



**ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN
CALDAS DA RAINHA**

*Álbum de família ilustrado: comentário crítico às
relações intra-familiares.*

Vânia Patrícia Fortunato Magalhães

Mestrado em Artes Plásticas

Orientador: Professor Adjunto Paulo Quintas

Coorientadora: Assistente Convidada Susana Gaudêncio

Caldas da Rainha

2013

Agradecimentos

Ao meu melhor Amigo que me susteve e animou neste desafio.

Aos meus irmãos do GBU.

À minha mãe e irmã pelo apoio incondicional.

Aos meus orientadores pelo acompanhamento e ensinamentos.

Resumo

Este projecto de investigação de natureza teórico-prática centra-se na ideia de família examinada como um reflexo da sociedade e do meio cultural em que me insiro. Pretende-se desenvolver um pensamento e comentário críticos relativos às relações intra-familiares tipificadas, subvertendo o conceito ocidental e tradicional de família. Utilizam-se como referentes materiais autobiográficos, presentes num álbum fotográfico de família, bem como imagens disseminadas pela máquina de propaganda ideológica do Estado Novo; o imaginário infantil dos contos populares Europeus; arte publicitária norte-americana e a indústria de *Walt Disney*. Esta cultura gráfica, fundadora e disseminadora de tipologias idealizadas de família e formatos sociais, foi utilizada como ferramenta moralizante, a fim de instalar inúmeros valores e costumes ideologicamente pré-definidos.

O projecto artístico aqui apresentado, através de uma série de trabalhos pictóricos, procura desconstruir certos estereótipos, apresentando a família como um produto ao qual também pertencem segredos, ambiguidades, desequilíbrios sociais e emocionais, que de resto, são transversais à natureza humana.

Abstract

This theoretical-practical research project focuses on the idea of family explored as a reflection of society and the cultural context in which I live. I intend to exercise critical thought and commentary in relation to typified intra-family relationships, subverting the westernized and traditional concept of family. For this purpose, autobiographical material is used, present in a family photographic album, as well as images disseminated by the ideological propaganda machine of the *Estado Novo*; the infant imaginary of popular European children tales; North American publicity art, the industry of *Walt Disney*. This graphic culture, founder and a mean of circulation of idealized typologies of family and social formats, was used as a moralizing tool, so as to install innumerable ideologically predefined values and customs.

The artistic project here presented, by means of a series of pictorial works, seeks to deconstruct certain stereotypes, presenting the family as a product in which secrets, ambiguities, social and emotional unbalances also find a place, and that are in any rate transversal to human nature.

Palavras-chave: Alegoria; Apropriação; Família; Ironia; Subversão; Crítica

Índice

Resumo.....	5
Palavras-chave.....	7
Índice de imagens.....	11
Introdução	15
1. Família: Mudanças na família nas sociedades ocidentais contemporâneas	17
1.1. Quadros Educacionais Republicanos e a Lição de Salazar	18
2. Apropriação, Pastiche e Paródia: estratégias criativas	21
2.1. Pop Arte: apropriação e sociedade	21
2.2. Banda Desenhada e Ilustração: Contexto histórico e Linguagem	24
2.3. Alegoria e Pintura de Género: Contexto Histórico e Linguagem.....	31
2.4. Contos Populares e Walt Disney: Contexto Histórico e Linguagem	35
3. O Arquivo como Memória: permeabilidade à ficção.....	41
3.1. A relação entre Arquivo, Memória, e Linguagem oral e escrita	41
4. Mapa de referências	45
4.1. Artista Carlos Carreiro	45
4.2. Artista Ana Vidigal	49
5. Componente Prática da Tese	58
Série <i>Há sempre outra história, sempre mais do que parece</i>	58
5.1. Processo de trabalho.....	59
5.1.1. Decisões técnicas e formais.....	60
5.1.2. Memória Descritiva.....	62
Conclusão.....	71
Bibliografia	73
Anexos.....	75

Índice de imagens

Figs.1 e 2 - Imagens dos ilustradores Alberto Souza e Rocha Vieira. Disponível em:

<http://almanaquasilva.wordpress.com/2013/01/05/licoes-republicanas/>

Fig.3 - Martins Barata, *A Lição de Salazar* - quadro nº7, Conselho Permanente da Acção Educativa (MEN). Disponível em: <http://ofunill.blogspot.pt/2011/05/licao-de-salazar.html>

