



**IPL**

escola superior  
de artes e design  
instituto politécnico  
de leiria

## **Diálogos**

Constança Bettencourt Pereira

Orientador: Samuel Rama

Co-Orientador: Susana Gaudêncio

Componente escrita da Tese de Mestrado de Artes Plásticas 2016

Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

O documento em questão é relativo ao período de trabalho decorrido no Mestrado de Artes Plásticas. Desta forma, as conclusões finais relativamente às temáticas abordadas, são reflexões que dependem indissociavelmente da prática artística que decorre dos últimos dois anos de trabalho.

## **Agradecimentos,**

A Samuel Rama pela orientação, partilha de conhecimentos e sugestões importantes, pelas longas conversas nos corredores – lembrar-me-ei para sempre da “máquina a vapor”.

A Susana Gaudêncio, pela orientação, amizade e disponibilidade, por ser uma força que me inspira e por me lembrar sempre do quão valioso é o nosso lugar no mundo.

Aos meus amigos, em especial ao Pedro Lira, Kevin Briga, Olga Veríssimo, Nolwenn Léonard e à minha cunhada Clara Margarido, pelo apoio, pelos dias e pelas noites, pela amizade, partilha de ideias, desabafos e devaneios tão importantes.

A toda a minha família pelo eterno amor, por me apoiarem incondicionalmente, pela paciência e dedicação ao longo de todos estes anos, por tudo o que me proporcionaram e permitiram.

Ao avô Rui que mesmo não tendo conhecido tanto marcou a minha vida.

Às avós Célia e Lisete que nunca me faltaram, pelo amor e carinho, um obrigada sentido.

Ao avô Zé por ser um exemplo enquanto homem, pelo seu trabalho, esforço e sacrifício, por me ter inspirado tanto e ensinado o que é a vida.

Ao João Margarido, pelo apoio permanente, pela paciência e amor, pela contínua partilha do dia-a-dia, por me levar a ver o mundo, mesmo nos momentos mais difíceis.

À minha mãe Mónica, pelo amor, pela eterna paciência e carinho, por ser um modelo, uma força da natureza enquanto mulher e pessoa.

Ao meu pai João, pelo amor, pelo apoio e ajuda, por me proteger e defender sempre, por ser também ele um exemplo de força, dedicação, brio e conquista.

. Ao meu irmão Bernardo, pelo amor, pelas confidências, pelo companheirismo e carinho. Será sempre a prenda de anos que eu tanto pedi e veio seis anos atrasada.

A todos, um grande obrigada.

## **Resumo**

O presente documento escrito tem como objetivo, a reflexão sobre alguns dos temas abordados no meu percurso artístico, durante o Mestrado de Artes Plásticas.

O meu trabalho tem-se debruçado sobre as questões da escultura e do desenho, coexistindo estas práticas, num diálogo próprio, tanto em conjunto como separadas.

O desenho inscreve-se no espaço virtual da folha como sombra da escultura, e tem tido como referência as filosofias orientais – centra-se no momento, na economia do gesto, dá ênfase à experiência física e psíquica do corpo.

O processo escultórico, por sua vez, inicia-se na procura, encontro e recolha de objetos antigos e de matérias da natureza. Estes ativam a perceção sensível através das suas “marcas” e do seu carácter transitório, que são sinónimo da passagem do Tempo.

As esculturas são antropomórficas, remetendo sempre às linhas de desenho. Nelas existe uma ligação *céu-terra*, onde a perceção do mundo e a tónica se situam não nos seus extremos mas no espaço *entre*, no meio. As esculturas situam-se entre ausência e presença, o vazio e o cheio.

### **. Palavras- chave**

– Natureza, Origem, Memória, Espiritual, Luz, Tempo, Branco

## **Abstract**

This written document aims, a reflection on some of the topics covered in my artistic career during the Master of Fine Arts.

My work has been addressing the issues of sculpture and drawing, coexisting these practices, in a dialogue itself, both together and apart. They appear as an extension of gestures, through which one power an introspective and reflective look.

The drawing is part of the virtual space of the sheet as a shadow sculpture, and uses as a reference the eastern philosophies - focuses on the moment, in the economy gesture, giving emphasis to the body's physical experience.

The sculptural process, in turn, starts on demand, meeting and collecting curios and materials of nature. These activate the sensitive perception through its "brand" and its transitory nature, being synonymous of the passage of time.

The sculptures are anthropomorphic, metaphors of the human condition, always referring to drawing lines. There is a sky-earth connection, where the perception of the world and the emphasis lie in space 'between', the half -- absence vs presence, empty vs. full.

**Keywords** : Nature, Root, Memory, Spiritual, Light, Time, White

# Índice

NOTA PRÉVIA	1
PARTE I	2
<b>deambular   procurar   recolher</b>	<b>3</b>
2º domingo do mês	5
desabitados	9
Luadas	12
<b>voltar a casa</b>	<b>17</b>
Memória	21
Tempo	25
Luz	30
Natureza como Origem	33
PARTE II	37
<b>Desenho como sombra e gesto</b>	<b>38</b>
<b>Escultura</b>	<b>44</b>
Série Antropomórfico	45
Série Equilibrium	48
Série Albus	52
CONCLUSÃO	54
ÍNDICE DE IMAGENS	56
BIBLIOGRAFIA	59

## Nota prévia

*Para mim, toda a obra de criação poética é autobiográfica. (...) Se tivesse nascido e vivido menino noutra lugar, a minha obra seria diferente<sup>1</sup>.*

*Tive a consciência de que não havia separação entre a vida, o meu quotidiano, a essência dele, e o meu trabalho. Tomo a decisão de ir à minha experiência de vida.<sup>2</sup>*

No decorrer deste processo, entendi que seria impossível, e até falacioso, tentar desassociar as minhas vivências pessoais, as experiências, aquilo que vi e vivi, da minha prática artística.

Seria uma tentativa de omissão falhada, uma vez que estas insistem em revelar-se posteriormente, (na maioria das vezes de forma inconsciente é certo), na extensão do eu, nos objetos artísticos que crio.

Este documento acabou por revelar-se numa descoberta de caráter pessoal e artístico – dou por mim a entender que o que faço, penso e crio, é mais do que meramente intuitivo.

O receio de que esta dissertação se torne demasiado subjetiva, obriga-me a que me rodeie de teóricos, artistas e obras, que possam sustentar uma procura constante, incessante e interessada.

Acompanho ainda os meus textos com *polaroids* de lugares e pessoas. Tornou-se numa prática sobre o captar a fugacidade do momento - um pouco mais desenho que fotografia, pela sua carga poética, pelo imediatismo, sem filtros ou edições, reveladora do seu processo.

---

<sup>1</sup> CARNEIRO, Alberto in Catálogo *Arte vida/vida arte*, 2013

<sup>2</sup> RIBEIRO, Anabela Mota (2013). O seu mundo cabe numa cerejeira, *Público*

## Parte I

*Eu e a arte não sabemos ao certo quem somos  
mas temos a certeza de sermos um do outro  
e isto é tudo de que precisamos para a vida.*

Alberto Carneiro<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Alberto Carneiro (1937) - artista plástico e escultor português precursor do movimento arte ecológica

## deambular | procurar | recolher

*Um objeto encontrado, é um objeto natural ou manufaturado pelo homem, podendo ainda ser só um fragmento de um objeto, que é encontrado (ou por vezes comprado) por um artista e mantido devido a algum interesse intrínseco que este vê nela. (...) Objetos encontrados (por vezes referidos pelo termo francês " objet trouvé ") podem ser dispostos numa prateleira e tratados como obras de arte por si mesmos, podendo também servir como fonte de inspiração para o artista (...) estes objetos encontrados podem também ser modificados pelo artista e apresentados como arte, quer mais ou menos intactos.<sup>4</sup>*

Parte do meu processo artístico inicia-se no meu encontro com objetos que correspondem a um tipo formal, signo ou conceito, que me atrai. Dá-se uma ligação sensível a objetos que me despertam a curiosidade, e que por sua vez me devolvem o olhar, interpelando-me. É o escutar, desejar um diálogo com algo que me cativa e prenda. Que me impele, que ativa e que se permite ativar. É algo diário e exterior, que se prolonga para o espaço do atelier, onde acumulo os objetos apropriados. Primeiro surgem os objetos e só depois a finalização/propósito para estes.

---

<sup>4</sup> Tradução livre

*A found object is a natural or man-made object, or fragment of an object, that is found (or sometimes bought) by an artist and kept because of some intrinsic interest the artist sees in it. (...) Found objects (sometimes referred to by the French term for found object 'objet trouvé') may be put on a shelf and treated as works of art in themselves, as well as providing inspiration for the artista (...) Found objects may also be modified by the artist and presented as art, either more or less intact*

Glossário de termos artísticos, TATE, disponível em <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/ff/found-object>

É quase que imediata a ligação destes *objet trouvés* com os *ready-made* de Duchamp<sup>5</sup>. O artista criava assemblages com as peças que recolhia no cotidiano, porém estas não tinham um caráter único. Eram objetos em série, produzidos em fábricas. No caso da sua conhecida obra, *Fontaine* (1917), limitou-se a assiná-la com um pseudônimo e a expô-la sem mais modificações. Na revista que o artista mantinha com dois amigos escreve anonimamente - *quer Mr. Mutt tenha feito a fonte com as suas próprias mãos ou não, tal não tem importância. Ele ESCOLHEU-O. Pegou num artigo banal da vida, e colocou-o para que o seu significado de utilidade desaparecesse através do novo título e ponto de vista – ele criou um novo pensamento para aquele objeto.*<sup>6</sup>



Fig. 1 Marcel Duchamp,  
*Fontaine*, 1917  
Urinol em cerâmica

As peças que recolho por sua vez primam pela unicidade, são difíceis de encontrar pois são normalmente objetos antigos como ferramentas do campo, materiais enferrujados, peças de madeira que remetem à passagem do tempo, à presença humana. Paralelamente, recolho troncos, ramos, flores, que figuram a ideia de origem, matriz, finitude e a conexão do Homem com e como Natureza. Ainda que formalmente diferentes, leio-os de igual modo. São testemunhos com uma presença própria, mesmo depois de serem descontextualizados. Tornam-se catalisadores de memórias físicas e temporais, de gestos, funções e lugares.

Explorar - procurar – encontrar – analisar - selecionar – recolher - colecionar – revisitar

Neste primeiro momento, centrar-me-ei nos meus locais comuns de recolha de objetos e materiais de trabalho. Analisarei as suas características, as razões porque, e como, me encontro nestes espaços. *O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão*<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Marcel Duchamp (1887-1968) pintor, escultor e poeta francês.

<sup>6</sup> Tradução livre - *Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, and placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object* (Citação anónima publicada na revista avant-garde *The Blind Man* (1917), dirigida por Marcel Duchamp e dois amigos.)

<sup>7</sup> BACHELARD, Gaston *Poética do Espaço*, 2008, Pg.321

## 2º domingo do mês

Acordo cedo nos segundos domingos de cada mês. Confesso que chego a ansiar o mês inteiro por aquela manhã. É dia da Feira de Velharias no Parque D. Carlos I.

Esse mistério típico de uma ida à feira, acabou por tornar-se quase num jogo, um voltar a um passado que não conheci ou de que mal me lembro. Por vezes, por entre as tralhas atiradas na manta estendida, lá surge uma porcelana ou um *bibelô* que me fazem lembrar a casa da



Fig. 2 Constança Bettencourt  
Feira de Velharias no Parque D. Carlos I,  
Caldas da Rainha 2016

minha avó e o sótão escuro de que ainda hoje nós pequenos temos medo. Utilizo as feiras como uma espécie de portal. [Hei-de voltar a esta palavra.] Um tornar ao *ontem*. Surgem milhares de formas, cores, funções, gestos, vozes. Gritam-se preços, regateiam-se vontades até alguém ceder. Aqui é tudo é incerto, uma incógnita.

Acabo por confessar que me apraz esse fator, o de nunca saber ao certo o que vou encontrar naquele espaço, naquelas mesas improvisadas.

Esse eterno mistério deixa-me numa espécie de inquietação, uma ansiedade quase infantil. Um pouco como finalmente abrir os malditos presentes que dormitam debaixo da árvore de natal há dias e torturam as crianças. Dão espaço ao imaginário – mesmo que por vezes desiludam.

Muitas das vezes não compro nada. Limito-me a percorrer silenciosa, as diferentes bancas. Ainda que vá sempre acompanhada, crio um espaço só meu. De introspeção. De análise, ponderação. Chego a estar mentalmente no espaço do *atelier*. Mesmo que não adquira nada fisicamente, vou criando ligações com o que vejo. Processo-as continuamente, revejo-as uma e outra vez. Procuo entender as formas, características e estar atenta a elas. Capto. Recolho, para que possa reconhecer mais tarde.

Gosto de materiais que me convidam a potenciar novas formas, novas estruturas, que não estão completamente fechados sobre si mesmos, que se permitem a novas e até distintas leituras.

Procuro. Tento não dispersar. É preciso ter em conta as minhas limitações (incluindo financeiras). Com o tempo, vou-me apercebendo de que apesar de tudo, este filtro acaba por tornar-se profícuo. Obriga-me a ser extremamente seletiva, objetiva.

É fácil cair na tentação de querer adquirir todos os objetos que vejo de imediato e só depois questionar o quão uteis me poderão vir a ser. [evito-o porém, para não acumular materiais com os quais não sei se dialogarei depois.]

Tento assim, ser pragmática numa escolha que não perde nunca a sua carga subjetiva.

Algumas peças deixo para trás. Outras, chega depois o desejo a perseguir-me até que as reencontre uma próxima vez. Ou nunca mais.

Por fim cedo a essa espécie de afeto. Regateio e lá adquiero um objeto ou dois.

Volto para casa, desejando secretamente que tal tenha sido uma escolha acertada.



Fig. 3 Constança Bettencourt  
*Feira de Velharias no Parque D. Carlos I,*  
Caldas da Rainha 2016

A questão de recolha e coleção de objetos é bastante comum no mundo artístico.

Lydia Yee<sup>8</sup>, ao conhecer os estúdios e ateliers de vários artistas começou a entender que todos eles, de alguma forma, colecionavam objetos, desde obras de arte a jarras, bibelôs, coisas banais do dia-a-dia. Yee fala de como muitos artistas utilizam o acto de colecionar, como forma a recuperar a infância ou de prolongá-la. Diz a curadora, *é o momento onde temos a mais livre criatividade das nossas vidas, podemos experimentar coisas diferentes, organizar os nossos mundos.*<sup>9</sup>

Decidiu assim, convidar alguns deles para que ingressassem a exposição *The Magnificent Obsessions: the Artist as Collector* (2014), como Song Dong<sup>10</sup> ou Damien Hirst<sup>11</sup>, entre outros.

