

## **A multiplicidade do interior sensível**

Pedro Miguel Pratas Rodrigues — 3200947 — setembro de 2023

Componente escrita da Dissertação — Mestrado em Artes Plásticas

Orientação: Isabel Baraona e Celso Martins

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

Ao Diogo pelo todo o amor e persistência do mundo.

À Rafaela pela voz amiga e conversas.

Aos meus pais pela confiança e dedicação.

À Helena, à Marta, à Maria Beatriz, à Luiza, à Maria, ao Miguel, ao Gonçalo por estarem aqui.

Ao Celso e à Isabel por serem a voz da razão e o abraço amigo.

E, obrigado a *mim* por ter resistido ao tempo.



# Índice

Resumo – p.4

Abstract – p.5

Nota – p.6

A criação do mundo interior sensível

    O que é o interior sensível – p.7

    Como se manifesta e materializa – p.11

O sensível e as suas armas – p.15

    O desenho como manifestação do sentir – p.20

    A pintura como esconderijo – p.27

    A palavra, o símbolo, o ícone ou talvez arabesco – p.34

O livro e o seu espaço – p.41

    Espaço de produção – p.42

    Espaço de exposição – p.46

A complexa simplicidade do sentir — Conclusão – p.50

Bibliografia – p.53

Índice de imagens – p.54

## Resumo

Quando pensamos o que é a nossa identidade, ponderamos o que vem de trás e o que poderá vir. Este conjunto de acontecimentos faz de nós alguém perante o mundo que nos rodeia, desde o momento que existimos, por exemplo, a brincar num recreio até ao momento que encontramos-nos a escrever uma tese. Todos estes são importantes para a compreensão do nosso conceito de identidade individual, mas também existe todo o nosso *eu* presente num mundo global, social, múltiplo. Como artista, e ainda como pessoa individual, questiono o que o meu corpo de trabalho transpõe além do *eu*, perante um *outro*, numa tentativa de partilha.

Esta dissertação serve como um ponto de reflexão, exploração, iniciar de um dissecar de um *eu* perante o seu trabalho, perante os seus paralelismos e afastamentos. Como é que um *eu*, um núcleo só, existe perante o seu trabalho e a sua variação? A possibilidade de um ser conseguir existir perante várias formas em torno do seu trabalho e que esta variação é importante para criar um ser completo, ou a tentativa de o ser. Desde a pintura, ao desenho e ainda ao livro de artista. Esta reflexão visita vários pontos de interesse no meu percurso como artista plástico e académico nos últimos sete anos.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

IDENTIDADE — SENSIBILIDADE — PARTILHA — PALAVRA — VARIAÇÃO

## Abstract

When we think about what our identity is, we consider what has come before and what might come next. This set of events makes us someone in the world around us, from the moment we exist, for example, playing in a playground to the moment we find ourselves writing a thesis. All of these are important for understanding our concept of individual identity, but there is also our whole *self* present in a global, social, in multiple ways. As an artist, and still as an individual, I question what my body of work transposes beyond the self, in front of *another*, in an attempt to share.

This dissertation serves as a point of reflection, exploration, the beginning of a dissection of a self in relation to its work, in relation to its parallels and divergences. How does a *self*, a single unit, exist in the face of its work and its variation? The possibility that a being can exist in the face of the various forms surrounding its work and that this variation is important to create a complete being, or the attempt to be one. From painting to drawing to artist's books. This reflection visits various points of interest in my journey as an artist and academic over the last seven years.

### **KEY WORDS:**

IDENTITY — SENSITIVITY — SHARING — WORD — VARIATION

## Nota

O ato de escrever desta reflexão é algo que não controlo totalmente, cria buracos e revela coisas. Na realidade sempre quis mostrar ao *outro* o que sou, mas sempre tive alguma dificuldade. Neste texto tento criar este paralelismo, mas desta vez com a minha prática artística. Sempre tive algum medo de escrever, mas sempre afirmei que gostava de escrever. Acho que *gostar* difere de *saber*, e que é isso que acontece aqui. Todo o pensamento que existe por trás deste longo texto, debruçado sobre a minha pessoa, sobre o meu trabalho, sobre o que é a minha identidade tanto como artista como um *eu*, pensado em mim de uma forma exaustiva, só por mim, deixa-me totalmente exausto. Mesmo antes de abrir o documento já sinto todos os olhares fixos no meu fazer, no que irei fazer ou no que não faço. Tudo o que escrevi até agora é verdadeiramente importante, mas por vezes pode ser redundante. Escrever pode ser difícil, mas tento ser o mais honesto que consigo.

Olho à minha volta e reparo que estou num cruzamento entre várias ideias. Há matérias de que gostaria de falar, outras que tento não pensar, voltar ao passado e rever trabalhos anteriores até ao ponto de pensar trabalhos nunca realizados devido há falta de energia. Tudo isto é um acumular de várias versões do meu pensamento, que, impressionantemente, acontecem todas ao mesmo tempo. Ao falar com algumas pessoas compreendi que era necessário pegar nestas pequenas pontas soltas do pensar, nestas vozes, e conseguir ir puxando uma e outra, entrelaçando-as no mesmo instante. Criar esta longa rede de pensamentos que tenho, e costumo ter para a mais profunda compreensão do meu ser – como artista e como indivíduo – é existir perante este mundo.

*A teoria não me serve para criar um discurso sobre a minha prática ou para a explicar, mas para avançar dentro dela, com maior clareza e força.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Paixão, P. A. (2019). Pela bruma dentro - Conversa com Cristina Robalo em torno do desenho. Lisboa: Documenta, p.51

# A criação do mundo interior sensível

## O que é o interior sensível

*O ideal é ter personagens de terra, mas para isso precisamos de as fazer viver entre os homens, fazê-las ir às compras, fazê-las expor as suas criações, exhibir os seus pensamentos, serem citadas, serem faladas. Ouça, Sr. Marlov, a existência é feita de testemunhos. Sem isso, não há nada. O «outro» é quem faz com que nós existamos. Sem percepção, não há nada. Esse est percipi, dizia Berkeley com toda a razão: ser é ser percebido. Nós existimos porque há testemunhos, há espelhos por todo o Universo. As relações com «outro» é que nos criam a nós.<sup>2</sup>*

O ato de existir perante nós próprios, o nosso ser, é um ato de total estranheza. Ou seja, sou algo que se foi criando ao longo dos tempos, experienciando situações, momentos da vida, educação, fruto das vivências, de lugares e até do acaso ou da sorte. Mas, ao mesmo tempo, estranhamente não sou essa pessoa, sou muito mais, excedendo expectativas, mais do que era esperado que fosse. Esta realidade é bastante interessante pois nós achamos que somos únicos até certo momento da nossa vida, achamos que a nossa existência é relevante até mais além do que verdadeiramente o é, achamos que o amor dos nossos pais é a total existência do amor neste mundo. Mas, em jovem é-nos difícil compreender que esta primeira parte da existência é uma reflexão dos outros sobre o que nós parecemos ser. Há várias expectativas que são refletidas em nós para criar uma personagem que vai de encontro à imagem que nos é pedida. É estranho considerarmos que isto é de alguma forma o que nos faz ser humanos: somos todos imagens uns dos outros.

Esta realidade ficcional vai tão longe como pensarmos que a nossa existência, a nossa consciência, quero dizer, começa só a partir de certo ponto, o da tomada dessa mesma consciência. A nossa imagem, de uns para os outros, corre o risco de ser um grande buraco de ilusões e percepções enganosas. Quem é a pessoa à minha frente, um estranho, ou sou eu próprio? Achamos que esta imagem é de alguma forma real, mas a

---

<sup>2</sup> Cruz, A. (2021). A boneca de Kokoschka. Lisboa: Penguin Random House Grupo Editorial, p.194

própria pessoa, o próprio *eu*, é que de alguma forma irá dizer o que é ou não é verdade. O *eu* existe perante si mesmo de uma forma estranha e enganadora para os outros, existimos porque o nosso corpo existe materialmente e a nossa consciência existe perante um momento da nossa realidade neste planeta, mas ao mesmo tempo poderei não ser nada disso, serei algo completamente fora de mim próprio e serei por exemplo um ser completamente diferente da imagem de mim.

A realidade do meu eu existir só existe para mim, todos os outros expectadores no meu mundo, que neste caso é partilhado por nós todos, coletivo, planeta terra, acabam por ser parte deste jogo de imagens reais e meras perceções de outrem. O *outro* irá olhar para a minha existência e criar a sua própria narrativa para justificar na sua mera consciência a minha existência neste mundo que nos pertence a todos. Estaremos todos a viver uma grande mentira? Seremos todos um pouco virados para dentro? Ou vivemos todos na dificuldade do encontro com o outro?

*É antes o poder que cada um ou cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra.*<sup>3</sup>

O *eu* ao ser uma constante construção, que não se deixa fixar no tempo, transforma-se perante os momentos da sua vida, tal como a idade, por exemplo, ou ainda da própria doença. Este deixa-se influenciar pelas constantes mudanças da sua rotina, criando uma variedade de si mesmo. Este também pode mudar devido ao seu exterior, o ambiente, o clima, as pessoas, normas sociais, meteorologia ou mesmo de si mesmo. Ou seja, a mudança é constante devido a variantes que fazem o *eu* e o seu *interior sensível* tornarem-se de alguma forma fragmentados, não totalmente dispersos, com um único núcleo, mas numa constante mutação. Este processo é longo, algo que muitos afirmam que demora anos a controlar, criando então esta ideia de identidade. Nesta dissertação irei falar desta constante procura dos mais variados olhares que o meu *eu* foi tomando, mais

---

<sup>3</sup> Rancière, J. (2010). O espectador emancipado. Lisboa: Orpheu Negro, p.27.

em específico durante o período entre 2016 e o presente, fazendo um levantamento de vários trabalhos desenhados, pintados, feitos, escritos, etc.

Para demonstrar esta capacidade de podermos ter estas várias facetas de nós mesmos para nos mostrarmos no mundo, vou usar o exemplo de um outro artista em paralelo com a minha prática artística.

Matt Mullican é um artista americano. Ao crescer, com influência de ambos os pais que são artistas, teve sempre um amor pelas artes. Ficou conhecido nos anos 80 por pertencer a um grupo de jovens artistas que tinham o nome de *Photography Generation*. Um grupo, como o nome indica, tinha um gosto pela fotografia e o seu poder como uma forma artística. Atualmente o artista ainda cria e é conhecido mundialmente pela diversidade de mundos que se encontram no seu trabalho. O grande trabalho a pensar aqui, é uma retrospectiva que o artista teve presente na galeria da fundação Pirelli HangarBicocca em Milão que se intitulava *The Feeling of Things*. Não só terá sido a sua maior exposição até à data, como também terá sido a primeira retrospectiva do seu percurso artístico.



Figura 1 - *The Feeling of Things* por Matt Mullican (parte da exposição)

Este trabalho ou, dizendo melhor, esta retrospectiva é um grande subsídio para esta reflexão, dada a forma que Mullican dá a ver ao espetador o seu trabalho. E a forma como o faz é de facto bastante interessante. Os mundos que este cria são várias variantes de si próprio e do seu corpo de trabalho, mas que num todo é visto como uma verdade única e não como coisas separadas mesmo que sejam apresentadas como tal. Os trabalhos variam desde desenho de decalque a bandeiras gigantes penduradas do teto com formas

geométricas ou ainda para séries de fotografias, mas nunca perdendo o sentido inicial do artista. Assim, a meu ver, tudo isto faz com que os seus trabalhos criem ligações entre si de uma forma orgânica. Também ficou bastante conhecido por outro trabalho, intitulado *Performance under hypnosis*, que também esteve presente nesta retrospectiva, onde perante um público e pelo efeito da hipnose durante uma hora o seu *eu* exterior, a sua identidade, mudou para um outro *eu* interior. Este outro eu teria comportamentos que o artista não identificava como algo natural para si, dando lugar à experiência de um “outro” *eu* para além do seu exterior. Mullican afirmou: *A pessoa (That person), uma entidade eterna e sem género, realizou uma série de ações cuja natureza e duração eram imprevisíveis. Ela movia-se dentro de uma área delimitada que continha vários objetos do quotidiano.*<sup>4</sup>, ainda se referindo à performance como “completamente louca”. Esta foi bastante marcante para o seu trabalho pois fê-lo entender outros aspetos da sua prática artística, como por exemplo, o facto que todas as sessões de performance tinham um comportamento que acabou por ser totalmente individual e único. Estes “outros” comportamentos tornam-se algo que demonstra uma variação do eu, uma diferença com o eu exterior, alguém que vai além da noção de identidade que temos do artista. Então, como será visto e compreendido toda esta energia interior? Será importante a total compreensão deste “outro” interior sensível?