Fig.4 - Richard Hamilton, *O Que é Que precisamente Torna os Lares de Hoje tão Diferentes e Apelativos?* 1956, Colagem sobre madeira, 26x25cm. In: MCCARTHY, David – *Movimentos da arte contemporânea: Pop Art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

Fig.5 - Peter Blake, *Na Varanda*, 1955-1957, Óleo sobre tela, 121,3 x 90,8 cm. In: MCCARTHY, David – *Movimentos da arte contemporânea: Pop Art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

Fig.6 - Roy Lichtenstein, *Pincelada*, 1965. Serigrafia sobre papel, 56,5x72,4 cm. In: MCCARTHY, David – *Movimentos da arte contemporânea: Pop Art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

Fig.7 - Raphael Bordallo Pinheiro, *A Paródia*, Ano 1-Nº1, 1900. Disponível em:

<http://www.artswr.com/pintura/rafael-bordalo-pinheiro-108-anos-depois/>

Fig.8 - Quentin Massys, *Os amantes errados*, 1520-1525. In: STURGIS, Alexander - *Compreender a pintura : a arte analisada e explicada por temas*. Lisboa: Estampa, 2002.

Fig.9 - William Hogarth, *O Casamento da Moda (1): O Contrato de Casamento*, anterior a

1743. In:

STURGIS, Alexander - *Compreender a pintura : a arte analisada e explicada por temas*. Lisboa: Estampa, 2002.

Fig.10 - Augustus Egg, *Passado e Presente*, Nº1, 1858. In:

STURGIS, Alexander - *Compreender a pintura : a arte analisada e explicada por temas*. Lisboa: Estampa, 2002.

Fig.11 - Peter Holeinone, *O Cofre Mágico de Contos e Lendas I, anos 90*.

Figs.12 e 13 - Ilustrações a aguarela de Tony Walf.

Fig.14 - Christian Boltanski, *The Storehouse*, 1988. Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A649&page_number=1&template_id=6&sort_order=1

Fig.15 - *Inauguração de exposição de Carlos Carreiro*, 1984, 60x80cm. Disponível em:

<http://carloscarreirpintor.blogspot.pt/>

Fig.16 - *Tentativa de entrada na Pintura Moderna Portuguesa*, 2002, 60x80cm. Disponível em:

<http://carloscarreirpintor.blogspot.pt/>

Fig.17 - *Almada visita Banho Turco de Pomar*, 2002, 93x75cm. Disponível em:

<http://carloscarreirpintor.blogspot.pt/>

Fig.18 - *Júlio Pomar, O banho turco*, 1971, acrílico sobre tela, 161x130 cm. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pomar_O_banho_turco_1971.jpg

Figs.19 e 20 - *Casa dos segredos*, 2012, fotografias da instalação: labirinto de filas de cacifos metálicos de dois pisos. Disponível em: <http://anavidigal.blogspot.pt/search/label/Centen%C3%A1rio%20%20Instituto%20Superior%20OT%C3%A9cnico>

Fig.21 - *Penélope*, 2000. Instalação: cartas do pai recebidas durante a guerra colonial em sacos de plástico agrafados, 237x290 cm. In: ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*. In: VIDIGAL, Ana – *Ana Vidigal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Fig.22 - *Penélope* (pormenor), 2000. Instalação: cartas do pai recebidas durante a guerra colonial em sacos de plástico agrafados, 237x290 cm. In: ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*. In: VIDIGAL, Ana – *Ana Vidigal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Fig.23 - *S/ Título*, 2000, Colagem sobre papel com bonecos de peluche, 76x57 cm. In: ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*. In: VIDIGAL, Ana – *Ana Vidigal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Fig.24 - *Ouçó-a*, 2000, colagem sobre papel com boneco de peluche, 76x57 cm. In: ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*. In: VIDIGAL, Ana – *Ana Vidigal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Fig.25 - *A vida dá grandes voltas*, 2000. Colagem sobre papel, 50x35 cm
In: ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*. In: VIDIGAL, Ana – *Ana Vidigal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Fig.26 - Anónimo, *Sem título*, 1940. In: Exposição temporária da colecção Berardo de Arte Publicitária, no Museu Colecção Berardo, CCB, 2013.

