

Dança, Desenho e Pintura

Rafaela Francisco Ferreira

Componente Escrita da Dissertação – Mestrado em Artes Plásticas
Orientador: Professor Samuel Rama

Caldas da Rainha, Janeiro de 2022

Agradecimentos

Ao Professor Samuel Rama, para além de ser o meu orientador de tese por ter acompanhado sempre o meu trabalho e ter acreditado desde o início, investindo o seu tempo para oferecer-me novas oportunidades e crescimento.

Aos meus pais por apoiarem-me sempre em qualquer situação, facilitando o meu percurso, tornando possível este momento, sem nunca desistir.

Aos meus tios por me receberem aos fins-de-semana para sessões de cinema e de música e por lerem, corrigirem e aconselharem em todos os meus trabalhos escritos durante estes últimos anos.

E um agradecimento especial ao meu tio Miguel Lardosa, por ser o meu maior companheiro durante toda esta viagem, desde o início da licenciatura até ao final do meu mestrado. Por me acompanhar em todos os meus projetos de fotografia e vídeo que nunca teriam sido realizados sem ele. Por todas as montagens de exposições em que estive presente, por todos os livros, filmes, músicas aconselhadas que me alimentaram e foram sempre a minha fonte de inspiração para continuar. Por todas as conversas sobre assuntos debatidos em diversas aulas que me acompanhavam no caminho para casa. Por todas as viagens de carro, as tardes em casa a receber o último o sol e por todas as noites que ficámos até às 05 da manhã a fazer edições de vídeos e a finalizar projetos, debatendo ideias já para os próximos.

Índice

<i>Agradecimentos</i>	3
<i>Resumo</i>	7
<i>Abstract</i>	7
<i>Introdução</i>	9
<i>Contexto histórico</i>	11
A pintura após a II Guerra Mundial.....	11
O pincel como inspiração/expiração	11
Tela como lugar de ação	13
O Informalismo	13
Teatralidade e espaço na arte	14
“O que é o corpo?”.....	15
Toque à superfície	15
Enigma da visibilidade ou visível e invisível	16
O corpo como “Ser no mundo”	17
<i>Movimento do corpo próprio</i>	18
Imagens.....	18
Pintura/desenho/imagem.....	20
Inscrição do movimento	21
Escrever/inscrever/desenhar	21
“Entre” (intervalos do corpo).....	22
Espaço - Corpo	24
<i>Gesto</i>	26
Pintar/Desenhar.....	26
Desenhar. Pintar. Dançar	26
Gesto sem contornos	28
<i>Quando o corpo cria</i>	30
Processo/dor/cruza	32
Abrir o corpo (pele)	33
<i>O Caminho</i>	34
O ato de suportar o insuportável	34
Cápsulas de intervalos	36
Um quadro-um acontecimento	37
A memória de um corpo	38

<i>O fazer</i>	40
Desenhos/pinturas	40
Coisas repetíveis e coisas irrepitíveis	55
Desenhar/dançar no chão - Desenhar/dançar na vertical	56
.....	56
Imagens presentes do passado	58
O que os separa	71
O que os une - A presença na ausência de um corpo	72
Desenhos/Pintura – Pintura/Desenhos no espaço	73
Em queda (Desenhos verticais)	78
Vídeos	81
“Vestígios de um corpo”	83
<i>Tempo em atelier</i>	87
Atelier como “câmara anecoica”	88
Dança, Desenho e Pintura	88
<i>Conclusão</i>	89
<i>Bibliografia</i>	90
<i>Entrevistas</i>	91
<i>Índice de Figuras</i>	92

Resumo

O presente trabalho consiste numa pesquisa e reflexão sobre o corpo e a sua expressão, pormenorizando a experiência da dança e o gesto com a pintura e o desenho. Referindo-se sempre a uma prática do fazer que tem a sua génese no “movimento do corpo”. Os trabalhos plásticos, sejam estes vídeos, fotografias, desenhos ou pinturas, que serão aqui pensados, resultam da mesma atenção dedicada ao “corpo”.

Para o desenvolvimento do mesmo propõe-se uma observação ao corpo de trabalho que têm sido desenvolvidos desde 2019, aprimorando assuntos recorrentes, como tais, o gesto do desenho como acontecimento, a superfície do trabalho como suporte que recebe incessantes investimentos e marcas da pele e do corpo e a materialidade testemunho da memória e do tempo.

O foco assentar-se-á em trabalhos que guardam a imagem de uma ausência, a eternidade do instante como projeção para o advir. É ainda refletido o modo de fazer, que nasce da memória de algo que se perdeu e da aflição da sensação de que algo não lhe pertence.

Desta forma esta tese aborda a prática artística e os seus objetos, pretendendo criar um “caminho” em que o leitor possa “viajar” por este processo de “estar em atelier” e percorrer os mesmos sítios de quem se move a “desenhar”.

Abstract

The present work consists of a research and reflection about the body and its expression, detailing the experience of dance and gesture with painting and drawing. Always referring to a practice of doing that has its genesis in the "movement of the body". The plastic works, be they videos, photographs, drawings or paintings, which will be thought of here, result from the same attention dedicated to the "body".

For its development, an observation to the body of work that has been developed since 2019 is proposed, enhancing recurring issues, such as the gesture of drawing as an event, the surface of the work as a support that receives incessant investments and marks from the skin and the body, and the materiality witness of memory and time.

The focus will be on works that hold the image of an absence, the eternity of the instant as a projection for the future. The way of making is also reflected, born from the memory of something that was lost and from the affliction of the feeling that something does not belong to you.

In this way, this thesis approaches the artistic practice and its objects, intending to create a "path" in which the reader can "travel" through this process of "being in the studio" and go through the same places of who moves to "draw".

Palavras-Chave: Corpo, gesto, acontecimento, força, dança, pintura, desenho

“Há movimentos que ocorrem no nosso corpo que são completamente independentes da mente, como o bater do coração”
(Dalcroze)

Introdução

A estrutura da presente tese é dividida em dois momentos, o primeiro consiste em diversas recepções críticas de diferentes obras, sempre como tema base “o corpo”. Ao longo deste primeiro momento é realizada uma pesquisa sobre este grande tema, onde se vai refletir diversos pensamentos, como o pensamento fenomenológico de Edmund Husserl (1859-1938), como de Maurice Merleau-Ponty como outros contributos filosóficos a partir de Gilles Deleuze ou Jean-Luc Nancy, em que os conceitos ligados ao corpo se revelaram muito uteis para pensar a prática, como o conceito “corpo sem órgãos”, abordado por Antonin Artaud como por José Gil. Ao longo desta primeira fase são desenvolvidos temas como o “visível”, “a percepção” entre outros. Após uma pequena introdução sobre esta ideia, procura-se desenvolver várias questões como: o funcionamento do corpo, como nasce o movimento? Como se desenvolve a ação? Como funciona um corpo quando cria o movimento em ação, em um espaço e tempo determinado?

Neste desenvolvimento, em que se procuram respostas ou talvez levantar mais questões, cria-se uma ponte de ligação com uma prática artística que necessita de um corpo por inteiro. Desenvolve-se a ideia de pintura e de desenho como acontecimento, um ato de fazer que reflete sobre os vestígios de gestos fugazes e finitos que pretendem gerar marcas absolutas fugindo a qualquer narrativa.

Para o entendimento e ligação de temas como “o corpo”, “o gesto”, “a pintura” e o “desenho” a pesquisa e o discurso é apoiado maioritariamente no pensamento do filósofo José Gil, tendo como base as obras “Movimento total”, “Caos e Ritmo” e os “Poderes da Pintura”. Nestes primeiros capítulos observa-se uma equivalência entre o corpo do artista com corpo do bailarino, o gesto dançado com o gesto de pintar. Trata-se de um fazer que advém dos gestos dançados, e de uma consciência do corpo como possuidor de uma memória do espaço real a partir da dança.

Questiona-se a presença do corpo e do seu próprio movimento em diversas disciplinas, como na dança e a sua expressão, na pintura ou desenho como espaços de acontecimentos, pormenorizando temas como o corpo, a linguagem, o gesto, o sentido, automatismo e a consciência, com foco principal do uso do “próprio corpo” para o ato do “fazer” no meio plástico. Referimo-nos a uma prática do fazer, que advém do mesmo lugar, pinturas e desenhos que têm a sua génese no movimento do corpo.

O segundo momento aborda o processo do fazer, que mobiliza um corpo por inteiro. Nesta fase é apresentado um diverso conjunto de trabalhos que realizei ao longo destes últimos anos (2019-2022), estes refletem sobre a condição da pintura e do desenho orientadas para a noção de força e não de forma.

Através da apresentação de imagens de pinturas, desenhos, fotografias etc, procura-se fazer uma espécie de percurso meditativo pela realização e desenvolvimento dos diversos trabalhos apresentados, é um caminho pelo processo, pelo pensamento desenvolvido e apoiado pelo discurso e ideias apresentadas anteriormente.

Observa-se um corpo de trabalho, que tem sido desenvolvido e que vai aprimorando assuntos recorrentes como, o gesto do desenho como acontecimento, a superfície do trabalho que recebe as ações da artista e a materialidade como memória e tempo. O corpo não só como mecanismo de ação, mas como diapositivo de onde as imagens são geradas pelo seu movimento. Objetos estes que são criados pela *pele sensível* do corpo da artista, tendo como referência sedimentada os gestos já praticados pela artista durante a sua prática anterior de dança. O foco é direcionado de uma forma mais atenta aos conjuntos de trabalhos que se encontram em processo, que são maioritariamente pintura e desenho.

Contexto histórico

A pintura após a II Guerra Mundial

Para alguns, a arte tornou-se no único meio de mudar num mundo que se encontrava aterrorizado. Quando a arte se tornou meio de expressão e cura para a psique do Homem Moderno, quebraram-se os cânones artísticos já estabelecidos. Os artistas procuraram romper com as restrições exteriores, com formas de expressão livres e autónomas, cada gesto do pincel surge como revelação.

Os bombardeamentos atômicos em Hiroshima e Nagasaki revelam a expressão do horror insuperável, muitos trabalhos desta época aludem diretamente a este acontecimento, a uma sensação de impotência perante o destino futuro.

Esta época não traz somente um novo ciclo para os artistas e para os seus trabalhos, mas também cria um impacto de mudança para a crítica da arte. Com a exploração de novas técnicas e a procura de novos meios na realização dos seus trabalhos, os artistas desafiam os historiadores e os críticos de arte a reformularem os seus critérios de interpretação e análise. Destacam-se em particular dois críticos de arte deste período, Clement Greenber (1909-1994) e Harold Rosenberg (1906-1978), pelo seu papel essencial ao desvalorizarem a crítica sujeita aos valores académicos e por este fator ultrapassada.

Apesar desta ligação, as suas perspetivas eram divergentes, enquanto Rosenberg valorizava os contextos do ato criativo, observando no Expressionismo Abstrato sinais dos conflitos que marcavam a época, e cuja ideia fundamental era de que não podia haver distinção entre a arte e a vida, Greenberg, em oposição, defendia a pureza na arte, adotando uma interpretação mais formalista.

O pincel como inspiração/expiração

Os acontecimentos que sucederam após a II Guerra Mundial fortaleceram a ideia de que a arte é algo que foi realizado de uma forma tão absoluta que observamos a obra por pura admiração, sem nos questionarmos “o que significa?” (Gombrich,2006).

Foi na China, em especial, que a mestria pura do trabalho de pincel foi mais discutida e apreciada. Recordemos que a ambição dos artistas chineses era adquirir uma tal facilidade no manejo de pincel e tinta que pudessem registar a

imagem enquanto a sua inspiração ainda estava fresca, à maneira de um poeta escrevendo os seus versos (Gombrich, 2006, p. 602).

A exploração do puro manuseio da tinta desperta interesse ao artista Jackson Pollock, focando-se na exploração de novas técnicas de aplicação da tinta. Fascinado pelo surrealismo, foi gradualmente abandonando as figuras fantásticas, dirigindo-se para a arte abstrata. Contrariando os métodos convencionais, colocava as telas no chão e movia-se por cima destas, deixando cair, derramar as suas tintas. Um modo de fazer que nos remete para os pintores chineses ou para práticas mágicas, em que os índios americanos desenham imagens na areia.

O seu gesto artístico corresponde a duas características opostas da arte do Séc.XX: em primeiro, “(...) o anseio da simplicidade e o de espontaneidade pueril, que suscita lembranças das garatujas infantis numa época da vida anterior àquela em que as crianças começam a formar imagens; (...) e segundo, em oposição, “(...) o interesse sofisticado pelos problemas de uma “pintura pura” (Gombrich, 2006, pp. 602–604).

Jackson Pollock foi o artista pioneiro do novo estilo “Action Painting”¹ ou Expressionismo Abstrato, um movimento que reflete a crise de valores que a Europa do capitalismo tem de enfrentar: a aceleração das tecnologias, a desvalorização da economia agrícola, a prioridade do consumo em deterioramento da poupança e as várias falhas da ordem social que daí decorrem. O conceito de tradição vai se perdendo, dando lugar ao Modernismo. Os artistas adaptam-se às exigências que a nova dimensão social impõe, ao mesmo tempo que destroem a harmonia clássica, procurando os seus modelos fora da tradição europeia.

Os artistas que seguiram este movimento não usavam todos os mesmos métodos, mas as obras nasciam de impulsos espontâneos, pois, “Tal como a caligrafia chinesa, essas pinturas requerem uma execução rápida. Não devem ser premeditadas; pelo contrário, devem assemelhar-se a um impulso espontâneo.” (Gombrich, 2006, p. 604).

Existia uma grande influência pela arte chinesa como pelo misticismo do Extremo Oriente. Podemos observar este movimento como continuação de uma tradição anterior à arte do Séc.XX, por exemplo “(...)Kandinsky, Klee e Mondrian eram místicos: queriam rasgar o véu das aparências para chegar a uma verdade mais elevada e que os surrealistas cortejavam a “divina loucura”. Faz parte da doutrina zen (embora não seja a sua característica mais importante) que só pode tornar-se iluminado aquele que se liberta dos hábitos de pensamento racional.” (Gombrich, 2006, p. 604).

¹ O conceito *action painting* foi originalmente utilizado por Rosenberg, num ensaio de 1952, fazendo referência a trabalhos de pintores como, por exemplo, Jackson Pollock e Kooning.

Todas as Explorações realizadas entre 1900 e 1915, a partir do simbolismo, convergem para este momento.

O interesse pelas línguas primitivas, com a simplificação das formas, sendo capaz de aumentar o poder do envolvimento da obra, conduz-nos a uma noção de quadro como “campo de tensões dinâmicas”, como uma estrutura complexa de forças e de conflitos.

Tela como lugar de ação

Os pintores americanos começaram a visualizar a tela como um espaço de ação, o resultado que emergia da tela não era uma imagem, mas sim um acontecimento. A pintura gestual é um momento de metamorfose, o gesto realizado nestes trabalhos tratava-se de um gesto livre de quaisquer valores sociais, políticos estéticos ou morais.

O Informalismo

O Informalismo foi a primeira tendência da pintura à escala planetária. No rescaldo da II Guerra Mundial, os pintores quiseram como que começar de novo a partir dos destroços da guerra. O coloquialismo e a estrutura burguesa das várias práticas pictóricas já não serviam para uma quantidade assinalável de criadores.

No trabalho de pintura, nota-se a valorização do suporte como objeto no espaço real. A prática artística é não narrativa. As pinturas-objeto querem ser “coisas” e não um “entre” até à coisa tangente. Uma pintura que exige a participação total do artista no gesto que este executa, um pintar que envolve todos os nervos, músculos e espírito do corpo. A poética do gesto une-se à da matéria, telas que nos transpõem para a revelação carnal de uma presença física. A tela transforma-se num lugar de memória.

Os artistas procuram sentir a obra como um objeto realmente único, uma “marca” feita com as suas próprias mãos, deixada num mundo em que a maioria das coisas são feitas mecanicamente. A escolha de telas de enormes dimensões, onde a sua escala é a causa de maior impacto, reduz a ideia de uma narrativa ou ilustração. A matéria traz também a possibilidade de novas explorações, com diversos materiais, estas obras situam-se entre a pintura e a escultura, sentindo a sua presença como um corpo exposto ao mundo.

Pinturas sem referências espaciais, formadas por uma matéria densa, de uma constituição indecifrável, pinturas que são um fragmento do corpo. São trabalhos anti retóricos, desprovidos de qualquer intenção narrativa, sem quaisquer mensagens. O artista não narra a história, torna evidente uma “condição humana”.

A pintura encarna esta condição e eterniza pelo recurso aos meios primários da pintura: matéria, cor, imagem. Não representa a realidade, mas revela a “pintura que se converte em corpo” (Sproccati, 1997, p. 217).

Teatralidade e espaço na arte

Deixa-se de conceber a pintura como “quadro”, no sentido de este ser somente uma superfície plana, que ocupa unicamente o espaço da sua própria dimensão. A pintura abre um outro espaço².

Podemos recuar até Cézanne e sobretudo ao cubismo de Picasso, em que a pintura começa a deixar de respeitar a delimitação dos contornos que o naturalismo exigia. Procurava-se interromper, expandir as limitações das linhas que separavam os objetos do espaço, criando assim uma nova espacialidade na arte moderna. A pintura não representava o espaço, ela própria assumia-se como espaço.

O pintor Rothko será um dos melhores exemplos que exemplifica a teatralidade na arte, o espaço na arte. O pintor (Rothko, 2007) afirmava que não existiam coisas que eram pintadas, mas que era a própria pintura que procurava tornar-se “coisa”. Pinta-se para que a “coisa pintura” possa existir no mundo e que o transforme, criando um espaço que outrora não existia. Artistas, como Jackson Pollock, vieram a descobrir com Rothko que as “action painting” não precisavam de ser constantemente velozes, mas que também podiam usufruir da pausa da ação.

Rothko procurava oferecer espaços diferentes, a pintura era o meio de concretização de tal ideia. Nas suas pinturas, o pintor procura sair da superfície plana em que se encontra empiricamente. Projeta-se para a frente, recua para trás, puxa-nos, empurra-nos. O olhar concentra-se sem pressa, através da luz, da intensidade, das cores, cria caminhos e desvios. Para além da contemplação sobre a sua pintura, o seu objetivo é de envolvimento, não se trata de uma contemplação distante e fria sobre o seu quadro, mas, sim, do ver como chegamos às coisas e as coisas chegam até nós. Rothko não pinta pinturas, mas, sim, passagens, entradas, novos espaços que modificam o espaço onde se encontram expostas (Argan, 1999).

