

A exploração da identidade como forma de autoconhecimento

Alice Almeida

Orientadores: Prof.^a Isabel Baraona e Prof.^o Rodrigo Silva

Mestrado em Artes Plásticas

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

2021/23

Agradeço, primeiramente, aos meus pais e à minha avó, que têm sido o meu pilar desde sempre, e que me continuam a apoiar e a amar a cada passo que dou. De seguida, queria agradecer aos meus amigos e colegas, que tanto me ajudaram em momentos complicados, que me fizeram rir nas alturas mais stressantes. Posteriormente, quero agradecer aos meus orientadores, Isabel Baraona e Rodrigo Silva por todo o apoio que demonstraram, tanto em ajudar-me a colocar o meu trabalho por palavras, como a perceber partes do meu trabalho que me eram desconhecidas. Por fim, queria agradecer à Vera Gonçalves, pelos ensinamentos no mundo da gravura e pela sua paciência durante momentos de experimentação.

Índice:

A exploração da identidade como forma de autoconhecimento	1
Sinopse:	5
Abstract:.....	6
Introdução	7
Capítulo 1 - O Autorretrato e a Identidade	8
Capítulo 2 - Corpos em fragmentos.....	38
Capítulo 3 - A Mão e os Gestos	54
Capítulo 4 - Artistas que me tocam	74
Capítulo 5 - O(s) meu(s) trabalho(s).....	84
Em forma de conclusão:	97
Índice de Imagens:.....	98
Bibliografia:.....	103
Webgrafia:.....	105

Sinopse:

Esta dissertação de mestrado representa a culminação de ideias, experimentações e uma exploração profunda de diferentes formas de representar o meu próprio corpo. Pode ser uma característica da natureza humana, a busca do autoconhecimento e a compreensão de si mesmo. Ao longo deste projeto, segui essa busca, através de uma pesquisa artística e autorreflexiva, alternando entre momentos de autodescoberta e dúvida. Como diria Montaigne, em relação à temática que vou trabalhando ao longo deste projeto: *"E, portanto, leitor, eu próprio sou o tema do meu livro: não é razoável que empregueis o vosso tempo livre num tema tão frívolo e tão vão. Portanto, adeus."*¹

Durante este processo, procurei encontrar aquilo que ancoraria a minha identidade, algo que mostra-se uma verdade de si (de mim). Muitas questões se levantam: essa (suposta) verdade que vejo de mim mesma, será a mesma que os outros percebem? Que representações do corpo são capazes de transmitir de forma mais viva essa verdade? Será apenas através de uma conjugação desses fragmentos que podemos tocar essa dimensão de verdade?

Tentei aprofundar a consciência do corpo, através das imagens que dele extraio. Refleti sobre o modo como o vejo e represento, qual é a experiência de habitar *este* corpo? Fui guiada pela interrogação sobre como se forma a percepção do corpo numa unidade harmoniosa ou se, na realidade vivida, ele seria sempre um conjunto de fragmentos interconectados, marcados pelo tempo e pelos diferentes estados do sujeito.

O meu processo de criação artística foi objeto de uma interrogação permanente, entrelaçada com a investigação que empreendi. Examinei as razões que determinam as escolhas de materiais e a intenção subjacente à decisão de utilizar o meu corpo como uma ferramenta expressiva na minha obra. Este percurso de autoexploração e reflexão intensificou de forma entrelaçada e fértil um percurso de leituras e exploração expressiva e plástica, consolidada num território de interrogações sobre a identidade e o fazer artístico.

Palavras-chave: corpo, autorretrato, mão, gravura, fragmento, gesto, desenho

¹ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate: *"And therefore, Reader, I myself am the subject of my book: it is not reasonable that you should employ your leisure on a topic so frivolous and so vain. Therefore, Farewell:"* de Montaigne, M & Screech, M. A. (1991). *To the Reader. The Complete Essays*, Penguin Group. p.59.

Abstract:

This master's dissertation represents the culmination of ideas, experimentation and a profound exploration of the different ways of representing my own body. The search of self-knowledge and self-understanding could be a distinctive attribute of the human nature. Throughout this project, I experienced this human trait, the search for self-understanding, through artistic and reflective endeavours, undulating between moments of self-discovery and doubt. As Montaigne would put it: *“And therefore, Reader, I myself am the subject of my book: it is not reasonable that you should employ your leisure on a topic so frivolous and so vain. Therefore, Farewell.”*²

Along this process, I tried to find what would anchor my identity, something that would show a truth in itself (of me). Many questions arose: is this (alleged) truth that I see in myself the same that others perceive? Which representations of the body are capable of transmitting this truth the most vividly? Is it just through the juxtaposition of these fragments that we can touch this dimension of truth?

I've tried to deepen my awareness of the body through the images I drew from it. I've reflected on the way I see and represent it, what is the experience of inhabiting this body? I was guided by the question of how the perception of a body in a harmonious unit is formed or whether if, in lived reality, it would always be a set of interconnected fragments, identified and marked by a time and the different states of the subject.

My process for artistic creation was the subject of everlasting questioning, intertwined with the investigation I undertook. I have examined the reasons behind the choice of materials and the intention that led to the decision of using my body as a tool of expression in my work. This journey of self-exploration and of self-reflection was fruitfully intensified by an intertwined path of reading and plastic and expressive exploration, consolidating in the realms of the questions on identity and the artistic endeavour.

Keywords: body, self-portrait, hand, engraving, fragment, gesture, drawing

² Montaigne, M & Screech, M. A. (1991). To the Reader. *The Complete Essays*, Penguin Group. p.59.

Introdução

“Um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento...”³

Jean-Luc Nancy

Escolhi partir. Em busca de reabrir a compreensão do meu próprio corpo. Instigar e despoletar nele outras sensações, criando fragmentos de autorretratos. Desconstruí-lo e, em seguida, reconstruí-lo. Um percurso que se desfaz das suposições e dos adquiridos, em direção a melhor conhecimento de mim.

O autorretrato, como um tema artístico e cultural, evoluiu muito ao longo dos séculos, refletindo as transformações nas percepções de identidade e da autoimagem. Em anos recentes, ele tem se tornado cada vez mais proeminente no mundo da arte, proporcionando aos artistas uma ferramenta para expressar a sua visão pessoal em relação ao mundo exterior, mas também como um sintoma de questões problemas com as identidades pessoais e sociais.

O corpo é uma estranha sinfonia de fragmentos. Peças que se encaixam, herdadas e recombinadas: *“um corpo não está vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio dele próprio: é tudo o que ele é”⁴*. Tudo o que ele é (ou pode ser) reside profundamente em seu âmago mais íntimo e deveria (poderia?) ser trazido à superfície, para que possa ser sentido e pensado, permitindo-nos compreendê-lo e conhecê-lo na sua plenitude. Mesmo se essa plenitude é talvez uma impossibilidade: só tentamos, por fragmentos e ensaios chegar lá. O que se segue é relato de uma viagem em busca dessas possibilidades que ensaiam uma futura plenitude.

³ Nancy, J. (2000). Sem pés nem cabeça. *Corpus*, Vega. p.18.

⁴ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.15.

Capítulo 1 - O Autorretrato e a Identidade

Foi só um momento, e vi-me. Depois já não sei sequer dizer o que fui.

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

O autorretrato é um tema imenso. Depois de várias leituras sobre o tema para mapear a reflexão sobre a temática do Autorretrato, decidi explorar o tema com uma leitura aprofundada de Margarida Medeiros, percorrendo alguns dos capítulos do seu livro *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*. Na sua introdução começa com um excerto de um do livro de Mário de Sá-Carneiro, o *Indícios de Oiro*. Este excerto diz o seguinte: “*Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro*”.⁵ Através deste poema Medeiros, introduz a temática da identidade, relacionando-a com o Outro, sugerindo que esta é sempre uma mediação incerta entre o sujeito e o que os outros rodeiam.

Medeiros destaca que nos últimos 40 anos, vários artistas passaram a centrar o seu trabalho maioritariamente na autorrepresentação. “*Nos últimos quarenta anos, uma boa percentagem de artistas, pintores, fotógrafos, ou de artistas que passaram da pintura para a fotografia, tende a centrar o seu trabalho criativo em estratégias auto-representativas*”⁶. Ela exemplifica singularmente este acontecimento através de alguns artistas, começando por Francis Bacon, que segundo ela, a “*obra pouco se afastou da representação de si*”⁷. De seguida, fala da dupla de artistas Gilbert and George, que criaram bastante do seu trabalho através de imagens fotografadas e pintadas de si mesmos e “*desenvolveram também uma boa parte da sua obra a partir das suas respectivas figuras*”⁸. Percorre também os autorretratos tanto de Andy Warhol como de Mapplethorpe devido à grande centralidade da autorrepresentação e da representação do corpo nos seus trabalhos. Como artistas mais recentes, Medeiros refere Cindy Sherman, Jo Spence, Nan Goldin e Jean Le Gac, que usam obsessivamente a autorrepresentação, tanto na linguagem da fotografia como no vídeo. Medeiros vê a autorrepresentação no trabalho destes artistas

⁵ Sá-Carneiro, M. (1993). *Indícios de Oiro*. Colares Editora.

⁶ Medeiros, M. (2000). Introdução. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.13.

⁷ Ibid. p.13.

⁸ Ibid. p.13.

como a forma mais adequada de trabalhar a questão da identidade, dado que *“encontram na auto-representação pela fotografia e pelo vídeo o único universo adequado às suas estratégias artísticas”*⁹.

Medeiros afirma que este fenómeno do autorretrato no meio artístico não se restringiu apenas às artes plásticas e à fotografia. *“Como refere Chistopher Lasch (Lasch 1978), um movimento paralelo surgiu na literatura, com a eclosão do diário e da escrita jornalística; igualmente na dança e no teatro a figura do Eu se afirma”*¹⁰. Através desta citação, Medeiros sublinha que tanto na literatura, como na dança e no teatro, a temática do desmembramento do sujeito e dos seus modos de representação de si passou a ter cada vez mais pregnância.

*“Os mais preocupados em encontrar classificações para estes comportamentos falam de «cultura do individualismo» (Lipovetsky), de «tirania da intimidade» (Sennet); no entanto, estas designações apenas descrevem factos, mas não nos permitem compreendê-los.”*¹¹ Medeiros vê que ao categorizarem esta situação criaram várias denominações, como as acima referidas, mas, no entanto, não ajudam a esclarecer as motivações profundas, as causas anteriores deste fenómeno. Para o compreendermos, Medeiros sugere que devemos interrogar-nos sobre a situação histórico-política, integrá-la num contexto social e de acontecimentos próprios deste tempo, para perceber a necessidade que existiu para a criação desse fenómeno. A autora sublinha a ideia de que é importante perceber os riscos da autorrepresentação, entre a definição do que é o sujeito e evitar, *“sobretudo, procurar uma visão generalizante, com os riscos que isso implica de definição de perspetiva e de modelo”*.¹²

Segundo Medeiros, só podemos perceber a crescente dominância da autorrepresentação na arte contemporânea, bebendo de várias áreas de conhecimento, que devem estar em conexão com a história da arte. Ela pretende refletir ao longo do livro sobre como a representação do corpo afeta a identidade do sujeito. *“pois é necessário enquadrar essa questão numa reflexão mais geral sobre o papel da representação do corpo na afirmação da identidade.”*¹³

⁹ Ibid. p.13.

¹⁰ Ibid. p.13.

¹¹ Medeiros, M. (2000). Introdução. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.14.

¹² Ibid. p.14.

¹³ Ibid. p.14.

As áreas que começou por questionar, para a sua pesquisa, foram a mitologia grega e a filosofia. *“Um outro elo tornava-se necessário: o que nos diz a psicologia, nomeadamente a psicanálise, cujos conceitos centrais são o de pulsão e de ego, sobre a percepção do corpo?”*¹⁴ Tornou-se necessário, para a autora, trazer o contributo a psicanálise, nos conceitos freudianos de pulsão e do ego, colocando a questão de como a psicanálise percebe as imagens inconscientes do corpo.

Para o estudo da autorrepresentação, Medeiros assinala que é importante perceber a ligação entre a interrogação que o sujeito faz de si e as representações construídas do corpo. *“Um dos aspectos que me parecem essenciais no estudo da auto-representação é compreender a relação entre a interrogação do sujeito sobre si mesmo e o investimento em representações do corpo”*¹⁵. A autora vê importância em analisar os terrenos psicológico do sujeito, pois para ela uma obra é algo que vem de algo anterior, que deve ser analisada nas suas motivações não é uma simples imagem aleatória, nem considera *“que uma obra é sempre muito mais do que uma ilustração intelectualizada de algo que é refletido teoricamente, e não pode se reduzida a um trabalho racional”*¹⁶.

Medeiros vê este tipo de reflexão teórica na obra de Cindy Sherman. No trabalho de Sherman, ostenta-se uma grande obsessão com a temática do corpo, ligando-o também ao teatro onde, no caso dela, ela é a encenadora e a única atuante. Segundo a autora, Sherman baseia a sua obra numa exploração paradoxal dos limites do Eu, questionando a sua identidade face aos estereótipos do feminino na cultura de massas. Explorando a ideia dos estereótipos que representa, e talvez, no fundo, desvendando aos poucos uma camada de si. Esta seria uma forma de análise da sua obra, pois o que tem sido mais analisado são os aspetos ideológicos presentes nela e da sociedade na receção da artista.

*“A obsessão com a corporalidade e a sua postura, associadas ao facto de que o teatro em torno deste tema tem como actor único o próprio encenador, estão de tal forma ligadas com imagens de destrutividade que tornam esta obra paradigmática da interrogação pós-moderna sobre os limites do Eu e transcendem os aspectos ideológicos que têm sido os mais analisados”*¹⁷.

¹⁴ Ibid. p.14.

¹⁵ Ibid. p.14.

¹⁶ Ibid. p.14.

¹⁷ Medeiros, M. (2000). Introdução. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.15.

O facto de utilizar as ferramentas conceptuais da psicanálise não implica psicologizar as motivações da obra de modo redutor. *“De modo algum me parece que a arte possa ser entendida como um produto patológico. (...) Mais interessante é compreender o acto criativo fora das ideologias racionalizantes que o cercam e na proximidade com as emoções próprias ao ser humano, que o desenvolve”*¹⁸. Medeiros contesta ver a arte como um produto das ideologias que a envolvem, e prefere ver a arte através da forma como esta consegue alcançar e transparecer as emoções mais inconfessadas e complexas do ser humano. *“Sabemos desde Freud que o acto não segue necessariamente as ordens da vontade consciente, e que esta é apenas uma ínfima parte da extrema riqueza do psiquismo humano”*¹⁹. A autora afirma, a partir de Freud, que o modo de agir nem sempre segue a vontade do consciente, dado que sendo este uma pequena parte do psíquico humano, os dados inconscientes transcendem a motivação racionalizável. Da mesma forma, o ato criativo, nem sempre é algo em estrita comunicação com o consciente, podendo advir de algo mais profundo, do inconsciente. *“Quando Rimbaud escreveu «Je est un Autre» não estava certamente a ilustrar Freud. Falava por si mesmo da percepção interna de uma cisão irreversível de que acabara de se aperceber, e cuja dor, desde aí, a arte do século XX não tem deixado de se referir”*²⁰. Rimbaud ao escrever *“Eu é um Outro”*²¹, este não estava a expressar a sua percepção de um eu múltiplo e fragmentado, uma divisão interna profunda, num sujeito estilhaçado e sentindo-se inacessível (ao seu verdadeiro eu).

*“A arte, como mais nenhuma forma de discurso, leva sempre adiante no equacionamento das questões fundamentais. Ela está antes do lado da anunciação dos sentimentos mais urgentes. A arte é epifânica; move-se fora dos territórios lógicos e racionalizantes, fora da conceptualização”*²². Para Medeiros, a arte é a forma de elaboração que ultrapassa discurso, que se foca mais nas questões não verbalizáveis e é movida pelos sentimentos mais difíceis de formular do ser humano. A autora diz-nos que a arte é como uma epifania, ou seja, uma revelação que se desliga da racionalização e da lógica. *“Por essa razão me parece claro o ponto de vista de Peter Fuller (Fuller 1980: 26-27) quando diz que «uma parte importante daquilo que torna uma obra de arte duradoura tem a ver com a natureza*

¹⁸ Ibid. p.15.

¹⁹ Ibid. p.15.

²⁰ Ibid. p.15.

²¹ Rocha J. (2020). *Cartas Visionárias de Arthur Rimbaud*, Caderno de Leituras Nº 108, da série Rama. Edições Chão da Feira, Belo Horizonte. p.5.

²² Medeiros, M. (2000). Introdução. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.15.

da sua relação com elementos da experiência que nunca mudam, ou mais ainda, com mudanças lentas e, ao fim ao cabo, consideradas constantes».²³ Medeiros usa esta frase de Peter Fuller para exemplificar como a obra de arte pode ser eterna, se a experiência e emoções presentes nesta forma retirados e extraídos um possível estrato de sentimentos que todos atravessamos e onde nos podemos reconhecer. *“Quer isto dizer que estamos sempre a falar do mesmo? (...) Sim, porque essa componente eterna e universal da obra só o é porque se refere a emoções também elas ontogeneticamente eternas e universais”*²⁴.

A autora questiona-se se, então, na arte, não estaremos sempre a falar das mesmas temáticas comuns ao ser humano, por diferentes formas e acessos. Por um lado, afirma que sim, pois o que torna a obra de arte duradoura são as emoções presentes nela, sendo vistas como eternas e universais. Mas por outro lado, *“não, porque cada obra remete para uma saliência particular de certos aspectos emocionais, sociais e políticos, mais relevantes na cultura que habita, no tempo em que se move”*²⁵.

*“O facto de me ter socorrido fundamentalmente da teoria psicanalítica e de certos dados antropológicos ... não me parece poder abordar a temática da auto-representação sem remeter ... para a análise de dimensão especular enquanto estruturadora do indivíduo”*²⁶. Medeiros diz da teoria psicanalítica que o tema do espelho é central para a temática da autorrepresentação. Esta base permitiu analisar a estrutura especular e a forma de exteriorização da imagem e autoimagem de um ser individual. *“Sem considerar qualquer exercício lúdico ou simbólico sobre a auto-imagem como remetendo para essa questão fundamental à natureza humana: quem sou Eu?”*²⁷. Em termos simbólicos, o espelho pode ser percebido como uma mediação simbólica e um jogo, não inteiramente fidedigno no seu reflexo.

“O retrato é, desde as origens da arte, uma das suas mais importantes determinações. Desde as grutas de Altamira e Lascaux, às representações sociais e narrativas da pintura egípcia, ao desenho sumério, à escultura e gravura gregas, a representação do outro ou

²³ Ibid. p.15.

²⁴ Medeiros, M. (2000). Introdução. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.15 e 16.

²⁵ Medeiros, M. (2000). Introdução. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.16.

²⁶ Ibid. p.16.

²⁷ Ibid. p.16.

de si mesmo parece estar ligada à condição da arte.”²⁸ Medeiros assinala-nos que o retrato está provavelmente presente desde as origens da arte em múltiplas culturas. A representação do Outro foi sempre objeto de construções simbólicas nunca é simplesmente um dado objetivo. *“Esta representação começa por ser determinada pela consciência da morte (Morin: 1973) (...) a partir do momento em que se percebe a si próprio como um ser finito, que pode desaparecer um dia”*²⁹. Medeiros menciona que só há representação afetada pela consciência do ser humano em relação à sua finitude, à possibilidade de desaparecer, que pede memória para evitar o apagamento do vivido.

*“Ao mesmo tempo, a morte é contemporânea da interrogação sobre o nascimento e o sentido da vida, criando um percurso histórico à volta do mistério da criação e da desaparecimento”*³⁰ Para a autora, a interrogação sobre o sentido da vida e do nascimento está intrinsecamente ligada a esta ideia. Esta interrogação possibilitou a conceção crescente de um misticismo em volta da ideia da criação e da ausência, como se a “potência mística” da arte viesse da incompreensão do que acontece na morte e depois dela. *“Assim poderá ter nascido o mito, a magia e a arte, como formas possíveis de reajustamento de um ser atingido pela desagregação interior, e cujo principal recurso técnico é a criatividade – a sua capacidade de criar respostas, pensamento, imagens, mitos, túmulos, orações: «É a ordem humana que se desenvolve sob o signo da desordem.»*”³¹ Através da criatividade, o ser humano criou formas de lidar a inquietação e fragmentação, assim preservando a ordem interior face ao caos da identidade, ameaçada por todas as formas de alteridade e de alteração do tempo. A representação responde à desordem e ao desaparecimento que ameaçam no seu íntimo o eu.

*“Se considerarmos ainda hoje a ideia de Freud, de que a civilização é o resultado de uma constante luta das pulsões de vida contra as pulsões de morte, teremos de aceitar que a principal tarefa do homem, (...) é a de permanentemente produzir objectos com os quais possa esquecer a condição de mortal”*³². Medeiros sublinha a ideia de Freud, de que a civilização é composta por impulsos contraditórios, uma negociação permanente entre a pulsão de vida e a pulsão de morte. Levando em consideração esta ideia, Medeiros afirma

²⁸ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.35.

²⁹ Ibid. p.35.

³⁰ Ibid. p.35.

³¹ Ibid. p.35.

³² Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.35 e 36.

que a tarefa primária do homem é criar objetos e imagens para esquecer a sua condição efêmera e mortal. “São compreensíveis, neste contexto, as palavras do pintor Francis Bacon, quando interrogado acerca da inspiração para os seus quadros: «na verdade eu não tento dizer alguma coisa, eu tento fazer alguma coisa»”³³. Trata-se de um agir para modificar as condições da experiência: um fazer para produzir efeitos sobre si. Bacon foi entrevistado entre 1975 e 1987 por David Sylvester para o livro “*The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*”. Numa das entrevistas, Bacon menciona que “quer fazer objectos muito, muito específicos, embora feitos de algo que é completamente irracional do ponto de vista de ser uma ilustração”³⁴. O artista expressa a sua vontade de fazer objetos que advém de uma ação não representativa, objetos muito específicos que transcendem a mera autorrepresentação e agem por modificação das percepções de si. “É este fazer de objetos, que vemos surgir na história desde as grutas de Altamira, que revela mais profundamente o sentido das principais interrogações do ser humano sobre si próprio e que move a arte”³⁵. O fazer objetos surge como ação do sujeito sobre si, e este fazer, demonstra as interrogações como cobertas por operações de transformação: as imagens de si são um projeto, e não mera representação distanciada e inerte

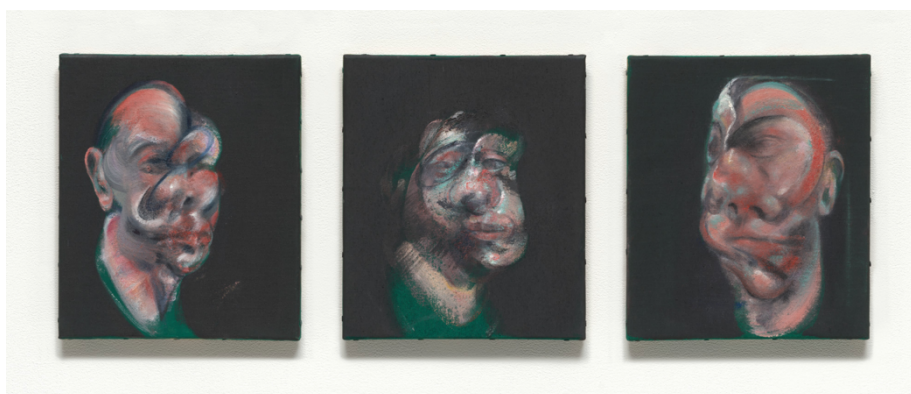


Fig.1

“A representação do Outro ou de si surge pois como manifestação de uma presença no mundo, como ponto de vista sobre esse mundo, mas também como forma o

³³ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assirio & Alvim. p.36.

³⁴ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate: “Now I feel that I want to do very, very specific objects, though made out of something which is completely irrational from the point of view of being an illustration”. do livro *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* de Sylvester D. (1999), Thames and Hudson Inc. p.11.

³⁵ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assirio & Alvim. p.36.

potencialmente recriar ou restaurar”³⁶. Medeiros vê a representação do Outro ou do sujeito como uma demonstração do ser humano como interveniente no mundo, usada de modo a que o ser humano fá-lo como forma de o alterar ou recriar, de agir sobre ele. A representar altera e transforma. Representamos para transformar e transmutar, para nos tornarmos outros ou para tornar os outros, outras coisas para nós, a partir das nossas projeções. “*Representar é sempre revolucionar. É sempre uma forma de protesto contra o desvanecimento do Ser no tempo*”³⁷. A representação é sempre política também: como um modo de protesto contra o esquecimento do sujeito na temporalidade, contra a efemeridade. “*Num conhecido texto, André Bazin salienta que a função primordial da estatuária religiosa era a de «salvar o ser pela aparência». A crença na imagem radica assim numa necessidade mágica, que identifica objecto com o seu modelo e procura repor a integridade do Ser contra a ameaça da sua dissolução*”³⁸. O texto de André Bazin, onde ele explica que a função principal da estatuária religiosa é de salvar a alma através da imagem, revela que a crença na imagem, segundo a autora, cria uma necessidade de ligar o objeto ao modelo que o representa, impedindo assim o eterno esquecimento do modelo, mas sobretudo é uma barragem contra fragmentação da identidade e perda dos limites do eu.

Também “*Didi-Huberman estabelece uma relação particular entre o retrato e a morte: «A questão do retrato começa talvez no dia em que, perante o nosso olhar aterrorizado, um rosto próximo de nós cai no chão para não mais se levantar (...) A questão do retrato começa talvez no dia em que o rosto diante de mim começa a não estar mais diante de mim porque a terra começou a devorá-lo.»*”³⁹ Medeiros cita Didi-Huberman devido à relação que ele estabelece entre o retrato e a morte, como já Edgar Morin havia feito. Para este autor o retrato está intrinsecamente ligado com o horror da perda do sujeito, da finitude inalterável da morte, mas que só conhecemos a nossa morte pela morte dos outros. Medeiros refere um conceito criado por Didi-Huberman, que deu o nome ao subcapítulo da autora, “*o retrato como nó antropológico*”: é no retrato que está entrelaçada a questão do humano e da identidade humana, a questão do conhecimento de si.

³⁶ Ibid. p.36.

³⁷ Ibid. p.36.

³⁸ Ibid. p.36.

³⁹ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assirio & Alvim. pp.36 e 37.

“Na história da arte, o retrato propriamente dito, tomado no sentido da representação figurativa, mais ou menos realista, mais ou menos abstracta, do outro ou de si mesmo, ocupa um lugar específico. É sustentado por convenções ideológicas historicamente determinadas e serve objectivos também determinados”⁴⁰. O retrato é instrumentalizado pelo poder: este usa uma representação figurativa e o realismo, para produzir uma influência persuasiva, para convencer e dominar, para provocar medo ou seduzir. Se o retrato é composto por conceitos ideológicos, determinados tanto pela história, como pela cultura e a política, é porque a representação é forma do poder se exercer. Todo o poder implica representação e não há poder sem representação, sem mito e sem figura. “A sua história, história de um movimento entre introspecção e extrospecção, é marcada por uma certa ideia de *mimesis*, enquanto esta pode ser vista como processo impulsivo de imitar, não a realidade, mas uma sua representação”⁴¹. A história do retrato é uma corrente de reflexões assombrada pela tentativa de constituir a identidade mimética de um sujeito. A *mimesis*, como um método de imitação, não da realidade em si, mas imitação de uma interpretação desta, como ficcionamento que procura construir numa representação uma unidade impossível do sujeito.

Para falar da *mimesis*, é necessário perceber melhor de onde advém este conceito: “Do gr. *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza”⁴². Partindo desta explicação, podemos assumir que a *mimesis* é o ato de imitar ou representar, mas é sempre uma representação de representações. Medeiros sublinha que esta “pulsão mimética foi desde a Antiguidade objeto de reflexão filosófica. Em Platão, nomeadamente no capítulo X da República, a *mimesis*, condição da arte, é vista como astúcia que se opõe à razão (*noesis*), e através do qual o sujeito se pode deixar envolver emotivamente”⁴³. A *mimesis* é uma condição selvagem e incerta presente na arte e que por isso se opõe à razão. Devido a esta oposição, a arte teria de ser condenada como má representação ou como falsa representação. Mas não é arte que é má ou falsa: o problema é que só temos representação de representação de representação e a arte lembra-nos dessa condição. Por isso, “Platão considera a arte da mimesis, indissociável da pintura, como um processo enganador e perigoso para a

⁴⁰ Ibid. p.37.

⁴¹ Ibid. p.37.

⁴² Ceia, C. (2010, junho 20). *MÍMESIS ou MIMÉSE*. E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese>

⁴³ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assirio & Alvim. p.37.

alma, dando-lhe a designação de simulacro - «cópia da cópia»⁴⁴. Platão vê a *mimesis* como algo corruptível e manipulável no processo representativo, designando a *mimesis* por simulacro, como uma cópia de uma representação da realidade, só podia expulsar os poetas da cidade e condenar a arte.