Fig.27 - Lilian Rowles, *Sem título*, 1918. In: Exposição temporária da colecção Berardo de Arte Publicitária, no Museu Colecção Berardo, CCB, 2013.

Fig.28 - Edwin Byatt, *Chivers Jans*, 1950. In: Exposição temporária da colecção Berardo de Arte Publicitária, no Museu Colecção Berardo, CCB, 2013.

Fig.29 - Anónimo, *Sem título*, 1933. In: Exposição temporária da colecção Berardo de Arte Publicitária, no Museu Colecção Berardo, CCB, 2013.

Fig.30 - Louis Shabner, *Sem título*, 1955 (pormenor). In: Exposição temporária da colecção Berardo de Arte Publicitária, no Museu Colecção Berardo, CCB, 2013.

Figs.31 e 32 - Conjunto de material utilizado na série de trabalho.

Fig.33 - Processo de trabalho: plano horizontal.

Fig.34 - Processo de trabalho: primeiras camadas de tinta.

Fig.35 - Registos gráficos de tramas.

Fig.36 - Imagem do atelier na ESAD, 2013.

Figs.37 e 38 - Estudos de composição para *A mana é inguísta*.

Fig.39 - *A mana é "inguísta"*, 2013. Técnica mista, 150 x 100 cm.

Figs.40 e 41 - Fotografias das personagens-tipo da série de trabalho, retirados do álbum de família.

Fig.42 - *Fotografia de família*, 2013. Técnica mista, 150 x 100 cm.

Fig.43 - Pormenor de *Fotografia de Família*.

Fig.44 - *Quem vê caras, não vê corações*. 2013. Técnica mista, 150 x100cm.

Fig. 45 - *As avós estragam os netos*, 2013. Técnica mista, 150x100cm.

Fig.46 - Fonte utilizada para a composição de *As avós estragam os netos*.

Fig.47 - Estudo de composição para *Os cinco porquinhos da família*.

Fig. 48 - *Os cinco porquinhos da família*, 2013. Técnica mista, 100x150 cm.

Fig. 49 - Fonte utilizada para a composição de *Triângulo amoroso: Pinóquio e a sua esposa Cinderela*.

Fig.50 - *Triângulo amoroso: Pinóquio e a sua esposa Cinderela*, 2013. Técnica Mista, 100x150 cm.

Fig.51 - Estudo de composição para *Marido e ex-marido num duelo de ciúmes*.

Fig.52 - *Marido e ex-marido num duelo de ciúmes*, 2013. Técnica mista, 150 x 100 cm.

Introdução

O tema deste projecto, teórico-prático, de investigação artística aborda a ideia de família como um dispositivo e agente social, bem como a ilustração cultural e social da identidade portuguesa. Desta forma, o capítulo 1 contextualiza a temática do projecto no âmbito da sociologia e no panorama ocidental contemporâneo – funcionando como o capítulo introdutório ao tema do projecto – nele estão contidos as definições, modelos e mudanças socioculturais e políticas na família. Um dos objectivos da pesquisa é submeter as relações intra-familiares a um pensamento e comentário críticos, através das seguintes questões de investigação: subverter o conceito familiar actual e ocidentalizado partindo de imagens estereotipadas, como a arte de propaganda nos cartazes da *Lição de Salazar* tratados no subcapítulo 1.1; ou ainda a desconstrução de formatos sociais e tipologias idealizadas na família, provenientes de uma cultura gráfica específica – contos populares e Walt Disney. O capítulo 2 debruça-se sobre a apropriação das linguagens e conceitos presentes no projecto, não só a cultura gráfica já referida, mas também a alegoria, a Banda Desenhada e a ilustração.

Já o capítulo terceiro centra-se nas questões do arquivo, que surge no projecto como um documento de trabalho, a partir do qual exploro hipóteses de investigação relativas à sua permeabilidade face à ficção. Esta hipótese é explorada a partir de dois parâmetros: relação do arquivo com a memória e a relação do arquivo com a linguagem.

O quarto capítulo apresenta dois artistas escolhidos para a sustentação do estado da arte do projecto, no que diz respeito às práticas de produção de arte contemporânea - em primeiro lugar surge uma breve apresentação da obra destes autores e posteriormente as relações de afinidade formal ou conceptual com algumas obras do projeto de tese.