Outro dos artistas presentes foi Peter Blake<sup>12</sup>. Conta que tinha apenas sete anos quando rebentou a Segunda Guerra Mundial e que conseqüentemente teve de ser evacuado. Esta condição de partir e não ter pertences seus, brinquedos, algo para colecionar, tornou-o mais tarde, num comprador obsessivo.



Fig. 4 Coleção privada de Song Dong  
Exposição *The Magnificent Obsessions: the Artist as Collector*  
Barbican Centre, Londres, 2015



Fig. 5 Elefantes, coleção de Peter Blake  
Exposição *The Magnificent Obsessions: the Artist as Collector*  
Barbican Centre, Londres, 2015

<sup>8</sup> Lydia Yee – presentemente curadora-chefe de White Chapel Gallery

<sup>9</sup> Tradução livre

*The moment where we have the most creative freedom in our lives, are able to try things out, arrange our worlds.* NAYERI, Farah (Fevereiro 2015) Entrevista a Lydia Yee, *NY Times*

Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/02/19/arts/international/magnificent-obsessions-show-at-the-barbican-explodes-portraits-of-the-artist-as-collector.html>

<sup>10</sup> Song Dong (1966) – artista contemporâneo chinês, de instalação, performance, escultura, fotografia e vídeo

<sup>11</sup> Damien Hirst (1965) - artista britânico, empresário e colecionador de arte

<sup>12</sup> Peter Blake (1932) – artista plástico britânico do movimento PopArt

Aos 14 anos quando a guerra acabou e pode ingressar numa escola de arte, começou a recolher e comprar de tudo.

Confessa nunca mais ter parado. Tem coleções imensas, variadíssimas e chega a admitir ir a feiras de velharias de madrugada para que poder ver tudo antes das outras pessoas chegarem.

No caso de Andy Warhol<sup>13</sup>, que também figura esta exposição com a sua coleção imensa de frascos de bolachas, o recolher e acumular era de tal forma compulsiva que se tornava quase patológico. Quando as suas coleções foram leiloadas após a sua morte, demoraram vários dias a ser vistas pois tinham mais de 10,000 objetos.

O artista tinha ainda as suas *Time Capsules*, o seu maior projeto de recolha, sendo muito do material guardado sobre as suas obras, a sua vida. Tal começou em 1974, quando o artista teve de mudar de estúdio, e reconheceu nas típicas caixas de cartão usadas em mudanças, uma excelente forma de organizar e guardar tudo o que acumulava. Foi um projeto de certa forma autobiográfico.



Fig.6 Andy Warhol,  
*175 Cookie Jars*



Fig.7 Andy Warhol,  
*Time Capsules, 1974*

Sigo para um novo local de recolha. Espaços abandonados, vandalizados.

---

<sup>13</sup> Andy Warhol (1928-1987) – artista plástico americano do movimento PopArt, cineaste e empresário

## desabitados

Casas abandonadas, fábricas, um hospital, ...

Invadimos espaços abandonados que não nos pertencem, sempre com a esperança de que ali nos espere um objeto ou material, ou até uma ideia criativa que revolucione o nosso trabalho. O ir à descoberta, o desconhecido, o não-saber o que ali existe é tentador... dá asas ao campo imaginário. [o mesmo sentimento como uma ida à feira.]



Fig.8 Constança Bettencourt  
*Antiga Fábrica de Cerâmica, 2016*

Claro que há o receio de possíveis consequências, uma queda, um encontro menos feliz com recentes inquilinos das precárias instalações...

Ainda assim entramos. É como um portal [De novo esta ideia.]. Um atravessar para um mundo onde o Tempo hesita. O Mundo parece desconhecer a existência de espaços assim. Continua a fluir lá fora, passam carros, ri-se a criança empurrada pela mãe no carrinho colorido, late um cão ao longe e ouve-se o reboliço da praça.

É como estar numa dimensão esquecida. O silêncio é sempre estático, de vidro, ameaçando que a qualquer momento algo o vai perturbar. A comunicação passa a ser por gestos. Andamos devagarinho, atentos aos buracos enormes no chão que nos permitem atravessar pisos consecutivos. O bater do coração é já tão alto que o sentimos pulsar nos ouvidos. Mas seguimos, deambulamos à procura.

Há molduras espalhadas, fotos antigas, livros de registos atirados ao chão, enquanto outros permanecem adormecidos na estante, moldes, móveis... Cortinas vermelhas pesadas escondem o sol, uma lareira apagada e alguns baús.

Há um mistério qualquer que permanece nesses locais desabitados, destruídos, esquecidos. São corpos que cederam, e que deixam à vista toda a sua essência, da forma mais crua e

real possível. Sem aforismos. A comum destruição presente nestes espaços reforça esta sensação poética de beleza dramática, desta carga negativa.

É como entrar num campo de guerra depois de terem sido retirados os feridos e os mortos. Resta a paisagem traumatizada, as baionetas caídas. O tempo não é justo aqui. Parece galopar, matando em poucos anos o que restou destes sítios. A natureza invade calmamente, recuperando o que lhe pertence.

Estes são outros dos locais onde encontro objetos. Espaços desabitados, disfuncionais e sem qualquer certeza ou fim.

De cada vez que entro num destes universos detenho-me por segundos.

Procuro uma espécie de harmonia, captar a *aura* própria do local. Segundo Walter Benjamin na sua obra *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, pode definir-se a palavra *aura* como *uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja*. Benjamin explica que *observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.*<sup>14</sup>

Trago comigo alguns objetos do espaço. Uns mais específicos outros menos. É um pouco como ir a um país estrangeiro e trazer um *souvenir*.

Saio deste espaço, e tudo continua igual cá fora.

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 170.

Numa espécie de ‘expressão plástica primitiva’ começo a ver-me como coletora. Tento que a essência desses espaços não se perca no espectro do tempo e da memória, por isso recolho o que encontro neles. Tornam-se assim na prova física desses locais, mas são também a minha própria visão e interpretação. As matérias ganham palco, tornam-se num todo que passa a falar de questões específicas, maiores do que a sua natureza primária.

Na obra *Room of Memory* (2009) de Chiharu Shiota<sup>15</sup>, revejo estas premissas. Logo após a queda do Muro de Berlim (1989), a artista visitou os edifícios abandonados, vandalizados e retirou destes as suas janelas. Anos mais tarde, criou esta instalação que é como uma transferência de espaços, perpetua a memória tanto física como emocional.

Nas obras de Susan Hiller<sup>16</sup>, está presente esta mesma ideologia de encontro. O facto de esta artista ter sido primeiramente formada em Antropologia (Tulane University em Nove Orlães, 1965) reflete-se na sua obra. Capta a essência do local, a sua história, as questões socio-culturais deste e traz para o campo artístico, objetos do quotidiano e cataloga-os, arquiva-os, num contexto museológico/antropológico. Parto para o último espaço de recolha – Luadas.



Fig. 9 Chiharu Shiota  
*Room of Memory*, 2009  
Instalação com Janelas recolhidas



Fig. 10 Susan Hiller,  
*The Tao of Water Homage to Joseph Beuys*, 1969 – 2010  
Armário com frascos rotulados

<sup>15</sup> Chiharu Shiota (1972) artista japonesa contemporânea

<sup>16</sup> Susan Hiller (1940) artista americana, doutorada em antropologia e psicanálise.

## Luadas

Talvez o sítio que mais me marcou, enquanto ser e pessoa, tenha sido este. Luadas. Terra singela, envelhecida, esquecida. [Lembro-me de em mais nova acrescentar sempre “é um sitio que não vem no mapa! ”]

É uma aldeia pequenina, que adormece no topo de um vale, rodeada de florestas verdes e de silêncio infindável. Foi aqui, nos verões quentes e noites de luar, que vivi desde pequena a Natureza.

Sempre andei descalça pela terra crua, apanhava os pêros do chão e mergulhava pés e braços na levada em frente à fachada branca da casa grande.

Subíamos a encosta da montanha para alcançar a Fraga da Pena e fazíamos apostas sobre quem aguentava mais tempo debaixo da cascata tão fria, que parecia até congelar os ossos.

Sempre que visito os meus avós paternos nas Luadas, perto de Arganil, o meu avô fala da vida. Cria ter sido poeta. Escreve linhas bonitas, que rimam sempre, nas folhas do seu caderno verde que guarda na garagem escura, “um dia hei-de ‘passá-las à máquina’ ”



Fig. 11 Constança Bettencourt  
*Luadas, 2016*



Fig. 12 Constança Bettencourt  
*Fraga da Pena, 2016*

Ele é um homem alto, muito magro, de olhos pequeninos e cabelo branco, diz que não ouve mal, só não percebe e é altamente inteligente. E teimoso. E lúcido.

Só tem a primária mas o que sabe, parece ter aprendido sozinho. O corpo enche-se de dores que lhe arrancam o sono, queixa-se dia e noite, mas a alma ainda é jovem e desconhece o significado da eterna expressão “Oh zé, vá sentar-se um bocadinho!”

Sobe aos telhados para afastar as vespas que criam ninhos imensos, pinta o portão da garagem, ao almoço refila com os mais novos porque ainda há um muro para cair!, e levanta-se da mesa para o fazer porque não pode esperar. Planta batatas e courgetes, amaldiçoa os melros que lhe bicam os morangos e no fim do dia deita-se revoltado com o corpo que não acompanha a vontade.

Às vezes ao jantar, quando o silêncio se instala momentaneamente entre uma garfada ou outra, o meu avô murmura algumas das suas histórias.

[Dou por mim a tentar captar cada gesto, cada palavra que diz. De cada vez que o venho ver (duas a três vezes por ano) sinto mais essa necessidade. Entendo que o quero manter. Recolho-o. Por mais capaz e jovem que a mente ainda teime, o seu corpo não parece querer seguir tudo o que lhe é pedido. Por alguma razão ainda não sinto tanto isso com a minha avó. Ainda a sinto muito presente.]

Com a idade fui valorizando este sítio. Esta possibilidade de fugir, de encontrar o murmúrio do vento, o gesto dos girassóis, a apatia bonita das árvores. Redescubro gostos, percebo outros que se tornaram intrínsecos. Reconheço agora a beleza dos objetos pendurados, alinhados nas paredes da garagem.

De cada vez que os visito pergunto ao meu avô se não tem ferramentas antigas, partidas, objetos que ele já não use ou queira. Tento explicar-lhe que as uso para criar esculturas.

“Isso é no ferro-velho”.

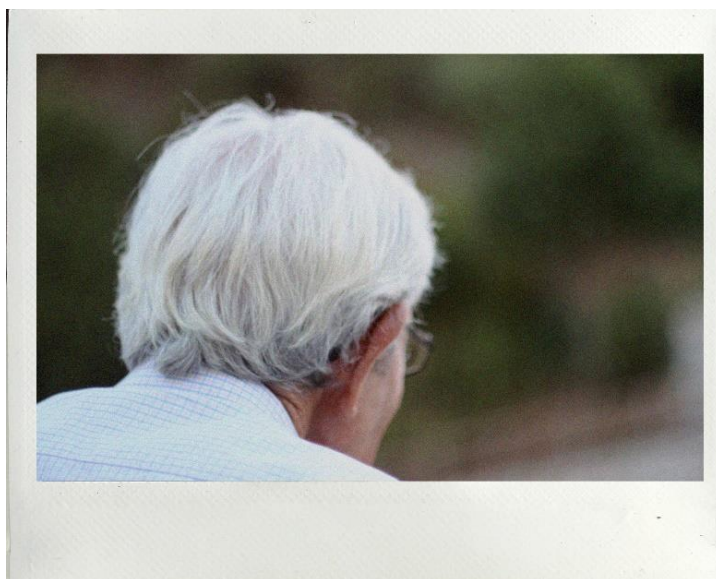


Fig. 13 Constança Bettencourt avó, Luadas 2016

Sigo-o pelas escadas, até umas portas pequeninas que se abrem de par em par, no antigo galinheiro, na encosta do monte.

[O cheiro nunca partiu. Há vários anos que aqui não existem poedeiras, mas mantém-se a sua memória.]

Vejo-o olhar-me confuso. É difícil explicar-lhe o porquê de eu querer aqueles materiais. Insiste que os pode limpar, envernizar, pôr óleo. “Talvez assim ainda os possas usar para abrir sulcos na terra ou assim ... Olha esta ainda está jeitosa, posso pintá-la daquele verde que sobrou do portão.”

Agradeço, “ não é preciso”, e continuo a empilhar a um canto tudo o que pretendia. Silencioso acompanha os meus movimentos.

Já em casa ouço-o murmurar, “não percebo para que querem isso tudo velho.”.



Fig. 14 Constança Bettencourt  
*Em espera*, 2016  
Instalação

As nossas próprias vivências são determinantes e até influenciadoras no momento de criação artística. Ainda no campo da recolha de objetos, recordo-me dos artistas Arman e Sol Lewitt.

Influenciado pela facto de ter passado a sua infância na loja de velharias e antiguidades do pai e de ter uma avó que era uma ávida coletora, o artista Arman <sup>17</sup> recorria a feiras, lojas em segunda-mão e até mesmo a caixotes de lixo, para encontrar objetos comuns do quotidiano. Criava *assemblages* a partir destes, tendo porém, uma ideologia contrária aos *ready-made* de Duchamp. Arman procurava, sem hierarquizar, encontrar múltiplos referentes semelhantes, adquirindo estes uma espécie de consciência coletiva.



Fig. 15 Arman,  
*Alarm Clocks*, 1960  
Collection Museum of Contemporary Art,

No caso de Sol LeWitt<sup>18</sup>, a recolha parte de uma dimensão díspar. O artista não adquire nem compra objetos físicos, mas fotografa-os, assim como à sua vida, o seu estúdio, tudo o que possuía no seu apartamento, a sua família. Cria o seu próprio arquivo. Compilou essas mesmas fotos num livro chamado *Autobiography* (1980), que pode ser visto como um autorretrato. Sem sequência aparente, focando-se tanto no seu dia-a-dia geral quanto num episódio específico, apresenta todas as fotos no mesmo plano formal, com igual valor e importância.



Fig. 16 Sol LeWitt,  
Livro *Autobiography*, 1980

<sup>17</sup> Arman (1928- 2005) pintor e escultor franco-americano, pertencia ao movimento Nouveau réalisme .