“Na *Retórica e na Poética de Aristóteles surge outra tentativa de teorização filosófica deste processo. Para Aristóteles, a mimesis é um processo natural da arte, pelo qual pretendemos imitar ações: ou por excesso – idealizando, caso da tragédia; ou por defeito – ridicularizando, caso da comédia*”⁴⁵ Nesta citação Medeiros menciona outro entendimento que refletiu sobre a questão da *mimesis*, Aristóteles. Se a *mimesis* é um elemento natural da arte, que permite ao sujeito imitar ações, ela tem uma força essencial para construir a identidade. Para este autor precisamos da *mimesis* pois só ela consegue fazer a eficácia do que só a representação consegue operar. “O prazer de imitar viria da necessidade de encontrar exemplos, ou de salientar certos aspectos da realidade”⁴⁶. O gosto por imitar pode advir de uma constante necessidade de encontrar modelos na realidade, ou de acentuar características na mesma: somos seres miméticos, incuravelmente, precisamos de representações para aprender a ser e para o conhecimento. “Numa análise do conceito de *mimesis* em Aristóteles, Derrida (Derrida 1971) considerou que o «mimema» não é a própria coisa (porque é uma representação) nem completamente outra (porque se referencia a ela ostensivamente)”⁴⁷. Derrida considera o resultado da *mimesis*, o *mimema*, não como um objeto desligado do sujeito, por ser uma representação da realidade, não como um objeto totalmente novo, mas como aquilo que expõe e exhibe ferida da identidade e ambiguidade da representação. “Se seguirmos Derrida através desta sugestiva e paradoxal definição, encontramos uma componente utópica na imitação, ao mesmo tempo que uma necessidade incontornável de referenciação ao real. Imitar é pois referir, mas também compor e transformar.”⁴⁸ Ao nos guiarmos pela reflexão de Derrida acabamos por encontrar uma dicotomia: há uma fuga na imitação, um desejo e uma aspiração à unidade e à totalidade através da imaginação e

⁴⁴ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.37 e 38.

⁴⁵ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.38.

⁴⁶ Ibid. p.38.

⁴⁷ Ibid. p.38.

⁴⁸ Ibid. p.38.

da pura invenção, mas a imitação recai sobre o referente, procurando agir e modificar o real.

A autora afirma que o retrato tem uma posição de semelhança particular, pois através de uma descrição ou outra forma de identificação, determina com verossemelhança a quem se refere. “*O retrato pintado foi durante séculos a forma mais perfeita de desenvolver a relação mimética dos sujeitos consigo próprios e com os outros*”⁴⁹. O retrato por vários séculos foi o melhor método de fortalecer a relação mimética com os outros e com os próprios sujeitos e, portanto uma forma de poder e de esconjurar a fragmentação da identidade. “*Ao encomendar um quadro, e ao requerer verossimilhança, o retratado pressupõe ser de alguma forma favorecido, sugerindo uma relação de sujeição entre o pintor e ele próprio. São conhecidos os casos em que essa idealização parece posta em causa, levando à rejeição do retrato por parte do retratado: quando Inocêncio X diz a Velásquez que o seu retrato é «troppo vero», é porque algo naquela imagem escapa à idealização pretendida*”.⁵⁰ Ao se ser retratado, o sujeito espera verossimilhança na representação feita pelo artista, ele acaba por encontrar a estranheza inquietante da representação: há lá algo de outro, algo na imagem que anuncia algo de outro. Assim transparece a imagem que o Outro (o artista) vê do retratado, talvez uma maior veracidade deste. Desta forma, os sujeitos ficavam numa situação de submissão assombrada perante o que surge nas imagens. O retrato é “*troppo vero*”, ou seja, *demasiado verdadeiro*⁵¹ porque revela a representação como ficção, o poder demiúrgico da ficção. Inocêncio X rejeitou o retrato por este não seguir a idealização que ele próprio esperava: as idealizações fogem de nós, fogem nas imagens e perseguem-nos.

⁴⁹ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.38.

⁵⁰ Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.38 e 39.

⁵¹ Tradução da expressão “*troppo ver*” do website DeepL Tradutor. <https://www.deepl.com/translator> .



Fig.2

*“A definição paradoxal de Derrida (e de Aristóteles) parece encontrar aqui o seu sentido: a virtude e o pecado da mimesis estão nesse intervalo entre não ser a própria coisa nem completamente outra. E é neste intervalo que se dão os desentendimentos, porque é nele que se instala a subjectividade e a (re)criação”*⁵². O entre dois, a ambiguidade e ambivalência da *mimesis*, revela nesta situação o seu sentido: nem o mesmo, nem o outro. Demonstra tanto a virtude como o pecado em que a *mimesis* habita, onde não é nem um objeto fiel e igual, nem um totalmente outro. Medeiros afirma que é neste espaço onde começa a existir a revelação de que o mesmo é sempre já um outro, de que a identidade é incerta e instável, sempre.

*“Este aspecto, mais estritamente psicológico, da relação entre arte e mimesis, é salientado por Bazin. Se a evolução da arte e da civilização libertaram as artes plásticas da sua componente mágica, permitindo a diferenciação entre imagem e modelo, nem por isso a arte deixa de ser uma forma de salvar este último de uma «segunda morte espiritual», uma vez que se trata, a partir do Renascimento, da «criação de um universo ideal à imagem do real e dotado de um destino temporal autónomo».*⁵³ Se a evolução da arte e da civilização permitiu a autonomia das artes plásticas, de forma a poder separar a imagem e o modelo, através desta separação, a arte continuava a poder salvar o modelo da uma “segunda morte espiritual”. A autora justifica este termo ao afirmar que a partir do Renascimento, os artistas pretendiam criar um domínio idêntico ao real, com uma temporalidade diferente da do real, isso permitia que o espírito do modelo se mantivesse intacto, apesar da sua existência física e espiritual já não estar presente. Só que entre

⁵² Medeiros, M. (2000). Arte, Representação e Mimesis do Eu: o Retrato enquanto «Nó Antropológico». *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.39.

⁵³ Ibid. p.39.

presença e ausência o assombramento do fantasma aparece. Por isso, “*a história das artes plásticas «não é somente a da sua estética, mas em primeiro lugar a da sua psicologia», isto é, a da semelhança ou do realismo (Bazin 1945: 14)*”⁵⁴. A citação de Bazin, que a história das artes plásticas não se baseou só na estética que foi também na psicologia que esta carregava e bebia: os traumas da identidade do sujeito, a fragmentação a que autorrepresentação está exposta. Bazin, afirma, citado pela autora que “*«a necessidade de ilusão não deixou desde o século XVI de trabalhar a pintura interiormente. Necessidade totalmente mental, inestética em si mesma, cuja origem só se pode ir buscar à mentalidade mágica, mas que desorganizou profundamente o equilíbrio das artes plásticas.» (Bazin 1945:15)*”⁵⁵. A relação íntima entre a arte e a psicologia da *mimesis* define a relação que o ser humano tem com a representação. Este padrão ambíguo de representação advém da realidade, da urgência da identidade de manter a ilusão da unidade do sujeito fragmentado. Bazin afirma que a questão da ilusão é uma necessidade do foro psíquico, que não cumpre nenhum valor estético autónomo, dado que a sua proveniência e persistência advém da mentalidade mágica, de proteção do ser de uma “*segunda morte espiritual*”⁵⁶. Esta instabilidade provocou uma recorrente ambiguidade na estabilidade da representação de si.

“*Uma das fontes de trabalho de Francis Bacon são as cronofotografias de Edward Muybridge, técnica desenvolvida no final do século XIX, que permitia a captação de uma sequência de movimentos*”⁵⁷. Bacon foi muito influenciado pelas cronofotografias feitas por Edward Muybridge. Este método foi criado no final do século XIX, que permitia ao fotógrafo captar uma sequência de movimentos através de várias captações sucessivas de imagens. “*Esta técnica enquadra-se no conjunto de processos fotográficos destinados a fixar o instante real, e é um dos dispositivos de representação que permitem descortinar uma preocupação com a análise do tempo e do espaço*”⁵⁸. Esse desdobramento em múltiplas imagens é estritamente análogo do fracionamento da identidade.

“*Ora quer as pesquisas nosológicas de Jean-Martin Charcot na Salpêtrière, quer sobretudo os trabalhos em cronofotografia (Edward Muybridge, Etienne Juler Marey, Thomas Eakins), são testemunhos de uma fragmentação do olhar que começamos a*

⁵⁴ Ibid. p.39.

⁵⁵ Ibid. p.39

⁵⁶ Ibid. p.39

⁵⁷ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assirio & Alvim. p.107.

⁵⁸ Ibid. p.107.

observar, a partir de então, nos processos representativos”⁵⁹ Medeiros usa como exemplo do início da desagregação do olhar, na metodologia da representação, exemplos mais importantes para esta desagregação, como os projetos em cronofotografia.



Fig.3

Medeiros menciona Jean Clair, um historiador de arte e ensaísta francês. Este autor afirma que devido à crescente fragmentação do olhar, foi criada uma tendência no final do século XIX e inícios do século XX, tendência esta que compreendia o modelo fotografar-se em cinco ângulos diferentes, auxiliando-se de espelhos para isso, e por fim imprimir o grupo de imagens na mesma folha, criando uma única composição. “*Duchamp e Henri-Pierre Roché fizeram-se fotografar em Nova Iorque, em 1917 por este processo. Mas antes dele, Umberto Boccionin tinha deixado uma fotografia ainda mais impressionante, porque continha a seguinte legenda: «Io» («Eu»), para a imagem de costas; «Noi» («Nós»), para as restantes (Clair 1989: 165-6).*”⁶⁰ Clair menciona que os artistas Marcel Duchamp e Henri-Pierre Roché também participaram nesta tendência em 1917. Contudo diz que anteriormente um artista, Umberto Boccioni, criou a mesma composição, mas com uma diferença, legendou a palavra “*Eu*” na imagem de si de costas, e colocou “*Nós*” para as imagens nas restantes posições. “*Esta «split-representation» (representação clivada), como lhe chama Clair, remete-nos para uma característica central da representação moderna: a visão fragmentária do corpo, associada à observação do sujeito.*”⁶¹ O termo

⁵⁹ Ibid. p.107.

⁶⁰ Ibid. p.107.

⁶¹ Ibid. p.107.

“*split-representation*”, nomeação dada por Clair para referenciar uma representação fragmentada, conecta esta fragmentação com uma particularidade da representação moderna, o olhar fragmentado do corpo, emanção do confronto do sujeito com a sua imagem.



Fig. 4

“Para Linda Nochlin, num pequeno livro intitulado «*The Body in pieces/Fragment as a metaphor of modernity*» (Nochlin 1994), a modernidade é marcada pela trágica perda da totalidade, que empurra o sujeito para o discurso metonímico”.⁶² Neste livro, Linda Nochlin, uma historiadora de arte e professora de Arte Moderna americana, afirma que a modernidade é demarcada pela perda das narrativas totalizantes, levando o sujeito a procurar outras denominações para se referir a si, heterogêneas e que “o Moderno constrói-se a partir desta perda”⁶³. Linda Nochlin inicia o seu livro com uma apreciação de uma obra do artista Henry Fuseli, um dos seus desenhos, denominado de “*The artist overwhelmed by the grandeur of Antique Ruins*”. Neste desenho estão presentes duas esculturas em pedra, uma de uma mão e outra de um pé, em ruínas, e ao seu lado está o suposto artista, a ponderar. A autora expõe que a modernidade se forma emblematicamente a partir da perda e da fragmentação. “Num certo sentido, Fuseli dá-nos uma visão particularmente moderna da (...) perda – uma perspectiva, um corte, que constitui a essência do modernismo representacional.» (1994: 8)”.⁶⁴ O Modernismo

⁶² Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.108.

⁶³ Ibid. p.108.

⁶⁴ Ibid. p.108.

nasceria da perda e da fragmentação, do estilhaçamento de grandes identidades coletivas e da fragmentação da identidade individual.

Medeiros explica que, a destruição da definição do todo centrou-se na chacina de centenas de pessoas realizada durante a Revolução Francesa pelo estado francês, nos períodos de 1793 a 1974. Afirma que foi criada uma vasta coleção iconográfica desta altura, e dentro desta iconografia explica que o poder da imagem ou sugestão da castração, da perda de um membro, é algo fundamental no manifesto revolucionário da própria destruição. Medeiros exemplifica isto através da forma como se representa a castração do Rei, retratando-o a ser decapitado. *“Esta imagem da castração será simbolicamente estendida a vários níveis: não apenas da destruição das monarquias (com a figura centralizadora do rei) mas, pouco a pouco, será visível na fragmentação dos impérios coloniais e na dessacralização da política.”*⁶⁵ A simbologia da castração se expande de outras formas, não só na extinção das monarquias, mas também na desagregação dos impérios coloniais e na desmitificação da política.

*“Num outro pólo da representação revolucionária, a fragmentação surge através da obscenidade. Uma gravura de James Gillray, «Un petit souper à la parisienne, or A family on Sans-Culotts Refreshing after the Fatigue of the Day» (1792), mostra-nos uma espécie de refeição canibal: os convivas sentados à mesa deleitam-se com uma cabeça cortada, cujo dono vão tirando pedaços (um olho, um coração...) que levam à boca; no chão, um grupo de pequenos homens, de feições monstruosas, devora avidamente o que parecem ser vísceras; um pouco por toda a sala, pernas e braços soltos, corpos desmembrados, completam o cenário”*⁶⁶. A fragmentação e decomposição o corpo é evidente, cruel e crua e isso é simultaneamente uma espécie sintoma psíquico coletivo, mas também algo de individual, que é tratado simbolicamente pela formas de representação da época. *“O corpo em pedaços, o corpo «moderno», é um corpo demasiado próximo e a sua proximidade torna mais salientes a pulsões de morte expressas no comportamento obsceno”*⁶⁷; Medeiros vê este *“corpo em pedaços”* relacionado com o *“corpo “moderno”* como um corpo que já não visto é como um todo, mas como fragmentos, um corpo está demasiado próximo do sujeito, tornando mais

⁶⁵ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.108.

⁶⁶ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.108 e 109.

⁶⁷ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.109.

proeminentes os impulsos relacionados com a morte, existentes no obsceno. Para a autora, o corpo que sobra após a fragmentação é um corpo profanado, pois este perdeu a sua totalidade (sagrada).



Fig 5

“Nas pinturas de Géricault, como salienta Nochlin, a experiência da fragmentação do corpo torna-se absolutamente evidente, embora de forma não-obscura: *Membros decepados* (1818;1819); *Cabeças decepadas* (1818), *Cabeça de um homem morto* (1818)”⁶⁸ Tanto Medeiros como Nochlin destacam que nas pinturas de Théodore Géricault está presente a sensação da fragmentação corporal, apesar de o artista não recorrer ao obscuro na representação. Exemplificam esta sensação através de algumas obras do artista: “*Membros decepados*” (1818-1819), “*Cabeças decepadas*” (1818) e “*Cabeça de um homem morto*” (1818). “... representam imagens de pés e cabeças cortadas no repouso do lar: o terror da destruição/mutilação invade o cenário íntimo, próximo, e já não apenas o espaço público dos heróis da mitologia ou da política”⁶⁹ Medeiros explica que ao Géricault representar cabeças e pés decapitados na intimidade do lar, o artista transmite o medo presente no sujeito da dilaceração e da destruição, que estes se tornem tão próximos que poderiam estar presentes na própria casa. A dilaceração

⁶⁸ Ibid. p.109.

⁶⁹ Ibid. p.109.

deixa de estar só presente em contos de heróis, torna-se algo cada vez mais próximo do sujeito.

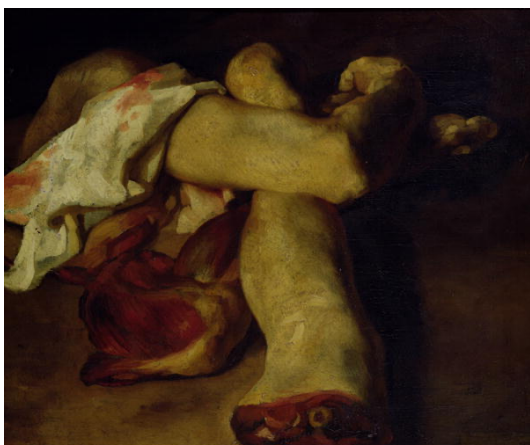


Fig. 6

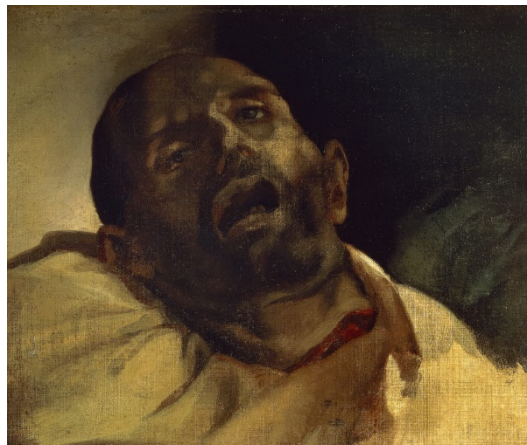


Fig. 7

*“Na confrontação solitária com o «duplo» de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar”*⁷⁰. O sujeito enfrenta o seu duplo, ou como ela diz, a figura no espelho, este desagrega-se e elimina-se quase por completo. Passa a centrar o seu íntimo numa fixação pelo seu fim, criando uma necessidade de constantemente representar a morte. *“Se o retorno de Narciso está presente como indício da modernidade, é um Narciso menos cósmico e mais carnal (humano) do que na mitologia grega. Um Narciso ao espelho que, continuando a não se reconhecer tal como no mito, nos surge, agora, despedaçado”*⁷¹. O mito de Narciso que diz o seguinte: *“... como Narciso era um rapaz de beleza impressionante, a ninfa Eco se apaixonou perdidamente por ele. (...) Contudo, Narciso rejeitou Eco, que definhou até seu corpo desaparecer, sobrando apenas a sua voz, que continuaria a se repetir eternamente. As outras ninfas, apoiadas por Nêmesis, deusa da vingança, amaldiçoaram Narciso e o fizeram se apaixonar perdidamente por sua própria imagem refletida nas águas. Já que não podia resistir a essa paixão, atirou-se nessas águas, para encontrar-se com seu reflexo e acabaria morrendo afogado.”*⁷² Através desta citação, tomamos conhecimento do que engloba o mito de Narciso. Podemos ver como Narciso estaria emblematicamente ligado com a modernidade, pois este vê o seu reflexo como algo desconexo do seu ser. Medeiros declara que o regresso de Narciso o levaria a ver o seu reflexo num espelho, ao

⁷⁰ Ibid. p.109.

⁷¹ Ibid. p.109.

⁷² Aparecida Cruz, L. & Dugnani, P. (2007). O mito de Narciso. *Mitologia e pós-modernidade: Proteu, Argos e Narciso-Os mitos e seus reflexos na sociedade*. p.202 <https://repositorio.pgsscogna.com.br/handle/123456789/1309>

invés de na água, e que este veria o seu reflexo fragmentado. “O que acompanha a descoberta de Freud, de que a pulsão erótica já não é apenas poder aglutinador e força de coesão, mas *Trieb*, força desorganizadora e mortífera. O Outro, agora, não é um simples Narciso, é um «Narciso mudado para Górgone» (Glain 1989: 171)”⁷³ Medeiros menciona um conceito criado por Freud, o “*Trieb*”, a pulsão, esses conjuntos de forças que operam ativamente o sujeito, fragmentando-o e tornando a sua identidade sempre sujeita a forças contraditórias. “Freud a partir de 1905 teria empreendido uma radical desnaturalização da sexualidade humana, desvinculando-a da sua finalidade biológica reprodutiva e mostrando que ela pode ser definida por metas distintas do coito heterossexual, e visar objetos indefinidamente divergentes daquela biologicamente adequado à reprodução ...”⁷⁴. A pulsão pode ser vista como um espelho da fragmentação da identidade, da sua sujeição ao imaginário e ao fantasmático que emergem do inconsciente humano. “A frase inicial dos Três ensaios de uma teoria da sexualidade, por exemplo, usa “*Trieb*” como referência ao instinto sexual tanto dos seres humanos quanto dos animais, e Freud prossegue lembrando a analogia com o “*Trieb da alimentação*”, a fome, ao qual corresponde a “*libido*” no âmbito sexual. (Savian Filho. 2010. p.58)”⁷⁵ A partir destes dois excertos, podemos ver que Freud criou uma separação entre a reprodução humana e a elaboração da sexualidade a partir do desejo. Esta distinção mostra que a sexualidade estaria muito ligada à *Pulsão*, não apenas como pulsão erótica, como libido, mas como lugar de uma representação do desejo, lugar das imagens. A pulsão erótica é causa de desorganização e caos interno no sujeito: fragmenta-o, divide a sua identidade. De O Outro deixaria de ser um mero reflexo de Narciso, mas que este se transformaria num Górgone, uma “Mulher mitológica com serpentes em vez de cabelos e poder de petrificar com o olhar”⁷⁶. A autora pode estar a assim demonstrar que o sujeito ficaria petrificado ao ver o Outro ou ficar horrorizado e, ao olhar para o seu reflexo, passa a ver Medusa. A duplicação de si surge como suporte da exposição de um Eu fragmentado, esvaziado, morto, pela sua própria agressividade. Essa fragmentação ou morte exibida na representação de si, esse sacrifício do corpo, estratégia utilizada por um número crescente de artistas contemporâneos, é uma das características da modernidade. A duplicação do

⁷³ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.109.

⁷⁴ Theisen Simanke, R. (2014) Por que o *Trieb* não seria instinto?. *O Trieb de Freud como instinto 1: sexualidade e reprodução*. *Scientiae studia*, 12 (1), p.80. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662014000100004>

⁷⁵ Theisen Simanke, R. (2014) Por que o *Trieb* não seria instinto?. *O Trieb de Freud como instinto 1: sexualidade e reprodução*. *Scientiae studia*, 12 (1), p.81. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662014000100004>

⁷⁶ “górgone”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. (2008-2021). <https://dicionario.priberam.org/g%C3%B3rgone> [consultado em 24-04-2023].

sujeito existe como imagem de um sujeito incuravelmente fracionado, que é perversamente atacado por ele próprio, pelas suas próprias pulsões contraditórias, pelas suas múltiplas identidades, quebras que não se agregam numa identidade única e pacificada.

Medeiros menciona um artista, Herbert Bayers, que criou um autorretrato, denominado de “*Autoportrait*”, de 1932, que a autora vê como revelador desta situação. Neste trabalho, Bayers, representa-se a olhar para um espelho com um braço cortado, enquanto segura com a mão do braço intacto um pedaço deste. Para a autora, esta representação resume a problemática que tem vindo a delinear ao longo deste capítulo por três razões: primeiro, “*porque a ideia do espelho incluído na fotografia demonstra o modo como a fotografia veio ao encontro desse «insight» que se produz a partir do século XIX, e que é contemporâneo da psicologia introspectiva e da psicanálise*”⁷⁷. Segundo, “*porque a fotografia permite de uma forma mais radical não só representar a ideia de fragmentação, que se manifesta no corte e enquadramento produzidos no visor, como produz um maior «realismo» - daí a expressão de espanto dramático do (auto)retratado, como se fosse estranho ao facto, e este tivesse acabado de lhe «acontecer»*”⁷⁸. Terceiro, “*porque a observação que o sujeito faz de si mesmo toma paradoxalmente o carácter de uma encenação teatral, tragicómica, remetendo para o sentimento de divisão interna produzido no próprio movimento de auto-observação*”⁷⁹. A forma como a fotografia faculta um modo mais dramático de encenar e restituir a fragmentação, através do corte e da montagem, do modo como é enquadrada a composição e como ela apresentada no quadro ou moldura que delimitam, intensificando a imagem. Para além disso, Medeiros, especialista em fotografia, afirma que a fotografia possibilita uma maior sensação de realismo, por ligação perturbada com os referentes. A análise que o sujeito faz de si, assume a forma de uma espécie de teatro paradoxal, que engloba tanto a tragédia como a

⁷⁷ Ibid. p.110

⁷⁸ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.110

⁷⁹ Ibid. p.110

comédia, encenação da sensação de desagregação interna que o sujeito provoca em si durante o momento de auto-observação.



Fig. 8

*“É também essa encenação que podemos encontrar nas auto-representações de Mapplethorpe. E a penetração da linguagem da abjeção, do sadismo e da agressão corporal na obra da Cindy Sherman vem revelar novas direcções na encenação do duplo”*⁸⁰. A encenação do sujeito e do duplo, que pode ser vista nas obras mais autorrepresentativas de Mapplethorpe. A autora também salienta que, o uso da abjeção, do sadismo e da investida contra o corpo no trabalho da artista Cindy Sherman permitiu levar a encenação do duplo por diferentes caminhos. A autora explica que o duplo deixa de ser visto como uma sombra que persegue o sujeito, que o perturba, passa a ser usado como uma ferramenta, pois permite tomar várias formas da destruição interna do sujeito, ao simular medos, considerados pela autora modernos, como a contaminação, o desequilíbrio existencial e a degradação/desvirtuação física (como a doença e o envelhecimento).

Medeiros menciona a obra de Jo Spence, uma artista que sentia uma grande necessidade de criar imagens, de forma a representar a sua batalha contra o cancro. Spence cria uma conversa com o seu cancro, vendo este como uma figura desconexa do seu corpo. *“Nessas imagens, a autora aparece nua, apresentando o seu corpo inscrições relacionadas com o local do cancro, com a dor, o horror do sofrimento corporal.”*⁸¹ Medeiros explica que as

⁸⁰ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.110 e 111

⁸¹ Ibid. p.111.

imagens que a artista criou ela aparece nua, expondo no seu corpo as mazelas relacionadas com o cancro, a dor e o sofrimento que o seu corpo suportou, mostrando o sujeito ferido e dividido, um sujeito que estranha a sua perturbada identidade, assolada pelo sofrimento.

*“Em Duane Michals, através de uma linguagem poética, está sempre presente a reflexão sobre si mesmo: em Self Portrait as a devil on my 40th birthday (1976) ou Self Portrait as Being Dead (1987), o autor fala-nos de uma permanente consciência de si mesmo enquanto ser com-um-limite, levando (através da ironia) a encenar os fantasmas decorrentes dessa percepção”*⁸². Duane Michals desenvolve na sua obra uma persistente análise de si mesmo, encenando o modo como percebe esta introspeção. Nestes trabalhos é representado a compreensão que o artista tem de si como um ser efêmero, mas utiliza alguma ironia, ao simular a imagem de um duplo fantasma a observar a situação presente.

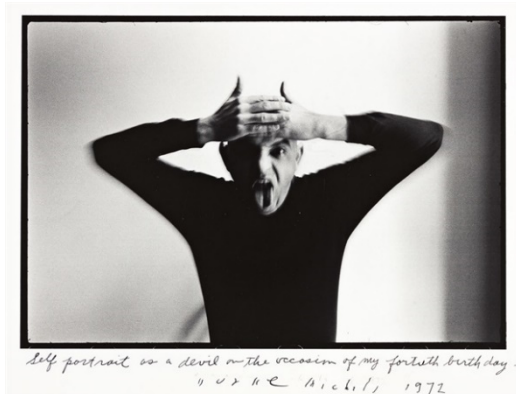


Fig. 9

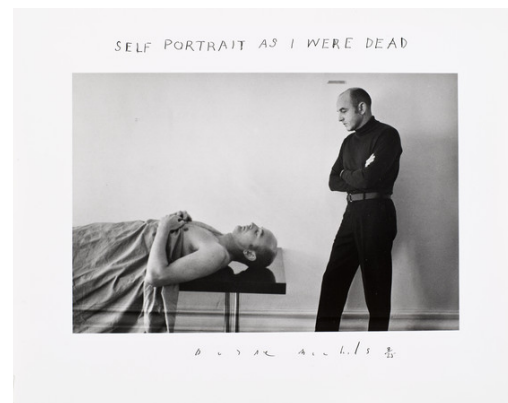


Fig. 10

“O facto de uma grande parte de obras serem hoje auto-representativas, parece ser uma continuação do tema do duplo, que a magia antiga tanto perseguiu.(...)Mas não sendo agora o duplo uma referência de coesão interna (se é que alguma vez o foi...), a arte não pode mais assumir a totalidade do corpo humano (...); a função integrativa do Eu já não encontra um lugar onde se possa exercer”.⁸³ A figura do duplo não pode ser senão uma alusão à falha da coesão da identidade e, se a arte já não pode ver o corpo como um todo, a posição do sujeito como um todo passou a ser um quase impossível para as modalidades de autorrepresentação contemporâneas.

⁸² Ibid. p.111.

⁸³ Ibid. p.111.

*“A importação de conceitos entre vários domínios artísticos é hoje prática corrente, e corresponde a uma transmutação das hierarquias e divisões tradicionais dos saberes”.*⁸⁴

Medeiros começa este subcapítulo por falar como a transferência de conceitos no meio das diferentes áreas artísticas se tornou uma ação de transgressão que questiona divisões e identidades dos saberes e modo de fazer, dos seus sistemas de poder e de representação. *“O conceito de performance é um desses casos. Etimologicamente relacionado com «dar forma», do latim «performare», a palavra tem hoje um sentido muito abrangente, sendo usado quer no campo artístico em geral quer no plano técnico. Foi associado às artes cénicas, como o teatro e a dança, apesar de etimologicamente não estar associada à ideia de espetáculo”*⁸⁵. Ao criar uma relação entre o conceito de encenação/desempenho de papéis com a performance, produz-se um caminho que aproxima diferentes linguagens artísticas e técnicas à performance, e neste caso, a autora salienta o caso da fotografia. São espelhamentos da fragmentação da subjetividade, que se manifestam na forma de expressão e receção da arte.

“Medeiros afirma que no caso da pintura o performativo acaba por ser dominado pelo figurativo, através da constante criação de formas, algo que a autora vê no trabalho de Bacon. Já no caso da fotografia, Medeiros afirma que prevalece a performatividade sob o restante, usando um conceito de Roland Barthes o *“esteve lá”*⁸⁶, do livro *Câmara Clara*. Dá-nos a perceber a perspetiva de que a fotografia cria a sensação de presença do fotógrafo na cena que representa, tal de um efeito de verdade que cria uma segunda realidade.