O último capítulo surge como uma explanação da metodologia deste projeto de natureza teórico-prática, no âmbito das técnicas, temas e motivações presentes, bem como, o culminar de todas as relações entre os autores convocados para a componente teórica da tese com as produções artísticas que integram a sua componente prática.

1. Família: Mudanças na família nas sociedades ocidentais contemporâneas

Este capítulo pretende enquadrar a temática da componente escrita da tese no âmbito da Sociologia, contextualizada na temática da família. As propostas sociológicas de diversos autores¹ apresentam-nos a família, como um conceito difícil de definir, complexo e multifacetado, composto por várias dimensões, modelos e contextos. Desta forma, e apesar de poder ser visto como um sistema, ou seja, “uma unidade de pessoas em interação com uma estrutura e funcionamento próprios, que partilham sentimentos, valores, crenças, conhecimentos e práticas, formando laços de interesse, solidariedade e reciprocidade, ela constitui-se como um sistema semi-aberto”², no qual cada família escreve a sua história inserida numa diversidade de contextos. A interação entre os membros da família, foi-se adaptando e contextualizando de acordo com premissas políticas, socioculturais, socioeconómicas e relacionais. Os aspectos cruciais para a diversidade de tipos de família e correspondentes caracterizações funcionais assentam em tendências de mudança, situação da mulher, soluções socioeducativas e de guarda de crianças, estrutura da família e dinâmica familiar.

A proposta sociológica de Murdock³ apresenta a estrutura *conjugal-nuclear* - coabitação e cooperação socialmente reconhecidas de um casal com os respectivos filhos - como o modelo de estrutura familiar predominante há vários séculos, na Europa. A primeira grande mudança ao nível das interações familiares, dá-se com a industrialização e consequente abalo da *família patriarcal* – a figura masculina símbolo de provisão económica, protagonista da educação e disciplina dos filhos, numa estrutura familiar em que, os interesses familiares prevaleciam sobre os do indivíduo – perde importância com a revolução industrial. As adjacentes mudanças que a industrialização veio introduzir (tipo de produção industrial, mobilidade geográfica, por exemplo) conduziram à mudança do modelo de *família instituição* para um modelo de *família de companheirismo*, ou também definido como o *modelo moderno*. Neste sentido é possível estabelecer diferenças entre estes dois tipos de família, a *tradicional*: família instituição; casamento «arranjado» pelos pais; predominância de finalidades económicas e estatutárias; legitimação da união dá-se com a partilha do património; funcionamento autoritário; regras ditadas pelo exterior. E por outro lado, o *modelo moderno*: em primeiro plano surgem a realização pessoal e afectiva da família e do casal; casamento por afinidade e livre escolha dos cônjuges; privilégio da igualdade na dinâmica familiar, estrutura democrática. Este *modelo moderno* viria a sofrer transformações em finais do século XX, com a terciarização do mercado

¹ Saraceno, Kellerhals, Troutot & Lazega e Segalen

² MESQUITA, Margarida – *Parentalidade (s) nas famílias nucleares contemporâneas com crianças em idade pré-escolar: dimensões, desafios, conflitos, satisfação e problemas*, p. 167

³ Cit. por MESQUITA, Margarida - *De la structure sociale*

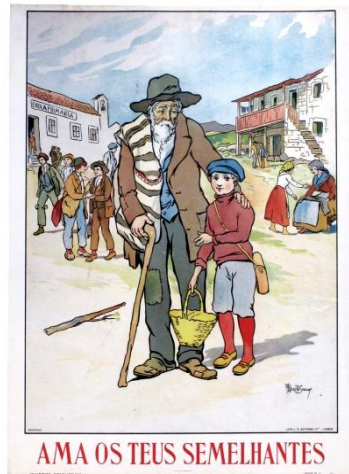
de trabalho – um sector que proporcionou à figura feminina uma forte oportunidade de empregabilidade e a redução do mercado de trabalho laboral, maioritariamente masculino. Este modelo faz emergir novos traços nas famílias, o que originará uma nova definição – a *família contemporânea* ou *pós-moderno* (que surge na década de 60 e se encontra no nossos dias), caracteriza-se por uma grande ruptura: democratização das sociedades; crescente integração da mulher no mercado de trabalho; reconhecimento dos direitos humanos - igualdade entre géneros; separação entre sexualidade e procriação – desenvolvimento e divulgação dos métodos contraceptivos; redução de ordens religiosas como padrões morais; vínculos matrimoniais tardios; maternidade adiada; aceitação do divórcio; mães e pais solteiros, etc. Desta forma, a revolução cultural nos valores e comportamentos dos finais dos anos 60 e primeira metade dos anos 70, marcará as relações entre as gerações e entre os sexos – logo terá repercussões no sistema familiar. Destaca-se deste período os movimentos de jovens e o Maio de 68, forças de poder que se ressurgem contra as tradições e primam pelo individualismo, ou então os movimentos de libertação da mulher, que sublinham uma sociedade sexista e dominada pela figura masculina, que desloca a mulher apenas para a vida doméstica – todos estes movimentos e as suas conquistas, foram o rosto da grande ruptura não só a nível social, mas também de influência directa na família.