<sup>18</sup> Sol LeWitt (1928-2007) artista estadunidense de arte minimalista

Este meu fascínio por objetos em segunda-mão tem-me feito ponderar sobre a sua origem. O ter que refletir sobre o meu próprio trabalho prático fez-me inevitavelmente refletir sobre mim. Vou entendendo que a familiaridade e interesse que tenho por estas peças, vem dos meus tempos de criança, vive intrínseco na minha memória.

O avô paterno tem essas mesmas ferramentas dispostas nas paredes da velha garagem. A bisavó tinha muitos desses bibelôs que vejo caídos nas mantas pesadas.

Escreverei sobre a Memória mais tarde.

[Vou-me apercebendo de como o meu lado melancólico-nostálgico é problemático. Conflituoso até. Insurge-se em tudo o que faço e crio. Até numa dissertação escrita]

## voltar a casa

### . redirecionar o olhar, reencontrar

Após o encontro com diferentes e múltiplos objetos e sua devida seleção, dá-se o momento de voltar a casa. [O atelier]

O voltar a um espaço meu, exterior a estes materiais, onde os posso ler já descontextualizados, longe dos seus pares e significantes. É como peneirar depois da colheita.



Fig. 17 Constança Bettencourt  
Ferramentas e objetos recolhidos

*O atelier desempenha, pois, a função de lugar de produção, por um lado; de lugar de espera por outro; e, por fim, - se tudo correr bem – de difusão. É, portanto, uma espécie de triagem<sup>19</sup>*

É preciso arquivá-los, lê-los no novo contexto, entender se aquilo que me motivou primeiramente a trazê-los, continua a existir. O que trago destes locais tem a sua própria energia intrínseca. Mesmo que eu não o queira.

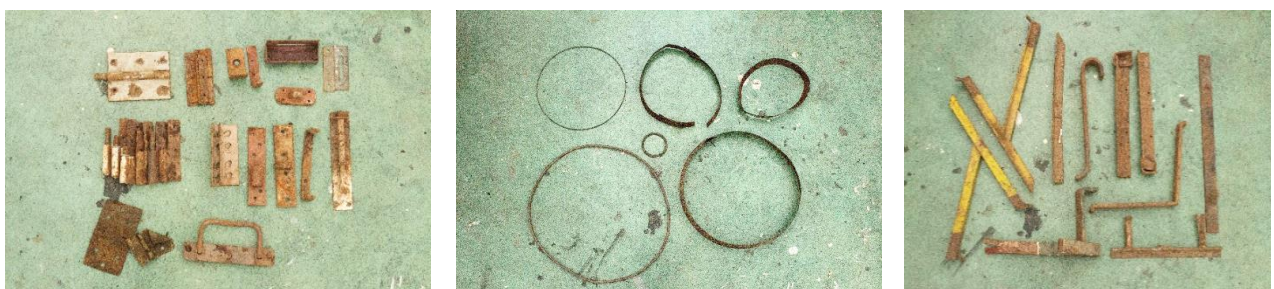


Fig. 18 Constança Bettencourt  
Processo de arquivar

<sup>19</sup> BUREN, Daniel (1979), *A função do Atelier*. LOOCK, Ulrich, Ed. *Anarquitectura de Andre a Zittel*, Porto, Público/ Fundação de Serralves, 2005 pg. 49

Por isso às vezes é-me impossível, já posteriormente, conectar-me e conseguir criar a partir dos mesmos. Perco o interesse. Dissipa-se aquela *sensação* [poderia chamar-lhe intuição até]. Esmorece a aura que envolvia determinado objeto, tornando-o obsoleto. Fica esquecido num cacifo do *atelier*.

Às vezes, passado muito tempo reencontro essa vontade. Reencontro esse motivo, essa pulsão inicial.

A razão que por vezes me afasta de determinado referente é também a que me aproxima – a energia. A carga que cada objeto apresenta. A sua degradação, as suas marcas, a ferrugem, as condições a que esteve exposto.

Há uma identidade presente nos objetos que encontro. São corpos que trazem uma luz própria, uma identidade, uma história.

Há-lhes sempre algo agregado. Não sei ao certo de quem foram, o que criaram, mas sinto presente a aura do local e do tempo onde pertenceram.

Ao utilizá-los na criação de novas formas/estruturas, sinto sempre que não se dá uma perda total da sua natureza primária. Um pouco como artefactos encontrados em escavações históricas - deixam um fio a seguir, fazem indagar e até criar suposições.

Há um mistério. Ainda que na sua maioria, sejam identificáveis os seus nomes e funções passadas, a vivência própria de cada um dos objetos é uma incógnita.

E tal apraz-me.



Fig. 19 Antigos moldes de madeira usados na prática de vidro soprado

Encontro presente no trabalho de Pedro Cabrita Reis, esta questão.

Como escreve Lóránd Hegyi o artista, *a partir de objetos pouco sugestivos (...) articula um conjunto arquitetónico física e materialmente existente, com espaços (...) abstratizantes, associados a arquétipos e colocados numa esfera poético-metafórica não claramente definida.*<sup>20</sup>

Na sua obra *Corner Doors*, 2011, o artista recupera objetos que posteriormente utiliza na construção desta estrutura. Nesta, há um nível de sensibilidade que supera e convoca a natureza enigmática desses mesmos objetos, a sua obscuridade e mistério, em contraste com uma certa familiaridade. Como diz Alexandre Melo no seu artigo *A casa da paixão e do conhecimento: o trabalho de Pedro Cabrita Reis pode ser visto como um trabalho de construção de formas através das quais se possa tornar sensível e inteligível aquilo que corre através das coisas. A energia cuja passagem faz a diferença entre a vida e a morte. Aquilo que dá sentido. (...) Deparamo-nos com o artista como autor de construções elementares que são instâncias da mais familiar intimidade, e também do maior fôlego metafórico.*<sup>21</sup>



Fig. 20 Pedro Cabrita Reis, *Corner Doors*, 2011  
Instalação com portas encontradas ,  
425x104x85 cm

Também no trabalho do artista brasileiro Afonso Tostes<sup>22</sup>, é utilizado este processo de recolha e transformação de referentes. O artista explora as estruturas, trabalhando a ideia de conexão e relação objeto-homem. Através da modificação de utensílios e ferramentas, Tostes trata-os como extensões físicas do corpo humano.



Fig. 21 Afonso Tostes, *Martelos*, 2014  
Martelo, cabo pintado e esculpido  
35 x 10 x 4 cm

<sup>20</sup> Texto de Lóránd Hegyi, *Pedro Cabrita Reis*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999, Pg.21

<sup>21</sup> MELO, Alexandre, *A casa da paixão e do conhecimento*. Artscribe, Londres, 1991

<sup>22</sup> Afonso Tostes (1965) – artista plástico brasileiro

Reinterpreto. Olho para os referentes e tento lê-los. Parto assim para uma exploração de conexões. Há diferentes perspectivas, diferentes vozes. [Vou tentar falar delas sem me dispersar.]

A Memória, que se torna numa marca individual, experiencial de cada gesto do sujeito, e o Tempo, a sua passagem e a vivência do mesmo.

a ideia do Espiritual, da presença da Luz e o Branco, como ativador da mesma.  
Por fim, a Natureza, a eterna origem, a ligação mais embrionária que temos no mundo.

## Memória

*Fisicamente, habitamos um espaço, mas,  
sentimentalmente, somos habitados por uma memória.*

José Saramago

É bonita a ideia de legado, de deixar algo a quem está por vir. A minha avó trouxe-me uma ameixa da árvore do meu bisavô, da árvore que ele plantou um dia, com as próprias mãos.

Fez-me pensar nele, no quanto não o conheci por ser pequenina, no que ficou por saber daquele homem. É bonito, porque mesmo depois de se ter ido embora, a sua árvore continuou o seu ciclo, renascendo, dando frutos às gerações seguintes, deixando-o para sempre conosco.

A memória é talvez a temática que mais presente esteve durante todo o meu percurso.

Sempre ouvi as histórias de família à volta da mesa redonda - o tio que foi Capitão de Abril e lutou pela liberdade, o trisavô que era o homem mais alto do concelho, as matriarcas que sempre se impuseram, a bisavó de mau feitio que fumava e conduzia, a outra que tinha um frasquinho de rapé escondido na cozinha, os primos que fugiam pela janela, a mercearia dos avós na Rua do Salitre, o casamento secreto da tia, os toques de futebol do pai e a mãe que apanhava estrelas-do-mar e as secava no alpendre.

Sempre ouvi aquelas memórias que não eram minhas. Tentei revivê-las, imaginá-las. Tentei pertencer-lhes. Como diz Bachelard na sua obra *Poética do Espaço*, foi num tempo em que eu não vivia. *As minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais.*<sup>23</sup>

Guardei pesos e medidas da loja, uma caixa de tintas, uma máquina fotográfica, um vinil.

De alguma forma tentava conhecer mas também preservar, manter. Sempre me conectei por isso aos objetos. Percebo o porquê agora.

O que recolho e mantenho transforma-se. Ganha uma nova dimensão. Torna-se nas tardes de sol, na pessoa que partiu, nas joaninhas no jardim que subiam pelos braços, nos beijos nas bochechas que faziam barulho e deixavam marcas de batom.

Tornam-se catalisadores de memórias. Potenciam espaço de recordação.

---

<sup>23</sup> BACHELARD, Gaston *Poética do Espaço*, 2008 Pg. 319

Na sua obra *On Drawing*, John Berger fala do falecimento do pai, da necessidade imediata de o manter, na urgência em desenhá-lo, em preservar a sua imagem final. O artista explica, *o que estás a desenhar não voltará a ser visto, nunca mais, nem por ti nem por nenhuma outra pessoa. Esse momento é único no percurso do tempo, tempo passado e do tempo futuro: é a última oportunidade de desenhar o que não voltará a ser visível, o que aconteceu uma vez e não voltará a acontecer. (...) as pessoas falam (...) da intensidade de ver algo pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez, creio eu é superior.*<sup>24</sup>

Pendurou posteriormente, um dos retratos que fizera. Inicialmente representava o final, um homem morto, o seu pai. Porém, com o tempo mudou-se. Podia ser afinal um homem que dormia. Lentamente foi perdendo a carga fúnebre, deixou de ser a representação do fim da vida e ganhou uma nova dimensão como portal de lembranças, um desencadeador de vivências e experiências. Tornou-se num início. Aquelas inscrições passaram a falar assim de tempo, de passado e de vida, da vida do seu pai.

Diz Berger, *entre as marcas do lápis e o papel branco em que estas se inscreviam, havia agora um portal através do qual podiam entrar momentos de uma vida; (...) o meu pai havia voltado para dar à imagem da sua máscara mortuária uma espécie de vida.*<sup>25</sup>

A memória modela-nos, esculpe-nos. Diferencia-nos.

É uma experiência empírica, subjetiva, de pertença. Deixa marcas, registos, como anéis de anos, no tronco de uma árvore.



Fig. 22 John Berger, *Sem título,?*  
Grafite s/ papel

BERGER John, *Sobre El Dibujo*,  
(2011) pag.51

---

<sup>24</sup> Tradução livre

*Lo que estás dibujando no volverá a ser visto nunca más, ni por ti ni por ninguna otra persona. Este momento es único en el trascurso del tiempo, del tiempo pasado y del tiempo futuro: es la última oportunidad de dibujar lo que no volverá a ser visible, lo que ha ocurrido una vez y no volverá a ocurrir. (...) La gente suele hablar (...) de la visión, de la intensidad de ver algo por primera vez, pero la intensidad de ver por última vez es, creo yo, superior.* (BERGER John, *Sobre El Dibujo*, 2011 Pg 52)

<sup>25</sup> Tradução livre

*Entre las marcas del lápiz y el papel blanco en el que estaban inscritas, había ahora una puerta através de la cual podían entrar momentos de una vida; (...) mi padre había vuelto para dar a la imagen de su máscara mortuária una suerte de vida* (BERGER, John in *Sobre El Dibujo* 2011, Pg 53)

Na obra de Alberto Carneiro a memória torna-se numa ferramenta de trabalho.

É através dela que se reencontra enquanto artista, homem, onde entende os seus gestos. O seu corpo de trabalho nasce a partir das suas próprias experiências e vivências, atentando à relação estética com a natureza. Confessa em adulto, quando tive que refletir sobre a minha obra, foi à experiência estética com as matérias da terra com as quais brinquei na primeira infância que fui buscar os dados básicos para me compreender como criador e artista.<sup>26</sup>

No catálogo da sua exposição em Serralves arte vida/vida arte (2013) o artista fala de como a sua instalação *Canavial: Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968, foi um marco na sua carreira, que foi a partir dela que decidiu o seu rumo artístico.<sup>27</sup> Esta obra é uma memória tornada física. Uma anamnese recriada, reinterpretada. É o retornar a um espaço, sensorial, passado e transpô-lo para o agora. Usando a sua memória, a sua experiência como mapa-guia, trouxe-nos da sua infância aquele lugar onde viveu e brincou.

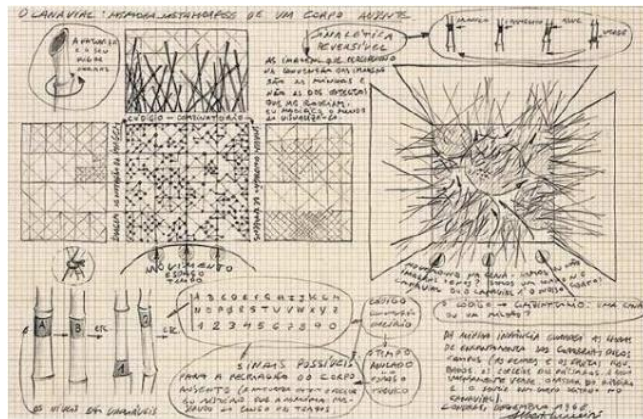


Fig. 23 Alberto Carneiro  
*O Canavial*, desenho-projeto, 1968  
Grafite sobre papel milimétrico  
21 x 29,5 cm

Conta que o *Canavial* é uma revelação. Repentina. (...) Uma iluminação em sentido hindu. (...) veio-me à memória como uma experiência vivida na infância. Aos seis anos de idade. Com um vizinho com quem brincava (...) em certo sentido, foi a minha primeira relação sexual. Daquelas brincadeiras que as crianças fazem. Exploratórias. Foi no canavial. Essa experiência salta e salta o canavial como forma, como espacialidade, como coisa que tem uma grandeza que nunca tinha descoberto.<sup>28</sup>



Fig. 24 Alberto Carneiro  
*O Canavial: Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968  
Canas, fitas adesivas, ráfia, letras e algarismos  
Dim. Variáveis

<sup>26</sup> CARNEIRO, Alberto, *arte vida / vida arte*, 2013. Pg. 57

<sup>27</sup> CARNEIRO, Alberto, *arte vida / vida arte*, 2013. Pg. 65

<sup>28</sup> RIBEIRO, Anabela Mota (2013). O seu mundo cabe numa cerejeira, *Público*

A memória também se encontra presente na obra de Anselm Kiefer<sup>29</sup>. Nascido na Alemanha, pouco tempo depois do final da Segunda Guerra Mundial, cresceu num país dividido, destruído, cujas noções de passado-futuro eram ambíguas e incertas.