---

<sup>4</sup> Mullican, M. (11 de 2018). Entrevista conduzida por Antónia Gaeta a Matt Mullican por ocasião da sua exposição *What do they feel?* (A. Gaeta, Entrevistadora) link: <https://contemporanea.pt/edicoes/11-2018/entrevista-matt-mullican>

Eu vejo o mundo tal como um conjunto de formas recortadas que se confundem talvez com um círculo: forma fechada onde não existe nem um princípio, nem meio, nem fim, nem interior nem exterior, mas onde qualquer ponto pode ser tomado como princípio. Estas formas recortadas confundem-se talvez com nuvens ou outras manchas estranhas que os meus olhos veem.

Nunca conseguirei ver o mundo com outros olhos. Considero que a minha forma de ver faz parte da complexidade do meu ser, da minha existência. Como artista, apenas consigo residir neste mundo recortado em formas que podemos chamar ícones, abstratas, arabescos, ou ainda estranhos símbolos, como na pintura rupestre. De alguma forma, entre elas a única coisa que conseguia assimilar, ou mesmo distinguir era o facto que tinham algo em comum: uma linha que as continha, que criava limite, que deixava um espaço de fora ou que criava um espaço fechado e íntimo. Estas formas eram estranhas e recortes de uma visão, mas ao mesmo tempo não são necessariamente únicas, criando um léxico bastante grande destas figuras que representam de alguma forma uma manifestação do meu olhar, nunca uma repetição da anterior, talvez mais como uma variação que se vai transformando ao longo do tempo.

*É que certamente não se pode compreender a estrutura da casa inteira pela contemplação isolada de cada uma das pedras que a compõem.<sup>5</sup>*

O que atormenta, o que verdadeiramente faz viver, tudo isto faz parte da noção de identidade individual. A ideia de que a nossa realidade engole todos os nossos sentidos é um pensamento necessário ter em consideração. É necessário perceber que o mundo também é feito de outras realidades sem ser a nossa e que comunitariamente nós partilhamos uma visão. A forma como decidimos manifestar estas imagens com um outro, ou até talvez com o nosso próprio *eu*, é algo de inerente à nossa existência em todas as suas formas. Manifesto o mundo por imagens, formas, cores, mas aqui irei tentar pôr por palavras as possíveis formas individuais de olhar o mundo que me rodeia, o meu interior, os meus pensamentos, os meus sentimentos.

---

<sup>5</sup> Elias, N. (1994). A Sociedade dos Indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.14

Como artista, ao ver estas formas recortadas, o mundo existe de uma forma própria e singular. Este não deriva apenas de uma condição física, tal como existe nestas formas. Mas, também existe normas, ideias, estereótipos, etc. Esta visão pessoal cria um olhar sobre o que a rodeia, que acaba



Figura 3 - Sem Título (2017)

apenas por revelar estas formas recortadas de uma forma nítida. Estas tais formas que “me aparecem” resultam deste cruzamento entre uma condição, uma compreensão e ainda uma predisposição do olhar sobre algo. Por outras palavras, o olhar acaba apenas por revelar estas formas recortadas, e ao mesmo tempo estas formas recortadas acabam por mostrar o que é o olhar. No meu corpo, a forma como ele reage, tudo acaba por se tornar uma variação da mesma condição, a enxaqueca. Desde o chorar, o rir, o ter sono até o ter fome, assim sendo tudo acaba por ser uma forma recortada, uma variação que nunca será igual. Como por exemplo no conjunto de trabalhos, feitos no âmbito académico da licenciatura, intitulados *Sem Título (2017)*, onde surge pela primeira vez esta ideia de “forma recortada”, podemos vê-la a habitar o espaço da pintura. Estas figuras, numa primeira fase, eram engolidas pelo fundo, fazendo parte de uma outra mancha muito maior do que o seu corpo inicial, criando alusão à ideia de que estas manchas seriam parte de uma visão, de um plano pictórico, ainda secundário. Esta ideia é recorrente nesta fase inicial do corpo de trabalho.

Encontramos, ao longo do percurso criativo, vários conjuntos de trabalho que desenvolve esta linguagem, um crescimento sobre a forma de olhar. Por exemplo, no corpo de trabalho intitulado *a dois (2018)* encontramos estas formas semelhantes a silhuetas de corpos humanos que recortam um fundo, criando uma encenação do que será um olhar mais íntimo.



Figura 2 - a dois (2018)

Noutra instância temos outra série de trabalho, onde surge a obra intitulada *Sem Título* (2019), onde formas recortadas em placas de cartão prensado são apresentadas tal como uma pintura instalada na parede, mas para além do suporte tradicional. Esta acaba por ser uma pintura objeto, ou mesmo uma ideia de pintura expandida, ainda com ideias da série anteriormente citada, tais como: cromatismo, referência e ainda linguagem. Estas figuras recortadas cortam o espaço físico devido à sua matéria, ao seu limite,



Figura 4 - *Sem Título* (2019)

criando composições, criando diferentes narrativas, a partir de um conjunto de formas onde a origem é um outro trabalho. Estes dois corpos de trabalho existem numa variação de si mesmos, uma variação do olhar perante uma temática que depois cria estas formas recortadas, numa tentativa de mostrar ao expectador um entendimento individual de um tema: o sexo.

O nosso ser de alguma forma manifesta-se em mil pedaços que são colados para criar um ser humano único nas suas experiências e visões. Na realidade o que acabamos por fazer é manifestar vezes sem conta o nosso *interior sensível*. Esta repetição sem fim demonstra que o nosso *eu* mais profundo procura uma extensão de si mesmo, procurando nas temáticas constantes da sua vida quotidiana, criar uma extensão da sua realidade perante um *outro*. Isto acontece porque, de uma forma ou outra, acreditamos profundamente que esta constante irregularidade do *eu* faz com que a sua experiência humana seja única e possa ser partilhada com os outros, para uma experiência de comunidade e de conhecimento comunitário. Porém, convém não confundir isto como terapia pela arte. Acredito que ao criar uma extensão do meu *eu* sobre o mundo, gerando uma linguagem plástica desde o momento de trabalho, estudo, crítica, construção e destruição de um interior para um exterior, estarei a criar uma narrativa nos seus termos do que será a experiência humana individual que é partilhada com um outro. Ao mesmo tempo, como Oscar Wilde dizia no seu livro “O declínio da mentira”, *A arte busca perfeição dentro, e não fora, de si mesma. Não pode ser julgada por nenhum padrão*

*exterior de semelhança. Não é um espelho, mas um véu.*<sup>6</sup> Não estarei a revelar verdades únicas e absolutas sobre o meu ser nem sobre o outro, mas estarei a criar uma possibilidade de experiência partilhada, não só através de um eu singular como também de todas as personagens criadas por mim, artista, perante o mundo interior.

Apesar do mundo, por mais ordinário e não exclusivo ao ser singular que seja, de alguma forma podemos dizer que é uma possibilidade, não total, mas que a existência do *eu* seja irreverente, mesmo que se encontre inserido numa sociedade. Ao mesmo tempo, o pensamento de partilha do banal e do constante faz com que a nossa realidade seja tida como mais um momento na existência humana comunitária. A partilha de que eu, ao longo desta dissertação, quero falar é este sentimento de unidade e de descoberta interior que o *eu* de alguma forma não consegue compreender. Percebemos que, de facto, não vivemos sozinhos nesta realidade global, mas acreditamos que a nossa existência possa ser relevante para um *nós* ou talvez não. Ao fim de contas, o que temos é uma realidade recortada em vários momentos internos que tentamos mostrar ao outro, exteriorizando, e que esse possa assimilar e talvez pôr em paralelo com a sua própria existência sensível no mundo, criando assim o conhecimento social e o que nós chamamos de sociedade. Não tento pôr em causa a ideia de sociedade e as suas benesses e contrapartidas, mas sim propor uma visita ao tópico de um modo mais introspetivo, e neste caso singular, pessoal, do que seria esta visão de ser singular num mundo plural.

---

<sup>6</sup> Wilde, O. (2005). O declínio da mentira. Lisboa: Editora Vega, p.44

## O sensível e as suas armas

Ao longo desta reflexão iremos ter vários momentos distintos das mais variadas “armas” de manifestação deste interior sensível. Irei numerar algumas ferramentas usadas para a materialização desta ideia onde um eu cria regras para demonstrar as mais variadas temáticas que lhe são mais próximas. Estas “armas” são coisas que acontecem naturalmente, já pertenciam ao meu léxico gráfico e plástico, mas haverá outras que foram adquiridas ao longo dos tempos. Aqui será demonstrada uma evolução em cada uma delas, pois, naturalmente esta acontece devido ao facto que estas foram crescendo tal como o *eu*, mutando-se como o tempo. Podemos dizer que, de alguma forma, esta amostra de trabalhos será uma reflexão sobre a minha pessoa em paralelo com o meu trabalho como artista.

As armas<sup>7</sup>, criadas por este interior sensível, servem para demonstrar e “combater” as mais variadas temáticas: desde o trauma, o amor, o sexo, a felicidade, a tristeza e a solidão. Estas são materializações do sentir que, por sua vez, mostram-nos a sua forma de olhar, pensar, até agir. Estas criam um movimento, tal como uma cascata, que acabará por “desaguar” com grande força num sítio onde normalmente associamos conceitos como “único”, “bonito” ou “mágico”. Este local de desaguamento é, em grande parte, o desenho, a pintura, e ainda o livro. Cada um assume um papel diferente nesta batalha, mas que na sua gênese tornam-se ferramentas semelhantes, muitas das vezes retratando pensamentos, sentimentos, emoções iguais, mas com um conjunto de normas e manifestações diferentes sobre o mesmo. A execução de cada uma, devido às suas restrições e mesmo qualidades, faz com que cada materialização ganhe um olhar próprio sobre o tema, enquanto outro já será diferente do anterior. A ideia de repetição aqui é tida em conta, não só como uma prática, mas como um ponto de partida do pensamento criando assim a possibilidade de a mesma temática ser analisada e expressada de variadas formas. A repetição acabará por dar origem à variação. Ambas são bastantes importantes para a melhor compreensão destas armas. Cria-se assim um grande leque de informação, uma rede, que se desenvolve ao longo dos tempos para um melhor entendimento do

---

<sup>7</sup> O uso da palavra “armas” e “combater” assume o seu sentido bélico e metafórico. A ideia de uma batalha a ser travada é importante a ser representada aqui para o demonstrar de uma vertente real e por vezes desligada do que poderia ser o trabalho. Então, durante esta reflexão, iremos assumir o papel de uma batalha, luta, defesa e ataque das várias partes através das várias “ferramentas” ou “armas” que o *eu* criou.

conhecimento. Ao criar este leque de tentativas, o artista torna-se um pouco como uma máquina, numa busca por um “resultado”. Através das várias tentativas encontra aspetos a melhorar e aspetos a manter, mas sempre numa tentativa de aprendizagem com a repetição. Então, cada uma acaba por ser uma nova vida associada a este pensamento ou movimento, tornando-se uma representação da dedicação e paciência do próprio eu.

A importância da variação pode ser vista na série intitulada DEAR DIARY (2022), onde a variação e repetição é predominante. O mesmo tema acaba por ganhar várias plasticidades. Mesmo que estas sejam visualmente diferentes, no meu entender são muito parecidas, uma compilação de formas recortadas com um cabeçalho e palavras. Uma estrutura, um conjunto de normas, são implementadas, mas depois o desenho segue o seu caminho. O cabeçalho dá-nos uma entrada do tema diarístico, depois encontramos uma variação dos mesmos elementos, por exemplo: formas recortadas com palavra; forma recortada ou palavra; forma recortada e outra forma recortada. Este conjunto de elementos aqui criados são usados para um melhor entendimento do que poderá ser o desenho e como este ganhará forma, seguindo sempre um conjunto inicial de regras, mas que depois tem a sua repetição, criando variedades do mesmo desenho. Através da cor e da mancha, da sobreposição dos elementos, do apagamento de outros, são criadas diversos resultados que são importantes para a exploração da variação. O lado obsessivo sobre a temática deverá ser tido em conta também, a repetição obsessiva na criação de algumas dezenas do mesmo desenho é algo pretendido. É necessário a repetição para entender a variação, desde a linha, o cabeçalho, as formas recortadas, as palavras, a mancha, etc.