A pintura que produz uma sensação de movimento tanto na tela como no espaço convida o espetador a viajar pela sua própria superfície. O espetador movimenta-se pelas formas criadas, acompanha-as para cima, para baixo, para fora, para dentro, na vertical, na horizontal. Contorna as esferas, atravessa os túneis, desliza de um ponto ao outro (“Vejo os meus quadros como dramas; as formas nos quadros são como personagens e estes foram criados a partir da necessidade de um grupo de autores que sejam capazes de movimentar-se dramaticamente, sem embaraço, e de fazer gestos sem timidez.” (Rothko, 2007, pp. 557–558).

² Kant (1765), definia o espaço como condição de possibilidade, de experiência, mas não como experiência de ele mesmo, como se não fôssemos capazes de pensar as coisas fora do espaço, mas pudéssemos pensar o espaço sem as coisas, como forma pura e “a priori” delas.

“O que é o corpo?”

“O corpo: eis como nós o inventámos. Quem mais no mundo o conhece?”
(Nancy, 2000, p. 6)

Toque à superfície

Existe um extenso estudo e pesquisa à volta de um dos grandes assuntos: “O corpo”. Edmund Husserl (1859-1938) reflete sobre a questão “o que é ser um corpo?” através do pensamento fenomenológico³. Este pensamento consiste em que o “corpo” é o próprio sujeito no espaço fenomenológico, e o contacto com o mundo é concretizado por meio da sua capacidade sensorial.

Vários fenomenologistas estudaram o corpo a partir do pensamento da filosofia fenomenológica. Por exemplo, a palavra Körper reflete sobre este assunto, apoiando-se em características estritamente materiais e físicas do corpo, “o que é que o corpo tem em comum com todos os objetos do mundo?”, excluído por este fator uma conexão com uma consciência (defende um corpo orgânico, um corpo físico). Em oposição, o conceito Leib defende uma reflexão que compreende todos os aspetos psicológicos da consciência, um corpo enquanto algo vivo, preenchido por uma “alma”, um “corpo próprio”.

Diversos autores, como Paul Ricoeur ou Kurt Goldstein, expõem as principais suposições filosóficas e epistemológicas sobre esta noção do “corpo-organismo”, no entanto, não podemos esquecer que já existia uma volumosa descendência filosófica para refletir e discutir tal conceito, construída por autores/pensadores, como Descartes, Aristóteles, Platão, Kant, Hegel e, mais recentemente, Gilles Deleuze e Jean-Luc Nancy.

No entanto, noções como a relação entre corpo e mundo ou as suas respetivas representações foram mais aprofundadas por Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844- 1900)

O seu entendimento do corpo consiste em que os sentidos e o espírito fundamentam-se no corpo ao mesmo tempo que o corpo é a imanência originária precedente aos sentidos e ao espírito. O “corpo” possui um sentido de abertura oriunda para um poder, para uma possibilidade. O seu entendimento do corpo entra em concordância com o pensamento de Antonin Artaud, quando propõe o “avesso da

³ A fenomenologia é um pensamento já presente em Kant (1770), na ideia de uma doutrina do tempo e do espaço e em Hegel, com uma noção mais abrangente, sendo o seu foco principal toda a experiência da consciência.

No entanto, é no início do Séc.XX que a fenomenologia nasce como pensamento filosófico, com o filósofo Edmundo Husserl (1859-1938). A fenomenologia de Husserl defende que os fenómenos do mundo devem ser refletidos através das perceções mentais de cada ser humano, e que deve partir da mediação entre o sujeito e o objeto. A fenomenologia é uma ciência que descreve as essências da consciência pura, que advém de um conhecimento baseado na intuição, não numa intuição sensível, mas clara

Nota: Os autores aqui mencionados foram refletidos através do pensamento do filósofo José Gil.

representação” (o refazer o corpo), um marco na passagem do Séc. XIX para o Séc. XX, e pensamento que se veio a tornar um ponto de partida para autores, como Susan Sontag e Jacques Derrida.

É importante referir que estas questões já tinham sido exploradas anteriormente por pensadores e artistas, como Kafka, Van Gogh, Sade, Bataille, etc.

Aos poucos, vão surgindo novas metáforas para descrever o corpo. Um dos conceitos irá ser explorado e refletido ao longo deste trabalho, a noção do “corpo sem órgãos”, pensamento proposto pelo autor Antonin Artaud. É colocado em questão o poder, a autoridade do sujeito e o próprio poder de deus.

Enigma da visibilidade ou visível e invisível

Merleau Ponty (1992) defende que a pintura, a literatura e a filosofia são matérias que testemunham o “enigma da visibilidade” da linguagem e do pensamento. Este enigma consiste no facto de que o corpo é vidente e visível. Não se trata de uma operação de casualidade, mas de uma relação de expressão, construindo um sistema de trocas sensíveis, visuais, sonoras, uma expressão física da presença do corpo e do mundo.

Devemos observar o sensível como diferença, e o vermelho como um efeito de possibilidades (“Um certo vermelho é como um fóssil de mundos imaginários” (Merleau-Ponty, 1999, pp. 172–173).

Os trabalhos que advêm deste movimento corporal não procuram ilustrar. É na ação do movimento do olhar que a relação do corpo com a alma ultrapassa o campo do visível, só assim se torna possível o contacto com os símbolos, com o imaginário, com o campo de ação, etc. É através deste corpo vivido, deste corpo presente que se realiza a relação com o outro e com o mundo.

Merleau Ponty (1999) refere que a obra de arte amplifica o enigma da visibilidade e apresenta elementos significativos para a compreensão da relação do sujeito e do objeto, pois a visão depende do movimento, só se vê o que se olha, mas algo ou alguém também nos olha (“Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam (...) Eu estava ali, a escutar (...) Penso que o pintor deve ser transpassado pelo universo e não querer traspassá-lo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 22).

É no movimento do olhar sobre a pintura ou sobre o desenho que se descobre o acontecimento e a significação. O corpo, enquanto pinta, desenha ou dança, produz novas significações, novas interrogações, novas situações, novos lugares. Mesmo depois do corpo se ausentar, estas situações continuam a ser produzidas sempre que o espectador olha o quadro e é afetado por ele.

As telas, ao tornarem-se “planos de ação” possibilitam a experiência do sensível, não como pensamento de ver ou de sentir, mas como uma reflexão corporal. O corpo coloca-se na imanência de um começo, num tempo dilatado e solene. Independentemente

se a imagem final nasceu de vários movimentos ou de um só, se foi dobrada ou arranhada, no final vive o único traço necessário, uma imagem absoluta.

O corpo como “Ser no mundo”

Na obra “A fenomenologia da percepção”, Merleau Ponty vai defender o corpo como o centro de onde se constitui toda e qualquer relação com o mundo, observando a “intencionalidade do corpo” como uma natureza principalmente expressiva (“A nossa finalidade permanente é de pôr em evidência a função primordial através da qual fazemos existir para nós, assumimos o espaço, o objeto ou o instrumento, e de descrever o corpo como lugar dessa apropriação” (Merleau-Ponty, 2018, p. 191).

Na procura de descobrir no corpo o início da intencionalidade, o autor entende a percepção como um movimento passageiro, que se dirige aos objetos, como uma camada primária de sentido a partir da qual se constitui a nossa relação com o mundo. Esta camada encontra-se sempre em qualquer relação a objetos. O autor entende o corpo como sujeito subjetivo da percepção, e é este corpo da percepção, corpo na medida que constitui objetos sensíveis, que se dedica a (re)descobrir.

A (re)descoberta do “corpo próprio” não é realizada de forma imediata, esta tem de resultar do seu próprio falhanço. O corpo que se dedica a (re)descobrir fenomenologicamente não é um corpo visto do ponto de vista objetivo, não é o corpo que a ciência estuda. Referimo-nos antes a um corpo que cada um de nós chama de “seu”, o corpo que cada um de nós é e vive.

O “corpo, como meu corpo” é um processo que não decorre de forma independente da consciência ou/e nem possui a propriedade de uma consciência concebida ao modo cartesiano⁴. O “corpo, como meu corpo” é acima de tudo um corpo que se compreende como existência ou ser no mundo.

O mundo é uma consciência ambígua, um sentido do próprio corpo como tal. O sentido que o mundo oferece não se encontra totalmente articulado, o seu sentido total não é completamente possuído. O mundo oferece ao corpo apenas uma significação prática, ele convida a um reconhecimento corporal. O modo de ser do corpo no mundo é justamente o de existência ou ser-no-mundo ou, ainda, de transcendência, defende o autor (Merleau-Ponty, 2018). O corpo exerce uma espécie de reflexão sobre si mesmo. “O meu corpo” não se limita à consciência momentânea que se têm do nosso “corpo atual”, o corpo possui uma existência à margem da vida pessoal, uma espécie de existência relativamente autónoma, no entanto, nunca é superada pela dimensão pessoal da vida.

⁴ Uma consciência “clara”, “resolvida” de si própria e do mundo, não deixando espaço para a ambiguidade ou para a opacidade (Merleau-Ponty, 2018).

Movimento do corpo próprio

Como funciona o corpo? Como nasce o movimento? Como se desenvolve a ação?
Como funciona um corpo quando cria o movimento em ação, em um espaço e tempo determinado?

Imagens

Merleau Ponty (2018) defende que o “corpo próprio” resiste ao tratamento de o observarmos com um objeto como os outros. O corpo próprio não se confunde com os outros objetos, pois a presença do objeto aparece sempre sobre o fundo da sua possível ausência. Enquanto a presença do “corpo próprio”, pelo contrário, é de certo modo necessária. A presença do “corpo próprio” é uma condição do aparecimento de todas as outras coisas. O fator crucial que impede o meu corpo de ser constituído como objeto é o facto de que é através dele que existem os objetos para mim. Nunca surpreendo o meu corpo na medida em que este é percepção, não consigo ver a ver-me.

A característica mais singular e destinta do “corpo próprio” é o movimento do “corpo próprio”. O autor (Merleau-Ponty, 2018) refere que o movimento do corpo próprio se revela através de uma relação “mágica”, no sentido de que o “corpo próprio” se move a um fim que é compreendido apenas por ele próprio: “O corpo não é um espaço expressivo entre os outros. Esse não é senão o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, o que projeta no exterior as significações dando-lhes um lugar, o que faz que elas se ponham a existir como coisas sob as nossas mãos e olhos.” (Merleau-Ponty, 2018, p. 182). As imagens que surgem deste movimento corporal já são outra coisa, ao mesmo tempo que revelam matéria ou “coisas do mundo”, são espontaneidade, liberdade e são sempre subjetivas. Os caracteres que surgem nestes planos de ação (telas) não nascem unicamente de uma espontaneidade absoluta, mas, sim, de uma espontaneidade sobre um “fundo” previamente pensado, funcionando como um lugar de exploração e de possibilidade de construir novos sentidos.

O corpo em movimento e a sua espacialidade revela o seu próprio significado, a sua própria natureza. O sentido do corpo como dos “trabalhos” que nascem dele não podem ser distintos dele mesmo, isto é, do seu próprio meio de produção, não se pode distinguir o signo da significação. As imagens criam-se a si mesmas, o corpo cria sentido, no entanto, este só é possível de ser apreendido por ele próprio, não é possível traduzi-lo. O autor vai definir este “sentido encarnado” como o acontecimento essencial do qual o corpo, o espírito, o signo e a significação são os momentos abstratos que vai recordar que o signo e significação estão unidos. A intencionalidade do corpo, como já referido anteriormente, tem uma natureza expressiva, o sentido que o corpo produz é imanente a si mesmo. O corpo possuía a capacidade de criar sentido, transcendendo a sua condição.

O corpo nunca se encontra totalmente livre da sua situação de facto, no entanto, tem o poder sobre ela, a forma como o corpo cria, ou faz sentido, tem uma natureza principalmente expressiva e não representativa. Merleau Ponty (2018) defende que a expressão é mais primordial que as formas de significação através de signos que representariam, por uma associação meramente exterior, processos mentais interiores.

Pensemos nas imagens que surgem deste movimento corporal como “imagens decifradoras” de imagens espaciais do corpo, ou como esquemas corporais.

O corpo desde o seu nascimento que começa a aprender “padrões de movimento”, em que alguns se tornam essenciais para a realização de determinadas ações. No entanto, a partir do momento em que estes “padrões de movimento” são apreendidos, e tornamo-nos conscientes deles, torna-se possível alterá-los, modificá-los, desenvolvê-los e mesmo expandi-los para um campo de ação totalmente independente do campo da “necessidade”.

Ao sermos capazes de visualizar o movimento sem o realizar no espaço, cria-se a possibilidade de desenhar imagens que correspondem a esta estrutura muscular, mas que modificam o padrão muscular do movimento, ou seja, é necessário trabalhar através do entendimento do movimento ao mesmo tempo que se trabalha a imaginação e a concentração para se visualizar o movimento no corpo.

Nos termos da percepção, as informações que vêm de fora e as sensações que são processadas no corpo, colocam-se em relação, é neste momento que o processo imaginativo se desenvolve. O corpo em movimento é também o movimento imaginado que se corporifica em ação. O movimento é criado a partir de uma oscilação, sendo estes sempre descontínuos. O movimento quando é “inscrito” é uma espécie de “representação” interna de uma ação futura. A ação cria conceitos enquanto os novos conceitos estimulam a ação. Bataille (Bataille, 2003) diz-nos que o movimento emerge da ação, sendo esta um estado de vertigem que, paradoxalmente, se revela como algo estável e, numa primeira observação, algo “completo”, no entanto, a sua natureza é de viver à beira da dissolução.

As pinturas/desenhos que surgem da inscrição do movimento corporal, advêm de uma explosão dormente, que só ganha vida no momento que se reúne um determinado padrão, um determinado ritmo ou força, num determinado intervalo de tempo, em direção a um “plano” particular. Imagens que são geradas através do conhecimento inato (do corpo) e o conhecimento adquirido pela experiência. Quando o corpo se “abre” sobre o “plano”, cada músculo contrai-se como um movimento único e amplifica-se numa atividade antagónica.

No livro “O mistério da consciência” (1999), de António Damásio, o autor refere-se ao conceito de “imagem” como “padrão mental”. Para o escritor, as imagens são construídas quando se estimula objetos, pessoas, lugares etc, de fora do cérebro para dentro, e quando construímos objetos a partir da memória e da imaginação. Por este fator, qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem, isto porque, para Damásio, a representação é sinónimo de uma imagem mental, a questão é reconhecer que estas imagens, como qualquer representação, não são uma cópia de coisa nenhuma.

O pintor Malevitich afirmava que a imagem é simplesmente uma possibilidade passageira de tocar à superfície a “realidade”. Mas o mundo não é composto apenas por objetos visíveis. Quando eliminamos os objetos do “plano” (“palco”), o que se vê é justamente o processo. Referimo-nos a imagens que não representam, mas, sim, que revelam o modo de operação.

Pintura/desenho/imagem

A pintura e o desenho propõem uma possibilidade plástica, que contém em si a potência de significação da imagem. As imagens não precisam de ser verdades, mas, sim, possibilidades, mesmo que estas sejam metafóricas e necessitem de interpretações. Esta possibilidade da pintura encontra-se no seu carácter presencial enquanto fenómeno de superfície.

Na pintura como no desenho, o artista revela uma determinada independência e liberdade. Observemos a imagem como um dispositivo crítico, como uma espécie de resultado de uma ação do sentir, do fazer, do pensar e do agir. Uma representação que é uma forma de expressão livre, mas que surge na forma de interpelação que não busca soluções nem respostas.

Referimo-nos a uma imagem, que explora movimentos e trajetórias, que trabalha com forças ao invés de formas. Imagens bidimensionais, que transportam em si todo o movimento e presença do artista, que nascem da expressão do gesto, da ação de um corpo, manifestam-se como aberturas mais que janelas “inertes”, onde o espectador no ato de observação “dança” juntamente com as obras.

Podemos assemelhá-las à improvisação da dança, O corpo, enquanto matéria, concebe a substância do plano de imanência. É a sua existência como potência máxima, contém em si o próprio princípio e fim. Este corpo surge da ligação com o exterior e com o interior, através daquilo a que Gilles Deleuze chamou de “corpo sem órgãos”. É o momento em que se dá uma unificação com tudo o que o rodeia, tornando-se tudo num só, em que não se presentifica a gravidade. Advém de um desligamento do espaço, pois, pelo contrário, unifica-se com ele; é o evitar do tato, sentindo-o na sua plenitude; é usar o peso para criar leveza e captar o momento fugaz; é transformar tempo em espaço; é ter necessidade de atingir um estado de atenção muito particular onde os sinais tanto do inconsciente como os que derivam do consciente têm a oportunidade de se manifestar. O pintor produz-se sobre a tela como o bailarino se entrega ao palco, expressam-se através de gestos mais ou menos espontâneos. Trata-se de capturar o momento fugaz, uma extensão do próprio artista, bailarino, naquele exato momento. São gestos únicos e inesgotáveis. Falamos de telas que necessitam de estabelecer relações e amplificar o campo perceptivo do espectador, um confronto entre o espectador e a obra.

Imagens que criam transformações em que as cria e em quem as observa. Lugares onde é possível a experimentação, o acaso, o erro. Trabalhos que criam buracos obscuros que quebram ideologias. Uma relação íntima com o corpo e por sua vez com a dor, nascem gestos alternados de construção e destruição, inscrição e rasura, cria-se um tempo autorreflexivo.

Inscrição do movimento

Não se procura imitar os objetos do mundo, mas, sim, focar o interesse no campo de forças, como inscrever o movimento, não por registo mimético de transposição do visível para um suporte, mas inscrever através de ligações orgânicas, de tensões, de relações de peso, de velocidade, etc, tal como eram as performances para o artista Joseph Beuys, tinham de ser traduções de estados de energias interiores.

A noção de movimento é o começo de todo o processo de criação, imaginemos, assim, um corpo diluído nos seus próprios contornos, uma noção do “corpo informe”, um conceito defendido por Bataille, e que se relaciona com a noção de abjeto discutida pela escritora Julia Kristeva, George Didihuberman, Rosalind Krauss, entre outros autores.

Através deste processo, procura-se alcançar a ideia utópica de transformar algo tão imediato e efêmero (como um gesto, um suspiro) numa imagem de presença eterna, um “congelar” de uma ação, de um acontecimento. Propõe-se o desafio de explorar a gênese do movimento na ação, a partir de um ato instantâneo e espontâneo. Uma improvisação no instante, no presente, uma experiência em processo, em tempo presente. Trata-se de um ato singular, algo que acontece e não de algo que está finalizado, isto é, a imagem emerge unicamente no momento da ação.