Como diz a autora, *“o carácter performativo da fotografia está, pois, associado às suas possibilidades miméticas e mecânicas: através do auto-retrato fotográfico, o artista pode destruir, reconstruir, ficcionar o seu Eu, com a garantia de que a imagem construída comporta consigo um estatuto de discrição quanto ao seu dispositivo falseante”.*⁸⁷

O performativo, dentro da fotografia, está conectado com as possibilidades de mimese e técnicas que este meio oferece, exemplificando que ao criar-se autorretratos fotográficos, o sujeito pode ficcionar a sua imagem, transformá-la, destruí-la, e recompô-la, criando uma imagem retomando ou alterando parte da original. *“O auto-retrato fotográfico*

⁸⁴ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.113.

⁸⁵ Ibid. p.113.

⁸⁶ Ibid. p.117.

⁸⁷ Ibid. p.117.

comporta assim, pela sua falsa imediatez, uma dimensão mágica: o artista pode agir o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao crente a ilusão de, com esse acto, transformar a sua existência”⁸⁸. Através do autorretrato fotográfico, é possível ao artista criar uma espécie de “*dimensão mágica*”, simulando e recopiando a realidade, praticando uma ação que realmente esta altera, simbolicamente ou enquanto percepção a imagem e interpretação da realidade.

A autora lembra-nos que no caso da dança, apesar de ser tipicamente performativa, está também dependente da realidade (de memórias, de vivências) para ser criada, costuma ser dela que partem estas obras. Coreógrafos como Bill T. Jones, Pina Bausch, Francisco Camacho e Vera Mantero, “*usam fotografias e gravações de áudio como elementos cénicos integrantes dos seus espetáculos. Em «Still/Here» (1995), Bill T. Jones faz ouvir a voz de uma rapariga com um cancro na cabeça, ao mesmo tempo que projecta slides de um rosto: «O meu corpo às vezes é o demónio no meu espírito, outras vezes é música nos meus ouvidos. Por que é que eu estou viva e os outros já morreram?»*”⁸⁹. Estes coreógrafos utilizam vários media nos seus espetáculos, tais como a fotografia, o vídeo e o som para dar a ver as múltiplas camadas e dimensões do ser e do sujeito. o espetáculo de Bill T. Jones “*Still/Here*”, de 1995, não pretende julgar as pessoas, não se interessa onde podem ter contraído a doença ou como, mas demonstrar como as pessoas continuam a viver e a ter a possibilidade de amar. “*Ao incluir pessoas com VIH e SIDA nos seus retratos de persistência, Jones apresentava-as simplesmente como indivíduos que enfrentam a sua mortalidade e não como membros de um grupo estigmatizado numa batalha política. Still/Here não faz distinção entre as várias doenças nem se debruça sobre a forma como foram adquiridas - interessa-se apenas pela forma como se continua a viver e a amar*”⁹⁰ Jones expunha estes indivíduos como figuras persistentes contra a morte e ao abalo que a doença poderia causar, mostrar a força que eles propagam perante a efemeridade precoce, talvez até para imortalizar as suas figuras. Também seria uma

⁸⁸ Ibid. p.117.

⁸⁹ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. pp.117 e 118.

⁹⁰ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate (<https://www.deepl.com/translator>): “*Significantly, though, by including people with HIV and AIDS in his portraits of persistence, Jones presented them simply as individuals facing their mortality rather than as members of a stigmatized group in a political battle. Still/Here didn't differentiate between the various afflictions or dwell on how they were acquired - it was only interested in how one kept living and loving.*” Schaefer, B. (2017, Setembro 13). 1994: Bill T. Jones’ Still/Here Turns AIDS Into Art. *Out Magazine*. <https://www.out.com/theater-dance/2017/9/13/1994-bill-t-jones-stillhere-turns-aids-art>

forma de Jones humanizar os indivíduos que contraíram HIV perante a política e preconceitos que os circundavam.

*“Esta contaminação entre os dispositivos enunciativos das artes é outro dos elementos que reforçam a ideia de incerteza do Eu perante os limites do seu discurso e do seu corpo, ou da emergência das pulsões destrutivas”*⁹¹. Esta partilha de médias entre as várias tipologias da arte, enfatiza no sujeito o sentimento de ambiguidade na fronteira entre o seu corpo e a expressão deste, as imagens e fragmentos que permitem recompor uma identidade dilacerada e uma autorrepresentação fissurada e perdida.

*“A miscigenação entre a realidade e a ficção (um dos traços do delírio psicótico), que é um elemento integrante do Eu na modernidade, está hoje igualmente muito presente em qualquer representação de si”*⁹². O cruzamento de elementos distintos nesta situação refere-se a uma mistura impossível de destringir entre a realidade e a ficção. Uma característica presente por quem esteja a passar por um delírio psicótico, mas que também é um componente fundamental de todo indivíduo na modernidade, sobre-estimulado por imagens de todos os géneros. Esta componente alucinatória está atualmente presente em qualquer representação que o sujeito faça de si. *“As modulações da imagem do sujeito parecem significar uma tendência para tornar confuso o sentimento de identidade, para questionar permanentemente: «Quem sou eu? Estarei vivo ou morto?» -, sintomas de uma relação alucinada com a realidade”*⁹³. Todas as pequenas variações presentes na imagem criada pelo sujeito podem demonstrar uma disposição irreprimível para emaranhar a sua identidade, de forma a estar sempre a questionar-se sobre a sua existência na realidade. *“Esse facto parece surgir de um sentimento de descontinuidade do tempo e da experiência, que induz a ruptura permanente com os laços do mundo exterior; e que é também o sintoma de uma descontinuidade psíquica e afectiva – um traço da «cultura do narcisismo».*”⁹⁴ Este constante questionamento do próprio ser, leva a uma separação entre o indivíduo e a realidade, ou seja, o mundo exterior, além disso, a autora vê nesta separação uma característica da “cultura do narcisismo”, de que falou Christopher Lasch. Lasch escreveu um livro nomeado de *“A Cultura Do Narcisismo - A Vida Americana Em*

⁹¹ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.118.

⁹² Ibid. p.118.

⁹³ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.118.

⁹⁴ Medeiros, M. (2000). O Eu e a sua Fragmentação. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim. p.118.

Uma Era De Expectativas Decrescentes”, de 1979, onde ele analisa a sociedade americana dos anos 60 e 70, e como a individualidade se foi alterando consoante os acontecimentos. Os indivíduos que Lasch descreve, “*sentindo-se impotentes diante da burocratização generalizada da sociedade americana e aterrorizados pela exaustão iminente dos recursos naturais e pela possibilidade de uma catástrofe nuclear, os militantes políticos de outrora passaram a se preocupar, quase exclusivamente, com o próprio bem-estar. Antes dispostos a dar a vida por um ideal, transformaram a sobrevivência física e psíquica num fim em si mesmo.*”⁹⁵ Lasch explica que este afastamento da realidade foi como uma proteção que os sujeitos criaram contra as adversidades por que estavam a passar em termos políticos e sociais. Estas condições vieram a degradar-se ao longo do tempo chegando aos dias de hoje. Impulsionando este espírito “*narcisista*”, individualista, desprendido de uma comunidade.

“*Ver é ser visto. Olhar é ser olhado.*”⁹⁶ José Gil, outro autor cuja reflexão importante sobre o tema queremos seguir (os seus passos), começa este capítulo de uma forma poderosa, ao referir que para vermos estamos intrinsecamente a ser vistos, e que no ato de olhar estamos automaticamente a ser olhados. O autor cria um jogo entre o corpo do sujeito e o exterior que o rodeia, ao refletir-se nesse exterior. Essa reflexividade é essencial no acto o ver. “*A reflexividade especular da visão prolongada no mundo a reversibilidade sensível do corpo – que ao ver-se e tocar-se é visto e tocado -, como se o olhar que abre a nossa pele ao olhar dos outros a transportasse assim para as coisas e as recobrisse com uma pele-espelho que nos reflectisse*”⁹⁷. Afirma que o sujeito ao ver e tocar está perante uma espécie de reflexão no mundo, onde o que faz reflete no seu próprio corpo. Gil explica que ao abrimos o nosso corpo, estamos a abrir a nossa pele aos outros e a cobri-la com o que chama de uma “*pele-espelho*”⁹⁸, como diz o autor, que reflete o sujeito nos outros. Por outro lado, Gil expõe uma outra possibilidade, se talvez os pintores seriam coagidos a representarem-se devido a um maravilhamento pelas suas sombras, pelas suas outras versões como sujeito, pelos seus outros duplos que emergem desta reflexividade.

⁹⁵ Wanderley, A.A.R. (1999). Narcisismo Contemporâneo: Uma Abordagem Laschiana. *PHYSIS: Revista Saúde Coletiva*, (9) 2. p.34. <https://doi.org/10.1590/S0103-73311999000200003>

⁹⁶ Gil, J. (2005). A Auto-Representação. *Sem título – Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água. p.47.

⁹⁷ Ibid. p.47.

⁹⁸ Ibid. p.47.

*“Poder-se-á imaginar uma visão não especular, um ver que não seja visto? A auto-representação estará mesmo potencialmente implícita em toda a visão?”*⁹⁹ O autor questiona-se sobre a existência de algum tipo de visão onde o sujeito possa ver sem reciprocidade de uma abertura entre quem vê e o que é visto, em particular, claro, no ver entre seres humanos ou entre os humanos e outros seres vivos não-humanos. *“Eu olho um corpo que não me vê, ele é para mim; ele «vê-me» (porque me vejo nele) indirectamente, clandestinamente: a claridade que o ilumina deixa de ser pública, é apenas pública-para-mim, eu sou todos os olhares, mas não os todos-os-olhares da luz, nem os da sombra (em que sou só um), mas todos-os-olhares da sombra no seio da luz.”*¹⁰⁰ Gil expressa que quando olha para um corpo, que este reflete-o de volta inconscientemente, pois o autor vê-se naquele corpo. Esta reflexão que o outro corpo dissemina deixa de ser pública, passa a pertencer ao sujeito por ele possuir todos os olhares, mas só os olhares que proveem dele, não os da parte da luz, ou seja, do outro. *“O espaço-sombra do meu corpo transferiu-se para o espaço-luz da cena vista.”*¹⁰¹ Gil transfere o seu espaço, ou seja, o seu corpo, para o espaço-luz, para o do corpo do outro que observa. Gil explica que a sua multiplicidade de olhares requer uma pessoa exterior para não se deixar absorver nem pelo espaço-luz nem pelo espaço-sombra, que permita estar entre os dois, entre a identificação total e a perda da identidade.

Para Gil toda o tipo de representação é um exemplar de autorrepresentação, e por essa ordem, assume que a pintura parte deste tipo de representação. Além disso, considera a pintura um exercício conjunto de voyeurismo e exibicionismo. *“Ora, no auto-retrato, o olhar vê-se vendo-se (em abismo): como se aí culminasse a tendência implícita em toda a pintura para ver e se expor; em latência permanente num olhar-corpo voyeurista-exibicionista.”*¹⁰² Seguindo esta linha de pensamento, no autorretrato (neste caso, na pintura), existe uma predisposição para se ver e, de igual forma, se expor, entrelaçando assim indissolivelmente a ligação do voyeurismo e do exibicionismo.

*“Quando ele (o pintor) se representa, a reflexão do olhar fecha-se sobre si. Cessa aquela impossível coincidência do vidente e do visto a que Merleau-Ponty chamava de «iminência»: o pintor é totalmente o pintado, e o pintado inteiramente o pintor.”*¹⁰³

⁹⁹ Ibid. p.47.

¹⁰⁰ Gil, J. (2005). A Auto-Representação. *Sem título – Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D'Água. p.49.

¹⁰¹ Ibid. p.49.

¹⁰² Ibid. p.49.

¹⁰³ Ibid. p.49.

Quando o pintor se representa, ele está perante um movimento de autorreflexão. “O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível”¹⁰⁴, sendo que pintor passa a ser a emergência e iminência que surge na pintura e a pintura a representação do seu gesto criador, que só aí nesse gesto aparece a si. “No auto-retrato nada mais foge ao olhar: a imagem atrai e reflecte o olhar que a olha; e porque tudo no olhar do pintor se concentra na sua própria imagem, esta absorve tudo o que a rodeia, e reenvia-o, centrando mais ainda (pela composição que aprisiona) os elementos da representação”¹⁰⁵. Gil afirma que no autorretrato, nada se desvia da imagem: este absorve tudo, culminando não só a sua imagem do sujeito, mas também os elementos que o rodeiam, e refletindo-o no observador. Como num abismo o interior da tela salta para o exterior, acabando por o invadir e o exterior do retrato compõem com ele um espaço-paisagem do rosto.

“Poder-se-ia julgar que o «fora» para onde salta o centro do auto-retrato constitui um ponto «interior», como se a representação se virasse absolutamente para um «dentro» mítico, sem presença do olhar do outro.”¹⁰⁶ Gil segue a ideia do “fora” no autorretrato, explicando como este está ligado com algo do “interior”, como se este tipo de representação trouxesse ao exterior o íntimo do sujeito, sem necessitar da existência de um outro. Fundar-se-iam aqui as interpretações psicológicas ou idealistas do autorretrato, e mesmo do retrato: um corpo, um rosto, um olhar como «expressão» da alma. Gil afirma que se criaram modelos relacionados tanto com o retrato como no autorretrato, a existência de um corpo, um rosto, e um olhar que transmitisse uma espécie de alma singular. Gil interroga-se se na autorrepresentação é possível o artista criar uma imagem de si, sem a presença de um outro que comparece nessa imagem.

Através da autorrepresentação o artista procura perceber a sua própria relação com a pintura, como é o seu sujeito pintor: por isso “o auto-retrato aponta para um espaço para além da pintura, onde, precisamente, ela nasce. A resposta pela pintura é um desafio ... pois é grande a tentação de escamotear o sentido da questão fechando as imagens com gestos unicamente pictóricos (que reenviam só outros gestos pictóricos)”¹⁰⁷ Gil afirma que o autorretrato é uma forma do artista ver para além da pintura, a procura da

¹⁰⁴ Cappoccia, N. (2016). *Expressão em Merleau-Ponty*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). p.70. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/19946>

¹⁰⁵ Gil, J. (2005). A Auto-Representação. *Sem título – Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D'Água. pp.49 e 50.

¹⁰⁶ Ibid. p.50.

¹⁰⁷ Ibid. p.50.

sua origem. Admite que isto é uma tarefa complexa, pois existe um grande impulso por parte do pintor de esconder estas questões que o assaltam e cingir-se à imagem pictórica é impossível, pois por detrás das imagens há sempre outras imagens. “*Como, portanto, auto-representar-se para além da imagem pictórica? De certo modo, toda a pintura respondeu já a esta pergunta: em cada obra há uma espécie de sombra que se arrasta, uma não-representação, uma não-imagem que não é invisível por de trás da imagem, mas a força real, na imanência da vida, que aquele quadro segrega.*”¹⁰⁸ Mas afinal como poderia um artista autorrepresentar-se para além da imagem? Gil responde que de alguma forma, em geral, toda a pintura já chegou a uma conclusão, explicando que em cada trabalho existe um mistério, que está para além do óbvio, uma “*não-imagem*” que não é visível, nem invisível, que engloba uma força pulsante, o núcleo da obra. Será talvez a alma, esse núcleo expressivo que o retrato e o autorretrato procuram capturar. E sublinha que, “*é nisto também que a auto-representação concentra em si as propriedades da representação (dizer o que não é)*”.¹⁰⁹ Gil afirma que na autorrepresentação é expresso aquilo que está invisível, por de trás da cortina. Explica que a relação entre a pintura e para além do pictórico (toma aqui o máximo expoente, pois cria-se uma relação entre o pintor como alguém que vê/visto, e do “fora” que é enunciado, vai além tanto da imagem do pintor como do pintado. “*Quando Picasso, no fim da vida, acaba aquele auto-retrato que se assemelha vagamente a uma caveira e diz, saindo do atelier: «Hoje, apanhei ali qualquer coisa», não se referia a um achado formal, mas esse qualquer coisa de mais real que a vida e que toda a pintura procura*”¹¹⁰. A situação anterior, em que Pablo Picasso, no final da sua vida, cria um autorretrato que diz ter “apanhado lá alguma coisa”, significando que apanhou o que Gil afirma que toda a pintura procura, algo mais real que a própria vida, a essência por de trás desta. “*Assim, no auge da coincidência volta a surgir, a abrir-se a iminência (da coincidência) que é diferença, estranheza máxima na máxima semelhança, alteridade. Nela, é o outro, o espectador que olha, que se introduz. Ele está já no olhar do pintor que se olha.*”¹¹¹ No momento de reconhecimento existe uma certa estranheza, a de outro que olha e é olhado, essa dualidade ver ser visto, voyeur/exibicionista de que falámos atrás. “*O auto-retrato, como caso singular da auto-representação, cria uma iteração caótica que projecta a imagem no tempo real. Um descentramento inesgotável, uma inquietação vaga, uma impossibilidade de estabilizar*

¹⁰⁸ Ibid. p.50.

¹⁰⁹ Gil, J. (2005). A Auto-Representação. *Sem título – Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água. p.51.

¹¹⁰ Gil, J. (2005). A Auto-Representação. *Sem título – Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água. p.51.

¹¹¹ Ibid. p.51.

o olhar na superfície da tela ganham o espectador das imagens anímicas dos autorretratos”¹¹². O autorretrato, como uma situação única de autorrepresentação, exerce uma repetição constante da projeção da imagem do sujeito na realidade, mas abre uma grande dificuldade (ou até impossibilidade) de o espectador ao observar a tela, conseguir uma imagem única da identidade do representado, sendo que este é composto por variadas versões de si. A identidade real do retrato é o aparecimento dessas variadas versões, de forma a coexistir numa só imagem, numa união.

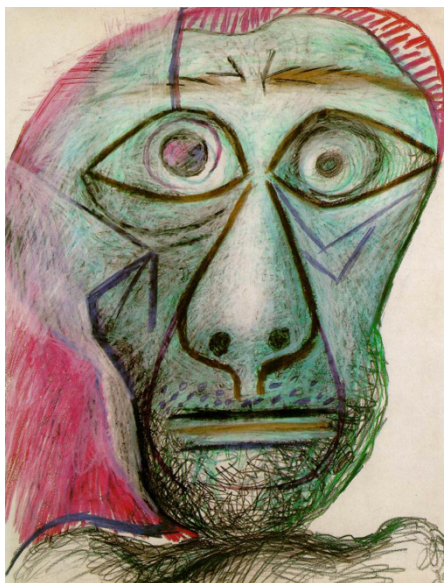


Fig. 11

*“Entretanto, a massa sombria crepuscular que se destacou do retrato, o outro da imagem, paira agora entre o quadro e o espectador, como um resto arcaico da aura sagrada do ícone, que não era só imagem mas participava na acção presente do divino.”*¹¹³

Por fim, Gil explica-nos que entre o espectador e o quadro flutua uma aura, que está inerente na iconografia sagrada, uma sensação de presença do sagrado, um resto mágico e inquietante que há em todo o olhar, em todo o retrato, em toda a identidade.

¹¹² Ibid. p.51.

¹¹³ Gil, J. (2005). A Auto-Representação. *Sem título – Escritos Sobre Arte e Artistas*, Relógio D’Água. p.52.

Capítulo 2 - Corpos em fragmentos

O homem não tem um corpo separado da alma. Aquilo que chamamos de corpo é a parte da alma que se distingue pelos seus cinco sentidos.

William Blake, *O Casamento do Céu e do Inferno*

Para se começar a falar de corpo, vou socorrer-me, principalmente, de dois autores: Jean-Luc Nancy e Carlos Vidal. No caso de Nancy, auxiliiei-me de duas obras dele, *Corpus* e a *Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo*. Na análise de Vidal, trabalhei e percorri o segundo capítulo do seu livro *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema* Cindy Sherman, Arnulf Rainer.

O corpo pode ser visto como um espaço vago, um local, que possibilita este a ser preenchido, acessível ao exterior, de forma a poder modificar-se e alterar-se através deste, e permitir que o exterior se afete por este. “*Os corpos não são um «cheio», um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o lugar*”¹¹⁴. O corpo é abertura e espaçamento, abrindo o espaço da representação.

“*Os corpos são lugares de existência, e não há existência sem lugar, (...) corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como não tem partes nem totalidade, funções ou finalidades.*”¹¹⁵ O corpo pode ser visto como um espaço, sem limite, sem início e sem fim. Este corpo não está oco, este está repleto de outros corpos, como pedaços, e também, de alguma forma, está preenchido dele próprio, daquilo que ele é e enverga: imagens, memórias, projeções. “*Um corpo não está vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio dele próprio: é tudo o que ele é.*”¹¹⁶

¹¹⁴ Nancy, J. (2000). Sem pés nem cabeça. *Corpus*, Veja. p.15.

¹¹⁵ Ibid. p.15.

¹¹⁶ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.15.

O autor expressa que o corpo tem vários formatos, pode ser longo, largo, alto, grande e pequeno. O corpo pode ser abrangente, pode tomar obter várias formas, alterar-se. Nancy vê o corpo como corpulento e corporizante, mesmo quando este tem um aspeto mais esguio, ele está cheio de imagens e sensações transbordantes. O corpo pode ser incorpóreo: como se fosse um desenho, uma expressão ou manifestação, um conceito esboçado. *“Um corpo é imaterial. É um desenho, é um contorno, é uma ideia”*¹¹⁷ Este corpo expande-se e contrai-se, possibilitando assim variadas mudanças e aspetos que este pode tomar, ou explorar o ambiente à sua volta, sentir e experimentar-se como outro: *“Um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer sexo, rir, espirrar, temer, chorar, esquecer...)”*¹¹⁸.

O corpo foi feito a ser uma prisão da alma, ela vê no corpo um sofrimento difícil de discriminar, de perceber. A existência do corpo pesa na alma, pois ele tem de realizar várias tarefas físicas, que impedem o espírito de se libertar, de se expandir. *“Ela expia nele uma pena cuja natureza não é fácil de discernir, mas que foi muito grave. É por isso que o corpo é muito pesado e muito penoso para a alma. É-lhe necessário digerir, dormir, excretar, suar, sujar-se, ferir-se, adoecer”*¹¹⁹.

O corpo e a alma podem ser vistos como uma dualidade em tensão, pois sem a existência de um não se está perante o outro. Sem corpo, a alma não tem como manifestar fisicamente e, um corpo sem alma, não consegue sentir psiquicamente o exterior, tocá-lo ser tocado. A alma perturba e instabiliza as características físicas do corpo a que pertence e é como as propriedades e matérias do corpo se agregassem às da alma, como ser enrugada, peluda, calosa, macia, graciosa e muitas outras particularidades, tornando esta única a cada ser humano. *“O corpo é simplesmente uma alma. Uma alma enrugada, oleosa ou seca, peluda ou calosa, áspera, macia, quebradiça, graciosa, flatulosa, irisada, nacarada, pintaldaga, coberta de musselina ou camuflada em caqui multicolor, coberta de sebo, de chagas, de verrugas”*¹²⁰.

O autor afirma que os corpos são campos de forças. Os espíritos presentes no corpo são a sua identidade. *“Os corpos são diferenças. São portanto forças. Os espíritos não são*

¹¹⁷ Ibid. p.15.

¹¹⁸ Nancy, J. (2000). Sem pés nem cabeça. *Corpus*, Veja. p.18.

¹¹⁹ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.15.

¹²⁰ Ibid. p.15.

*forças: são identidades. Um corpo é uma força diferente de muitas outras. Um homem contra uma árvore, um cão diante de um lagarto. Uma baleia e um polvo. Uma montanha e um glaciar. Tu e eu*¹²¹. Seguindo esta linha de pensamento, podemos observar outra citação de Nancy, onde explora a ideia de que a psique é o corpo, mas que esta não se apercebe da situação, como se existisse uma força que a impede de adquirir este conhecimento: “*«a psique é extensa, e ignora-o de todo.» Isto quer dizer que a «psique» é o corpo, e que é precisamente isso que lhe escapa. Podemos assim supor que este escapar a constitui enquanto «psique», na dimensão de um não-(querer/poder)-saber-se*¹²².

Todos os corpos podem ser vistos como disformes, pois um corpo sem as suas falhas é um impossível, tanto como para o possuidor do corpo, como para o exterior, torna-se um mero correspondente do mundo em seu redor, mas impossível de se integrar e unificar com ele. Os corpos que se encontram perante nós não são os corpos originais, os corpos simples, mas sim as representações destes: imagens de imagens, representações de representações. “*Diferenciados, os corpos são sempre algo disformes. Um corpo perfeitamente formado é um corpo incomodativo, indiscreto no mundo dos corpos, inaceitável. É um perfil, não é um corpo*¹²³. Nancy afirma que existe uma separação entre o corpo e a cabeça, entre mente e corpo. Esta separação sente-se como se sente a união dos dois. O corpo é um aglomerado contraditório que se vai resolvendo, pois tem a possibilidade de se articular, de se construir e estruturar-se. A existência de um fio imaginário que liga a cabeça ao corpo profundo, onde estão presentes músculos, tendões e ossos, contornos do seu interior e mas também a transmissão de ideias e emoções no interior do seu corpo. “*Um frágil fio que liga, dobrando o corpo complexo à cabeça simples. Nesta nada de músculos, nada a não ser tendões e ossos com substância mole e cinzenta, circuitos, sinapses*¹²⁴.

Os corpos criam sentido para além do sentido, ou seja, transmitem significação algo para além do que este próprio é. O corpo não pára de se mexer, mantém o seu espírito inquieto, uma inquietação que afeta a alma, criando sentido, mas deixando a significação dada escapar por entre tal proliferação. “*Os corpos produzem sentido para além do sentido.*

¹²¹ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.17.

¹²² Nancy, J. (2000). Psyche ist ausgedehnt. *Corpus*, Veja. p.22.

¹²³ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.17.

¹²⁴ Ibid. p.17.

(...)Na realidade, o corpo não pára de se agitar. (...) O corpo é o buliço da alma”¹²⁵. Um corpo com prazer e sensações ao procurar ter significado e sentido, ao expandir-se, ao conectar-se com exterior e este exterior devolver-lhe este contacto que ele cria. “O corpo fruído frui de si enquanto este si é fruído (enquanto fruir/ser fruído, tocar/ser tocado, espaçar/ser espaçado constituem aqui a essência do ser)”¹²⁶, fazendo-os comunicar incessantemente.

O autor afirma que o corpo não pode nunca existir sozinho. Neste estão acumuladas um conjunto de forças que entram em diálogo entre si, até disputa. Neste caso, a palavra “contra” que o autor utiliza está associada com o conceito de encontro ou que os corpos vão de encontro um ao outro. Os corpos criam entre si uma espécie de “jogo das diferenças”, ou seja, o jogo de forças contrárias, onde está presente a resistência, a repulsa, a densidade física que cada um deles apresenta, como o peso e as medidas. Há corpos porque o corpo é corpo com outro corpos e imagens de corpos no mundo. “Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo e o corpo traz a diferença. São forças colocadas e tendidas umas contra as outras. O «contra» (de encontro, ao encontro, «totalmente contra») é a categoria principal do corpo; quer dizer, o jogo das diferenças, dos contrastes, das resistências, dos arrebatamentos, das penetrações, das repulsas, das densidades, dos pesos e medidas”¹²⁷. Uma forma de o corpo se tornar próprio ao seu indivíduo, é que este primeiramente nos seja estranho. E lentamente começamos a acomodar-nos a este, sem nunca vestirmos inteiramente bem o corpo que nos coube ou em que temos de caber. Um bom exemplo desta afirmação é quando a criança começa por conhecer o seu corpo, observando as suas mãos, os seus pés e até o seu umbigo, com curiosidade, de forma a perceber o corpo que tem. O autor vê o corpo quase como usurpador, que por mais que tente, não se consegue apoderar do espírito do sujeito. O espírito acaba por estar tão íntimo e interior em si próprio, que o corpo não o consegue trespassar, apenas tornando-se uma espécie de abcesso que vai crescendo junto do espírito, como um incómodo indispensável, mas insuportável. “Corpo próprio: para ser próprio, o corpo deve ser estranho e assim tornar-se apropriado. A criança olha a sua

¹²⁵ Ibid. p.17.

¹²⁶ Nancy, J. (2000). Corpo fruído. *Corpus*, Veja. p.116.

¹²⁷ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Índícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. pp.17 e 18.

mão, o seu pé, o seu umbigo. O corpo é aquele intruso que, sem infracção, não pode penetrar no ponto presente a si que é o espírito” ¹²⁸.

Nancy ironiza afirmação teológica e estética “*Isto é o meu corpo*”; uma frase que considera verídica, que se vai modificando ao longo da sua fenomenologia da presença do corpo. Outra ideia que pode advir desta citação seria, este corpo o autor tem de considerar como seu, de o ver como seu? Explica que a presença exige distância, que para realmente poder conhecer este corpo, é necessário colocá-lo diante do observador para este o poder observar, analisar e acomodar-se. Nancy afirma que esta situação a quem são reconduzidos estes conhecimentos do “*meu corpo*” de que o autor interroga, se o “*meu*” pode ser visto como marca de propriedade e que tipo de propriedade seria esta. A quem pertenceria esta propriedade, e com que autenticidade poderia este corpo pertencer-lhe. “33) «*Isto é o meu corpo*» = asserção muda constante da minha própria presença. Ela implica uma distância: «isto», eis aquilo que coloco diante de vós. É «o meu corpo». Duas questões são de imediato envolvidas: a quem reenvia este «meu»? E se «meu» marca a propriedade, de que natureza é ela”¹²⁹?