Em suma, as transformações que surgiram na sociedade, sobretudo a partir da década de 70, enalteciam o valor do *amor*, como o elemento decisivo na constituição e manutenção da família, o que curiosamente propiciou a precariedade das relações, o aumento de coabitações, divórcios e nascimentos fora do casamento, o que contribuiu para a pluralidade de tipos de convívios familiares: famílias unipessoais, famílias monoparentais; famílias sem filhos; sistemas familiares de coabitação e famílias reconstituídas (segundos casamentos).

1.1. Quadros Educacionais Republicanos e a Lição de Salazar

Após o enquadramento de propostas sociológicas relativamente a transformações nos contextos social, cultural, político e relacional face à família, nesta alínea apresentam-se exemplos de representação da entidade Família, e que são fundamentais para esta investigação.

É notório o longo caminho de mudança, percorrido tanto nas sociedades ocidentais como em Portugal – onde as tentativas de doutrinar a sociedade através de campanhas destinadas a aplicar a moral como a de 1917, através dos *Quadros Educativos*, ilustravam desígnios nacionais e princípios de carácter laico e igualitário (*Ama a Árvore / Ajuda os Mais Fracos / O Trabalho Dá Alegria / Respeita os Mais velhos / Quem Semeia Colhe*).



Figs.1 e 2 - Imagens dos ilustradores Alberto Souza e Rocha Vieira

Estes cartazes eram afixados nas paredes das escolas de forma a promover as tradições e costumes portugueses e a exaltação da pátria. Ou ainda a seqüela deste tipo de arte panfletária que viria a surgir vinte e um anos depois, nos sete cartazes de *A Lição de Salazar*, editados em 1938 para comemorar os seus dez anos no Governo.

Conceptualmente os dois conjuntos de cartazes ambicionam doutrinar os cidadãos, porém com a demagogia do Estado Novo estes reflectiam uma índole político-cultural que enaltecia a figura de Salazar e da sua obra. Esta campanha queria formar na consciência da população, a convicção da veracidade da qualidade da política salazarista – “ (...) que a democracia era uma doença política que havia sido extirpada por completo, tornando a nação portuguesa num corpo vivo, são, sem chagas de qualquer espécie” ou que, por exemplo, “ (...) a política educativa da República defendia a disciplina, a oposição entre cultura e o espírito nacional, um insuficiente saber enciclopédico, o materialismo e o internacionalismo.”⁴ Para convencer a população destes factos, a campanha focou essencialmente o ensino, principalmente o primário, composto por crianças, logo facilmente influenciáveis. Assim estas imagens eram interpretadas e ensinadas como material didáctico para instalar as lições deste novo regime político, de um poder centralizado que ambicionava convencer o povo, que a solução estava nas suas mãos. Do conjunto de ilustrações da lição de Salazar destaco um dos sete quadros, que define a *família-tipo* do plano da demagogia do Estado Novo - reunindo todos os princípios defendidos pela ideologia do Estado Novo: "*Deus, Pátria e Família*" (Fig.3).