O corpo que deriva o seu movimento de uma origem interna é um “corpo vivo”, (“aquilo que move por si mesmo é imortal, e que a essência da alma seria justamente a geração do movimento” (conceito de alma no Phaedrus de Platão (428-348 a.C).

Escrever/inscrever/desenhar

“O que é isto que é o corpo?” (...) “corpo é a certeza siderada, estilhaçada. Nada de mais próprio, nada de mais estranho ao nosso velho mundo”

(Nancy, 2000, p. 6)

Existe uma necessidade de nos podermos assegurar do nosso próprio corpo. Jean-Luc Nancy (2000) expressa que não existem certezas de que a própria coisa possa estar “aí”. Este “aí”, o “estarmos” numa hipótese talvez não passe de apenas de reflexos ou “sombras flutuantes”.

As “sombras flutuantes” que surgem nos trabalhos de desenhos não pretendem mostrar ou demonstrar qualquer tipo de significação, indicam somente um gesto para tocar no sentido.

Aquele que inscreve/desenha não toca de forma a prender ou apreender, mas trata-se de um tocar para fora, um tocar que se afasta e se espaça (Nancy, 2000, p. 19). O seu próprio toque é lhe retirado “E é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contacto (permanecendo no contacto estranho ao contacto: é toda a questão do tato, do contacto dos corpos)” (Nancy, 2000, p. 19).

Desenhar não sobre o corpo, mas o “próprio corpo”. Não a imagem de corpo, mas ainda o corpo. Inscrever é o pensamento enviado ao corpo, àquilo que o estranha. Desenhar/pintar é tocar a extremidade “A pintura é arte dos corpos, porque ela conhece apenas a pele (...)” A pintura é um lugar, de acontecimento de existência” (Nancy, 2000, p. 17).

“Entre” (intervalos do corpo)

O corpo, quando se encontra na imanência de um movimento, leva consigo o seu intervalo e, de certo modo coloca-se à parte, retrai-se em si mesmo. No mesmo momento que deixa este espaçamento tomar o seu lugar, este lugar continua a ser seu, completamente intacto e completamente abandonado. O seu movimento é a sua própria intimidade.

O corpo quando se move sobre o suporte, inscreve o seu “espaço” na superfície, no entanto, esta exposição não significa colocar o corpo à vista. Se fosse este o caso, tratava-se de uma tradução, interpretação ou mesmo de uma encenação. Procura-se expor sem estar exposto aquilo que outrora estava escondido “A exposição, aqui, é o próprio ser (e a isto se dá o nome de existir). O corpo é o ser-exposto do ser” (Nancy, 2000, p. 34).

Os movimentos do corpo transformam estes espaços (telas) em locais intemporais e infundáveis, escapam a todas as leis do universo. São lugares que guardam segredos, que nunca serão revelados. Estes lugares criam teias que revelam o seu ser (o corpo que por ali passou), e os gestos, que se tornaram em imagem, criam a sensação de existir sempre espaço para mais movimentos, como as ramificações das árvores que preenchem o espaço ocupando-o de forma a alcançar algo, criando a sensação de preenchimento do espaço, contudo, nunca deixa de existir espaço para novos traços.

José Gil (2001) fala-nos de um infinito atual, não significado, mas real, um infinito não representativo, mas produzido num espaço limitado. O corpo que se move não dá atenção ao espaço envolvente, apesar de estar consciente dele, mas os seus gestos retiram-lhe os limites e as linhas circundantes. Não se refere, então, a um espaço tangível, que limita uma realidade concreta, mas, sim, a um espaço irracional da dimensão dançada, um espaço que rompe as fronteiras do corpo-realidade e transforma o gesto, que ascende numa imagem de um suposto infinito.

Esta dedicação utópica de expor (visível e eterno) os intervalos do movimento do corpo sugere uma imagem absoluta, uma visão última. Procura fixar os olhos neste instante do “entre” “(...) o olho cravado no intervalo do ser” (Nancy, 2000, p. 44).

Nunca se capta o “ver o corpo” num só olhar, a vista distende não conseguindo reunir a sua totalidade “(...) a visão não penetra, antes desliza pelos interstícios, acompanhando as separações. É um tocar que não absorve, que se move ao longo dos traços e contrações que inscrevem e escrevem um corpo” (Nancy, 2000, p. 45).

Ver os intervalos do corpo é ver a imagem nua, é expor a nu a “arealidade”⁵, sem consistir em revelações “A vista dos corpos não penetra em nada de invisível: é cúmplice do visível, da ostentação e da extensão que o visível é” (Nancy, 2000, p. 46).

Os trabalhos apresentados não têm uma natureza narrativa, mas representam o aqui o imediato. Procura-se uma subtração para inscrever somente as marcas significantes, através de uma força e da energia que a sustenta, sempre iminente em plena presença, em pleno instante. “E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lê-me, e eu escrevo-te” (Nancy, 2000, p. 51).

Os desenhos em particular nascem de uma ausência originária de ideia, de uma fórmula, de modelos ou mesmo de um traço prévio. O traço advém de “apreensões” sucessivas, dos intervalos, em contornos ocasionais. O corpo torna-se na própria amoldabilidade de expansão e de extensão, e a imagem que ele inscreve no lençol não apresenta uma imagem mimética seja do que for.

“Arealidade deste corpo, este corpo-vídeo, este corpo-claridade-de-ecrã é a materialidade gloriosa da “vinda”. A “vinda” tem lugar para uma presença que não teve nem teria lugar em nenhum outro lugar, e que não está presente nem é representável fora da sua vinda. Assim, a própria vinda nunca acaba, vai enquanto vem, é ida-e-volta, ritmo dos corpos nascendo, morrendo, abertos, fechados, fruindo, sofrendo, tocando-se, afastando-se. A glória é o ritmo, ou a plástica, desta presença – local, forçosamente local.” (Nancy, 2000, p. 63)

Durante o processo criativo, o corpo é a massa, é o traço, é “o gesto de traçar e o seu rasto” (Nancy, 2000, p. 85). Os signos que surgem deste processo/movimento são imagens visíveis do invisível. É através da sua massa, do peso do corpo que se inscreve na superfície, inscrevem-se “zonas de massa”. Mais do que o movimento, é através do peso que se inicia o desenho (“Corpo seria a experiência desta paisagem, que antes de mais não é própria, mas constitui um acontecimento ou uma série de acontecimentos que tornam possível a apropriação do ter-lugar” (Nancy, 2000, pp. 96–97) e é a ausência do corpo que dá lugar para a sua própria exposição.

⁵ Arealidade, palavra em desuso que o autor recupera no subcapítulo “Arealidade”

“(…) indica a natureza ou a propriedade de área. Por mero acaso, a palavra presta-se também a sugerir uma falta de realidade ou, melhor, uma realidade ténue, ligeira, suspensa: a realidade da distância que localiza um corpo ou que está num corpo.” (Nancy, 2000, p. 42)

Espaço - Corpo

“O espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis é um espaço intensificado, por comparação com o tato habitual da pele.”

(Gil, 2001, p. 58)

O espaço do corpo nasce no momento em que o artista se unifica com o espaço envolvente, no momento em que o desportista se relaciona com os objetos em que toca da mesma forma como se relaciona com o seu corpo, no momento em que o atirador de tiro ao arco e o seu alvo se tornam num só corpo. (Gil, 2001)

O espaço paradoxal difere-se do espaço objetivo, pois referimo-nos a um espaço que se encontra em união com o corpo, deixa de existir, então, identificação do corpo espaço e do corpo de quem o habita, unem-se, transformam-se num só corpo, um novo espaço nasce. O espaço do corpo surge no momento em que existe uma concentração da energia sensorial e afetiva do corpo, no momento em que a sua pele se antecipa em movimento no espaço, se prolonga pelo espaço, envolvendo todos os “órgãos”, tornando-se ela própria agora espaço. Neste sentido, podemos dizer que o corpo cria as suas próprias próteses, pois ultrapassa os seus próprios limites, o corpo segrega espaço.

O espaço do corpo nasce de uma “reversão”, parte do interior do corpo para o exterior defende José Gil, é a capacidade de transformar o espaço real no mais próximo de um órgão que nos pertence, ligarmo-nos a esse espaço de tal forma que se funde com o nosso interior. É a capacidade de transportar o nosso interior para o exterior e transformá-lo de novo no nosso interior, é modificar o espaço objetivo que outrora fora uma área delimitada pelo chão e paredes, num espaço corpo infinito.

Os contornos do corpo que dança não limitam os seus gestos, pelo contrário, são amplificados para além da pele, é o espaço do corpo que possui a capacidade de criar esta infinitude dos gestos. A dimensão de profundidade que estabelece a diferença do “espaço do corpo” com o “espaço objetivo” trata-se da unificação do corpo com o espaço que perfura nele a sua profundidade, permitindo ao artista modificar o espaço, e por consequência destes vácuos virtuais se transformar numa matéria plástica, na medida em que o corpo em seu movimento dá sentido e vetor de movimento a executar no espaço disponível.

José Gil apresenta-nos duas funções deste espaço do corpo: a primeira é amplificar a plasticidade do movimento, criando um espaço próprio, a segunda é criar o espaço de corpos virtuais (corpos que transcendem os seus contornos), tornando inesgotáveis as perspetivas do artista.

Não é possível fecharmos o corpo “dançante” numa única imagem, pois o seu movimento constrói uma infinidade de imagens virtuais, os seus gestos e as suas formas são inesgotáveis. O corpo do artista difere-se da imagem do corpo real limitado, fecha-se em si próprio e ao mesmo tempo projeta as suas inesgotáveis formas de contemplação.

O corpo paradoxal abre-se e fecha-se, não criando fronteiras com o espaço ou com os outros corpos, pelo contrário, esta “abertura” é o espaço interior a retornar para o exterior, metamorfoseando o espaço exterior em espaço do corpo. Em suma, abre-se o corpo e projeta-se para fora para se construir o plano da imanência. Este corpo é constituído por uma matéria que possui características de “ser no espaço” e de “devir no espaço”, isto significa que o corpo se unifica com o espaço exterior, transformando um espaço interior--exterior e, assim, cria infinitas formas de espaços e corpos. O corpo transporta também outro paradoxo: o seu peso é o meio para atingir a própria leveza, não se desloca deste modo o corpo, é o próprio esforço que gera o movimento sem esforço através do espaço.

“Como no-lo mostram essas Mulheres de Picasso correndo pela praia, com pernas e braços que se alongam como o próprio espaço que a corrida, o horizonte, o mar e o vento induzem, a textura do corpo é espacial; e reciprocamente, a textura do espaço é corporal.” (Gil, 2001, p. 69).



Figura 1: Registos fotográficos do espetáculo de dança, 2017

Gesto

Pintar/Desenhar

A percepção do movimento não se encontra confinada à soma das suas formas constituintes, pois na sua compreensão estão unidas as sensações e percepções inertes e externas. O estímulo do movimento induzido por uma pintura não advém somente de técnicas específicas ou representações, este só se manifesta quando se cria o encontro entre a obra e o espectador. O tempo torna-se estrutura da experiência humana. A mais importante e poderosa dimensão de estímulo visual é o movimento. Em algumas expressões artísticas, o movimento é o objeto de estudo do artista plástico, noutras ele aparece como parte integrante da obra sem ser o foco central do artista.

A pintura e os desenhos consistem em criar a instabilidade, em desarticular os movimentos dos seus eixos esperados, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado. Podemos considerar a sua apresentação como uma espécie de caixa de ressonância, um amplificar dos movimentos microscópicos do corpo. É este movimento estático que desperta a dimensão do infinito.

“O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época. Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo - porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções (...) Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar - quer dizer reativá-lo enquanto corpo paradoxal (...).”(Gil, 2001, pp. 211–212).

Desenhar. Pintar. Dançar

O “movimento dançado” possui uma leveza única e singular, o corpo atinge o seu estado de leveza por consequência das transformações da energia de fluxo. As diferentes forças são vividas durante a passagem de um gesto para o outro, é durante o movimento que se sente os diversos níveis de energia. O sujeito corpo vive com dois corpos dentro dele: um que o lembra constantemente o peso da gravidade e o outro que apresenta a ausência de peso. O seu corpo move-se com o chão. O seu corpo é chão. O “corpo em dança” habita no espaço onde se move e os objetos que toca não são de um tocar “tátil”, mas de um existir num só. Cria o espaço à volta do corpo, une-se com ele, transformando o corpo em espaço ao mesmo tempo que o espaço se torna em corpo (Gil, 2001).

O artista liberta-se do comportamento do homem comum e coloca-se no difícil, encontrando-se sempre num estado de contemplação do abismo. Desequilibra-se, arrisca, sente tudo com furor, mesmo quando se apresenta angustiado. Coloca-se constantemente em situações voláteis. Ascende, lutando com o conhecimento do seu próprio corpo e das suas capacidades, planando sobre o vazio. São estas situações inconstantes que reproduzem o movimento da evolução. É durante esta viagem que nasce o “desenho”, liberta-se de um estado natural e transforma o corpo em imagem. (“A sua instabilidade em nada prenuncia aquilo em que vai tornar-se, não predeterminando nenhuma outra postura alguma” (Gil, 2001, p. 24). É um processo incessante, inesgotável.

O corpo só atua como material artístico quando procura a instabilidade. José Gil (2001) ilustra este pensamento quando refere que o bailarino procura o equilíbrio no desequilíbrio. É necessário levar o seu corpo para além dos seus próprios limites, expandi-lo para além das suas possibilidades para se conseguir alcançar um equilíbrio superior. O estado consciente comum não é suficiente, é essencial possuir uma consciência do movimento que percorre o seu corpo.

O corpo de quem cria tem que se encontrar constantemente num estado do “agora”, não pode viver no movimento passado nem no movimento do futuro, por consequência vive unicamente nos momentos de passagem, nos gestos fugazes, no movimento do tempo inesgotável.

“(…) A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado(…)” (Gil, 2001, p. 26)

O corpo que provoca (cria) é livre de qualquer preconceito ou ideia pré-estabelecida, respira de um espírito e de uma energia que um corpo unicamente físico não contem. Falamos de um corpo povoado de tensões, vibrações e energias, que é atravessado por forças e fluxos que o desfazem da imagem de ser um objeto que se move no espaço. Este corpo que dança é livre de qualquer influencia exterior, vive e existe num outro espaço (interior). Este corpo amplifica os movimentos microscópicos do corpo “(…) como uma espécie de caixa de ressonância (…)” (Gil, 2001, p. 26), gestos, movimentos sensíveis e fugazes que só se tornam perceptíveis através de um estado de atenção absoluta. A consciência do corpo transforma-se assim num espaço interior que é atravessado por movimentos ténues, que percorrem todos os órgãos do corpo, ascendendo, assim, a outra realidade de sensações e verdades.

É por meio deste processo de criação que a pintura acede ao estatuto do acontecimento e por consequência da criação. É neste processo criativo que reside todo o seu carácter poético e plástico, da união do corpo e do espaço.

O corpo, o “espírito”, o equilíbrio, os gestos e a consciência vivem como um todo, são um só “ser”. Os corpos tornam-se leves e plenos através desta unificação por parte da consciência. Concluimos que o equilíbrio não é algo mecânico ou físico, mas “virtual”, porque o corpo de carne, de músculos e de órgãos ao dançar modifica o virtual, incorpora-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo (“A atualização do virtual é um agir.” (Gil, 2001, p. 27).

O equilíbrio virtual é um sistema de inquietude em que as energias se representam a si mesmas, por consequência da ação do “espírito” sobre o corpo. O corpo não cria uma força exterior ao esforço muscular “é ele próprio força e energia”(Gil, 2001, p. 28). O corpo, como material artístico, amplifica de tal forma a ação da consciência através dos movimentos que torna infinito o espaço que o rodeia e até os seus próprios gestos.

Todo o movimento e vivência dos gestos deste corpo que “desenha” são presenciados no momento da ação, referimo-nos apenas a vestígios, memórias, porque as formas em si dissipam-se ao mesmo tempo em que são criadas. Os gestos vivem do paradoxo de terem de ser criados e ao mesmo tempo nunca chegarem a existir. São passagens temporais e inalcançáveis, que o “corpo” vive numa plenitude, e, através dos seus gestos dançados, quebra as barreiras do mundo comum, o tempo torna-se intemporal, o efêmero torna-se infinito, os limites são rompidos e toda uma nova vida nasce deste movimento.

Gesto sem contornos

O corpo em movimento, quando atinge o estado de “dança”, não se reduz a uma forma, a uma representação, nem a uma mecânica. A sensação de um corpo que se move no espaço pode expressar-se na dança em si como também na pintura. A arte codifica gestos, de forma a permitir a expressão de uma certa leveza. O pintor cede o seu corpo ao mundo e transforma o mundo em pintura. O artista age com todo o seu corpo, tornando o que faz em algo que expressa força mais que forma. Este não se transforma em algo novo, trata-se do que acontece no “entre” movimentos, “entre” sensações. É a zona de indeterminação, do indiscernível.

Um gesto sem contornos, pois “Desdobra-se, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte” (Gil, 2001, p. 12), são gestos que ultrapassam os seus próprios limites, as fronteiras do interior e do exterior desaparecem, tem-se a sensação de se estar noutra espaço-tempo, o próprio gesto escapa a si próprio. Assim, o gesto permanece sempre aquém da grafia, o gesto serve para nos pôr no início do começar a ver, o gesto é sempre um gesto de início, uma manifestação de presença (“O sentido do gesto é inconsciente, invisível, e, todavia, captado pelos outros corpos cujas posições e

espaços contextuais são induzidos por essa mesma falha na atualização do exprimido”(Gil, 2001, p. 117).

O artista cria uma multiplicidade de centros que povoam os seus gestos, emprestando-lhes uma consistência particular. O centro de gravidade do artista está frequentemente deslocado ou em deslocamento, encontrando-se constantemente em mutação contínua, “Prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado, por comparação com tacto habitual da pele” (Gil, 2001, p. 58). É o momento em que presenciamos “um corpo sem órgãos”, (“Um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só”) (Gil, 2001, p. 60). Para compreender estas transformações, é necessário olhar o corpo como um órgão de interligações e conexões de todos os seus sentidos. O artista possui um corpo afetivo paralelo ao corpo orgânico, sendo um duplo do outro. É neste momento que revela a sua maior potência. O esforço é a força de todas as formas de movimento, antecede ao seu desdobramento, é o movimento antes do movimento. Não se pode compreender a transformação do peso em impulso ou força de movimento, nunca se atinge a ausência de peso. A pintura acarreta esse papel, a partir do peso do corpo que age sobre a “tela”. No final, a sua figura revela-nos uma certa leveza insustentável.



Figura 2: Registos fotográficos de movimentos de dança.