Figura 5 - DEAR DIARY (2022)

Nesta tentativa-erro, o *eu* busca a verdadeira forma no processo. Assimila movimentos, decide o que é melhor e o que não é, criando no fim uma *vida* pretendida. Podemos dizer que a repetição acaba por ser uma *arma* a ser usada, é uma forma do *eu* compreender através de si mesmo, do seu movimento, do seu pensamento constante sobre a matéria, o que é a verdadeira forma, ou *vida*, do que quer mostrar. A forma como este apresenta a um *outro* o que pensa é preciso ter em conta. Mesmo que o ato criativo seja de si para si, as armas são criadas perante si mesmo para o ajudar a trabalhar e concretizar os seus objetivos, e precisamos de compreender que o *outro* tem um papel importante para este movimento exterior.

*If the artist, as a human being, full of the best intentions toward himself and the whole world, plays no role at all in the judgment of his own work, how can one describe the phenomenon which prompts the spectator to react critically to the work of art? In other words how does this reaction come about?*<sup>8</sup>

Aqui, perguntamo-nos como é que o *outro* vai compreender aquilo que lhe é apresentado. Podemos afirmar que o ato criativo do *eu* e o olhar do *outro* poderão fazer parte da mesma linha condutora, mas este olhar que nos é alheio tem de ser levado em conta. Assim, aparecem mais questões sobre o olhar e como este existe perante o *eu* e como o *outro* o olha. Podemos pensar no facto de que ambos partilham um olhar conjunto, devido ao facto que ambos vivem numa sociedade, mas que ambos como indivíduos terão filtros para o seu próprio olhar. Teremos então de nos questionar que papel tem o olhar do *eu* na criação das próprias imagens. Será que teremos uma partilha constante e mútua? Um decifrar do que será a existência individual de um *eu* através do olhar de um *outro*? Será que as imagens que são criadas serão a realidade do olhar ou uma abstração do real? Ou ainda, será que o *outro*, sendo um ser crítico, irá compreender o que lhe é apresentado além do seu próprio entender, ou será uma reflexão de si sobre a imagem?

---

<sup>8</sup> Sanouillet, M. & Peterson, E. (1975). The essential writings of Marcel Duchamp. Londres: Thames and Hudson pp.138-140

Mas, com tudo isto dito, estas variações têm um núcleo só, o interior sensível, o meu *eu*, o artista, e que todas partem de uma exploração pessoal do que será lidar com os sentimentos, pensamentos, individualidade de um ser, e como a sua materialização pode ser uma ferramenta de compreensão e de questionamento da condição humana de um ser individual, a minha pessoa, o *eu*. Podemos acreditar que de certa forma o processo criativo existe em paralelo com o processo de exploração e compreensão do eu, neste mundo onde ambas existem uma com a outra. Este cruzamento constante, cria um corpo de trabalho onde são expressas questões sobre todos os temas através de uma lente pessoal e individual. Isto pode tornar o processo criativo mais difícil devido ao constante cruzamento entre ambas as partes. Existindo ambas em paralelo, se uma existe mais que a outra um desequilíbrio é criado. Isto cria episódios de depressão, ansiedade ou bloqueio no processo criativo, ao mesmo tempo uma autodestruição/autossabotagem do trabalho artístico. Existem muitas coisas que podem correr mal com esta forma de realização do processo artístico, pode acontecer o momento onde uma parte engole completamente a outra, deixando o *eu* instável, estático, bloqueado.

O processo criativo, *as armas*, como lhe chamei, é uma parte muito sensível e complexa de compreensão do eu, que se desenvolvem em paralelo com o meu próprio ser, mas que esta é uma das partes que mostra mais resultados e o que fará de alguma forma o eu existir perante o mundo. Estas foram criadas, como já disse, para mostrar um movimento, uma cura, uma partilha, uma compreensão destas duas caras da mesma moeda, mostrar que o meu ser é real e existe perante o mundo, mas que não está fechado tal como um círculo e que a partilha é constante, tal como uma espiral, contínua e sem fim. Esta foi a forma, desde muito cedo, que o meu *eu* arranjou para se mostrar vivo no mundo. Durante muito tempo não existia nome para esta constante batalha entre as duas partes do meu mundo pessoal e artístico, mas denominá-las *armas* é uma escolha pensada e racionalizada para esta constante compreensão e descoberta do que é um ser artístico e pessoal.

Estas *armas* ganharam várias formas, mas as mais predominantes sendo: a pintura, o desenho e o livro. Cada uma dá a ver uma faceta do que será a compreensão do eu perante o mundo, e vice-versa. Todo o processo criativo parte destas várias pontas, temáticas soltas, algumas que se repetem e outras únicas no seu corpo de trabalho. Todas são tidas com igual importância e nenhuma tem primazia sobre a anterior, mas mesmo num grau igualitário, haverá várias temáticas que ocupam mais tempo e esforço. O trauma

é um tema que, até à data, está sempre a ser constantemente desenvolvido. Este tema é algo que une e cria uma malha de pensamento em relação aos outros, o olhar sobre este é mais profundo e exaustivo, criando a possibilidade de uma maior compreensão da essência do eu.

*All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> Ibid. p.140

## O desenho como manifestação do sentir

*Para Nauman, "desenhar é equivalente a pensar." O primeiro tipo de desenhos poderia chamar-se conceptual: fixam uma ideia. Chega-se então a um certo ponto em que já não pertencem a este tipo, e ao fazê-los o objetivo já não reside na representação das peças, mas em agarrar a energia das ideias. Deve considerar-se que o desenho está terminado quando se atinge o ponto em que a ideia se define como necessária. Os desenhos podem descrever-se como modelos para uma concepção mental à qual se dá "corpo" através do desenho. Tanto os desenhos como as peças devem aperfeiçoar-se apenas até ao ponto em que a ideia e o "corpo" que se lhes dá se tornem suficientemente claros para uma compreensão precisa e adequada.<sup>10</sup>*

A minha mão desenhava estas linhas bastante naturalmente criando um alívio da tensão entre o papel e a caneta. Criava um espaço livre, sem limite, sem definição, sem ter de criar um motivo para a existência destes movimentos. Estas formas acabavam por ganhar vida por si mesmas, não precisavam ser comparadas com nada pois não existia comparação com a sua existência. Será um momento de abstração? Será um momento de contenção? De criação? Nenhuma destas será única, esta linha desenhada, em constante transformação. Não existem códigos, não existe um significado superior, não temos ideia do que se trata, apenas talvez um entendimento de um corpo, dos seus olhos, dos seus membros, dos seus sentidos, da sua dor.

O destino desta linha desenhada parte de vários pontos imaginários que o corpo perante um suporte escolhe, em pequenos momentos instantâneos, o movimento destinado àquela linha imaginada e sentida através do corpo. A linha materializa-se como se fosse uma extensão do olhar, pensamento, e mesmo do corpo. Aquilo que dá resultado é uma forma recortada que de certo modo já existiria num outro momento e que acaba por resultar no suporte através da inscrição no suporte. Estes pequenos momentos são de alguma forma únicos e a sua repetição é muito difícil de ser comprida. Estes pontos imaginários, infinitos, têm as suas transformações recorrentes a si mesmas, uma ideia de

---

<sup>10</sup> Wandscheneider, M. & Faria, N. (1999). Introdução. Em A indisciplina do desenho. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea. (p.16)

constante metamorfose e unidade. Talvez, pela sua mutação constante, a linha nunca acabe por ser igual. Por exemplo, ao escrevermos a nossa assinatura, esta acaba por ser uma variação de uma linha, de nós mesmos, e de alguma forma nunca serem totalmente iguais, mas serem semelhantes, é esperado. Temos aqui a ideia da repetição, um movimento já anteriormente feito, uma reflexão do seu antecessor que irá resultar numa mutação da anterior, de si mesma.

Tal como a linha ao ter vários pontos, nós como seres ativos no mundo pessoal e interpessoal acabamos por dispersar as nossas energias em várias direções. O desenho, assim, acaba por ser um reflexo daquilo a que anteriormente me referia, vários universos em torno de um núcleo, fragmentados, mas com uma linha de pensamento muito semelhante que vai rondado a existência deste interior sensível. Por exemplo, a minha prática de diário gráfico, tal como o próprio nome indica, tem um âmbito mais pessoal e chegado à minha rotina, uma realidade muito diferente da minha série de desenhos onde resultou o painel apresentado na figura 6. Em ambos os momentos teremos motivos semelhantes, as formas recortadas aparecem como motivos principais, mas a sua forma, não só materialmente, tal como fisicamente através do meu corpo, resultam em coisas completamente diferentes. As

formas recortadas no campo do desenho aparecem de uma forma muito direta, tornam-se protagonistas, criando um espaço aberto para interpretação, aberto ao mundo, um olhar mais descontraído sobre a existência desta linha, da forma, da ideia de identidade, um ser vulnerável uma forma de representação deste *interior sensível*.

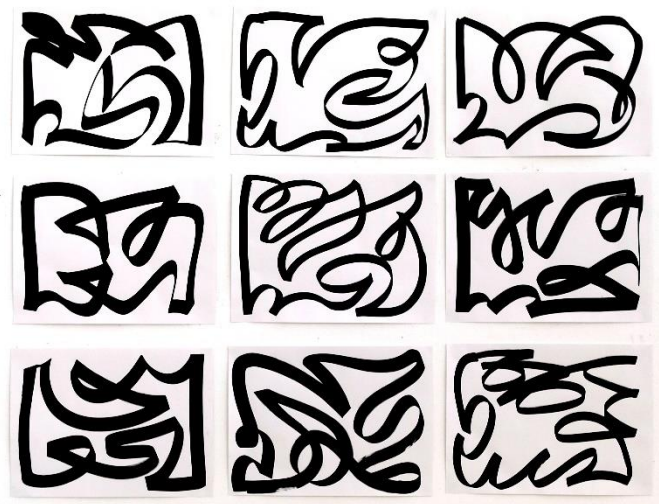


Figura 6 - Tudo finalmente encaixa (2021)

A ideia de abertura de uma sensibilidade própria do meu ser para que o *outro* possa melhor compreender uma individualidade que não lhe pertence. Esta abertura, estas possíveis múltiplas interpretações do meu eu são partes cruciais da noção do próprio desenho. O que será que esta forma diz para mim? E para o outro? O outro será que irá ver uma casa, uma cadeira, uma letra, uma carta, um autorretrato? A sensibilidade

partilhada nestes desenhos acaba por se tornar tal como uma porta, uma continuidade de ambas as partes, uma abertura não só do meu eu, mas talvez o próprio outro irá abrir o seu interior sensível para compreender, ou uma tentativa de tal, do que estas linhas fechadas, estranhas, resultam e significam.

O que podemos tomar conta é que o desenho, não só como revela o que o olho vê e o que o corpo pensa, também deixa de existir perante um *eu* e existe perante um *nós*. Existe uma separação entre o que olho vê e o que é registado, deixando o desenho existir por si mesmo. A existência da presença do *eu* torna-se matéria devido ao riscador, mas o seu propósito ultrapassa isso. Criamos aqui um lugar de afastamento do *eu* e aproximação do *outro*. Talvez seja isto a comunicação que tanto procurava.

*Não conheço arte que possa envolver mais inteligência do que o desenho. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do traço, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de ler e pronunciar dentro de si uma forma antes de escrevê-la; ou então de a invenção dominar o momento, de a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela a possui.<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> Valéry, P. (2012). Degas Dança Desenho. Brasil: Cosac & Naify, p.111

As formas recortadas só assumem esta designação recentemente, mas estas terão sofrido tantas mutações tal como tudo o que tenho falado até agora. As formas recortadas surgiram primeiramente numa outra forma, com um outro nome, *as células*. Partiam de um desenho obsessivo de algo que não existia e que se ia multiplicando, criando um campo extenso destas formas que não significavam nada individualmente, mas que juntas criavam um plano invasivo na pintura ou mesmo no desenho, tal como podemos ver na figura 7 que data o segundo semestre do primeiro ano de licenciatura. Estas apareciam maioritariamente na pintura, criando manchas e novos planos na pintura.



Figura 7 - Sem Título (2017)

Existiam para criar um ponto de interesse no olhar do *outro*, para algo que não existia na sua visão e, neste caso, na pintura também. Estas partiam do uso do stencil para uma repetição continua da forma e para que a mesma fosse vista. Mas, acabaria por ser um conjunto bastante grande de células, que por sua vez tornavam-se numa camada de cor, que, muitas das vezes, seria superposta com outras camadas de cor. Perdíamos assim o olhar sobre a *célula*, e era criado um jogo de camadas de cor que anteriormente poderia ter sido um conjunto de *células* ou não.