O artista utiliza a memória como eterna narrativa temática, sendo os seus trabalhos frutos de uma permanente reflexão/chamada de atenção sobre o Holocausto, o Nazismo e a destruição, as vítimas judaicas e a sua cultura. Esta

análise histórico-cultural alemã torna-se no seu local de partida para a criação, porém, é mais do que meramente fático, é um grito contra a amnésia político-social.

As suas obras poderosas e enigmáticas convocam esses acontecimentos dramáticos e paralelamente o caminho de renascimento. Há nestas, uma carga poética e até mítica. Kiefer admite, *a minha memória é a minha única nação*.



Fig. 25 Anselm Kiefer

*The Seven Heavenly Palaces*, 2004-2015  
Instalação permanente Hangar Bicocca, Milão

[Volto assim à casa do ser, aos primeiros passos, aos gestos que me condicionaram e modelaram, para me (re) conhecer.]

---

<sup>29</sup>Anselm Kiefer (1945) - pintor e escultor alemão, cujo trabalho se centra na História alemã e no Holocausto

## Tempo

A noção de tempo que me interessa não é o *chrónos* que tentamos aprisionar nos vidros dos relógios, não é esse ritmo marcado, certo, incansável, que controla e condiciona.

Como diz René Guénon<sup>30</sup> *o próprio tempo desenrola [-se] com uma velocidade sempre crescente, porque longe de ser homogêneo (...) é «qualificado» de maneira diferente a cada momento pelas condições cíclicas da manifestação à qual pertence. (...) hoje os homens vivem mais depressa do que antigamente, e isso é literalmente verdadeiro; a pressa característica que os modernos põe em todas as coisas não é, aliás, mais do que a consequência da impressão confusa que eles têm disso.*<sup>31</sup>

Criticando amplamente a fugacidade com que hoje se vive, fala de como o Tempo se tornou numa condicionante linear na época moderna, tornando-se depende da experiência, tanto física quanto emocional. Os homens já não olham os céus, já não esperam que as estações do ano lhes ditem os gestos, não leem nem interpretam mais os ciclos.

É importante falar de Tempo quando analiso o meu trabalho. Está presente no que crio. No desenho, o Tempo é sinónimo tanto de inspiração como inscrição que o enclausura, interpreta e modela. Na escultura, por sua vez, trata-se a ideia de materialização do Tempo através dos objetos que adquiro. Dão-lhe corpo, representam-no. São resquícios de outro tempo que não o *meu*, falam de um antes-de-mim, do que me antecedeu e eu não conheço. São provas físicas, que permanecem como testemunhos. Não sei ao certo de quando datam - mas não me interessa. Falam de ontem. Vejo-as na oficina do meu avô, em lojas de antiguidades, feiras, museus. As suas marcas são como rugas, consequências da inevitável passagem do tempo e trazem consigo a ideia de fragilidade, efemeridade, fim. Essa sensação de finitude e perda, cria um sentimento de vazio, impotência. Faz-me ponderar.

---

<sup>30</sup> René Guénon (1886-1951) foi um metafísico, esoterista e crítico social francês

<sup>31</sup> GUÉNON, René, *O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, Lisboa: Ed. D. Quixote, 1989, pg. 151

Citando Samuel Rama, na revista *TrêsTrês*<sup>32</sup>, o artista fala do livro *O Tempo esse grande Escultor* de Marguerite Yourcenar, 1983. Relativamente a este, Rama comenta como *a passagem do tempo fica marcada no espaço, nos objetos e nas pessoas que nele habitam. (...) a passagem do tempo [torna-se em] um agente modelador da vida e, por consequência, indutor e rasurador de narrativas.*

Também nas obras de Tarkovsky<sup>33</sup> o Tempo é um tema recorrente. Explora este conceito de inúmeras formas, seja através dos seus *long takes*, quer pela abordagem da memória ou a ideia de retornar à infância.

Ainda que maioritariamente conhecido pelos seus filmes exímios, decidi analisar uma área sua menos conhecida, a das *polaroids*. Tarkovsky descobriu em 1977, esta possibilidade de fotos imediatas, e segundo o historiador de cinema Mark Le Fanu<sup>34</sup>, tal rapidamente se tornou num vício. Como conta Le Fanu, *havia algo sobre a maneira como a câmara lhe dava uma imagem instantânea (...) que ele achava propícia, e útil, para a sua tarefa de caça local. Isso, e o fato de que ele gostava da (...) reprodução de cor, o que dava a cada um das fotos um ar misterioso.*<sup>35</sup>

Daria Chernenko, chefe do departamento de arte russa na Bonhams, conta como *estas fotografias eram intensamente pessoais para ele. (...) os seus amigos recordam-no sempre com [a máquina Polaroid] na mão. O seu filho contou-me que quando o pai viajava, levava com ele toda a sua coleção de Polaroids para onde quer que fosse.*<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> RAMA, Samuel (2014). Transformação do tempo em espaço no contexto do escultórico. *Revista TrêsTrês*, N.º3, página 36-39, Caldas da Rainha

<sup>33</sup> Andrei Tarkovski (1932-1986) - cineasta, escritor, editor, teórico, diretor de teatro e ópera soviético e russo.

<sup>34</sup> Mark Le Fanu (1950) - professor e historiador de cinema

<sup>35</sup> Tradução livre

*There was something about the way that the camera gave an instant image (...) that he found propitious, and useful, for his task of location hunting. That, and the fact that he liked (...) the colour reproduction, which gave to each of the stills an air of mystery.* (entrevista de Maev Kennedy para o The Guardia, Agosto 2016)

<sup>36</sup> Tradução livre

*These photographs were intensely personal to him. Once he discovered the Polaroid camera, friends recall him with it always in his hand. And his son told me that when his father travelled, he carried the entire collection of Polaroids with him everywhere he went.* (entrevista de Maev Kennedy para o The Guardia, Agosto 2016)

O cineasta procurava captar a essência e o deslumbramento do cotidiano, numa perspectiva poético-enigmática, onde o Tempo é apreendido e selado.

Tonino Guerr<sup>37</sup>, na introdução do livro *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*<sup>38</sup> fala de um episódio que vivera com Tarkovsky: *Lembro-me de que, no curso de uma pesquisa de campo em Usbekistan onde queríamos fazer um filme – que acabámos por não fazer - ele deu a três muçulmanos idosos as fotos que havia tirado deles. O mais velho assim que olhou de relance para as fotos, imediatamente retomou a ele com estas palavras: “Para que é que isto é bom, para parar o tempo?” Esta recusa incomum foi tão inesperada, que nos apanhou de surpresa e não conseguimos responder nada. Tarkovsky pensou muito acerca da forma como o tempo ‘voa’ e queria fazer apenas uma coisa: pará-lo – mesmo que fosse só por um momento nas fotografias da sua câmara polaroid. A melancolia de ver as coisas pela última vez é a essência máxima de mistério e poesia que essas imagens nos deixam. É como se Andrei quisesse transmitir o seu próprio prazer rapidamente para os outros. E eles sentem isso como um dedicado adeus.*<sup>39</sup>



Fig. 26 Andrei Tarkovsky  
Retirada do livro *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, 1974-1984



Fig. 27 Andrei Tarkovsky  
Retirada do livro *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, 1974-1984

<sup>37</sup> Tonino Guerr (1920-2012) - poeta, escritor e roteirista italiano

<sup>38</sup> *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, 2006 por Giovanni Chiaramonte, Andrey A. Tarkovsky, Tonino Guerra

<sup>39</sup> Tradução livre

*I remember that in the course of a field survey in Usbekistan where we wanted to shoot a film – but finally did not do it – he gave to three elderly Muslims the pictures he had taken of them. The eldest one as soon as he took a glance at the photos, immediately returned them with these words: “What is it good for, to stop the time?” This unusual refusal was so unexpected that it took us by surprise and we could not reply anything. Tarkovsky thought a lot about the “flight” of time and wanted to do only one thing: to stop it – even if only for a moment, on the pictures of the Polaroid camera. The melancholy of seeing things for the last time is the highly mysterious and poetic essence that these images leave with us. It is as though Andrei wanted to transmit his own enjoyment quickly to others. And they feel like a fond farewell.*

Também no corpo de trabalho de Alberto Giacometti<sup>40</sup> é possível encontrar presente o conceito de Tempo. Como diz o artista, *toda a arte do passado se eleva diante de mim, a arte de todos os tempos e todas as civilizações, tudo se torna simultâneo, como se o espaço tivesse substituído o tempo. As memórias de obras de arte misturam-se com memórias afetivas, com meu trabalho, com toda a minha vida.*<sup>41</sup>

Os seus trabalhos escultóricos abordam diferentes perspectivas e influências, como o primitivismo, o surrealismo, o existencialismo ou cubismo – são como que intemporais.

Através das suas obras figurativas, o escultor testa os limites plásticos da escultura. O seu processo inicia-se com um esqueleto em arame à qual o artista adiciona matéria, para posteriormente recorrer à fundição em bronze. Rasurando-as e adicionando-lhes textura, em acabamentos grosseiros, consegue que as suas peças aparentem uma fragilidade imensa, como se pudessem ceder a qualquer instante. Assim, ainda que as suas obras tenham dimensões reduzidas, falam-nos diretamente, obrigando-nos a questionar a nossa presença, a tomar consciência da nossa própria fragilidade e conseqüente finitude. Congelando os gestos efémeros, aborda questões existenciais, a passagem inevitável do Tempo.

Como diz Jean-Louis Prat<sup>42</sup>, *em sua reconstrução e reestruturação, Alberto Giacometti procura, de modo visível, construir um mundo no limite de sua dissolução, mas a caminho da ressurreição. (...) A dignidade de um gesto, a dignidade do homem, tudo indica a ressurgência, a insigne e fatal presença humana, a perpétua continuidade. (...) É o homem, enquanto entidade, que erige e esculpe a urgência de sua perturbadora presença. É a derradeira mensagem, sem dúvida à moda dos primeiros homens, que não sabiam como exprimir sua enigmática existência (...). Alberto Giacometti transmuta [a eternidade] no espaço com a emergente presença do homem, numa obra cuja vida ele se esforça em captar. É uma constatação mais definitiva, em que tudo se identifica e se reconstrói na busca unitária do ser, signo primitivo, mas signo imperativo, revelador de seu pensamento.*<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Alberto Giacometti (1901- 1966) – escultor, pintor e artista plástico suíço, distinguido pelas suas obras surrealistas

<sup>41</sup> Tradução livre

*All the art of the past rises up before me, the art of all ages and all civilizations, everything becomes simultaneous, as if space had replaced time. Memories of works of art blend with affective memories, with my work, with my whole life.* (Introdução do seu caderno *Desenhos Interpretativos*, 1967)

<sup>42</sup> Jean-Louis Prat (1940) - comissário de exposições, antigo diretor da Fondation Maegh

<sup>43</sup> Traduzido do francês por Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Na sua obra, a distância é ainda um fator importante. Este espaço que existe entre a escultura e o espectador tem uma carga poético-filosófica, uma vez que se torna reflexivo – ao estarmos afastados do referente, ganhamos uma visão superior, tomamos consciência de nós mesmos. Esta distância torna a obra intemporal.

Em *A busca do absoluto*, Sartre<sup>44</sup> refere-se às obras de Giacometti como absolutas, pois falam não de eternidade física mas de temporalidade da Humanidade. Como diz o filósofo, *há três mil anos, só se esculpem cadáveres (...) [Giacometti] foi o primeiro a esculpir o homem tal qual o vemos.*<sup>45</sup>

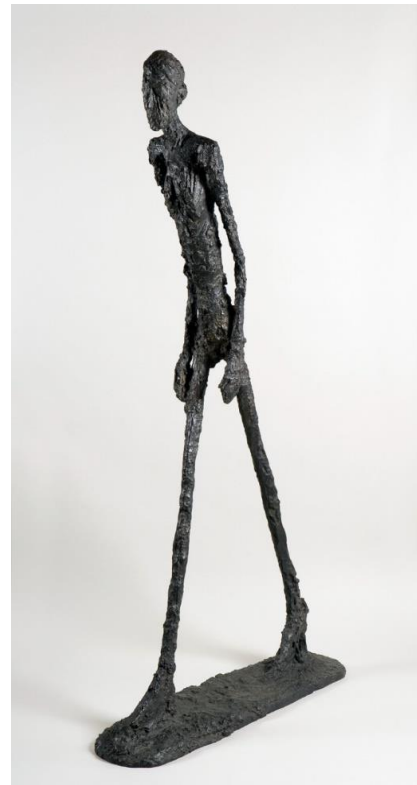


Fig. 28 Alberto Giacometti  
*L'Homme qui marche I*, 1961  
Bronze, alt. aprox. 183 cm

---

<sup>44</sup> Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) um filósofo, escritor e crítico francês

<sup>45</sup> SARTRE, Jean-Paul, ALBERTO GIACOMETTI: textos de Jean-Paul Sartre. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012 pg. 17, 29

## Luz

*A principal missão do Homem, na vida,  
é dar luz a si mesmo e tornar-se aquilo  
que ele é potencialmente.<sup>46</sup>*

Nunca na minha família houve o ritual de domingo de manhã, nem se exigiu coisa alguma nesse campo. Cada um sempre foi livre de crer no que entendia ser o melhor para si, sem restrições ou olhares comprometedores, ainda que a família mais antiga tivesse casado pela igreja e tivesse os filhos batizados.

Nunca se rezou baixinho antes de comer ou dormir.

Às vezes a avó paterna lá agradece ao 'Nosso Senhor', quando nos juntamos todos na mesa da sala, à qual se vão adicionando tábuas consoante chegue mais um neto, mas no núcleo familiar mais próximo não.