Nancy responde às suas próprias questões, explicando que não há uma solução para o “*quem*” nesta situação, uma vez que o corpo é ao mesmo tempo dono de si próprio e um impossível proprietário, porque nunca o corpo é inteiramente “próprio”. Não tem solução para a problemática da “*propriedade*”, pois vê esta como algo que está na contradição inata do sujeito, a sua “*não-propriedade*”, impossível de ser contido. “*Não há resposta ao «quem», visto que este tanto é corpo como o proprietário do corpo, assim como não há resposta para «propriedade», visto que ela tanto é de direito natural como de direito do trabalho ou de conquista (a partir do momento em que cultivo e cuido do meu corpo)*”¹³⁰. Outra perspectiva que o autor tem em relação à propriedade no corpo, é que o corpo é propriedade de si mesmo, ele é a própria propriedade, mas afetada de perturbações e fissuras, sempre em tensão e luta consigo mesmo. Mas de qualquer forma, apesar de ter (ilusória) propriedade sobre si, o corpo continua a ser algo estranho para si mesmo, que é necessário explorar e atravessar. “*O corpo próprio ou a própria Propriedade, o Ser-a-Si em corpo. Mas nesse mesmo instante, é sempre um corpo estrangeiro que se mostra*

¹²⁸ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Índícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.18.

¹²⁹ Ibid. p.18.

¹³⁰ Ibid. p.18.

monstro impossível de engolir”¹³¹. A designação “o meu corpo” aponta mais para a ação de posse, do que na realidade o desígnio de propriedade. O autor afirma que ele possui o seu corpo, de forma a agir sobre ele como quiser, que tem “o direito de usar e abusar”¹³², usá-lo para seu total proveito. Por outro lado, explica que o corpo, por sua vez, possui o sujeito, uma espécie de infinita e problemática posse, “quer dizer, uma apropriação sem legitimação. Posso o meu corpo, trato-o como quero, tenho sobre ele uso. (...) Mas ele possui-me por sua vez, afasta-me. Somos um par de possesores, um casal de dançarinos demoníacos.”¹³³

O corpo é um aglomerado de vários fragmentos, como peças, pedaços, membros, zonas, estados e até funções. O corpo é um “corpo de corpos”¹³⁴, uma “coleção de coleções” como nomeia o autor, do qual a união é difícil de definir. “Mesmo a título de corpo sem órgãos, existem mesmo assim cem órgãos, cada um a puxar para o seu lado e a desorganizar o todo que não consegue totalizar-se.”¹³⁵ Mesmo no caso da inexistência de órgãos, o corpo continua a possuir órgãos, cada um a distender este corpo numa direção diferente, de forma a desordenar o corpo e mantê-lo fragmentado, procurando diferentes formas de organização. “Corpus: um corpo é uma coleção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, de funções. (...) É uma coleção de coleções, corpus corporum, cuja unidade permanece uma questão nela própria”¹³⁶. O corpo para além de ser um conjunto de fragmentos, este também é visto como um criador de imagens que são dadas a outros corpos, uma partilha infinita de imagens de corpos a outros corpos, de variadas camadas destes, como fragmentos, cores e sombras. “Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus e imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos”¹³⁷.

“«Corpo» distingue-se de «cabeça» assim como de «membros» ou pelo menos de «extremidades». Visto assim, o corpo é o tronco, o portador, a coluna, o pilar, a estrutura

¹³¹ Nancy, J. (2000). Corpus. *Corpus*, Veja. p.7.

¹³² Tradução da citação a partir do website Google Tradutor (<https://translate.google.com/?sl=la&tl=pt&op=translate&hl=pt>): “jus uti et abutendi”. Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Índícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D’Água Editores. p.19.

¹³³ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Índícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D’Água Editores. pp.18 e 19.

¹³⁴ “corpus corporum” - Tradução da palavra a partir do website Google Tradutor (<https://translate.google.com/?sl=la&tl=pt&op=translate&hl=pt>).

¹³⁵ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Índícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D’Água Editores. p.19.

¹³⁶ Ibid. p.19.

¹³⁷ Nancy, J. (2000). Corpus. *Corpus*, Veja. p.118

do edifício.”¹³⁸ Nancy continua com a separação do “corpo” da “cabeça”, tal como “membros” de “extremidades”, de seguida definindo o corpo como um tronco, que carrega estas partes consigo. “De maneira semelhante, as extremidades são informadas pelo ambiente e executam nele certas operações (andar, atingir, agarrar). O corpo permanece estranho a tudo isso. Está assente sobre si, não decapitado, mas a cabeça mirrada, espetada nele como uma agulha.”¹³⁹ O corpo está desconhecido ao exterior, pois as extremidades é que estão em contacto com o que se encontra fora dele, e efetuam diferentes ações com este, podendo senti-lo. O corpo está como que sentado sobre si próprio, com uma cabeça subdesenvolvida no topo, como se esta fosse uma agulha enfiada no corpo, como se esta fosse um acessório.

O corpo tem sempre uma relação reflexiva consigo próprio, existe de si para si. Vendo-o só como um torso, este padece de vista, voz e tato, não consegue sentir, mas consegue ser sentido. “O Corpo é o em si do para si. Na relação consigo próprio, ele é o momento sem relação. É impenetrável, impenetrado, é silencioso, surdo, cego e privado de tacto. É maciço, grosseiro, insensível, inafectivo.”¹⁴⁰ O corpo reflete nos outros a sua imagem, e desta forma se conhece totalmente, assim criando uma falsa totalidade. “É também o em si do para os outros, voltando para eles mas sem qualquer consideração por eles. É apenas efectivo – mas é-o absolutamente”¹⁴¹. Nancy afirma que o corpo não tem o intuito de revelar nada, pretende manter-se como segredo, e por essa razão quando padece ou falece, esse segredo vai consigo. Nessa efemeridade, mesmo que sobre alguns sinais da sua existência, é uma condição de desaparecimento e de desidentificação que afeta o corpo. “O corpo não guarda nada: guarda-se como segredo. (...) É por pouco que nos restam alguns indícios da sua passagem”¹⁴². Apesar da morte ser uma fase final, o malogro da existência do corpo, um limite físico que este tem, não o define. Pois “o corpo é o ser da existência. (...) Não há «a morte», como uma essência à qual estaríamos destinados: há o corpo, o espaçamento mortal do corpo inscrevendo que a existência não tem essência (nem sequer «a morte»), mas somente existe”¹⁴³. O corpo existe e expressa, tem presença

¹³⁸ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.19.

¹³⁹ Ibid. p.19.

¹⁴⁰ Ibid. p.19.

¹⁴¹ Ibid. p.19.

¹⁴² Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.20.

¹⁴³ Nancy, J. (2000). Sem pés nem cabeça. *Corpus*, Veja. p.16.

mesmo trespassada de ausência tem imagens mesmo precárias, mas o que o define não a morte ou a mortalidade nele, mas o seu ser-vida, a sua expressividade.

É possível ver o corpo como um culminar inconsciente de consciências, das vivências por que passaram os seus antepassados. Um corpo que se vai decompondo em memórias e restos de imagens, mostrando que *“o corpo é o inconsciente: os germes dos antepassados sequenciados nas suas células, e os sais minerais ingeridos, e os moluscos acariciados, os pedaços de madeira rachados e os vermes que o devoram cadáver debaixo de terra”*¹⁴⁴. Um corpo contenedor de memórias e de imagens. O corpo pode ser uma espécie de um duplo da alma, de uma cópia desta; só que quando o corpo padece, a alma/espírito ainda tem a possibilidade de se libertar nesse último fôlego, mas deixa atrás vestígios e restos do corpo que contém ainda a alma da alma desse corpo. Apesar do corpo ser possível reencontrar vestígios da sua existência, *“ele poderia não passar de um duplo desse outro corpo pequenino e vaporoso a que se chama alma e que lhe sai da boca quando ele morre. Dispomos apenas de indicações, de traços, de marcas, de vestígios.”*¹⁴⁵

Nancy explica o porquê da utilização da denominação de indícios para explicar o corpo, pois afirma que não existe um corpo unido a si ou um corpo unido a alma: apenas uma união breve e fugaz, um encontro entre um corpo e uma alma que não pertencem inteiramente um ao outro. Os fragmentos desse encontro estão em constante mudança, , pois vão nascendo e morrendo ao longo do seu ciclo de vida. *“Porquê indícios? Porque não há totalidade do corpo, unidade sintética. Há peças, zonas, fragmentos”*.¹⁴⁶ Estes fragmentos são imagens do corpo que são espelhadas noutros corpos, são partilhadas com estes e desses recebem de volta esse reflexo. *“Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos (...) e eu, e tu”*¹⁴⁷.

O ser humano foge a tudo relacionado com excessos corporais, como as unhas, os pelos, verrugas e excrementos variados, tudo que transmita um *“excesso de vida”* como Nancy diz, fora da imagem idealizada de um corpo perfeito. *“Sente vergonha disso e de toda a espécie de incómodos e constrangimentos quotidianos.”*¹⁴⁸ Numa parafernália de ações,

¹⁴⁴ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.20.

¹⁴⁵ Ibid. p.20.

¹⁴⁶ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. pp.20 e 21.

¹⁴⁷ Nancy, J. (2000). *Corpus*. *Corpus*, Veja. p.118.

¹⁴⁸ Ibid. p.21.

o corpo pode modificar-se, juntar-se, partir, ser cortado, ou seja, viver e experienciar-se, transformando-se através das imagens que faz de si que são como ações sobre o sentir do corpo por ele mesmo. “*Corpo que se eleva, se afunda, se estilhaça, se fende e se esburaca, se dispersa, se enfaixa, jorra e segrega pus ou sangra, molha e seca ou supura, grunhe, geme, arqueja, fenece e suspira.*”¹⁴⁹ Estas ações não demonstram que o corpo é um caos, nem sempre um organismo coordenado mas sempre é, antes de mais um espaço de possibilidade e existências: “*não é nem um caos, nem um organismo: o corpus encontra-se não exactamente entre os dois, mas antes noutra lugar. É a prosa de um espaço, nem abissal, nem sistemático, nem sem fundo, nem fundado*”¹⁵⁰.

A Pele pode ser vista como uma manta reveladora, pois esta autorrevela-se e revela-se ao outro, traz o seu interior para o exterior, procurando refletir-se nele. Ao mesmo tempo que a pele toca, ela está de igual forma a fazer-se tocar. O corpo todo encontra-se dentro d’ “*a pele, faz pele: autêntica extensão exposta, toda voltada para fora ao mesmo tempo invólucro do interior; do saco repleto de borborigmos e de baftios*”¹⁵¹. Esta fina camada por cima do corpo, que é a pele, sente e é sentida, pode ser magoada, como acariciada. Muda de cores, de tom e até de temperatura. Como se fosse composta por vários corpos exteriores que lhe estão anexados, como as rugas, sinais, escoriações ou marcas criadas ao longo do tempo em forma de acidente, como cicatrizes, queimaduras e incisões. “*A pele acaricia e afaga, fere-se, esfola-se, arranha-se. É irritável e excitável. Apanha sol, frio e calor, vento, chuva, inscreve marcas de dentro (...) e marcas de fora, por vezes as mesmas*”¹⁵². Não existe uma forma única de tocar o corpo: este pode ser apenas tocado de inúmeras formas, o seu interior ou o seu exterior, é algo tão imenso como se cada corpo fosse sempre tocado de maneira diferente por cada outro. “*A questão era: como tocar no corpo? Mas talvez não se possa responder a este «como?» do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, tocar, enfim – está sempre a acontecer*”¹⁵³.

Para além do corpo ser tocado, este também toca o Outro. O corpo é uma estrutura imensamente frágil e débil, que possui uma pele esticada sobre um espírito, escondido

¹⁴⁹ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D’Água Editores. p.22.

¹⁵⁰ Nancy, J. (2000). Corpus: outra partida. *Corpus*, Veja. p.52.

¹⁵¹ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D’Água Editores. p.22

¹⁵² Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D’Água Editores. pp.22 e 23.

¹⁵³ Nancy, J. (2000). A escrever o corpo. *Corpus*, Veja. p.11.

numa caverna, no seu interior. *“Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre em mutação, fugidio, inatingível, evanescente sob a carícia ou sob o golpe, corpo sem crosta, pobre pele esticada por sobre uma caverna onde bóia a nossa sombra”*¹⁵⁴ Esta pele, camada de imagens que cobre o corpo é flexível, adapta-se ao corpo onde é inserida, ao distender-se e comprimir-se, tornando-se uma camada composta por forças e tensões. *“Mas esse corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada.”*¹⁵⁵ O objetivo da pele é proteger o seu interior, o corpo, assimilando uma grande plasticidade, moldando-se ao seu interior.

Nancy começa por falar de um dos maiores medos do corpo, a morte, a sua efemeridade inevitável. Partindo desta ideia, o autor menciona uma das cartas de tarot, que poderiam simbolizar esta figura da morte: *“certamente, a figura central é esse esqueleto ceifador que, na tradição popular, representa a morte. ... Por um lado, o Arcano XIII não tem nome. Depois do trabalho de esvaziamento e aprofundamento realizado por O Enforcado, esta carta nos convida a uma purificação radical do passado, a uma revolução que se situa nas profundezas não verbais ou pré-verbais do ser, na sombra deste terreno negro, deste desconhecido de nós mesmos de onde emerge, como de uma matriz, nossa humanidade”*¹⁵⁶. Apesar da carta em si não ser o mesmo que a morte, torna-se uma oportunidade de fazer o sujeito pensar numa purificação do seu passado e possibilitar uma nova reflexão em relação ao seu íntimo, antes do momento final de decadência.

Carlos Vidal introduz a temática do corpo como essencial e um ponto central no mundo da arte, apesar dos seus elementos muito contraditórios. Estas contradições, o autor explica que advém de uma sensação de desagregação profunda do corpo do sujeito, impulsionando uma procura do real camuflado através de representações da realidade. *“Tentemos, pois, seguir este preâmbulo ao tema do corpo enquanto fulcro da arte actual: ele é um palco de contradições, pois é no momento em que, como vimos, a desagregação do corpo como entidade física e a sua transformação em «conceito» (...) na arte, mas também na política, na tecnologia ou nas discussões económicas e ecológicas, o «retorno*

¹⁵⁴ Nancy, J. (2004). Cinquenta e Oito Indícios sobre o Corpo. *Revista de comunicação e linguagens: Corpo, Técnica, Subjectividades*, Relógio D'Água Editores. p.23.

¹⁵⁵ Nancy, J. (2000). Sem pés nem cabeça. *Corpus*, Veja. pp.15 e 16.

¹⁵⁶ Costa, M. & Jodorowsky, A. (2021). XIII. O Arcano sem nome. *O caminho do Tarot*, Editora Chave. Pág. 117.

ao corpo» e ao «real»¹⁵⁷. “Se o nosso tempo é o corpo como conceito, desagregado fisicamente, ao mesmo nível que o tempo do corpo como fisicalidade irrevogável, «regressado» depois do esgotamento dos simulacros, isso é porque o corpo é sempre uma forma”¹⁵⁸. O corpo é pode ser visto como um conceito, impossível de dissociar do real. Esta redescoberta do corpo na arte levou a uma revalorização do “*corpo real*”, que partiu das suas experiências e vivências, transportando tanto a dor como o prazer para este plano. “A forma é o seu corpo; na materialidade da obra há um «corpus» da forma e uma forma de um corpo que lhes confere existência e identidade. Portanto, falar de corpo é falar da forma no mesmo tema”¹⁵⁹. Vidal afirma que o corpo e a forma estão intrinsecamente ligados, e que no caso da obra de arte, a forma torna-se a manifestação dos fragmentos e imagens do corpo. Além disso, o autor explica-nos que através da existência da forma no corpo artístico, acaba por conferir uma identidade única à obra, vendo o corpo como carne e matéria, o real.

“Recuando às neovanguardas dos anos 60 e 70, reinterpretando as suas contraditórias direcções (parte da sua riqueza) e expurgando-as, digamos assim, de vários estereótipos que se lhes colaram, como sejam a ideia teimosa da «morte do autor», a da «desmaterialização da arte», a da «fusão entre a arte e a vida», ou a ideia ainda mais vazia e inoperante da progressão artística sob ritmo das rupturas, vemos o terreno desta reivindicação da forma”¹⁶⁰. O autor expressa que é indispensável rever e visitar o conceito de forma e da mesma maneira reforçar a ideia de materialização da arte: o corpo é o lugar dessa identidade dada pela forma. “Esse é o primeiro dos princípios necessários para a efectivação da uma arte «do» e «com» o corpo. O informe não é um oponente da forma, não é a desregulação entrópica e caótica como modelo alternativo ao formalismo”¹⁶¹ O informe não deve ser visto como um adversário da forma: o corpo não existe como modalidade isenta de desordem e caos, nem como forma de opção contrária ao formalismo. Ele é o lugar de tensão entre forma e a ausência dela, entre ganhar forma e perder forma. O autor afirma que é do íntimo do formalismo que surge a independência da forma, como ele diz “*de dentro de si e para si*”, do seu interior para para a sua

¹⁵⁷ Vidal, C. (2003). 02 corpo e forma: entidades percebíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman, Arnulf Rainer*, Mimesis. p.13.

¹⁵⁸ Ibid. p.13

¹⁵⁹ Ibid. p.13

¹⁶⁰ Vidal, C. (2003). 02 corpo e forma: entidades percebíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman, Arnulf Rainer*, Mimesis. p.14.

¹⁶¹ Ibid. p.15.

expressão, dada a ver na tensão entre forma e informe, entre o corpo e a sua decomposição e desagregação e múltiplas imagens e em fragmentos de corpos.

Vidal cita a definição da palavra “Informe” na revista “Documents” (volume 7, 1930), num texto por Georges Bataille. Neste texto, ele define o informe como algo que não possui liberdades, e que é constantemente pisado, amalgamado, desprezado, não reconhecido e subalternizado. Diz-nos que se fosse a vontade dos académicos, na sua vontade de verdade, ficariam muito mais satisfeitos que até o próprio universo pudesse tomar forma e ser forma definida e delimitada, claramente identificada. Bataille expressa que a história das ideias esconjurou conceito de informe.

*“Em Bataille, o informe destina-se ao apagamento de todas as diferenças na linguagem, no mesmo instante que serve a exaltação da irreduzível dissemelhança da matéria.”*¹⁶²

Vidal explica que para Bataille, o informe dilui as diferenças e distinções que fazem o poder dos conceitos, mas ao mesmo tempo aclamar a sua incapacidade de categorização, como força da linguagem, ou melhor como força da matéria, da experiência e do sensível, do corpo para exceder a linguagem e o discurso. *“O informe é uma produção da própria Forma – acéfala, heterológica, não tematizável e heteromorfa. Nada mais errado, portanto, que o julgamento do não-espaço, do caos como emancipação da Forma, porque o caos se encarregará precisamente do contrário, e a Forma, sem a interiorização do seu informe, por seu turno, se prestará a esperar pelo caos, dando-lhe posteriormente um corpo e um fechamento”*¹⁶³. O informe seria uma fabricação da forma, o seu excesso ou potência, excedendo a possibilidade de categorização, com formas e formatos inclassificáveis e impossíveis de definir. É talvez um equívoco assumir o vazio e o caos como modo de libertação da Forma, pois a Forma ao não aceitar o seu informe, o informe agirá pelo contrário através do caos e vazio que atravessa e perturbam as próprias formas.

*“O informe, de que a Forma como o corpo precisam para a efectivação de qualquer estrutura representacional, não só não se opõe à formalização e à sua estruturação construtiva, como a constitui em termos de realidade inelutável, dir-se-ia desde de dentro para dentro”*¹⁶⁴ O autor expressa que tanto o copo como a Forma necessitam do informe. Para criar qualquer tipo de organização possível temos de contar com elementos do informe e das forças que a forma procura conter. O informe não se contrapõe à

¹⁶² Vidal, C. (2003). 02 corpo e forma: entidades percíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema* Cindy Sherman, Arnulf Rainer, Mimesis. p.16.

¹⁶³ Ibid. p.16.

¹⁶⁴ Ibid. p.16.

formalização e a algum tipo de estruturação construtiva: faz parte de uma realidade inalterável da potência da forma e dos corpos, afirma que é algo que vem de dentro deles e o exprime.

*“Toda a representação do corpo pressupõe a construção duma identidade, mas tal tende, ao mesmo tempo que se vem edificando, para a refutação e apagamento próprio.”*¹⁶⁵ Qualquer tipo de representação do corpo presume a conceção de uma identidade. Mas no processo desta conceção tende a acontecer um extermínio de formas e forças do informe, dentro do próprio corpo. Vidal exemplifica esta situação através de uma citação do livro de Júlia Kristeva, intitulado de *“Pouvoirs de l’Horreur”* ou *“Powers of Horror: An Essay on Abjection”*, de 1980. Kristeva explica que o “Eu” expulsa-se a si mesmo, expele-se, cospe-se para fora de si ou que se exterioriza como “abjeto”. Segundo a definição de abjeto proposta por Kristeva, *“o abjeto não é um objecto que se encontra diante de mim, que eu nomeio ou imagino. Nem é um objecto ou uma alteridade que foge incessantemente numa busca sistemática do desejo, (...) o que é abjeto, pelo contrário, o objecto descartado, é radicalmente excluído e atrai-me para o lugar onde o sentido se desmorona”*¹⁶⁶. Através desta explicação, compreendemos que Kristeva vê o abjeto como algo que não é um objeto, que não pode ser compreendido, que fascina e seduz ao mesmo tempo que repele e enoja. Ao afirmar que abjeta o seu Eu, está a desejá-lo e a rejeitá-lo. Esta duplicidade ou ambiguidade está na origem de si mesma, entre a violência e prazer, entre reconhecimento e estranhamento, entre identidade e desidentificação.

*“Mas, para além de um novo entendimento da Forma e do informe como um palco para a consciência da morte, de um cenário onde se digladiam a adopção/recusa de uma identidade (Kristeva), o corpo é (...) entidade metamórfica, lugar de alma e tempo”*¹⁶⁷. uma nova compreensão da Forma, como um cenário de reflexão, um lugar onde disputam a aceitação/rejeição de uma identidade, entre o assumir e o recusar o corpo. O corpo passou a ser visto como uma essência em conflito com a sua existência material, em constante e contraditória metamorfose. O corpo contemporâneo, dilacerado e assombrado pelas imagens, *“tentando superar as restrições do corpo, algo muito sentido neste fim*

¹⁶⁵ Ibid. p.16.

¹⁶⁶ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate (<https://www.deepl.com/translator>): “The abject is not an object facing me, which I name or imagine. Nor is it an object, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire, (...) what is abject, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses.” Kristeva, J. (1982). *Approaching Abjection. Powers Of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press. pp.1 e 2.

¹⁶⁷ Vidal, C. (2003). *O2 corpo e forma: entidades percíveis. O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman, Arnulf Rainer*, Mimesis. p.17.

de milénio, sobretudo no domínio das artes plásticas. Domínio que sente influência de outros territórios – hiper-realidade, tecnomutação, artefactualidade, cibermundo, teletecnologia e, finalmente, regresso ao corpo uma vez mais”¹⁶⁸. Mas aqui nota-se a grande contradição contemporânea da identidade e do corpo, pois “esse «regresso ao corpo» não é mais do que uma espécie de somatório de todas as tentativas falhadas (...) de superação do mesmo (nosso) corpo. Ao querer fugir, explodir o limiar, recuamos, quedamo-nos súbito no que somos”¹⁶⁹. Numa tentativa de escapar, ao acabar com as fronteiras entre a realidade e a simulação, presos do desejo de refazer e refabricar o corpo acabamos por nos aperceber do que somos no real da dor e impotência da carne, que somos como Miguel de Unamuno afirma “*homem de carne e osso*”. Ele explica esta expressão no seu livro “*Do sentimento trágico da vida*”, de 1912, onde nos diz: que “*o homem de carne e osso; o homem que nasce, sofre e morre - acima de tudo, que morre; o homem que come e bebe e brinca e dorme e pensa e quer; o homem que é visto e ouvido; o irmão, o verdadeiro irmão*”¹⁷⁰. Para Unamuno o homem é um ser que nasce, sofre e sente, que acabará por morrer, mesmo que queira esquecer ou ignorar esse facto. Ao usar a expressão “*homem de carne e osso*”, o autor também vê o ser humano como um ser pensante, com sentimentos e sensações, que morre e nasce, que este seria pouco mais do que isso, mas ele acaba por estar inundado de imagens e apresentações fragmentárias que perturbam sempre a identidade do sujeito e a conexão da mente com o corpo. “*Como aspirar a libertarmo-nos do que construímos e porque o construímos? Aqui Bataille é claro (mas é demasiado obscuro, como não poderia deixar de o ser, o drama desta contradição que nos ergue): aspiramos e tememos*”¹⁷¹. O autor questiona-se, na possibilidade de o ser humano se libertar das restrições que construiu e da razão para as ter construído, na qual sabe ser impossível viver e habitar o corpo sem elas. Bataille já nos deu a resposta ao dilema da continuidade e da descontinuidade entre nós e o nosso corpo, entre o corpo e as suas imagens, mas sobretudo entre as representações do corpo e a sua realidade material, carnal e orgânica. “*Queremos libertar-nos da descontinuidade, mas tememos a continuidade. Uma contradição que em si mesma não terá jamais resolução: «Só a violência, e só a violência absoluta, quebrando os limites de um mundo*

¹⁶⁸ Ibid. p.17.

¹⁶⁹ Ibid. p.17.

¹⁷⁰ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate (<https://www.deepl.com/translator>): The man of flesh and bone; the man who is born, suffers, and dies—above all, who dies; the man who eats and drinks and plays and sleeps and thinks and wills; the man who is seen and heard; the brother, the real brother. De Unamuno, M. (2005). The Man Of Flesh And Bone. *Tragic Sense Of Life*, Project Gutenberg. Pág. 30. <https://www.gutenberg.org/ebooks/14636>

¹⁷¹ Vidal, C. (2003). O2 corpo e forma: entidades percíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema* Cindy Sherman, Arnulf Rainer, Mimesis. p.17.

reduzível à razão, nos pode abrir à continuidade”¹⁷². Bataille expressa que o ser humano quer libertar-se da descontinuidade, mas que ao mesmo tempo receia a continuidade. Explica-nos que esta dicotomia não terá uma conclusão, expressa que só através da violência, e romper com as limitações da realidade, é que é possível expandirmo-nos à continuidade. “«*Esses limites a cada passo os construímos: construímos as proibições, construímos Deus, construímos até à decadência. Mas sempre, uma vez definidos, deles saímos. Duas coisas são inevitáveis: não podemos deixar de morrer, não podemos deixar de sair dos limites*» (Bataille, 1957: 123)”¹⁷³. Ou seja, “*fugimos da descontinuidade para a continuidade (que vislumbramos pela morte sacrificial num determinado momento das nossas histórias), e da continuidade para o peso levemente irreparável da descontinuidade.*”¹⁷⁴ Ao escaparmos da descontinuidade para a continuidade, estaríamos a escapar de seguida da continuidade para inevitavelmente a descontinuidade. “*Mais então do que libertar-nos desse medo da descontinuidade e da continuidade, a morte é um ponto de suspensão desta fuga: «ao terror que a morte provoca e que a visão de uma ilimitada continuidade para além desses limites também pode provocar*»”¹⁷⁵. O autor explica que para além de nos libertar do medo da descontinuidade e do terror da continuidade, a morte fascina por suspender essa tensão, uma pausa que suspende o terror e que seria o abismo e o lugar da arte e da representação.

“*Há, pois, um limite – sabemos-nos seres descontínuos. ... e a vontade de romper com a descontinuidade, de superar os limites do corpo para aceder uma imagem perene de continuidade*”¹⁷⁶. Os seres humanos padecem de um limite, somos descontínuos. Existe uma ânsia para superar esta descontinuidade, de forma a ultrapassar os limites do corpo, e alcançar uma figura extática ou mística de continuidade. Daí o fascínio com o Informe e com o sacrifício como forma de anular a descontinuidade, com um medo da continuidade por de trás. “*Mas se a morte sacrificial nos abre para a continuidade (...) só a «morte real», deveríamos ora dizer, nos apazigua do indefinido dessa continuidade, que acaba por ser de múltiplas formas mais temida que a continuidade.*”¹⁷⁷. Se a morte (sacrificial) é capaz de abrir o caminho para a continuidade, só através da verdadeira

¹⁷² Vidal, C. (2003). 02 corpo e forma: entidades percíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman, Arnulf Rainer*, Mimesis. p.18.

¹⁷³ Ibid. p.18.

¹⁷⁴ Vidal, C. (2003). 02 corpo e forma: entidades percíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman, Arnulf Rainer*, Mimesis. p.19.

¹⁷⁵ Ibid. p.19.

¹⁷⁶ Ibid. p.19.

¹⁷⁷ Ibid. p.19.

morte, é que experimentaríamos a continuidade com o depois e com o outro lado da vida. A morte é receada pela possibilidade da própria morte poder ser continuidade (mortos vivos, fantasmas, espectros) mas também pelo pavor da descontinuidade: da solidão, da cegueira, do desaparecimento.

“«Um homem que não é nem daqui nem dali, nem desta época nem da outra, que não tem sexo nem pátria, uma ideia, em suma. Por outras palavras, um não-homem.» «O nosso é outro, o de carne e osso; eu, tu, o meu leitor; esse outro do além, como muitos de nós pesamos sobre a terra». (Unamuno, 1913: 47)”¹⁷⁸ Nesta citação de Unamuno expressa-se que há algo que também se intitula de homem ou o “mamífero vertical”, como escreve antes neste texto. Este homem não tem lugar de origem, nem destino ou identidade fixada; fundamentalmente, um conceito histórico sem uma identidade estável. Um “não-homem”, assombrado pelo informe, pela multiplicidade das imagens e fragmentos da representação impossível de uma essência que nunca se encontrou definida. Este corpo feito de outros e de alteridades, que pertence à eternidade do desaparecimento e ao efémero ainda diante de nós, e que vai um dia cair sobre a terra.

¹⁷⁸ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate (<https://www.deepl.com/translator>): “Un hombre que nos es de aquí o de allí ni de esta época o de la otra, que no tiene ni sexo ni patria, una idea, en fin. Es decir, un no hombre. El nuestro es otro, el de carne y hueso; yo, tú lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pesamos sobre la tierra.” Vidal, C. (2003). 02 corpo e forma: entidades percíveis. *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema* Cindy Sherman, Arnulf Rainer, Mimesis. p.20.