Mais tarde as células criaram ponte para o que foi um conjunto de trabalhos que iram sempre combater esta relação entre o significado e o que olhamos. Neste desenvolvimento, começaram a surgir vários outros ícones para existir uma contraposição a estas tais figuras “iconográficas”, criando significado no simples, mas deixando sempre abertura para as possibilidades da interpretação. Existe uma série de trabalhos que poucas vezes foram mostradas, mas que acredito terem sido uma ponte para o entendimento desta linguagem que o meu corpo, mente e visão, criou para demonstrar aos outros o que verdadeiramente queria falar. Esta série intitulada *memórias* (2018) foi uma abertura para uma noção de trauma que não estava ainda explicitamente presente no corpo de trabalho.

Estes desenhos são uma reflexão de alguns momentos, desde a minha infância até ao ano da sua realização, que de facto marcaram o desenvolvimento individual, e também coletivo por vezes, do meu ser. Estes são numa linguagem simplificada também, mas ainda recorrendo a vários motivos que fazem o nosso entendimento da



Figura 8 - Chorei Tanto (2018)

imagem mais concreto. Coloridos, rabiscados, numa linguagem semelhante a um desenho de cariz infantil, estes desenhos contém usualmente uma inscrição juntamente com a imagem. A palavra surge aqui como desenho. Como diz Valéry, *O desenho não é forma, é maneira de ver a forma.*<sup>12</sup>

O desenho assume aqui o papel de contador de história, de relatar os acontecimentos ligados a uma experiência de trauma. O trauma aqui é retratado de uma forma discreta, através de alguns ícones criados para este propósito, mas nunca algo apresentado de uma forma negativa, mas sim reflexiva. Partindo desta introdução de uma introspeção através do desenho, usando-o como uma ferramenta de comunicação, que até à data este era visto como uma ferramenta em conjunto com a pintura. A ideia de que o desenho poderia ser a ferramenta total, no meu processo criativo, surgiu de uma forma orgânica. Refiro-me à possibilidade de este ser uma forma de expressão única sem a necessidade do movimento da pintura.

Em contraposição à pintura, o desenho ganhou uma grande influência em termos do que seria a linha, o gesto ou mesmo esta ideia de um arabesco sem preconceito. Veio assumir uma dimensão que a pintura nunca teria assumido, a ideia de revelar mais conscientemente as ideias presentes não só no ato de pensar como também no ato do fazer. Aqui surgiu a série de trabalhos nos quais o meu corpo cria uma linha contínua, muito semelhante à ideia de estas *figuras recortadas* que já tenho vindo a referir, mas com uma diferença: o corpo cria uma linha, uma linguagem corporal, perante o suporte.

---

<sup>12</sup> Ibid. p.159

Esta linha acabará por ter limites, não só criados pelo corpo, mas como pelo próprio suporte. A linha começa num ponto e acabará nesse mesmo ponto, um movimento fechado por si, mas que o suporte irá fazer em conjunto com o corpo. Criamos assim, sempre um limite, o corpo e o seu movimento, tal como o suporte e a sua superfície. Estas linhas surgem nestas folhas brilhantes criando um contraste com a tinta acrílica do marcador, recortando a forma do seu suporte. Estas formas tornam-se assim um ícone, uma forma simples e rápida de representação de um movimento autónomo do braço, uma extensão do corpo sobre a matéria.

Criar uma distinção entre este ícone e as *formas recortadas* é muito difícil, pois ambas fazem parte do mesmo léxico, mas existem perante nós de uma forma diferente. E será esta diferença onde podemos criar afastamento entre ambas: a sua intenção. O princípio de uma forma recortada é algo que já é pré-existente no mundo, algo que o meu olho vê automaticamente e demarca no suporte. Enquanto isto, estes ícones são criados como uma extensão de uma linguagem corporal, uma forma de representação de um movimento. Mas, poderemos dizer que esta distinção é uma grande separação entre as duas? Honestamente, sim e não.

A figura recortada surge no desenho como uma forma predefinida, são tal como o que é a minha visão sobre o mundo, uma forma de ver, olhar, falar ou mesmo escrever. Começam a surgir como uma forma de linguagem para além da escrita, mesmo que estas *figuras recortadas* sejam uma forma de ver, são também uma forma de pensar e falar com *o outro*. Por outro lado, estes ícones preenchem buracos na ideia de ser, um ser presente, ativo, perante o mundo. Por outras palavras, acabam por tornarem-se um ser por si só. Um corpo que existe perante um suporte, no seu limite, mas a que a sua identidade é alheia e sem rótulo. Ambas as formas são bastantes semelhantes no seu entender, e acabam mesmo por se mutar ao ponto que o cruzamento entre elas é esperado e até desejado.

O ícone, ao ser individual e um ato de existência do *eu*, ao se cruzar com um momento de linguagem, as figuras recortadas, acaba por ser ainda mais forte pois existe no mesmo momento vários entendimentos do que é *ver* e *ser*. Mas,



Figura 9 - Exemplo de ícone de um movimento. Sem Título (2021)

mesmo com isto posto em causa, ambas são importantes para o mesmo entendimento: o *eu*. O ícone acaba por ser um “ser” único devido ao seu movimento e tempo, as figuras recortadas serão um melhor entendimento do pensamento, mas ao entendermos melhor ambas, percebemos que a existência das duas é para a compreensão e expressão do *eu* perante algo no mundo: o seu olhar, o seu pensamento e o seu corpo.



Figura 10 - Exemplo de figuras recortadas como linguagem. Cadernos Soltos vol. V (2023)

## A pintura como esconderijo

A pintura acompanha-me desde muito cedo. Terão existido momentos em que a pintura deu origem a outras coisas ou deu lugar a criar ainda mais pintura, num movimento natural. Mas, no foco do que é a pintura, esta nunca abandonou o meu corpo de trabalho. A capacidade de fazer mostrar as imagens interiores, através de vários materiais e técnicas, e como estes juntos se transformam em planos pictóricos, numa narrativa, ou num objeto. Que esta é em imagem de algo que está inerente ao pensamento e ao ato de olhar. Este movimento, que é de dentro para fora, ou de fora para dentro, é algo que constantemente é aplicado em todo o processo criativo. De alguma forma a pintura serviu para criar um espaço de exploração do olhar, um lugar de partilha de conhecimento ou aquisição de novo, um constante movimento entre o olhar, fazer e pensar.

O local de exploração e de materialização de algo, uma ponte com um *interior sensível* e o real, mostra a *um outro* o que será a visão dos mais variados momentos. Esta materialização pode ser tida através da matéria, camadas de tinta, exposta no suporte ou pela matéria escondida, algo que a tinta esconde. O aparecimento de vários motivos cria um léxico de compreensão na própria pintura, o aparecimento de ícones e pequenos grafismos, criam um sentido de linguagem, deixando pontas soltas para o entendimento do expectador sobre o que olha. Existe uma relação entre ambas as partes, a parte que se dá a ver e a que estará escondida, ambas são uma continuação da outra, apenas momentos diferentes no processo de criação. Ou seja, no momento que são criadas várias camadas, existirá várias que iram deixar de existir na compreensão da pintura, mas a camada mais recente, a que será vista, mostra indícios do passado que esta acabou de apagar. E em conjunto os grafismos, tal como os ícones, rabiscos e mesmo algumas palavras, ajudaram a ligação entre as várias camadas.

Algo que é preciso ter em conta é o facto de a pintura, cronologicamente, aparecer primeiro. O uso da tinta partiu do aprender a sentir as coisas e decalcar as mesmas sobre papel. A ideia de a pintura poder ser uma forma sensorial de poder expressar o que o meu corpo sente ou pensa, era algo que fez-me, muito jovem, sentir atraído pela pintura. Na mesma ocasião, tive oportunidade de estar em constante contacto com uma pessoa que fez com que este gosto pela pintura desenvolvesse-se mais profundamente, sem filtro,

sem medo, um lugar seguro de expressão. O que faz a pintura sobreviver naqueles primeiros momentos foi o quão fantásticas eram as possibilidades da mesma. Poder mostrar num único suporte toda esta carga emocional presente num pensamento e a ligação que poderíamos sentir com a mesma. O uso de imensa tinta, a liberdade de não existir um estado “correto” no ato de criação, existir perante a pintura um *eu* totalmente cru. O mundo podia ser mostrado de mil e uma formas, ter vários formatos, temas e vidas. Mas, algo que iria ser impactante era o facto que o uso da pintura poderia ser um ato de esconderijo, um ato de transformação virado para dentro, um assimilar de um lado sensível, tentando materializá-lo através das pinceladas, camadas de tinta mais aguadas ou mais espessas, de uma tentativa de mostrar algo que nem o seu criador estaria consciente. Então, a pintura torna-se neste lugar de querer mostrar, mas escondendo as coisas.

O ato de esconder algo através da pintura pode ser o lado literal da coisa, esconder atrás da matéria para o propósito de não ser visto inicialmente, lentamente ser descoberto através das suas reentrâncias e pequenas “escavações” feitas para esta exploração. Este momento onde o espectador começa a exploração no ambiente, imagem, campo pictórico, proporcionado num primeiro olhar, vai criando uma ligação com o que seria a intenção do artista e com o seu próprio olhar. Neste movimento interior no trabalho, as coisas complicam um pouco, a procura começa a ser feita através de vários fatores de conhecimento e estereótipos pessoais que, o artista, será alheio e não terá controle sobre.

Desde o início, a diversão na pintura, a experimentação através de vários materiais desde a tinta, spray, riscadores, grafite, gesso, criaram a constante exploração do que era o meu entender do espaço que me rodeava e como eu poderia representar tudo isto perante um *outro*. A prática da pintura foi tida em conta para ser uma ponte da realidade com este outro lugar, que era criado no meu ser para pôr todos os meus pensamentos sem constrangimentos. Por exemplo, a ideia de



Figura 11 – Sem Título (LOSTLOSTLOST) (2022)

trauma era vista como um lugar físico onde toda a matéria possível de existir poderia ser armazenada em algum suporte, poderia viver através do gesto, da mancha, da palavra, do movimento, do teatro, o próprio suporte. A mancha a preencher a tela, com uma outra em cima, a tentar navegar um conjunto de outras manchas que iram ocultar ainda outras. Todas elas a tentar cobrir uma ideia de trauma que se encontra em todos os elementos na verdade, mas o seu princípio, origem, acaba por tornar-se difuso no meio de toda a matéria que foi adicionada em cima com a intenção de a esconder e mascarar.

No início da pintura a mancha apareceu numa tentativa de criar um véu sobre o suporte. Este véu cobria tudo o que existiria debaixo, por vezes uns rabiscos, mas na maioria o vazio da tela era coberto pelo véu de cor criado pela mancha. Nos meus primeiros trabalhos escolares víamos estes véus a aparecer de uma forma natural, mas com alguns preconceitos. Estes existiam no espaço perante si mesmos, mas todos eles seguiam uma regra: pertenciam à mesma família cromática. Aqui pela primeira vez



Figura 12 - SICK (2017)

começou a aparecer uma paleta de cores muito própria destes trabalhos. A mesma foi utilizada até ao fim da licenciatura, criando assim uma leitura contínua entre todos os corpos de trabalho.

A criação de uma paleta de cor própria, durante estes anos, foi orgânica e o seu apuramento também. Nos primeiros trabalhos vemos tons de amarelo, rosa, castanho, azul, branco e preto. Todas elas existiam no mesmo lugar, sem diferença, sem restrições. O processo de apuramento das cores foi algo que organicamente poderá ter acontecido, mas acabou por encaixar na narrativa do trabalho. O rosa, o azul e o branco prevaleceram perante todas as outras cores por razões práticas. Foi então criadas variantes das cores misturadas com o branco. Ganharam designações tais como R1 e R2 para as duas tonalidades da cor rosa, e o azul A1 e A2. Ambas misturadas com a terceira cor o Branco que normalmente era representado por um simples B ou mesmo um vazio.

Esta escala de cor aconteceu devido ao facto de, em termos financeiros, ser mais económico utilizar duas cores e um branco para modificar a cor, do que a anterior paleta com mais três outras cores. Então, aqui podemos ver uma racionalização da paleta e como a mancha juntamente sofreu alterações. As coisas não se diluíram, mas sim ficaram mais focalizadas. O corpo de trabalho começou a ficar mais homogéneo e concreto. As manchas já não seguiam um pensamento disperso, a cor já não existia uma para a outra, mas para si mesmo com as suas variantes. E aqui começamos a questionar a razão destas escolhas e não outras.