Sempre se falou porém, de espiritualidade abertamente. Talvez por causa do avô Rui. Esse avô [que o Tempo não me deixou conhecer], assumia-se como um verdadeiro cético, sem que tal fosse sinónimo de ser um homem fechado. Na sua cabeceira dormitavam sempre três e quatro livros que lia em simultâneo, enquanto bebia um copo de vinho ao som de música erudita. Sempre se deu com espiritas, mentalistas, e pessoas de inúmeras religiões, sempre os ouviu com um respeito analítico. Convidava-os a que se sentassem e questionava-os durante toda a noite sobre as suas crenças. No fim via-os sair, repletos de dúvidas e incertezas.

Às vezes a mãe conta-me um ou outro episódio. Fala pouco disso. Do que viu e ouviu. Sei que lhe dói.

No fim da sua vida, ainda novo, quando todos os médicos apontavam a quimioterapia como a única saída, partiu para as Filipinas à procura da ajuda de xamãs. Quando penso nisso não sei se morreu assim tão cético.

---

<sup>46</sup> Retirado de FROMM, Erich in *A Arte de Amar* (1956)

Por incentivo do seu pai, a minha mãe sempre leu e escreveu imenso. Desde cedo, inculuiu-me a mesma vontade. Quando aos treze, catorze, comecei a ter algumas das dúvidas existências próprias da idade, a minha mãe deu-me a ler um livro pequenino de Hermann Hesse, cujo título era *Siddhartha*.

[Tornou-se num dos meus objetos. Era uma cópia antiga, de folhas amareladas, dobradas, com muitas anotações, sublinhado por diferentes punhos. Fora do avô e da mãe. Sem querer tornei-o num falso catalisador de memórias, memórias que idealizo, que não vivi realmente. Às vezes imagino-me a folhear o livro com o meu avô, a fazer-lhe perguntas, e sinto saudades imensas de tempos que nunca existiram.]

Percorri interessada cada linha. Encontrei muitas das minhas ideias no pensamento budista. Tal fez-me procurar sobre a meditação, a reencarnação e o karma, o despojar de desejos na demanda de ascender a algo maior, a necessidade do encontro do eu, da contemplação em vez da aquisição.

Encontro na obra do psicanalista Erich Fromm, esta questão do *ser* ou *ter*, a partir do exemplo da contemplação de uma flor, por parte de um poeta budista do século XVII e de um poeta inglês do século XIX. Enquanto que o primeiro a admira, se relaciona com ela, experiencia a sua cor, forma, perfume, o segundo precisa de a arrancar, de a ter só para si, mesmo que tal signifique a morte da flor.

Como questiona o psicanalista, *o que sou eu, se perder o que tenho?*<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Tradução livre

*What am I if I lose what I have?* (Entrevista a Erich Fromm por Mike Wallace, 1958)

Parto para Richard Long<sup>48</sup>. É um artista que me interessa, pela sua ligação com a paisagem, o respeito pela Natureza em comunhão com o corpo, a percepção e o intelecto.

Neste caso em concreto, centro-me no seu método artístico, onde revejo esta ideia de espiritual. O artista utiliza as caminhadas que faz sozinho, como meio de inspiração e fonte para a criação do seu trabalho. Caminha durante dias, semanas por zonas selvagens, não-povoadas, desde as encostas inglesas às montanhas do Nepal. Pelo caminho, obriga-se a determinados objetivos, como percorrer determinados trilhos, deixar cair uma pedra no chão por cada dia que passa ou a seguir o leito de um rio até que este termine.

Documenta as suas jornadas e intervenções na paisagem, tanto com fotografias, como mapas e palavras materializando posteriormente no espaço museológico, esta experiência físico-sensorial em instalações e esculturas. Estas em questão, possuem formas geométricas primárias, simples, despojadas de aforismos, traduzindo a essência e o equilíbrio próprios da Natureza.

Estas jornadas parecem ter uma carga meditativa. É na solidão e no silêncio, que o artista se encontra, se ouve e entende, assim como ao que o envolve. Dá espaço à sua própria percepção tanto sensorial como espiritual e conceptual. Como diz Long, *o meu trabalho tornou-se numa simples metáfora da vida. A figura que percorre o seu caminho, deixando a sua marca. É uma afirmação da minha escala humana e dos meus sentidos.*<sup>49</sup>

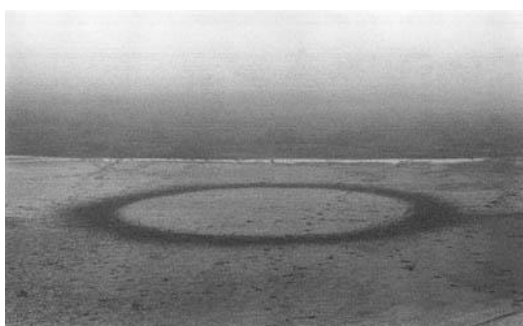


Fig. 29 Richard Long  
*Walking a circle in mist*, 1986  
Fotografia



Fig. 30 Richard Long  
*South Bank Circle*, 1991  
168 Peças de ardósia, 100 x 1997 x 1997 mm

---

<sup>48</sup> Richard Long (1945) – escultor, fotógrafo e pintor inglês, conhecido pelo seu trabalho em *LandArt*

<sup>49</sup> Tradução livre

*My work has become a simple metaphor of life. A figure walking down his road, making his mark. It is an affirmation of my human scale and senses.* (dito pelo artista ao falar sobre a obra *A Line Made by Walking* em 1980)

## Natureza como Origem

*I feel the forest breathing, and hear the slow, inexorable growth of the wood, (...) I match my breathing to that of the green world around me, I feel the flow of the tree around my hand placed against the trunk.*<sup>50</sup>

Com o tempo tenho tido cada vez mais necessidade de olhar a Natureza. De me encontrar nela. De a refletir nos objetos artísticos que crio.

Olho-a como um retornar às origens, ao âmago do ser, na sua essência máxima. Como diz Bachelard, na obra *A Poética do Espaço* a floresta torna-se símbolo de início, um *antes-de-mim, antes-de-nós*<sup>51</sup>. [Traduzo-a antes por Natureza.]



Fig. 31 Constança Bettencourt  
*Floresta*. Caldas da Rainha. 2016

Como descrito anteriormente, a minha relação com a Terra, vem dos meus tempos de infância. No verão, em criança, quando passava os dias na terra dos meus avós era um pouco essa sensação de voltar a casa. O corpo sentia isso. O tempo ali era eterno, os dias ditados pelos ritmos do céu e da terra. Respeitavam-se os ciclos. Era tão natural a ligação com o rio, como o correr e esfolar os joelhos na gravilha, o ir apanhar pinhas para o inverno, dar de comer às galinhas, o andar de pés despidos na terra e fugir dos gafanhotos que o avô trazia na mão para nos assustar.

Só agora consigo ter a distância necessária para entender o quão importante essa vivência foi, e continua a ser, ainda que hoje o seja de forma diferente. Nutro um afeto pelas formas naturais, vejo uma beleza estética singular em cada tronco, nas plantas e flores, no vento que passa, no crescer da semente.

---

<sup>50</sup> PENONE, Giuseppe (1968)

<sup>51</sup> BACHELARD, Gaston *Poética do Espaço*, 2008 Pg.319

Apesar de sempre ter tido esta experiência de passar o Verão no campo, só tomei consciência da importância desta ligação ser-terra, quando há dois anos, ao ingressar no Mestrado de Artes Plásticas, vim viver para as Caldas da Rainha. Primeiramente, porque comecei a desenvolver trabalho próprio, sem necessidade de dar resposta a enunciados, o que me fez refletir sobre o meu percurso, tanto artístico como pessoal; E paralelamente porque nesta cidade há ainda uma ligação forte com a terra.



Fig. 32 Constança Bettencourt  
*Casa*, Estrada Nacional Lisboa - Caldas, 2016

A Praça da fruta enche-se todas as manhãs de corpos cansados, cheios de memórias, que todos os dias se levantam cedo e vendem pelas bancas o que a terra lhes devolveu. A poucos



Fig. 33 Constança Bettencourt  
*Encontro*, Estrada Nacional Lisboa - Caldas, 2016

quilómetros, há inúmeros campos silenciosos, onde se apanha a fruta da época, se vindima de baldes na mão e se cortam os cachos com cuidado, valorizando o que se colhe e recebe. Em minha casa, no terraço grande, o João<sup>52</sup> planta tomates, alfaces e cenouras, e leva milho e couves às nossas duas galinhas, Maria Alice e Camões.

Aqui ainda há o contato, o respeito pela natureza, porque se sabe que se depende dela. Mantém-se viva esta simbiose, esta descendência.

---

<sup>52</sup> João Margarido (1991) companheiro

Para mim, natureza como origem parte da ideia de que nela somos nós. Bachelard diz *na floresta sou eu, integralmente*<sup>53</sup>, (...) *a floresta é um estado de alma*<sup>54</sup>. Há uma relação intrínseca, eterna, mesmo que no dia-a-dia não tenhamos nenhum contato direto com ela.

Nos escritos de Alberto Carneiro, o artista fala de como a Natureza o modelou e conseqüentemente ao seu trabalho, ganhando local de destaque. A sua ligação desde criança com os elementos naturais e orgânicos fê-lo ver a beleza estética dos mesmos, a sua simplicidade. Chega a admitir, *o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquetípicas com a terra, o desvendar de mistérios que a ela me prendem - ela: a mãe, a origem primeira.*<sup>55</sup>

Transforma-se, muta-se. É intemporal, anciã, ilimitada, o local físico de imensidão, da grandeza oculta. Alberto Carneiro foi pioneiro ao abordar a Natureza como identidade pessoal, reveladora de energias, tornando-a no seu local de recolha de pensamentos e objetos artísticos. Uma das suas primeiras obras ecológicas foi *Uma floresta para os teus sonhos*. Esta instalação, ainda que altamente polémica na altura, por apresentar apenas toros de madeira verticais, escalonadas em alturas diferentes, foi extremamente importante para o curso da Arte - o artista trouxe para o espaço de museu troncos de árvores na sua essência, e não uma representação dos mesmos. Dispostos, sem qualquer intervenção maior por parte do artista, interpelavam diretamente o espetador. Como diz Alberto Carneiro, há uma necessidade de *reabilitação das coisas mais simples no significar da comunicação estética (...) pela consciência das essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós (...) a natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.*<sup>56</sup>



Fig. 34 Alberto Carneiro  
*Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970  
Troncos de madeira de pinho tratados  
Dim. variáveis

<sup>53</sup> BACHELARD, Gaston *Poética do Espaço*, 2008 Pg. 319, citação de René Ménéard, *Le Livre des Arbres*, ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1956, págs. 6 e 7.

<sup>54</sup> BACHELARD, Gaston *Poética do Espaço*, 2008 Pg. 319

<sup>55</sup> CARNEIRO, Alberto in *arte vida/vida arte*, 2013, pg. 103 - Das notas para um diário e outros textos, antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p.25

Ainda que conceptualmente diferente, também é possível encontrar na obra de Gabriela Albergaria<sup>57</sup>, esta ideia de transferência integral do espaço natural para o museológico. A artista habita a instituição com as suas árvores, mas contrariamente ao que faz Alberto Carneiro, Albergaria torna-as em dispositivos. No seu corpo de trabalho aborda as fronteiras entre o natural e o artificial, apresentando a sua Natureza como manipulada. Na sua obra, o jardim surge tanto como substituto, como representação da Natureza, tornando-se num *espaço de vivência física e emocional, um ponto de partida para pensar sistemas de conhecimento e de poder*.<sup>58</sup> Estes são locais de vivências sociais, onde se potenciam as conversas e o confronto do corpo com a cidade. A artista estuda e cataloga a sua própria experiência, numa exploração contínua e multidisciplinar através de fotografia, desenho e instalação.



Fig. 35 Gabriela Albergaria, *Arboriculture*, 2008  
Espécies encontradas no jardim da Villa Arson  
Técnica mista e desenho a lápis verde s/ papel  
Dim. variáveis



Fig. 36. Gabriela Albergaria, *Espaço entre duas espécies endêmicas de NY*, 2014  
Desenho a lápis verde s/ papel  
55 x 77 cm (cada) - 5 peças

Com o tempo tenho pensado na Natureza como um novo local de recolha. Troncos, folhas, flores, corpos que se tornam, mais uma vez em catalisadores, ou até mesmo em representações físicas, das experiências sensoriais do estar na floresta. Do existir nela. Do pertencer-lhe.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Gabriela Albergaria (1965) – artista portuguesa multidisciplinar, fez residência em Kunsterhaus Bethanien

<sup>58</sup> MARMELEIRA, José (2010). *Os paraísos artificiais de Gabriela Albergaria, Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/os-paraissos-artificiais-de-gabriela-albergaria-256707>

## Parte II

*Para o artista desenhar é descobrir, literalmente*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> BERGER, John. *Sobre El Dibujo* (2011) pg. 7

## Desenho como sombra e gesto

*Quantas vezes a minha mão é também o meu olhar? É necessário ver com o corpo. Há desenhos que se fazem com os dedos, com a mão, com o pulso, o braço ou todo o corpo.*<sup>60</sup>

O desenho surgiu como um impulso. Nunca o valorizei. Não passava de uma libertação de energia, de um exercício que tanto acontecia, como não, que tanto podia anteceder como preceder o processo escultórico.

Com o tempo, e graças a um olhar mais dedicado e ponderado, os meus desenhos tornaram-se num processo quase meditativo, procurando a economia dos gestos e abolindo os desnecessários.

Passaram a falar de intuição, de espaço comum de individualidade.

Nos escritos de João Queiroz<sup>61</sup> o artista fala da sua crença de que não representamos o mundo como ele é, mas como o vemos, como o sentimos, *não é a realidade em si que apreendemos com a visão mas o nosso modo de ser nela.*<sup>62</sup>

Berger fala ainda de como desenhar tem que ver com o modo de olhar – conduz à interpretação, à imaginação, ao pensamento reflexivo sobre o referente em causa.

*Põe em causa.* Debate, questiona, indaga. Detém o espetador, obrigando-o a uma reflexão.

Através da tinta-da-china e do pincel de cana de bambú, reinterpreto tanto o espaço, como as minhas esculturas, as suas formas, os movimentos que o corpo executa para as criar.

Foco-me no gesto, como capta e concentra o momento.

O movimento é sinónimo da experiência física e sensorial do corpo, sem medidas ou regras ou intenções.

Os meus desenhos não procuram um congelamento como na fotografia, mas sim recolher a experiência, interpretá-la.