Quando o corpo cria

“A escrita toca nos corpos segundo o limite absoluto que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo).” (Nancy, 2000, p. 12)

O corpo, quando dança a desenhar, não se encontra em queda, todo ele encontra-se no limite, no extremo, aberto, sem que nada o possa encerrar. Para a ação de tal abertura ao corpo, é necessário compreendermos este como espaço aberto, e não como espaços já preenchidos ou cheios.

Jean-luc Nancy (2000) expõe que poderíamos contemplar o corpo como lugar de existência. O “corpo-lugar” é um corpo sem “partes”, “sem-forma”.

“O corpo-lugar não está cheio nem vazio, não tem fora nem dentro, assim como nem partes nem totalidade, funções ou finalidade(...). Mas esse corpo é uma pele diversamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, furada, evasiva, invasiva, tensa, distendida, excitada, siderada, ligada, desligada. De todas estas maneiras e de muitas outras ainda (aqui não há “formas a priori da intuição”, nem “tábua das categorias”: o transcendental está na modificação indeterminada e na modulação espaçosa da pele), o corpo dá lugar à existência.” (Nancy, 2000, pp. 15–16)

Artaud refere-se ao corpo sem órgãos como o abandono dos automatismos, diferente do corpo cartesiano, o corpo sem órgãos não é um conceito, mas sim uma prática, uma espécie de conjunto de práticas que concebem uma experiência limite. Artaud traz-nos uma percepção de que o corpo pode ser vivo, mas não necessariamente orgânico. É desta forma que se distingue da metáfora do corpo-organismo.

Quando falamos de um corpo, referimo-nos a matéria, a um corpo formado por órgãos, no entanto, na dança, como na arte, é necessário presenciar-se um “Corpo sem órgãos”, um corpo onde um outro novo plano inesgotável possa ser criado cheio de possibilidades, onde as vibrações e forças possam ser ascendidas. Este “Corpo sem órgãos” é formado consoante a necessidade da matéria que esse deseja, é então o desejo que escolhe qual será a matéria mais adequada.

São necessárias duas condições para se conseguir construir o corpo onde fluem estas energias: o espaço interior deve se encontrar vazio e reverter-se sobre a pele, e a pele interior deve tornar-se matéria-corpo do corpo total. Para a formação deste corpo é essencial a imanência, não existe separação corpo/espírito ou corpo/espaço.

É a pele que cria contacto com o mundo, pois é através deste órgão que se torna possível o interior comunicar com o exterior e ao mesmo tempo separá-los. A pele prolonga o espaço exterior e prolonga-se infinitamente no interior do corpo. Um interior que tende a desaparecer, onde correm os afetos e as emoções fluem como energia no corpo do bailarino; e um exterior que o ocupa por inteiro.

Concluindo, este corpo sem órgãos, segundo José Gil (2001), constrói-se por consequência de certas ações do movimento dançado: libertar o corpo dos seus órgãos, dirigindo os seus afetos e movimentos para a pele; atingir-se um corpo sem limites em que se unifica com tudo; criar uma superfície contínua de espaço-pele, onde a pele se prolonga pelo interior; e, por último, construir um corpo sem contornos, sem matéria, uma superfície sem profundidade, um corpo sem órgãos, livre.

O corpo, enquanto matéria, concebe a substância do plano de imanência. É a sua existência como potência máxima que contém em si o próprio princípio e fim. Este corpo surge da ligação com o exterior e com o interior, o momento em que se dá uma unificação com tudo o que o rodeia, tornando-se tudo num só, sem peso. Advém de um desligamento do espaço, pois, pelo contrário, unifica-se com ele; é o evitar do tato, sentindo-o na sua plenitude; é usar o peso para criar leveza e captar o momento fugaz; é transformar tempo em espaço. É ter necessidade de atingir um estado que toca no inconsciente a partir de uma base consciente.

“O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época. Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo - porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas perceções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da *realidade*. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperperceção, e transformá-lo em máquina de pensar - quer dizer, reativá-lo enquanto *corpo paradoxal*, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado de práticas e das representações sociais que lhes são necessárias.

“Escutar a própria época” é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos subtis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar

nessas zonas de risco o desposar o seu movimento – e devir, e criar.” (Gil, 2001, pp. 211–212).

Processo/dor/cruieza

O processo tem como base a procura dos múltiplos sentidos que a pele e o corpo comportam. Leva-se o corpo constantemente até aos seus limites transpondo uma determinada cruieza. No entanto, essa é uma cruieza pelo excesso, natural, de um certo desejo inocente de possuir a vida.

Um trabalho que parte, por isso, da extração da própria vida, como quase que uma necessidade. É através do sentido da dor pessoal e da sua aceitação que existe a possibilidade de uma abertura ao mundo sem descrição, para a expressar. O organismo que enclausura o ser é a inesgotável matéria e material de trabalho (“O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade” (Artaud, sem data, p. 120)).

Objetos que partem do desconforto de uma pele irregular e incomodativa, em que o próprio corpo não a suporta, tentando, assim, ver-se livre desta. Imagens que nascem do movimento do corpo. Movimentos violentos que estão em contacto com as partes mais arcaicas do artista (Artaud, 2012).

Trabalhos que nascem nestas zonas de incertezas e turbulências, existe uma espécie de beleza e terror ao mesmo tempo. Surgem imagens “familiares” apesar de toda a sua estranheza e toda a irregularidade da sua superfície.

Existe uma espécie de sedução pela imagem ao mesmo tempo que provoca um sentimento de horror e repulsa, pois apresenta-se uma pele num corpo que não consegue manter a membrana de limitação e definidora das fronteiras do eu e do outro. Apresenta-se um espaço vaporoso em que não permite o espetador permanecer fora, mas que os atrai para este espaço de sentimento de terror, de possibilidade de diluição e de interrupção.

Não existe uma preocupação com as formas de preparação e resultado já previamente pretendidas, é a própria pintura que se torna lugar de transformação. Uma espécie de recuperação do mundo primitivo, o lugar, a ideia do artista que atua a partir do próprio organismo do homem. A mudança de um corpo só ocorre através do tempo e da morte.

O trabalho não procura imitar a (aparente) realidade, mas surge como um ato independente que advém das necessidades mais íntimas e instintivas do sujeito.

O conjunto de trabalhos, de pinturas mais matéricas, evocam esta camada protetora do interior do exterior. Pinturas que criam um espaço ilusório e vaporoso que mantém o “outro” longe/fora/afastado, ao mesmo tempo que atrai para o seu interior. Lugares sem limites, que transportam a possibilidade de diluição/transformação de continuidade. Trabalhos que apresentam a luta entre força e fragilidade.

Objetos que nos recolocam em relação ao tempo e ao espaço. O ato de criar conduz-nos às nossas intuições mais profundas e genuínas, onde conseguimos reconhecê-las e transformá-las neste movimento. Ao criarmos, recriamo-nos.

Abrir o corpo (pele)

O corpo tem lugar no limite, e não no discurso, nem na matéria. O corpo é um lugar que “abre”, é um lugar de acontecimento. Observemos o “lugar” como local natural e multiforme, como o autor refere: “Uma pele como lugar de acontecimento de existência” (Nancy, 2000, p. 17).

O corpo desdobra-se neste devir constante, “(...) em que as palavras agem e os gestos falam(...)” (Gil, 2018, p. 80). Este abre-se através da pele⁶, da fronteira que nos separa ao mesmo tempo que nos une. Quando o corpo se torna num todo nesta superfície, vive como um órgão hipersensível a todas as variações, intensidades, texturas, etc. É neste momento que os limites do corpo são transcendidos, torna-se corpo em espaço e espaço em corpo.

⁶ A pele é uma membrana que define o limite, as fronteiras do “eu” e do “outro”.

O Caminho

O ato de suportar o insuportável

O corpo nu, o corpo só. É um corpo que se concentra em si mesmo, pela sua pele saturada de sinais, onde todos os sentidos se contraíam num só sentido.

Qualquer coisa que interfira com a “normalidade” da existência do corpo irá criar alguma forma de expressão na vida pessoal desse respetivo corpo. Tudo o que diz respeito ao corpo tem ao mesmo tempo um significado existencial, e tudo o que diz respeito à existência irá manifestar-se no corpo.

O corpo, ao defender-se das “feridas mais abertas”, abre-se para acolher a variedade das afeções sentidas. Ao mesmo tempo, torna-se ativo a partir do seu sofrimento primário, da sensibilidade elementar das dores, de ferimentos e da afetação originária, ou seja, torna-se ativo a partir desta passividade constitutiva, sem negá-la.

O corpo, como sinónimo de uma certa impotência, extrai da sua própria fragilidade uma potência superior.

“A pele humana separa o mundo em dois espaços. Lado cor, lado dor.”
(Le Breton, 2007, p. 23)

A dor é a coisa mais íntima e pessoal que possuímos, a impossibilidade de definir o sofrimento que o próprio indivíduo sente leva-nos a uma sensação de “uma morte incrustada na existência” (Le Breton, 2007), como se o homem pudesse ultrapassar a linha que o separa da morte e ao mesmo tempo ficar num corpo vivo. É como uma versão da morte no mais profundo do indivíduo, impõe o próprio luto, é uma experiência benéfica para o homem já que o educa no sentido de aceitar a sua condição efémera.

“A dor é uma incisão do sagrado no sentido onde ela arranca o homem a ele próprio e o confronta com os seus limites. Ela surge de uma forma caprichosa, arde numa crueldade sem nome. E, no entanto, se vive sob o controlo moral ou se é ultrapassada, a dor alarga o horizonte do homem, lembra-lhe o preço da existência, o sabor do instante que passa.” (Le Breton, 2007, p. 19)

A dor em si comporta um paradoxo: apesar de o indivíduo sentir que o sofrimento atingiu os seus limites, existe sempre espaço para uma inquietação ainda mais sofredora, imergindo-se numa ansiedade perante o futuro que o reserva.

O suportar da dor é incomunicável, é uma deliberação íntima do indivíduo que ultrapassa todos os limites descritivos, revelando-se um fracasso radical da linguagem, à semelhança da experiência do artista, que pretende expressar algo intransmissível da vida.

“Mas a dor não é um continente onde é lícito instalar-se, a metamorfose exige o alívio” (Le Breton, 2007, p. 227). Quando o Homem sente o alívio da dor ou apenas uma ínfima melhoria, olha para o mundo com uns olhos mais abertos e descomprometidos para com o que lho rodeia, acabando por valorizar de forma muito mais intensa todos os momentos e acontecimentos. O homem que experiencia a dor e posteriormente o seu alívio aceita a simplicidade da vida, e vê as coisas na sua inteira plenitude.

O indivíduo experimenta um renascimento que faz transcender a sua intensidade de existir. A vida só tem valor porque estamos numa constante ameaça da sua efemeridade. A superação da dor (como o processo de pintar/desenhar) necessita de paciência, persistência, de um diálogo introspetivo, de uma solidão infinita que permite alcançar um outro estado de conhecimento, silencioso.

“A dor é um selvagem sagrado. Porquê sagrado? Porque forçando o indivíduo a submeter-se à prova da transcendência, ela projeta-se para fora dele, revela-lhe potencialidades próprias de que antes ele ignorava a existência. E selvagem porque a dor estilhaça a identidade do indivíduo. Ela não lhe deixa escolha.” (Le Breton, 2007, p. 227)

O Homem, perante a dor, tem de se dispor a aceitar a transformação da doença, que não passa para o organismo de um meio de expulsar o que lhe é contrário. A doença, então, transforma-nos, e transforma a arte; os artistas devem ter a paciência de um doente, pois a sua transformação resultará na sua obra.

Cabe ao homem decidir se o seu sofrimento é uma infelicidade ou uma oportunidade. Ou o homem perde-se por inteiro, ou vê no sofrimento uma oportunidade de renascer como um homem de olhos mais abertos. Ou opta por entregar-se aos confins da dor, ou tenta viver com ela (Le Breton, 2007).

Cápsulas de intervalos

No decorrer dos últimos anos, procura-se propor um conjunto de trabalhos “do movimento”, trabalhos que sejam um “vir-a-ser”, “formas em ação”. A preocupação não é a de representar corpos em andamento, ou sugerir o seu deslocamento, ou tentar projetar a rápida associação de imagens que um estímulo exterior pode provocar. No entanto, existe uma constante de criar o movimento com os elementos plásticos da pintura, ou de imprimir movimento ao desenho, através da exploração das forças da linha, da cor e da matéria. É romper com o movimento estático da tela, condicionada ao seu espaço bidimensional, e transpor os seus limites.

O conjunto de trabalhos, desenho/pintura, realizados em lençol, e o conjunto de trabalhos de pinturas matérias advêm do mesmo lugar, a forma como o assunto é abordado é que as difere. Em ambos os conjuntos de trabalhos, o corpo é o dispositivo de reflexão e o seu estado em movimento é a origem da construção das formas.

Consideremo-las como cápsulas dos “intervalos”, planos que capturam os “entres”. São nestes “entres” que ocorrem os movimentos corporais mais rápidos, que poucas vezes chegam a ser percebidos. As telas criam este plano de possibilidade de tornar visível o que antes não era possível observar, uma espécie de energia incessante gerada por percepções, impressões, pensamentos etc.

“A abertura da consciência ao corpo condiciona o pensamento, e os movimentos implícitos do corpo na paisagem tornam-se movimentos do pensamento. Como? Ao inscrever no seu mapa esses movimentos, a consciência filtra-os, isto é, abstrai-os, desligando-os das imagens das coisas. Eles tornam-se movimentos da consciência ou, melhor, do pensamento, pois é dessa maneira que o pensamento “puro” (isto é, que se move por si próprio) se constitui.” (Gil, 2018, p. 67)

O conjunto de trabalhos realizados até a data são gerados pela presença do movimento do corpo, é necessário a presença do movimento para começar a vida de qualquer coisa, é essencial arriscar e entregar-se numa totalidade para que o universo e a existência holística se manifestem.

O “movimento” gera vida, o nascimento de algo pede por uma energia infinita que transborde de mudança e ação, não dando lugar para a inércia. Expande-se, caminha-se para atingir um sossego, um repousar que permita respirar, viver e existir. É necessária uma unificação - com tudo o que nos rodeia, um existir num só, de forma a alcançar um estado de libertação, tornando-se possível contemplar um “retrato” pacificador de nós próprios e do mundo (“Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o

espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo”) (Gil, 2001, p. 13).

Mesmo na ausência de movimento, existe uma energia que permanece sempre em silêncio no interior dos nossos corpos. Existe sempre movimento no repouso. “(...) como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?” (Gil, 2001, p. 13).

No momento em que o corpo se dispõe sobre a tela, gera-se um campo de forças condensadas, tensões e movimentos. É neste momento descuidado que se procura o equilíbrio, o gesto gerador destas forças, suscita a felicidade ao mesmo tempo que a incerteza nasce da frustração do cair. É neste lugar que o “movimento do corpo” se torna em “imagens”.

“O bailarino retoma o seu corpo neste momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo - está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará o movimento - com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo.” (Gil, 2001, p. 14)

Um quadro-um acontecimento

O corpo é o centro na execução destes trabalhos. Trata-se de uma união do momento plástico à dimensão da ação do próprio corpo. É a força do corpo, a sua energia, que marca o ritmo da criação da obra: “O corpo apenas persegue o gesto e o pintor coloca-se literalmente dentro do quadro” (Pollock, Jackson (1952). Jackson Pollock: Blue poles. (A. Chernick, Entrevistador).

No processo de construção os corpos criam e vivem, o corpo gera o seu próprio espaço de ação. A tela apresenta-se como um campo de ação, a marca deixada na tela não procura a construção tradicional de um quadro, mas da retenção ativa de um acontecimento: “A mão, o braço e o corpo do artista não dependem da vontade nem da mente, mas são instrumento de uma espécie de furor e euforia, desligados de quaisquer normas de composição e estéticas”. Pollock, Jackson. (1973). Jackson Pollock Documentary. (A. Benson, Entrevistador)

Os trabalhos nascem de uma luta corpo-a-corpo com a própria pintura, em que o pintor se encontra dentro da tela, expandem-se numa direção infinita de variações. A

interação com a tela é absoluta. A “performance” nasce do gesto e do momento em que o pintor se assume de corpo inteiro. A reflexão sobre a ocupação do espaço e as suas possibilidades, tanto na pintura como na dança, revela uma infinidade de possibilidades. Neste sentido estas pinturas que nascem de um corpo em movimento repetem a sua ação, mas nunca se repetem no seu resultado final.

A pintura ou o desenho passam a ser definidos como gesto e não apenas como objeto, implicando um impulso individual, uma presença ativa, uma reação do indivíduo, ou seja, pretende-se ativar a ampliação da percepção através da experiência do corpo, redescobrimo o ritmo, a dança, o próprio corpo e os sentidos.

A pintura guarda a imagem eterna de uma ausência. a eternidade do instante, um corpo esteve lá, mas retirou-se para outro lugar, deixando as marcas e gestos que nunca mais repetiu da mesma “forma”. Surge como uma revelação como imagem do corpo e a sua linguagem torna-se silenciosa, porque o trabalho são pensamentos que foram transformados em matéria “As coisas começam, continuam e deixam de aparecer. É como começo que o presente faz sentido e que a duração traz modificação”(Ricouer, 2019, p. 51).

Todos os seus movimentos estão agora eternizados numa imagem estática. Trabalhos que falam do instante entre movimentos, o segundo fugaz em que os "pés" deixaram o chão e ainda não voltaram a ele, o momento em que se suspende a gravidade. O peso é agora leveza, o espaço torna-se infinito e o tempo torna-se duração.

Os suportes estendidos e pregados ao chão tornam-se o lugar de contacto, pressão e dobra do corpo que se move sobre eles. O tecido não tratado do suporte, apesar da sua aparência frágil, transparente, comportam-se como uma “membrana” que cria um espaço ilusório e vaporoso, que mantém o “outro” longe ao mesmo tempo que o atrai. Lugares que transportam a possibilidade de transformação e de continuidade. As ações do movimento sobre estas superfícies apresentam a luta entre a força e a fragilidade.

O corpo que se move sobre esta superfície desenha traços como cicatrizes (como vestígio, impressão), que são posteriormente pressionadas e dissipadas em imagens. Um desenho cego, tátil, que explora uma superfície móvel e falsa. A sensação encarna-se e desencarna-se, é provada e experimentada. Do corpo à tela, em contacto direto sem qualquer outro médio ou intermediário. O corpo lança-se sobre a tela como um “espasmo” consciente.