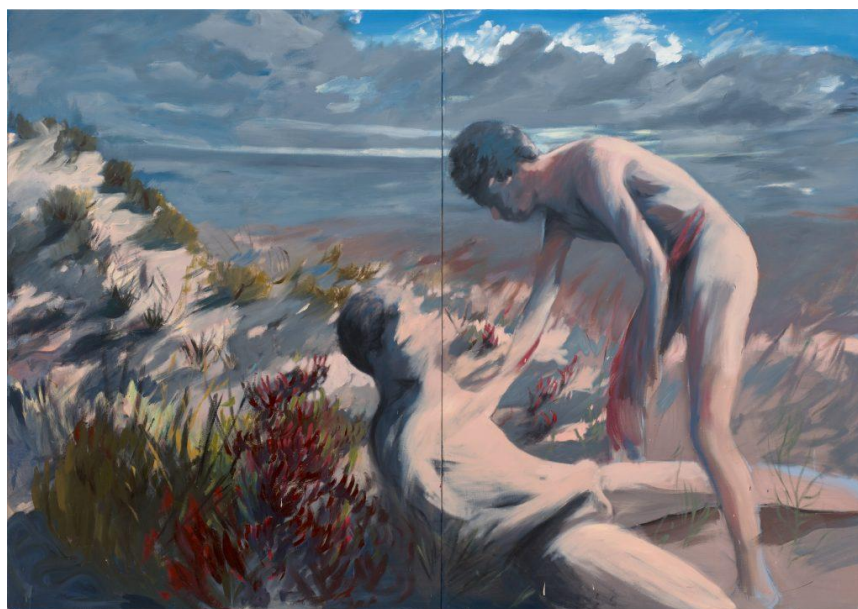


Figura 13 – João Gabriel, *Sem Título* (2022).

Acredito que o rosa e o azul prevaleceram devido as suas conotações sociais predispostas. A ideia de que o rosa seria uma cor representante de uma energia feminina e o azul de uma energia masculina, poderá ter sido esta a razão, mas o afeto por ambas as cores foi talvez a verdadeira razão, que até aos trabalhos mais recentes encontramos ambas as cores. Ambas têm uma qualidade que procura preencher no meu trabalho, um lugar mais calmo e sem qualquer tipo de negatividade. E assim aconteceu. Mesmo com um tema como o sexo, e este baseado em *stills* de filmes pornográficos, o corpo de trabalho, já anteriormente referido, chamado *a dois* (2018) acabou por ganhar uma nova conotação. Criou-se uma desassociação com a génese da imagem e a sensação que a pintura nos dava. Nesta mesma altura houve um primeiro contacto com o trabalho de outro artista que terá influenciado este período. João Gabriel, que foi também estudante na ESAD.cr e frequentou exatamente este curso, foi uma pessoa que teria tido imenso gosto de ter conhecido nesta altura, enquanto produzia esta série de trabalhos. Até então

existia este sentimento de solidão, de não compreensão do que seria o pensamento do meu *eu* perante o ato criativo, e no momento que conheci o trabalho do João foi um abrir de olhos, a possibilidade de poder dizer que existe alguém como eu a olhar para estes temas, mesmo que seja de formas diferentes, por sermos pessoas diferentes, estamos a coexistir um com o outro neste estranho mundo. Sempre achei que criar ligações com trabalho de outros artistas é, de uma ou outra forma, difícil. Mas, quando existem estes momentos onde nos deparamos com algo que nos engole de uma forma avassaladora, tudo faz sentido.

Durante estes anos, em que pintei com esta paleta. Usava acrílico, spray e mesmo tinta plástica. A construção da imagem era rápida e eficaz, a tinta secava rápido o suficiente para que uma nova camada fosse posta quase num ato imediato. Mais tarde procurei um lugar diferente na pintura. Como o próprio título deste subcapítulo indica, a pintura sempre foi um lugar de esconderijo de algo. Aqui era criado um véu sobre as coisas, deixando passar algo, deixar ser visto algo. Quando retornei ao óleo, que até então não era o médium mais fácil para mim devido às poucas utilizações anteriores, aconteceu algo interessante. O tempo de secagem da tinta passou a ser superior ao anterior, as cores misturavam-se quando tentava criar este tal véu de cor, o que anteriormente tinha feito era “apagado” pela nova camada de tinta. Aqui começou a surgir novas questões de como este véu seria representado, e se seria um véu de todo. A ideia de véu passou a ser uma ideia de *cascata*<sup>13</sup>.

*Qualquer que seja a civilização em que nasça, quaisquer que sejam as crenças, e quaisquer que sejam os motivos, quaisquer que sejam os pensamentos, quaisquer que sejam as cerimónias de que se faz acompanhar, e precisamente quando parece votada a outra coisa, desde Lascaux até aos nossos dias, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura nunca celebra outro enigma senão o da visibilidade.*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> A pintura, sendo uma das áreas de trabalho mais antigas, sempre teve uma conotação mais emocional perante o instante do trabalho, sobre o próprio suporte, no momento de criação. Acredito que a pintura encontre o desapego do sujeito, o meu *eu*, no momento que o outro esteja presente sobre a pintura. Mesmo que seja um ato, de alguma forma egoísta, o outro será sempre bem-vindo a esta *cascata*, pois ele também faz parte dela;

<sup>14</sup> Merleau-Ponty. (2023). O olho e o espírito, Lisboa: Nova Vega. (p.26)

Esta *cascata* era um movimento vertical, de cima para baixo, onde as cores se misturavam para criar um efeito escorrido no suporte. Esta seria densa e com uma camada de tinta mais forte em comparação às anteriores. As sensações mudaram e apareceu a confusão do que seria esta cascata. O mundo destas pinturas passou a ser pesado e denso, o tempo começou a passar mais devagar e o meu corpo teria uma presença diferente. O próprio movimento do corpo sobre a tinta, as pinceladas, a tentativa de “escavar” a própria tinta com os pincéis ou mesmo espátulas eram constantes. Aqui foi criado um espaço de pensamento e de contemplação pelo movimento, pela descoberta, pelo cobrir algo e pela inscrição.

Os ícones começaram a aparecer gravados na tinta através de riscadores sem tinta, pontas secas, x-atos, tesouras, pincéis, etc. Estes seriam uma forma de um pensamento concreto prevalecer no meio deste movimento de matéria. O spray voltou para combater a desordem, numa última tentativa de gravar sobre o já pintado. Todas as tentativas de gravar algo sobre a pintura questiona: será a pintura mesmo um esconderijo? Acredito que sim, pelo simples facto que a pintura cristaliza o tempo de uma forma única, escondendo o seu passado e apenas mostrando o que ela verdadeiramente quer mostrar.



Figura 14 - Sem Título (2022)

De alguma forma, ao olharmos para trabalhos mais recentes, deparamo-nos com questões muito semelhantes às que colocava, o sentimento é semelhante, mas mais maduro. Uma *cascata* é um véu, e um véu talvez seja uma *cascata*. O olhar sobre este sentimento de partilha com o outro, neste movimento interior que é a pintura, é ainda um ato de estranheza. A dificuldade de demonstrar ao outro o que verdadeiramente existe no meu existir é persistente até hoje, mesmo que seja feito de uma outra forma, podemos ver uma evolução perante o sujeito presente, por outras palavras o meu próprio *eu*. A pintura existirá, para mim, neste limbo de querer e não querer mais, posso, mas não vou. Ela existe para mim e outro é alguém que tem acesso a ela.

A palavra, o símbolo, o ícone ou talvez arabesco

*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.*<sup>15</sup>

Começo a pensar a palavra com esta conhecida frase de Saramago que se encontra no seu livro *Ensaio sobre a Cegueira*. Este livro, até mesmo nos dias de hoje, é predominante na minha vida. Era bastante novo quando me deparei com este livro na estante da biblioteca da escola, escolhi lê-lo, e o facto de este ser o primeiro livro mais “adulto”, mas ainda fresco de uma pequena ignorância juvenil, foi abalador. Lembro-me perfeitamente de ter lido este livro lentamente e ter absorvido palavra, a palavra, as magnificas descrições de um mundo onde todos sofrem de uma cegueira que não tem nem cura, nem origem, apenas acontece. Lembro-me claramente de as palavras terem um peso gigante, talvez fosse semelhante ao peso das palavras dos adultos que ouvia na altura. Estas tinham conhecimento que eu não tinha, mas faziam sempre sentido. Mas, isto tudo para dizer, que um livro ou a palavra podem mudar narrativas e pensamentos. A linguagem, a partilha da mesma, e o poder dela é algo que transcende a si mesma, a palavra pode ser muito mais que letras, significados, narrações, descrições; pode ser amor, imagem, desenho, momento, movimento... A palavra ganha um poder maior ao que esperamos que teria, a palavra torna-se tanto desenho como traços e manchas numa folha, a palavra pode ser a coisa mais leve possível como ser o peso de uma nação inteira. A palavra, sem sombra de dúvida, pode ser tudo e todos, como pode ser muito mais além do que nós olhamos.

*Olhar significa “volver os olhos”, “pousar o olhar”, enquanto ver significa “tomar consciência da imagem”.*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Epígrafe do livro “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago;

<sup>16</sup> Maffei, L. (2019). Elogio da Palavra. Lisboa: Edições 70, p.120

No mesmo sentido que estas figuras recortadas existem no material, no espaço, nos olhos, a palavra existe. A imagem torna-se num duplo sentido, entre a palavra e estas *figuras recortadas*. A distância em torno da relação entre ambas é muito próxima, mas ao mesmo tempo cria um buraco para a possibilidade sobre a qual o nosso olhar e pensamento idealizam o que será que ambas criam em conjunto. Por exemplo, a palavra cria sentido, a figura recortada não o tem, então quando ambas existem em conjunto deparamo-nos com uma relação de dependência uma da outra. Ou será que são opostas? Ou a mesma coisa? Mas, acima de tudo, é irracional ligarmos ambas apenas pela sua conotação inicial, a palavra na verdade pode ser tomada como um indício, tal como uma exclusão, oposição ou mesmo não se racionar de todo com as figuras. A nossa ideia inicial de juntar ambas, tal como uma imagem e a sua legenda pode tornar-se uma armadilha. Mesmo que ambas funcionem bastante bem, e isso é que faz com que exista a possibilidade de a palavra se tornar uma muleta para a imagem, uma legenda, deveremos assumir a palavra como algo que ultrapassa o seu próprio sentido e em conjunto com a imagem pode ser individual e sem conotação prévia. Compreendemos que o que a palavra nos transmite poderá ser a chave para a compreensão da imagem e isso é racional e de alguma forma instantâneo, mas porque que assumimos que a palavra e a imagem existem uma para a outra e não em simultâneo?

A palavra não só é um possível “auxiliar” da imagem, ou um significado linguístico, esta acaba também por tornar-se em imagem. Torna-se tudo em desenho, transformando-se em consciência de movimento, do eu, de um olhar e ser além do expectador. O movimento do ato da escrita, no meu processo criativo, acaba por ter muitas semelhanças com o ato de desenhar. A palavra acaba por surgir num primeiro plano em comparação com os restantes elementos do desenho, mancha e traço, mas todos eles acabam por se tornar uma grande mancha. O exemplo mais claro que podemos ver isso é na série, já anteriormente referenciada, *DEAR DIARY* (*fig.5 e 18*). A palavra surge na ordem do desenho por último, ou seja, seria o primeiro plano de leitura, mas devido à natureza do desenho acaba por se unir com todos os outros elementos criando um “desenho”.

Ao contrário das figuras recortadas, estas palavras ganham forma através de si mesmas. A palavra surge em vários núcleos de trabalho de formas bastante diferentes, em 2017 aparecia num véu de tinta, tal como no trabalho *SICK* (*fig.12*); ou nos vários livros de artista, com o exemplo de *Um Gato*, em 2019; nos desenhos da série *memórias* (*fig.8*

e 17); em 2020 nas páginas soltas de um *diário de confinamento* (fig.15), em 2021 em desenhos tal como *CEGO* (fig.16), em 2022, que aparecem como um diário de páginas soltas. Ou seja, a palavra, escrita numa página, num desenho, em tinta, com caneta ou lápis, é uma palavra, mas assume a sua forma em que viva com o que lhe rodeia. Ao mesmo tempo que todas estas palavras existem, existe plasticidade por detrás das mesmas, existe, tal como as formas recortadas, um movimento, um corpo, um ato de *ser*. A sua forma é distinta de várias outras formas, tal como tornar-se num desenho, num som, ou ainda, um texto, numa poesia, ou o simples complexo ato de falar. O sentido da palavra não só cria desenho, mas como cria todo um mundo fantástico de coisas que nos rodeiam como pode criar um abismo. Estas palavras criavam vida acima de tudo, criavam relação com o seu redor, criando sujeito, presença, num ato que é cru e duro, nesta batalha a palavra é a voz de um *eu*. O que é a palavra e o desenho, enquanto uma pertence à outra, mas em casas diferentes?