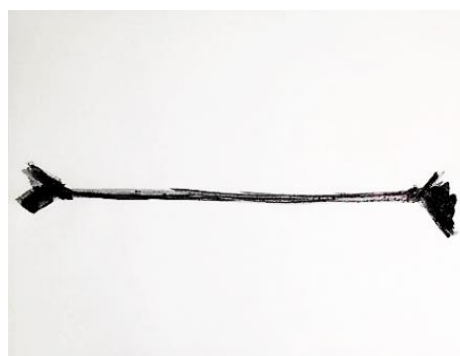


Fig. 37 Constança Bettencourt  
*Sem título*, 2015  
Tinta-da-china s/ papel, papel A3

<sup>60</sup> MARTINS, Jorge, *A Sustância do Tempo*, 1977

<sup>61</sup> João Queiroz (1957) – filósofo e pintor português

<sup>62</sup> QUEIROZ, João, *O exercício de desenho e a disposição para ele*, 2004.

O desenho foi ganhando destaque, acompanhando a escultura, de forma simbiótica, mas podendo sempre estar dela desassociada, tornando-se autónomo.

Aprendi que a própria folha onde se inscrevem estes traços, muta-se. O gesto inscrito imprime-lhe um peso, uma profundidade, um ritmo. Perde-se a sua noção de limite ou dimensão, torna-se num espaço de infinitas possibilidades – *as margens da página (...) converteram-se nos limites de um microcosmos.*<sup>63</sup>

A superfície do papel torna-se transparente, reveladora do processo que nela se regista, sem engenhos ou técnicas superiores. Torna-se num plano de simplicidade básica, genuína, de procura, sem aforismos maiores, desprendido. É para mim importante o contraste da folha branca com o negro da tinta. Simplifica, clarifica. Como defende Berger, *quando algo começa a surgir no papel, pede-te que te desprendas do desnecessário e clarifiques o essencial.*<sup>64</sup>

O meu desenho parece ter uma enorme afinidade com as filosofias orientais, ao Zen, ao respeito pelo equilíbrio, ao gesto e interpretação do momento.



Fig. 38 Constança Bettencourt  
*Sem título*, 2016  
Tinta-da-china s/ papel, papel A3

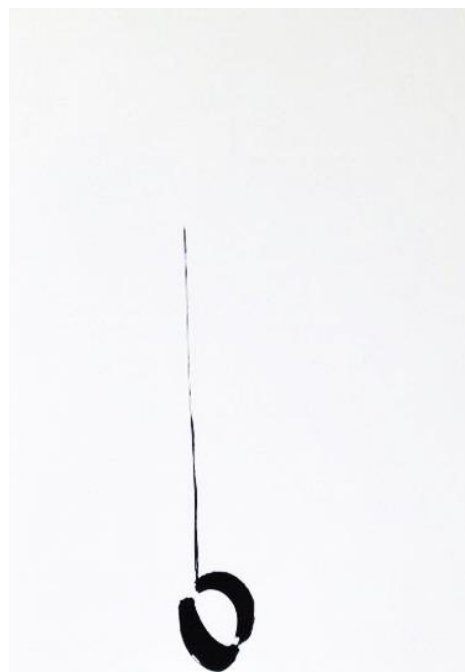


Fig. 39 Constança Bettencourt  
*Sem título*, 2016  
Tinta-da-china s/ papel, papel A3

---

<sup>63</sup> Tradução livre

*los bordes de la página (...) se habrán convertido en los limites de un microcosmos*  
BERGER, John, *Sobre El Dibujo*, 2011 pg. 88

<sup>64</sup> Tradução livre

*Quando algo empieza a aparecer en el papel, te pide que te desprendas de lo innecesario y clarifiques lo esencial.*

BERGER, John *Sobre El Dibujo*, 2011 pg. 120

Na obra *Pincelada Única* de Shitao<sup>65</sup>, o monge budista fala de como o desenho pertence ao campo do espiritual e da ligação com o cosmos.

Com uma simplicidade absoluta, Shitao reflete sobre a imensidão e beleza do Mundo e da vida, trazendo para o espaço da folha, o espírito próprio de cada lugar, tornando-se a pintura na reveladora dos mistérios do Universo. *O ato de pintar, concebido como um reflexo microcômico da criação do Universo, procura captar os múltiplos estados das coisas e dos seres em perpétuo devir (...) [decifra] os significados secretos das manifestações do Universo, para chegar a conhecer o modo de ser do Universo* <sup>66</sup>.

Segundo o monge, o gesto está na origem de tudo, procurando captar tanto a aparência formal quanto a essência interior de tudo o que existe, as ligações e conexões cósmicas - chamou-lhe a *Regra da Pincelada Única*. A pintura parte do espírito, expressa as regras e leis da Natureza, o Equilíbrio, os seus fluxos, impulsos, a sua beleza.

Para Shitao, pintar parte do *eu interior*, da introspeção pessoal a que cada artista tem que submeter-se, em prol de descobrir-se a si e à sua essência, para que possa criar com verdade. A Arte está intimamente conectada com o eu, com as vivências e crenças pessoais, pois *onde quer que o espírito esteja, a regra o refleti-lo-á*.<sup>67</sup>

Foco-me agora no trabalho do pintor João Queiroz<sup>68</sup> e nesse pensamento de gesto, momento, corpo. As suas telas representam paisagens nostálgicas, que convidam o espetador a uma reflexão, a que se aproximem e percam nelas. Só através desta imersão visual é possível entender o movimento, as cores e luz.



Fig. 40 Shitao  
*The crosses torrent*, 1699  
Tinta-da-china s/ papel, 38 x 24.5 cm



Fig. 41 João Queiroz  
*Sem Título*, 2004  
Óleo e aguarela s/ papel, 25,1 x 46,8 cm

<sup>65</sup> Shitao (1642 – 1707) – monge budista, pintor e poeta chinês da Dinastia Quing.

<sup>66</sup> SHITAO, *A Pincelada Única*, 2001 pg.6

<sup>67</sup> SHITAO, *A Pincelada Única*, 2001 pg. 8

<sup>68</sup> João Queiroz (1957) pintor e desenhista português, licenciado em Filosofia.

Um olhar mais atento entende porém, que o artista não retrata de forma exata a paisagem, os seus volumes e geometrias, rejeitando até códigos e cânones primários, procurando antes o campo do pessoal, da sensibilidade, da captação de energias. Procura com o corpo experienciar e traduzir a paisagem, em vez de meramente a representar.

Entrevistado por Doris von Drathen<sup>69</sup> afirma *“estou no meio da natureza com o lápis, oiço e vejo o vento nas árvores e penso ao mesmo tempo em que movimentos vou fazer no papel para transpor para aí os movimentos da natureza. Mais tarde, no atelier, trabalho a partir desses movimentos corpóreos (...) eu vejo na natureza um imenso campo de possibilidades de me pôr em causa, de me construir de novo...”*<sup>70</sup>

No seu trabalho está assim presente a ideia de performance, uma vez que as pinceladas que o artista emprega nas suas obras, são de gestos rápidos, incisivos e determinados, num momento de total concentração e consciência do momento e do próprio corpo. Este pensamento convoca a pintura e o pensamento japonês, a caligrafia, o vazio, a atenção do gesto, o universo refletido na pintura.

Diz ainda nessa mesma entrevista, *Com o meu olhar não quero compreender nada, organizar nada, dispor de nada, catalogar nada. Eu não vejo uma árvore. Árvore é uma palavra. Eu vejo o movimento das folhas, vejo a relação de tamanho com uma pedra, a sombra. Procuo sempre deixar a relação com as palavras para entrar diretamente em relação com as coisas. Não quero dar um nome a nada, enumerar nada. Só me interessam as relações, o peso entre as coisas.*<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Doris von Drathen – historiadora e crítica de arte

<sup>70</sup> VON DRATHEN, Doris (2000) Entrevista a João Queiróz, *Kunstforum*, Edição Julho-Setembro

<sup>71</sup> Idem.

Prossigo com o meu trabalho.

Os meus desenhos, quase caligráficos, não são estudos, não são um planeamento de algo, não são esquiços ou projetos. São inscrições que potenciam e desafiam. O desenho é o vestígio de uma presença. Assume-se como sombra da escultura.



Fig. 42 Constança Bettencourt  
*Contraluz*, Lisboa 2016

Tomando em atenção a questão da sombra, na obra *A Short History of Shadow*, o autor Stoichita<sup>72</sup> assume a sombra como um fantasma ou alma, um alter-ego, cujo carácter é duplo e misterioso. Sempre associada a uma carga negativa, a sombra surge no decorrer da História como metáfora ou prenúncio da morte. É no caminho da escuridão, onde tudo se oculta, que surgem os segredos, a perversidade, o mal. Stoichita apresenta dois mitos para falar desta questão da sombra, o de Plínio<sup>73</sup> e Platão<sup>74</sup>. Segundo o mito ocidental de Plínio<sup>75</sup>, que terá dado origem ao nascimento da pintura e da escultura, é afinal das trevas, da sombra, que se engana a saudade, criando um outro *eu*, o duplo. Foi assim que jovem conservou a imagem do amado, tornando-se a sua silhueta objeto de culto. Neste mito, a sombra alcança um novo estado, torna-se autónoma, vivendo desassociada do seu referente, representando através da sua presença, uma ausência.

---

<sup>72</sup> Victor I. Stoichita (1949) – escritor, historiador de arte romeno

<sup>73</sup> Caio Plínio Segundo (23 – 79 dC) ou Plínio, o Velho, foi um naturalista romano

<sup>74</sup> Platão (428-348 aC) - filósofo e matemático do período clássico da Grécia Antiga, fundador da Academia em Atenas

<sup>75</sup> No mito de Plínio<sup>75</sup>, a filha do ceramista Butadas, Dibutade, na noite anterior ao seu amado partir para a guerra, pede a este que se sente e com um foco de luz, projeta na parede a sua sombra. Delineia e pinta a silhueta do guerreiro, para que nunca se esqueça dele, para que ali fique a sua marca aprisionada.

Por sua vez em a *Alegoria da Caverna*<sup>76</sup>, Platão utiliza a metáfora da caverna para dar suporte a uma das suas teorias – a de que através do conhecimento é possível aceder ao mundo tanto sensível quanto inteligível. A sombra aqui surge como criadora de pensamento crítico, libertação.

Através destes dois exemplos, Stoichita cria um parâmetro relacional - ambos falam de origem pelo uso das projeções, mesmo que esta origem seja condicionada, sendo resultado de uma falta ou ausência.

Recordo ainda o mito de Orpheu e Euridice<sup>77</sup>. [Lembro-me de cantar, nos ensaios no Conservatório Nacional, a dor de Orpheu segundo Gluck<sup>78</sup>, nesse inverno rigoroso em que a chuva caía furiosamente contra as janelas e portadas do envelhecido edifício.]

Entendo então, e identifico este princípio no meu corpo de trabalho, que a sombra possuiu um papel bastante importante. Neste jogo de ausência vs presença, somente através da existência desta, do seu contraste poderosos, podemos perceber o ideal de luz.

---

<sup>76</sup> Texto pertencente à obra *A República*, escrito pelo filósofo grego Platão. Este em conversa com Glauco<sup>76</sup> e Sócrates<sup>76</sup> apresenta hipoteticamente uma caverna onde nasceram e vivem prisioneiros que nunca saíram para o exterior. Acorrentados, podem unicamente olhar a parede do fundo, iluminada pela luz de uma fogueira. Perto deles há um caminho através do qual homens carregam objetos, criando assim sombras que dançam nas paredes, e sons, vozes. Os prisioneiros, habituados a que aquela seja a sua realidade, creem que na parede estão outros seres como eles, apesar de não os conseguirem alcançar. O filósofo propõe que se pondere no caso de um dos prisioneiros se libertar e descobrir o mundo exterior. Ai entenderá que tudo aquilo em que acreditava era falso. As sombras não estão na realidade vivas, são meras projeções de objetos. O filósofo pondera que mesmo que este homem voltasse, os outros nunca acreditariam nele, tomá-lo-iam por louco, pois a sua verdade é aquilo que experienciaram toda a vida.

<sup>77</sup> Na mitologia grega há a lenda de amor entre Orpheu e Euridice. Estes apaixonam-se, casam-se porém a jovem ninfa é picada por uma cobra e morre. Orpheu canta e chora tanto pela sua amada que os deuses lhe concedem que desça até ao mundo dos mortos. Ai faz um acordo com Hades, Deus dos Mortos - se não olhasse para Euridice no percurso, enquanto esta não estivesse sob a luz do sol, poderia salvá-la. Mas na viagem, para se certificar que a sombra dela o seguia, Orpheu olha para ela e o espectro da ninfa esfuma

<sup>78</sup> Christoph Willibald Gluck (1714-1787) - compositor alemão, escrevia óperas em italiano e francês no início do período clássico

## **Escultura**

## Série Antropomórfico

As primeiras peças que surgiram no início de Mestrado, seguiam muito o pensamento do desenho, com formas simples, geométricas, como o círculo, a linha, o quadrado. O seu tamanho assemelhava-se muito ao meu próprio corpo, à minha fisionomia. Eram como extensões de mim mesma.

Por sua vez, a fita-cola de papel foi um elemento que mantive bastante presente nas minhas esculturas - tornou-se na solda que unia os objetos recolhidos, pela sua capacidade rápida, imediata.

A primeira série limitava-se a ouvir cada objeto que recolhia, sem interpretações maiores, criando esculturas num gesto mais intuitivo. Dos objetos nasciam objetos, fechados sobre si mesmos, sem conexão com o espaço envolvente.



Fig. 43 Constança Bettencourt  
*descentrado*, 2014  
Varas de madeira, aros de borracha  
e fita-cola de papel,  
alt. aprox. 80cm



Fig. 44 Constança Bettencourt  
*avô*, 2014  
Aro de ferro, varas de madeira,  
fita-cola de papel  
alt. aprox. 125cm



Fig. 45 Constança Bettencourt  
*Sem título*, 2014  
Ramos, vara de madeira, fita-cola  
de papel e aro metal  
alt. aprox. 80cm

Associo estas peças às de Pedro Cabrita Reis, onde é comum encontrarmos as marcas que remetem à mão do artista. Afastam-se do plano *divinizado* da arte e aproximam-se do mundo comum. Falam do seu criador, do homem, do tempo, de quem que as modelou, que as construiu.

A matéria que deu corpo à escultura assume -se, ganhando assim espaço de diálogo.

Sinto o mesmo em relação às minhas esculturas. Através de uma gestão do espaço e do equilíbrio de massas, procuro um equilíbrio de composição estruturante, na qual a fita-cola intervém igualmente.



