

**Camadas de Mim – do Arquivo ao Autorretrato**

Relatório do Projeto de Tese do Mestrado em Artes do Som e da Imagem

Marco António Oliveira Maia

Orientadores: Pedro Letria e Susana Nascimento Duarte

Caldas da Rainha

Março, 2025





Para ele



## Agradecimentos

Um agradecimento aos meus orientadores: professora Susana Nascimento Duarte que me acompanhou durante todo o meu percurso acadêmico na ESAD-CR, e ao professor Pedro Letria que só conheci durante este mestrado. Obrigado por todo o valor que dão ao meu trabalho.

Um obrigado também ao professor José Bértolo pelas boas referências e pelo incentivo em ir para além dos meus limites.

Um grande agradecimento aos meus pais por todo o apoio, por toda a ajuda, e por partilharem as memórias de outros tempos comigo.

Gostava de agradecer também ao meu parceiro Rodrigo Pinheiro por todas as trocas de ideias e pelas revisões todas que fez comigo.

Um obrigado ao meu amigo Bernardo Bento por todas as sessões de *brainstorming* e por ouvir todas as ideias que surgiam.

Um grande obrigado aos meus amigos André Cópio, João Soares e Francisca Rodrigues por toda a ajuda no estúdio de fotografia. Sem eles este projeto não tinha acontecido.

E por falar em ajudas de extrema importância, não pode faltar um grande obrigado ao Sérgio Dantas, Sérgio Veloso e ao Pedro Cá da oficina de Audiovisuais da ESAD-CR, não só pelo apoio durante a concretização deste projeto, como também por todo o apoio durante os 5 anos do meu percurso na ESAD-CR.

## Resumo

Este projeto propõe autorretratar a minha identidade e intimidade através da fotografia. Apesar da vocação da fotografia para o registo da exterioridade, ela pode conseguir sugerir indiretamente a interioridade e a psicologia humanas; se a fotografia nos mantém à superfície das coisas, é possível, no entanto, usar procedimentos como a montagem para criar ligações profundas e inesperadas entre imagens e procurar ir além das representações exteriores. Trata-se, assim, com esta investigação pela prática artística, de criar um objeto fotográfico que apresente a minha existência como composta de estratos interiores e exteriores que, de algum modo, me representam.

O objeto tem o formato de um atlas e é composto, por um lado, por imagens resultantes de um corte no meu arquivo fotográfico pessoal e familiar pré-existente, e por outro, de autorretratos fotográficos, em que ensaio formas de autorrepresentação e de autoencenação. Constitui-se como uma possível resposta em aberto à pergunta, “Quem sou eu?”, enquadrada por um questionamento mais abrangente sobre as relações entre autorretrato e *medium* fotográfico e sobre a identidade de género e sua relevância para esclarecer outras tantas perguntas que decorrem da primeira: Como pode a intimidade ser acedida e partilhada? O que nos diz ela sobre nós próprios e a nossa identidade? Como se relaciona com outros processos de subjetivação, como os associados à afirmação de uma identidade queer?

## Palavras-Chave

Identidade, intimidade, autorretrato, arquivo, fotografia, *queer*

## **Abstract**

This project aims to present a self-portrait of my identity and my intimacy through photography. Regardless of photography's vocation to register the exteriority of reality, it can indirectly imply the interiority and the human psychology; if photography keeps us at the surface of things, it is possible, however, to use procedures like montage to create deep unexpected connections between images and try to go beyond the external representations. With this investigation through artistic practice, this project ends with a photographic object which presents my existence as a compost of interior and exterior layers that, in some way, represent me.

The object's format is an atlas, and it is a cut in my own personal and familiar archive, in a way, and a staging and construction of a portrait of my intimacy, in another, in which I undertake ways of self-representation and self-enactment. It establishes itself as a possible open answer to the question "Who am I?", portrays as a more embracing questioning about the relation between self-portrait and the photographic medium and about gender identity and its relevance to clarify other many questions that pass off from the first: How can intimacy be accessed and shared? What can it tell us about ourselves and our own identity? How can it relate to other subjectification processes, such as the ones associated with the affirmation of a queer identity?

## **Keywords**

Identity, intimacy, self-portrait, archive, photography, queer

## Índice

Agradecimentos .....	4
Resumo .....	5
Abstract.....	6
Introdução.....	8
1. “Caminho por Definir” .....	11
1.1. Pedras no meu caminho? .....	13
2. Da intimidade sem pessoas ao autorretrato sem palavras .....	14
2.1. O atlas livro .....	17
2.1.1. Atlas e Arquivo.....	22
2.2. Demonstrações da intimidade na fotografia .....	26
2.3 Félix González-Torres e a desconstrução da ideia tradicional de “retrato” .....	30
3 Sem limites, mas com limites – a passagem do atlas para a parede .....	35
3.1 Mapplethorpe e a representação do corpo queer .....	48
3.2 Identidade <i>queer</i> .....	50
4 Voltar às raízes.....	53
5 Do Arquivo ao Autorretrato.....	64
Bibliografia.....	67
Media Audiovisual Consultada.....	70
Anexos.....	71

## Introdução

Este projeto de tese consistiu na construção de um autorretrato através da composição de um atlas formado por fotografias provenientes do arquivo fotográfico do meu pai, do meu próprio arquivo fotográfico e por autorretratos feitos durante o período de criação do projeto; este atlas tornou-se, assim, num autorretrato fragmentado em camadas de imagens, de tempo, de significados, que representa quem eu sou hoje e o que me forma, na tentativa de responder à pergunta “Quem sou eu?”.

Como pessoa *queer*, todos os dias sinto a minha identidade censurada pela sociedade que me rodeia. É a mesma sociedade que proclama a importância da individualidade, que ao mesmo tempo me força a encaixar num molde que corresponda às expectativas que tem em relação a mim, fazendo-me esconder ou retraindo o que nelas não encaixe. Com este projeto quero mostrar que ao escondermos partes de nós para aderirmos aos referenciais identitários socialmente dominantes passamos a ser seres amputados, seres que se veem privados de estratos essenciais da sua existência, seres que deixaram de ser quem são para passarem a ser quem os outros querem que eles sejam. Ao criar este autorretrato que procura mostrar todas as camadas das quais sou feito, eu afirmo a minha verdadeira identidade e a importância da sua afirmação, não só para mim como também para toda a comunidade *queer*.

Este relatório foi construído, mantendo a fidelidade às várias fases do processo de investigação, seguindo a ordem dos acontecimentos que o pontuaram, desde os primeiros esboços do projeto, até à sua finalização, e incluindo alguns caminhos que não levaram a lado nenhum. A parte teórica e parte prática do projeto entrelaçam-se de maneira a criar um discurso que deixe o leitor perceber não só como o projeto foi evoluindo, mas também como o seu crescimento foi determinando a convocação de determinadas referências e casos de estudo.

Assim sendo, a primeira parte do relatório aborda o projeto que realizei no 1º ano do mestrado e que antecedeu este projeto de tese, o filme “Caminho por Definir”. Neste capítulo abordo as intenções do filme, explico o que quis explorar nele, e como é que a partir do filme surgiu a ideia de um projeto de fotografia.

No capítulo seguinte, descrevo e reflito sobre a primeira fase do projeto, que corresponde ao primeiro semestre do 2º ano do mestrado, e à intenção de desenvolver um

livro de fotografia composto por diversos atlas que iam para lá das páginas e das folhas desse livro, e que no seu todo funcionavam como uma forma de autorretrato. Aqui, o meu foco estava mais na relação do arquivo com o atlas, na relação do objeto fotográfico com o artista e com os outros, eventuais leitores/espectadores do livro, na proposta do estabelecimento de uma relação de intimidade com a fotografia e na proposta de reflexão sobre o que se entende por intimidade dentro da fotografia. Neste contexto convoco uma das minhas principais referências, Félix González-Torres e os seus retratos bem como os trabalhos de Nan Goldin e de Nobuyoshi Araki, Os atlas de Aby Warburg, Walid Raad e Gerhard Richter, na sua relação com o arquivo, são também mobilizados, dada a sua relevância para a compreensão do dispositivo de montagem de imagens que me propus explorar.

O capítulo seguinte retrata a fase em que transpus o projeto do livro de fotografia para a “instalação” das fotografias na parede. Esta deslocação também se repercutiu na natureza das próprias fotografias que, entretanto, foram produzidas, cujo foco se alterou: a tónica deixou de ser a fotografia de arquivo para passar a ser a fotografia de autorretrato. Com a irrupção desta diferente abordagem e o novo significado e importância adquiridos pelos autorretratos, deu-se uma mudança de perspectiva do projeto, que se fez acompanhar de novas referências, como a fotografia de Mapplethorpe. Também é neste capítulo que exploro o conceito de uma identidade *queer* através de obras audiovisuais como “Revolutionary Girl Utena” e “Neon Genesis Evangelion”.

A quarta parte do relatório é dedicada à etapa final do projeto, em que regressei a casa dos meus pais para concluir a tese. Este retorno a casa foi como uma entrada no próprio arquivo, entendido enquanto lugar originário e matricial, pois voltei a habitar a casa que aparece tantas vezes no arquivo fotográfico do meu pai. Também coincidiu com a altura em que o meu pai ficou em casa de baixa médica, e em que, por isso, passei muito tempo com ele, o que me fez ver muitas das imagens fotográficas do projeto com outra perspectiva.

Como conclusão proponho pôr em perspectiva o projeto e a investigação associada, a partir da análise dos “resultados” e respostas obtidas, e também daqueles que ficaram por obter. Afinal, será possível construir um autorretrato de quem eu sou hoje a partir da construção de ligações entre o presente e o passado? É possível definir todas as partes que nos constituem? Será possível definir uma identidade? A tarefa de criar um autorretrato é um projeto sem fim, pois camadas de identidade são criadas todos os dias.

Como é que eu contornei este paradoxo sem fim? Para mim, um autorretrato representa o seu autor: interagir com este é tentar conhecê-lo. Para o autor, construir o seu autorretrato é um processo de autoconhecimento.

## 1. “Caminho por Definir”

Antes de falar sobre o projeto de tese, tenho de falar sobre o projeto que o antecedeu. Feito durante o primeiro ano do mestrado em Artes do Som e da Imagem, “Caminho por Definir” é um filme-ensaio sobre a minha percepção da intimidade e sobre a busca constante por algo que me faça sentir completo. É um filme inspirado no estilo de montagem de Jonas Mekas, tal como ocorre em filmes como “Diaries, Notes and Sketches”, também conhecido por “Walden”, no qual uma voz-off acompanha e rima com alguns dos diferentes planos que o realizador nos mostra. O meu filme está dividido em três partes, sendo que a primeira representa o passado, a segunda o futuro e a terceira o presente.

Com este projeto tinha dois grandes objetivos: representar a minha relação com a “intimidade” e representar este ciclo de buscas por algo que eu sinto que me falta. A estrutura do filme, as ideias que consegui convocar, o ritmo, sinto que está tudo como queria: a estrutura dividida nas três partes referidas; a montagem a seguir o movimento da terra em torno do Sol, isto é, a começar com planos da manhã e a acabar com planos do pôr-do-sol; o som a mostrar um distanciamento da voz-off (como se existisse uma barreira entre o narrador e o ambiente em que se encontra); a escolha dos planos; o equilíbrio entre a voz, os ambientes e a música; entre outros aspetos. Poderia passar a vida a tentar melhorar este filme, mas, ao mesmo tempo, senti que após a sua conclusão era necessário parar e passar para a próxima etapa. Quando olho para este projeto, olho para a viagem que ele invoca, não só através dos vários planos de viagens que encerra, como da própria viagem que faço ao nível do discurso. Sinto que criei um objeto artístico muito complexo que gerou imensa discussão, o que me deixou mais do que satisfeito. Não nego que o filme tenha alguns defeitos e evidencie detalhes que poderiam ser melhorados, mas acho que o facto de não ser irrepreensível só lhe dá mais valor, pois simboliza uma viagem que está ainda a decorrer (daí a sua 3ª parte, que reenvia para o presente, ser a mais curta de todas), como se o filme, apesar de estar terminado, retratasse um caminho ainda a ser construído, cheio de incertezas e detalhes que poderiam ser diferentes.

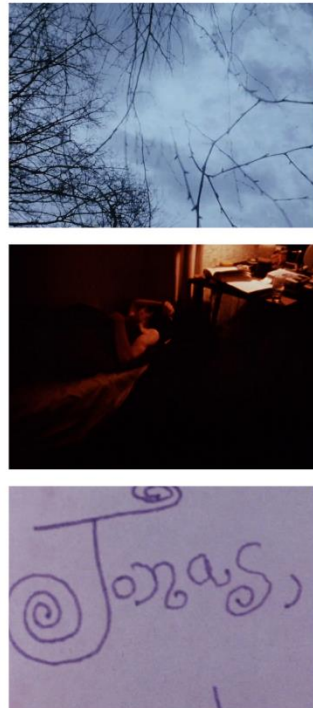
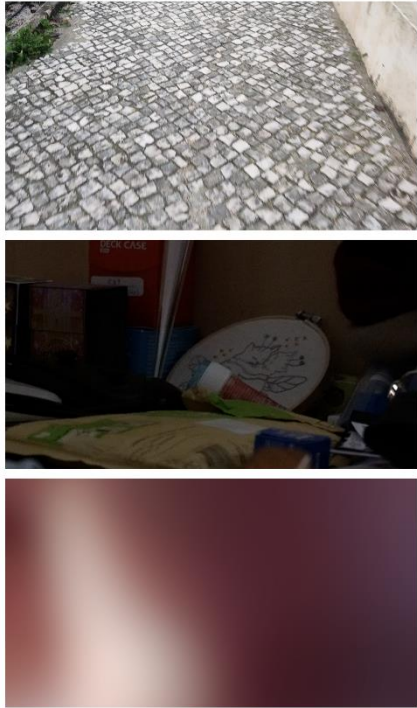


Figura 1 e 2 - Frames de "Caminho por Definir" (2023) (esquerda)  
e de "WALDEN" (1968) (direita)

Filme "Caminho por Definir" (2023): [link](#)

## 1.1. Pedras no meu caminho?

O maior desafio de “Caminho por Definir” foi a minha escolha deliberada de não incluir a presença humana num filme que fala sobre a intimidade. Essa opção foi questionada e criticada, pois, apesar de muitos dos planos escolhidos destacarem aspetos que caracterizam os espaços íntimos, por vezes, fica a sensação de que eu, o realizador e narrador, não sinto o que estou a dizer e a exprimir. Por um lado, enquanto produzia e montava o filme, tinha a intenção de passar essa sensação quase ofegante de termos um narrador que está constantemente à procura de justificações para aquilo que sente, para que no final do filme os momentos de “silêncio” fossem mais sentidos; mas, por outro lado, sei que esse aspeto do narrador é algo que está presente em mim como pessoa: é normal para mim procurar justificações para os sentimentos antes de os sentir sequer. Tendo em conta que o filme é sobre a minha experiência pessoal, a narração “em *off*”, quase ininterrupta, na primeira pessoa, faz todo o sentido; gosto, aliás, do seu carácter imperfeito, pois reforça a impressão de que a caminhada ainda não está resolvida, ou seja, deixa muitas questões em aberto ao invés de a fazer equivaler a um ciclo fechado.