Figura 16 - Páginas soltas de um diário de um confinamento (2020)



Figura 15 – CEGO, NO CHÃO (2021)

Cria-se assim ainda mais uma questão sobre a interpretação devido à sua simples existência perante estas figuras recortadas. A ideia de que a palavra é um auxiliar do desenho é rudimentar, simples, sentido básico, mas perceber que esta pode ser um afastamento é, também, bastante importante ser questionado.

Por exemplo, o aparecimento das palavras *time*, *more*, *movement*, *here*, etc. são um ato de exteriorização de uma obsessão através da palavra. Estas aparecem repetidas de várias formas nos vários núcleos de trabalho. Estas servem como uma forma de libertação e lembrança de um pensamento patente no momento de criação. O movimento da palavra, na sua repetição, acaba por tornar a palavra num ícone, num símbolo com uma conotação que acaba por ultrapassar todo o significado linguístico inicial da palavra. Podemos tomar este ato como uma aproximação do que será sentido da “forma”. Mas, enquanto criamos aproximação, e familiarização das mesmas, cria-se dúvidas. Incertezas e novas ideias sobre as mesmas, acabando por criar vários outros afastamentos neste movimento que tomamos como de aproximação.

Olhamos para ambas as formas e percebemos que podem assumir um papel de vazio, total, nada ou algo. A palavra em paralelo com as figuras recortadas são uma narrativa infinita de uma história que nunca teve um início nem nunca irá ter um fim. Poderá existir uma forma hierárquica de como olhamos para a imagem no seu todo, como compreendemos a palavra inerente com as formas, mas tudo isto acontece devido ao facto que eu sou um individuo, não porque a imagem assim o pretende. Olhamos para um desenho e deparamo-nos com uma palavra, mesma que esta exista em torno de formas, linhas, manchas e, ou, cor, acabamos por olhar para o reconhecível. Na série *DEAR DIARY* temos algo de especial que acontece, todo o “corpo de texto” e as “figuras recortadas” acabam por ser um único só, acabam por ser o desenho, a palavra, um ícone, um livro, e talvez um pequeno salto à pintura. A palavra existe em conjunto, mas nos



Figura 17 - Tudo é bonito (2019)

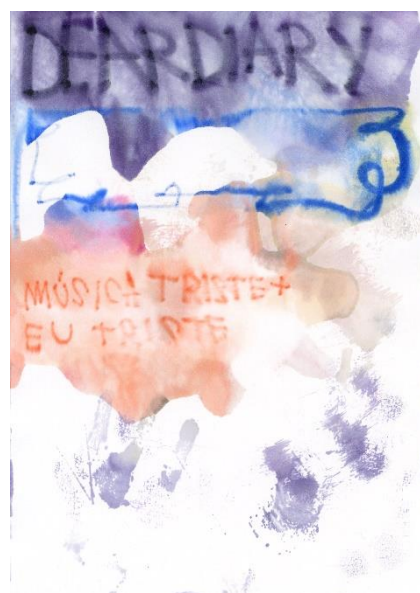


Figura 18 - DEAR DIARY (2022)

desenhos da série *memórias*, as palavras existem em paralelo do desenho, mesmo que acabe por ser desenho (talvez como um outro desenho que existe no mesmo espaço) a palavra é nos reconhecível, a linguagem que acaba por unir é a palavra. Não esquecendo que a palavra aqui é tomada como desenho, como forma e como ser, é importante questionar o porque desta ligação com o que é o nosso olhar e “filtros” culturais.

Assim sendo, podemos dizer que a palavra pode assumir uma forma recortada, tal como um símbolo ou mesmo ícone. Mesmo que a palavra possa mostrar, pelo seu significado linguístico, algo que possa aproximar ou afastar o outro do sentido inicial, deixa-nos num sentimento de *uncanny*, de uma familiarização que não é totalmente percebida. Aqui perguntamo-nos, mas estas palavras significam algo de todo então? Não tinham estas figuras recortadas a ideia de apenas serem uma extensão do corpo, uma manifestação de um ser sensível perante um suporte? Sem qualquer sentido, então as palavras serão o significado do que as figuras são?

As figuras recortadas são uma forma de ver, uma forma de sentir as coisas e uma materialização de uma força. As palavras serão semelhantes.

*Moreover, listen to Magritte: “Between words and objects one can create new relations and specify characteristics of language and objects generally ignored in everyday life.” Or again: “Sometimes the name of an object takes the place of an image. A word can take the place of an object in reality. An image can take the place of a word in a proposition.”<sup>17</sup>*

O propósito da palavra e como esta se manifesta perante o desenho é o que verdadeiramente temos de pôr em causa. O atrito criado por todas as partes desta equação deixa muito a desejar. Questionamos o afeto do olhar, questionamos a palavra e porque se relaciona com o desenho e talvez ainda questionamos o porquê de o desenho existir com a palavra. O sentido real das coisas pode tornar-se simples quanto o facto que todos estes existem em conjunto e que são auxiliares do meu questionamento, são todas elas

---

<sup>17</sup> Foucault, M. (1982). *This is not a pipe*. California: University of California Press. p.38

tentativas de resposta de algo que o *eu* não sabe responder, e neste texto também não irei responder.

A palavra é um elemento que existe no meu trabalho há muito tempo, antes uma anotação, agora um desenho. A sua própria utilização é tida como parte do processo criativo, tanto do desenho tal como a pintura. O facto que o desenho pode ter uma palavra, um ícone, ou uma forma recortada, e todos eles criarem um significado semelhante, é notável. A possibilidade de quando escrevo, ou por palavras, ou por estes ícones, serem tidos como linguagem do meu olhar. O facto de escrever com palavras e no fim existir uma forma recortada a acabar a frase é possível também, fazendo o meu próprio olhar e entendimento criarem uma relação com estes símbolos, como uma união.

A batalha existe para além de isto tudo, é notável em todo o processo, é necessário perguntar o que o outro irá compreender. A procura de compreensão do outro sobre o que vê nestas imagens, através destes variados métodos, é algo que me atormenta. Como posso criar uma forma de compreensão conjunta, mas ao mesmo tempo individual? Ao mesmo tempo não irei criar legendas para as formas, ou as palavras não serão verdades absolutas. Então como é que o outro irá olhar para esta codificação que ao meu olhar é natural? Aqui revisitamos o pensamento de Duchamp onde este afirma:

*The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation; through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale.*<sup>18</sup>

Ou seja, mesmo que exista uma preocupação em torno do olhar de um *outro*, por exemplo, como este olha para a relação entre a palavra e as figuras, esta só irá existir perante a compreensão do outro, ou ainda, sobre como o *outro* irá receber todo este processo criativo. Não existe forma de controlo ou previsão sobre o entendimento e absorção do mesmo. Este vai compreender a partir do seu próprio olhar e memória, através de si mesmo e todos os seus filtros e isso é totalmente exterior a mim. Este impasse pode ser respondido recorrendo a Maffei quando afirma que, *Se a informação visual na memória é diferente de sujeito para sujeito, esse facto pode levar a*

---

<sup>18</sup> Sanouillet, M. & Peterson, E. (1975). The essential writings of Marcel Duchamp. Londres: Thames and Hudson p. 140

*interpretações diferentes da mesma imagem retínica. Tot capita, tot sententiae [Cada cabeça, sua sentença].*<sup>19</sup>

O afastamento da génese, talvez codificação, destes símbolos todos pode ser tal como um arabesco, uma tentativa de ornamentar toda esta realidade transmitida através ou da pintura ou do desenho. Não serão adornos desnecessários ou apenas decorativos, existe todo este propósito até agora descrito. Existe a necessidade de preencher este espaço com a palavra, com o ícone, com o símbolo ou até esta ideia de um arabesco. Percebemos que por vezes a palavra, ou as outras variações, tornam-se tal como uma obsessão, um método de exteriorização de uma ideia que é prolongada ao longo de todo o processo criativo. Como anteriormente terei referido, o outro e o seu olhar sobre a palavra leva-nos num *loop* de questões e tentativas de compreensão de algo que só mesmo o *outro* irá compreender, mesmo que a palavra tenha significado, o desenho tenha significado, o ícone seja uma ponte, ou até o arabesco ser algo totalmente desconhecido. A imagem e a palavra existem de alguma forma num plano muito próximo, mas ao mesmo tempo alheias uma à outra, fazendo o papel dela ser um pouco mais difícil, mesmo com a ajuda da repetição de um leque de palavras ou mesmo a ideia de um “diário”, ou seja, pessoal e próximo, estejam em jogo.

*Não me espanto se o pintor tiver uma linguagem para cada um e nós, na realidade, somos nós quem transforma a imagem em palavras.*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Maffei, L. (2019). Elogio da Palavra. Lisboa: Edições 70, p.126;

<sup>20</sup> Ibid. p.146

## O livro e o seu espaço

O livro é um espaço material que cabe nas mãos. Este pode ser aberto quando quisermos, tanto é um espaço físico como imaginado. O que acreditamos ser um livro é material, mas ao mesmo tempo podemos imaginar muito mais para o que a sua existência consiste. O livro poderá não assumir a sua forma mais banal. Existem livros nas mais variadas escalas, formas de organização, materiais e manuseamento, com texto e imagem ou até à falta de ambas. Este espaço de criação pode existir desde o contar uma história ao mostrar uma fotografia. Um livro é, em princípio, um objeto que tem folhas, brancas, escritas ou impressas, agregadas numa encadernação ou páginas soltas. Ou seja, a nossa ideia de livro pode ser muito mais que o objeto comercial que conhecemos, pode ser tudo o que queremos que ele seja.

Tudo o até agora referido nesta reflexão acaba por culminar um pouco neste ponto. O livro tornou-se um objeto de afeto na minha prática artística de uma forma que fez que as outras vertentes, até agora faladas, em conjunto, criem este espaço individual, íntimo, mas possível de ser manuseado por um outro. A possibilidade de tornar um objeto que tinha uma outra utilização no meu processo veio numa altura onde uma prática já implementada e uma nova perspetiva se cruzaram. O objeto, inicialmente, usado para um acompanhamento académico à prática artística, tal como a pintura, por exemplo, torna-se assim num objeto artístico por si mesmo. Continua a ter o seu mesmo registo diarístico e intimista, mas a narrativa que cria dá-nos possibilidade de compreender não só as outras vertentes do meu trabalho como aprofundá-las. O livro é um espaço global a tudo e todos, a nossa compreensão do que é um livro, mesmo que não tenha a sua formatação mais comum, é-nos comum. Assim, através do livro, a criação de um espaço que é tanto processo de produção artística como expositivo é fantástico.

Quando chegamos a esta parte da reflexão, percebemos que tudo se une de alguma forma aqui. A ideia de que todos os corpos de trabalho, ou mesmo universos, aqui reparamos não são assim afastados como tínhamos ideia, unem-se neste suporte que acaba por tornar-se um universo por si só. Compreender os livros que criei e ainda crio, ou mesmo a minha prática de diário gráfico, é um passo para a mensagem que o meu trabalho sempre quis transmitir: o que eu vejo, penso, sinto, acaba por ultrapassar a experiência pessoal, a comunicação entre o eu e o outro é possível.

O livro, o seu lado matérico, fez-me questionar como desenhava e pintava. Como é que estes dois universos, não muito distantes um do outro, colidem num espaço como o livro? A possibilidade de que o livro possa agregar ambas as coisas é algo extraordinário, algo que não cria separação, mesmo pela sua intimidade e aproximação, no livro tudo acontece em conjunto. Harmonia de alguma forma. O desenho existe no livro como uma parte essencial, tal como a pintura, tal como a escrita, tal como a fotografia. O primeiro contacto com este espaço único foi na UC<sup>21</sup> Livros de Artistas que frequentei no meu segundo ano da licenciatura. Na primeira aula lembro-me de ouvir a expressão que Lawrence Weiner apropriou de Joe McCarthy: *“If it walks like a duck and it talks like a duck, it’s a duck.”*<sup>22</sup>. Naquele momento apercebi-me de uma coisa, a rotulação e divisão que criava no meu trabalho era algo que aqui, nesta UC, já não ia fazer sentido. Até então a divisão lógica do meu trabalho, que na altura consistia simplesmente em pintura e em desenho como auxiliar desta, deixara de funcionar. Este momento deu-me possibilidade de poder olhar para o meu trabalho com uma lente mais descontraída e não racionalizada como anteriormente. E depois da resposta a vários exercícios descobri uma nova vertente para o meu trabalho: os livros.