Fig. 46 Pedro Cabrita Reis  
*All about geometry?*, 2014  
Roda de bicicleta, câmara-de-ar,  
barbante e pregos, 125x122x8 cm

Teria sido fácil continuar nesse ciclo. Certo. Adquirido. Senti porém, necessidade de explorar algo mais. Maior. Duplo até. Em *A obra Aberta* de Umberto Eco<sup>79</sup>, o filósofo fala de como a obra de arte deve ser plural – não deve fechar-se sobre si mesma, mas também não deve revelar toda a sua poética. Deve dar espaço a diferentes interpretações e olhares, a possibilidades de intervenção em universos comunicantes. Deve ser ambígua. Dupla. Como refere o autor o seu *estranhamento*<sup>80</sup>, deve apresentar ao espetador, um tema/ideia de um modo diferente, obrigando a uma qualquer reflexão, *como ver pela primeira vez*. O seu “discurso aberto” tem que traduzir-se numa contínua descoberta para um mundo de possibilidades, permitindo assim a mutação individual, o estímulo pessoal do imaginário.

Como diz Alexandre Melo, *o objeto artístico é aquele que origina, guarda ou faz passar um sentido que não é fixável, imobilizável, antes decorrendo da experiência do observador que com ele se confronta*.<sup>81</sup>

Só desta forma, a obra pode tornar-se intemporal.

Esta necessidade de uma nova perspetiva de trabalho culminou com uma das minhas idas às Luadas. Há já algum tempo que trazia peças antigas, enxadas, cabos de madeira, mas desta vez em questão, o meu avô havia limpo as garagens, o galinheiro, a casa antiga do forno, e guardados inúmeros objetos para me dar.

<sup>79</sup> Umberto Eco (1932-2016) - escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano

<sup>80</sup> Eco define *estranhamento* como uma não familiarização de um determinado código/regra/ estrutura relativamente a uma obra de arte poética.

<sup>81</sup> MELO, Alexandre, *A casa da paixão e do conhecimento*, Artscribe, Londres, 1991

O facto de ter podido trazer quantas peças quis, de não ter que as seleccionar criteriosamente nem ter as tais limitações [tanto monetárias, quanto de tempo e transporte], fê-las posteriormente, já no *atelier*, perder o seu valor, valor esse que inicialmente eu lhes tinha atribuído... Desinteressei-me rapidamente por elas.

O ter recolhido em excesso fez-me esquecer aqueles objetos, a sua unicidade. Eram tantos que se tornou inexequível, impraticável conectar-me com eles, um a um, entender a sua voz, o que os diferenciava, o que me tinha captado a atenção inicialmente.

Acabei por desistir da maioria dos objetos que trouxe.

Fez-me questionar todo o meu corpo de trabalho, levando a que me focasse noutras dimensões, tanto estéticas quanto concetuais. Parti assim para a criação de duas novas séries, que surgiram em simultâneo. [Poderiam fundir-se até numa só.]

Ainda que mantenham algumas das linhas de pensamento da primeira série, questionam agora algo maior.

Estas novas esculturas e instalações procuram tornar-se seres comunicantes – envolvem o espaço, envolvem o espetador.

A série *Equilibrium* centra-se igualmente no encontro estético com instrumentos marcados pelo tempo, mas lança-lhes um novo olhar, analisa-os como *objetos artísticos*, individuais. Tornam-se únicos, afastam-se dos seus pares, atingindo assim uma nova dimensão/categoria. Perdem em parte a sua natureza básica – função, mecanismo, utilidade, período histórico - superam-se e tornam-se catalisadores de memórias, corpos físicos que evocam temas e pensamentos.

A série *Albus*, por sua vez, analisa o poder da tinta como metáfora da ideia de Luz, o branco sobre as peças e a sua conseqüente mutação.

Em ambas as séries a Natureza foi ganhando espaço. Pouco a pouco pressinto a sua importância, de que me acompanhará em trabalhos futuros.

## Série Equilibrium

Um pouco como na minha primeira série, crio estruturas, instalações, posiciono os objetos mas sem uma intervenção tão assumida como a da fita-cola. Deixo-os como que suspensos, uma espécie de sugestão, que se condiciona ao espaço em questão mas que se considera mutável.

Não intervenho nestes objetos.

Permito-lhes à sua própria beleza estética, intrínseca, o cru.

Exponho-os como os encontrei, limitando-me a encenar o encontro entre diferentes referentes.

Ao valorizá-los assim, abro espaço a que se tornem memórias físicas, testemunhos da passagem do Tempo, que ainda que possam ter uma leitura global, convidam o espetador a que reflita e tenha uma visão pessoal.

Retorno a Pedro Cabrita Reis.

Interessam-me as primeiras obras do artista, obras essas que se comportam como metáforas repletas de uma intimidade muito subjetiva, onde é possível sentir uma aura misteriosa e até familiar, mesmo que fruto do Passado.

Estas peças criam relações com o espetador, convocam o universo do eu, pessoal, intransponível, mantendo-se porém oculto, silencioso e por desvendar.

O artista mantém latente o confronto entre presença e ausência, princípio e fim, a vida e morte. Nas suas instalações arquitetónicas, o Homem figura e é tema, mesmo sem estar presente. As suas esculturas desabilitadas convocam constantemente a presença humana, perdem a carga de meros objetos suspensos e tornam-se catalisadores, ativadores de gestos, hábitos, ações.



Fig. 47 Constança Bettencourt  
*inside*, 2015  
Instalação - Ramo, peça de metal

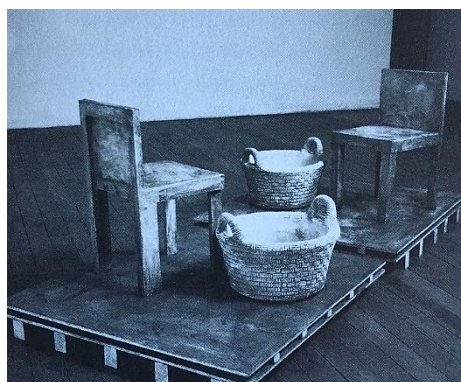


Fig. 48 Pedro Cabrita Reis  
*Horas de calor*, 1989  
Instalação – duas cadeiras e dois cestos s/ plataforma

No catálogo da exposição de Cabrita Reis em Serralves, Lóraánd Hegyi<sup>82</sup> escreve a *comunidade fictícia que poderia viver neste labirinto, [permanece] indefinida, sempre desconhecida do observador. Os habitantes não estão presentes (...) mas é precisamente a sua ausência que estimula conotações, povoa de emoções estas cidades cegas, lhes dá um conteúdo poético e provoca uma sensação de inquietude e desassossego. (...) reinam uma enigmática ausência de movimento e um silêncio inquietante. Isso provoca uma certa teatralidade oculta.*<sup>83</sup>

Criam-se assim espaços de memória e ponderação pois convocam algo superior, introspectivo, numa espécie de *representação antropológica e poética que coloca o ser humano perante um reflexo de si mesmo, da sua existência, num espaço e num tempo irrevogáveis.*<sup>84</sup>

No meu trabalho, dá-se igualmente esta ideia de familiaridade associada a uma ausência de atuantes, ao silêncio. As peças ativam diferentes memórias e percepções, mas num campo subjetivo e pessoal, a que só o próprio indivíduo que escuta, tem acesso. Está sempre presente uma certa aura, um distanciamento que paradoxalmente convida e faz ponderar. O vazio que as completa ganha presença. Comunica com o espaço que as envolve. Pela sua natureza primária, estes objetos remetem à mão, ao gesto, à ação do Homem sobre eles. Ao dispô-los como objetos artísticos, dou atenção não só às suas próprias características mas também à solidão, a essa mesma ausência do utilizador – cria-se assim uma certa teatralidade.



Fig. 49 Constança Bettencourt  
*corpos de luz*, 2016  
Instalação – escadote e pá

<sup>82</sup> Lóraánd Hegyi (1954) – curador e historiador de arte, diretor de *Le Musée d'art moderne de Saint-Etienne*

<sup>83</sup> Texto de Lóraánd Hegyi, *Pedro Cabrita Reis*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999, Pg.21

<sup>84</sup> Maria Beatriz Marquilhas *in* *Arte Capital*, 2011

Ainda relativo à ausência vs presença, assim como à questão da teatralidade que insurge, as obras suspensas, esperando que seja o espectador a narrar a situação, encontro o trabalho do escultor Juan Muñoz. Ainda que formalmente díspar dos meus objetos, este é um artista em cujos conceitos me revejo.

As suas obras, praticamente antropomórficas, recorrem à figura humana para encenar momentos e situações que nos são familiares. Numa dimensão bastante enigmática e até tensa, onde parece perder-se a linha de separação entre a realidade e o imaginário, residem as suas esculturas cinzentas, despersonalizadas, congeladas no tempo.

Ainda que reconheçamos os movimentos, as expressões corporais, nunca sabemos ao certo com o que nos deparamos.

De forma inteligente, o artista entrega ao público esse papel. Convida a que se atirem suposições. Envolve-nos nesse seu teatro místico, onde as suas personagens parecem ter algo para contar. Cria assim campo para uma narrativa quase psicológica, onde o espectador é obrigado a relacionar-se.

Ainda que aparentemente simples, as suas peças comunicam amplamente com o espaço, transmitem cenários complexos, de silêncio, isolamento e solidão- convidam à reflexão sobre a identidade, presença vs ausência.



Fig. 50 Juan Muñoz  
*Conversation Piece III*, 2001  
6 Peças em bronze, 160 x 80 x 80cm cada



Fig. 51 Juan Muñoz  
*Conversation Piece 2*, 1993.  
Bronze, 150 x 130 x 70 cm.

Torno ao meu trabalho.

Ainda nesta série deu-se o encontro mais ponderado com as formas da Natureza.

Há já algum tempo que utilizava troncos na minha criação de estruturas, mas sem os tornar foco de análise.

O olhar a Natureza e a sua simplicidade tem ganho dimensão nos meus pensamentos.

Como diz Alberto Carneiro, *na ausência de uma intimidade com a Natureza, a arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas os valores que da Terra no Homem de definiram e o estruturaram na sequência dos tempos.*<sup>85</sup>

Comecei por recolher flores secas. Ao dispô-las e assumi-las como formas de arte, tomo atenção às suas características. Ainda que formalmente díspares dos objetos ferrugentos, pesados, estas também falam da passagem do Tempo, da fragilidade do eu, de ausência.



Fig. 52 Constança Bettencourt  
*fragmentos*, 2016  
Flores secas, alt. aprox. 35cm



Fig. 53 Constança Bettencourt  
*colher*, 2016  
Flores secas, alt. aprox. 55cm

---

<sup>85</sup> CARNEIRO, Alberto in *arte vida/vida arte*, 2013, pg. 103 - Das notas para um diário e outros textos, antologia, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p.25

## Série Albus

No decorrer do período de Mestrado, fui percebendo a necessidade de pintar os objetos de branco que recolhia. [tanto parcialmente como na sua totalidade]

A tinta muta-se e torna-se criadora de limites, potenciando a transformação dos referentes. É-lhes adicionada uma outra significância. O pintar as peças, tanto permite a integração no espaço, como destaca e afasta. A um nível mais conceptual, o branco surge como forma de desmaterializar e ativar a ideia de luz. Aproxima-se da ideia céu-terra, procura uma harmonia, sugere o infinito.



Fig. 54 Constança Bettencourt, *casa*, 2016  
Vara de madeira, pinhas e tinta acrílica, alt. aprox. 95 cm

Encontro no corpo de trabalho escultórico de Cy Twombly, semelhanças formais, assim como a relação entre o orgânico e o manufaturado, numa simbiose manipulada entre a Natureza e o Homem. Assimilando referentes encontrados com matérias orgânicas, Twombly, através do uso da tinta branca e gesso, unifica as suas *assemblages* em camadas que mantêm presente a mão do artista. Frank O'Hara<sup>86</sup>, em 1955, disse que as suas esculturas eram *tanto elegantes quanto rudes, frágeis quanto monumentais, visuais e literárias, e acima de tudo, tão anciãs quanto contemporâneas*.

Apresentando um lado emocional expansivo e de uma sofisticação intelectual imensa, as suas obras invocam uma carga poética. Remetem de imediato à sua inspiração nas fontes clássicas, a antiga História Mediterrânea e a mitologia greco-romana.



Fig. 55 Cy Twombly  
*Thermopylae*, 1991  
Gesso, tecido, grafite, varas de madeira, flores de plástico  
54x35x26cm

<sup>86</sup> Frank O' Hara (1926 – 1966) - poeta, crítico e dramaturgo dos Estados Unidos

Volto ao meu trabalho.

Estou a terminar a escultura *Fardo*. Os troncos encostados às paredes, expectantes, aguardam que o ciclo da tinta termine e seque. Voltarei a pintá-los de novo. As vezes que assim forem precisas, até que cada um dos seus pormenores esteja coberto. Pinto-os no chão ou contra as paredes, com um pincel de cabeça quadrada pequeno. Daqueles nº 12.

Talvez devesse usar uma trincha - tornaria certamente o processo bastante mais rápido, menos moroso; poderia ainda limitar-me a mergulhar os objetos integralmente em baldes de tinta.

Nunca o faço.

Valorizo o processo de os ir pintando.

Obriga-me a dar atenção a cada detalhe, aquilo que torna cada referente único. Paralelamente os objetos ficam marcados pela minha própria identidade nesses gestos contínuos, não-mecânicos, não-perfeitos.

Mesmo que finalizados, estes troncos dispostos pareçam idênticos, para mim não o são nem foram. O ter que os cobrir uma e outra vez é como uma contínua redescoberta da paisagem que é esse corpo.

Com este trabalho crio assim a minha primeira ideia de floresta.



Fig. 56 Constança Bettencourt  
*fardo*, 2016  
14 Troncos pintados de tinta branca, presos  
por duas cordas  
Alt. aprox. 120 cm

Na obra *Indistinti confini* de Giuseppe Penone, revejo-me tanto formal quanto conceptualmente. O artista italiano cria a sua própria floresta, um ecossistema, pondo em destaque a atenção pelos limites primários da árvore - o seu crescimento interior e as forças a ela exteriores. Representa este confronto de energias através do contraste entre o mármore branco puro e o bronze. Como diz Penone *a natureza indistinta do mármore, encerra em si, existências milenares, infinitas, comprimidas pelo peso implacável de gravidade, existências suportadas pelo puro cálcio branco que estruturou sua forma. (...) O mármore pertence-nos, alimenta, apoia e atesta a nossa existência. Um tronco de árvore de mármore, de cálcio, encerra em nosso pensamento, o carbono, a planta, enquanto que (...) a cor do bronze, o verde da folhagem e as árvores, o fluxo de matéria.*<sup>87</sup>

Ainda pertencente a esta série, Penone cria obras em que incorpora ramos de árvores nas suas peças de mármore, direcionando-nos para o retornar à origem.