Uma das sugestões que me foram feitas em relação ao filme foi a de o fazer sem recorrer à palavra narrada, e, através dela, à condução do espetador sobre o que sentir ou o que pensar. Foi assim que surgiu a ideia de fazer um projeto fotográfico e deixar que as imagens falassem por mim.

## 2. Da intimidade sem pessoas ao autorretrato sem palavras

Como referi, após o projeto cinematográfico do primeiro semestre, decidi que a tese iria ser um projeto fotográfico. Este teria como foco a criação de um retrato de uma pessoa *queer*: eu. Um dos motivos que me conduziram a este desejo de me autorretratar nestes termos foi a vontade de mostrar que, como pessoa *queer*, sou muito mais do que a minha identidade de género ou a minha preferência sexual (ambas coisas de que me orgulho, mas que, porém, não me definem na sua totalidade): sou também as pessoas que me rodeiam, sou também os sítios onde vivi, sou eu e eu sou quem eu quiser; que é algo que eu vou reafirmando ao longo do projeto. Para trabalhar este autorretrato, e abordar a diversidade de questões por ele suscitadas, sabia que tinha de arranjar maneira de organizar estas “camadas” que me constroem e que são muito influenciadas pela passagem do tempo: há camadas novas que surgem, camadas antigas que desaparecem ou perdem peso, camadas que vão ganhando mais relevância.

A questão do tempo é muito importante para o meu projeto. Quando faço filmes, o tempo é algo que lhes é inerente/imane: há o tempo do plano, o tempo de duração de uma cena, há o tempo que decorre da montagem, há a perceção do tempo pelo espectador, etc. No caso da fotografia, a questão do tempo coloca-se de outro modo: a fotografia é um abrigo do tempo, mas no sentido do instante e não da duração. A fotografia eterniza o momento, mas deixa ao espectador a liberdade de decidir qual a relação de duração que quer estabelecer com a perceção da imagem. Neste caso a questão do tempo vem de um aspeto do projeto que eu assumi desde o princípio: este é um projeto que não tem fim. Ou seja, ao criar este autorretrato de mim, eu sei que as escolhas que tomo acerca das fotografias que escolho, das poses que uso, ou da disposição das imagens, são influenciadas pelo ambiente que me rodeia e pelo ponto em que me encontro na minha vida; e isso é algo que já se tornou evidente ao longo da construção deste projeto, pois ao compararmos as primeiras versões do projeto com a atual conseguimos reparar que há uma diferença na linguagem imagética, que há assuntos a que dou mais destaque do que antes, e isso são consequências do meu crescimento como pessoa, como artista, como aluno. A influência do tempo vai para além da construção do projeto e afeta também a sua leitura: memórias felizes podem-se tornar memórias tristes, pessoas que estavam presentes nas imagens podem deixar de estar presentes na nossa vida, a forma como faço ligações entre as imagens também pode variar. É um projeto que para além de ser um

autorretrato também é um retrato do tempo em que foi realizado (tal como tudo na vida, “é fruto do seu tempo”).

Outra questão temporal que provavelmente é mais óbvia é o facto de eu estar a trabalhar com fotografias do meu arquivo fotográfico familiar. Desde pequeno que sempre tive muita curiosidade sobre os álbuns de fotografia dos meus pais: tentar reconhecer as pessoas através da barreira do tempo, ver como era Ulme antes de eu nascer, conhecer pessoas que nunca vi, tudo me fascinava. Aliás quando vim para a faculdade apanhei um pequeno choque cultural ao perceber que tinha colegas cujos pais estudaram até ao secundário enquanto os meus pais só fizeram o 4º ano. Na minha mente a televisão era algo que tinha chegado há pouco tempo às mãos do “povo”, porque sempre ouvi histórias de o meu pai ir para casa da irmã ver a novela, já que era a única dos sete irmãos que tinha uma televisão. Então, quando vejo estas fotografias dos álbuns dos meus pais sinto que estou a ver um mundo onde o tempo avançou de uma maneira especial, e com este projeto não quero só preservar as memórias destes tempos que nunca serão replicados, como também tentar encontrar ligações entre esse passado dos meus pais e a minha própria vivência, porque outra questão que se levantou quando revi os álbuns de fotografia para criar este projeto foi: eu não conheço as pessoas que ali estão fotografadas. Eu conheço o João e a Maria Fernanda como meu pai e minha mãe, mas não os conheço e nunca os conhecerei como o João e a Fernanda que foram trabalhar “lá fora” aos vinte e poucos anos. Ou seja, quero criar ligações que ultrapassem as linhas do tempo e perceber se as fotografias que os meus pais tiravam com a minha idade e as suas vivências se assemelham às minhas, mesmo tendo 40 anos de diferença.

Para mim, realizar este projeto corresponde a um gesto e a um processo de autoconhecimento; à semelhança do que acontece para qualquer outra pessoa que não somos nós, o conhecimento de nós próprios também se dá no tempo, para além das primeiras impressões, no sentido dos estratos profundos. Aos outros, este projeto pretende dar a ver camadas da minha identidade, que fazem de mim a pessoa que sou hoje.

Tudo isto, em conjunto com este novo desafio de deixar as imagens falarem por si sem serem acompanhadas de uma voz explicativa, fez com que este se tornasse num projeto fotográfico mais especificamente num atlas que reúne fotografias de arquivo e autorretratos.

Com o tema e a forma definidos, só faltava definir o formato. Eu queria conseguir transmitir todas as minhas ideias através da interação com o objeto, ou seja, tinha de ser algo que as pessoas conseguissem passar algum tempo a descobrir e a conhecer, algo que conseguisse mostrar as diferentes camadas interiores e exteriores que me constituem, e por isso senti que a forma mais adequada seria o livro de fotografia. Com o livro de fotografia, as pessoas interagem diretamente com o objeto e manipulam-no, criando assim uma ligação mais direta com este autorretrato. Esta interação direta, isto é, o poder mexer no objeto suscita também mais curiosidade, mais vontade de conhecer quem é esta pessoa que está a ser retratada; um pouco como com os álbuns de fotografia de quando éramos pequenos ou os álbuns de família em que a cada página conhecemos um pouco mais sobre a nossa história ou sobre a dos nossos pais.

## 2.1. O atlas livro

O livro que foi idealizado tinha algumas peculiaridades para que conseguisse incorporar/traduzir as ideias fundamentais do projeto, como, por exemplo, o facto de as páginas serem soltas da lombada como forma de dar a liberdade àqueles que manipulam o objeto de criar as suas próprias montagens. Composto por um certo número de folhas, estas seriam dobradas ao meio e colocadas umas sobre as outras, formando um livro em que as páginas estariam sempre agrupadas a pares: a primeira página sempre agrupada com a última, a segunda página agrupada com a penúltima, e assim sucessivamente. Ao utilizar este formato, dava-se a oportunidade aos leitores de poderem trocar a ordem das páginas e criarem as suas próprias narrativas/ as suas próprias ligações. Por exemplo, o protótipo do livro tinha dezasseis páginas A4, logo era composto por quatro folhas A3, cada uma correspondendo a quatro páginas (duas à frente, e duas no verso).

Para além da paginação do livro, tal como descrita, a disposição do seu conteúdo pelas páginas também se pretendia ajustada aos temas a abordar. Queria transmitir uma ideia de inseparabilidade entre interior/exterior, em que o interior corresponde à identidade da pessoa e o exterior ao corpo, na composição de qualquer personalidade, e para isso criei este livro em que cada página tinha no seu verso um pedaço do meu corpo. O livro era composto por duas partes: os “atlas de ser” e o “autorretrato como prova de vida”. Os “atlas de ser” correspondiam à tentativa de esboçar um retrato estratificado da “interioridade”, e eram compostos por diversas imagens do meu arquivo pessoal e do arquivo do meu pai. Alguns desses atlas só ocupavam 1 página, ou seja, meia folha, enquanto outros ocupavam a folha inteira, ou seja, 2 páginas. No protótipo do livro, estas várias camadas de ser foram organizadas em função de categorias pré-definidas em torno dos seguintes motivos: “as janelas”, “as coleções”, “a família”, “a cozinha” e “as lembranças”; foram ensaiadas outras, que, no entanto, acabaram por ser descartadas, como por exemplo: “o ambiente de trabalho”, “os amigos”, “os rabiscos”, “o lado feminino” e “a casa”. Se dispuséssemos todas as páginas do livro no seu verso, conseguíamos montar um autorretrato de mim, numa só imagem, composta por 4 folhas, de certa forma inspirado pelos retratos da Grace Jones, feitos por Jean-Paul Goude, em 1985, e pelos trabalhos da dupla Gilbert e George. Esse autorretrato dividido em fragmentos é o “autorretrato como prova de vida”, que mencionei antes. Nesta fase do projeto, a imagem do meu corpo simbolizava um marco temporal, isto é, queria inscrever

no projeto quem eu era enquanto o construía. Tal como os meus atlas se compunham de muitas camadas de imagens, entendidas como sobrevivências e manifestações de épocas e idades diferentes do meu ser, também o meu corpo carrega várias marcas da passagem do tempo, rugas, estrias, pelos, tudo fenómenos que simbolizam e evidenciam a inscrição do corpo, da minha exterioridade na história e no tempo. Esta ligação entre o interior e o exterior do livro com o meu interior e o meu exterior serve como forma de materializar a ideia de que ao censurarmos partes da nossa identidade nos tornamos pessoas incompletas. Com esta construção do livro, se decidíssemos retirar alguma das páginas correspondentes à minha identidade, estaríamos sempre a remover partes do meu retrato exterior também, tornando o meu retrato amputado. O livro não tinha uma ordem específica de leitura, principalmente devido ao facto de as páginas estarem soltas; qualquer pessoa poderia, então, reorganizar o livro de acordo com a sua preferência. Porém, para apresentar a maquete, tive de decidir como é que seria a organização das páginas para a primeira pessoa que o encontrasse. Para isso, optei por uma ordem de leitura que sugerisse imersão e emersão: os temas progrediam dos mais superficiais para os mais pessoais, culminando no centro do livro, onde estaria apenas uma fotografia minha em criança e uma fotografia do horizonte; depois faríamos a viagem de volta, ou seja, em sentido inverso, iríamos dos temas mais pessoais até aos mais superficiais.

Este não foi o único formato de livro de fotografia que foi ponderado, nem foi a única forma pensada para a apresentação do projeto. Também foi considerado criar uma versão do livro com autocolantes, em que ou as pessoas colariam como quisessem as fotografias em páginas brancas ou eu próprio colaria os autocolantes, dando-se assim um maior foco ao ato de construir/compor uma personalidade, ou seja, o destaque seria na criação performática do objeto e não tanto no objeto final em si. De facto, em linha com esta dimensão performática perspectivada para o projeto surgiu também a ideia de atribuir ao livro de fotografia composto de folhas soltas uma componente instalativa, criando a possibilidade de as pessoas o poderem manusear livremente e eventualmente retirar páginas para levarem consigo. Para mim, o ato de levar uma página do livro consigo era o equivalente a levar um pedaço de mim, tal como acontece quando conhecemos alguém pela primeira vez: levamos uma imagem da pessoa na memória, ou seja, um pedaço daquela pessoa fica connosco. Esse ato de intervir na obra e de, deste modo, alterar a sua forma interessava-me muito, principalmente, tendo em conta que tais alterações decorrem deste único e simples gesto de pegar e levar alguma coisa connosco. Parte desse fascínio

pela intervenção veio de estudar os retratos de Félix González-Torres, principalmente o “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, em que o público é encorajado a levar um fragmento da obra consigo, e em que esse gesto ganha leituras e significações múltiplas perante o próprio simbolismo da obra. Uma vez que este projeto pretende ser uma representação de mim, levar uma parte dele poderia ser visto tanto como algo positivo, uma vez que equivaleria a guardar um pedaço de alguém na memória, tanto como algo negativo, pois este ato pode ser entendido como a remoção de uma camada da personalidade de alguém, e logo pode ser lido como censura, ou até como um ato de posse, de se querer guardar aquele aspeto só para si. Para além desse gesto, também me interessava muito expor o esvaziamento do objeto, isto é, realçar o que sobraria do objeto depois de todas as partes ou camadas terem sido subtraídas e levadas: o resultado poderia simbolizar alguém que deu demasiado de si e não guardou nada para si próprio, alguém que vive nas memórias dos outros.

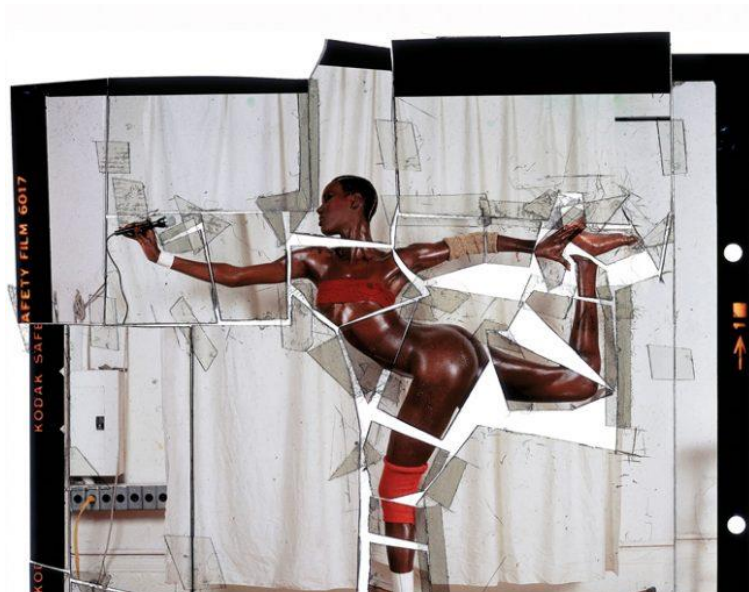


Figura 3 - Montagem da capa do álbum "Island Life" de Grace Jones por Jean-Paul Goude, 1985







Figura 6 - páginas 3 e 15 do protótipo do livro do projeto “Camadas de Mim”

Vídeo de apresentação do protótipo do livro: ([link](#))

### 2.1.1. Atlas e Arquivo

Didi Huberman (2010) define “atlas” como “um trabalho de montagem em que se unem tempos distintos. É um choque. E por isso não se trata de colocar coisas bonitas na parede.” (01:37). É esta definição de Didi Huberman que invoca um trabalho de montagem das linhas do tempo que me irá guiar para falar sobre os atlas de Aby Warburg, de Walid Raad e de Gerhard Richter, não só por partilharem todos a mesma ferramenta de análise e composição visual, o atlas, mas também por todos partirem de um arquivo (arquivos esses diferentes entre si) para o fazer. Todos os três atlas são únicos, cada um com o seu próprio propósito, cada um com a sua maneira de abordar e interpretar o arquivo, mesmo partilhando o mesmo dispositivo.