A memória de um corpo

Trabalhos que surgem de um antigo corpo ginasta e de um antigo corpo bailarino. Na impossibilidade que este corpo encontra de continuar a realizar estas práticas, por consequência de limitações que advêm de lesões e de uma coluna serpentina, encontra no meio plástico a possibilidade de dar continuidade aos seus movimentos.

O desenho traz a possibilidade de recuperar a sensação e sentimento que outrora este corpo sentiu ao exprimir os seus gestos. Através da memória e da disciplina corporal que foram adquiridas no passado através destas práticas, o desenho e a pintura possibilitam a continuidade de este se exprimir e existir para além dos seus contornos físicos.

A partir da memória dos gestos, dos movimentos, da sensação uma vez sentida, desenham-se estes respetivos acontecimentos. A memória relembra e visualiza num campo imaginativo, o tipo de traços que aquele respetivo deslocamento poderia desenhar.

Que espaço ocuparia uma cambalhota? Que espaço ocuparia o braço em extensão num movimento circular? Que linhas seriam desenhadas por aquele respetivo salto? Que manchas surgiriam pela pulsão de uma queda?

O fazer

Desenhos/pinturas

Estes trabalhos estão no limite entre o que se pode falar de pintura e o que se pode falar de desenho. Eles são desenho, porque são contacto imediato, são gestos, são acontecimento e ao mesmo tempo são pintura, porque não vivem sem a retórica vertical da pintura. Também expomos desenhos na vertical, mas aqui ainda se acrescenta a retórica da escala, a retórica da teatralidade, da cor, da temporalidade.



Figura 3: "Sem Título", 2019.
Grafite e pastel seco sobre lençol, 160x160cm.
Imagem da autora



Figura 4: "Sem Título", 2019.
Tinta acrílica sobre pano cru, 160x160cm.
Imagem da autora

O corpo entra em contacto com o plano (lençol) como um(a) bailarino(a) que entra em palco. Quando o/a bailarino(a) entra em palco, dança, e o corpo, quando entra no “pano”, atua, concretizando vários atos e diversas variações sempre que sai de cena e volta a entrar. Este corpo não atua para um público, mas atua como alguém que está a querer desenhar, como alguém que está a fazer para si próprio e só no fim da sua ação, para os outros no dispositivo expositivo.

Este conjunto de movimentos, que são movimentos concêntricos, produzem caracteres, gestos, que estão sujeitos à gravidade e a erosão e que lidam com questões de contacto, da aparição e de estrutura.

Em ambos os trabalhos acima apresentados (Fig.3 e Fig.4), o corpo foca-se num único gesto, repetível na sua capacidade de ser desenhado infinitamente. O corpo coloca-se numa espécie de “missão” disciplinar em que é necessário colocar todos os músculos em grande tensão, extensão e atenção.

Na Fig.3, observa-se um desenho que advém da rotação do corpo num eixo sobre uma superfície livre de atrito, e de um movimento disciplinar em constante extensão

muscular. Revela um movimento concêntrico, que produz relação com o limite do suporte, ao mesmo tempo que materializa o centro genético do desenho/pintura. Apesar de o trabalho apresentado na Fig.4 exibir de novo um incessante movimento concêntrico, estabelecendo de novo uma relação acentuada com o limite quadrangular do suporte, desta vez o centro é um campo de cor vermelho sépia, evocativo das cores que não desbotam com o tempo. Difere-se pela expansão do movimento para além dos seus contornos, por consequência dos diferentes materiais e da sua superfície se encontrar aguada no momento da conceção do gesto. Enquanto na Fig.3 o suporte absorve os traços dos gestos concretizados, fixando-os no espaço específico de contacto, na Fig.4, o movimento expande-se para além do gesto que o corpo exerceu. O gesto ultrapassa os limites da sua própria ação, pois, mesmo quando o corpo já se encontra em repouso, e ausente do plano, a imagem ainda se move, expande-se para além da sua forma inicial. Nesta prática, que procura uma arte enquanto força e não enquanto forma, a noção de círculo pode repetir-se uma e outra vez, pode até ser uma imagem fundamental, arquetípica, uma ideia que tenta reduzir tudo a um absoluto. Legado sem dúvida forte de Samuel Beckett e dos informalismos, depois da experiência absurda e radical de duas grandes guerras e da bomba atômica. Caso o interesse fosse a arte enquanto forma, um círculo bastaria para concretizar a intencionalidade artística.

As dobras do tecido, em ambos os trabalhos acima referidos, são de dois tipos: primeiro, aquelas que derivam da fábrica ou da arrumação, que compartimentam o espaço em quatro, e em segundo, as pequenas dobras do próprio repuxar, que decorre do atrito do corpo no contacto com a superfície do tecido ao longo do trabalho de o marcar.



Figura 5: "Sem Título", 2019.
Grafite e pastel seco sobre lençol, 200x200cm.
Imagem da autora

No trabalho intitulado “Sem Título” (Fig.5), a imagem tem a sua gênese no centro do suporte, estabelecendo seguidamente eixos ou pontos que se propagam pelo espaço. É impossível não reparar numa certa ideia de corpo, enquanto espectro resultante dos diferentes e existentes toques e pressões do corpo sobre o pano.

O corpo neste trabalho não é figura desenhada contra um fundo, é, antes, uma possibilidade em movimento. Não se pode falar propriamente de “figura estabilizada”, pois a sua imagem surge de uma revolução de um acontecimento, que é realizado por toques lentos como por toques rápidos e que, por consequência, consegue-se vislumbrar uma ideia de corpo que pulsa na imagem.

Na liberdade de expansão, o corpo, consciente de toda a sua disciplina corporal, liberta-se das teorias canônicas e coloca-se na possibilidade de existir como um todo, sobre toda a superfície. A imagem surge por consequência do peso e de arrastamento do corpo, as suas manchas e as diferentes intensidades revelam-se em desenho.

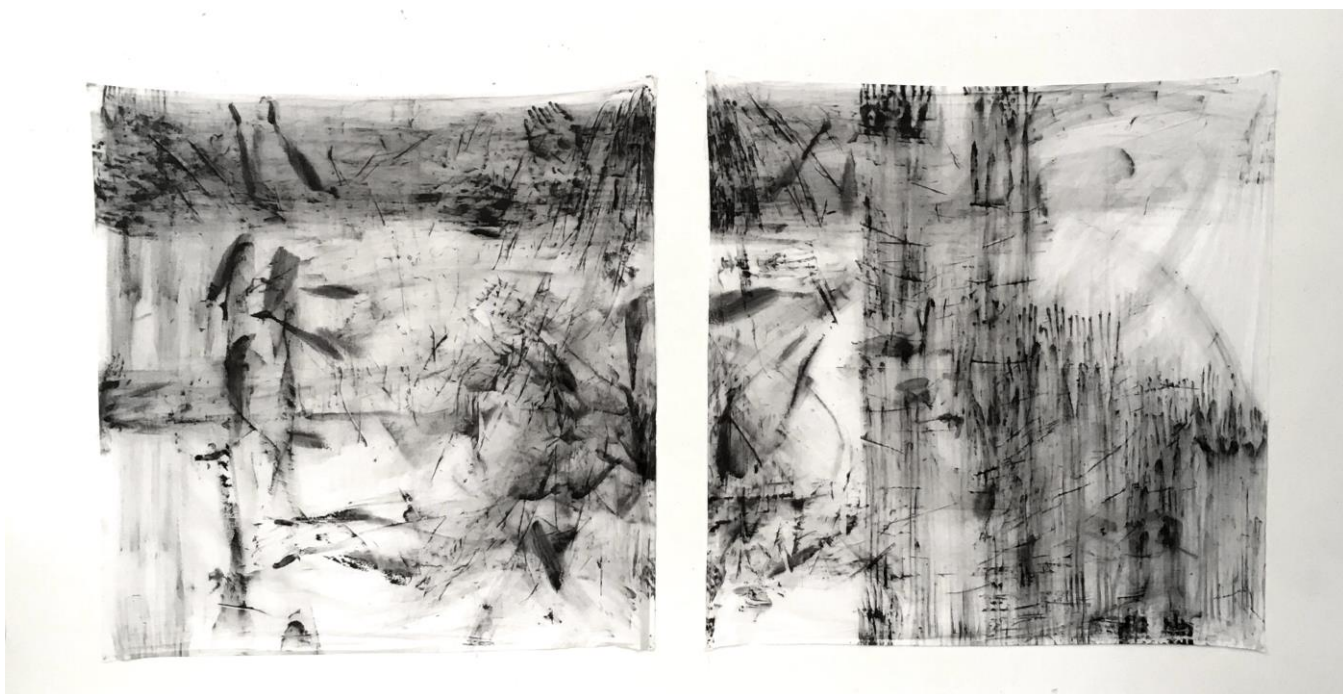


Figura 6: "Sem Título", 2019. Grafite sobre lençol (Díptico), 2 peças de 200x200cm.
Imagem da autora

Em “Sem Título”, díptico (Fig.6), o corpo depara-se com duas superfícies esticadas no plano vertical, por consequência o corpo vê-se limitado no uso do seu peso total e de impulsionar os próprios gestos em total liberdade.

O corpo-sujeito coloca-se numa luta corpo-a-corpo com a tela, (corpo-sujeito contra corpo-plano), através de embates e de arrastamentos, o corpo enrola-se com o pano, fazendo com que os próprios vincos do tecido, marcados pela grafite, façam parte intrínseca do desenho.

O atrito tem tanta importância como a sua própria composição, na verdade parece ser o atrito do corpo que desenha as possibilidades de “composição”. Neste trabalho

observam-se linhas mais lineares e ortogonais que criam uma relação com os limites do suporte.

Na Fig.7, duas questões colocam-se de imediato: a primeira é a livre escorrência da tinta e a segunda são as dobras que redobram estas escorrências que seguem a gravidade, enquanto assumem deliberadamente a pintura/desenho como objeto no espaço real. A ideia de dobra acentua a ideia de queda e de gravidade.



Figura 7: "Sem Título", 2019.
Tinta acrílica sobre pano cru, 300x160cm.
Imagem da autora



Figura 8: "Sem Título", 2019. Tinta-da-china e acrílica sobre pano cru, 150x300cm.
Imagem da autora



Figura 9: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 150x300cm.
Imagem da autora

As imagens dos trabalhos da Fig.8 e da Fig.9 trabalham a ideia do caminhar. Uma espécie de regresso aos gestos mais arcaicos e universais como o “simples” ato de caminhar, remetem para um vestígio que uma massa corporal deixa durante o seu percurso. A locação de um corpo marca uma passagem, a sua “marca” é absorvida, “impressa” durante este acontecimento pela superfície que este corpo pisa, apesar de ambas as figuras fazerem alusão ao ato de caminhar e à linha informe que este ato sempre provoca.

Na Fig.8, talvez se possa refletir mais sobre um caminhar na natureza, que arrasta consigo algumas destas questões, apesar de que nesta imagem o caminhar é um exercício estético ou proto-estético, na medida em que a ação sobre o suporte lida na vertical enquanto pintura/desenho.

A imagem apresenta-se investida de uma vibração corpórea de caminho, ou seja, o caminho na arte não pertence à paisagem, mas sim integralmente ao corpo, esta é a diferença entre o caminho que se faz numa paisagem, em que os próprios gestos são dissipados no espaço ambiental da paisagem e o caminho que se realiza no suporte, em que o gesto continua a pertencer ao corpo e não se fixando na paisagem.

Na fig.9, assiste-se à mesma ideia de caminhar e de caminho, mas a pequena variação de densidades e o afastamento em relação ao centro (que produz um campo linear) constroem um campo de pressões dissipado, não existe concentração como na imagem anterior, já não é caminho linear, mas revela-se como caminho enquanto campo de forças, mais irreal, atmosférico, um caminho que não pode existir no espaço humanizado.

Na infinidade da repetição do mesmo gesto, poder-se-ia desenhar uma única imagem, no entanto, quando o corpo repete incessantemente o mesmo movimento, adicionando-lhe uma nova trajetória, uma pequena diferença de marcação e lugar, o gesto ganha a possibilidade de se expandir para além dos seus hábitos. O embaraço entre linhas e a sua movimentação sem pausas faz com que se perca o início da ação e o seu próprio fim.

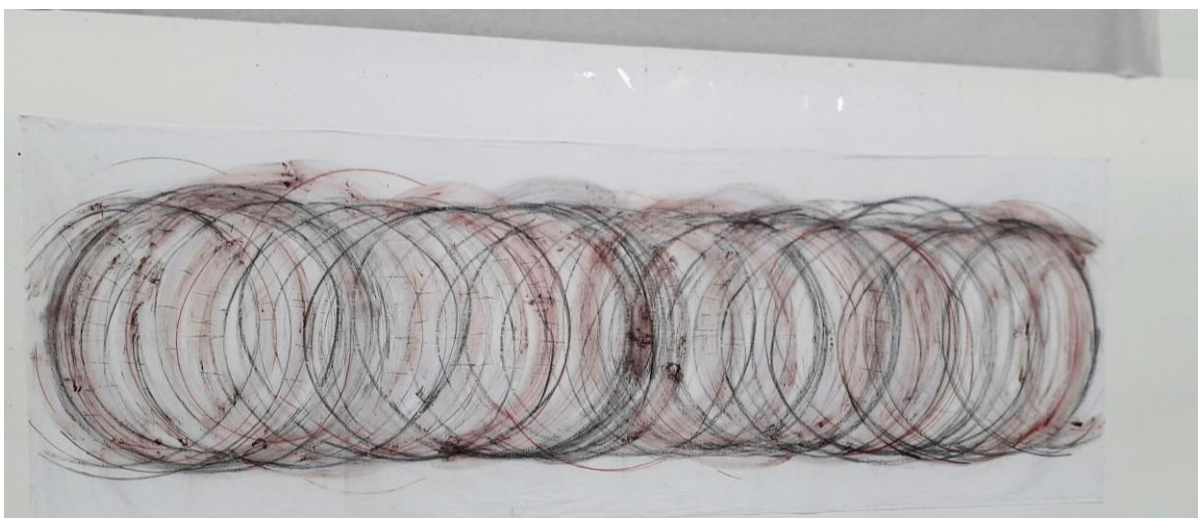


Figura 10: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 200x500cm.
Imagem da autora

Este gesto cria no espaço a dimensão do infinito. A partir deste movimento, entra-se num espaço intemporal e inesgotável. O gesto desenhado ultrapassa incita a ultrapassagem dos limites do suporte, num caminho contínuo criado pelo ritmo do movimento do corpo, cada posição do corpo desperta outros gestos e posições. O corpo, quando desenha, unifica-se com o plano, com as paredes e com tudo o que o rodeia, perfura o espaço comum e limitado, expandindo-o até interminável. O tempo e o mundo passam agora a existir no espaço do corpo de quem desenhou. Tais movimentos transformam os espaços em locais intemporais e infindáveis, escapam a todas as leis do universo. São gestos que guardam segredos que nunca serão revelados. Estes gestos criam teias que revelam o seu “ser”, os movimentos criam a sensação de existir sempre espaço para mais movimentos, como as ramificações das árvores que preenchem o espaço ocupando-o de forma a alcançar algo, criando a sensação de preenchimento do espaço, contudo, nunca deixa de existir espaço para novos traços.

José Gil (Gil, 2001) fala-nos de um infinito atual, não significado, mas real, um infinito não representativo, mas produzido num espaço limitado. O corpo não dá atenção ao espaço envolvente, apesar de estar consciente dele, mas os seus gestos retiram-lhe os limites e as linhas circundantes. O autor não se refere a um espaço tangível, que limita uma realidade concreta, mas sim a um espaço irracional da dimensão dançada, desenhada, um espaço que rompe as fronteiras do corpo-realidade e transforma o gesto que ascende numa imagem de um suposto infinito.

Tal como podemos observar o arco integral dos braços, na Fig.10, que constrói uma “escrita” tão espiralada, que é inscrição após inscrição, o desenho/pintura ganha densidade e desígnio para se progredir em direção ao espaço real. Sente-se esta sensação em que existe um desenho, um segundo desenho e talvez ainda um terceiro desenho que se reforçam mutuamente. É como se criasse um campo de tensões, em que a sua única vontade é de avançar para o espaço real.

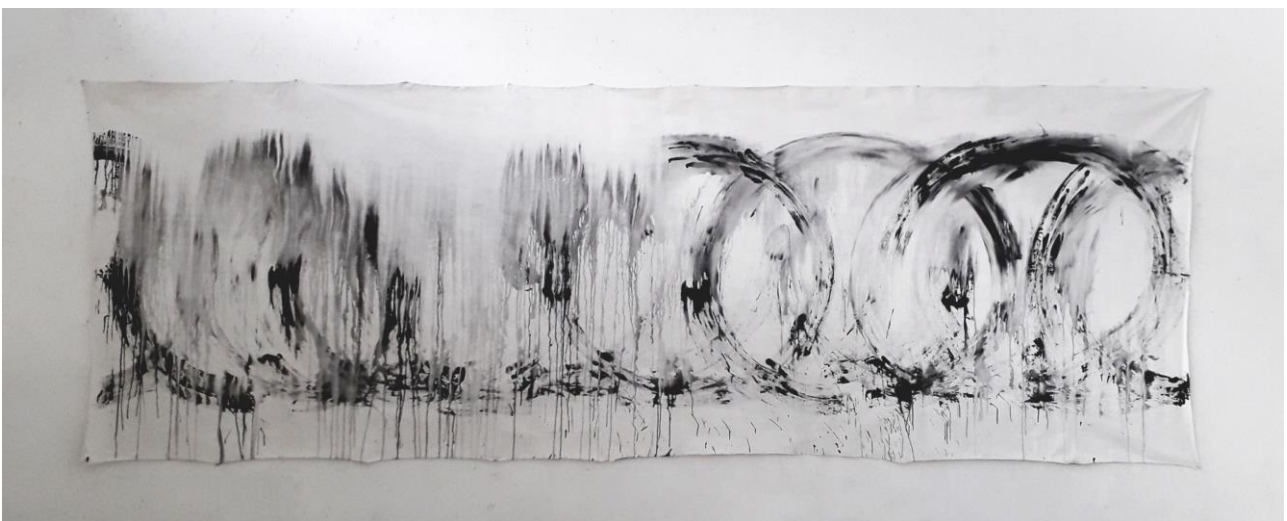


Figura 11: "Sem Título", 2019. Tinta acrílica sobre pano cru, 200x500cm.
Imagem da autora

A progressão caligráfica do corpo, dos braços e das mãos, na Fig.11, é erodida a um tal ponto, em que no bordo superior esquerdo tem de ser o espectador a completar mentalmente o movimento em conflito com a gravidade. Através de uma livre escorrência erosiva, provoca-se um problema que o próprio observador tem de resolver.