Capítulo 3 - A Mão e os Gestos

Um homem que trabalha com as mãos é um operário; um homem que trabalha com as mãos e o cérebro é um artesão; mas um homem que trabalha com as mãos e o cérebro e o coração é um artista.

Louis Nizer

Neste capítulo decidi recorrer-me de três obras, de três autores distintos. Em primeiro, um pequeníssimo capítulo denominado *As mãos sobre Richard Serra*, onde se fala da sua perspetiva da mão, no livro *Dicionário de Artistas* de Gonçalo M. Tavares. Em seguida baseio-me na obra *Elogio da mão*, de Henri Focillon. E por fim, trato de dois capítulos da obra *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, de Gusty L. Herrigel.

“A mão é um elemento que abre e fecha como uma vulgar torneira”¹⁷⁹. Serra começa por identificar a mão, a habilidade de abrir e fechar. “É um elemento que agarra ou deixa cair como uma vulgar pinça”.¹⁸⁰ Além disso, permite agarrar e largar, aproximar e afastar, prender e largar. “E há também as múltiplas maneiras de a mão raciocinar: não fala, mas pensa (nos mudos, fala), e desenha e escreve. E faz.”¹⁸¹ A mão tem diferentes formas de pensar, apesar de não falar, esta está dotada de outras expressividades: pensa, desenha, escreve, e acima de tudo, faz. “Sem mãos o homem seria apenas um animal falante. Não poderia fazer o que diz. Poderia apenas dizer o que os outros fazem”¹⁸². Sem a existência das mãos, o ser humano estava destinado a ser um *linguagem inerte e sem vida* (...) “não seria o rei da criação, seria apenas o imperador do discurso”¹⁸³. As mãos são o que permite ao homem ser aquilo que é fazendo e fazendo-se. Somos corpo e nossa identidade é determinada pelas possibilidades do corpo e pelas capacidades expressivas e construtivas desse corpo. Somos linguagem, mas também somos gesto. Provavelmente não seríamos gesto, se não fossemos linguagem. Não seríamos gesto, se não possuíssemos a linguagem.

¹⁷⁹ M. Tavares, G. (2022). *As mãos sobre Richard Serra. Dicionário de Artistas*, Relógio D'Água Editores. p.110.

¹⁸⁰ Ibid. p.110.

¹⁸¹ Ibid. p.110.

¹⁸² Ibid. p.110.

¹⁸³ Ibid. p.110.

Focillon, começa o seu magnífico texto por falar da sua experiência com as suas mãos, que incentivam o seu espírito a criar, a inspirá-lo “*No momento em que começo a escrever, vejo minhas próprias mãos, que solicitam meu espírito, que o arrastam*”¹⁸⁴. As mãos fazem fazer e fazem ser. “*Cá estão, companheiras incansáveis, que durante tantos anos vêm cumprindo sua tarefa, a primeira mantendo o papel no lugar, a outra multiplicando sobre a página branca estes pequenos signos apressados, sombrios e diligentes*”¹⁸⁵ Focillon observa-as como aliadas imparáveis e complementares, de forma a permitir a criação o que o autor chama de “*pequenos signos apressados*”: as palavras. “*Por meio delas, o homem trava contato com a dureza do pensamento. Elas lapidam o bloco. Impõem uma forma, um contorno e, no domínio mesmo da caligrafia, um estilo.*”¹⁸⁶ Através das mãos, o ser humano cruza-se com o pensamento, “*lapidam o bloco*”: vão retirando partes do inessencial, criando formas. Estas compelem uma forma no objeto, ou no desenho e na escrita, determinado assim um estilo.

“*Serão servas? Talvez. Mas servas dotadas de um gênio enérgico e livre, de uma fisionomia – rosto sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam*”¹⁸⁷. Focillon questiona-se se as mãos serão estritamente instrumentais. Mesmo sendo servas, elas beneficiam de aptidão e liberdade, que apesar de não verem nem falarem, no verdadeiro sentido das palavras, elas expressam-se numa linguagem única. “*Mas mesmo quem enxerga precisa de mãos para ver; para completar, tateando e apalpando, a percepção das aparências*”¹⁸⁸. As mãos abrem o campo do conhecimento através da visão que se auxilia do toque e do sentir. Vemos sentido e pensamos tocando. “*A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma.*”¹⁸⁹ A mão age e desenvolve um pensamento sensível que emerge no que as mãos fazem.

¹⁸⁴ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.5.

¹⁸⁵ Ibid. p.5.

¹⁸⁶ Ibid. p.5.

¹⁸⁷ Ibid. p.5.

¹⁸⁸ Ibid. p.5.

¹⁸⁹ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.6.

*“Os grandes artistas dedicaram atenção extrema ao estudo das mãos. Advertiram sua virtude poderosa, eles que, mais que os outros homens, vivem por obra delas”*¹⁹⁰. Os grandes artistas aplicaram uma grande devoção para com o estudo das mãos, de forma a praticarem e perfeccionarem o seu grande espectro de habilidades. Como os artistas vivem da perícia das suas mãos, quanto mais se dedicarem a elas, mais facilmente e com maior habilidade vão poder criar. Exemplifica esta situação através do artista holandês Rembrandt, pois, grande parte do seu trabalho foi explorar a representação das emoções em diferentes tipos de pessoas, idades e condições através do corpo dos representados, e principalmente, as suas mãos. Um caso da mestria de Rembrandt é a forma como representa as mãos do Doutor Tulp na obra *“A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”*, de 1632, onde o artista representa com exatidão a forma como Tulp segura os tendões, com um rigor académico, a explicar aos seus alunos o que está perante eles. *“É bem verdade que certos mestres pintaram-nas de memória com uma constância que não se desmente jamais, útil índice antropométrico para as classificações do crítico. Mas quantas folhas de desenho não revelam a análise, o afã do único! Mesmo sozinhas, essas mãos vivem com intensidade.”*¹⁹¹ A partir das grandes quantidades de folhas de desenhos e estudos, é perceptível a investigação profunda pelo que os artistas passavam para compreender a expressividade das mãos. As mãos difundem a sua aura, a sua emoção e vivência.



Fig. 12

“Que privilégio é o seu? Por que o órgão mudo e cego nos fala com tanta força persuasiva? Porque é um dos mais originais, um dos mais diferenciados, à maneira das

¹⁹⁰ Ibid. p.6.

¹⁹¹ Ibid. p.6.

formas superiores da vida”¹⁹². Para Focillon a importância da mão, e como esta pode ter tamanha intensidade e influência, afirma que a mão é dos órgãos mais originais, que proporciona uma maneira única de experienciar o mundo à sua volta. “*Na vida ativa da mão, ela é suscetível de se distender e de se endurecer, assim como é capaz de se moldar ao objeto. Esse trabalho deixou marcas no oco da mão, e podem-se ler aí, se não os símbolos lineares das coisas passadas e futuras, ao menos o traço e como que as memórias de nossa vida de resto já apagada – e quem sabe, até, alguma herança mais antiga.*”¹⁹³ O autor expressa que na vida das mãos, elas têm a destreza de alterar a sua forma, abrindo-se ou fechando-se. O trabalho das mãos deixa-lhe marcas, ficam representados os seus atos passados, em forma de mazelas antigas ou de memórias vividas que se vão sedimentando nos gestos. Mantém-se nelas uma espécie de hereditariedade dos movimentos do passado ou do inconsciente coletivo. “*Não sei se o homem que interroga esta chegará a decifrar algum enigma, mas me parece bom que contemple com respeito essa serva orgulhosa.*”¹⁹⁴ As mãos guardam conhecimentos secretos e são portadoras de um segredo indecifrável.

“*Observe-se a vida livre das mãos, desobrigadas de função, sem fardo de um mistério (...) ou na elegante vivacidade dos gestos puros, dos gestos inúteis: parece então que desenham no ar, gratuitamente, a multiplicidade dos possíveis e que, brincando consigo mesmas, preparam-se para a próxima intervenção eficaz.*”¹⁹⁵ O autor pede aos seus leitores para tomarem consciência da forma livre das mãos, numa altura em que elas estejam despromovidas de uma função instrumental, só a existir enquanto gesto puro. Como se conseguissem desenhar no ar, interagindo uma com a outra, comunicando movimento e falando. Elas permitem o grande feito de imitar: as mãos são seres miméticos (nós imitamos muito com as mãos porque é nelas que reside em parte a capacidade para o mimetismo, base da aprendizagem).

“*Elas não são um par de gêmeas passivas idênticas. Não faço fé, em absoluto, na eminente dignidade da direita. Quando a esquerda lhe falta, ela recai numa solidão difícil e quase estéril.*”¹⁹⁶ As mãos são parecidas, mas não idênticas. A mão direita sente-se

¹⁹² Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.7.

¹⁹³ Ibid. p.7.

¹⁹⁴ Ibid. p.7.

¹⁹⁵ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. pp.7 e 8.

¹⁹⁶ Ibid. p.8.

perdida sem a esquerda, cai em solidão e perde força: as mãos são complementares e diferenciadas. *“A esquerda (...) é capaz de se adestrar a ponto de cumprir todos os deveres da outra. Construída da mesma maneira, tem as mesmas aptidões, às quais renuncia para auxiliar a outra”*¹⁹⁷. A esquerda acaba por se ensinar de forma a poder fazer exatamente as mesmas tarefas que a direita. Ambas são criadas da mesma forma, apresentam as mesmas competências, mas a esquerda sacrifica-se para poder ajudar a direita nas suas tarefas. Estas vivem em conjunto, numa relação de simbiose, beneficiando cada uma desta relação.

*“Tal como está constituído, esse par não apenas serviu os desígnios do ser humano, como ainda auxiliou seu nascimento, conferiu-lhe precisão, deu-lhe forma e figura. O homem fez a mão, isto é, destacou-a pouco a pouco do mundo animal, libertou-a de uma antiga e natural servidão, mas a mão também fez o homem”*¹⁹⁸. As mãos não serviram só para os usos utilitários do ser humano, mas também o ajudaram a nascer: deram-lhe rigor e delicadeza, acuidade e formas de inteligência que só as mãos poderiam abrir. Aos poucos, o ser humano foi libertando a mão do mundo animal, conferindo-lhe mais do que uma vida de servidão, um propósito de criação do mundo e do próprio homem por si mesmo. A mão recria texturas e sensações das paisagens da realidade. Exemplifica esta situação ao relatar o caso da pintura do pintor Piero del Pollaiuolo, *“Apolo e Dafne”*, cerca de 1470 a 1480. Nesta obra está representada uma das cenas do mito entre o deus Apolo e a ninfa Dafne: *“Apolo, deus romano da beleza, da música e da caça, desdenha do Cupido, deus do amor, filho de Vênus, e de sua capacidade como arqueiro. Cupido argumenta que, embora não use suas flechas para caça, nem mesmo os deuses são capazes de escapar de seu ferimento. Para provar o que disse, Cupido voa até o Parnaso, uma montanha perto da cidade de Delfos, na Grécia, onde se reuniam as ninfas, e ali encontra Dafne, filha do deus-rio Peneu (divindade atribuída aos rios da região da Tessália). Cupido então desfere suas flechas: a de ponta aguda e feita de ouro contra Apolo, e a rombuda de chumbo contra Dafne. Apolo então se apaixona instantaneamente pela ninfa, mas esta lhe rechaça de todas as formas, recusando seus avanços. Cansada da perseguição, Dafne implora que o pai lhe ajude a escapar do seu infortúnio. Sem poder insurgir-se contra um deus, Peneu transforma a própria filha em um loureiro.”*¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ibid. p.8.

¹⁹⁸ Ibid. p.8.

¹⁹⁹ De Silvestre, L. *O mito de Apolo e Dafne. PARLA!. Casa Museu Eva Klabin*. pp.3 a 6. http://evaklabin.org.br/wp-content/uploads/2020/05/saiba_mais_parla_05.pdf

Como se pode observar, o mito está patente na obra, o início da metamorfose de Dafne num loureiro enquanto, Apolo começa a prender a ninfa nos seus braços. O artista consegue transmitir a vivacidade deste mito, entre o movimento da ninfa enquanto esta se transforma, e o vento a sacudir aos poucos as suas folhagens.



Fig. 13

“Quase vejo o homem antigo respirando o mundo pelas mãos, esticando os dedos para transformá-los numa rede capaz de capturar o imponderável. “Minhas mãos”, diz Centauro, “tatearam os rochedos, as águas, as plantas inumeráveis e mais sutis impressões do ar, pois eu as ergo, nas noites cegas e calmas, para que surpreendam a brisa e colham augúrios do meu caminho...”²⁰⁰. O homem antigo, que conseguia reter todo o tipo de conhecimento através das suas mãos. O Centauro, que é uma criatura mitológica grega, que tinha características polimorfas “eram seres monstruosos, metade homens (cabeça, tronco e membros superiores), metade cavalos (dorso e patas). Viviam na Tessália, na natureza selvagem e alimentavam-se de carne crua. Caçavam com ramos e pedras as suas presas. Eram habitualmente seres brutos, principalmente quando tomados pelos efeitos do vinho, a que não estavam habituados, tendo como principais vítimas da sua rudeza as mulheres.”²⁰¹ Através desta descrição percebemos que o Centauro é uma criatura meio humana, meio cavalo, com uma natureza mais selvagem.

²⁰⁰ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.10.

²⁰¹ Porto Editora – *centauro* na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consultado 2023-06-27]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$centauro](https://www.infopedia.pt/$centauro)

Esta criatura de mãos especiais alcançava o seu conhecimento através do toque, das sensações que as mãos lhe abriam.

*“Tudo o que tem casca, roupagem, pelagem, e mesmo a pedra, seja ela talhada aos estilhaços arredondada pelo curso das águas ou de grão intacto, tudo isso é presa para a mão, é objeto de uma experiência que a visão ou o espírito não podem conduzir por si sós. A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil”*²⁰². O autor explica que, tudo que seja palpável, pode ser absorvido e experienciado pela mão, de uma forma que nem a visão nem o espírito seriam capazes de alcançar. Focillon usa uma expressão interessante quando refere que, para alguém reter o mundo, é necessário um *“faro tátil”*: uma espécie de sentir impalpável e incorpóreo que conhece sem ver e que sente, possuindo o conhecimento sutil do exterior. *“A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo”*²⁰³. Focillon expressa que a mão compreende os objetos através do seu peso e da sua textura, tentando formar um corpo com eles, uma conexão. *“Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas.”*²⁰⁴ O conhecimento do peso, do volume, da densidade e da superfície são sensações que o homem primeiro conheceu através das mãos e pelo meio dos dedos. O ser humano tateia o espaço, a compreensão do exterior e do mistério é adquirido através das mãos, as suas medidas não podem ser tiradas apenas através do olhar, precisam do complemento da mão. *“Assim, os gestos multiplicavam o saber, com uma variedade de toque e de desenho cuja potência inventiva é ocultada pelo hábito milenar. (...) A mão punha diante dos olhos a evidência de um número móvel, maior ou menor conforme os dedos se dobrassem ou se esticassem.”*²⁰⁵ Através dos gestos, o ser humano chega a uma multiplicidade de conhecimentos, usando uma variedade de toques e desenhos que contêm uma potência inventiva, ou seja, têm o poder de criar e transmitir conhecimento. Esta criatividade dos gestos é frequentemente negligenciada devido ao hábito enraizado da sua utilização ao longo de milênios. Os gestos tornam-se tão comuns e naturais para

²⁰² Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.10.

²⁰³ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. pp.10 e 11.

²⁰⁴ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.11.

²⁰⁵ Ibid. p.11.

nós que muitas vezes não percebemos do quão poderosos e significativos eles podem ser como veículos de conhecimento e aprendizagem. Ao dobrar ou esticar os dedos, a mão pode apresentar um número maior ou menor de dedos, o que sugere que os gestos das mãos podem transmitir informações quantitativas de forma visual e mais intuitiva. O ato de colocar a mão perante os olhos, indica que os gestos podem trazer uma evidência clara e visual do conhecimento que está a ser comunicado. *“E por meio delas se modelou a própria linguagem, inicialmente vivida pelo corpo inteiro e mimetizada nas danças. Para os usos correntes da vida, os gestos da mão emprestaram ímpeto à linguagem, ajudaram a articulá-la, a distinguir seus elementos, a isolá-los de um vasto sincretismo simbólico, a ritmá-la e mesmo a colori-la de inflexões subtis.”*²⁰⁶ Os gestos foram uma parte crucial na origem da linguagem, pois, antes dela, supõe a paleoantropologia, o ser humano utilizaria o corpo todo para se expressar, entre gestos e a dança. Os gestos trazem vivacidade à linguagem quotidiana, tornando-a mais precisa e subtil. Dão ritmo à linguagem, dando-lhe uma maior fluência e uma cadência durante, adicionaram nuances e nuances à comunicação, tornando-a mais expressiva e rica. Há linguagem porque os gestos a fazem ser, porque o conhecimento das mãos e do toque trabalhou a nossa atenção e libertou a fala para uma maior complexidade. *“Dessa mímica da fala, dessas trocas entre a voz e as mãos, resta alguma coisa naquilo que os antigos chamavam de ação oratória”*²⁰⁷. A imitação dos gestos e expressões corporais utilizados durante o processo da fala e as trocas que ocorrem entre a voz e as mãos, à maneira como uma pessoa se expressa verbalmente, com ênfase na forma como utilizam o corpo, incluindo gestos e expressões faciais, para momentos de oração religiosa ou para utilização de rituais. Focillon afirma que quando falamos, temos tendência a restringir ou silenciar os gestos, pois em algumas situações pode ser visto como algo de mau gosto a utilização simultânea dos gestos durante a comunicação. Continua presente em algumas culturas esta intensidade poética, diálogo permanente entre a linguagem verbal e a gestual, mantendo assim uma linguagem que é capaz de capturar a essência de um estado subliminar do ser humano e a sua busca por uma intenção expressiva e comunicativa mais subtil.

“A criação de um universo concreto, distinto da natureza, que é um dom mais nobre da espécie humana. O animal sem mãos, mesmo nos pontos altos da evolução, não cria mais

²⁰⁶ Ibid. p.11.

²⁰⁷ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.12.

que uma indústria monótona e permanece no umbral da arte”²⁰⁸. Os seres humanos têm como maior mérito a capacidade de criar, moldar e transformar o mundo ao seu redor, e de igual forma, criar um universo específico, um mundo simbólico distinto da natureza. Sem as mãos o ser humano, durante a sua evolução, nas suas atividades, veríamos como ficariam restritas a um conjunto limitado de comportamentos instintivos, maioritariamente relacionados à sobrevivência e à reprodução. Não conseguiria chegar ao mesmo nível de criação, expressão artística e desenvolvimento cultural que vemos em tantas e tão expressivas culturas. *“Tomando em mãos alguns restos desse mundo, o homem pôde inventar um outro, que é todo seu*”²⁰⁹. Por mais impressionantes que sejam as histórias relacionadas com animais, devido ao seu nível de organização e habilidade dessas espécies, não são mãos libertas da funcionalidade, com a capacidade expressiva e de refinamento intencional que um gesto humano é capaz de realizar. Os animais vivem nos seus habitats, com membros intensamente adaptados a realizar tarefas específicas dentro das suas espécies. O ser humano ao utilizar as mãos para manipular alguns elementos ou recursos do mundo animal, o homem foi capaz de inventar um mundo simbólico e cultural completamente distinto da mera sobrevivência.

*“Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica à outra seu calor vivo e molda perpetuamente.”*²¹⁰ A mão e a ferramenta tornam-se assim parceiras, extensões uma da outra, passam a trabalhar em conjunto para realizar tarefas, simbiose. O autor expressa que a mão comunica à ferramenta a sua energia vital e habilidades gestuais. Pela sua parte, a ferramenta, ao ser utilizada pela mão, molda-a, e é conduzida pela ferramenta para o seu objetivo, torna-se uma relação de troca e entrega. *“Nova, a ferramenta não é nunca um “fato”, é preciso que se estabeleça entre ela e os dedos que a seguram aquela harmonia que nasce de uma possessão progressiva, de gestos suaves e combinados, de hábitos mútuos e mesmo de um certo desgaste*”²¹¹. A mão, não deve ser uma ferramenta tomada como garantia: é necessário criar uma harmonia entre ela e os dedos, que origina de um domínio progressivo, usando pequenos gestos, refinando o uso e detalhe de cada movimento. *“Ignoro se há ruptura entre a ordem manual e a ordem mecânica, não tenho certeza a respeito, mas, na extremidade do braço,*

²⁰⁸ Ibid. p.12.

²⁰⁹ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.13.

²¹⁰ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.14.

²¹¹ Ibid. p.14.

a ferramenta não contradiz o homem, não é um gancho de ferro aparafusado a uma haste; entre o braço e a ferramenta está o deus quántuplo que percorre a escala de todas as grandezas, a mão do pedreiro das catedrais, a mão do pintor de iluminuras.”²¹². Entre o braço e a mão, entre a mão e a ferramenta, entre o olho e o espírito, entre o olho e a mão existe um certo mistério ou espírito que governa a destreza do saber dos gestos.

Focillon expressa que: “... *por um lado, o artista representa o tipo de humano mais evoluído, por outro ele dá continuidade ao homem pré-histórico. O mundo lhe parece fresco e novo, ele o examina, desfruta-o com sentidos mais aguçados que o do civilizado, conservou o sentimento mágico do desconhecido, mas sobretudo a poética e a técnica da mão.*”²¹³ O artista transmite e continua um impulso da vontade do homem pré-histórico: descobre a cada dia um mundo, explora-o, e aproveita-o de forma mais perspicaz do que o “civilizado”, preserva a emoção do desconhecido, mas também a habilidade da mão e a poética do fazer. Apesar da habilidade do homem de sonhar com qualquer tipo de imagem, sem ter algum tipo de essência do real, é improvável que se consiga sustentar as visões que tem sem a mão. “*A arte faz-se com as mãos. São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento*”²¹⁴ e, por isso, “*o artista recomeça todas as experiências primitivas: à maneira do Centauro, tateia as fontes e os ventos. Enquanto nó sentimos esse contato passivamente, ele o busca e põe à prova.*”²¹⁵ O artista pretende conhecer e sentir da forma mais pura, mais primitiva, da mesma maneira que se estivesse a descobrir o mundo pela primeira vez. O homem mediano, em geral, fica-se por uma convivência cada vez mais passiva ou instrumental em relação à realidade, enquanto o artista procura uma relação sensitiva e exploradora das matérias e sensações. “*O artista prolonga os privilégios da curiosidade infantil muito além dos limites daquela idade. Ele toca, apalpa, estima o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para ele prefigurar a forma, acaricia a casca de todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõe a linguagem da visão – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom vazio, uma linha dura, uma linha mole.*”²¹⁶ O artista tenta alongar aquele fascínio infantil em relação ao exterior: um impulso de conhecer, de tocar, mexer, modelar, sentir tudo que o rodeia,

²¹² Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. pp.14 e 15.

²¹³ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.15.

²¹⁴ Ibid. p.15.

²¹⁵ Ibid. p.15.

²¹⁶ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.16.

criando uma ligação cada vez mais íntima entre a visão e o tato . Através do toque é que se sente a temperatura, o peso e as texturas à sua volta. *“Devemos estender a noção de valor tátil, tal como foi formulada por Bernard Berenson: a mão não se limita a proporcionar, num quadro, a ilusão do relevo e do volume, convidando-nos a tensionar nossas forças musculares para imitar, com um movimento interior, o movimento pintado, com tudo o que este sugere de substância, de peso e de ímpeto”*²¹⁷. Berenson explica que a mão não se limita a simular o relevo e o volume numa pintura, ele procura uma tensão de forças que imitem o movimento, que no fundo, pretende representar, e propondo ao observador a experienciar esta mimese. *“Mas nós, lenhadores, modeladores, pedreiros, pintores da figura do homem e da terra, seguimos sendo amigos do nobre peso: e quem luta com ele em chave de emulação não é a voz, não é o canto, é a mão”*²¹⁸. Quem vive da habilidade das mãos, está em tensão com o peso e coma gravidade, de forma a poder trabalhar com ele e através dele. *“Sobretudo, ela toca o universo, sente-o, apodera-se dele, transforma-o. Agencia espantosas aventuras da matéria”*²¹⁹. A mão acaba por tocar tudo, até o universo em si, modificando-o, vivenciando-o, acabando por se tornar uma antena receptiva. Permite ao ser humano adquirir várias experiências da matéria densa e subtil que a sua mão capta. Quando o homem passou a talhar a casca da árvore, e assim expor a sua carne, até esta tornar-se lisa e sublime, ele criou uma espécie de epiderme na árvore, uma camada exterior, que a visão percebe como macio, e o toque como liso. O mármore, ao ser talhado em partes mais pequenas, como blocos ou placas, acaba por mutar o seu interior, a sua essência, como se a nova imagem embrenhasse neste íntimo, alterando-o.

*“A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose. A arte não é o vocabulário do homem falando ao Senhor, mas a renovação perpétua da Criação. É invenção de matérias, ao mesmo tempo que é invenção de formas”*²²⁰. A origem da arte é a transformação e transfiguração de um objeto noutra diferente a transfiguração material e simbólica do mundo. O íntimo da arte é uma contínua alteração do próprio conceito de criação, a metamorfose, pois existe um processo de depuração e alquimização de matérias, tal como uma conceção de diferentes formas. *“Mete as mãos nas entranhas das coisas para lhes dar a figura que lhe aprouver. (...) Elas precedem ao homem, essas mãos*

²¹⁷ Ibid. p.16.

²¹⁸ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.17.

²¹⁹ Ibid. p.17.

²²⁰ Ibid. p.18.

poderosas, nas violências e nas astúcias do espírito”²²¹ O artista vai ao íntimo da matéria com as suas mãos, dando-lhe a forma. Podemos ver as mãos como as antecedentes do próprio homem, pois estas fazem germinar o seu espírito e libertando-o quer do instinto quer da mera utilidade. Para Focillon o artista molda o material que está perante si, difunde a essência dos seus antepassados, de uma vida anterior e profunda que transmite através dos gestos da mão. Por mais tempo que passe, o ser humano não altera esta poderosa ânsia de continuar a descobrir o mundo e reinventá-lo. *“Num ateliê de artista, estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular”*²²² Na presença no espaço de um artista, no seu atelier, estão expostos todos os passos que este deu, as tentativas, experiências e os erros, que são os de todos os artistas que o precederam e de toda a humanidade anterior. A mão transmite a nossa memória vivida, feita de gestos e objetos.

Ainda que a realização de um trabalho seja feito da forma mais moderada e harmoniosa possível, existe a possibilidade de ver a presença do toque do artista no seu trabalho, tal como a luta de tensões entre o artista e o próprio material. *“O toque é o sinal que não engana, seja no bronze, na argila, na pedra mesmo, na madeira, na textura ao mesmo tempo plástica e fluida da pintura”*²²³. A mão é assinatura inconfundível, tal como todas as mãos são diferentes os gestos mesmo repetidos são únicos. *“A mão se faz igualmente sentir no esforço que faz para servir com circunspeção, com modéstia. Ela pesa junto ao chão, arredonda-se no cimo das árvores, faz-se diáfana no céu. O olho que acompanhou a forma das coisas e ponderou sua densidade relativa fazia o mesmo gesto que a mão.”*²²⁴ A mão está ao serviço de uma examinação profunda de um objeto, vai sentindo e experienciando estes os objetos ao entrar em contato íntimo com estes. O olho segue a mão, quase realizando os mesmos movimentos, tenta igualmente ponderar a sua densidade relativa e intensidades. O destino humano da mão é impossível de suprimir: como é que se cria arte apenas com o olho, sem o uso da mão? Esta acaba por ficar apática, insensível, destituída de vida: *“uma arte da qual essas variantes fossem totalmente*

²²¹ Ibid. p.18.

²²² Ibid. p.18.

²²³ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.22.

²²⁴ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.23.

banidas teria o brilho do inumano. Chegar a tanto não está ao alcance de qualquer um.”²²⁵.

*“Se quisermos ir ao extremo oposto, que nosso pensamento se remeta a obras em que, mais que em outras, respiram a vida e a ação – os desenhos, que nos dão a alegria da plenitude com um mínimo de meios. Pouca matéria, e quase imponderável”*²²⁶. A expressividade do desenho, a sua economia, a sua simplicidade capta a essência das coisas. *“Um traço, uma mancha sobre a aridez da folha em branco, devorada de luz: sem se comprazer em artificios técnicos, sem se deter numa alquimia complicada, é como se o espírito falasse ao espírito”*²²⁷.

*“Hokusai desenhava com uma casca de ovo, com a ponta do dedo, procurando incessantemente novas variedades de forma e novas variedades de vida”*²²⁸. Nele vemos, *“uma surpreendente economia de gestos. O traço brusco que ele deposita sobre essa delicada superfície – papel feito de restos de seda, de aparência tão frágil e, contudo, quase impossível de rasgar.”*²²⁹ Nas obras de Hokusai e os seus contemporâneos, é possível vermos os movimentos delicados e livres mas muito precisos da mão, através de uma quantidade muito pequena de micro-gestos. O uso de várias formas de representar, como o ponto, a mancha, a pincelada, e o traço, exprimem com naturalidade o orgânico, tanto da natureza como o ser humano, transparecendo algo mais, uma essência da vida. A mão apresenta uma grande confiança no seu modo de exploração das suas habilidades, e para além disso, explora o campo do espírito mas está aberto ao contingente e ao surgimento do pequeno erro e do acidente. *“Para a mão de Hokusai, o acidente é uma forma desconhecida de vida, um encontro entre certas forças obscuras e um desígnio clarividente. Por vezes, dir-se-ia que ele o provoca, com um dedo impaciente, para ver o que acontece. (...) O artista recebe com gratidão essa dádiva do acaso e a põe respeitosamente em evidência.”*²³⁰ Perante o acidente, a mão de Hokusai caminha pelo desconhecido, percorre as forças mágicas da natureza elementar, aberto ao acaso. O artista é como um “prestidigitador” que tira partido dos seus erros, de seus deslizos e os transforma em proezas – *“e nunca é tão gracioso como quando transforma o desastre em*

²²⁵ Ibid. p.22.