“Atlas Mnemosyne” é o nome dado ao projeto iniciado por Aby Warburg, um historiador alemão que teve de mudar a sua biblioteca para a Inglaterra devido ao crescimento do movimento nazi na Alemanha. Este projeto de Warburg começou em 1924 e nunca foi terminado, pois Warburg morreu em 1929 devido a um ataque cardíaco, ficando o seu atlas inacabado. Foi graças a Warburg que imagens começaram a ser vistas como fontes de informação, como meios de transporte de emoções, memórias e significados, e não só como meros objetos de deslumbre, pois todo o seu atlas é composto por imagens de obras de arte de todos os tempos (desde a antiguidade clássica, ao renascimento, até ao que era considerado contemporâneo naquela altura) como forma de tentar mapear o pós-vida da antiguidade. Didi Huberman (2010) diz-nos que “traçar a história das artes através de um atlas é o oposto de a traçar como uma narrativa” (02:50), pois ao colocarmos as imagens em contraste umas com as outras teremos sempre novas leituras consoante a posição das imagens, a quantidade das imagens, enfim, as variáveis são tão imensas quanto o número de leituras possíveis. Didi Huberman (2010) acrescenta: “Trata-se de um processo de trabalho que é algumas vezes, muito frequentemente, um trabalho de mesa. Eu faço um pequeno jogo de palavras em francês entre *tableau* (quadro) e *table* (mesa); e quando trabalhas sobre a mesa e tens dois objetos distintos, ou três, se os colocas em ordem 1, 2 e 3 ou 1, 3, 2... Cada disposição tem um significado distinto.” (01:54). O “Atlas Mnemosyne” é um projeto que não só conserva a história das artes como lhe dá uma nova vida ao trazer uma nova compreensão do que nela é retratado. Não é um atlas que nos dá respostas definitivas, mas sim um atlas que nos desafia a reavaliar os significados das imagens e das suas inter-relações.



*Figura 7 - "Atlas Mnemosyne", Aby Warburg, 1926*

Walid Raad é outro exemplo de um artista que trabalhou o arquivo para formar um atlas de memórias. Aliás, podemos até dizer que Walid Raad criou primeiro o arquivo para depois construir o seu atlas. Em 1989 iniciou o projeto “The Atlas Group” que consistia numa organização fictícia que tinha o objetivo de pesquisar e documentar a história contemporânea do Líbano, o país de origem de Walid Raad. O que diferencia este projeto em relação ao de Aby Warburg é o aspeto fictício, pois ao contrário do atlas de Warburg que parte de um arquivo documental de manuscritos, fichas, fotografias, o atlas de Raad tem na sua base um arquivo fabricado, que simultaneamente se inspira e cria os acontecimentos históricos que documenta. Quando falamos de arquivo em Warburg, falamos de um arquivo de partida que reunia não só o conjunto das obras de arte consagradas do passado e da Antiguidade da civilização ocidental, como imagens relevando da arte ornamental e dos motivos decorativos e objetos culturais de populações tribais, ou produzidas pelas tecnologias de vanguarda da altura, como fotografias e páginas impressas.

Com Walid Raad o arquivo dito pré-existente é quase um arquivo de memória. Um exemplo disso é o “My Neck Is Thinner Than a Hair”, um projeto com início em 1996, que aborda a história dos cerca de 245 carros-bomba que detonaram no Líbano

entre 1975 e 1991, através das anotações e fotografias do Dr. Fadl Fakhouri. No entanto, não existe nenhum Dr. Fadl Fakhouri nem nunca existiu, tal como as fotografias mostradas dos ditos carros-bomba não foram tiradas naquela época, mas sim recentemente pelo próprio Raad. Esta fabricação de registos históricos põe em causa a veracidade da história do Líbano? Eu diria que não, apenas nos dá diferentes perspetivas do que seria ter vivido aquela época, porque a informação não deixa de ser verdadeira: os carros-bomba existiram mesmo. As memórias sempre existiram, Walid Raad só fez com que existissem imagens que pudéssemos associar a elas. Walid Raad deu forma a essas memórias e dá a oportunidade a quem as vê de se colocar dentro delas.



Figura 8 e 9 - "My neck is thinner than a hair: Engines" Walid Raad, 1996-2001

Gerhard Richter é um artista alemão que nasceu a 9 de fevereiro de 1932. Por volta dos anos 60, Richter começou a colecionar fotografias, pedaços de jornal e desenhos sem nenhuma ligação aparente. Anos mais tarde, começou a colocar estas imagens em folhas de papel de maneira a tentar organizá-las. Foi esta coleção, este arquivo, e método de organização que deram início ao seu "Atlas", o projeto que iniciou nos anos 70 ao dispor fotografias do seu arquivo familiar ao lado de fotografias de arquivos de outras famílias. Ao contrário dos atlas de Warburg e de Raad, o atlas de Richter não tem no seu fundamento a conservação de um tempo histórico ou de uma cultura, mas sim incentiva aqueles que o veem a analisar as ligações que existem entre cada imagem de cada quadro, sendo que o contexto de cada uma delas não se torna relevante para essa leitura.



Figura 10 - "Atlas - Zeitungsfotos - Prancha 12", Gerhard Richter, 1963 - 1966

Da mesma maneira que procuramos encontrar ligações entre as imagens de um atlas, eu também procuro encontrar as ligações que o meu projeto tem com os aqui apresentados. O meu atlas foi feito com a intenção de me autorretratar, de me dar a conhecer aos outros e a mim próprio, de mostrar o quão complexos todos nós somos como indivíduos. Para esse efeito combino imagens do meu arquivo fotográfico familiar e pessoal com autorretratos meus. Walid Raad criou imagens para conseguir dar forma às memórias que tentaram eliminar do seu país, eu por outro lado estou a adotar memórias da minha família e o arquivo fotográfico correspondente para criar um autorretrato de quem eu sou no tempo presente. De certa forma estou a descartar parte do contexto original das imagens, como Richter fez no seu atlas, para criar novas leituras num contexto expandido onde a leitura vai para lá dos limites das imagens singulares. Eu procuro encontrar, no cruzamento entre o arquivo fotográfico do meu pai e o meu próprio arquivo respostas a perguntas do presente com base no meu passado e no passado daqueles que vieram antes de mim: um reconhecimento do passado para que possa conhecer o presente.

## 2.2. Demonstrações da intimidade na fotografia

Nan Goldin é uma artista e ativista americana cujo campo de trabalho envolve a exploração de aspetos e motivos associados à comunidade LGBTQIA+ e definidores da sua cultura e da sua história minoritária, tais como a epidemia de VIH/SIDA, a dependência de opioides, as *dragqueens*, perspetivados a partir do ponto de vista da intimidade. O seu trabalho mais conhecido é “The Ballad of Sexual Dependency” de 1985 que começou por ser um *slideshow* e teve a sua reificação em livro no ano seguinte. Este projeto é composto por fotografias da vida de Nan Goldin entre os anos de 1979 e 1986 que retratam a sua intimidade, incluindo o abuso que sofreu durante a relação que teve durante este período. Esta crueza e esta rejeição de romantizar/embelezar a vida para “ficar bem na fotografia” são a forma como esta artista decide mostrar a realidade do mundo que a rodeia e foi isso que fez com que ela e este projeto se destacassem.



Figura 11 - “Nan one month after being battered”, Nan Goldin, 1984

Um dos projetos de Nan Goldin que quero destacar chama-se “The Other Side” e foi publicado em 1993 na forma de livro. Retrata a vida da artista quando esta vivia em Boston com três *dragqueens*, em 1970. As suas colegas de casa costumavam ir atuar a um bar chamado “The Other Side”; daí o nome do livro. Foi (e continua a ser) muito importante haver quem retratasse estas pessoas e estes estilos de vida numa época em que se começava a fazer sentir a libertação dos preconceitos da sociedade perante a comunidade *queer* (a Revolta de Stonewall ocorrera em 1969, no ano anterior), antes de se voltar a entrar numa nova zona de perigo e estigmatização, com o início da epidemia de VIH no início dos anos 80. Nan Goldin não se limitou a fotografar os espetáculos em que atuavam as suas amigas, mas retratou a sua vida fora de campo, enquadrando-as na intimidade com a máquina fotográfica. Nas fotografias vemos as pessoas a viverem as suas vidas, a serem elas próprias; mesmo estando em *drag* conseguimos sentir através da fotografia a relação de intimidade e confiança que existia entre a fotógrafa e os retratados. Em “The Ballad of Sexual Dependency” estamos perante um autorretrato direto da vida da fotógrafa, em que ela é muitas das vezes o objeto principal da fotografia; porém, também “The Other Side” pode ser lido como um autorretrato de Nan Goldin, pois apesar de não figurar nas imagens, conseguimos ter um vislumbre do que era a sua vida naquela época, ou seja, podemos dizer que acedemos indiretamente a um retrato de uma parte da intimidade da artista. É este aspeto do trabalho de Nan Goldin que me importa destacar, estas diferentes formas de abordar a intimidade, de a trabalhar, e de a partilhar. A intimidade não implica nudez, não implica sequer a presença de alguém em particular. Às vezes a intimidade é só uma fotografia dos nossos amigos a maquilharem-se.



Figura 12 – “Jimmy Paulette and Taboo! In the Bathroom”, Nan Goldin, 1991”

Recorro, por último, ao trabalho de Nobuyoshi Araki, mais precisamente “Sentimental Journey” e projetos consequentes. Nele o fotógrafo compilou todas as fotografias do seu casamento com a sua esposa e musa Aoki Yoko, desde o início da sua relação até à lua-de-mel, criando uma janela para a intimidade deste casal. Depois de “Sentimental Journey”, infelizmente, veio “Winter Journey”, o livro que retrata a morte de Aoki Yoko, e de seguida “Spring Journey”, o livro que retrata a morte de Chiro, o gato do fotógrafo. Estes dois últimos projetos mostram-nos, através da fotografia, um outro lado da vida do fotógrafo, quase tão oposto que chega a ser quase idêntico; isto é, se em “Sentimental Journey” estamos a celebrar a vida e o amor daquele casal, “Winter Journey”, apesar do foco ser a morte e o final da vida, pode também ser visto, à semelhança de “Spring Journey”, como uma celebração da vida que acabou e de um amor que permanece.

De todos os trabalhos de Araki, aquele que mais me fascina é “Sentimental Sky” de 2012. Enquanto nos outros projetos fotográficos havia sempre um sujeito principal e uma linha temporal que era possível seguir, aqui tudo isso desaparece. “Sentimental Sky” é um livro fotográfico em que todas as fotografias são do céu. Para Araki o céu é um espelho que reflete o seu estado emocional. Observar os céus que Araki fotografou é como olhar para o seu interior, para o seu estado de espírito ([para.1](#)). Aquelas não são imagens quaisquer do céu: são imagens dos céus que fazem parte da vida do artista.



*Figura 13 - páginas de Sentimental Sky, Nobuyoshi Araki, 2012*

### 2.3 Félix González-Torres e a desconstrução da ideia tradicional de “retrato”

Os retratos ditos “tradicionais” são associados a representações visuais de alguém, mantendo-se fiéis à aparência dessa pessoa, que é o “objeto da fotografia”. É o que acontece no caso de fotógrafos tão distintos como Nan Goldin, de quem falei anteriormente, ou Nadar, um fotógrafo do século XIX: apesar de ambos trabalharem a fotografia e o retrato de formas muito diferentes, nas suas fotografias conseguimos sempre identificar quem está a ser retratado devido à sua presença (isto é, as pessoas retratadas aparecem na fotografia). Já com Félix González-Torres essa noção de retrato é expandida, é uma representação que não só não é fotográfica, como também vai para lá da fidelidade à imagem da pessoa, uma vez que a abordagem ao motivo do retrato é mais plástica. Apesar de distintas, ambas as formas são igualmente válidas de representar a identidade de alguém.

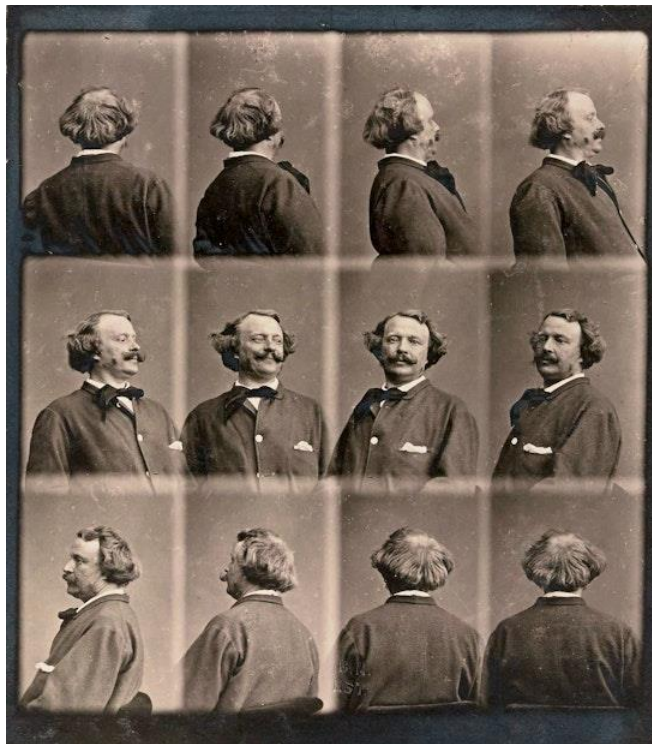


Figura 14 - "Revolving selfportrait", Nadar, 1865

Félix González-Torres foi um artista conceptual, nascido em Cuba, que viveu em Nova Iorque e trabalhou conceitos relativos à comunidade queer e à comunidade emigrante durante as décadas de 1980 e 1990. González-Torres faleceu a 9 de janeiro de 1996 devido a complicações derivadas de SIDA. Se Félix González-Torres pode ser dito um artista conceptual, é na medida em que se preocupa mais com o conceito ou ideia motora das suas obras e não tanto com as especificidades da sua execução, como refere numa entrevista a Tim Rollins, na qual menciona, por exemplo, que a cor do papel escolhido para uma das suas obras é uma cor específica porque era aquela que estava disponível em qualquer loja ([González-Torres, 1993, para.59](#)).