⁴ AGUIAR, Alda [et. al.] – *A Lição de Salazar*, p.3 -5



Fig.3 - Martins Barata, *A Lição de Salazar* - quadro nº7, Conselho Permanente da Acção Educativa (MEN)

Após uma análise ideológica⁵ deste conjunto de imagens, depreende-se que a mensagem salazarista é transmitida não só através de código escrito com também icónico, havendo uma subordinação de todos os elementos secundários do quadro à mensagem principal: a representação de uma casa humilde, patriarcal, cristã, tradicional, sem energia eléctrica, rústica. A mensagem está também presente na forma como os componentes estão dispostos, isto é, a figura de Deus encontra-se representada pela figura do crucifixo ladeado pelos dois castiçais, no pequeno altar da família. A representação da Pátria através da janela aberta onde vemos um castelo, que nos remete para a história de Portugal, com uma bandeira içada ao vento.

A ilustração da ideia de família faz-se através de uma casa humilde, ordenada, limpa e sem luxos (veja-se a mobília de madeira), a tipologia familiar é a de um casal com os seus filhos. O homem regressa a casa, depois de uma jornada de trabalho no campo e é recebido pelos dois filhos: o rapaz (com o uniforme da Mocidade Portuguesa) larga o livro, levanta-se e corre para o pai e a filha que brincava com uma pequena cama de bonecas e adereços de cozinha, abre os braços de satisfação ao vê-lo entrar, a esposa/mãe olha para a porta e tem já o jantar pronto e a mesa posta para a refeição familiar. Claramente esta visão era na sua natureza provisória, a ilustração de um pensamento e a concepção de uma sociedade e sistema político em particular, assim a noção de família foi se mostrando permeável a estas mudanças e alterações dependentes do meio em que se inserem.

A motivação conceptual para o meu trabalho parte destas construções pré-concebidas e convenções presentes nos exemplos gráficos mencionados em cima, ou seja, existe o interesse de desconstruir esta estereótipo familiar presente em imagens e relatos que representam a Família com uma expressão imaculada e idealizada, ocultando as suas disfuncionalidades, desigualdades e desequilíbrios que coabitam neste mesmo conceito. Pretende-se introduzir a

⁵ AGUIAR, Alda [et. al.] – *A Lição de Salazar*, p.8

crítica à noção ideologicamente fabricada e padronizada de família (geralmente funcional e feliz) e apresentar outra mais realista, menos consonante. As ambiguidades que este projecto de investigação pretende sublinhar surgem quando num sistema familiar intrinsecamente comunitário, a individualização é enaltecida em detrimento do grupo; quando o cumprimento das funções familiares são negligenciadas ou deturpadas; quando a interacção familiar não é produtiva e origina a solidão e afastamento nas intra-relações; quando o *amor* não é o valor mais importante no seio do matrimónio ou união, colocando em causa a sua conservação; ou quando os modelos e tipologias familiares não se coadunam com as transformações políticas, socioculturais, socioeconómicas e relacionais, que exercem influência directa sobre esta noção Familiar.

2. Apropriação, Pastiche e Paródia: estratégias criativas

Através de uma perspectiva histórica e alguns exemplos, apresentam-se as estratégias mais relevantes utilizadas na produção artística representativa da componente prática da tese.

2.1. Pop Arte: apropriação e sociedade

No texto *Pós-modernidade e Sociedade de Consumo* (1984), Fredric Jameson, entende a pós-modernidade como um conceito estruturante da sociedade pós-industrial, de consumo, sociedade dos *media* e do espectáculo, onde um capitalismo multinacional faz emergir um novo tipo de vida social, uma nova ordem económica, novos traços formais na vida cultural e familiar. Historicamente este conceito surge no período-chave da década de 60 – sendo uma das suas características mais sonantes, a dissolução das barreiras entre cultura erudita e cultura popular ou de massas. Nesse contexto a arte vai buscar referências à sociedade de consumo, que passa a ser o seu referente e a partir da qual constrói uma crítica à tipologia de sociedade vigente. Os anos sessenta e setenta assistem a transformações radicais no mundo da arte: interpretações da vida quotidiana através de imagens retiradas do contexto cultural de massas – desde a banda desenhada até a produtos de consumo vendidos em grandes superfícies – esta tendência é usada como um género na *Pop Art*.

O incontornável cartaz de Richard Hamilton, figura principal do movimento pop britânico (Fig. 4) ajudou a estabelecer o paradigma deste movimento artístico e os seus temas predominantes – o artista sugere a inclusão da cultura de massas nas mais elevadas esferas da cultura ocidental e o rompimento das distinções culturais, entre o alto e o baixo, o elitista e o democrático, o único e o múltiplo.