²²⁶ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.24.

²²⁷ Ibid. p.24.

²²⁸ Ibid. p.24.

²²⁹ Ibid. p.24.

²³⁰ Ibid. p.25.

destreza.”²³¹ Não é tão impressionante como modificar algo considerado desastroso, em algo novo, de forma habilidosa. “O excesso de tinta, que foge caprichosamente em finos riachos negros, o passeio de um inseto sobre um esboço ainda fresco, o traço desviado por um solavanco, a gota d’água que dilui um contorno, tudo isso é a irrupção do inesperado num universo em que ele deve ter seu lugar, onde tudo parece se mover para acolhê-lo.”²³² Situações como o excesso de tinta no papel ou um traçado que se desvia por causa de alguma obstrução, demonstram uma irrupção do acaso neste mundo do artista, mas também a inteligência única das mãos. “Esse concurso do acidente, do estudo e da destreza é frequente nos mestres que conservaram o sentido do risco e a arte de discernir o insólito nas aparências mais corriqueiras”²³³ e “à medida que o acidente define a sua forma nos acasos da matéria, à medida que a mão explora esse desastre, o espírito desperta por sua vez.”²³⁴

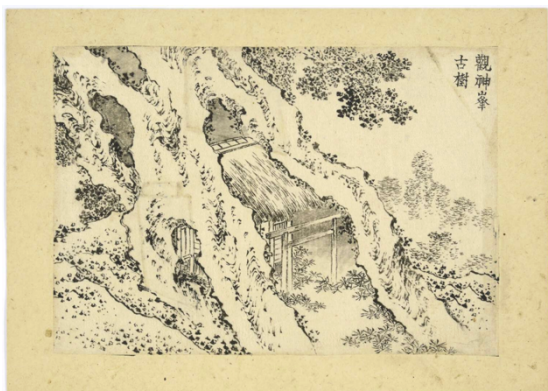


Fig. 14



Fig. 15

O acaso vai ocorrendo nos acidentes que acontecem com a matéria, e enquanto a mão vai experienciando estes, o espírito ganha vida de novo. Essa alquimia desenvolve, sobretudo de uma visão interior, mas operada pela mão: ela constrói a visão, confere-lhe corpo, amplia-lhe as perspectivas. A mão não é a serva dócil do espírito: ela busca, mete-se em todo o tipo de aventuras, tenta a sorte, explora. Esta magia das mãos não evolui sozinha:

²³¹ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.26.

²³² Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.26.

²³³ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.27.

²³⁴ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.29.

ela é criada com a visão, assim alargando as possibilidades de gestos e as possibilidades do ver. A mão experiencia tudo que pode, para conhecer o mais possível.

A obra de Rembrandt demonstra uma gradual libertação da mão do artista, arriscando cada vez mais no seu gesto e representação. *“Captura de um só golpe a forma, o tom e a luz (...)No homem comum desperta a grandeza do único”*²³⁵, Rembrandt consegue capturar unicamente a forma e a luz num só gesto rápido, e tornar até o homem mais banal, no ser mais grandioso. O artista arranca as maiores das fortunas do meio da escassez, ao penetrar no íntimo da matéria e obrigar esta a moldar-se ao espírito, à sua vontade. *“Mas a mão está presente. Não atua por passes magnéticos. O que ela dá à luz não é uma aparição chã no vazio do ar, é uma substância, um corpo, uma estrutura organizada.”*²³⁶ A mão atua na matéria, não cria ilusões, ela gera um corpo físico, um organismo.

*“No campo mais concentrado, segura de si mesma e de seus movimentos, essa mão que sujeita às dimensões do microcosmo as enormidades do homem e do mundo é um prodígio por direito próprio. Não é uma máquina de reduzir. O que lhe importa é menos o rigor de uma medida estreita e mais a sua própria capacidade de ação e de verdade.”*²³⁷ A mão tem a capacidade de criar os mais diferenciados universos, a partir das suas pontas dos dedos, alterando um mundo à sua vontade. Não tem interesse no rigor, o que a move é a habilidade de transmitir o ato e a verdade. *“Tudo revela a “bela mão”, como se dizia outrora dos calígrafos, tudo é escrito com mão de mestre – mas essa mão, tão orgulhosamente hábil, permanece sempre a amiga da vida, evocadora do movimento e, nos ritos da perfeição, conserva o sentido e a prática da liberdade.”*²³⁸ A mão do calígrafo, era vista com grande mestria e grandiosidade, seguindo os modelos e estilos²³⁹ que eram necessários para cada situação. Contudo, estas regras não a impedem de ser livre, de no meio da sua habilidade, demonstrar alguma soltura, representando o movimento e evocando a vida. A mão encontra-se num limbo, pois, por um lado, ela quer ser perfeccionada e sentida, por outro, quer permanecer um mistério, dentro da sombra.

²³⁵ Ibid. p.30.

²³⁶ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.31.

²³⁷ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.32.

²³⁸ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.33.

²³⁹ "calígrafo", Pessoa que conhece a arte ou técnica de escrever à mão segundo determinados modelos de estilo e de beleza in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 2023, [consultado 2023-07-10], <https://dicionario.priberam.org/cal%C3%ADgrafo>.

Contudo a mão está lá, quando observamos um traçado de um rosto, ou a representação de uma cidade.

*“Nerval conta história de uma mão amaldiçoada que, separada do corpo, corre o mundo para fazer das suas. Não separo a mão nem do corpo nem do espírito. Mas entre espírito e mão, as relações não são tão simples como as que se dão entre um patrão imperioso e um servidor dócil”*²⁴⁰. Gérard de Nerval, neste conto denominado de *“La main enchantée”* ou *“A mão encantada”*²⁴¹, de 1935, narra as crônicas de uma mão, que separada do seu corpo, segue as suas vontades, sem preocupações com as consequências. Na realidade, a mão nunca está separada do corpo, nem mesmo do espírito. Entre a mão e o espírito existe uma relação de amor, a mão dialoga amorosamente com o olho do espírito. *“O espírito faz a mão, a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior”*²⁴². Existe uma relação recíproca entre o espírito e as mãos, estes dependem um do outro para existirem e atuarem: sem espírito as mãos não atuam, e sem as mãos, o espírito não exerce a sua vontade. O gesto afeta e define o íntimo de quem o cria, ajudando a manifestar e materializar uma vida interior e profunda do corpo. *“Educadora do homem, a mão multiplica no espaço e no tempo”*²⁴³. A mão educa o ser humano a sentir o exterior e o interior, a sua densidade e intensidade, a compreendê-lo sem o manipular, mas acolhendo-o recebendo-o, como uma aprendizagem interminável.

Passamos agora ao último texto que escolhemos percorrer e comentar, nomeadamente o de Herrigel, o livro *Zen e a Arte do Caminho das Flores*. Começando pelo seu prefácio, diz-nos que: *“temos de tomar consciência de ambos os aspectos da arte: o metafísico e o prático, o aspecto supra-racional e o racional, ou, utilizando as expressões da filosofia indiana, «prajñā» e «vijñāna». «Vijñāna», o aspecto prático e racional da pintura, é o segurar no pincel, misturar as cores, traçar uma linha, em suma: a sua técnica”*²⁴⁴. Dentro da arte, temos de ter em conta dois aspetos bastante importantes, o racional na técnica e o mais fluído do fazer e da inspiração criadora. Um é muito mais controlado que o outro. No caso da filosofia indiana, dentro do budismo, a expressão *“vijñāna”*, pode

²⁴⁰ Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.34.

²⁴¹ Tradução do título *“La main enchantée”* do website DeepL Tradutor. <https://www.deepl.com/translator>

²⁴² Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales. p.34.

²⁴³ Ibid. p.34.

²⁴⁴ L. Herrigel, G. (2002). Prefácio. *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assírio & Alvim. p.7.

ser traduzida como “*consciência ou percepção, tanto na sua forma ativa e discriminativa de conhecimento, como nas suas funções corporais e psíquicas subliminares ou inconscientes*”²⁴⁵. Ou seja: denomina uma forma de consciência, uma experiência perceptiva refinada, que não se consegue racionalizar apesar de usar a razão. No caso da expressão “*prajñā*”, pode ser traduzida como um “*conceito importante na epistemologia budista, frequentemente traduzido como sabedoria, mas cujo significado é mais próximo de insight, conhecimento discriminatório ou apreensão intuitiva*”²⁴⁶. Esta expressão já estaria mais conectada com o intuitivo, com a sabedoria e o conhecimento místico.

“*Porém, a simples mestria da técnica não satisfaz; sentimos nas profundezas da nossa consciência que existe aí algo mais a atingir ou descobrir (...) não permite penetrar no mistério da arte; e enquanto não experienciarmos este Mistério, nenhuma arte é arte verdadeira*”²⁴⁷. Mesmo que exista uma perícia da técnica, o artista sente a necessidade descobrir alguma coisa que falta na racionalidade: é necessário experimentar o mistério que a arte transmite, de forma a termos uma consciência mais livre e ilimitada. “*O espírito ocidental está embrutecido pela técnica e a sua análise exacta, enquanto o espírito oriental é essencialmente místico e ocupa-se do chamado mistério do Ser*”²⁴⁸. Herrigel vê a técnica e o racionalismo como algo que entorpeceu o espírito ocidental, e o espírito oriental torna-se mais liberto devido ao misticismo e a um fascínio pelo enigma que é o Ser; o que o define é essa busca subtil.

“*De certo modo, a vida é arte (...) todos queremos sempre fazer o melhor que pudermos dela – o melhor, não só em relação à técnica de viver, mas também precisamente no que diz respeito à compreensão do seu sentido*”²⁴⁹. Podemos ver a vida como a própria arte, pois tanto na arte como na vida não procuramos apenas a melhor forma de fazer, compreender o seu sentido do que somos e fazemos. “*E isto significa aceder a um vislumbre do seu mistério. Por este motivo o povo japonês considera cada arte como uma forma de aprendizagem que nos concede a visão da beleza da vida: pois a beleza*

²⁴⁵ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate: “*Consciousness or awareness, in both its active, discriminative form of knowing, and its subliminal or unconscious bodily and psychic functions.*” <https://www.deepl.com/translator/.....vijñāna>. Oxford University Press. Oxford Reference. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803115838599>.

²⁴⁶ Tradução da citação a partir do website DeepL Translate: “*Important concept in Buddhist epistemology, often translated as ‘wisdom’ but closer in meaning to insight, discriminating knowledge, or intuitive apprehension.*” <https://www.deepl.com/translator/.....prajña>. Oxford University Press. Oxford Reference. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100341891>.

²⁴⁷ L. Herrigel, G. (2002). Prefácio. *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assírio & Alvim. p.7.

²⁴⁸ Ibid. p.7.

²⁴⁹ Ibid. p.7.

transcende todo o pensamento racional e utilitário, ela é o próprio mistério”²⁵⁰. Para podermos alcançar algum tipo de resposta, é importante deixarmos-nos impregnar por este mistério. Não ver cada tipo de arte como um modo de aquisição de conhecimentos técnicos ou utilitários, mas uma abertura para uma outra compreensão da vida, transcendendo qualquer forma de a racionalizar ou confinar à vida utilitária.

“O estudo artístico não tem por fim único a arte, mas sim a iluminação espiritual (...) se a arte não estivesse equiparada a algo espiritual, os japoneses não dariam valor à sua aprendizagem”²⁵¹. O estudo artístico está intrinsecamente conectado com o lado espiritual do ser humano, podendo ser usado como forma de revelação e de percepção superior, abrir outras dimensões da consciência. Se a arte não estivesse conectada com algum tipo de espiritualidade, seria estéril e seca. Como diz Herrigel, *“a arte do arranjo floral não é uma arte no verdadeiro sentido da palavra, mas sim expressão de uma experiência de vida muito mais profunda*”²⁵². O arranjo floral não é propriamente considerado arte no sentido das artes visuais ou plásticas nem é apenas técnica, mas comparando-a a uma manifestação mais intensa da vida, da arte de viver. Tal como na arte floral, o artista procura colocar algo de mais íntegro no seu trabalho, transpor uma experiência.

“O perfeito artista (floral) é precisamente o que é capaz de criar obras que parecem criação da própria natureza. Mesmo tendo sido cortados do solo onde cresceram, são ainda flores e ramos vivos, que tornam a ser reunidos para construir uma nova unidade viva, na qual, no entanto, a sua «natureza» é preservada”²⁵³. Um artista (floral) tem de ter a capacidade de criar obras que se assemelhassem a composições da natureza: a composição apesar de ter vários fragmentos separados de flores ou ramos, é muito importante criar uma conexão entre todos estes elementos, criando no final uma *“unidade viva”*. Associando esta situação mais diretamente com as artes plásticas, poderíamos conjecturar a possibilidade em cada obra ter de se concatenar diferentes fragmentos numa composição coerente, de forma a manter um sentido ou uma essência própria que se segura pela união de tudo o que compõe a obra num todo inseparável.

²⁵⁰ L. Herrigel, G. (2002). Prefácio. *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assírio & Alvim. pp.7 e 8.

²⁵¹ L. Herrigel, G. (2002). Prefácio. *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assírio & Alvim. p.9.

²⁵² Ibid. p.9.

²⁵³ L. Herrigel, G. (2002). Arte ou Natureza? *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assírio & Alvim. p.76.

*“Esta obra floral é uma criação da natureza ou da arte? Ou está entre ambas, de tal maneira que já não é natureza e ainda não é pura arte?”*²⁵⁴ A arte existe quando dialoga profundamente com a natureza e quase se torna indiscerníveis na sua força e expressividade. Quanto mais natural mais artístico e a grande e majestosa natureza é para nós “pura arte”. *“A vida e a arte, a natureza e o espírito constituem uma unidade indissolúvel e inseparável. Ele vivencia a natureza como directamente animada por uma alma e o espírito como parte da natureza, desprovido de intenção”*²⁵⁵. Herrigel afirma que na cultura japonesa existe uma ligação bastante íntima entre a vida e a arte, a natureza e o espírito, dialogando intimamente entre si. Cada elemento da natureza está rigorosamente animado por uma alma singular, e que o espírito estava incluído nesta natureza e por isso quanto mais se harmoniza e assemelha a ela mais parece liberto de ego ou vontade. A harmonia é o fundamento da natureza, da vida e do mundo. Na sua forma mais intrínseca a arte não pode ter outra função que não a de representar esta harmonia, comprovando-a ao nível da «consciência inconsciente». A arte tem como objetivo continuar esta expressão natural da harmonia, elevando-a até a um patamar que equilibra (ou entrelaça) a inconsciência e a consciência: daí a ideia da não intenção. *“O artista irá atrair uma vibração do sopro primordial vinda do infinito para exaltar e mostrar. Acedendo plenamente a este sentido primordial, esta nova criação será percebida e desdobrada, trazida do plano de fundo para dentro de uma forma visível”*²⁵⁶ Uma espécie de sopro irá inspirar o artista, impelindo-o expressar e demonstrar o que esta energia lhe transmite. Esta ligação frágil que o artista adquire, permite uma realização artística mais complexa, com várias camadas e nuances delicadas, entrelaçando presenças invisíveis nas formas visíveis.

O artista *“vivencia e concebe a sua obra a partir da «forma sem forma». O artista liga dentro de si o impulso criativo e a realização, o vazio e a plenitude. A partir desta harmonia que transcende os opostos ele eleva a sua obra e ergue-a acima de si mesmo”*²⁵⁷ O artista cria a sua obra a partir da forma sem forma: conecta a exaltação por criar com a execução, criando algo no meio do profundo vazio, nesta dualidade de opostos e complementares que se transcendem. *“A forma exterior não é para ele o objectivo, mas sim, quando muito, a ponte que conduz à forma interior da obra. A forma deve agradar*

²⁵⁴ Ibid. p.76.

²⁵⁵ L. Herrigel, G. (2002). *Arte ou Natureza? Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assírio & Alvim. pp.76 e 77.

²⁵⁶ Ibid. p.77.

²⁵⁷ Ibid. p.77.

apenas na medida em que atrai o olhar para o interior; para aquela profundidade na qual natureza e espírito, vida e ideal são um só”²⁵⁸. Seguindo esta linha de pensamento, poderíamos conjecturar que para o artista, o mais importante não é a forma exterior do objeto, mas sim o interior da obra: a sua essência. O propósito da forma é fascinar o observador de maneira a conduzi-lo ao seu interior, onde todos os fragmentos se unem para criar um todo.

“Muito mais importante é serem apropriados para representar aquela forma interior com que o artista vivencia o mundo. (...) Deste modo, o material utilizado é suficiente para dar à criação floral uma expressão carregada de significado”²⁵⁹. O essencial da matéria é a forma como esta se organiza de forma a exprimir o modo singular e único como o artista experimenta o mundo. O material torna-se conseguido e pleno só quando transmite esta força de sentido. *“Criar um todo que, apesar da sua ligação formal, deixa um espaço largo à imaginação e não impõe qualquer barreira à vivência – nisto consiste a arte sem artifício*”²⁶⁰. A criação de uma obra de arte, mesmo completa e fechada, possibilite ao olhador conjecturar as suas próprias definições e conceitos, viver a obra pela sua forma de sentir e compreender.

“O Mestre, (...) vela sempre muito mais que o aluno mergulhe como todo o seu ser no «ensinamento não escrito», até este se tornar a lei natural da sua vida, formando e determinando o seu carácter; até que o «Caminho das Flores» possa ser percorrido de forma viva e presente, em todos os seus aspectos”²⁶¹. O Mestre ou professor, incita o aluno a seguir pela via de uma transmissão silenciosa, feita de gestos e ações que têm de ser interiorizadas: um *“ensinamento não escrito”*, que seja de aprendizagem do ser e viver, consciência de si e do seu corpo, da sua identidade profunda, mas para se religar melhor ao universo e à natureza. *“Então, cessam todas as interrogações. O Caminho tornou-se uma realidade viva e criativa*”²⁶². Assim terminam todas as questões e hesitações: o conhecimento dos contornos da essência é alcançável tanto na vida como na arte.

²⁵⁸ L. Herrigel, G. (2002). Arte ou Natureza? *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assirio & Alvim. p.78.

²⁵⁹ Ibid. p.78.

²⁶⁰ Ibid. p.78.

²⁶¹ L. Herrigel, G. (2002). Arte ou Natureza? *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assirio & Alvim. pp.78 e 79.

²⁶² L. Herrigel, G. (2002). Arte ou Natureza? *Zen e a Arte do Caminho das Flores*, Assirio & Alvim. p.79.

Capítulo 4 - Artistas que me tocam

Por vezes à noite há um rosto

Que nos olha do fundo de um espelho

E a arte deve ser como esse espelho

Que nos mostra o nosso próprio rosto.

Jorge Borges

Para este capítulo, decidi focar-me em quatro artistas, nem todos do mesmo período, mas de diferentes países e linguagens artísticas díspares.

Começo por escolher a artista Kathe Kollwitz. O que me inspirou mais no seu trabalho foi a enorme expressividade que transmite através da gravura, consegue transmitir o sofrimento por que passam as suas figuras. Outra característica que me inspirou foi o trabalho de contraste do rosto das figuras, as suas roupas e o fundo. Kathe também foi uma artista que trabalhou bastante a temática do autorretrato, principalmente como forma de estudo, mas também para representar a sua figura e os sentimentos que vivia. No caso da artista, ela focou-se mais na representação do seu rosto, e por vezes das suas mãos em conjunto.

Escolhi John Coplans como outra inspiração pois no seu trabalho explora fragmentos do seu corpo, apesar de por vezes, fotografar o seu corpo todo. O artista estuda a plasticidade da pele e o seu corpo, as formas que cria, criando imagens ambíguas. No meu trabalho, também passei por uma fase de criação de imagens mais ambíguas, apesar de atualmente o meu trabalho ser mais figurativo.

Outra artista que escolhi foi Paula Rego, pela sua modelação do corpo humano, com um traço que combina o formato do corpo com a expressividade que lhe quer assimilar. Outra característica foi a utilização de modelos, tanto em termos de modelos humanos, como bonecos feitos por si. Ao contrário do meu trabalho, a artista não gostava de se retratar, logo fugia a todo o tipo de autorretrato clássico, vendo as suas obras como díspares de

uma representação de si. No meu caso, o meu trabalho, foca-se na minha identidade e representação desta.

Por fim, escolhi Duane Michals, pois foi um artista que trabalhou bastante a sua identidade, o confronto consigo próprio. Apesar de também ter criado retratos, os autorretratos são os que senti que se conectam mais com o meu trabalho, através desse confronto com a sua identidade. Nas suas obras, o artista utilizava uma técnica de dupla exposição, permitindo assim uma imagem composta com dois “Eus”, como se um destes assistisse ao outro. No meu caso, não o faço como forma de assistir a mim própria, mas como forma de multiplicar os meus fragmentos.

Kathe Kollwitz

“... Como artista, tenho o direito de extrair o conteúdo emocional de tudo, de deixar que as coisas trabalhem em mim e depois dar-lhes forma exterior.”²⁶³

Käthe Kollwitz nasceu em 1867, na cidade Königsberg, atualmente denominada de Kaliningrado, na atual Rússia. A obra da artista debruça-se sobre a representação da classe operária, o seu quotidiano, tal como as guerras e revoluções que foi assistindo. No seu trabalho, também procurou colocar a mulher dentro do mundo da arte, através da representação do seu corpo, dos momentos de proteção da família, e inclusive, inserindo-se no seu trabalho, ao criar vários autorretratos ao longo dos anos. Kathe tinha uma grande perícia em transmitir as emoções das pessoas que representava, através de um trabalho intenso de contraste entre a cor clara do papel, com a tinta escura utilizada nas gravuras. Um acontecimento que a marcou bastante foi a morte do seu filho durante a 1ª Guerra Mundial, o que a levou a representar e a explorar em termos gráficos a sensação de luto e sofrimento. Como observadora tanto da 1ª como da 2ª Guerra Mundial, Kathe sentiu-se na obrigação de representar o sofrimento e miséria humana que as pessoas viveram. Vários dos retratados nas suas obras frequentavam a clínica do seu marido, que era direcionada para pessoas necessitadas e operários. A artista tinha o seu estúdio no mesmo

²⁶³ Tradução da citação a partir do website DeepL (<https://www.deepl.com/translator>): “... As an artist I have the right to extract the emotional content out of everything, to let things work upon me and then give them outward form.” Kollwitz, Käthe. (1988). From the Diaries – October 1920, *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*. Northwest University Press, p.98.

edifício da clínica do marido, desta forma, observava as pessoas que iam passando e retratava-as.

Dentro da temática do autorretrato, Kathe representava as sensações e emoções por que estava a passar em cada momento, e o como o seu aspeto se foi alterando com a idade. Era uma forma de se interrogar sobre a sua identidade, tal como demonstrar a mudança das suas aptidões artísticas. Ao todo, a artista fez mais de 100 autorretratos ao longo da sua vida, variando entre a pintura, a escultura, o desenho e a gravura. Kathe costumava representar apenas o seu rosto, e por vezes um segundo elemento, as suas mãos. A maioria dos seus retratos representam o rosto da artista em $\frac{3}{4}$, e por vezes, de frente. É raro a existência de fundos nos seus autorretratos, costumam ser fundos planos de uma só cor, como o preto, ou simplesmente o fundo da folha de papel. No fim da sua vida, foca-se mais na representação do seu rosto, trabalhando mais a luz e sombra nas rugas da sua cara, criando – a meu ver - um maior sentido de vida, da sua presença na folha por mostrar as falhas, algo intrinsecamente humano e vivo.

A sua formação principal é em pintura, mas após conhecer o trabalho do artista Max Klinger, ela começou a experimentar uma nova técnica, a gravura. A partir de 1890, a artista passa, na totalidade, a trabalhar a partir da gravura em metal, através do uso da ponta seca, e também a escultura. Mais tarde, foca-se principalmente no uso da técnica da xilogravura e da litografia. Através da gravura, a artista via uma possibilidade de imprimir o mesmo trabalho várias vezes, de forma a alcançar o maior número possível de pessoas. Quando a artista começa a sua carreira, inicia-se num movimento mais naturalista, e com o início do séc. XX, passa para uma linguagem muito mais expressionista. O trabalho dela tem vindo a estar conectado com a dança, com a forma os corpos fluem, logo, quando se começou a desenvolver um tipo de dança denominado de *Ausdruckstanz*, uma dança que *“data da Alemanha dos anos 20, quando foi utilizado para descrever novas formas de dança moderna, distinguindo-as da dança clássica.”*²⁶⁴ Esta dança, tal como o trabalho da artista nesta altura, estava associada ao Expressionismo Alemão.

²⁶⁴ Tradução da citação a partir do website DeepL (<https://www.deepl.com/translator>): *“dates from 1920s' Germany when it was used to describe new modern dance forms, distinguishing them from classical dance.”* *“ausdruckstanz”*. Oxford Reference. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095434717> .

Grande parte do seu trabalho foi destruído durante os bombardeamentos na cidade de Berlim em 1943, o que faz com que não existam muitos exemplares dos seus trabalhos tanto de gravura como escultóricos.

Como referi no início, esta artista inspirou-me pela sua expressividade, pela capacidade que tem de detalhar um corpo, a forma como talha a madeira, confere uma maior vivacidade que pretendo atingir. Em termos temáticos, a artista também trabalhou o autorretrato, de forma a poder procurar a sua identidade, uma constante interrogação, tal como no meu trabalho. Por outro lado, ao representar-se tinha a oportunidade de experimentar diferentes técnicas que a pudessem auxiliar noutros projetos, saltando entre pintura, litografia (com uma ou mais cores), desenhos a carvão, xilogravura, e por fim, escultura em bronze. No meu processo de trabalho, vim a experimentar diferentes técnicas, até perceber a que se enquadrava mais com o tipo de trabalho que queria fazer: a gravura a linóleo.



Fig. 16



Fig. 17

John Coplans

John Coplans nasceu em 1920, em Londres. Coplans teve grande parte da sua formação no ramo militar, Royal Military Academy, até fazer 18 anos. Manteve-se na carreira militar até ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Após o fim da guerra, o artista começa a absorver o meio artístico, possibilitando a conexão tanto com artistas como o público presente. Nesta altura, Coplans começou a

expor as suas próprias pinturas. Começa a ser inspirado pelo trabalho de artistas americanos, o que o influencia a mudar-se para os Estados Unidos da América em 1960. Pouco tempo depois, funda a revista artística Artforum, que até hoje se mantém ativa. Através da criação da revista, aplicou-se ainda mais no mundo artístico, tornando-se curador de exposições, crítico de arte, e também artista.

O seu caminho como artista começa apenas nos anos 80, primeiramente com a pintura, e posteriormente com a fotografia. Na fotografia dedica-se à exploração do seu corpo, através de séries fotográficas a preto e branco, concentrando-se nas suas texturas corporais, e na representação da sua pele envelhecida e com marcas de vida.

Através da impressão das suas fotografias do corpo numa grande escala, envolve o próprio observador, obrigando-o a experienciar a intimidade do artista, o seu envelhecimento, algo que este pode não se sentir tão confortável a perceber. Os seus trabalhos focam-se unicamente no corpo, nunca mostrando a cabeça, pois ao fotografar-se sem esta, consegue criar uma maior semelhança a outros homens. Ao fotografar-se nu afirma que está a retirar o elemento temporal, espacial e linguístico, podendo fundir-se com outras culturas:

*“Fotografo o meu corpo. Generalizo-o, decapitando-me para tornar o meu corpo mais parecido com o de qualquer outro homem. A nudez retira o corpo da especificidade do tempo: despido, pertence ao passado, ao presente e ao futuro. Não tem classe, não tem pátria, não está limitado pela língua e é livre de vaguear à vontade entre culturas.”*²⁶⁵

O artista criou as suas fotografias recorrendo a uma câmara e tripé, com um temporizador, de forma a ele próprio estar mais em controlo das formas do seu corpo, podendo explorar os fragmentos que apresenta, e analisar as dicotomias que o formato do seu corpo poderia criar.

Na introdução, expressei que escolhi o trabalho de Coplans pela sua exploração dos fragmentos do seu corpo, registando as suas texturas: pelos, rugas, formas, manchas, marcas... Ambos tornámos o nosso corpo a matéria e base do nosso trabalho, expondo-o

²⁶⁵ Tradução da citação a partir do website DeepL (<https://www.deepl.com/translator>): “I photograph my body. I generalize it by beheading myself to make my body more like any other man's. Nakedness removes the body from the specificity of time: unclothed, it belongs to the past, present, and future. It is classless, without country, unencumbered by language, and free to wander across cultures at will.” The John Coplans Trust. (2002). *About the Photographs*, <http://www.johncoplanstrust.org/about-the-photographs>.

perante o observador. Coplans preocupa-se mais com a expressão que capta, do que propriamente um significado:

“A minha abordagem é, no entanto, intuitiva. Não estou tão preocupado com o significado como com a sua expressão, tal como ele me revela a mim próprio. Em sentido estrito, não tenho uma ideologia prévia. Os gestos que faço e as imagens que capto devem soar verdadeiros, embora sejam o produto das minhas fantasias e pensamentos, das minhas associações pitorescas e divertidas codificadas numa linguagem gestual pessoal de confissão não verbal.”²⁶⁶

Coplans não se preocupa com um significado profundo nas suas obras, não tem um conceito definido a priori, procura apenas a veracidade nos gestos e imagens que cria, uma verdade sua.

No meu trabalho, para além da experimentação, ponho em papel as composições que sinto transparecem o meu corpo, cheio de fragmentos compostos num só, também tento procurar essa veracidade que o artista afirma refletir.