As obras de González-Torres sempre me fascinaram muito, mesmo antes de as conseguir compreender, devido à sua aparência simples, ou melhor, uma aparência simples de descrever; por exemplo, a sua obra “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” (1991) pode ser simplesmente descrita como “um monte de rebuçados”. No entanto, esta simplicidade é paradoxalmente sintoma de complexidade das obras, pois permite que encontremos múltiplas leituras e as reconheçamos como signos que carregam várias interpretações. “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, tal como muitas outras obras deste artista, foi feita tendo em mente a possível interação de terceiros, ou seja, a intenção é que as pessoas ao passarem por este “monte de rebuçados” possam eventualmente tirar um rebuçado. A possibilidade de ocorrência deste pequeno e simples ato sobre esta aparentemente simples obra desencadeia um mundo de perguntas e significados, quer a opção seja retirar o rebuçado ou não o retirar. Para explorarmos essas questões, vamos desconstruir a peça.

Afinal, o que significa este monte de rebuçados?



Figura 15 - “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, Félix González-Torres, 1991

“Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, como o nome indica, é um retrato de Ross, o parceiro de Félix, em Los Angeles, no sentido em que faz corresponder o peso do monte de rebuçados ao peso que Ross tinha, numa altura em que sofria de complicações associadas à SIDA. Ross faleceu em janeiro de 1991, e a peça foi exposta pela primeira vez em outubro do mesmo ano. Retirar um rebuçado do monte é retirar um pedaço da peça, e ao mesmo tempo, dado que se trata de um retrato ou representação de Ross, é também retirar um pedaço de Ross. A cada rebuçado retirado, o peso da peça diminui, representando a perda de peso de Ross e de muitas outras vítimas de SIDA.

Se eu retirar um rebuçado, estou a assumir o “papel” de um vírus? Estou a contribuir para a destruição da obra e, com ela, da memória de alguém? Estas são algumas perguntas suscitadas pela obra, que demonstra ser aberta a todas e quaisquer interpretações. Também podemos interpretar o ato de retirar um rebuçado como o equivalente de uma eucaristia, e estaríamos assim a levar connosco um pedaço de Ross. Aliás, até o próprio rebuçado pode ser questionado. Porquê um rebuçado? Seria Ross uma pessoa doce? Será o doce do rebuçado uma metáfora para o ato sexual?

E se ignorarmos a sugestão de interação com a peça? E se quisermos que o peso da obra se mantenha e que a memória de Ross fique para sempre intacta? Bem, isso revela-se praticamente impossível, pois se não formos nós a retirar um rebuçado, outra pessoa certamente o fará. Não interagir com a peça pode ser interpretado como um ato de protesto, mas também pode ser interpretado como um ato de compactuação, pois tal como muitos assistiam de braços cruzados à devastação infligida pela epidemia de SIDA na comunidade *queer*, também os “espectadores” estariam a decidir ignorar uma obra que presta homenagem a uma vítima da doença.

Estas interações e estas diferentes leituras de cada gesto são o que torna os retratos de Félix González-Torres tão especiais e únicos. São retratos afetados pelo tempo, seja através da interação com público, seja por denotarem a época em que foram concebidos, seja ainda por evidenciarem as alterações que sofreram ao longo dos anos.

Hoje ainda é possível presenciar estes retratos e as outras obras de FGT por este ter deixado instruções para que pudessem ser replicadas e algumas até atualizadas, como é o caso de “Untitled (Portrait of the Magoons)” (1993). Esta obra consiste numa sequência de datas acompanhadas por um conceito. Por sua vez, Nancy Magoon e Robert Magoon são o casal que encomendou este retrato a Félix González-Torres que o criou através de acontecimentos históricos que, de uma maneira ou de outra, influenciaram a vida deste casal, como por exemplo o Civil Right Act em 1964 ou a inauguração da Disneyland em 1955. O retrato foi feito originariamente no topo das paredes interiores da casa do casal e foi pela primeira vez replicado em 2017, em Nova Iorque. Para a sua replicação, o retrato foi atualizado com novas datas, como por exemplo “New York 2001”. No caso de um retrato fotográfico não seria possível replicá-lo, pois teríamos sempre de criar uma cópia ou criar um retrato novo, caso quiséssemos acrescentar ou modificar algo. Com os retratos de Félix González-Torres isso é possível. É possível existirem vários “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” e todos serem verdadeiros e nenhum ser “o verdadeiro”. Não são os mesmos rebuçados, porém é o mesmo retrato porque o valor da obra não está na consistência do material, mas sim na consistência da intenção, do conceito. O mesmo se pode dizer de “Untitled (Portrait of the Magoons)”: apesar de ter sido replicado em galerias, e apesar de terem existido vários “Untitled (Portrait of the Magoons)” ao mesmo tempo (um na casa do casal e outro na galeria quando foi replicado), ambos são verdadeiros e ambos são válidos. O que é que isto significa quando falamos de retratos de pessoas? O que é que significa existirem diferentes versões de alguém? Será alguma mais verdadeira do que a outra? Foram estas questões que me fizeram trabalhar a questão da identidade, pois o Marco Maia que escreveu este relatório é o mesmo Marco que vai estar a apresentar o projeto, e ambos são verdadeiros e válidos. O Marco como aluno e o Marco como artista são versões da mesma pessoa que existem ao mesmo tempo e nenhuma tem menos valor do que outra. Tal como o Marco que existe na mente dos amigos e o Marco que existe na mente dos pais. São Marcos com algumas diferenças, mas não deixam de ser todos reais. Eu quis trabalhar essa multiplicidade de imagens e figuras, eu quis explorar quem são os “eus” que eu conheço.



*Figura 16 - "Untitled (Portrait of the Magoons)", Felix Gonzalez-Torres, 2017*

### 3 Sem limites, mas com limites – a passagem do atlas para a parede

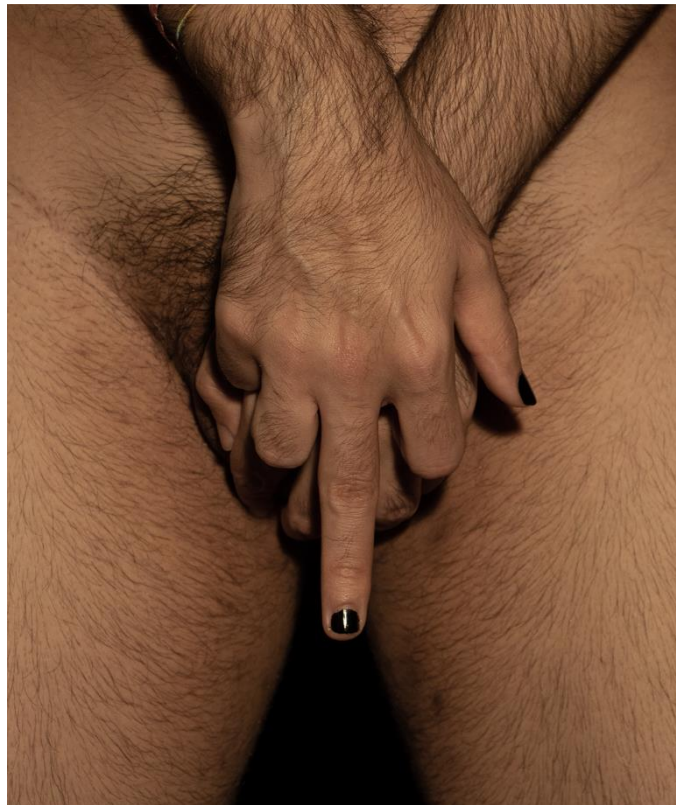
Durante a produção do protótipo do livro de fotografia, fui-me apercebendo de que o objeto estava a condicionar demasiado o desenvolvimento do projeto: em vez de adaptar o livro ao meu conceito, estava a adaptar o conceito ao livro. Uma das preocupações iniciais era quantas páginas o protótipo iria ter, e, na altura, a opção foi privilegiar em quantidade a presença dos atlas de imagens, o que acabou por me desviar demasiado do assunto principal: autorretratar-me. Para além do número de páginas, a estrutura das páginas do livro veio também a revelar-se uma limitação: vi-me fechado dentro do seu pequeno retângulo. Por último, o fator económico acabou por ser também decisivo, pois estava a condicionar as minhas decisões em função dele: precisava de um tipo de papel muito específico para conseguir transmitir as sensações e intenções desejadas, mas como não podia satisfazer esta necessidade por falta de disponibilidade financeira, senti que de outro modo o objeto iria ficar aquém das expectativas que para ele tinha criado. Tendo tudo isto em conta, percebi que o melhor seria reestruturar o projeto e focar-me apenas nalguns dos atlas mais fundamentais e com eles criar um grande atlas, para expor na parede. Eu queria que este atlas fosse capaz de transmitir esse sentimento de estaleiro típico do trabalho de *atelier*, espelhando o processo laboratorial de colocar fotografias na parede para ver como funcionam umas com as outras, como se fossem o equivalente das minhas camadas de ser todas reunidas, e experimentar com as ligações potencialmente existentes entre todas: e assim o fiz.

Agora com esta “nova tela” de trabalho, o objetivo passava a ser eliminar o que era supérfluo ou redundante para guardar apenas o essencial. Este novo atlas incluiria fotografias do arquivo do meu pai, bem como fotografias do meu arquivo pessoal em conjunto com autorretratos feitos em estúdio. No início do projeto, como mencionei anteriormente, estes autorretratos tinham a função de fixar instantâneos do meu corpo enquanto realizava este projeto, tendo-lhes chamado “autorretratos como prova de vida”; era isso que eram: uma prova temporal, um marco no tempo (trocadilho intencional). Com este novo formato senti que a fotografia podia ser explorada de outra maneira e com maior liberdade porque agora já não me tinha de preocupar com um autorretrato que se tivesse de dividir em verso e reverso da página... enfim, isso já não interessava.

Neste regresso às fotografias do meu corpo, comecei por capturar alguns detalhes do corpo, uns de que gostava mais, outros menos, aos poucos fui-me desinibindo em

frente da câmara e passei a querer expressar alguma coisa com o meu corpo. O meu corpo passou de apenas servir como uma prova de vida para ser o meio no qual eu conseguia começar a tentar responder à pergunta “Quem sou eu?”.

Sinto que esse processo começou precisamente com esta foto.



*Figura 17 – Fotografia da 3ª sessão em estúdio*

Esta fotografia, para mim, simboliza a rejeição das normas da sociedade sobre o determinismo de género, ou seja, uma recusa da ideia de que o género se define em função do sexo biológico. Não só uma rejeição dessa ideia como também uma provocação contra os olhos púdicos que sexualizam todos os corpos que aparecem nus.

Com esta fotografia percebi que queria usar o meu corpo como forma de trabalhar e expressar a minha identidade *queer*. Tinha-me imposto demasiados limites no que queria mostrar, não por uma questão de vergonha - aliás, sempre estive bastante à vontade

com o amigo que me ajudou a fotografar os autorretratos, e não sentia qualquer embaraço em mostrar as fotografias -, mas porque queria manter-me fiel a uma certa imagem que queria projetar de mim próprio: queria ficar bem na fotografia. As fotografias tinham todas de cumprir alguns critérios: eu tinha de estar sério, tinha de estar nu, tinha de estar focado. Tudo isto acabou por constranger imenso as poses fotográficas e as imagens que delas decorreram.

Numa conversa em Lisboa com os professores Pedro Letria e José Bértolo foi-me recomendado passar pela livraria STET, e procurar dialogar com outras referências potencialmente inspiradoras para a minha própria prática. Confesso que não queria muito ir, não por falta de vontade, mas porque me sentia paralisado, não achando que fosse fazer diferença ou ter qualquer efeito na necessidade que identificara de me “soltar” nas minhas autorrepresentações fotográficas; contudo, como já estava em Lisboa e não sabia quando poderia voltar com tanto tempo livre, acabei por ir.

Foi, então, na STET que tive o primeiro contacto direto com as fotografias de Robert Mapplethorpe. Eram autorretratos, em que ele estava em pose, mas em que se sentia o seu à-vontade em devir/ser o que quisesse enquanto continuava a ser ele próprio. Ele usava maquilhagem, roupas e penteados diferentes, poses diversas, como se estivesse a encarnar diferentes personagens, mas, ao mesmo tempo esses diferentes personagens eram todos a mesma pessoa. Foi aí que senti que estava na altura de começar a experimentar o efeito do uso de alguns adereços na minha autorrepresentação e nas imagens daí resultantes.



*Figura 18 - Fotografias da 4ª sessão em estúdio*

Com roupas e maquiagem, sentia que estava a representar personagens, que não era eu, então podia estar como quisesse. Libertei-me dos tais limites que me impusera e deixei a seriedade para trás. Comecei a mostrar-me de formas mais femininas ou mais masculinas, mais engraçadas mais sisudas ou mais sensuais. Curiosamente, agora revisitando estas imagens, percebi que ao criar poses delicadas para tentar invocar ou aludir a um lado mais feminino, acabei por quase encarnar o retrato que Nadar fez de Sarah Bernhardt em 1865.

Estas personagens não eram nada mais nada menos do que outras versões de mim. Eram autorretratos feitos através de diferentes lentes (não literalmente). Todas verdadeiras, todas importantes, e todas elas representando-me de alguma forma.



Figura 19 - Bernhardt fotografada por Nadar, 1865

A primeira versão do projeto foi mostrada na exposição de finalistas, onde estas novas fotos já foram incluídas.