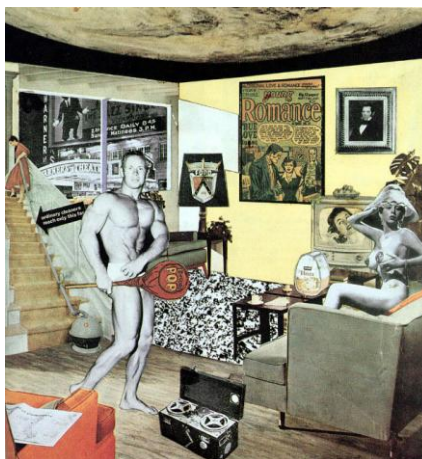


Fig.4 - Richard Hamilton, *O Que é Que precisamente Torna os Lares de Hoje tão Diferentes e Apelativos?* 1966, Colagem sobre madeira, 26x25cm

A *Pop Art* é a arte de citação por excelência, e aqui no cartaz de Hamilton assistimos a apropriações de movimentos artísticos anteriores, como o Futurismo, Dadaísmo, ou mesmo ao contemporâneo design comercial e de imagens preexistentes que são transportadas dos seus contextos originais para uma composição nova. Fredric Jameson define a experiência pós-moderna através do *pastiche* e da *paródia* – definindo-os como uma imitação de estilos singulares e exclusivos, utilizados mimeticamente como uma marca estilística; na pintura de Peter Blake⁶, *Na Varanda* (Fig.5), assistimos a citações a objectos e produtos de consumo: revistas, comida embalada, cigarros ou postais que convivem com outro tipos de referência mais eruditas, tais como Edouard Manet ou ícones da música popular e cinema americanos: Elvis Presley e Marilyn Monroe.

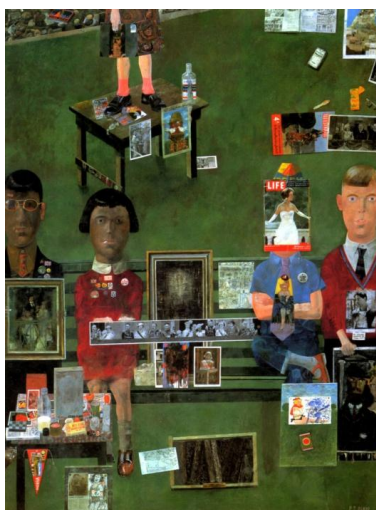


Fig.5 - Peter Blake, *Na Varanda*, 1955-1957, Óleo sobre tela, 121,3 x 90,8 cm

⁶ Representante da *pop art* inglesa, membro do “Independent Group” – o grupo rejeitava a dificuldade de recepção da arte moderna e o seu desvínculo com a vida.

Porém, não é só ao nível das referências temáticas que se materializa uma anulação dos limites entre cultura erudita e de massas, mas também no estilo, técnicas de pintura e na organização pictórica, através de uma pré-montagem de diferentes fontes e estilos artísticos, do uso da fotografia, serigrafia, colagem, etc. “Na sua clareza quase *trompe-l’oeil* na reprodução de postais e de capas de revistas, a pintura invoca o processo fotográfico. A sensação de que vários objectos estão «sentados» no topo da tela, em vez de recuar para um espaço ilusório, sugere os quadros de cortiça onde se fixa, por meio de tachas, fotografias, recortes e lembranças encontrados em muitos estúdios destes artistas”.⁷ À semelhança dos exemplos de Richard Hamilton e Peter Blake o projecto artístico central desta investigação utiliza igualmente como estratégia, uma lógica de apropriação.

Roy Lichtenstein, na sua obra *Pincelada* (Fig.6), interpreta a pintura expressionista abstracta através da linguagem da banda desenhada. Ao ampliar uma pincelada utilizando os códigos específicos da B.D. ele evoca características inerentes a este meio de produção cultural de grande tiragem e na altura considerada como menos erudita. Esta alteração de linguagem, semiótica, deixa entrever uma crítica ao individualismo romântico do Expressionismo Abstracto e da pintura modernista em geral, baluartes da obra única e de compromisso individual com o seu autor e respectivos materiais.