Fig. 18.



Fig. 19

²⁶⁶Tradução da citação a partir do website DeepL (<https://www.deepl.com/translator>): *“My approach, however, is intuitive. I am not as concerned with meaning as I am with its expression, as it reveals me to myself. In a strict sense, I have no prior ideology. The gestures I make, and the images I capture must ring true even though they are the product of my fancies and thoughts, of my picturesque and amusing associations encoded into a personal sign language of non-verbal confessional.”* The John Coplans Trust. (2002). *About the Photographs*, <http://www.johncoplanstrust.org/about-the-photographs>.

Paula Rego

Paula Rego nasceu em 1935, em Lisboa. Desde jovem que o seu pai viu o talento que tinha para a pintura, por isso mais tarde, nos anos 50, ele incentiva-a a estudar em Londres. Para além de ser uma oportunidade de seguir o seu futuro artístico, também se tornou uma forma de poder viver num país mais liberal, longe da ditadura salazarista. Com isto, mudou-se para Londres em 1952, para estudar na Slade School of Fine Art até 1956. Enquanto estava a estudar em Londres conheceu o seu futuro marido, Victor Willing e casaram-se em 1959.

Desde a altura da faculdade, que a artista apresenta indícios de um trabalho artístico mais figurativo, em conexão com o abstracionismo que a influencia na altura que começa a estudar. Quando regressa a Portugal nos anos 60, vai viver para Ericeira, onde tinha uma casa de família. Nesse período, expõe várias vezes em Londres, em exposições coletivas, mas tem a sua primeira exposição individual em Portugal em 1966, na Galeria de Arte Moderna da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Após um período difícil financeiro, perde a casa da Ericeira, e volta a viver em Londres com a família. Entretanto ganha uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, o que lhe permite tanto criar pinturas baseadas em contos infantis, como investigar a história por de trás destes. Neste período, o seu trabalho ainda é muito dominado pelo uso de colagens.

Durante os anos 80, Paula Rego regressa o mundo da pintura, começando por criar obras de acrílico sobre papel. Mantém a criação de histórias como temática, baseando-se em contos infantis, livros, e histórias contadas por amigos e família. Brinca com estas narrativas nas suas obras, ao implicar mais do que uma história, mais do que um significado ou sentido.

Muda drasticamente de caminho ao criar a série d' *A Menina e o Cão*, onde a menina é vista com um papel mais maternal, que cuida do cão, “num jogo de sedução e de dominação”²⁶⁷. A menina tem o papel dominante perante o cão. “*Na série a Menina e o Cão (1986), ela trata dele, mas é ele que tinha poder. Faz-lhe sentido? Faz sentido, faz. Agora ela é que manda. Pois, pois, manda, manda.*” (pág.149) A artista analisa este papel inculcido na mulher, cuidar, amar, e tratar do homem, apesar de ser ele que muitas vezes tinha o poder sobre ela.

²⁶⁷ P55 Magazine. (2022, 26 de Janeiro). *A Vida e Obra de Paula Rego: A artista do Figurativo*. P55.ART.<https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/a-vida-e-obra-de-paula-rego-a-artista-do-figurativo>

Nos anos 90, quando se torna a Primeira Artista Associada da National Gallery, sente-se intrigada a explorar composições mais clássicas, com menos elementos, com uma representação mais naturalista, mas mantendo o dramatismo, sátira e figuração das obras anteriores. Nesta fase, a artista assimila o uso do pastel de óleo nas suas obras, em oposição à tinta acrílica, produzindo um traço mais forte e permanente: *"Sim. Pastel, pastel, pastel, pastel, pastel [...] Nunca esfregando nada. Desenhar, desenhar, desenhar [...] não gosto da vacilação do pincel, (...) a qualidade lírica do pincel. Prefiro muito a dureza do bastão [...] O bastão é mais feroz, muito mais agressivo."*²⁶⁸.

Quando começou a série *Mulher-Cão*, começa a utilizar modelos para auxiliar no seu processo, desde bonecos de pano, a animais empalhados, até a ossos. Mas a modelo principal foi Lila Nunes, que foi enfermeira de Victor Willing enquanto este ainda era vivo.

Como forma de protesto e revolta, a artista pinta uma série sobre o aborto, transmitindo a imagem do que ocorre num aborto clandestino, o sofrimento por que uma pessoa passa. A série *"Aborto"*, acabou por influenciar a mentalidade portuguesa, permitindo que a lei do aborto fosse aprovada em 2007.

Como acima referido, umas das razões para ter escolhido esta artista foi por esta ter uma recusa de criar autorretratos, pois esta é uma forma de pôr-se a nu, de representar o que está perante si: *"O meu autorretrato ... Ai detesto, detesto copiar-me a mim própria. Gosto de pensar que sou diferente. Não gosto de estar a examinar no espelho as bolas do nariz, a boca ... Não gosto de olhar para mim. Quando olho para mim para sair, para me vestir, estou a imaginar uma cena, estou a mascarar-me. Mas quando se faz um retrato, a gente não está mascarada, está a copiar o que está à nossa frente, o mais sinceramente possível. Eu, sinceramente, comigo própria, não gosto."*²⁶⁹ No caso do meu trabalho, pretendo revelar uma maior intimidade em relação a mim, tanto ao meu corpo como à minha identidade, como mulher, como jovem, como artista, como possuidora de um corpo.

Tanto eu como a artista utilizamos um modelo. No caso dela, utilizava Lila e bonecos que criava, no meu caso, utilizei fotografias do meu corpo, e mais no final, a observação do meu próprio corpo ao espelho. A artista através das posições dos corpos, consegue criar

²⁶⁸ P55 Magazine. (2022, 7 de Junho). *Quem foi a famosa artista portuguesa Paula Rego?*. P55.ART. <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/paula-rego-history>.

²⁶⁹ Ribeiro, A. M.. (2018). *Paula Rego por Paula Rego*. (2ª ed.). Temas e Debates - Círculo de Leitores. p.35.

bastante expressividade, desde a forma como o corpo está posicionado na tela, até à posição das mãos em conexão com o corpo. No meu trabalho, irei explorar mais esta expressão através da posição de fragmentos e da conexão de um com o seguinte.



Fig. 20

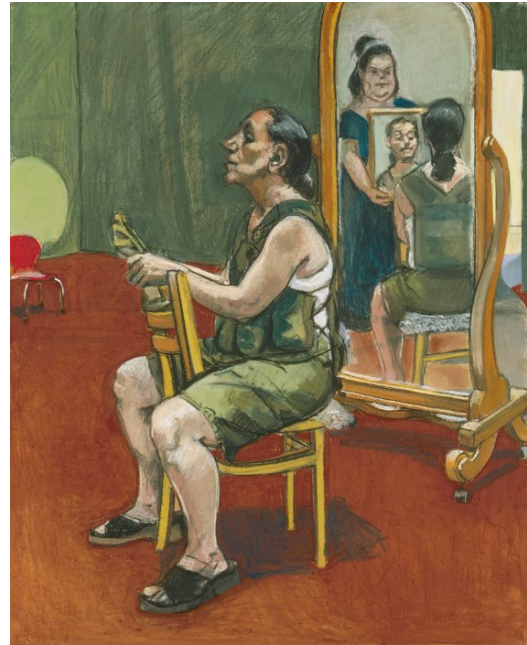


Fig. 21

Duane Michals

Duane Michals nasceu a 1932, no estado de Pensilvânia nos Estados Unidos. É maioritariamente conhecido pelo seu trabalho fotográfico, realizado em séries, com o uso de sobreposições em parceria com apontamentos de texto. Duane, tornou-se um fotógrafo profissional nos anos 50, realizando trabalhos tanto de fotografia de moda como de arte mais comercial.

Começou o seu caminho pela fotografia nos anos 60, uma época onde existia uma primazia pelo fotojornalismo, e ele cortou com essa tendência ao focar-se mais na arte da fotografia de estúdio. O seu início na carreira da fotografia coincide com uma viagem que fez à Rússia, em 1958, onde sentiu a necessidade de levar uma câmara, e pediu uma emprestada a um amigo. Nessa viagem criou vários retratos, que no futuro o iriam inspirar a fotografar celebridades de uma forma mais provocadora e intimista. Michals introduz a utilização do texto nas suas obras, de forma a dar um contributo, um pensamento seu à imagem presente. O artista utilizava a fotografia como uma ferramenta, pois não pretende representar a realidade, mas sim a imagem que tem na cabeça desta: *"A sua declaração: "Nunca trago uma câmara comigo, a minha câmara está na minha cabeça", mostra o seu interesse em distanciar-se da tendência fotográfica de se preocupar com a fidelidade ao*

acontecimento.”²⁷⁰. Estes pensamentos podem ter vários sentimentos por de trás, mas costumam estar conectados com a temática do humor, da melancolia e a poesia. Estas frases são escritas à mão pelo próprio artista, podem ser pequenas frases ou pequenos textos que fazem o observador ponderar sobre a imagem presente, a história que estará por de trás desta.

Por volta de 1966, o artista passa a criar narrativas através da criação de mais do que uma imagem da mesma situação. Nos retratos que cria, Duane pretende que o observador perceção para além da imagem presente, que este procure o íntimo do retratado. No seu trabalho utiliza bastante a dupla exposição, onde sobrepõe duas imagens na mesma, criando mais do que uma camada de significado, de tensão, principalmente no caso dos retratos. O artista também se aventurou na temática do autorretrato, tendo como maior foco nas obras *Self-Portrait As If I Were Dead* (1968), *Self-Portrait As Someone Else* (1973) e *Self-Portrait Shaking Hands with My Father* (1973). Torna-se uma oportunidade de autorreflexão do artista em relação à sua identidade, à sua mortalidade e efemeridade, tal como a relação com o seu pai.

Escolhi o trabalho de Duane Michals, pois o trabalho mais autoral torna-se uma forma de introspeção para o artista, e no meu trabalho também sinto que existe um confronto comigo mesma, entre a imagem que crio e eu. A técnica da dupla exposição que o artista usa, sinto que se assemelha a instâncias no meu trabalho onde coloco mais do que uma v



Fig. 22



Fig. 23

²⁷⁰ Tradução da citação a partir do website DeepL (<https://www.deepl.com/translator>): “His statement, “I never carry a camera with me, my camera is in my head,” shows his interest in distancing himself from the photographic trend of being concerned about fidelity to the event.” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (1998). Duane Michals, <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/duane-michals> .

Capítulo 5 - O(s) meu(s) trabalho(s)

Todos nós, em cada ano, somos uma pessoa diferente. Eu não creio que sejamos a mesma pessoa durante toda a nossa vida.

Steven Spielberg

Neste último capítulo vou falar, mais concretamente, do processo que me levou às temáticas que atualmente exploro. Desde a Licenciatura que me interessa trabalhar a temática do autorretrato, tanto a partir do corpo como do rosto. Na série 1, começo com o trabalho, *Tira-o*, onde reflito sobre a fragmentação da identidade, colocando imagens diferentes do meu rosto. Para este projeto, decidi apropriar-me de diversos livros e agendas. Tinha como objetivo que cada um fosse diferente de forma a simbolizar que cada identidade espelhada fosse distinta da anterior. A presença das restantes páginas em cada livro, demonstra que, se fosse possível, ao retirar-se uma página, poder-se-ia ir desvendando outras personalidades.

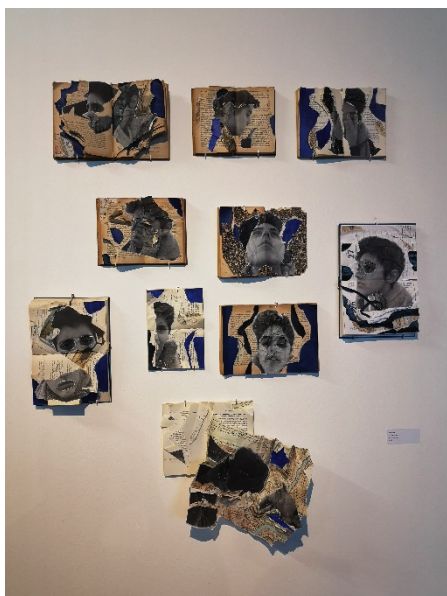


Fig. 24



Fig. 25

Outro trabalho da mesma altura, *Vê mas não toques*, é composto por pequenos sólidos piramidais, que representam diferentes partes do rosto. Neste projeto, vejo o corpo como um objeto frágil, por isso o título da obra. Os pequenos fragmentos bordados, foram realizados de forma a salientar partes que considere mais importantes naquela posição

do rosto. Os bordados foram feitos antes de colar o papel à base, de forma a possibilitar uma maior mobilidade no processo. Estes objetos são feitos de polipropileno transparente, e as imagens foram impressas a preto e branco em papel vegetal, e posteriormente pintados com uma aguada de aquarela azul-marinho.



Fig. 26

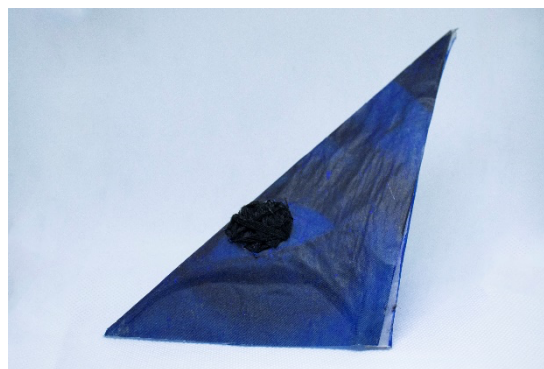


Fig. 27

No início do primeiro ano do Mestrado, mantive o interesse pela temática do corpo e a sua fragmentação, da minha identidade, como a queria representar, e que partes desta vejo como principais integrantes. Naquela altura, estava a ultrapassar uma fase difícil da minha vida, que fez com que sentisse o meu corpo cada vez mais fragmentado, que me eram impossíveis de controlar. Esta fragmentação corporal fazia com que me sentisse um aglomerado, pernas que não me deixavam andar sem dor, mas um tronco, mãos e cérebro que queriam ser livres de experimentar, criar e viver. Começou a interessar-me relação que a *mimésis* teria com o projeto, pois poderia permitir uma certa simulação e parecença com o corpo real, o meu corpo. Numa citação de Jean Luc-Nancy, o autor afirma que: “*Um corpo não está vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos. Rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio dele próprio: é tudo o que ele é.*”²⁷¹

No meu trabalho, vou começando a perceber mais que o meu corpo é uma composição de fragmentos, tanto físicos (como os pés, as mãos, as pernas, vísceras) como psicológicos (sensações, sentimentos, medos). Estes fragmentos compõem a carne que preenche o corpo, que podem ser usados para simular outros corpos derivados do original. Identifico-me com as palavras de Alvarez quando afirma que: “*O corpo como simulacro da*

²⁷¹ Nancy, J. L.. (2004). Jean-Luc Nancy – Cinquenta e Oito Índícios sobre o Corpo, *Corpo, Técnica, Subjectividades. Revista de comunicação e linguagens*, 33. p.15.

realidade, e a carne como dispositivo da sua percepção." ²⁷² Estes novos corpos são simulações da realidade, que o próprio artista cria de si, usando a carne/fragmentos para se recriar ou reajustar. O corpo deixou de ser visto como um todo, passando a ser visto pelas suas partes.

Na segunda série começo com uma obra designada de *Percepção*, trata-se de um tríptico, em contraplacado de madeira, com diferentes dimensões. Cada base espelha a semelhança de um fragmento do meu corpo. Para além deste tríptico, criei uma maior quantidade de pinturas, sendo que objetivo inicial era expor esse conjunto por inteiro. Cada um focava-se numa fotografia que tirei do meu corpo, em algumas foquei-me mais no aspeto da textura do fragmento, em outras decidi focar-me mais na forma, nas contornos produzidos pelo corpo em diferentes posições. Escolhi este conjunto pois foram as que senti que consegui transmitir da melhor forma a fragmentação que experienciava. Nestas representações nem sempre é inteligível a forma representada, tornando-se bastante ambígua para o observador. Deste modo, poderia conectar-se com a sensação de que este corpo não lhe pertence, nem me pertencia, estava fora do meu controlo, tornou-se desconhecido e difícil de definir. As temáticas que iram manter-se presentes ao longo das séries são o orgânico e o gesto. Neste tríptico é claro o gesto que vai tateando um organismo fora de si, e trazendo-o para a realidade através de uma base onde a pode colocar. Senti uma relação muito forte entre o meu corpo e as pinturas, pois a minha mão e o meu braço criavam uma tensão em cada gesto que este gerava, transmitindo cada vez mais esta relação entre matéria, mão e corpo. O uso de uma paleta monocromática permitiu um maior foco na criação da textura, e das formas, tal como a criação de uma maior vivacidade dentro dos fragmentos.

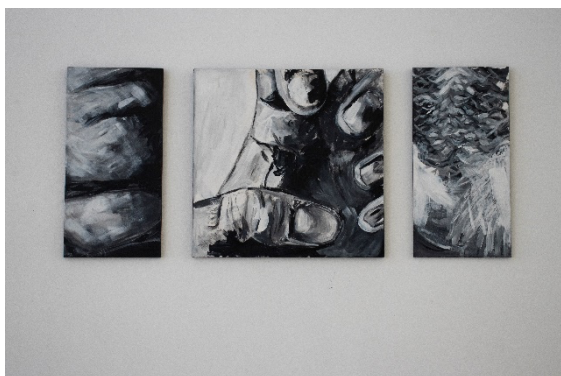


Fig. 28

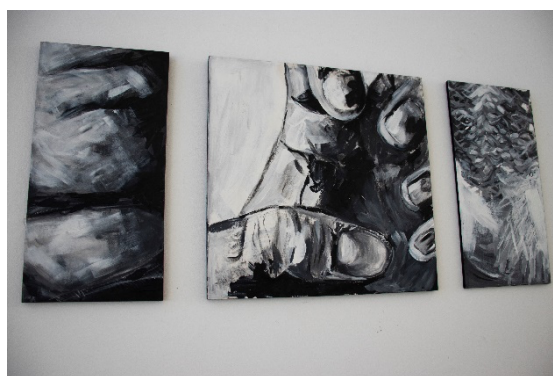


Fig. 29

²⁷² Alvarez, R. (2004). Rafael Alvarez – Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body Art*, *Corpo, Técnica, Subjectividades. Revista de comunicação e linguagens*, 33. p.380.

Nesta mesma série, integro um conjunto de pinturas a ecoline, sobre papel. Este exercício foi uma forma de reencontrar uma imagem integral do corpo, começar a perceber que este me pertence, que por vezes o posso controlar. Utilizei um pincel chinês de forma a conseguir as linhas fluidas que ia criando, e aos poucos vou encontrando a silhueta do corpo e formando-a. Para criar estas composições, primeiramente fotografei-me em diferentes posições, até por fim ter uma seleção que me agradasse. A partir destas fotografias, comecei o processo de pintar com o pincel as formas.



Fig. 30

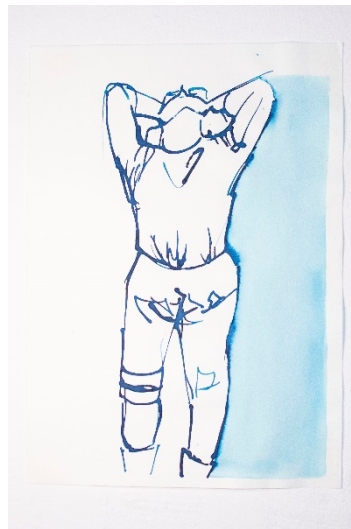


Fig. 31



Fig. 32

Nos estudos seguintes, foquei-me mais em imagens da minha situação na altura, onde tinha dores constantemente nos joelhos, ao ponto de não me conseguir deslocar sozinha. Acabei por ter de me deslocar em cadeira de rodas entre o final de 2021 e o início de 2022. Foi uma época em que me senti ainda mais desconexa do meu corpo, sentia uma fragmentação entre o resto do meu corpo e os meus joelhos, uma frustração por não me sentir completa e capaz. Neste conjunto utilizei o mesmo material que usei anteriormente, mas desta vez, sobre um papel em rolo, possibilitando criar imagens mais longas, sem aumentar a altura. Nestas composições a posição do meu corpo que se mantém é sentada, mas varia os objetos que estão em contacto com este, por vezes é a cadeira de rodas, outras alturas é a cadeira de rodas e as canadianas, e outras vezes, é só o meu corpo. Tornou-se um momento em que dependia destes objetos no meu quotidiano, estes eram uma extensão de mim, como se pertencessem ao meu corpo orgânico; de facto, na altura assim foi necessário.



Fig. 33



Fig. 34

Durante o processo da série 3, prossegui com a temática do corpo fragmentado, composto por vários fragmentos da cabeça aos pés. Nesta altura continuei a focar-me mais na representação das pernas e dos pés, pois eram os elementos da maior causa de sensação de segmentação no corpo. Desenhar tornou-se em um processo de alguma união com as minhas pernas, um momento de aceitação do que tinha acontecido, e de superação.

Este conjunto de desenhos é composta por cinco folhas de papel fabriano, com o tamanho de 70 por 100 centímetros. Estas representações foram realizadas apenas com lápis de cor azul, e cada uma apresenta uma fase do processo pós-operatório, desde a fase logo após a intervenção, até ao processo de cicatrização e fisioterapia. Foi uma espécie de reencontro com o meu próprio corpo, um processo de pacificação do corpo. Esta forma de representação tornou-se um modo de me mostrar, de exteriorizar e conhecer o meu íntimo, mas por outro lado, esconder-me por entre as versões do meu Eu que represento, ou que escolho representar, a presente, passado ou futuro.

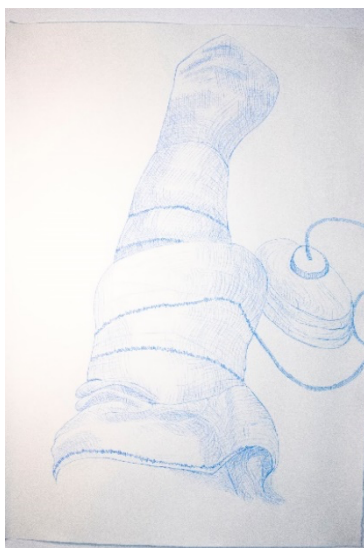


Fig. 35

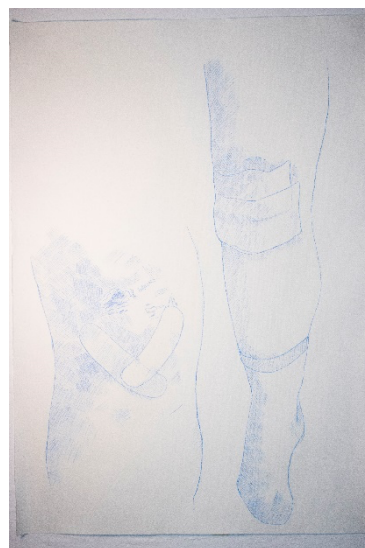


Fig. 36

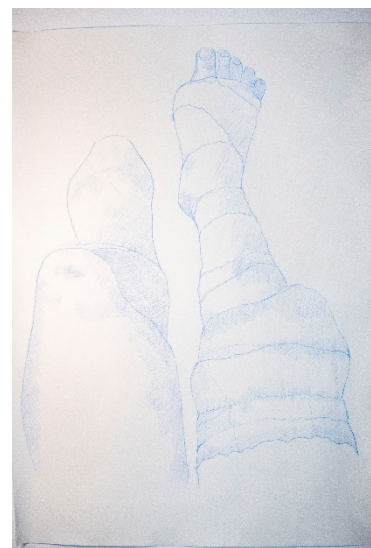


Fig. 37

Em diálogo com o projeto anterior, decidi experimentar uma forma mais rápida e fluída representar o meu corpo, mas novamente, apenas fragmentos deste. Dentro deste grupo de desenhos experimentei com alguns materiais: caneta de aparo, lápis litográfico, lápis de cor e caneta de ecoline. Iniciei este conjunto com desenhos únicos da mão, em diferentes posições, e posteriormente experimentei com composições sobrepostas da mão a mudar de movimento. Da mesma forma, trabalhei esse movimento fragmentado nos pés, nas pernas, nos braços e no rosto. A maior parte destes desenhos foram feitos por observação, através de um espelho ou de memória. Quando iniciei a experimentação dos materiais, queria encontrar uma técnica que me permitisse um maior impacto visual, que contrastasse com o papel, mas que ao mesmo tempo, possibilitasse um traço mais livre e fluído. No momento em que utilizei a caneta de aparo, senti uma maior rigidez no traço, sentia que me impedia de criar uma forma contínua e que ao mesmo tempo era muito decisivo, onde ficava a linha, era onde ia ficar. Já no caso da caneta de ecoline, durante o seu uso, permitia-me um traçado mais orgânico, com maior fluidez, no entanto, não senti que fosse a melhor técnica para posteriormente realizar sobreposições de formas. As técnicas que mais me satisfizeram foi o lápis de cor e o lápis litográfico. Ambos possibilitavam fluidez ou paragem no desenho, uma procura da forma, sem ter de criar um compromisso, podendo criar camadas mais escuras de linhas até chegar à forma pretendida. Tenho tendência, quando desenho, a criar várias linhas rápidas, a fim de “apanhar” a essência do fragmento, sendo este mais largo, como uma coxa, ou mais fino como um tornozelo. Este exercício de observação mais minuciosa, permitiu-me ter uma noção maior do aspeto do meu corpo, da modelação que este apresenta.



Fig. 38

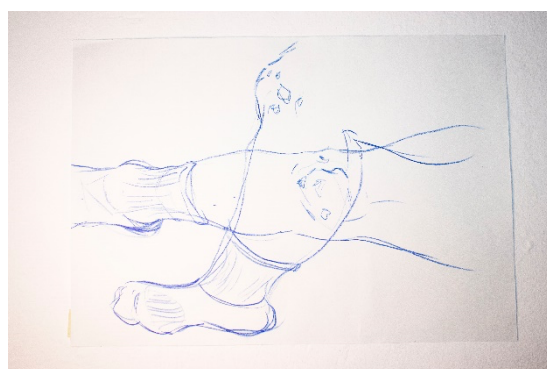


Fig. 39

A série 4 foi realizada em diálogo e na sequência da série 3, ao transpor algumas dessas representações em bases de impressão de polipropileno, e imprimi-las. A gravura é uma técnica de impressão que permite o recorte de uma segunda pele/da carne (no linóleo ou

no polipropileno), de forma a alterá-la sem ter a preocupação de magoar o corpo original. Esta técnica, proporciona uma repetição sucessiva da mesma carne, simulando um corpo com os mesmos fragmentos, podendo também sobrepor ou imprimir pequenas partes de cada fragmento. Além disso, possibilita o congelar de uma versão da carne, quando esta é impressa no papel, podendo assumir assim que se cria uma cristalização daquela versão do sujeito. Através da técnica da gravura era possível criar repetições com uma maior ou menor quantidade, dando mais ênfase nas texturas da pele das pernas.

Apesar desta série ser composta por seis folhas, foram utilizadas quatro bases de impressão. Estas bases foram riscadas por uma ponta seca, criando aqui uma luta de forças, entre a minha mão e a base, que necessitava de alguma força e perícia para marcar. A possibilidade de ir limpando as bases antes do processo de impressão, proporcionava uma oportunidade de marcar com mais ou menos tinta as partes do desenho que queria que se salientassem. Nesta fase, comecei a pensar que também a minha identidade é algo fragmentada, que seria composta de várias partes e não apenas de uma só. Através deste pensamento, decidi riscar duas vezes a mesma base de acrílico, assim criando dois conjuntos de pernas, em posições diferentes.



Fig. 40



Fig. 41

Nesta mesma série, fiz algumas experiências com bases mais pequenas e maleáveis de polipropileno e com diferentes tintas, de forma a perceber qual seria o melhor material para trabalhar tanto as imagens das bases como a textura que lhes queria adicionar. O suporte que percebi ser melhor para este exercício é o papel fabriano, pois absorve a tinta e possibilita uma maior variedade de tipos de impressão. O papel chinês, apesar de ter uma capacidade absorção de tinta facilmente e sem este ser molhado, não permitia uma forma de exposição e manuseamento tão ágil. O papel cavalinho, por outro lado, quando

era molhado, e posteriormente impresso, não me permitia ter uma impressão tão nítida, e secava sempre bastante ondulado.



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

No processo da série 5, apropriei-me de algumas das representações que criei anteriormente, e recortei-as em bases de linóleo, inicialmente em bases de 14,8 por 21 centímetros, e, mais tarde, experimentei bases um pouco maiores, de 21 por 29,7 centímetros. No princípio, criei várias impressões onde a representação estava presa na forma retangular do linóleo, mas de forma a libertar estas imagens e torná-las mais orgânicas, como um segundo corpo, recortei-as das bases retangulares. No meu trabalho, vejo o fragmento como um pedaço da minha carne, que através de um conjunto destes, é possível simular um corpo. Isso também possibilita a criação de diferentes composições, pois estes “pedaços” podem ser unidos, reajustados, colados e rasgados. Estas simulações, têm a capacidade de não alterar ou magoar a própria realidade do sujeito, podendo ser visto como a criação de uma realidade alternativa. Este objeto também é sinónimo de algo que foi partido, parte de um todo que foi destruído: “*pedaço de coisa quebrada*”²⁷³.