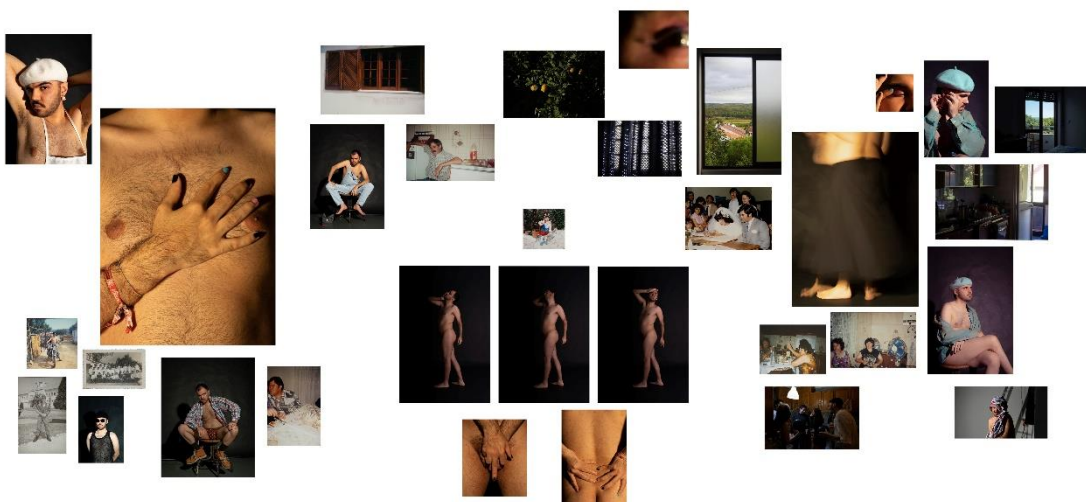


Figura 20 - "Camadas de Mim", Versão Digital para Catálogo da Exposição de Finalistas, maio 2024

As fotografias que escolhi trazer para esta versão do atlas correspondem aos autorretratos, a fotografias de janelas, de cozinhas, de convívios, e fotografias do meu pai quando era mais novo.

A cozinha sempre foi um espaço muito importante, para mim, porque considero o ato de cozinhar para alguém como uma das maiores provas de carinho que podemos manifestar (estamos literalmente a confeccionar com as nossas mãos o alimento que irá nutrir a pessoa); daí a inclusão de fotografias desse espaço.

Curiosamente quando revisitei o arquivo fotográfico do meu pai encontrei muitas fotografias de convívios na cozinha da nossa casa; daí as ter trazido também.

Por sua vez, as fotografias das janelas simbolizam os sítios por onde passei, os sítios a que já chamei de casa enquanto lá vivi.

Através da organização e posicionamento relativo das fotografias no atlas tentei criar um espectro relativo à minha identidade de género. No centro coloquei uma fotografia de mim em criança porque, como expliquei durante a exposição de finalistas, “o projeto é para ele”, ou seja, é uma carta de amor à minha criança interior, que sempre se quis exprimir à vontade, e procurou neste projeto uma forma de o fazer. Abaixo dessa fotografia dispus três autorretratos de corpo inteiro, cuja sequência sugere a ilusão de movimento e assim evidenciar que este é um autorretrato em constante movimento/crescimento/mudança. Por seu turno, abaixo destas fotografias juntei à fotografia do pénis, simultaneamente escondido e mimado pela mão, que mencionei anteriormente, outra do fundo das minhas costas.

Com estas imagens compus uma secção “sem género”, isto é, trata-se de uma zona do atlas onde a constelação de fotografias não exprime nem um lado masculino, nem um lado feminino: sou apenas eu, o meu corpo como manifestação do neutro, da neutralidade. A este propósito a fotografia com o gesto provocatório de ocultação e exibição do órgão sexual, tem mesmo esse propósito de interpelar quem a olha (daí a sua localização também ser no limite inferior do atlas, pois ver convenientemente a fotografia implica assumir o olhar sobre ela, baixando-o e à cabeça, para o efeito) e reenviar a quem olha a rejeição de qualquer rótulo baseado no meu sexo. No limite superior do atlas coloquei uma fotografia do limoeiro no quintal da casa dos meus pais e fotografias das janelas da

mesma casa. Ao lado direito do atlas, associei fotografias que denotam o meu lado feminino e o meu lado mais social, que é dele indissociável, daí encontrarmos, nesta zona, os meus autorretratos com poses e gestos marcadamente femininos, como o da perna cruzada, ou o com a maquilhagem, bem como as fotografias de arquivo dos jantares de convívio dos meus pais, justapostas às fotografias que tirei, eu próprio, em jantares com amigos, e às fotografias de janelas dos sítios onde pude explorar mais esta minha faceta. O lado esquerdo é dedicado à faceta mais masculina da minha identidade e está ligado à presença e importância do meu pai na minha vida. Com a seleção de imagens que o compõem procurei caricaturar os estereótipos associados à masculinidade imitando, por exemplo, a pose do meu pai numa fotografia da tropa, ou vestindo-me com roupas que usaria para sair à noite com amigos; ou ainda “mascarando-me” de “homem do ribatejo”, mas sem calças e com roupa interior com o padrão de patinhos amarelos.

Ao mostrar e apresentar as fotografias aos professores, na altura da sua exposição, fui ouvindo opiniões muito diversificadas. Tão depressa ficava desiludido com o projeto como ficava orgulhoso, tão depressa ouvia “devias ter feito mais” como “devias ter feito maior” ou “devias ter explorado mais”. O facto de a tudo isto acrescer a circunstância de ainda me estar a debater com alguns limites sobre o que me era ou não confortável expor de mim mesmo, fez com que sentisse que estava a ser empurrado para várias direções ao mesmo tempo. Como se me encolhesse, esticasse ao mesmo tempo. Sempre que achava que podia dar por terminada a parte fotográfica, era-me pedido mais e diferente e maior e eu não sabia como fazer diferente e onde ir buscar maior. Comecei a entrar numa espiral sem saber como sair dela.

Então usei essa espiral como inspiração.

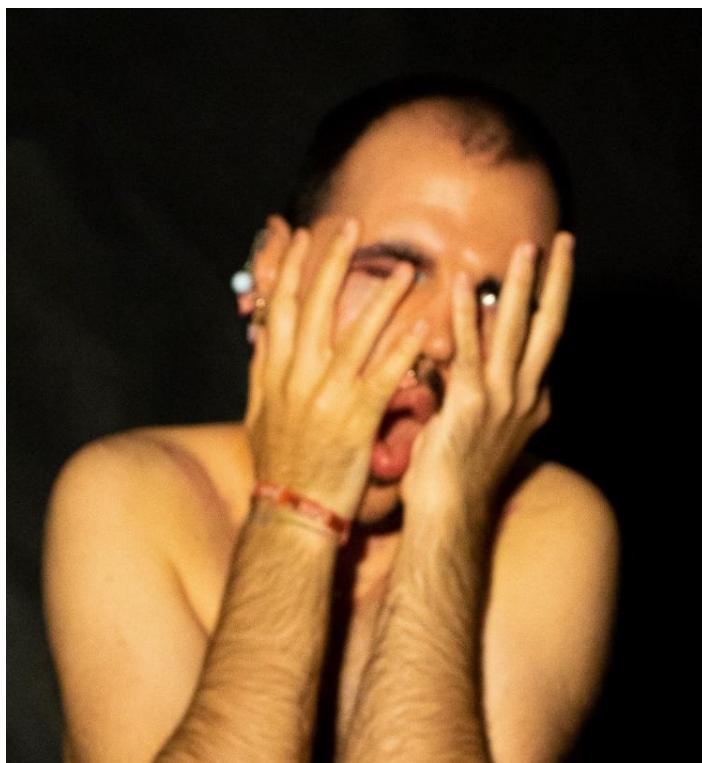


Figura 21 - Fotografia da 5ª sessão no estúdio

No espaço de horas passei de me sentir completamente perdido para sentir que finalmente tinha encontrado o propósito do meu projeto. A partir daqui o meu objetivo passou a ser conseguir, através dos meus autorretratos, materializar esta frustração, a sensação de estar a ser esticado por todas as pontas em função de expectativas que eram as dos outros sobre como deveria materializar este autorretrato e como nele integrar a minha autorrepresentação e, através dela, a expressão da minha identidade. Então, para isso, tentei encarnar essas expectativas ao máximo. Mais *butch*, mais *femme*, mostrar mais, mostrar menos. Deixei-me também entrar no campo do erótico inspirando-me em Tom of Finland e encarnando um lado mais masculino, mas através de uma lente *queer*. Tentei representar o “fugir da luz”, o “encarar a luz”, o recolher, o abrir, o esticar, o deformar, o tentar encaixar. Assim, a personagem que aparece de casaco de cabedal numa das fotografias que tirei na sequência desta viragem no projeto, é uma personagem extrema, pois o casaco é do meu pai e tem, por isso, um valor simbólico, sendo que eu estou a tentar capturar um lado erótico através da sua utilização (algo meio freudiano se calhar).

E também procurei mostrar cansaço: esta foi uma etapa do projeto em que comecei a sentir um certo esgotamento, não físico, mas a nível criativo e emocional, provocado pela ansiedade criada por todas estas expectativas e a minha relação com a sua satisfação. O corpo *queer* é um corpo que foge às normas enquanto o tentam sempre encaixar em alguma, o corpo queer é político, e eu estava farto disso. Farto não, cansado. Definitivamente cansado. Eu sempre encarei o facto de estar nu nas minhas fotografias como uma exibição de vulnerabilidade: para mim o corpo nu é uma representação do meu lado mais transparente, mais honesto, mais vulnerável. Desde pequenos que somos ensinados a não expor o nosso corpo nu, e que expô-lo é errado. Sendo uma pessoa *queer*, que viveu muitos anos a esconder partes da sua identidade, a apresentação do meu corpo nu é ao mesmo tempo uma reivindicação dessa identidade, como também um ato de libertação das amarras do pudor em que a sociedade encerra os corpos, constringendo e codificando a nudez. Porém, em algumas das novas fotografias foi para mim necessário resguardar o corpo. Sentia-me demasiado exposto, demasiado frágil, demasiado vulnerável. Queria proteger um pouco a minha identidade das luzes julgadoras do estúdio. Foi necessário pôr-me a nu, para depois me voltar a cobrir com as roupas ajustadas à forma de vida que quis construir para mim próprio.

Numa pura coincidência, acabei por involuntariamente fazer referência ao filme “The Passion of Joan of Arc” de 1928 com as minhas expressões. Aliás até há comparações que podem ser feitas entre o tormento e a perseguição que Joana d’Arc sofreu com a perseguição que, em certos meios, ainda é feita aos indivíduos da comunidade *queer*, e não deixa de ser interessante reconhecer-me como veículo de tal associação poética.



Figura 22 - "The Passion of Joan of Arc", Carl Theodor Dreyer, 1928

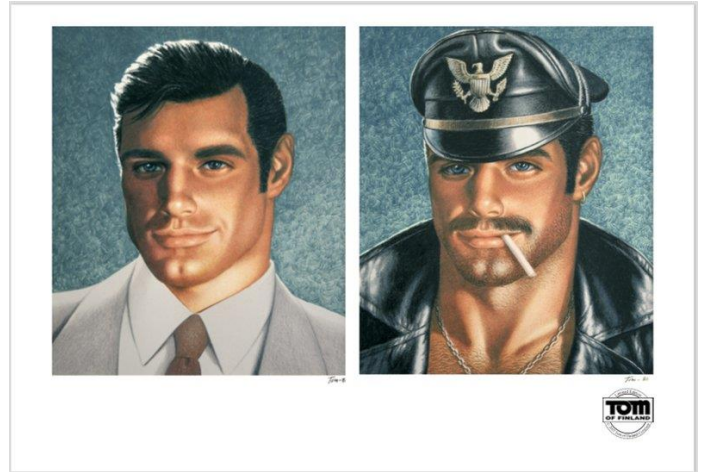


Figura 23 - "Day & Night", Tom of Finland, 1980



Figura 24 - Fotografias da 5ª sessão em estúdio

Em conversa com amigos falei-lhes de que este projeto me dava uma responsabilidade acrescida, porque para além de me representar a mim, estava também, de certo modo, a representar uma comunidade mais abrangente. Por conseguinte, tudo nele teria de ser perfeito, ao que me responderam, “mas os gestos antes de serem políticos, são teus”. E foi este mote que trouxe para a última sessão de fotos.



*Figura 25 - Fotografia da 6ª sessão no estúdio*

Recuperei o fio vermelho do meu projeto final de licenciatura, que era uma vídeo-performance em que aquele elemento simbolizava as ligações entre as personagens, e desloquei-o para este novo projeto de mestrado, em que o fio vermelho simboliza agora, nas fotografias que realizei, as ligações que tenho com os outros, com o passado, com o futuro, com a família, com os amigos. São ligações que às vezes nos sufocam, nos prendem, que queremos arrancar, que queremos cortar, mas fazem parte de quem somos; por isso, temos de aprender a aceitá-las e a viver o melhor possível com elas. Pelo menos, foi isso que senti com este projeto. Aprendi a brincar com os fios vermelhos, em vez de os ver como ligações sérias e frias.



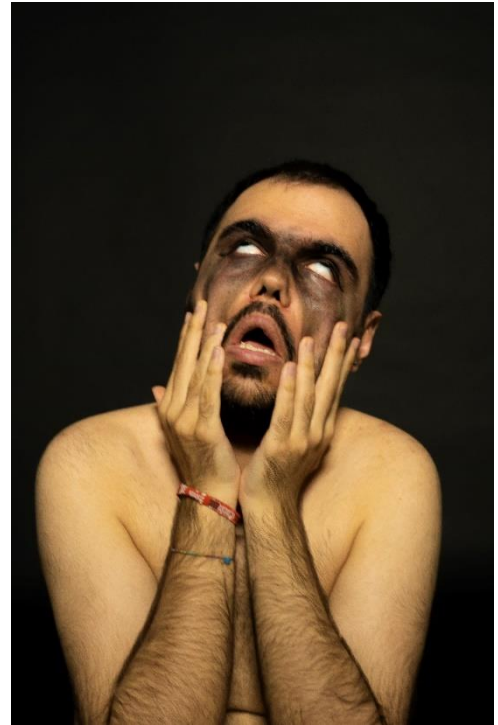
*Figura 26- "Akai Ito", 2022*

Filme “Akai Ito” (2022): ([link](#))



*Figura 27 - Fotografia da 6ª sessão no estúdio*

Realizei também alguns retratos com maquiagem escura, em que meus olhos aparecem mais destacados e olham diretamente para a câmara. Para mim, o contacto visual com a câmara, que o olhar inscrito na imagem traduz, cria um momento de ligação direta entre o retratado e o espetador: o retratado assume que está a ser fotografado e assume que está a ser observado, tornando o espetador cúmplice daquele momento. O olho iluminado também é um sinal de vida, é um sinal de humanidade. Olhar nos olhos de alguém é um gesto de intimidade.