Este despertou a possibilidade de fazer a minha imaginação criar sem preconceitos, em torno do suporte, técnica, material, etc. A criação de livros de artista, na sua primeira experiência, terá sido um momento de compreensão do que poderia ser um livro. Dos mais variados exercícios e exemplos vistos, o livro poderia ser verdadeiramente tudo o que um artista quisesse. Quando o livro passou a ser um objeto mais próximo, a reflexão de várias temáticas que eram contidas nos outros corpos de trabalho encontraram um lugar de cruzamento. Mas, pondo as coisas em perspetiva, percebemos que o diário gráfico talvez tenha sido o primeiro contacto com o livro de artista.

O facto de este já fazer parte do meu processo de trabalho era importante. A possibilidade de tornar um espaço pessoal como um espaço de produção sem filtros. Tal como o próprio nome indica, tem uma vertente diarística tal como um diário escrito, mas

---

<sup>21</sup> Unidade Curricular;

<sup>22</sup> Lawrence Weiner, Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists’ books, 1989. In, Umbrella, volume 13, n. 1, 1990.

cria ponte com o lado mais plástico do trabalho. O acompanhamento deste foi essencial para muitos pensamentos e sobrevivência, tal como a exploração entre o meu trabalho e o meu interior sensível. Perceber que na verdade este *eu* terá várias facetas apresentadas no mesmo suporte, devido aos mais variados fatores, é fascinante. Podemos ver que é uma extensão da existência do eu, tal como uma extensão do meu próprio trabalho. Aqui percebemos que o livro não seria um objeto estranho e que esteve sempre presente em todo o processo.

O caderno é um suporte móvel e permite uma forma rápida do *eu* poder trabalhar. Este costuma ser mais leve e de fácil transporte, mais barato que outro tipo de suporte, uma escala mais próxima do corpo e ainda facilmente reproduzido em atelier. O uso das técnicas adquiridas foi contaminando outras áreas, e o mesmo aconteceu ao contrário. O facto de as inscrições referidas na secção de *pintura como esconderijo* serem inicialmente utilizadas num destes diários, numa tentativa de criar um abecedário próprio que poderia ser escrito em segredo. É importante referir que estas inscrições também apareceram num outro conjunto de livros

intitulados *Cadernos de Sons* e *Cadernos de Pensamentos*. Este conjunto de cadernos surgiram no primeiro semestre de mestrado, em proposta de exploração de um conjunto de desenho feitos em meados de 2020. Estes trabalhos foram importantes para desenvolver uma tentativa de linguagem iniciada naqueles desenhos, foi proposto o exercício onde o pensamento e um som poderiam existir em paralelo, cruzando-se uma com a outra, ou forjar o seu afastamento. Importante ter em conta que o som pode ser tido como ruído, ou não, tal como um pensamento o pode ser. Assim, explorando esta linguagem de inscrições, ícones, sons e pensamentos, estes cadernos foram criados. Em primeira mão, serviram para um desencadear de outros conceitos e explorações, numa tentativa de melhor compreensão do *eu* através destas ditas inscrições. Estes cadernos/livros acabaram por ter 3 volumes cada um, e em cada um reparamos numa

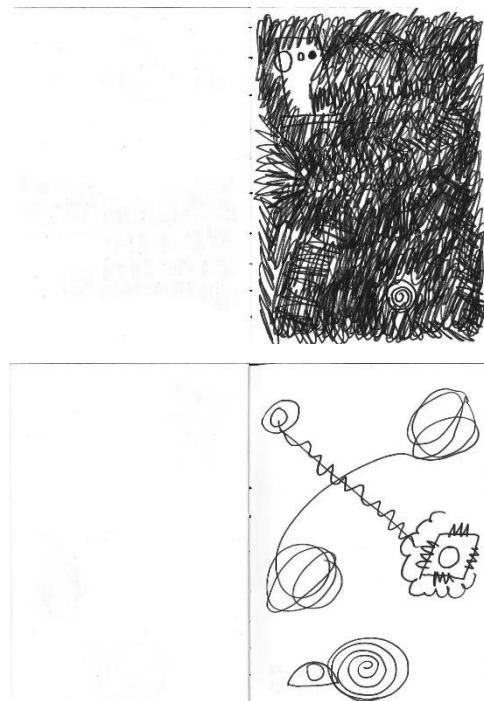


Figura 19 - Páginas do VOL. I do Caderno de Sons

evolução do tratamento gráfico da linha, da sua expressão, do uso dos marcadores, mas a linguagem continua a mesma: estes tais ícones.



Figura 20 - Páginas do VOL. I do Caderno de Pensamentos

O livro aqui é tomado como caderno, uma ideia de exploração e contaminado pelo que o rodeia, em constante mutação através de vários elementos, desde os materiais usados até ao seu próprio suporte. Anteriormente falei de diário e como este não só tinha uma vertente intimista como acabava por ter uma vertente artística devido já à sua componente gráfica e à forma como contaminava os outros corpos de trabalho. O caderno, e a forma como comecei a utilizá-lo, foi totalmente natural. O seu uso era próximo do que poderia ser um livro, mas este, tal como o diário gráfico, nunca iriam ter objetivos de serem publicados ou mostrados como livros. Ambos tinham propósitos pessoais

e íntimos, desde a partilha do pensamento do *eu* perante si mesmo, mas num espaço material; o caderno iria assumir um lado experimental e de exploração de algo além de si, ou seja, acabaria por ser um lado novo que até então não existiria neste espaço. Pelo processo natural de ambos, foram contaminando-se um ao outro, mesmo que o caderno assumisse um lado mais manual, desde a sua criação em atelier até ao seu uso, o diário acabou por assumir algumas destas propriedades. Anteriormente, o diário gráfico era algo comprado e assumido como algo para ser usado na sua natural ordem de criação. O caderno iria ser criado e usado, mas, hoje, ambos deixam de ter estas predisposições e acabam por ser ambos ao mesmo tempo. No conjunto de cadernos anteriormente referidos isso acabou por acontecer, o caderno tornou-se livro e, mesmo que a sua primeira intenção seja outra, este é um livro.

Estes cadernos foram um passo na direção certa para a compreensão de outras obras que ainda estariam por vi. Todas as outras áreas do meu universo de trabalho acabaram por receber algo desta exploração. As formas recortadas ganharam uma nova linguagem numa escala mais íntima, os ícones começaram a criar um alfabeto, mas disperso e em conjunto com a palavra. O lado mais diarístico do diário gráfico

permaneceu, apenas transformou-se em algo que não era anteriormente. A possibilidade de que um espaço possa ser esta multiplicidade do mesmo eu é inefável. Atualmente, num dos mais recentes corpos de trabalhos, intitulado *Cadernos Soltos*, tudo o que é referido até agora é refletido neste conjunto de cadernos, que já se encontram com 6 volumes, onde a exploração, a intimidade, o desenho, a pintura, a palavra, todos estes habitam um espaço que lhes pertence, quem qualquer modo de ultrapassar o anterior ou apagar as outras *armas*.

De tudo o que falei até agora é preciso ter em conta que o livro é uma prática muito presente no processo criativo, e acredito que seja, como já referi, uma contaminação e talvez contenção dos mais variados corpos de trabalho. Aqui o “livro” não só é processo como é espaço de criação único em comparação com os outros núcleos de trabalho. Mesmo que acredite que o livro possa ser um culminar<sup>23</sup> de tudo o que disse até agora, sei que este por si só é também um núcleo do meu trabalho, que tenta unir e harmonizar tudo, não tentando arrumar, mas sim criar espaço para tudo.



Figura 21 - Páginas do VOL. V dos Cadernos Soltos

---

<sup>23</sup> Repositório, cruzamento

## Espaço de Exposição

O livro, como plataforma ou mesmo suporte, é um material próximo do nosso corpo, a sua escala, o toque que temos com o objeto, esta aproximação que talvez não tenhamos nos outros trabalhos. É um objeto que podemos levar connosco, podemos pegar, dobrar, rasgar, guardar, oferecer, queimar, etc. Todas estas ações de alguma forma podem-se aproximar de um ato íntimo, não só a ideia de um diário, como anteriormente falado, e a sua formatação, mas até as próprias ações impostas no suporte são íntimas. Então, o livro como objeto, pode ganhar forma perante a ação imposta nele. Quando o livro sofre estas ações transforma-se num objeto perante um sujeito ativo, este objeto não lhe pertence, mas existe assimilação sobre ele. O ato de conhecer este objeto torna-se uma exploração do *outro*, que de antemão foi feita por um *eu*. A exploração passa a ser mútua, neste suporte íntimo, criando uma partilha entre ambas as partes. O ato de conhecer e explorar esta plataforma, o livro de artista, é tal como uma conversa com o objeto, um ato de, primeiro, estranheza, mas depois de proximidade. Existem coisas que nunca iram acontecer, mas na sua maior parte são movimentos semelhantes. Quando olhamos para estes livros, exploramos as páginas, o objeto, lemos palavras, vemos imagens, tocamos no suporte, analisamos o que nos enfrenta. De alguma forma estamos perante um movimento que nos é familiar noutra tipo de espaço expositivo, apenas este poderá caber no bolso. Este movimento contínuo, de partilha, conversa, assimilações, associações, toques, pode ser visto tal como visitarmos um novo local, uma conversa com um amigo num café, ou uma divagação.

O espaço expositivo aqui transforma-se no que poderá ser tal como uma narrativa, uma forma de falar com um outro mesmo que este não tenha ideia de que isso possa estar a acontecer. Existe uma curadoria e um pensamento para a criação destes espaços, tal como um museu. Então, será um livro de artista o mesmo que ir ao museu e ver uma tela? Será um livro capaz de ser equiparado a uma pintura? Será este espaço único? De alguma forma não existe forma de comparar na sua totalidade estas interrogações que acabo de fazer, mas estas servem para nos depararmos com o facto que existe uma possibilidade de que o livro possa criar espaço, e que esse espaço possa sobreviver por si mesmo. Este espaço aqui referido acaba por ser um espaço perante si mesmo, tal como um espaço para com um outro. No livro intitulado *pedro. (2019)* o objetivo era criar um espaço expositivo para um outro sujeito, para além do eu, para que este pudesse “caminhar” o que teriam

sido os meus três anos de licenciatura. Foi criada uma dupla narrativa, através do próprio suporte, através da encadernação japonesa, em torno do ato de esconder, resguardar, rasgar, para conhecer mais além. Isto era o proposto ao sujeito ativo perante o livro. Na instalação, onde este livro foi apresentado, com mais alguns trabalhos expostos na parede perante o plinto onde o livro se encontrava, deparávamo-nos com uma faca para que o ato de cortar, rasgar, fosse possível, e na verdade desejado. A dupla narrativa presente neste livro cria a verdadeira realidade, um espaço de exposição, de duas histórias que existem em paralelo, no mesmo espaço de três anos. Representada como uma narrativa principal, ou por um lado, mais positiva, o *outro* via um *eu* a tentar superar o que seria momentos cruciais destes anos. Na segunda narrativa é-nos apresentada uma voz grave, carregada de dor e tristeza, representada por esta energia hipercrítica e dramática dos momentos que eram mostrados na outra narrativa. Este livro acabou por ser uma representação física de um concluir de ciclo, num espaço pessoal, íntimo, e não poderia ter acontecido de outra forma. O livro acabou por ser um espaço não só de exposição, mostrando três anos de criação e desenvolvimento do meu eu, mas como criou um espaço para *ser*, um espaço material e imaterial do *eu*.