Figura 12: "Sem Título", 2019.
Grafito e pastel seco sobre lençol, 200x200cm.
Imagem da autora



Figura 13: "Sem Título", 2019.
Grafito e pastel seco sobre lençol, 200x200cm.
Imagem da autora

De forma inusitada, o lugar privilegiado do acontecimento no desenho “Sem Título” (Fig.12), ocorre no vértice superior direito, em relação aos limites superiores e inferiores, os traços e as manchas gerados tanto recorrem a linhas paralelas, aos bordos referidos, como executam gestos não premeditados. Observam-se gestos variados nas suas amplitudes e, por isso, ricos nas suas sugestões de mudez e presença fragmentada do corpo. Existem diferentes amplitudes (próprio da dança contemporânea), após a execução de um gesto mais amplificado podem-se executar gestos mais contidos.

Recorrendo aos mesmos materiais, suporte e aos mesmos gestos livres dançantes, a imagem da Fig.13 rompe de uma linha resultante da pressão corporal, um desenho que se desdobra em movimentos excêntricos e concêntricos mais fluidos e mais determinados pelo atrito, entre o corpo e o tecido do suporte. Existe uma espécie de turbilhão, pois o desenho tanto parece agarrar-se a um eixo, como pode desprender-se dele em direção a um espaço que fica para além dos limites do suporte. O que o caracteriza é “O facto de este nunca ir até ao fim de si próprio.” (Gil, 2001, p. 108), isto é, um gesto que nunca se esgota.

Em ambos os trabalhos (Fig.12 e Fig.13), aqui representados, o acontecimento gerado sobre o suporte parte de uma dança que deixa a sua marca nesta superfície. A

intensidade das suas linhas e manchas acarretam todo o peso e, ao mesmo tempo, toda a leveza que o corpo transportou neste específico lugar e neste específico tempo.



Figura 14: "Sem Título", 2019. Tinta-da-china sobre pano cru, 190x300cm. Imagem da autora

O gesto único e fugaz, que marcou o desenho/pintura (Fig.14), emerge de uma espécie de explosão primária, o seu movimento tem tanto início no seu começo como no seu próprio fim. Dois pontos e um traço que os une são os signos que a Fig.14 expõe.

As linhas e as manchas desenhadas vivem destes movimentos oscilantes e mutáveis que podem tornar-se “quase-signos”, o significado do signo dissipa-se no movimento do gesto, e o “gesto-signo” embrenha-se no corpo em movimento. (Gil, 2001).

Insinua-se uma imagem corpórea em movimento de contorção ou quase “natação” no espaço seco e áspero do suporte, uma imagem arquetípica, que se parece com a gestação de um corpo, uma imagem embrionária, uma imagem de início.

Um gesto que não tem “contornos”, pois “Desdobra-se, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte.” (Gil, 2001, p. 108), são gestos que ultrapassam os seus próprios limites, as fronteiras do interior e do exterior desaparecem, tem-se a sensação de se estar noutra espaço-tempo, o próprio gesto escapa a si próprio. Assim, o gesto permanece sempre aquém da grafia, o gesto serve para nos pôr no início do começar a ver, o gesto é sempre um gesto de início, uma manifestação de presença.



Figura 15: "Sem Título, 2019.
Tinta-da-china sobre pano cru, 200x200cm.
Imagem da autora

Durante um período o corpo debateu-se e encarnou-se neste plano (Fig.15), no final toda a sua energia é depositada e por consequência exposta sobre esta superfície. A água, como matéria que arrasta, escorre sobre esta “memória” que ficou do corpo. A erosão provocada na tinta confirma a sua gravidade, por outro lado, por baixo destas escorrências surge uma proto-figura condenada a este desaparecimento. A imagem torna-se apenas num vulto de uma memória que se dissipa pela sua natureza enquanto acontecimento.

A escala do suporte do trabalho, “Sem Título” (Fig.16), possui uma dimensão em que o corpo, que age sobre o plano, possa existir e exprimir-se numa totalidade. Um desenho que nasce do repousar de todo o peso do corpo sobre a superfície, como se de um congelamento se tratasse, como se o corpo se tivesse deitado, deixando-se ficar neste estado de inércia eternamente, e por consequência do tempo o corpo é dissolvido e o plano absorve simplesmente a sua imagem.

Surge uma sombra, uma ideia de figura, que reclama de novo o espaço circular. Um espaço disponível para receber e dar sentido ao próprio espaço. Uma espécie de manifestação de disponibilidade para receber. A verticalidade dada, desenhada, pelo desgaste e a erosão criam uma espécie de raiz apumada, por consequência do que se observa e não do que é.



Figura 16: "Sem Título", 2019. Grafite sobre lençol, 200x200cm.
Imagem da autora

Após o ato de pensar, imaginar, o corpo coloca-se em contacto direto com o lençol, o corpo tem a mesma atitude perante o ato de desenhar, como o corpo do bailarino que vai dançar em palco. Quando a superfície se encontra esticada, e o corpo está besuntado com pasta de grafite ou de tinta preta, juntam-se todas as condições necessárias para o “acontecimento”. O corpo posiciona-se no lençol no exato lugar onde se pretende dar início ao gesto imaginado posteriormente, quando este entra em contacto direto com o lençol o seu peso imprime de forma imediata a sua marca, sem espaço para retornos, o corpo move-se neste momento específico, movimentando-se sobre esta superfície.

O desenho realizado só é percecionado quando o corpo se retira deste plano e se afasta. Durante o seu processo de desenhar, de dançar, de se mover, não é possível visualizar a imagem que este está a criar. Um acontecimento só existe enquanto houver ação e para tal não existe lugar para dúvidas, para ponderações ou ajustes, porque no momento em que se questiona a ação, o acontecimento termina. Posteriormente, existe sempre espaço para um realçamento ou limpeza do espaço, sempre sem muitas ações.

Através de atos fugazes e acelerados, o corpo cria atrito com o próprio lençol. Os vínculos e dobramentos da superfície obrigam o corpo a arrastar-se em dificuldade, em consequência do seu gesto bruto e imediato. A rapidez do movimento ultrapassa a capacidade do suporte. A tessitura resistente do arrastamento produz um “signo”? Uma estrutura? Um carácter? Um corpo? Ou simplesmente um acontecimento do corpo para o corpo. O desenho “Sem Título” (Fig.17) transporta a ideia das primeiras escritas antes de se tornarem código. O carácter carrega um conjunto de significações, traduções e variações e não um sentido único e literal. É um desenho que carrega uma imagem não resolvida.



Figura 17: "Sem Título", 2019. Grafite sobre lençol, 300x200cm. Imagem da autora

Coisas repetíveis e coisas irrepetíveis

As imagens surgem tanto como movimentos espontâneos e impossíveis de repetir a sua forma, como de movimentos repetíveis e mais habituais. Os gestos que se repetem e que formam figuras da ordem da geometria, como, por exemplo, o círculo ou o traço vertical, advêm de um lugar mais disciplinado e treinado. Nascem do mesmo lugar de onde surgem os movimentos de treino, tanto numa ginástica como na dança clássica do ballet. Ambos resultam da atenção e conhecimento sobre o corpo. Na ginástica ocorre a repetição constante de um salto, por exemplo, na tentativa de se atingir a sua perfeição, a perfeita altura, a perfeita velocidade, a perfeita extensão do corpo, como no ballet o bailarino passa horas, dias e anos da sua carreira a realizar os mesmos exercícios de aquecimento, de flexibilidade, pela repetição dos mesmos gestos, na expectativa de atingir a “perfeição”. Mas o pé nunca se encontra na sua extensão máxima, o corpo nunca se encontra totalmente esticado e elegante, as mãos nunca são suficientemente graciosas, a pirueta nunca atinge a rotação perfeita. Corre-se incessantemente à procura de um resultado, que, já se sabe desde início, nunca poderá ser alcançado.

Existem em ambas as disciplinas uma espécie de procura incessante da perfeição do fazer. Em oposição, no seu sentido final, a coreografia espontânea da dança contemporânea ou da dança improvisada traz-nos uma liberdade que importa compreender. O corpo é usado na sua totalidade e isto só é possível em consequência do conhecimento e treino adquirido dessas disciplinas mais cingidas a um padrão estipulado, e por consequência da sua repetição constante dos gestos.

Estes corpos mais espontâneos possuem o mesmo conhecimento corporal que um corpo mais tecnicista ou clássico, treinam de forma inalcançável os seus movimentos, e testam de igual forma os seus limites, mas quando se colocam em ação não se cingem unicamente aos movimentos técnicos apreendidos e repetidos, mas cria-se um novo espaço onde existe a possibilidade de falhar, em que o acaso se torna expressão criada na ação.

O salto não procura unicamente desenvolver-se e desenrolar-se num terminado tempo e de forma concreta, em que o seu fim tem de assentar empiricamente no chão de forma delicada e estudada. O salto cria a possibilidade da queda, e o cair cria manchas, cria a liberdade do corpo se arrastar pelo chão, usando o seu peso como forma de locução, um pulsar, um espasmo do corpo que transpõe estas linhas e formas indefinidas e irrepetíveis.

Desenhar/dançar no chão - Desenhar/dançar na vertical



Figura 18: Processo, 2019. Imagem da autora

O corpo desloca-se sobre uma força gravitacional vertical. Ao esticar-se o lençol no chão como se de um palco se tratasse, o corpo (matéria) vai deslocar-se sobre este por meios de arrastamento, de saltos, até mesmo ao “simples” acto de caminhar. As imagens surgem por consequência do uso do peso exercido sobre a superfície, e as suas manchas e linhas surgem pelo arrastamento da matéria ou da força do impacto no final do salto, como, por exemplo, quando os pés, tronco ou mãos regressam ao chão (tocam na tela) depois de um salto. Por consequência, os desenhos que são realizados na vertical (esticados na parede) limitam o uso total dos membros e a totalidade do seu peso, possibilitando uma concentração mais direcionada. O corpo coloca-se em estados mais disciplinados e de maior tensão na ação destes desenhos.

Enquanto o desenho sobre o chão possibilita o uso do corpo de forma mais espontânea e os traços surgem de diversos e variados movimentos e o peso do gesto cria manchas, linhas e vínculos, o desenhar na vertical estimula para um uso do corpo num estado mais atento e disciplinado. Maioritariamente desenha-se através da ação de um único gesto em que a imagem surge em figuras mais familiares.

Trata-se de um processo no qual o movimento e o corpo são os impulsionadores, enquanto a tela guarda o registo de uma performance. Ao trabalhar sobre uma tela estendida no chão, abandona-se uma relação frontal, a verticalidade associada ao campo visual da pintura. São desenhos e pinturas que refletem uma forma de pintar na qual o corpo e o seu movimento ganham um papel inédito, inclusive pela dimensão das telas. Os tamanhos dos suportes são sempre pensados através da escala do corpo do sujeito que irá reagir sobre estas superfícies, e os seus formatos são previamente escolhidos em consequência da imaginação dos caminhos que o corpo poderá preencher.

As suas grandes dimensões criam a possibilidade do próprio espectador usar o corpo na sua totalidade na observação destes desenhos e pinturas, de uma forma que estes possam acompanhar o movimento registado.

O que no corpo humano representa a realidade de um sopro, duma respiração, não é a respiração pulmonar, mas um tipo de fome vital mutante, opaca, que percorre os nervos e luta com os princípios da mente. Trata-se, portanto, de uma rede móvel e instável de forças e não de formas (Artaud, 2018).



Figura 19: Processo, 2019. Imagem da autora

Imagens presentes do passado

O trabalho sofre várias alterações ao longo do tempo, desde a exploração de novos suportes e meios até a exploração da própria matéria. A partir do momento em que se desenha com o corpo, em que o desenho para além de imagem se torna acontecimento, começa a aparecer uma necessidade de incrementar a ideia de pintura enquanto investimento de superfície, e assim acrescentar mais “pele” ao trabalho. Dá-se início a uma nova procura. Através da exploração de diversas matérias, procura-se a criação de uma pintura que seja “pele”. Inicialmente, as ações cingiam-se ao arranhar, amachucar ou dobrar a superfície matéria. Começa-se em escalas de menores dimensões e o foco direciona-se para a exploração de diversos materiais e quais as suas diferentes reações. (Fig.20, 21, 22 e 23).



Figura 23: "Sem Título", 2019.
Técnica mista, 43x31cm.
Imagem da autora



Figura 20: "Sem Título", 2019.
Técnica mista, 43x31cm.
Imagem da autora



Figura 22: "Sem Título", 2019.
Técnica mista, 43x31cm.
Imagem da autora



Figura 21: "Sem Título", 2019.
Técnica mista, 43x31cm.
Imagem da autora

Ao fim de algum tempo desta exploração, surge novamente a necessidade de voltar à totalidade do corpo, ao uso do seu movimento numa forma total em superfícies com escalas maiores. Regressa-se às escalas do corpo, já anteriormente utilizadas no desenho/pintura. Agora o corpo move-se sobre uma superfície areosa e cheia de atrito, e é através destas forças opostas que as imagens surgem. Enquanto o desenho acrescenta, imprime as imagens, na pintura é no ato de retirar que surge a imagem. As imagens no desenho são os traços sobre o fundo, nas pinturas o fundo surge como imagem. Telas que se apresentam como pele, e expõe todas as forças que o corpo exerceu sobre elas. (Fig.24)

O palco, suporte, que acolhe o corpo com maior ou menor resistência ganha matéria, o corpo é preso, e, por consequência, o próprio “palco” exige ao corpo uma nova atitude. Um corpo mais arqueólogo do que passeante de contactos, o corpo por ser travado pelas matérias, desde o gesso, colas e areias, rebenta, rasga de novo figuras arquetípicas, como os círculos, a ideia de gravidade, de simetria e assimetria, da verticalidade, da dureza, da moleza, dos toques, etc.



Figura 24: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 200x200cm. Imagem da autora

Nesta fase, este primeiro contacto, que imaginávamos que já possuía atrito, ainda se intensifica mais e sofre uma nova camada de atrito, é neste momento que aparecem estas camadas mais espessas, uma camada mais deliberadamente matérica. Neste momento, o corpo atua mais como arqueólogo, no sentido da escavação. É a mesma ideia de um “corpo que dança”, mas a de um corpo que dança com dificuldade, um corpo que dança contra o plano e não sobre ele ou com ele.

Este novo processo constrói de novo os mesmos sinais que já tinham aparecido antes, como, por exemplo o círculo, mas estes surgem como uma nova aparição, em consequência de uma nova matéria, de um novo plano, da erosão, da luta entre o que é inscrever o círculo no fundo e o fundo competir com a imagem. O fundo e a imagem misturam-se, o que fica é a marca do desgaste, o recuperar de uma imagem.

Enquanto as marcações (conjunto de trabalhos em panos, anteriormente referidos) anteriores tendem a ser “transparentes”, atmosféricas, nesta nova fase de exploração tornam-se coisas mais duras, mais tridimensionais, valorizando o suporte como objeto no espaço real, implicando uma mudança no modo de “fazer” e de “agir” do corpo. A Fig.24 traz-nos novamente o círculo, mas desta vez este nasce tanto da estrutura do tecido como do estalar das matérias duras que compõe o seu suporte, conferindo uma tridimensionalidade inesperada na aparição da figura, transformando-a em algo que se pode agarrar ou atravessar.

Tanto na Fig.24 como na Fig.25, o corpo quando entra em contacto com a superfície arenosa, depara-se com a dificuldade de em se movimentar-se. Em consequência deste atrito, o corpo tem de gerar mais força para se mover, pois este suporte, ao invés de amplificar os seus gestos, abranda a sua ação. Estas imagens não surgem da expansão do movimento, mas são geradas através desta força instável que tende para o abrandamento.



Figura 25: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 190x190cm.
Imagem da autora



Figura 26: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 180x180cm.
Imagem da autora

As camadas brancas sobrepostas, uma vez arrancadas, aproximam-se de uma ideia de paisagem (Fig.26), enquanto na pintura da Fig.27 o caractere é quase só estrutura. O corpo revela o que posteriormente tinha sido esquecido. O fundo torna-se imagem reveladora de um acontecimento passado. O gesto, ao entrar em ação direta com toda esta camada matéria da superfície, vai revelando uma imagem que se encontrava enterrada. O fundo não é plano onde a figura vive ou é realizada, pelo contrário, nestes trabalhos o fundo é que se torna “figura”, trazida para o primeiro plano através do escarear e do arranhar.



Figura 27: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 180x180cm.
Imagem da autora



Figura 28: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 180x180cm. Imagem da autora

As pinturas da fig.28 e da fig.29 transportam uma ideia paradoxal, o movimento vertical erosivo é uma afirmação ao mesmo tempo que é erosão, inscrição e rasura. Existe uma afirmação de verticalidade, que se equivale à posição existencial do observador, mas essa verticalidade faz-se à custa da dura erosão do suporte. Este pensamento é antagónico, porque o gesto que é erosão é afirmação, e a afirmação num mundo cartesiano quase nunca é entendida enquanto rasura.



Figura 29: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 200x100cm.
Imagem da autora



Figura 30: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre lençol, 200x200cm.
Imagem da autora

A fig.30 traz-nos outra afirmação do fazer, o gesto aqui surge como marca impressa sobre a superfície. O contraste entre a cor luminosa e intensa contra um fundo gasto, escuro e irregular faz com que o círculo vermelho sêpia se apresente incompleto por cima de um espaço tornado ambíguo pela erosão. As gelhas do tecido são acentuadas pelos depósitos de tinta seca, onde o círculo nada mais pode fazer do que se afirmar de novo. Ele luta para existir. Este pensamento pode ser transposto também para a pintura “Sem Título” (Fig.32). Estes trabalhos não são repetições sobre a mesma coisa, mas são ensaios continuamente da mesma força, não se trata de formas, mas sim de forças.



Figura 31: “Circinus”, 2020. Frame do Vídeo a cores, 01:50 min.
Imagem da autora



Figura 32: "Sem Título", 2020. Técnica mista sobre pano cru, 200x200cm.
Imagem da autora

A pintura da Fig.33 remete para um ato de violência, seja este humano ou animal, é imperativo o ato de arranhar. As suas duas inscrições paralelas funcionam no paralelismo com os nossos braços e mãos, unhas ou garras, humanas ou animais, uma espécie de gesto fundamental da marcação do espaço humana/animal. O corpo debate-se sobre a superfície como se de uma pele se tratasse, a ação do arranhar e do arrancar o gesto gerenciador desta imagem.