*Figuras 28 e 29 - Fotografias da 6ª sessão no estúdio*

Por fim, voltei ao grito. Voltei a querer expandir-me para fora de mim. O puxar as bochechas, o forçar a boca aberta, o esmagar o rosto entre as mãos, o esborratar a maquiagem, o sujar os dedos e o resto do rosto, tudo isso como forma de protesto. Tinha chegado ao meu ponto limite: não dava para ir mais além, o corpo não me permitia.

### 3.1 Mapplethorpe e a representação do corpo queer

Na sequência da minha visita à livraria STET, referida anteriormente, pude consultar inúmeros livros. Dos muitos que nesse dia me passaram pelas mãos, houve um que me marcou, mas cujo nome não guardei. Não só não guardei o nome como não guardei qualquer registo daquele livro. A única coisa que retive na memória foram algumas das fotografias de Robert Mapplethorpe que continha

Mapplethorpe foi um fotógrafo norte-americano que nasceu em 1946 e faleceu em 1989 devido a complicações derivadas de VIH/SIDA. Mapplethorpe ficou conhecido pela polémica gerada pela sua exposição “Robert Mapplethorpe: “The Perfect Moment” (1988), tendo em conta o financiamento público associado às suas fotografias “gráficas” em termos de conteúdo: eram fotografias de corpos nus, algumas de natureza erótica, em 1988. Aliás considerar aquelas fotografias “eróticas” é todo um debate também porque o que cada pessoa considera erótico ou até pornográfico varia. No entanto, não foram essas as fotografias que eu encontrei naquele livro, por isso não entrarei em detalhe nesta discussão.

As imagens que encontrei de Mapplethorpe foram alguns dos seus autorretratos. Nestas fotografias senti liberdade, conforto, senti alguém seguro da sua imagem e da sua identidade. Senti naquelas imagens o que faltava nas minhas. O fotógrafo estava muito masculino em algumas, feminino noutras, inclusive havia uma fotografia onde o corpo dele estava desfigurado; esta fotografia inquieta-me e persegue-me até hoje, porque após pesquisar em todos os cantos da internet não a consegui voltar a encontrar. Um pequeno “à parte”: é curioso que um trabalho que fala tanto na memória tenha sido influenciado por uma imagem que neste momento só reside nela; aliás, comecei a suspeitar que talvez a imagem nunca tenha sequer existido e que a tenha imaginado, enfim. Eu conseguia ver que, apesar de todos os adereços, de todas as mudanças, continuava a ser a mesma pessoa, era a mesma essência, era o mesmo olhar direto para a câmara. Mapplethorpe usava o seu corpo como uma ferramenta de autoexpressão, moldando-o ao seu jeito para conseguir expressar o que queria. Uma expressão tão forte e inspiradora no seu tempo como o foi agora para mim. Se reduzirmos as fotografias ao seu conteúdo, são retratos simples, mas naquele momento foram a inspiração de que eu precisava. Foi depois deste encontro com as fotografias de Mapplethorpe que me senti capaz de usar o meu corpo sem medos para a expressão de todo o espectro da minha identidade *queer*. No tempo presente em que ser

*queer* continua a ser algo tão questionado pelos outros, estas imagens mostraram-me que tudo aquilo que eu não posso ser é invisível: tenho de estar presente, tenho de abraçar todos os pontos infinitos da minha identidade sem medo, e olhar o mundo nos olhos; mesmo que o mundo neste momento esteja a ser interpelado através da mediação de uma câmara.



*Figuras 30, 31, 32 - "Self Portrait", Robert Mapplethorpe, 1980*

### 3.2 Identidade *queer*

A experiência de viver sendo uma pessoa *queer* é diferente para todos, aliás a própria palavra “queer” é um termo genérico (o *umbrella term* do inglês), logo abrange um grande leque de pessoas e identidades. O que para mim é ser *queer* pode não ser igual ao que é para outras pessoas *queer*. Duas das referências que me interessava convocar aqui eram o “Manifesto Contrassexual” de Paul Preciado e “Margaret Mead Made Me Gay” de Esther Newton; porém de certa forma não me conseguia rever nas suas palavras. É certo que há vários elementos que todos partilhamos, que podemos considerar comuns a todas as minorias da sociedade, mas a experiência concreta de se ser *queer*, o que vivemos e como interiorizamos e exteriorizamos essa vivência varia de pessoa para pessoa.

Quando comecei este mestrado, um dos primeiros ensaios que fiz foi sobre *Neon Genesis Evangelion*, o anime de 1995 sobre Tokyo, situado num futuro apocalíptico em que estamos a ser invadidos por monstros gigantes e a única forma de os derrotar é pilotando *robots* gigantes...é impossível ficar mais *queer*! O personagem principal desta história chama-se Shinji Ikari, um rapaz de 14 anos que começa ao ser chamado às bases militares pelo seu pai, o comandante. O pai do Shinji quer que ele pilote um dos *robots*. Shinji não quer pilotar os *robots*. O pai do Shinji manipula-o psicologicamente. Shinji pilota o *robot*. Este é um ciclo que se vai repetir muitas mais vezes ao longo desta história. O nosso personagem principal é um rapaz tímido, envergonhado, não é corajoso, mas também não o chamaria de covarde. Shinji demonstra uma atitude muito mais “feminina” do que “masculina”; isto é, dentro dos estereótipos masculinos, ele não se encaixa em muitos. Não é corajoso, não é forte, evita confrontos: é uma pessoa muito pacifista. Quando Shinji pilota o *robot*, não o faz porque isso constitua parte de quem ele é; fá-lo porque lho mandam fazer. Ele reprime as próprias emoções para cumprir as expectativas que os outros têm em relação a ele. Quando Shinji foge e se recusa a continuar a lutar, para se manter fiel à sua identidade, é visto como um covarde e como um falhado. Esta é a experiência que alguém *queer* como eu sente no dia-a-dia. Não sermos os homens que todos esperam que sejamos faz de nós covardes aos olhos da sociedade machista e heteronormativa. Shinji toca-me muito porque a experiência dele é muito próxima da minha, tendo em conta que ambos nascemos com o sexo masculino. Shinji procura dentro da guerra um propósito para si próprio, mesmo estando a fazer algo que é totalmente

contra o seu próprio caráter. Esta busca incessante por uma resposta à pergunta “Quem sou eu? O que é que eu faço aqui?” é o que define este personagem. No meio de todo o caos, apesar de ser comandado, e de fazer apenas o que os outros esperam que ele faça, Shinji procura um propósito, uma resposta, uma identidade.



Figura 33 – Shinji Ikari em “Neon Genesis Evangelion” (episódios 9, 12 e 16)

Faz sentido mencionar ainda um outro exemplo, para compararmos com o nosso pequeno herói. Utena é uma das personagens principais do anime *Revolutionary Girl Utena* de 1999, um anime revolucionário do seu tempo tal como “Neon Genesis Evangelion” o foi. Utena é uma rapariga que usa uniforme masculino, sonha em tornar-se um príncipe e tem atitudes e comportamentos que estão mais associados ao género masculino: o oposto de Shinji. Masculinidade e feminilidade existem num espectro, todo o género existe num espectro e não se manifestam apenas por correspondências estritas com o sexo biológico e as características físicas e psicológicas que tradicionalmente lhe são associadas. Ao contrário de Shinji, que faz o que lhe pedem e procura a sua identidade no interior do que lhe é adverso, Utena faz o que quer, como quer, e procura ser aceite através das suas ações. São essas mesmas ações que o anime usa para provar que a reformulação é algo não essencial: Utena exige legitimidade mesmo quando as suas ações não caem sobre os entendimentos normativos de masculinidade ou feminilidade. Ela só quer poder expressar-se livremente sem o peso existencial. Em vez de se criar uma nova categoria dentro do sistema estabelecido, uma categoria *queer* neste caso, o anime sugere que este tipo de categorização é o próprio problema. Categorias sem flexibilidade suportadas por pressuposições de “naturalidade” não são adequadas para retratar as pessoas. Como disse antes, masculinidade e feminidade existem num espectro. As

especificidades da sua identidade e da sua sexualidade são importantes para a personagem, porém não definem quem ela é: o que a define são as suas ações.



*Figura 24 - Utena Tenjou em "Revolutionary Girl Utena" (episódios 1 e 38)*

#### 4 Voltar às raízes

Em setembro de 2024 fui aconselhado a ficar mais um semestre a amadurecer o projeto. Não foi uma decisão fácil, pois significava ter de ficar mais tempo em casa dos meus pais, um lugar onde sempre me senti fora do lugar. Além disso, esta sugestão de adiamento da entrega da tese aconteceu, precisamente, um dia depois de o meu pai ter tido um acidente no trabalho, o que, por sua vez, determinou que tivesse de ficar em casa, de baixa médica, com consequências para a nossa liberdade económica, que se tornou mais limitada neste período. Infelizmente, a questão monetária sempre afetou todas as decisões que tomei acerca do projeto, e precisar de mais um semestre para concluir o trabalho, tendo de pagar novas propinas, introduziu mais revés na situação. Para além disso, sentia-me esgotado emocionalmente, algo que se foi agravando ao longo do semestre. Estando obrigado a viver em casa dos meus pais, as idas às Caldas da Rainha para continuar a fazer retratos no estúdio da escola tornaram-se praticamente impossíveis, o que afetou o meu ânimo, pois não ia conseguir avançar no projeto. Não só tinha dificuldade em ir até à escola como tinha dificuldade em estar com qualquer um dos meus amigos (para contexto, eu vivo em Ulme, uma freguesia que pertence ao concelho da Chamusca, onde os transportes públicos são escassos). Senti-me completamente isolado de tudo e sem grande poder de mudança.

Uma pequena nota antes de continuar a descrever sobre esta etapa do projeto: não é a primeira vez que fico isolado em casa dos meus pais enquanto trabalho em projetos artísticos, nem é a primeira vez que crio um autorretrato nessas mesmas condições. Durante os confinamentos provocados pelo vírus COVID-19 também fiquei retido em casa dos meus pais, tendo produzido, por exemplo, um pequeno filme-performance e algumas fotografias, a que já voltarei, durante um desses períodos de isolamento

Infelizmente a minha identidade *queer* é algo *taboo* em casa: ninguém fala sobre isso, ninguém pergunta nada acerca do assunto. Para evitar qualquer conflito, acabo por ser discreto em relação à afirmação da minha identidade: não pinto as unhas (pois quando pintava era “aconselhado” a tirar o verniz), não visto a minha saia, não uso maquilhagem, não falo das minhas relações. Ficar em casa dos meus pais é como colocar uma máscara que mima o que querem que eu seja e esconde o que sou. E isto não se limita especificamente à casa, estende-se à vila inteira. Ao longo dos anos fui tendo cada vez mais dificuldade em sair de casa, com medo de ser julgado, de ser olhado, de ser

assediado. Então, em março de 2021, realizei um pequeno projeto chamado “A U T O – R E T R A T O” através do qual figurei esse sentimento, esse ato violento de despir a minha identidade colorida para encarnar um recipiente vazio e sem cor. O projeto consistiu numa sequência de 3 fotografias e numa vídeo-performance.



*Figura 35 - Sequência Fotográfica do projeto “A U T O – R E T R A T O” (2021)*



*Figura 36- “Frames” da vídeo-performance do projeto “A U T O – R E T R A T O”*

Video-performance do projeto “A U T O – R E T R A T O” (2021): ([link](#))

Tendo como pano de fundo este enquadramento que descrevi, sobre o que rodeia a estadia em casa dos meus pais - um sítio onde não me sinto eu próprio-, importa assinalar o seu impacto na prossecução do meu projeto de autorretrato. Um mesmo pensamento persistia nesta fase do projeto: como manter o meu projeto genuíno sem qualquer tipo de censura, quando o sítio em que vivo e trabalho me obriga a uma constante autocensura?

Ao falar com o meu orientador Pedro Letria sobre a impossibilidade de retornar ao estúdio, ele aconselhou-me a fotografar o que me motivava: então comecei a fotografar o meu pai. Como referi anteriormente, o meu pai ficou de baixa médica na mesma altura em que eu decidi ficar mais um semestre a terminar o projeto. Apesar das nossas diferenças, eu e o meu pai tentamos sempre entendermo-nos um ao outro, conversamos sobre imensos assuntos, temos imenso em comum (não fosse eu filho dele). Nunca me hei de esquecer do dia em que o meu pai, deitado na cama, com um joelho e um pé partido me disse, com um sorriso na cara: “Já há muito tempo que não estávamos todos juntos cá em casa”. Esta era exatamente a frase que precisava de ouvir, precisava que alguém, no meio de tanta coisa a correr mal, conseguisse ver as coisas por uma lente positiva. Então comecei a fotografar o meu pai.

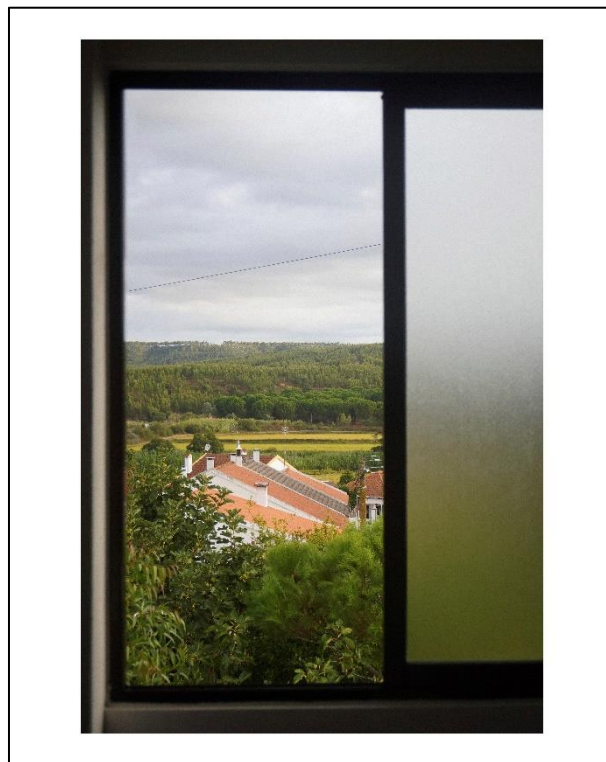


*Figura 37 - Eu e o meu pai, 2025*



*Figuras 38 e 39 - Retratos do meu pai, outubro/novembro, 2024*

Sempre que penso no meu pai, penso nele à varanda. Quando chegava do trabalho, ao final do dia, antes de jantar e depois de jantar, o meu pai tinha o hábito de ficar à janela, a mesma janela que fotografei no verão de 2023.