Figura 22 - pedro. (2019)

Ou seja, tal como um espaço de exposição, como o exemplo dado anteriormente, um espaço físico, material, também podemos pensar no espaço que o livro pode criar como um atelier móvel, tal como um caderno. O facto que um espaço de criação, que acaba por se tornar processo tal como o diário gráfico, pode ser o nosso atelier em movimento, tal como pode tornar-se uma exposição tal como outros espaços, mas este será nas suas páginas. A ideia que o espaço de um livro poder representar para o *eu* o seu espaço de experimentação e pensamento criativo é um dos factores principais, mas ao mesmo tempo que lhe cria um espaço único e pessoal, pode transmitir um porto seguro para o *outro* visitar. Quando mostramos, por exemplo, o nosso diário gráfico a alguém

para uma partilha deste lado mais íntimo, tal como o processo criativo e pensamento crítico, estamos a criar um espaço de partilha de um íntimo. Não só este objeto acaba por se tornar arte em si mesmo, como acaba por ser o próprio espaço criativo expositivo perante um outro.

Este movimento poderá não ser frequente, como é o caso do exemplo dado anteriormente, mas existe algo inerente há própria existência do seu suporte que faz com que este tenha a possibilidade de ser mostrado de variadas formas. Este é de teor íntimo e pessoal, intransmissível, mas no momento que criamos este movimento de mostrar, passar, dar a ver, este suporte ganha uma nova vertente que originalmente poderia não ter, sem qualquer adorno ou dispositivo para este ser exposto. Acabam por si mesmo por ser um dispositivo expositivo, sendo o próprio espaço, o suporte e ainda o trabalho a ser apresentado. Esta acaba por ser uma das maiores qualidades do livro, o facto de a sua multitude de espaços ser utilizada das mais variadas formas. Ao mesmo tempo que falamos sobre isto tudo, é importante frisar que o ato de fazer e mostrar são diferentes, e o caderno funciona aqui bastante bem sendo algo que se encontra num cruzamento que pode ser confuso. O ato de fazer, prazeroso, sem qualquer filtro, acaba por ser um espaço expositivo, de uma forma crítica e pensada, mesmo que o seu momento inicial não seja para esse propósito. Interessante pensarmos nesta possibilidade, onde o fazer e o mostrar acabam por acontecer naturalmente, no caderno, por exemplo, temos um ato diarístico, íntimo, que acaba por ser mostrado de uma forma crítica, sendo exposto perante o outro como uma arte final. O que isto verdadeiramente significa? Que num espaço expositivo, onde existe um olhar externo, além do eu, o ato de fazer existe, um eu existe, e este ato existe de uma forma natural, calma e introspectiva?

Assim sendo, o livro como espaço expositivo, acaba por ser multitude de versões de si, refletindo esta possibilidade de representação de vários focos de um interior sensível. Assume os mais variados papéis de outros espaços expositivos, numa escala mais pessoal, com um olhar mais íntimo, mas não perdendo o poder expositivo equiparado a uma sala de exposição. Importante refletir aqui também sobre o facto de um livro, ao assumir estes papéis todos não deixar de ser um livro, o seu espaço mantém-se, criamos ideia de afastamento, aproximação, toque ou não, exibição ou não, etc. Ao ter estas possíveis diferenças, o que o poderia afastar da ideia de um livro, ou até mesmo assumir uma nova forma, totalmente diferente daquele que temos em mente do que seria um livro, nunca deixara de ser um livro: o livro assume o seu papel pela sua intenção, se

o artista diz que o apresentado é um livro, será verdadeiramente um livro, mesmo que saia da génese do que é tipicamente um livro. A ideia de que o livro possa assumir estas variadas facetas é na verdade o que faz o livro existir, desde uma narrativa mais clássica na sua formatação até à ideia de um livro ser um objeto alheio à imagem preconcebida do seu significado, tal como uma pedra, por exemplo. E o espaço que envolve todo ele nunca deixará de ser o seu espaço expositivo, mesmo que seja numa mesa, numa vitrine, numa prateleira, numas mãos...

Será que podemos dizer que estes espaços são uma materialização de um sentido, um pensamento, ou mesmo uma identidade? Será que o livro poderá assumir como um porto seguro, um espaço onde o eu poderá existir, nu de qualquer desdém alheio, numa tentativa de mostrar o seu interior sensível?

## A complexa simplicidade do sentir — Conclusão

*Eu existo por mim e para mim mesmo. As barbas e sobrancelhas dos mestres da antiguidade não podem crescer no meu rosto, nem as suas entranhas instalar-se no meu ventre; tenho as minhas próprias entranhas e barbas. (...) a minha obra seja afim da de algum mestre, é ele que me segue, e não eu quem o busca.<sup>24</sup>*

A ideia por de trás desta reflexão é o seu próprio movimento e momento. A possibilidade de desdobrar o *eu* em vários momentos e compreender o que é de facto a existência deste no mundo e como este manifesta-se. É uma tentativa de compreensão, este movimento de olhar para dentro, sobre o que é o cruzamento de vários núcleos de trabalho. Todos estes são uma forma de materialização de um interior sensível, um fragmento de identidade, um olhar, um movimento contínuo tal como uma espiral.

O *eu*, neste caso a minha existência, é algo complexamente estranha, mas simples de alguma forma. Este ato de desdobrar o processo criativo é um paralelismo com a minha existência como alguém neste mundo. Como estas duas coisas se entrelaçam é bastante interessante. O facto que, não caindo na redundância, o *eu* existe de mil e uma formas e que essas se manifestam de mil e uma outras formas, diferentes e correspondências ao mesmo tempo. O momento de desdobramento do *eu* e as suas variadas facetas é algo que criava atrito com a existência do meu *eu* no mundo, mas num momento de realização e melhor compreensão da identidade deste, tudo de alguma forma encaixa. Estas divisões, as existentes nesta reflexão, são uma linha de pensamento e uma tentativa de organização de uma identidade artística. Mas, enquanto existe esta organização e percepção do que é real ou o que é uma construção, temos um *eu* que procura um lugar em si como no mundo que o rodeia.

A criação destes universos, núcleos, mundos, foi feita originalmente para uma separação óbvia dos sujeitos. Cada um deles tinha um mote e o cruzamento entre si era algo a ser evitado. A criação de um estado de espírito, tal como um alter ego, uma diferente forma do eu, era algo que acontecia. Interessante o suficiente o facto que na prática tudo isto acabou por ser falhado. Todas as construções criadas à volta destes

---

<sup>24</sup> Shitao. (2001). A pincelada única. Guimarães: Pedra Formosa, Associação Cultural, p.11

universos independentes falharam rapidamente por um simples facto: mesmo que exista separação física de cada corpo de trabalho, o núcleo será o meu *eu* pois a sua existência é única, e ultrapassa qualquer matéria e divisória pré-fabricada. Aqui entramos numa compreensão do que este alguém, um eu, uma identidade, um outro, ou mesmo todos eles, querem verdadeiramente dizer com a sua existência, a possibilidade de um *núcleo* ser estas variadas formas sem uma separação entre cada uma torna-o mais rico, torna-o mais real. Mesmo que as separações físicas existissem, o seu cruzamento era bastante vincado pela existência do sujeito. Ou seja, de uma forma ou de outra, mesmo que o *eu* tenha tentado criar uma separação em si mesmo, este falhou, pois tudo faz parte da sua existência material e não material e o cruzamento de ambos é o seu processo criativo.

Aqui deixamos algumas ideias bem definidas, mas muitas perguntas são deixadas por resolver. Tudo acaba por ser uma continuação do momento anterior e isso é natural aqui. Este movimento continuo que falava, tal como o movimento da linha que desenho no papel, criam uma ligação forte entre significados, momentos, identidade, forças, intenções, por aí fora. Qualquer destes momentos contínuos são originários no *eu*, acabando assim por tornar este ser único em algo muito mais que a sua existência singular. Existe um *eu*, o núcleo, há a relação passional com o trabalho, e futuramente haverá obra.

—

Por vários momentos, nesta dissertação, e nestes três anos de reflexão sobre o que seria o meu dizer e fazer, deparei-me com o simples (e complexo<sup>25</sup>) facto que tudo o que sinto e penso são formas de expressão que ultrapassam o meu olhar, o meu querer, os meus movimentos, os meus desenhos, as minhas pinturas, os meus livros e cadernos, e a sua existência perante um outro, um mundo, é algo de estranhamente gratificante, algo totalmente inesperado ao longo deste processo, mas que é real e acolhido. O desejo de compreensão pelo outro é algo que habita no meu trabalho, a existência de um querer ser ouvido e ser visto é, por vezes, muito maior que muitos outros pensamentos inerentes na

---

<sup>25</sup> No momento de escrita da dissertação, e tudo o que a rodeia, foi extremamente exigente e complicado pôr em palavras tudo o que pensava e sentia que deveria ser dito. Tornou-se, então, num processo mais complexo do que deveria ter sido, para que no final tivéssemos na verdade um simples sentimento em torno de isto tudo: tentativas de comunicação com um outro de um eu que procura e constrói a sua identidade.

minha prática artística e nos meus núcleos de trabalho. Não fazendo isto, nem lei, nem obrigação, nem desejo fatal, este tem uma força que puxa-me para fora de mim mesmo, que procura um lugar entre os outros, que tenta ser aceite para além de si mesmo. Talvez como um sentimento de paz. Todas as tentativas criadas aqui são um ensaio para um futuro, o querer fazer mais além do que terá sido anteriormente, numa tentativa de encontrar paz e uma conexão com o mundo. Então, que papel consigo assumir no meu próprio trabalho? Serei apenas um ponto de partida? De chegada? Intermediário? Volto a frisar a grande importância da espiral e todo o movimento da mesma, serei então o início de mim mesmo como o fim de mim mesmo, mostrarei ao outro aquilo que quero mostrar pois sou eu, pedro de nome, indivíduo, como sou artista. Sou todas as versões de mim mesmo nesta grande espiral, sou contínuo em mim mesmo, nestas variações de momentos.

## Bibliografia

- Paixão, P. A. (2019). *Pela bruma dentro - Conversa com Cristina Robalo em torno do desenho*. Lisboa: Documenta
- Cruz, A. (2021). *A boneca de Kokoschka*. Lisboa: Penguin Random House Grupo Editorial
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orpheu Negro
- Mullican, M. (11 de 2018). Entrevista conduzida por Antónia Gaeta a Matt Mullican por ocasião da sua exposição *What do they feel?* (A. Gaeta, Entrevistadora)  
link: <https://contemporanea.pt/edicoes/11-2018/entrevista-matt-mullican>
- Elias, N. (1994). *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- Wilde, O. (2005). *O declínio da mentira*. Lisboa: Editora Vega
- Sanouillet, M. & Peterson, E. (1975). *The essential writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson
- Wandschneider, M. & Faria, N. (1999). Introdução. Em *A indisciplina do desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea
- Valéry, P. (2012). *Degas Dança Desenho*. Brasil: Cosac & Naify.
- Merleau-Ponty. (2023). *O olho e o espírito*, Lisboa: Nova Vega.
- Maffei, L. (2019). *Elogio da Palavra*. Lisboa: Edições 70
- Foucault, M. (1982). *This is not a pipe*. California: University of California Press. p.38
- Sanouillet, M. & Peterson, E. (1975). *The essential writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson
- Lawrence Weiner, *Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books*, 1989. In, *Umbrella*, volume 13, n. 1, 1990.
- Shitao. (2001). *A pincelada única*. Guimarães: Pedra Formosa, Associação Cultural

## Índice de Imagens

Figura 1 - The Feeling of Things por Matt Mullican (parte da exposição).....	9
Figura 3 - a dois (2018).....	12
Figura 2 - Sem Título (2017) .....	12
Figura 4 - Sem Título (2019) .....	13
Figura 5 - DEAR DIARY (2022).....	16
Figura 6 - Tudo finalmente encaixa (2021).....	21
Figura 7 - Sem Título (2017) .....	23
Figura 8 - Chorei Tanto (2018).....	24
Figura 9 - Exemplo de ícone de um movimento. Sem Título (2021) .....	25
Figura 10 - Exemplo de figuras recortadas como linguagem. Cadernos Soltos vol. V (2023) .....	26
Figura 11 – Sem Título (LOSTLOSTLOST) (2022) .....	28
Figura 12 - SICK (2017) .....	29
Figura 13 – João Gabriel, Sem Título (2022).....	30
Figura 14 - Sem Título (2022) .....	32
Figura 16 – CEGO, NO CHÃO (2021) .....	36
Figura 15 - Páginas soltas de um diário de um confinamento (2020).....	36
Figura 17 - Tudo é bonito (2019).....	37
Figura 18 - DEAR DIARY (2022).....	37
Figura 19 - Páginas do VOL. I do Caderno de Sons .....	43
Figura 20 - Páginas do VOL. I do Caderno de Pensamentos .....	44
Figura 21 - Páginas do VOL. V dos Cadernos Soltos.....	45
Figura 22 - pedro. (2019).....	47