Como escreve Daniel Creahan em *Art Observed*<sup>88</sup>, as peças parecem ter sido *desgastadas ou manipuladas por um lenhador. O resultado é um efeito trompe l'oeil indiscreto.*

Nesta série, como é usual em todos os trabalhos de Penone, o tato, o lado sensorial, a mão do artista, estão sempre presentes.



Fig. 57 Giuseppe Penone

*Indistinti confini*, 2012

Mármore e Bronze, dim. Variáveis



Fig. 58 Giuseppe Penone

*Indistinti confini - Sapina* 2012

Mármore e Bronze, 239 x 179 cm

---

<sup>87</sup> Tradução livre

*The indistinct nature of the marble encloses infinite millennial existences compressed by the relentless weight of gravity, existences supported by the pure white calcium that has structured its form. (...) The marble belongs to us, nurtures and sustains and attests to our existence. A tree trunk of marble, of calcium, encloses in our thought, the carbon, the plant, and the (...) color of the bronze, the green of the foliage and the trees, the flow of matter. (Marian Goodman Gallery, 2015)*

<sup>88</sup> *Art Observed*, NEW YORK – GIUSEPPE PENONE AT MARIAN GOODMAN, Abril, 2015

## Conclusão

Neste documento refleti sobre a minha prática artística, a simbiose entre a escultura e o desenho e como paralelamente está intrínseca a minha vivência pessoal.

Tornou-se profícuo este momento reflexivo da Tese, o ter de escrever, olhar e pensar sobre o meu ainda jovem e cru, corpo de trabalho.

A cada dia que passa tenho uma imagem mais e mais clara de que há ainda muito por descortinar. Muito por revelar e aprender.

O ter-me cingido durante algumas semanas, à escrita deste documento, aumentou o desejo de retornar ao espaço de *atelier*- surgiram novas ideias, vontades, conceitos.

Entendi porém, que não posso prometer resultados, não quero já planear gestos. Não quero garantir que continuarei determinada série ou que de seguida partirei para tal exploração. Não quero já fechar ou limitar algo que se principia, algo que não controlo ainda.

Proponho-me antes, à contínua atenção sensível, à procura e descoberta.

Sei que continuarei com a minha prática artística. E sei também que muito provavelmente esta irá ganhar outras dimensões.

Os diferentes locais onde eu criar, mutarão o meu trabalho, que pela sua natureza recolectora, de procura e encontro, é altamente dependente do que o rodeia. Os objetos que guardo, comunicam e influenciam, assim como a Natureza, o ambiente, as pessoas, os ritmos, os sons, o empírico. Eu própria me sinto modelar quando escuto.

Parto nesta *espécie* de início. Como a criança que tateia e dá os seus primeiros passos, que procura entender afinal qual o seu lugar no mundo.

## Índice de Imagens

Fig. 1 Marcel Duchamp, <i>Fontaine</i> , 1917, Urinol em cerâmica	Pg.4
Fig. 2 Constança Bettencourt, <i>Feira de Velharias no Parque D. Carlos I</i> , Caldas da Rainha 2016	Pg. 5
Fig. 3 Constança Bettencourt, <i>Feira de Velharias no Parque D. Carlos I</i> , Caldas da Rainha 2016	Pg. 6
<i>Fig. 4 Coleção privada de Song Dong</i> <i>Exposição The Magnificent Obsessions: the Artist as Collector</i> , Barbican Centre, Londres, 2015	Pg. 7
<i>Fig. 5 Elefantes, coleção de Peter Blake</i> <i>Exposição The Magnificent Obsessions: the Artist as Collector</i> , Barbican Centre, Londres, 2015	Pg. 7
Fig.6 Andy Warhol, <i>175 Cookie Jars</i>	Pg. 8
Fig.7 Andy Warhol, <i>Time Capsules</i> , 1974	Pg. 8
Fig.8 Constança Bettencourt, <i>Antiga Fábrica de Cerâmica</i> , 2016	Pg. 9
Fig. 9 Chiharu Shiota, <i>Room of Memory</i> , 2009	Pg. 11
Fig. 10 Susan Hiller, <i>The Tao of Water Homage to Joseph Beuys</i> , 1969 – 2010	Pg. 11
Fig. 11 Constança Bettencourt, <i>Luadas</i> , 2016	Pg. 12
Fig. 12 Constança Bettencourt, <i>Fraga da Pena</i> , 2016	Pg. 12
Fig. 13 Constança Bettencourt, <i>avô</i> , Luadas 2016	Pg. 13
Fig. 14 Constança Bettencourt, <i>Em espera</i> , 2016	Pg. 14
Fig. 15 Arman, <i>Alarm Clocks</i> , 1960, Collection Museum of Contemporary Art	Pg. 15
Fig. 16 Sol LeWitt, Livro <i>Autobiography</i> , 1980	Pg. 15
Fig. 17 Constança Bettencourt, <i>Ferramentas e objetos recolhidos</i>	Pg. 17
Fig. 18 Constança Bettencourt, <i>Processo de arquivar</i>	Pg. 17
Fig. 19 <i>Antigos moldes de madeira usados na prática de vidro soprado</i>	Pg. 18
Fig. 20 Pedro Cabrita Reis, <i>Corner Doors</i> , 2011	Pg. 19

Fig. 21 Afonso Tostes, <i>Martelos</i> , 2014	Pg. 19
Fig. 22 John Berger, <i>Sem título</i> ,?	Pg. 22
Fig. 23 Alberto Carneiro, <i>O Canavial, desenho-projeto</i> ,1968	Pg. 23
Fig. 24 Alberto Carneiro, <i>O Canavial: Memória Metamorfose de um Corpo Ausente</i> , 1968	Pg. 23
Fig. 25 Anselm Kiefer, <i>The Seven Heavenly Palaces</i> , 2004-2015	Pg. 24
Fig. 26 Andrei Tarkovsky, foto retirada do livro <i>Instant Light: Tarkovsky Polaroids</i> , 1974-1984	Pg. 27
Fig. 27 Andrei Tarkovsky, foto retirada do livro <i>Instant Light: Tarkovsky Polaroids</i> , 1974-1984	Pg. 27
Fig. 28 Alberto Giacometti, <i>L'Homme qui marche I</i> , 1961	Pg. 29
Fig. 29 Richard Long, <i>Walking a circle in mist</i> ,1986	Pg. 32
Fig.. 30 Richard Long, <i>South Bank Circle</i> , 1991	Pg. 32
Fig. 31 Constança Bettencourt, <i>Floresta</i> , Caldas da Rainha, 2016	Pg. 33
Fig. 32 Constança Bettencourt, <i>Casa</i> , Estrada Nacional Lisboa - Caldas, 2016	Pg. 34
Fig. 33 Constança Bettencourt, <i>Encontro</i> , Estrada Nacional Lisboa - Caldas, 2016	Pg. 34
Fig. 34 Alberto Carneiro, <i>Uma Floresta para os teus Sonhos</i> , 1970	Pg. 35
Fig. 35 Gabriela Albergaria, <i>Arboriculture</i> , 2008	Pg. 36
Fig. 36. Gabriela Albergaria, <i>Espaço entre duas espécies endémicas de NY</i> , 2014	Pg. 36
Fig. 37 Constança Bettencourt, <i>Sem título</i> , 2015	Pg. 38
Fig. 38 Constança Bettencourt, <i>Sem título</i> , 2016	Pg. 39
Fig. 39 Constança Bettencourt, <i>Sem título</i> , 2016	Pg. 39
Fig. 40 Shitao, <i>The crosses torrent</i> , 1699	Pg. 40
Fig. 41 João Queiroz, <i>Sem Título</i> , 2004	Pg. 40
Fig. 42 Constança Bettencourt, <i>contraluz</i> , 2016	Pg. 42
Fig. 43 Constança Bettencourt, <i>descentrado</i> , 2014	Pg. 45

Fig. 44 Constança Bettencourt, <i>avô</i> , 2014	Pg. 45
Fig. 45 Constança Bettencourt, <i>Sem título</i> , 2014	Pg. 45
Fig. 46 Pedro Cabrita Reis, <i>All about geometry?</i> , 2014	Pg. 46
Fig. 47 Constança Bettencourt, <i>inside</i> , 2015	Pg. 48
Fig. 48 Pedro Cabrita Reis, <i>Horas de calor</i> , 1989	Pg. 48
Fig. 49 Constança Bettencourt, <i>corpos de luz</i> , 2016	Pg. 49
Fig. 50 Juan Muñoz, <i>Conversation Piece III</i> , 2001	Pg. 50
Fig. 51 Juan Muñoz, <i>Conversation Piece II</i> , 1993.	Pg. 50
Fig. 52 Constança Bettencourt, <i>fragmentos</i> , 2016	Pg. 51
Fig. 53 Constança Bettencourt, <i>colher</i> , 2016	Pg. 51
Fig. 54 Constança Bettencourt, <i>casa</i> , 2016	Pg. 52
Fig. 55 Cy Twombly, <i>Thermopylae</i> , 1991	Pg. 52
Fig. 56 Constança Bettencourt, <i>fardo</i> , 2016	Pg. 53
Fig. 57 Giuseppe Penone, <i>Indistinti confini</i> , 2012	Pg. 54
Fig. 58 Giuseppe Penone, <i>Indistinti confini - Sapina</i> 2012	Pg. 54

## Bibliografia

BACHELARD, Gaston *Poética do Espaço*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008

BERGER, John, *Sobre El Dibujo*, Barcelona: Ed, Gustavo Gili, S.L., 2011

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985

BUREN, Daniel, *A função do Atelier*, Porto: Ed. Anarquitectura de Andre a Zittel, Público/Fundação de Serralves, 2005, pp 48-53

CARNEIRO, Alberto, “*arte vida / vida arte*”, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2013

CHENG, François, *Empty and Full – The language of chinese painting*, Massachusetts: Ed. Shambhala Publications, Inc, 1994

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ser Craneo, Lugar, Contacto, Pensamiento, Escultura*, Madrid: Ed.: Cuatro Ediciones, 2009

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo: Ed. Perspectiva, S.A, 1991

FROMM, Erich, *Ter ou Ser?*, Barcarena: Ed. Editorial Presença, 1999

HEGYI, Lóránd, CORÀ, Bruno, MELO, Alexandre, ZACHAROPOULOS, Denys, *Pedro Cabrita Reis*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1999

HERMANN, Hesse, *Siddhartha*, Lisboa: Ed. Editorial Minerva, 1974

KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na arte*, Lisboa: Ed. D.Quixote, 1987

MARTINS, Jorge, *A Substância do Tempo*, Lisboa: Ed. Documenta Lda, 2013

MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily*, New York : Ed. Cambridge Mass, The MIT Press, 1993

QUEIROZ, João, *O exercício de desenho e a disposição para ele*, Lisboa: , 2004.

RAWSON, Philip, *Drawing*, London: Ed. Oxford University Press, 1969

SARTRE, Jean-Paul, ALBERTO GIACOMETTI: textos de Jean-Paul Sartre. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012

SHITAO, *A Pincelada Única*, Guimarães: Ed. Pedra Formosa, Associação Cultural, 2001

STOICHITA, Victor, *Breve Historia de La Sombra*, Madrid : Ed. Siruela, S.A., 1999

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Barcelona: Ed, Gustavo Gili, S.L., 2009

## Entrevistas

GAYFORD, Martin (2014). 'I like vanished things': Anselm Kiefer on art, alchemy and his childhood, *The Spectator*. Disponível em <http://www.spectator.co.uk/2014/09/meet-everyones-favourite-post-catastrophic-romantic-anselm-kiefer/> (Consultado a 25/08/2016 às 19:24H)

MARKS, Thomas (2015). Force of Nature: Interview with Giuseppe Penone, *Apollo, The International Art Magazine*

Disponível em <http://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/> (Consultado a 04/05/2016 às 14:57H)

MARMELEIRA, José (2010). Os paraísos artificiais de Gabriela Albergaria, *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-paraisos-artificiais-de-gabriela-albergaria-256707> (Consultado a 09/06/2016 às 15:40H)

RIBEIRO, Anabela Mota (2013). O seu mundo cabe numa cerejeira, *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-mundo-de-alberto-carnerio-cabe-numa-cerejeira-1596898> (Consultado a 12/06/2016 às 15:13H)

SOROMENHO, Ana (25 Março 2016). Pedro Cabrita Reis, *Expresso*. N.º 2265, pág. 52-59

## Revista

RAMA, Samuel (2014). Transformação do tempo em espaço no contexto do escultórico. *Revista TrêsTrês*, N.º3, página 36-39, Caldas da Rainha

## Documentários

RUIZ, Carlos (realizador) (2012). *Mandala da Paz, Alberto Carneiro*. Paredes: Circuito de Arte Pública de Paredes

MELO, Alexandre (argumento), LEITÃO, Abílio (realizador/produtor) (2012). *Pedro Cabrita Reis*. Setúbal : RICOCHETE FILMES

## Websites

<http://alexandremeloglobal.blogspot.pt/2015/03/a-casa-da-paixao-e-do-conhecimento.html>  
(consultado a 21/08/2016 às 14:22H)

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/f/found-object>  
(consultado a 31/08/2016 às 15:39H)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/curios-and-curiouser-weird-wonderful-stuff-artists-collect>  
(consultado a 3/09/2016 às 17:53H)

<http://www.timeout.com/london/art/magnificent-obsessions-the-artist-as-collector>  
(consultado a 3/09/2016 às 18:02H)

<http://artobserved.com/2015/04/new-york-giuseppe-penone-at-marian-goodman-through-april-25th-2015/>  
(consultado a 09/09/2016 às 21:14H)

<https://www.theguardian.com/film/2016/aug/16/andrei-tarkovsky-polaroid-photographs-auctioned-bonhams-solaris>

(Consultado a 21/09/2016 às 12:23H)

<http://www.24bienal.org.br/24bienal/nuh/pnuhgiacome02a.htm>

(Consultado a 23/09/2016 às 12:16H)

<http://restaurars.altervista.org/alberto-giacometti-alla-ricerca-dellesenza-umana/>

(Consultado a 23/09/2016 às 13:27H)