A criação de texturas nas bases das silhuetas formava uma segunda pele, pois sendo pele, esta apresenta rugosidades, aliás, pode envergar diferentes texturas. A textura é uma sensação tátil que aqui simula a pele de um corpo, e de igual forma, simula a pele dos

²⁷³ “fragmento”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/fragmento>. [consultado em 16-06-2023].

fragmentos. Ao utilizar as mãos, sente-se a textura de cada fragmento, tornando-se a forma mais verosímil de poder experienciar o trabalho. Através do toque nas placas de linóleo, será possível ao observador experienciar estes fragmentos com as suas próprias mãos, estes desenhos talhados. Tipicamente, a textura está ligada ao orgânico e por meio dela consigo simular uma sensação tanto visual como tátil, que está presente um corpo. Através de uma maior ou menor camada de tinta nas bases de linóleo, se cria um relevo e mancha mais concentrada ou menos concentrada, criando de igual forma uma maior ou menor quantidade de vazios. Crio uma ligação direta entre as texturas orgânicas do meu corpo e as da tinta no papel, simulando a criação de um novo corpo com semelhanças ao meu, através da impressão directa dos meus pés, das mãos e dos braços.

Quando uso as peças de corte no linóleo, crio uma forma de desenho tridimensional, em cada linha retiro mais e mais material, e através do meu gesto abro caminho para a criação de um corpo vivo, crio um vazio dentro destas linhas. Posso dizer que vou esvaziando o todo, não o torno totalmente oco ou totalmente vazio, mas possibilito o seu preenchimento com outros fragmentos. O uso da cor carmim e do azul-marinho transparece a ideia de carne, de visceralidade, do interior do corpo ser trazido para fora. Fiz algumas experimentações ao desenhar por cima das impressões, mas naquele momento não senti que era o passo a dar. Acabei por criar pequenas composições com no máximo duas bases de linóleo por folha, partindo dessa experiência, decidi criar composições maiores e mais complexas, que se assemelhassem a um organismo.



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

Durante a criação da série 6, decidi seguir uma via de criação de imagens mais complexas, juntando uma maior quantidade de fragmentos, corpos ainda mais cheios. Intercalando entre as bases mais texturadas e menos texturadas, e utilizando marcas que se sobrepõem. Através do uso das silhuetas feitas em gravura, é possível criar um vazio ambíguo (dentro-fora), levando ao observador a questionar-se sobre a imagem presente perante ele, o que esta pode mostrar. Estes corpos, no futuro, vão tornar-se cada vez maiores e mais densos, com uma maior quantidade de formas, todas juntas numa só composição. O uso de uma folha retangular prende, por assim dizer, o corpo a um formato ou suporte estável. Compreendi que para este corpo composto possa existir, tem de sair da folha, difundir-se.



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50

A série 7 é um conjunto de gravuras em linóleo, que o observador poderá tocar e sentir a superfície. No processo de recortar o linóleo, cada linha tem significado, pois durante a impressão estas vão estar presentes em relevo e vão influenciar a composição final. Nesse momento, a mão torna-se um elemento importante, pois permite diferentes formas de movimento, como o gesto, o calcar, o tocar e o agarrar. Acaba por criar uma tensão de forças entre o papel e o linóleo, com o meu corpo. Ela permite-me experienciar o tato, sentir as texturas dos materiais e da minha própria pele enquanto é pintada. As mãos criam a ligação entre o meu pensamento e o fazer, elas fazem o que o meu cérebro e o meu espírito lhes mandam fazer: *“Por meio delas, o homem trava contato com a dureza do*

*pensamento. Elas lapidam o bloco. Impõem uma forma, um contorno e, no domínio mesmo da caligrafia, um estilo.”*²⁷⁴

A mão tem uma memória muscular, quanto mais vezes recorta o linóleo, mais facilmente conseguem fazê-lo num gesto só, de forma mais fluida, como se através delas criasse um desenho tridimensional no material. As mãos veem antes dos olhos o desenho que vai ser criado, elas são “*visionárias*” neste processo. É uma forma de conectar-se indiretamente comigo, com uma simulação do meu próprio corpo, aliás, uma das simulações de mim. Pode ser visto como uma aproximação do observador a mim, uma conexão indireta.



Fig. 51



Fig. 52

Nesta última série, expande-se a construção dos conjuntos de fragmentos, unindo-os numa única composição. Aos poucos, começo a adicionar marcas da minha existência, marcas das minhas mãos e dos meus pés, ao longo de alguns conjuntos. A marca advém do ato de marcar algo ou alguém, e pode ser visto como: “*pôr marca em; assinalar; delimitar*”.²⁷⁵ Nestas séries tenciono criar uma conexão física entre o meu corpo e o corpo que estou a simular, ao pintar fragmentos do meu próprio corpo e pressioná-los contra o papel. Há milhares de milhões de anos, nas cavernas onde viveram, os seres humanos pintaram as suas mãos e, conseqüentemente, marcaram a sua existência num espaço específico. Por outro lado, vejo a minha intenção de marcar como uma forma de adicionar “*mais corpo*”, tornar a imagem mais verdadeira, por assim dizer, mais real, mais orgânica, e talvez até tornar mais ténue a linha entre o simulacro e o real.

²⁷⁴ Jr., S. T. & Focillon, H. (2012). Elogio da mão Henri Focillon. *Elogio da mão Henri Focillon*. São Paulo: Instituto Moreira Salles – clássicos serrote. p.5.

²⁷⁵ “*marcar*”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/marcar>. [consultado em 15-09-2023].

Estes aglomerados de fragmentos vão crescendo com a quantidade de gravuras que vou realizando, engolindo o espaço envolvente, trazendo para fora o seu dentro. Nesta série, exploro o conceito de transmutação, que é a “*mudança de uma coisa em outra*”²⁷⁶, ao alterar as composições de fragmentos do meu corpo, com marcas reais do meu corpo. Torna-se uma relação direta entre mim e os fragmentos, como se lhe desse vida.

As formas criadas a partir das gravuras em linóleo tornam-se mais perceptíveis, queria que o observador percecionasse as formas que ia colocando, mais um braço, ou mais uma perna, e depois umas marcas do meu corpo que se tornam mais difíceis de decifrar. Algumas dessas marcas recolhem mais as texturas da pele da zona que é pintada, como parte de um braço com pêlos, ou a parte de trás de uma mão pressionada, ou uns pés a caminhar. Penso que por esta altura fiz as pazes com o meu corpo, logo quero aceitar os seus fragmentos, e torná-los num todo.

Os títulos advêm de um poema de Fernando Pessoa, através do heterónimo Álvaro de Campos, denominado de “*Eu, eu mesmo...*”. Neste poema, destacou-se primeiramente esta citação: “*Eu sou eu, / Eu fico eu*”²⁷⁷. A partir daí, inspirei-me para os títulos seguintes, “*O que sou eu*” e “*Eu(s)*”.

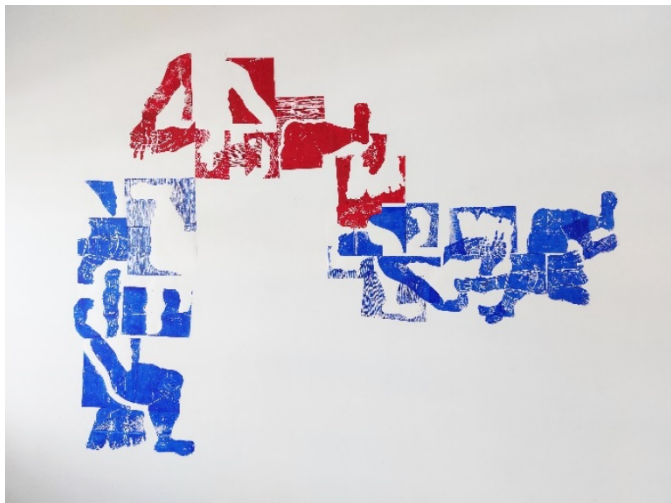


Fig. 53



Fig. 54

²⁷⁶“transmutação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/transmuta%C3%A7%C3%A3o> . [consultado em 15-09-2023].

²⁷⁷ Pessoa, Fernando. (1935). *Eu, eu mesmo...*, Arquivo Pessoa. <http://arquivopessoa.net/textos/2478>

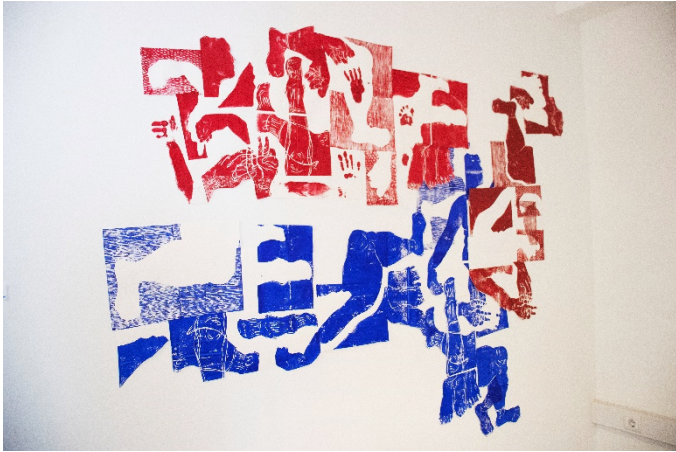


Fig. 55

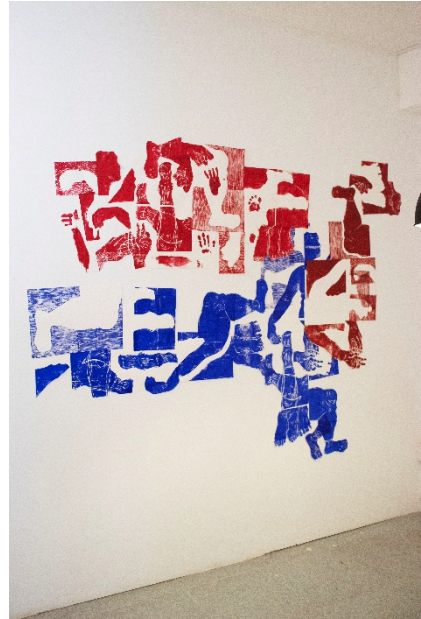


Fig. 56

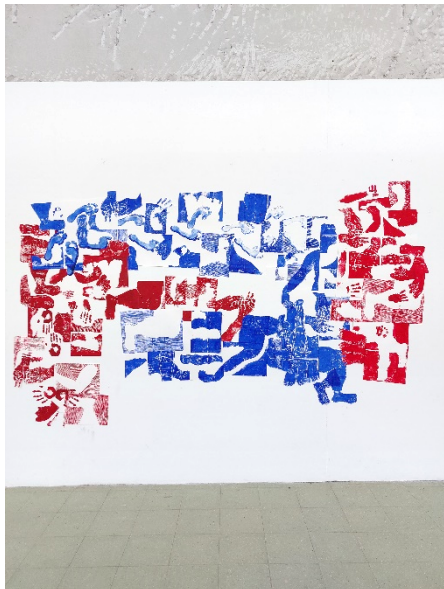


Fig. 57

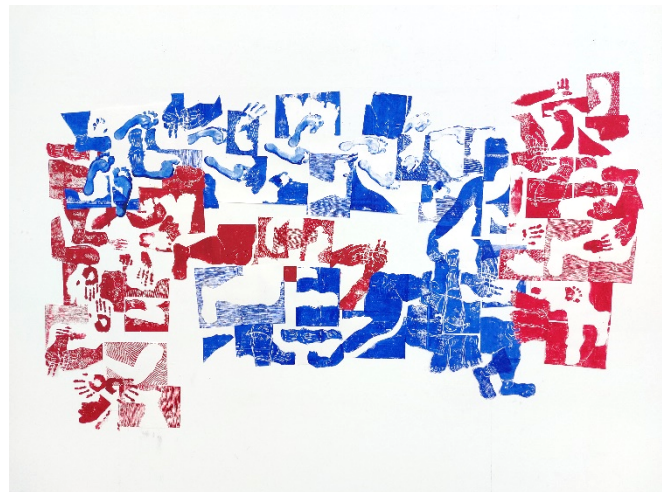


Fig. 58

Em forma de conclusão:

Ao longo desta investigação, compreendi que o corpo em pedaços, fragmentado, emerge como a forma de representação do corpo mais presente na arte contemporânea. Técnicas como a duplicação do eu na representação da identidade, a sobreposição das imagens, as manipulações dos referentes apresentam-se como formas de exposição da instabilidade da identidade e da autorrepresentação. No processo do autorretrato, torna-se evidente que no processo artístico se está presente a si mesmo em termos psíquicos e emocionais, materializando-se essa multiplicidade num desdobramento aurático das imagens geradas. Nunca compreendermos verdadeiramente a realidade do que somos ou julgamos ser, ou do modo como os outros nos veem mas é fundamental tentarmos percebermos-nos a partir do olhar do Outro. Ou seja, abriremos espaço também para nos vermos como outros, em devir e não apenas como uma mesma identidade dada e fixada (ou acabada).

Durante a pesquisa sobre a mão, percebi que embora não veja, detém um conhecimento mais profundo e próprio dos objetos e do espaço, que parece ir mais longe que os outros sentidos. Essa cegueira, paradoxalmente, confere-lhes uma intimidade única com o mundo tangível. Elas são as executoras da vontade do espírito, as tradutoras sensíveis da visão interna para a realidade palpável, e, assim, desvendam os segredos mais profundos da nossa relação com o mundo.

Ao refletir, neste momento de finalização, sobre a investigação que desenvolvi a partir da minha prática artística, percebi um crescimento na compreensão do processo criativo e da capacidade de um artista para atravessar o tipo de questões que tentei aprofundar. Nas gravuras, desenvolvi um método próprio para estabelecer uma conexão física profunda entre meu corpo e os fragmentos que dele se extrai. O ato de tocar e o acto de ver, o acto de pintar e o de pressionar conheceram um renovado e intensificado diálogo. Cada vez mais e de diferentes formas, o meu próprio corpo transformou-se na matéria-prima do meu trabalho e não apenas no motivo de representação. As formas que surgem quando o mesmo é suporte e objeto, instrumento e assunto, são também elas reveladoras das divisões da identidade.

Após concluir minha tese de mestrado, aspiro ainda a persistir na exploração do autorretrato. Com a esperança de, um dia, talvez, alcançar algo de mais essencial e verdadeiro de quem sou, compreendendo melhor as múltiplas identidades que moldam minha existência e as formas pelas quais as posso reinventar.

Índice de Imagens:

Fig. 1 - Francis Bacon: *Study for Three Heads*, 1962. Óleo sobre tela, tríptico, 35,9 cm x 30,8 cm.

Imagem de:

https://www.moma.org/collection/works/83361?artist_id=272&page=1&sov_referrer=artist

Fig. 2 - Diego Velázquez: *Retrato Papa Inocêncio X*, 1650. Óleo sobre tela, 141 cm × 119 cm.

Imagem de:

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Innocent_X#/media/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Fig. 3 – Edward Muybridge: *Woman Descending Stairs, Looking Around and Waving a Fan: Plate 140 from Animal Locomotion*, 1884-86. Fototipia, 30,2cm x 25,1 cm

Imagem de:

<https://www.moma.org/collection/works/44156>

Fig. 4 - Umberto Boccioni: *Io, Noi, Boccioni*, 1907. Fotomontagem, indefinida.

Imagem de :

https://www.facebook.com/escursioniartemodadesign/posts/2966044706942881/?locale=hi_IN

Fig. 5 - James Gillray: *Un petit souper à la parisienne or a A family of Sans-Cullots Refreshing after the fatigues of the day*, 1792. Gravura em água-forte, posteriormente colorida à mão, 28,7 x 36,2 cm.

Imagem de:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Un_petit_souper_%C3%A0_la_parisienne_-_James_Gillray.jpg

Fig. 6 - Théodore Géricault: *Anatomical Pieces*, 1819. Óleo sobre tela, 46 x 37 cm.

Imagem de: <https://www.wikiart.org/pt/theodore-gericault/anatomical-pieces-1819-1>

Fig. 7 - Théodore Géricault: *Cabeça de guilhotinado (Le guilhotine)*, 1824. Óleo sobre tela, 40x49 cm.

Imagem de: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Theodore-Gericault/1423962/Cabe%C3%A7a-de-guilhotinado-%28Le-guilhotine%29%2C-de-Jean-Louis-Theodore-G%C3%A9ricault-%281791-1824%29%2C-%C3%B3leo-sobre-tela%2C-40x49-cm.html>

Fig. 8 - Herbert Bayer: *Humanly Impossible*, 1932. Impressão em gelatina de prata, 51 x 35,5cm.

Imagem de: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83703.html#recto>

Fig. 9 – Duane Michals: *Self-Portrait As If I Were Dead*, 1968. Impressão em gelatina de prata, 20.32 × 25.4 cm.

Imagem de: <https://collections.lacma.org/node/194354>

Fig. 10 – Duane Michals: *Self-Portrait as a Devil on the Occasion of my Fortieth Birthday*, 1972. Impressão em gelatina de prata, 4.88 x 7.13 cm.

Imagem de: https://www.artnet.com/artists/duane-michals/self-portrait-as-a-devil-on-the-occasion-of-my-5YvqCD1Iz_IsOZTV7tVNSw2

Fig. 9 – Jan van Eyck: *O Casal Arnolfini*, 1434. Óleo sobre painel de madeira de carvalho, 82.2 × 60 cm.

Imagem de:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arnolfini_portrait_\(1434\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Arnolfini_portrait_(1434).jpg)

Fig. 10 – Francisco Goya: *Que se tem de fazer mais?*, série *Os desastres da guerra*, n° 33, 1810-1815. Gravura em água-forte, indefinida.

Imagem de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Desastres_de_la_Guerra#/media/Ficheiro:Goya-Guerra_\(33\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Desastres_de_la_Guerra#/media/Ficheiro:Goya-Guerra_(33).jpg)

Fig. 11 – Pablo Picasso: *Self Portrait Facing Death*, 1972. Lápis e lápis de cera sobre papel, 65,7 x 50,5 cm.

Imagem de: <https://www.artchive.com/artwork/self-portrait-facing-death-pablo-picasso-1972/>

Fig. 12 – Rembrandt: *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, 1632. Óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm.

Imagem de:

https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Li%C3%A7%C3%A3o_de_Anatomia_do_Dr._Tulp#/media/Ficheiro:The_Anatomy_Lesson.jpg

Fig. 13 – Piero del Pollaiuolo: *Apollo e Dafne*, 1470-80. Óleo sobre tela, 29,5 x 20 cm.

Imagem de:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pollaiuolo,_Piero_del_-_Apollo_and_Daphne.jpg#/media/File:Pollaiuolo,_Piero_del_-_Apollo_and_Daphne.jpg

Fig. 14 – Katsushika Hokusai: *Object: The old tree at Kōnomine*, série Illustrations for the Great Picture Book of Everything, 1820-40. Tinta sobre painel, 10,5 x 15,2 cm.

Imagem de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2020-3015-57

Fig. 15 – Katsushika Hokusai: *Object: People from the land of the long-legged, Champa [central Vietnam] and South Sea Islands*, série Illustrations for the Great Picture Book of Everything, 1820-40. Tinta sobre painel, 10,5 x 15,2 cm.

Imagem de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2020-3015-48

Fig. 16 - Käthe Kollwitz: *Self-portrait »en face«*, 1904. Litografia a partir de lápis de cera e pincel, com quatro cores, indefinida.

Imagem de: <https://www.kollwitz.de/en/self-portrait-en-face-kn-85>

Fig. 17 - Käthe Kollwitz: *Self-portrait*, 1924. Xilogravura, indefinida.

Imagem de: <https://www.kollwitz.de/en/self-portrait-kn-203>

Fig. 18 – John Coplans: *Back of Hand*, 1986. Impressão em gelatina de prata, 92 x 114cm.

Imagem de: <https://nordenhake.com/artists/john-coplans>

Fig. 19 – John Coplans: *Hands Holding Feet*, 1985. Impressão em gelatina de prata, 43 x 53cm.

Imagem de: <https://nordenhake.com/artists/john-coplans>

Fig. 20 – Paula Rego: *Dog Woman*, 1994. Pastel de óleo sobre tela, 120 x 160 cm.

Imagem de: <https://www.victoria-miro.com/artists/238-paula-rego/works/artworks29910/>

Fig. 21 – Paula Rego: *Patrulha fronteira: Autorretrato com Lila, reflexo e Ana*, 2004. Pastel sobre papel montado em alumínio, 100 x 80 cm.

Imagem de: <https://artsandculture.google.com/asset/border-patrol-self-portrait-with-lila-reflection-and-ana-paula-rego/DwEJNCchYMQTMQ?hl=pt&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.254455172336169%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.70603663455362%2C%22height%22%3A1.2375000000000003%7D%7D>

Fig. 22 – Duane Michals: *Self Portrait as someone else*, 1973. Impressão em gelatina de prata, 8.5 x 12.8 cm.

Imagem de: <https://www.artnet.com/artists/duane-michals/self-portrait-as-someone-else-0vTJ4l-ID0BP2Y3VXCV8Zg2>

Fig. 23 – Duane Michals: *Magritte (Coming and Going)*, 1965. Impressão em gelatina de prata com texto escrito à mão, 16.8 x 25.1 cm.

Imagem de: <https://www.artnet.com/artists/duane-michals/magritte-coming-and-going-a-HMqGVDTHY0rRINgApgcRlw2>

Figs. 24 e 25 - Alice Almeida: *Tira-o*, 2019. Tinta acrílica e colagem sobre livros, 160 x 100cm.

Figs. 26 e 27 - Alice Almeida: *Vê mas não toques*, 2019. Técnica mista, 38 x 54cm.

Figs. 28 e 29 - Alice Almeida: *Percepção*, 2022. Acrílico em contraplacado de madeira, 60x150cm.

Fig. 30 - Alice Almeida: *Sem título*, 2021. Ecoline azul sobre papel, 42 x 29,7cm.

Fig. 31 - Alice Almeida: *Sem título*, 2021. Ecoline azul sobre papel, 42 x 29,7cm.

Fig. 32 - Alice Almeida: *Sem título*, 2021. Ecoline azul sobre papel, 42 x 29,7cm.

Fig. 33 - Alice Almeida: *Sem título*, 2022. Pincel chinês, e ecoline azul sobre papel, 40 x 48cm.

Fig. 34 - Alice Almeida: *Sem título*, 2022. Pincel chinês, e ecoline azul sobre papel, 40 x 48cm.

Figs. 35 a 37 - Alice Almeida: *Sem título*, 2022. Lápis de cor sobre papel, 100 x 70 cm.

Fig. 38 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Lápis litográfico sobre papel, 21 x 37cm.

Fig. 39 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Lápis litográfico sobre papel, 34,5 x 49,5cm.

Fig. 40 - Alice Almeida: *Sem título*, 2022. Gravura em papel fabriano 300gr, 57 x 57,5cm.

Fig. 41 - Alice Almeida: *Sem título*, 2022. Gravura em papel fabriano 300gr, 57,5 x 58cm.

Fig. 42 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em papel fabriano, 28,5 x 21cm.

Fig. 43 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em papel cavalinho, 24,5 x 17,5cm.

Fig. 44 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em papel chinês, 24,5 x 19,5cm.

Fig. 45 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em linóleo sobre papel, 29,7 x 21cm.

Fig. 46 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em linóleo, e caneta de feltro sobre papel, 42 x 29,7cm.

Fig. 47 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em linóleo sobre papel, 42 x 29,7cm.

Fig. 48 a 50 – Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Gravura em linóleo sobre papel fabriano, 83 x 59cm.

Fig. 51 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Placa de linóleo, 21 x 29,7 cm.

Fig. 52 - Alice Almeida: *Sem título*, 2023. Placa de linóleo, 21 x 29,7 cm.

Figs. 53 e 54 – Alice Almeida: *Eu sou eu, eu fico eu*, 2023. Gravura em linóleo sobre papel fabriano, 200 x 250cm.

Figs. 55 e 56 – Alice Almeida: *O que sou eu*, 2023. Gravura em linóleo sobre papel fabriano, 200 x 200cm.

Figs. 57 e 58 – Alice Almeida: *Eu(s)*, 2023. Gravura em linóleo sobre papel, 200 x 300cm.

Bibliografia:

- Cappoccia, N. (2017). *Expressão em Merleau-Ponty*. Pontifícia Católica de São Paulo (PUC-SP). doi:<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/19946>
- Cordeiro, M. (Junho de 2022). O Referente Esteve Lá. O Referente Como Carne. *Revista de Cultura Visual - Vista*(9). doi:<https://doi.org/10.21814/vista.4045>
- Costa, M., & Jodorowsky, A. (2021). *O Caminho Do Tarot*. Editora Chave.
- Dugnani, P., & Cruz, L. A. (2007). *Mitologia e pós-modernidade: Proteu, Argos e Narciso - Os mitos e seus reflexos na sociedade*. doi:<https://repositorio.pgsscogna.com.br//handle/123456789/1309>
- Focillon, H., & Jr., S. T. (2012). *Elogio da mão - Henri Focillon* (clássicos serrote ed.). São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Sales.
- Gil, J. (2005). *Sem título - Escritos Sobre Arte e Artistas*. Relógio D'Água. Lisboa.
- Herrigel, G. L. (2001). *Zen e a Arte do Caminho das Flores*. Assírio & Alvim. Lisboa.
- Kollwitz, K. (1988). *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*. (H. Kollwitz, Ed., R. Winston, & C. Winston, Trans.) Northwestern University Press.
- Marcos, M. L., & Cascais, A. F. (Junho de 2004). Corpo, Técnica, Subjectividades. *Revista de comunicação e linguagens*(33). Lisboa.
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo - O Auto-Retrato Contemporâneo*. Assírio e Alvim. Lisboa.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Vegas. Lisboa.
- Piano, A. C. (2021). *Elementos para pensar o conceito de perversão em Freud*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). doi:<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/31347>
- Ribeiro, A. M. (2018). *Paula Rego por Paula Rego*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores. Lisboa.
- Rimbaud, A., & Rocha, J. (Julho de 2020). Cartas Visionárias de Arthur Rimbaud. *Cadernos de Leitura, série Rama*(108).
- Sá-Carneiro, M. (1993). *Indícios de Oiro*. Colares Editora. Lisboa.

- Schonfield, E. (6 de Março de 2019). Body language in the prints of Käthe Kollwitz. *The German Revolution: Expressionist Prints*.
doi:<http://eprints.gla.ac.uk/181182/>
- Silvestre, L. d. (s.d.). O mito de Apolo e Dafne. *Parla!* Obtido de
http://evaklabin.org.br/wp-content/uploads/2020/05/saiba_mais_parla_05.pdf
- Simanke, R. T. (Março de 2014). O Trieb de Freud com instinto 1: sexualidade e reprodução. *Scientice Studia*. doi:<https://doi.org/10.1590/S1678-31662014000100004>
- Sulvester, D. (1999). *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson Inc. Nova Iorque, EUA.
- Tavares, G. M. (2022). *Dicionário de Artista*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. Lisboa.
- Vidal, C. (2003). *O corpo e a forma: dois conceitos, o mesmo tema Cindy Sherman, Arnulf Rainer*. Mimesis. Lisboa.
- Wanderley, A. A. (1999). Narcisismo Contemporâneo: Uma Abordagem Laschiana. *PHYSIS: Revista Saúde Coletiva*, 9(2). doi:<https://doi.org/10.1590/S0103-73311999000200003>

Webgrafia:

Canelas, L. (8 de Junho de 2022). *Paula Rego (1935-2022), a mulher para quem a pintura vinha sempre primeiro*. Obtido de Público - ípsilon:
<https://www.publico.pt/2022/06/08/culturaippsilon/noticia/morreu-paula-rego-mulher-pintura-vinha-2009365>

Duane Michals. (s.d.). Obtido de DC Moore Gallery:
<https://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals>

Duane Michals. (s.d.). Obtido de icp - International Center of Photography Museum:
<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/duane-michals?all/all/all/all/0>

Duane Michals – The Portraitist. (s.d.). Obtido de The Finnish Museum of Photography: <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/exhibitions/duane-michals-portraitist>

Duane Michals. (1998). Obtido de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia:
<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/duane-michals>

Galerie Nordenhake. (s.d.). *John Coplans*. Obtido de Galerie Nordenhake:
<https://nordenhake.com/artists/john-coplans#titleImage>

Hopkinson, A. (4 de Setembro de 2003). *Biography*. Obtido de The John Coplans Trust:
<http://www.johncoplanstrust.org/biography>

Käthe Kollwitz. (s.d.). Obtido de National Museum of Woman in Arts:
<https://nmwa.org/art/artists/kathe-kollwitz/>

Mahler, L. (2016). *Käthe Kollwitz*. Obtido de MoMA:
<https://www.moma.org/artists/3201#works>

Neves, S. (Maio de 2010). *Paula Rego*. Obtido de Centro de Arte Moderna Gulbenkian:
<https://gulbenkian.pt/cam/artist/paula-rego/>

Neves, S. (Maio de 2010). *Paula Rego - Proles Wall*. Obtido de Centro de Arte Moderna Gulbenkian: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/proles-wall-156044/

- Oliveira, L. (s.d.). *Paula Rego*. Obtido de MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado:
<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/73/artists>
- P55.ART. (26 de Janeiro de 2022). *A Vida e Obra de Paula Rego: A artista do Figurativo*. Obtido de P55 Magazine: <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/a-vida-e-obra-de-paula-rego-a-artista-do-figurativo>
- P55.ART. (7 de Junho de 2022). *Quem foi a famosa artista portuguesa Paula Rego?* Obtido de P55 Magazine: <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/paula-rego-history>
- Peres, D. (2018). *John Coplans. Um Auto-retrato*. Obtido de História das Exposições de Arte Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/949/Self-portraits>. (s.d.). Obtido de Käthe Kollwitz Museum Köln Kreissparkasse Koln: <https://www.kollwitz.de/en/self-portraits-overview>
- The John Coplans Trust. (s.d.). *About the Photographs*. Obtido de The John Coplans Trust: <http://www.johncoplanstrust.org/about-the-photographs>
- WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais. (s.d.). *Paula Rego*. Obtido de WikiArt Enciclopédia de Artes Visuais: <https://www.wikiart.org/pt/paula-rego>