Figura 33: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 190x190cm.
Imagem da autora

A erosão é realizada por meios mecânicos e químicos, produzindo uma aparição enigmática, tanto pela propagação, como pela violação da massa circular cerzindo-se uma ideia de linha interrompida. Esta linha que corrompe o círculo ganha outro sentido, a mesma força pode ser exercida por variadas formas, mas é através das diferentes tonalidades e densidades que conferem sentido ao trabalho “Sem Título” (fig.34)



Figura 34: "Sem Título", 2022. Técnica mista sobre pano cru, 150x150cm.
Imagem da autora

Pinturas que desvelam o que estava escondido, o fantasma da figura é recuperado e o que antes era fundo vive agora como imagem, tornando visível os movimentos que a criaram. O gesto efêmero “esquecido” é agora desenterrado e vive visível, congelado numa espécie de cápsula de tempo. São os fundos das telas que contêm a imagem no seu interior, a imagem não é criada por adição, mas por subtração.



Figura 35: "Sem Título", 2022. Técnica mista sobre pano cru, 25x40cm.
Imagem da autora

O percurso do movimento desenha a sua própria figura num plano, transformando-se assim “forças” em imagens, criando-se símbolos e signos através dos gestos. Estas “forças” não são informes, pois possuem ritmos, intensidades e formas.

A matéria presente nestas telas oferece uma resistência que desacelera a “força”, a intensidade do gesto. Este embate, “choque”, controla o movimento, formando-se assim em imagem. Neste plano matérico, a intensidade e o ritmo são absorvidos e aprisionados. Geram-se assim formas que desvendam a origem da intensidade e do ritmo, revelando signos ou símbolos.

Este movimento de trazer do fundo para a superfície contém em si a possibilidade de criar o palpável e perceptível, um processo que trabalha na procura de. Este movimento de trazer as imagens do “fundo” para a superfície, como arqueologia do processo, dá tempo para se engendrar uma imagem baseada no atrito e nos toques físicos da rasura. A rasura dá um sentido à imagem feito enquanto luta e regressão. Pinturas que se consomem e se desfazem.



Figura 36: "Sem Título", 2022. Técnica mista sobre pano cru, 190x190cm.
Imagem da autora

O que os separa

Nos conjuntos de trabalhos em que os suportes são lençóis ou telas lisas, sem qualquer atrito, o desenho surge nesta espécie de palcos que amplificam o gesto, são lugares vazios à espera de serem preenchidos, livres de qualquer atrito em que o corpo se move livremente. As imagens nascem dos rastros da trajetória dos movimentos que o corpo desenhava.

Na série de trabalhos vinculados mais à pintura, a matéria absorve e dá a intensidade ao gesto. O corpo luta contra uma superfície “arenosa” e arrasta-se com força contra uma superfície que resiste ao seu movimento. As formas não são adicionadas, são rebentadas, o corpo desgasta esta superfície para que possa recuperar uma imagem que tinha sido esquecida.

Enquanto o primeiro conjunto de trabalhos, abordado no subcapítulo “Desenhos / pinturas”, apresenta lugares vazios, carregados de menor atrito, em que as suas formas nascem no exato momento que o corpo entra em contacto com a superfície. No segundo conjunto de trabalhos, abordado no subcapítulo “Imagens presentes do passado”, os planos (telas) surgem como uma espécie de “pele”. O corpo debata-se contra esta superfície, criada por diversas camadas, em que as imagens se formam na recuperação de uma figura que estava escondida.

“O movimento do corpo transmite-se em eco e ressonância a um plano sem imagens que se vai formando à medida que as extensões qualitativas se autonomizam em imagens. Transferência paradoxal, mas que se compreende bem, quando se observa que o corpo e o cérebro, nessa passagem de um plano a outro, operam no vazio, naquele espaço sem conteúdos, sem imagens, do que é reduzido na abstração-contração – espaço sem imagens, plano onde nascem imagens. Por isso o movimento que emana agora das imagens provém do movimento do plano – afinal, o plano de consistência da imaginação. É imaginação que, por detrás das imagens, lhes oferece o movimento que as anima e que parece brotar delas espontaneamente.” (Gil, 2018, p. 68)

O que os une - A presença na ausência de um corpo

“As imagens nascem num espaço de onde o corpo se ausentou.” (Gil, 2018, p. 66)

Apesar de o corpo ser o mecanismo que traça os movimentos que posteriormente geram marcas, a imagem só nasce no momento em que o corpo se ausenta do plano (tela).

É o próprio movimento das imagens que passa a assumir a presença do corpo. A ausência do corpo não faz com que a sua presença desapareça, mesmo que este não seja visível, a imaginação enaltece-o, o sujeito não visualiza um corpo ativo em movimento, mas uma certa noção de aura que reconhece combinações de gestos que emanam as imagens “O desaparecimento total do corpo (do seu espaço e tempo) a condição para que as imagens nasçam” (Gil, 2018, p. 66).

É necessário que o corpo repouse, para que o seu gesto se forme em figura. É a escala da tela, os seus materiais que fixam a sua imagem, é apagar o movimento em tempo real e deixar o “suporte” expor a sua energia. A tela existe agora como objeto no espaço real intensificada que está a sua superfície. A pintura cria a liberdade de imaginar um movimento efêmero e impercetível em símbolo eterno, e por este motivo “desenhar” “espaços impossíveis”.

“Para que surjam imagens, é preciso que o corpo não se situe mais no espaço e que não ritme os trajetos entre as coisas, isto é, que se exclua o espaço e o tempo do corpo do espaço da imagem.” (Gil, 2018, p. 66)

Trabalhos que expõem “forças”, e não formas ou fórmulas, mas que advêm de uma presença corporal, de gestos e não de uma racionalidade ou pré-ideia estabelecida ou projetual. Trabalhos que nascem do momento do entre movimentos e não partem de um estudo de esboços ou plano pré-definido. Trabalhos que não procuram um fim ou “solução”, mas pretendem dar “corpo” ao próprio movimento, eternizar um gesto amplificando a sua energia.

“De qualquer maneira, o corpo-espelho de formas ameaça desvendar sob o regime da figuração e da imagem, através do espraiamento, o interior como lugar de princípio de vida. Porquê? Porque o “ser visto” expõe uma imagem que existe no olho que a vê, olho que está na imagem do espelho e define o espelho.

Este não é uma superfície neutra que reflete o mundo: o próprio do espelho é ser um rosto – o espelho espelha-nos (e ao mundo), porque nos olha. É o outro que está em nós.” (Gil, 2018, p. 34)

Desenhos/Pintura – Pintura/Desenhos no espaço

Num último momento, os desenhos/pinturas surgem associados a estruturas arquitetônicas, arquitetônicas paisagísticas e arquitetônicas interiores disponíveis para a intervenção de um outro criador, que irá produzir uma performance ou um momento de dança que nasce ou é incitada pela imagem no suporte, o corpo move-se com início no gesto desenhado/pintado neste suporte.



Figura 37: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm.
Imagem da autora



Figura 38: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm.
Imagem da autora

A escala desta pintura/desenho é paisagística e arquitetônica. Este trabalho (Fig.37; Fig.38; Fig.39 e Fig.40) possui uma altura de 500cm e uma largura de 150cm. Passa por um processo de afirmação, de intensão (ainda no atelier), que rasga uma linha vertical, e que num segundo momento, através de um processo de erosão, cumpre-se o sentido final do trabalho, de guardar uma ideia de temporalidade literal. Neste sentido, a linha vertical da tela, suspensa na estrutura arquitetônica sem função, mudamente erodida pelo vento, principalmente no bordo inferior, pela chuva e pelo sol, resulta de uma conformação informe que tanto pode remeter para uma espécie de raiz aprumada, ou como para o simples desaparecimento.



Figura 39: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm.
Imagem da autora



Figura 40: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm.
Imagem da autora

Repete-se novamente o desafio das pinturas/desenho de escalas arquitetônicas, desta vez apresentadas no interior da arquitetura funcional (Fig.41). Neste contexto, o corpo executa em amplitude uma elevação em direção às margens superiores do suporte. Do centro para as preferias, o gesto amplifica-se neste espaço. O corpo recupera algumas experiências vividas e exploradas no início deste conjunto de trabalhos (desenhos/pinturas em pano). O corpo volta a colocar-se em totalidade sobre a superfície, coberto de tinta expande-se e deixa o seu gesto registado no plano. Na génese do movimento da sua expansão do centro para as margens e de um movimento concretizado de baixo para cima, a imagem deixa em liberdade a continuação deste gesto captado.



Figura 41: "Sem Título", 2022. Tinta acrílica sobre tecido recuperado, 300x450cm.
Imagem da autora

Este trabalho foi realizado durante uma residência em Bruxelas, em que todos os materiais são recuperados ou aparecem através de um processo de troca. Posteriormente foi apresentado com uma performance de dança, resultante de uma colaboração com o artista Naby Moussa, numa exposição na associação Atoma, em Bruxelas. O desenho surge como deixa, correspondendo a este gesto fundamental, para o início do gesto do outro corpo bailarino. Não se trata de um cenário como fundo para a realização dos seus movimentos, mas, sim, como uma espécie de segunda camada de sentido para uma coisa que tem existência pictórica.



Figura 42: Exposição: Atoma, Bruxelas. 2022.
Dançarino: Naby Moussa
Imagem de José Fonseca



Figura 43: Exposição: Atoma, Bruxelas. 2022.
Dançarino: Naby Moussa
Imagem de José Fonseca

Em queda (Desenhos verticais)

Os desenhos em papel trabalham possibilidades para a expressão vertical. O espaço que na pintura era vertical, em consequência da ação do rasgar, do caminhar ou da erosão, dá agora forma, recorte e área no papel pronto a ser desenhado.



Figura 45: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm.
Imagem da autora

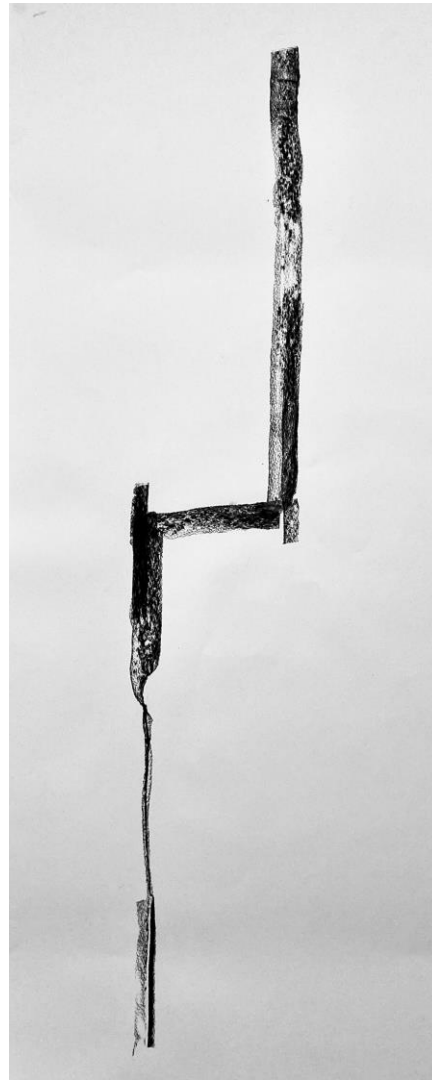


Figura 44: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm.
Imagem da autora

Diante do suporte com estas características, onde denomina a verticalidade, o desenho não tem outro remédio senão iniciar-se do topo superior até à margem inferior do papel. De um golpe, só, a barra de carvão vai conhecendo ao longo da sua descida mudanças de velocidade, diferentes orientações, pressão, responsáveis por estreitamentos mais ou menos caprichosos e rodopiantes da linha. Assim, considerado um movimento descendente, mostra a potencialidade dançante do desenho.

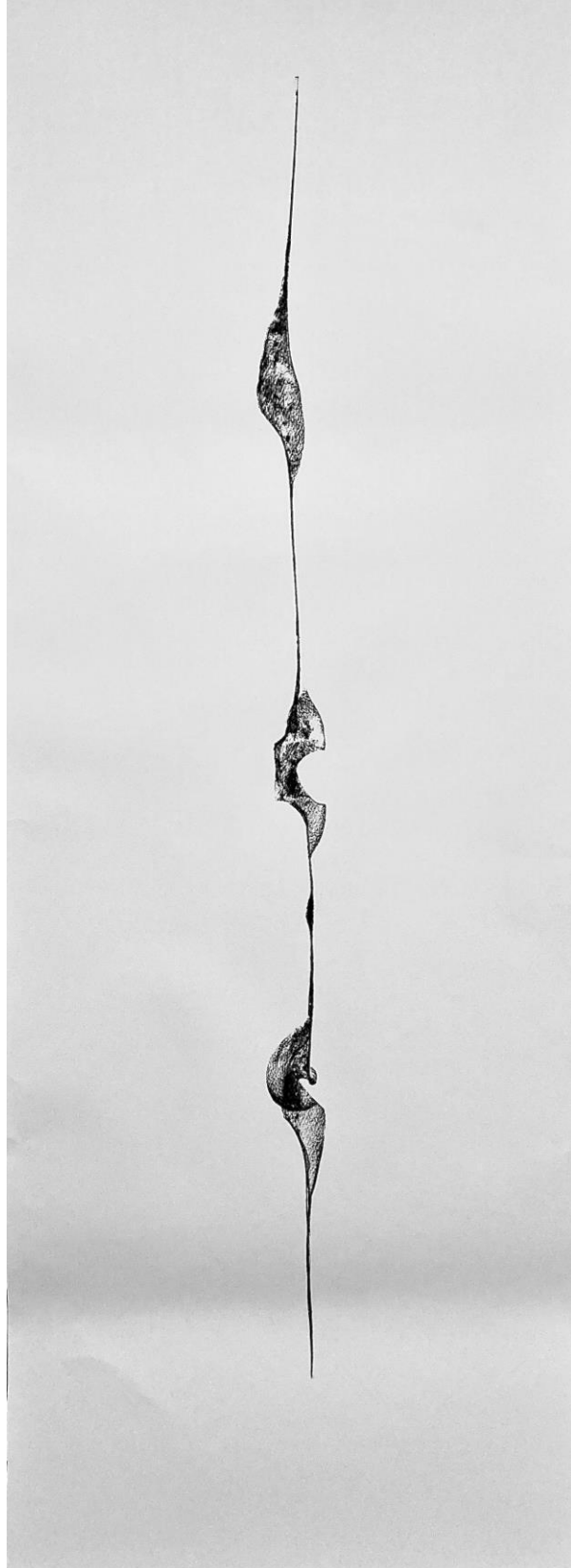


Figura 46: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm.
Imagem da autora

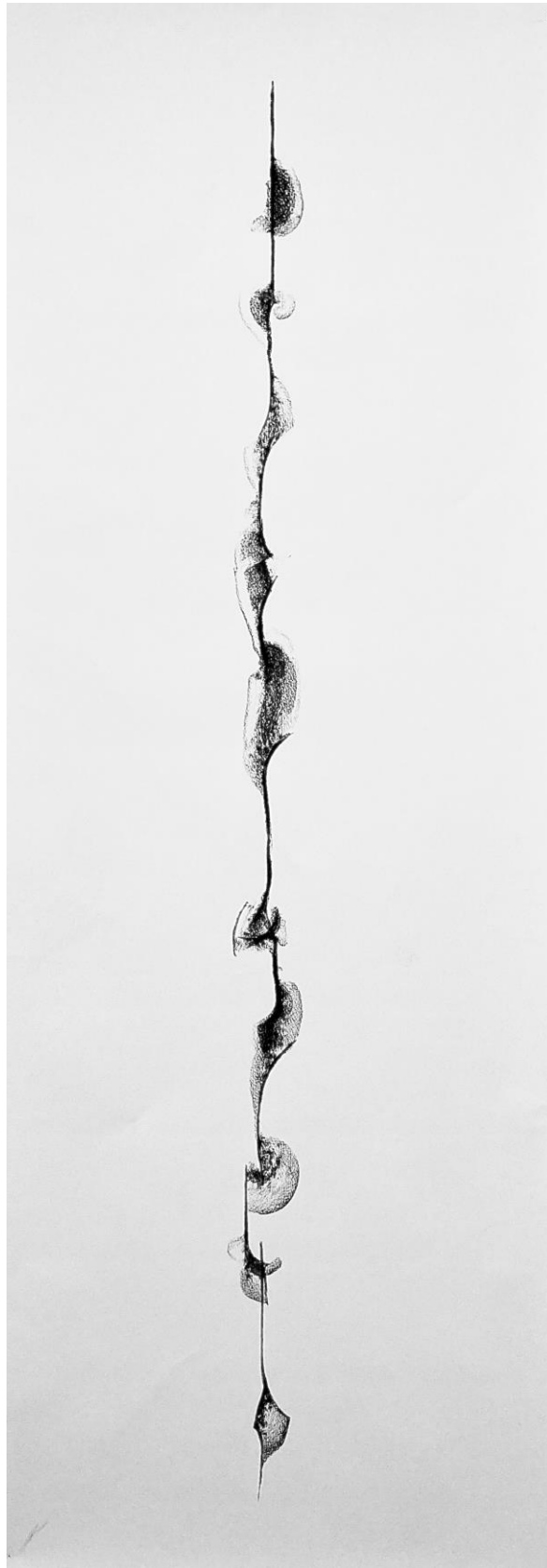


Figura 47: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm.
Imagem da autora

Vídeos

O corpo, em consequência de uma significativa lesão, e de uma pele que grita, ao criar gretas e fendas por toda a pele, vê-se num lugar limitador e fechado ao sofrimento.

O que outrora era realizado num ato sem pensamento prévio e sem dificuldade, agora é uma ação dolorosa e exigente. O ato de agarrar uma caneta ou um pincel, a simples ação de abrir e fechar, por exemplo, as mãos tornam-se tarefas exigentes e sofredoras. A dormência dos membros é sentida numa constante, e a ação de coçar incessantemente torna-se o exercício principal deste corpo sem alívio visível. Cada movimento nas articulações abre fissuras que tornam cada vez mais árdua a gesticulação.

Num período em que o corpo se vê atraído e fechado em si mesmo, a hipótese da inércia torna-se uma ideia sedutora, no entanto, um corpo entregue à dor pode ver nela um abismo sem fundo ou uma possibilidade.

No tempo em que corpo é incapaz de exercer gestos complexos, e que se encontra constantemente em desconforto, o médio do vídeo surge como uma janela de possibilidade de transpor e sublimar a sensação sentida. Se o corpo se vê cingido à ação desesperada de coçar como alívio, porque não usar tal ação como construção de algo? Retirar algum significado de destruição e por si só aliviar o seu pesado conceito.