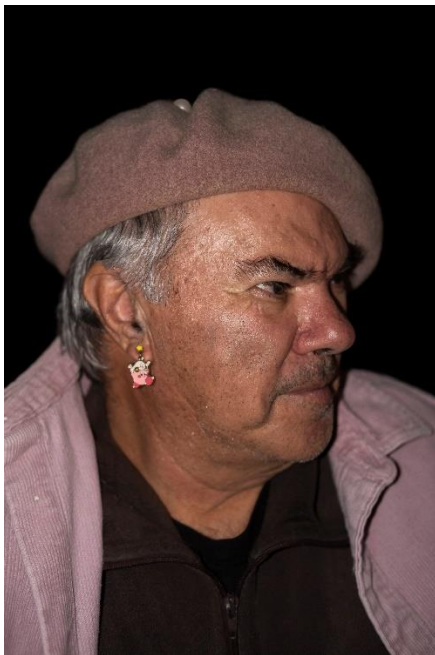
*Figura 40 - "Moldura da Janela da Varanda da minha Casa", Fotografia, setembro 2023*

A casa dos meus pais tem degraus em todas as saídas e entradas. Com o meu pai preso a uma cadeira de rodas, era impossível que saísse à rua sem auxílio; então, o seu

contacto com o exterior, passou a fazer-se, na maior parte do tempo, através das janelas, que, no entanto, eram altas demais para que conseguisse ver a rua. Ficava, por isso, à porta, só para poder ver a rua. As fotografias de janelas que fui adicionando ao meu projeto simbolizam as casas por onde passei, ou os sítios que considero “casa”. Ao ver estas interações do meu pai com as janelas ou com as portas, que não podia atravessar, comecei a conceber as janelas das minhas fotografias como portais para o mundo exterior, como se representassem um estar lá fora, mas sem estar lá verdadeiramente. Como se acedêssemos ao mundo, mas sem nele participar, criando uma ilusão de liberdade.

Nesta altura, apercebi-me de que todas as possibilidades, toda a criatividade, todos os objetivos, implicados pelo projeto, estavam ali à minha frente, eu conseguia vê-los e identificá-los, mas não conseguia chegar lá. Sentia-me preso, um sentimento que só se agravava quando olhava pela janela do meu quarto com a vista da parede branca da casa da minha vizinha. A imagem da janela aberta para uma parede branca resume muito bem o modo como me sentia ao trabalhar no meu autorretrato.

No mesmo email em que o professor me aconselhou a fotografar o que me motivava, ele também me deixou um desafio: “Ideia louca: o teu pai vestido com a tua roupa”. Claro que era só uma provocação para me deixar mais “solto” deste bloqueio criativo criado pela impossibilidade de me dirigir ao estúdio. Porém...



*Figuras 41 e 42 - Retratos do meu pai, 2024*

Estes retratos que fiz do meu pai abriram inúmeras e inesperadas possibilidades de exploração. Primeiro, todos aqueles a quem mostrei as fotografias me disseram que nelas anteviam o meu ‘eu’ no futuro; desta forma apontavam para as contaminações entre tempos diversos que queria, precisamente, potenciar com as montagens de imagens que projetava para a composição ‘final’ do meu autorretrato. Depois, se pensarmos no conceito do projeto, estas fotografias estão simultaneamente a retratar o meu pai - que até agora só tinha aparecido em imagens do seu arquivo fotográfico, associado a um tempo passado - como eu próprio no futuro, se os lermos, aos retratos, também como possíveis autorretratos meus (ou seja, estou a usar o meu pai, para me figurar num tempo futuro). É quase como se estivesse a “puxar” as personagens do arquivo para “estúdio”. As linhas de tempo e de vida deixam de se ordenar tão paralela e cronologicamente e começam a cruzar-se. E se eu começasse a sair do estúdio e a ir para dentro do arquivo? E se eu recriasse o arquivo? E se eu criasse um arquivo com base no antigo?



*Figura 43 - Fotografia do meu pai com a minha avó na mota dele (esquerda)*

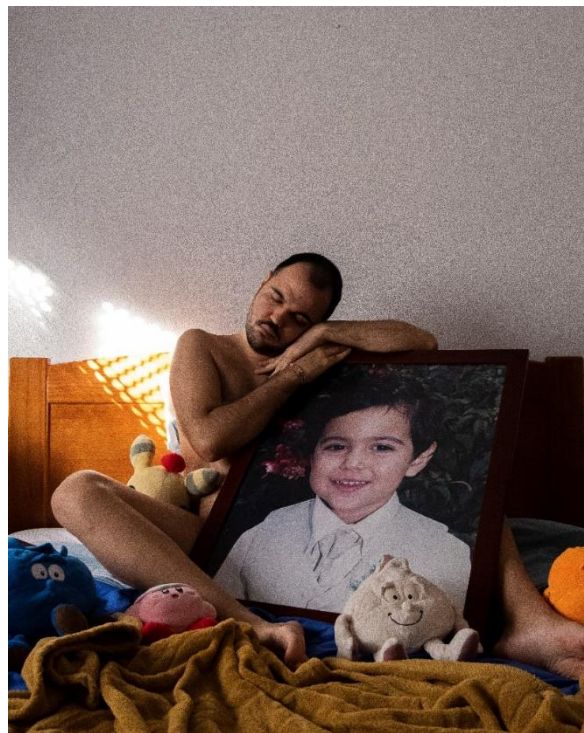


*Figura 44- Fotografia de mim com a minha mãe na mota do meu pai (direita)*

Nesta nova fase comecei a querer mergulhar no arquivo e a usar os seus motivos como fonte de inspiração para fabricar novas imagens. Comecei por recriar uma fotografia que o meu pai tirou com 18 anos, a exibir a sua nova mota, com ele e a sua mãe montados nela, à frente da casa onde viviam. Refiz a fotografia, comigo e com a minha

mãe montado na mesma moto, agora no quintal de nossa casa, tentando manter-me fiel à pose e ao enquadramento da fotografia original.

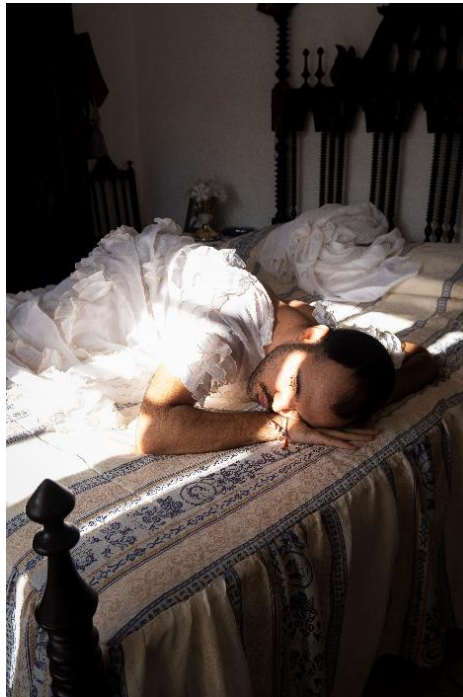
Há outras imagens no projeto em que me coloco igualmente em pose ou incorporo uma certa personagem baseando-me em pessoas reais, que fazem parte da minha vida, mas esta foi a primeira vez que reencenei a própria fotografia em si e não apenas as pessoas que nela figuram. Em vez de recriar imagens ou poses como forma de prestar homenagem a quem está retratado nas imagens originais, agora queria usar elementos do arquivo para criar novas interações/ligações com este, entrelaçando ainda mais as linhas temporais do passado e do presente.



*Figura 45- Autorretrato no meu quarto*

A imagem acima é um completo oposto daquilo que comecei por fotografar no início do projeto. No estúdio, procurei sempre que o foco fosse na minha expressão, e para isso criei imagens bastante minimalistas: fundo negro, sem adereços, sem roupa, ou quando havia roupa ou adereços eram reduzidos ao mínimo. Aqui, apesar de continuar sem roupa, tentei seguir uma abordagem mais maximalista: introduzi texturas, adereços, uma iluminação diferente, um espaço real, ao contrário do espaço artificial, com o fundo

negro do estúdio, e, acima de tudo, introduzi o arquivo diretamente na imagem. A imagem ganha mais vida, mais cor. Ao introduzir estes novos elementos, a fotografia torna-se numa janela para o que é a minha intimidade. Não só o arquivo fotográfico integra a nova imagem, como interajo com ele. Aqui, ao rodear e repousar na fotografia de quando era criança é como se estivesse a dar um abraço à minha criança interior. Aquele rapaz que está a sorrir na fotografia é o mesmo rapaz que a está a abraçar.



*Figura 46 - Autorretrato no quarto dos meus pais com o vestido da minha mãe*

Esta fotografia revela uma peculiaridade, tendo em conta o contexto do projeto e das imagens que tenho mostrado até agora. Aqui, estamos perante um autorretrato meu, com o vestido de noiva da minha mãe, deitado no que é agora o quarto dos meus pais. Por um lado, não é um autorretrato como os que fiz em estúdio devido aos mesmos aspetos que mencionei para a fotografia anterior, ou seja, ocorre num espaço real e eu estou vestido de noiva. Por outro lado, também não é uma recriação do arquivo, pois apesar de existirem fotografias da minha mãe com o seu vestido noiva (como já mostrei ao longo do relatório), elas não ocorrem neste quarto, pois os meus pais só se mudaram para esta casa nove anos depois de casarem.

Eu comparo esta imagem às imagens produzidas por Walid Raad no seu atlas. Raad produziu novas imagens com base nas memórias que a guerra tentou apagar; isto é, criou imagens que, apesar de feitas posteriormente, retratam acontecimentos reais. Nesta fotografia, convoco elementos presentes no arquivo fotográfico dos meus pais, porém não recrio nenhuma memória concreta, nem nenhum acontecimento real. Crio uma imagem nova que retrata um momento que poderia ter acontecido algures no passado. Enquanto Walid Raad retrata acontecimentos factuais, eu retrato um acontecimento incerto, apesar de provável, mas ambos criamos imagens novas com base num arquivo.



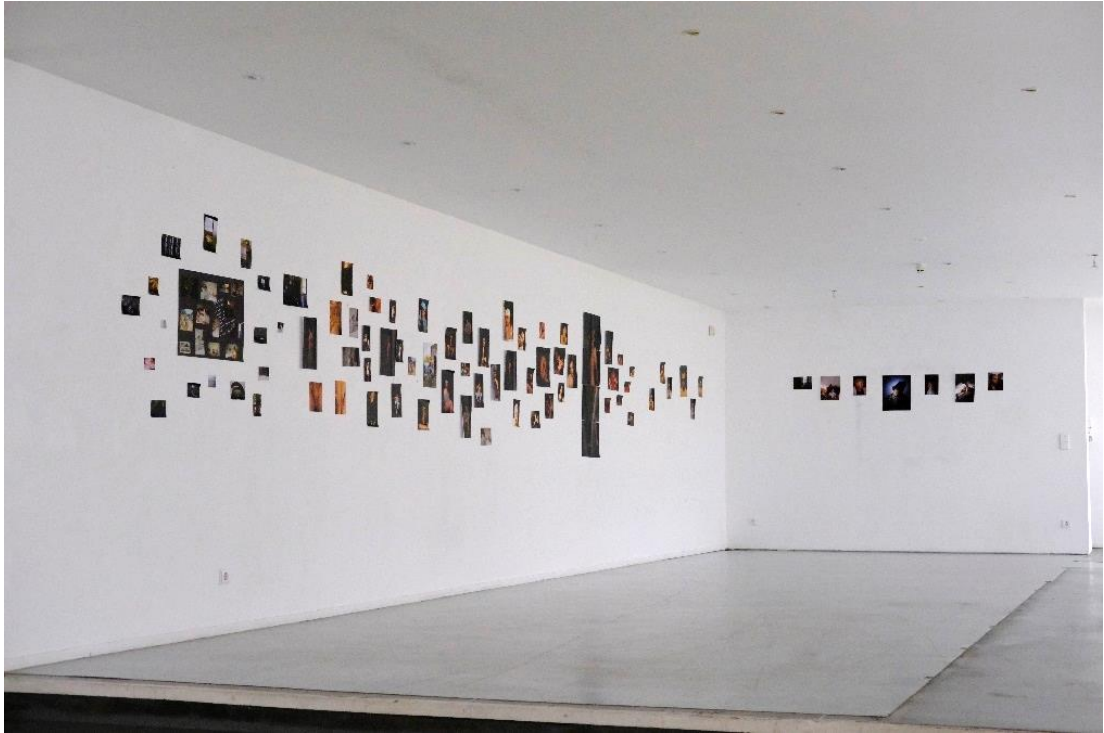
*Figura 47 - A última fotografia / Autorretrato com o fato de Carnaval de quando tinha 3 anos*

Por fim, a última imagem que produzi para o projeto. Para mim esta imagem é o fechar de um ciclo. Nela, estou a usar o fato de Carnaval que usei em criança quando tinha cerca de 3 anos. Já não me serve. Esta é uma fotografia que nos mostra, de uma forma muito direta, os efeitos da passagem do tempo: o corpo cresce, logo, a roupa deixa de servir. Apesar de já não ser o “pequeno Marco” que vestiu o fato de Carnaval há mais de 20 anos, esse Marco ainda vive algures dentro de mim. Este é um projeto que dedico

a ele, à criança interior que sobreviveu: a criança que agora pode experimentar maquiagem sem que lhe ralhem, que rodopia para ver a saia girar, que usa a roupa do pai e usa o vestido da mãe, a criança que se pode descobrir sem vergonha e sem medo.

Este projeto foi uma constante caminhada para a frente do holofote, no sentido de me expor de tantas maneiras diferentes quantas me lembrasse. Não sei o que mostrar mais para além das entranhas. Sinto que está na altura de me afastar deste holofote: já não o consigo encarar. Talvez daqui a uns tempos volte a retomar este percurso de autodescoberta. Por agora preciso de parar de tentar explicar e mostrar quem sou, para passar a simplesmente viver sem estar permanentemente a questionar tudo. Um dos meus diretores de *anime* favoritos, Tomohiro Furukawa (2021) (que foi pupilo de Kunihiko Ikuhara, o diretor de *Revolutionary Girl Utena* que mencionei num dos capítulos anteriores), numa das entrevistas sobre um dos filmes que dirigiu, disse: “Para mim, quando algo acontece à minha frente, o que toma prioridade são as emoções que transmite, e as emoções que me faz sentir. Especialmente em projetos visuais e na música, este método de reflexão é o mais importante” ([para. 14](#)). É assim que me encaro este projeto. Não fico à espera de ter respostas concretas, nem fico à espera de que os outros cheguem às mesmas conclusões e ligações. As perguntas e respostas podem ficar para qualquer outro dia, mas o “sentir” só pode ser feito agora.

Enquanto produzia o projeto, sempre achei que o meu “objeto final” teria de ser uma conclusão da minha pesquisa e da minha descoberta (uma seleção final de fotografias e uma apresentação cuidada); contudo, os meus orientadores fizeram-me entender que não tem de ser esse o caso. Decidi, assim, que a melhor forma de representar o meu projeto é assimilá-lo a todo este percurso que descrevi no relatório. A forma do atlas, permite isso mesmo: através da montagem das imagens, simultaneamente documenta-se e expõe-se esta caminhada: desde o livro de fotografia até aos retratos feitos em casa dos meus pais.



*Figura 48 - Exposição de teste da versão final do projeto*

## 5 Do Arquivo ao Autorretrato

Roger Sansi (2020) diz que “Na tela em branco do processo, os projetos criam feixes de valor.” (p.9), e sempre foi essa a visão que tive sobre o meu projeto. Para mim este projeto nunca terá um fim, estará sempre em processo, estarei sempre em busca de conseguir responder à pergunta “Quem sou eu?”. Irão sempre surgir novas respostas, a vida vai continuar, o meu corpo vai continuar a mudar, novas imagens surgirão, outras cairão. Durante todo este percurso, mantive sempre a convicção de que qualquer fim seria sempre provisório, pois caso voltasse a pegar no projeto posteriormente, isso implicaria reestruturá-lo e ajustá-lo às mudanças ocorridas em mim e ao seu impacto na minha conceção e visão do projeto. Meter um fim a este processo seria meter um fim à vida: seria sinal de que já saberia quem era e de que não haveria mais nada para aprender.

A fotografia sempre teve, para mim, um papel fundamental: o de preservar memórias. Trabalhar a fotografia de arquivo foi para mim uma maneira de voltar a dar valor a memórias que não são minhas, mas que fazem parte do legado que me foi deixado. É a materialização do íntimo e do que contribui para a construção da identidade, é a criação de uma janela para quem sou. Por sua vez, o atlas a que cheguei permite uma leitura, uma partilha, do que me constitui e faz parte de mim, que vai para além do que pode ser apreendido com a palavra escrita, que vai para além das linhas determinísticas do tempo. A presença dos vários autorretratos tirados em diferentes alturas, ao longo do ano, reforça esta ideia. Todas aquelas versões de mim são reais e são vivas, cada uma no seu contexto, na parede, quando compostas no atlas, todas se relacionam e todas se juntam para formar algo maior que elas, algo que vai para além da única imagem singular. Ser *queer* para mim é mesmo isso, é assumir e aceitar a nossa complexidade na sua multiplicidade.

“Camadas de Mim” é um projeto em constante devir, que se vai materializando e transformando ao longo do tempo. Tal como Warburg ou Richter sentiram a necessidade de colocar as imagens lado a lado para lhes dar uma nova leitura, por vezes também é necessário estendermos as partes que nos constituem na mesa de montagem para nos entendermos a nós próprios.

Infelizmente ao longo do processo de criação do projeto o mundo foi-se tornando menos tolerante para com a comunidade *queer*; inclusive uma das obras que menciono neste relatório, o “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, tem sido alvo de censura em

algumas das últimas exposições em que esteve presente; é o caso da sua apresentação no Smithsonian's National Portrait Gallery, onde o seu contexto *queer* foi eliminado da sua descrição, mais concretamente o contexto que explica ao público que este é um retrato do parceiro do artista que faleceu devido a complicações derivadas de VIH/SIDA. Em tempos como estes, não consigo fazer este projeto só por mim: reafirmo a minha identidade para que nem esta nem outras alguma vez possam vir a ser apagadas.

“Claro, eu não sou mais nada do que eu próprio. Eu sou eu. Eu quero ser eu. Eu quero.  
Eu quero ficar aqui. Eu posso! Eu posso ficar aqui!”

*Neon Genesis Evangelion*, Hideaki Anno, (1995-1996) (Episódio 26, “Toma Conta de Ti”)

## Bibliografia

*Atlas* - **Gerhard Richter**. (n.d.). Gerhard-Richter. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>

**Beasley, M.** (2006, março 17). *Walid raad/The Atlas Group*. Frieze. <https://www.frieze.com/article/walid-raadthe-atlas-group>

**Contemporary Art Library** (n.d.) [Fotografia do céu para Nobuyoshi Araki]

<https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/4958/docfile/original-7b610fa4ab21bd69bbd32486e255a872.pdf>

**Daisuke, O.** (2021, junho 17). “*Gekijōban Shōjo ☆ Kageki Revuyūsutāraito*” kantoku Furukawa Tomohiro intabyū ③ [Entrevista com Tomohiro Furukawa, diretor de “*Revue Starlight: The Movie*” ③] Febri. [https://febri.jp/topics/starlight\\_director\\_interview\\_3/](https://febri.jp/topics/starlight_director_interview_3/)

**Druitt, M.** (n.d.) *Robbert Mapplethorpe – Self Portrait*. Guggenheim

<https://www.guggenheim.org/artwork/2695>

**Flash Art** (2023, janeiro 23). *Felix Gonzales-Torres - David Zwirner / New York* . <https://flash---art.com/2023/01/felixgonzales-torres/>

**Gonzalez-Torres, F., & Rollins, T.** (1993) *Interview by Tim Rollins. Felix Gonzalez-Torres*. New York: Art Resources Transfer, Inc., <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/attachment/en/5b844b306aa72cea5f8b4567/DownloadableItem/639385f3fa829db6a90469fb>

**Johnson, C. D.** (2024). *Mnemosyne Atlas* | Cornell University Library. Cornell.edu.  
<https://warburg.library.cornell.edu/about/>

**Marian Goodman Gallery.** (2020). *Nan Goldin "The Other Side"*.  
<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/nan-goldin-the-other-side/>

**Media Art Net** (s.d.). *Warburg, Aby M.: Mnemosyne-Atlas*. Medien Kunst Netz. <http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne>

**Newton, E.** (2000). *Margaret Mead made me gay: personal essays, public ideas*. Duke University Press.

**Preciado, P. B., Kevin Gerry Dunn, & Halberstam, J.** (2018). *Countersexual Manifesto*. Columbia University Press.

**Sansi, R.** (2020). *The artist and the stone: projeto, processo e valor na arte contemporânea: GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 5(1). <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.171004>

**Smith, L.** (n.d.). *MISSING IN ACTION: THE ATLAS GROUP/WALID RAAD*. Artforum.  
<https://www.artforum.com/features/missing-in-action-the-atlas-group-walid-raad-165631/>

**The Atlas Group** (n.d.). *The Atlas Group (1989-2004)*.  
<https://www.theatlasgroup1989.org/>

**The Museum of Modern Art; MoMA.** (2019). *Walid Raad. My neck is thinner than a hair: Engines. 1996-2001.* <https://www.moma.org/collection/works/91530>

***The Perfect Moment.*** (n.d.). Wikipedia. Recuperado a 27 de março de 2025, de [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Perfect\\_Moment](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Perfect_Moment)

## **Media Audiovisual Consultada**

**Anno, H.** (1995-1996). *Neon Genesis Evangelion*. Anime

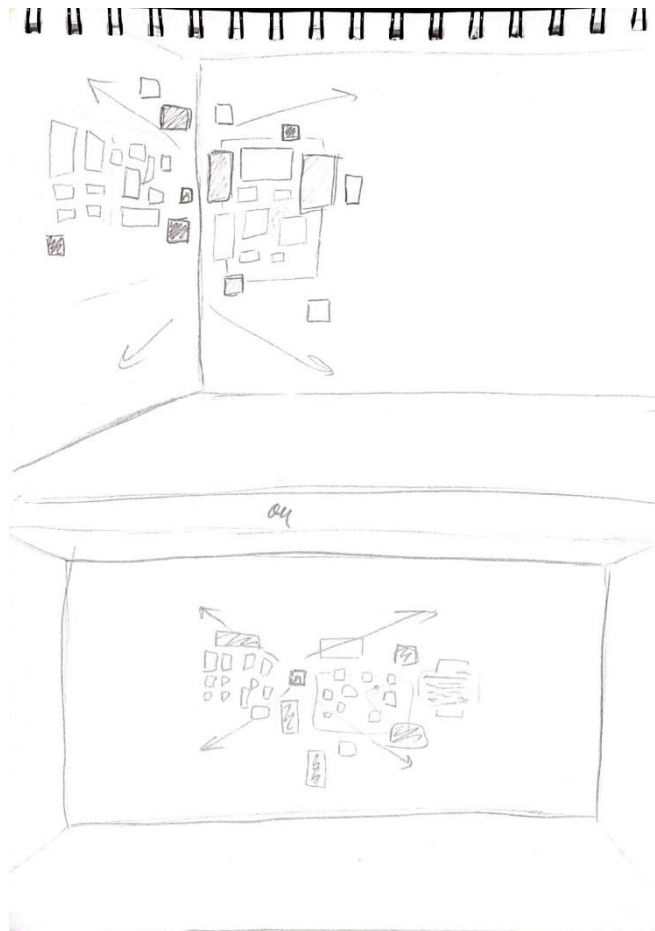
**Ikuhara, K.** (1996-1998). *Revolutionary Girl Utena*. Anime.

**Museo Reina Sofía** (2010, dezembro 21). *ATLAS. Entrevista a Georges Didi-Huberman* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/18063038>

## Anexos



*Figura 49 - Bastidores da 1ª sessão em estúdio*



*Figura 50 - Esboço do Projeto para a Exposição de Finalistas do ano letivo 2023/2024*



*Figura 51 e 52 - Bastidores da 5ª sessão em estúdio*

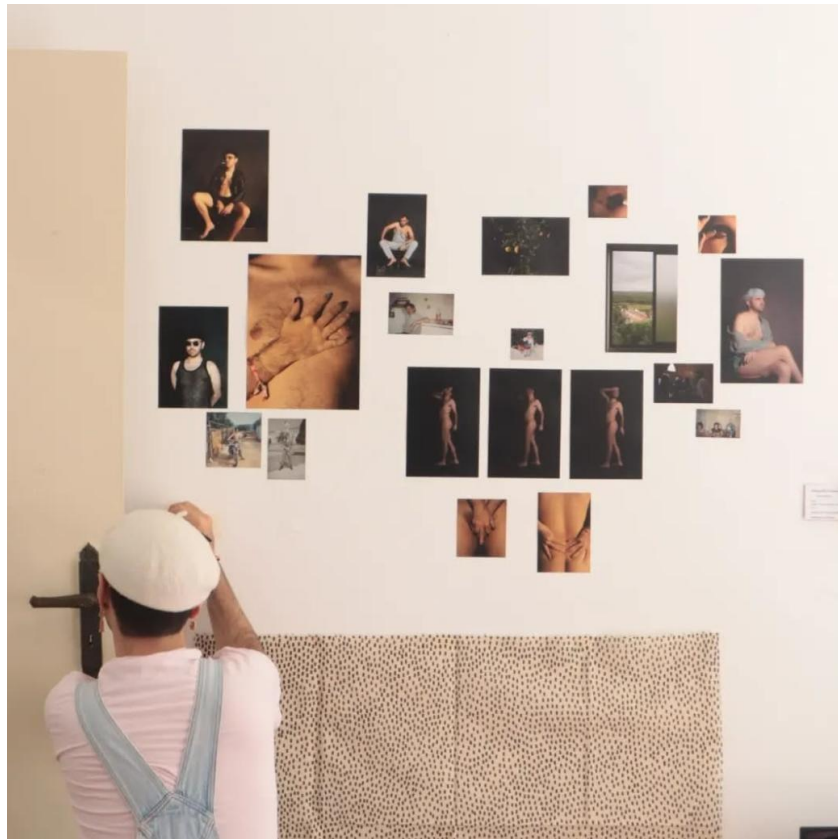


Figura 53 - "Camadas de Mim", Exposição no "Caldas Late Night", Maio 2024

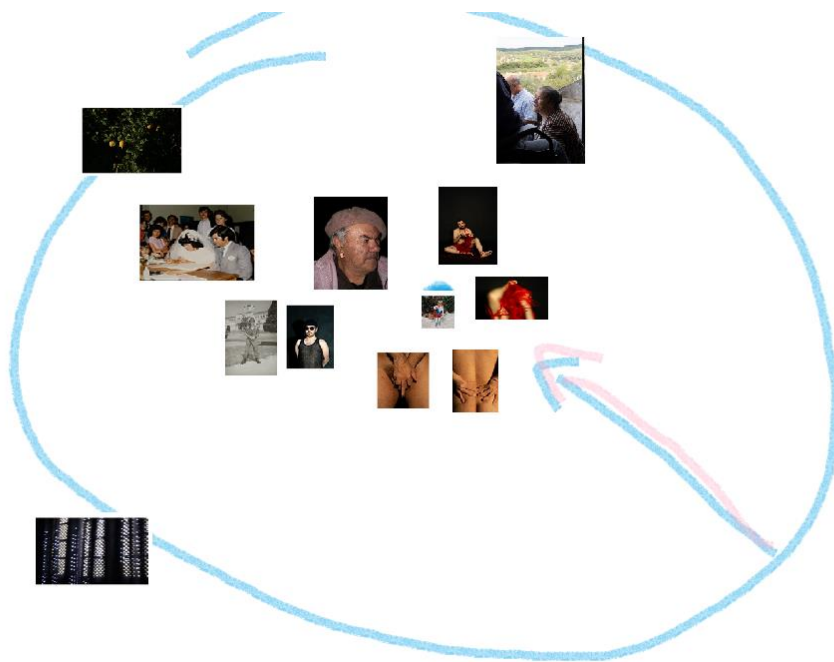


Figura 54 - Esboço Digital do Projeto para a exposição do dia da defesa de tese, Novembro, 2024



Figura 55 - Esboço do Projeto para a exposição do dia da defesa de tese, Março, 2025