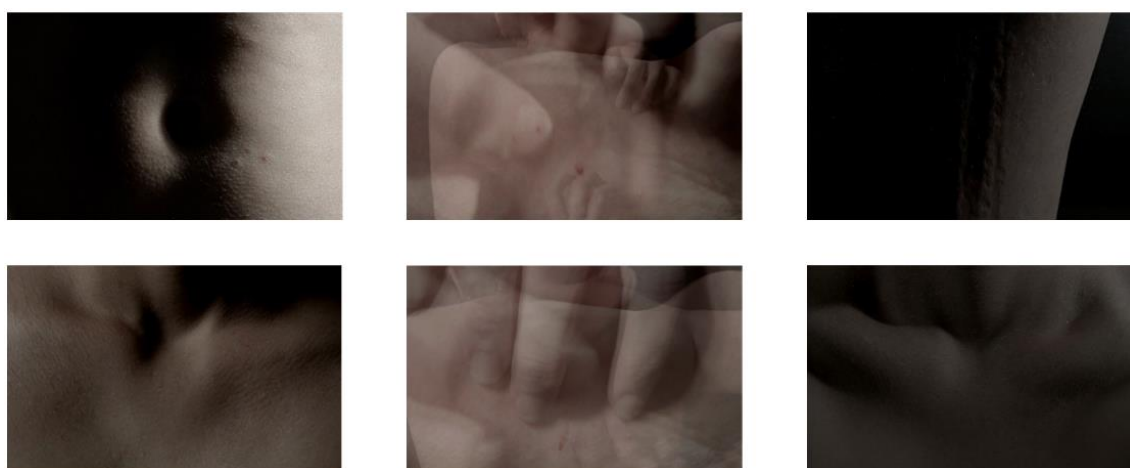


Figura 48: Crosta, 2018. Vídeo a cores, 02:20min

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Awr3dHI9878&feature=voutu.be>

Ao olharmos para “Crosta” (Fig.48) viajamos perante um conjunto de emoções e sensações díspares que se compartilham desde a beleza dos traços que definem o tónus de um corpo jovem e do alinhamento de uma pele limpa, até à rudeza da estranha assimetria que um desequilíbrio estrutural, da coluna vertebral, cria nesse mesmo corpo, ou a repulsa sentida ao se ver e escutar o coçar de um eczema até que a dor/prazer, quase animalesca, se transforme em sangue.

“Crosta” é um trabalho que apela a entrarmos na pele do outro, do desconforto ao prazer incomodativo, pretendendo transportar a emoção verdadeira e concreta deste sentimento ao espectador de forma a colocá-lo neste espectro de sensações.



Figura 49: Derma, 2019. Vídeo a cores, 03:40min

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=36WzxeWnwKA&feature=voutu.be>

Em “Derma” (Fig.49), não se visa uma abordagem poética ou uma minudência do quotidiano comum. Poderá, no entanto, ser considerada como uma metáfora que se extrai da própria vida para a poder contemplar na tela de projeção. Neste sentido, vemo-la como um desabafo e simultaneamente como uma necessidade, uma vez que a dor que transporta não prescreve. É com este sentimento e com a aceitação do mesmo que a mesma se revela e exhibe sem descrições nesta obra.

Viver com eczema é viver na inconstância constante pelo facto da doença limitar e moldar a pessoa. Enquanto a maioria das pessoas tem por adquirido o bem-estar da pele como um pressuposto da sua existência, um atópico vive na certeza do desconforto. A pele que chega a estar em carne viva cola-se às roupas e em geral abre em fendas, encontrando-se em desgaste permanente. Viver é um massacre físico e emocional pelas limitações e frustrações sentidas, a vergonha de se expor e o sentir a discriminação na pele tornaram-se no gatilho para a criação da obra.

No confinamento de um corpo que ininterruptamente manifesta sensações de dor devido à sua pele sensível e reativa, exterioriza-se a vida de quem se reveste desta pele, metamorfoseando uma pele que não lhe pertence. Neste ato figurado nasce a simbologia e a representação de vestir a pele do outro, apontando para questões tão presentes como o respeito para com a diversidade, a diferença e o outro, uma vez que, neste reflexo estético, o corpo não é mais do que uma imensa imagem interior.

“Vestígios de um corpo”

No decorrer do ano 2020, o corpo vê-se privado do espaço e da matéria, na impossibilidade de locução e de liberdade de grandes movimentos, em consequência do confinamento, existe ainda uma maior necessidade de não parar. Se outrora o corpo era riscador para a realização de imagens, agora é riscador e superfície.

O corpo transforma-se na sua inesgotável matéria e material de trabalho. Um trabalho que surge de um longo processo e de uma exigência corporal, “Vestígios de um Corpo” nasce de um conjunto de fotografias e pequenos vídeos fragmentados, sobre uma ambiguidade entre o desenho e o corpo.



Figura 52: "Vestígios de Um Corpo", 2020.
Fotografia a preto e branco, medidas variáveis.
Imagem da autora



Figura 51: "Vestígios de Um Corpo", 2020.
Fotografia a preto e branco, medidas variáveis.
Imagem da autora



Figura 50: "Vestígios de Um Corpo", 2020.
Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora

Através da criação de caminhos de tinta sobre o corpo e posteriormente uma edição de imagens, o que outrora eram pernas, braços, tronco ou formas corporais reconhecidas universalmente transformam-se agora em caminhos abertos inesgotáveis e desenhos independentes e intraduzíveis.

Desenhos estes que surgem do percorrer dos caminhos e contornos que o corpo comporta, levando-os à sua essência. Os vídeos que agarram o momento de movimento são apresentados como fragmentos de caminhos já percorridos, que vão surgindo ao longo do corpo, acompanhando a sua estrutura e contornos. Um trabalho que conjuga o ato performativo, a fotografia e o desenho.



Figura 53: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora



Figura 55: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis.
Imagem da autora



Figura 54: "Vestígios de Um Corpo", 2020.
Fotografia a preto e branco, medidas variáveis.
Imagem da autora

Tempo em atelier

Observemos o processo criativo como sendo um lugar de encenação permanente do corpo. Uma espécie de um intensificador do abstrato. Um processo que não se encontra ao serviço de ninguém é um território livre em que não existe a preocupação de provar ou demonstrar alguma coisa, o seu único compromisso é para com ele mesmo, é de “incorporação”, “eu pinto porque o instante existe” (Smith, 2019), a pintura guarda a imagem eterna de uma ausência.

“A inspiração é um mistério recorrente e invisível, a musa que ataca quando menos se espera. As flechas voam e é impossível saber que fomos atingidos e que um conjunto de catalisadores, sem relação entre si, se juntaram de forma aleatória para criar um sistema próprio que nos deixa com as vibrações de uma doença incurável e de uma imaginação febril ao mesmo tempo profana e divina.”(Smith, 2019, p. 9)

É durante esta viagem que nasce a arte, liberta-se de um estado natural e transforma o corpo em imagem “A sua instabilidade em nada prenuncia aquilo em que vai tornar-se, não predeterminando nenhuma outra postura alguma”(Gil, 2001, p. 24). É um processo incessante, inesgotável.

O gesto serve para nos colocar no início do começar a ver. O gesto da arte é sempre um gesto de início, é uma busca de um reaparecer de algo, de revelar alguma coisa que sempre esteve presente, mas ainda não era visível, é a presença nua. É a plenitude do visível. O cheio e o vazio cumprem o aparecimento, o relevamento de uma superfície. Através da matéria, do gesto emana-se toda a energia que este contém em si, a arte exige a dificuldade do ver, tem de se criar um atrito. As fronteiras entre o exterior e o interior desaparecem, entra-se noutra espaço-tempo. A arte cria sentido, abstraindo-se de qualquer tipo de mensagem ou significações.

É um processo constante, inesgotável sobre a “matéria”, o “corpo” e sobre o próprio “ser”. É um crescer para além dos limites, é alcançar o inexplicável, mas que se sente porque este nasce e vive em si, contém em si toda a sua potência máxima da vida. É um viver, um existir.

“É preciso o vazio para que o real ganhe forma, toda a quietude contém uma dança, a imobilidade nunca exclui o fluir do movimento”, a arte constrói um lugar de silêncio no mundo, absorve os sinais mais ínfimos que só são captados

no extremo da atenção, leva ao extremo e ao limite a relação com tudo o que nos envolve, “A própria presença do real que eu desconhecia” (Sofia de Mello Breyner,S/D).

Atelier como “câmara anecoica”

Ao pensar-se o atelier como uma “câmara anecoica”, um lugar de reflexão, um espaço aberto de uma dimensão infinita, as ideias direcionam-se para este local ao mesmo tempo que nascem nesta atmosfera, virgens, testadas apenas pela relação direta com as intenções do artista. Cada material da pintura, a tela, a tinta, os indivíduos tornam-se num só corpo, seguem a voz interior que decide sem dúvidas. Pinturas que nascem de uma concentração extrema, em que todos os nervos do corpo se encontram contraídos, os músculos vibram de tensão e o corpo é invadido de uma força intensa, levando a um desejo inocente de querer possuir a vida.

A importância do momento do “antes do fazer”. O acontecimento da ignorância, do ato da pausa, ao ato do ataque ao desconhecido. A insegurança desde o início até um pouco depois do seu final.

A força de continuar mesmo quando não se acredita, quando existem mais dúvidas do que certezas, mais medos do que seguranças. Ter a certeza da falha e ainda assim fazer acontecer, usando a “falha” como imagem, usar o medo como força de ação e usar as dúvidas como abertura à aceitação do acaso.

Dança, Desenho e Pintura

O que é o Corpo? Matéria orgânica que transporta e preserva a individualidade de cada ser ou o tecido que perpetua a espécie na soma das suas características morfológicas?

Partindo do pressuposto que cada ser é a representação genética de todos os da sua espécie, é através da individualidade que se transporta para a arte a intimidade do corpo pelos múltiplos sentimentos que comporta. Tenciona-se, por este facto, que o espectador se externe emotivamente face ao ato físico e emocional de quem, por necessidade, dor e prazer transforma uma ação comum numa prática com contornos obsessivos/compulsivos.

É desta forma que se perpetuam as reações que nos definem como animais humanos, nunca deixando velados os sentimentos que os outros nos fazem transmitir. Mesmo na ausência da língua, exteriorizamos, como meio de comunicação, o amor, o ódio, a compaixão o repúdio, ou qualquer outro sentimento, não necessitando de nada mais para além do corpo. Quando comungamos da mesma carga genética, essa é a única que nos define como espécie uma vez que, desnudos nada mais prevalece.

Conclusão

Durante este período de pesquisas e de leituras mais intensas, existiu a necessidade ter de criar dois momentos distintos na minha prática. No tempo em que me encontrava em atelier e focada no desenvolvimento dos trabalhos, não me era produtivo recorrer a leituras mais intensas, complexas e pesquisas. E no momento de maior foco nas leituras, não podia cortar o pensamento da escrita com a produção prática.

No último ano pode-se dizer que houve uma divisão entre estas duas práticas. Numa primeira fase, realizei uma pausa na prática de atelier, focando-me unicamente na escrita da tese, num segundo momento dediquei-me por inteiro ao fazer em atelier, e na reta final um misto entre os dois.

No fim da primeira fase, quando voltei para o estado de atelier, foi claro a influência dos autores e de toda a pesquisa realizada. Não de uma forma direta e de grande mudança física, mas na observação e pensamento crítico sobre o que surgia.

Numa fase final, no regresso às leituras após “momento de atelier”, a escrita surgia cada vez mais de forma fluente e a absorção de informação era toda mais significativa.

Autores como José Gil acompanham o meu trabalho desde o início deste percurso, sendo o pilar da minha tese e continuam debaixo do braço ao longo do caminho.

Cada material da pintura, procura ser antes de mais matéria que ultrapassa todos os códigos e convenções sejam eles de ordem histórica ou conjuntural. Pinturas que nascem de uma concentração extrema, em que todos os nervos do corpo se encontram contraídos, os músculos vibram de tensão e o corpo é invadido de uma força intensa, levando a um desejo inocente de querer possuir a vida.

O fundo não manifesta “ausência” absoluta, nem a figura incorpora “presença”. Ambos ocorrem tencionalmente constituindo marcas de superfície.

Pinturas que falam do instante entre movimentos, o segundo fugaz em que os "pés" deixaram o chão e ainda não voltaram a ele, o momento em que se suspende a gravidade. O peso é agora leveza com promessa de gravidade, o espaço torna-se infinito e o tempo é congelado.

Não se visa uma abordagem poética ou uma minudência do quotidiano comum. Poderá, no entanto, ser considerada como uma metáfora em que se extrai experiências, sentimentos ou pensamentos da própria vida para a poder contemplar na tela. Neste sentido, vemo-la como um desabafo e simultaneamente como uma necessidade, uma vez que a dor que transporta não prescreve. É com este sentimento e com a aceitação do mesmo que se revela e exhibe sem descrições.

Bibliografia

- Argan, G. (1999). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras
- Artaud, A. (sem data). *O teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda.
- Artaud, A. (2018). *HELIOGÁBOLO ou O ANARQUISTA COROADO*. Lisboa: Sistema Solar.
- Bataille, G. (2003). *História do olho*. São Paulo: Cosac Naif.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total—O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: RELÓGIO D'ÁGUA.
- Gombrich, E. H. (2006). *A História da Arte*. Lisboa: PHAIDON.
- Le Breton, D. (2007). *Compreender a Dor*. Lisboa: ESTRELA POLAR.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (2018). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nancy, J. L. (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega.
- Ricouer, P. (2019). *Leitura do Corpo*. São Paulo: Annablume.
- Rothko, M. (2007). *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia.
- Smith, P. (2019). *Devoção*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Sproccati, S. (1997). *Guia de História da Arte*. Lisboa: EDITORIAL PRESENÇA.

Entrevistas

Chernick, A. (1952). *Jackson Pollock: Blue Poles*.

Índice de Figuras

Figura 1: Registos fotográficos do espetáculo de dança, 2017	25
Figura 2	29
Figura 3: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 160x160cm. Imagem da autora.....	40
Figura 4: "Sem Título", 2019. Tinta acrílica sobre pano cru, 160x160cm. Imagem da autora.....	40
Figura 5: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 200x200cm. Imagem da autora.....	42
Figura 6: "Sem Título", 2019. Grafite sobre lençol (Díptico), 2 peças de 200x200cm. Imagem da autora.....	43
Figura 7: "Sem Título", 2019. Tinta acrílica sobre pano cru, 300x160cm. Imagem da autora.....	45
Figura 8: "Sem Título", 2019. Tinta-da-china e acrílica sobre pano cru, 150x300cm. Imagem da autora.....	46
Figura 9: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 150x300cm. Imagem da autora.....	46
Figura 10: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 200x500cm. Imagem da autora.....	47
Figura 11: "Sem Título", 2019. Tinta acrílica sobre pano cru, 200x500cm. Imagem da autora.....	48
Figura 12: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 200x200cm. Imagem da autora.....	49
Figura 13: "Sem Título", 2019. Grafite e pastel seco sobre lençol, 200x200cm. Imagem da autora.....	49
Figura 14: "Sem Título", 2019. Tinta-da-china sobre pano cru,190x300cm. Imagem da autora.....	50
Figura 15: "Sem Título", 2019. Tinta-da-china sobre pano cru, 200x200cm. Imagem da autora.....	51
Figura 16: "Sem Título", 2019. Grafite sobre lençol, 200x200cm. Imagem da autora ..	52
Figura 17: "Sem Título", 2019. Grafite sobre lençol, 300x200cm. Imagem da autora ..	54
Figura 18: Processo, 2019. Imagem da autora	56
Figura 19: Processo, 2019. Imagem da autora	57
Figura 20: "Sem Título", 2019. Técnica mista, 43x31cm. Imagem da autora	58
Figura 21: "Sem Título", 2019. Técnica mista, 43x31cm. Imagem da autora	58
Figura 22: "Sem Título", 2019. Técnica mista, 43x31cm. Imagem da autora	58
Figura 23: "Sem Título", 2019. Técnica mista, 43x31cm. Imagem da autora	58
Figura 24: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 200x200cm. Imagem da autora.....	60
Figura 25: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 190x190cm. Imagem da autora.....	62
Figura 26: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 180x180cm. Imagem da autora.....	63
Figura 27: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 180x180cm. Imagem da autora.....	63
Figura 28: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 180x180cm. Imagem da autora.....	64

Figura 29: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 200x100cm. Imagem da autora.....	65
Figura 30: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre lençol, 200x200cm. Imagem da autora.....	66
Figura 31: "Sem Título", 2020. Técnica mista sobre pano cru, 200x200cm. Imagem da autora.....	66
Figura 32: "Circinus", 2020. Frame do Vídeo a cores, 01:50 min. Imagem da autora...	66
Figura 33: "Sem Título", 2019. Técnica mista sobre pano cru, 190x190cm. Imagem da autora.....	67
Figura 34: "Sem Título", 2022. Técnica mista sobre pano cru, 150x150cm. Imagem da autora.....	68
Figura 35: "Sem Título", 2022. Técnica mista sobre pano cru, 25x40cm. Imagem da autora.....	69
Figura 36: "Sem Título", 2022. Técnica mista sobre pano cru, 190x190cm. Imagem da autora.....	70
Figura 37: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm. Imagem da autora.....	73
Figura 38: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm. Imagem da autora.....	74
Figura 39: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm. Imagem da autora.....	75
Figura 40: "Sem Título", 2021. Técnica mista sobre pano cru, 500x150cm. Imagem da autora.....	75
Figura 41: "Sem Título", 2022. Tinta acrílica sobre tecido recuperado, 300x450cm. Imagem da autora.....	76
Figura 42: Exposição: Atoma, Bruxelas. 2022. Dançarino: Naby Moussa Imagem de José Fonseca.....	77
Figura 43: Exposição: Atoma, Bruxelas. 2022. Dançarino: Naby Moussa Imagem de José Fonseca.....	77
Figura 44: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm. Imagem da autora.....	78
Figura 45: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm. Imagem da autora.....	78
Figura 46: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm. Imagem da autora.....	79
Figura 47: "Sem Título", 2021. Carvão sobre papel, 200x72cm. Imagem da autora.....	80
Figura 48: Crosta, 2018. Vídeo a cores, 02:20min Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Awr3dHl9878&feature=youtu.be	81
Figura 49: Derma, 2019. Vídeo a cores, 03:40min Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=36WzxeWnwKA&feature=youtu.be	82
Figura 50: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora.....	83
Figura 51: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora.....	83
Figura 52: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora.....	83
Figura 53: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora.....	84
Figura 54: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora.....	85
Figura 55: "Vestígios de Um Corpo", 2020. Fotografia a preto e branco, medidas variáveis. Imagem da autora.....	85