Fig.6 - Roy Lichtenstein, *Pincelada*, 1965. Serigrafia sobre papel, 56,5x72,4 cm

À semelhança dos exemplos de Richard Hamilton, Peter Blake e Roy Lichtenstein uma das estratégias fundamentais da componente prática desta tese assenta numa lógica de apropriação. A componente prática deste projeto de investigação é composto por desenhos/pinturas e faz uso de três tipos de *documentos de trabalho* - entendidos aqui como o conjunto de referências, objectos, escritos, imagens ou fotografias que conformam e habitam o cenário de produção do artista - neste caso, estes documentos resultam de citações e revisitações ao passado: fotografias

⁷ MCCARTHY, David – *Movimentos da arte contemporânea: Pop Art*, p. 11

de álbuns de família, narrativas autobiográficas e um imaginário infantil, nomeadamente contos populares e o universo narrativo de *Walt Disney*.

A apropriação de álbuns e fotografias de família prende-se com um desejo de ativação de memória, pela sua proximidade e fácil acesso há uma identificação imediata; com um vínculo emocional. As narrativas autobiográficas são citações de histórias fundadas na infância, episódios transmitidos por familiares, comentários ou legendas nas fotografias que compõem os álbuns, evocações e memórias maternas. Relativamente aos contos populares e ao universo infantil de *Walt Disney*, há uma apropriação das suas narrativas, linguagem escrita, oral e pictórica⁸.

Este projecto funda-se assim nos conceitos de *pastiche* e *paródia* definidos por Frederic Jameson, resultando na pré-montagem de diferentes fontes de referência, técnicas e estilos artísticos: a linguagem da banda desenhada, a ilustração, a pintura, a fotografia. Do ponto de vista temático assiste-se a um cruzamento da esfera privada através das memórias autobiográficas, com a esfera colectiva através do imaginário infantil e o estereótipo do conceito de família, padronizados, no mundo ocidental.

2.2. Banda Desenhada e Ilustração: Contexto histórico e Linguagem

Encontram-se vestígios daquilo a que podemos chamar a pré-história da banda desenhada e ilustração em todas as civilizações da Antiguidade. A civilização egípcia tem como expoente máximo o *Livro dos Mortos* (relato das diferentes fases do percurso da alma até ao Além, assume todas as características de uma B.D.). Podemos citar ainda a *Bíblia dos Pobres* (contava episódios bíblicos essencialmente através de “banda desenhada”, permitindo a acessibilidade dos grupos sociais mais baixos).

Na Europa a banda desenhada, surgiu na segunda metade do século XIX, na Suíça, pela mão de Rodolphe Topffer⁹, em álbuns e em folhas volantes, mas só algum tempo depois do seu início é que foi adoptada pelos periódicos. Em França, um dos iniciadores deste género artístico foi o gravador Gustave Doré (1832-1883), que foi grandemente influenciado por Topffer. Interessa contrastar este panorama com o vivido nos Estados Unidos, onde a banda desenhada, surgiu inicialmente publicada em jornais diários, nos seus suplementos dominicais, passando rapidamente a aparecer diariamente.

Para falarmos da história da Banda Desenhada e da ilustração em Portugal temos que remontar à alta idade média, evocando a história da iluminura. Assim dentro das artes da cor, a iluminura teve no período românico um lugar de destaque e embora já marcando presença no

⁸ Este assunto será desenvolvido no subcapítulo 2.4.

⁹ (1799-1846) Escritor e desenhador suíço.

rolo, acaba por ganhar nova dimensão com o códice. Executada até aos meados do século XII sobretudo em mosteiros, a iluminura caracteriza-se por uma íntima complementaridade com o texto escrito e só poderá ser entendida no contexto do códice e revestindo um duplo aspecto: tanto pode ilustrar o texto quando conta por imagens a sua história ou somente ornamentar num discurso paralelo ao do próprio texto. Assim no período românico, são essencialmente as iniciais que recebem as imagens e o ornamento. No século XIV é introduzida a gravura, um processo que permite a baixo custo obter muitas cópias de uma mesma imagem, representando a revolução aos procedimentos de trabalho editorial. O século XIV e XV assiste à invasão das margens do suporte, reduz-se o espaço do texto e as margens assumem-se agora como espaço de representação com um impacto visual que ultrapassa o do texto e das próprias iniciais. A partir do séc. XV e XVI tiveram muito uso os *Livros de Horas*, que mandados executar pelos fiéis mais abastados, para seu próprio uso ou para oferta, continham um calendário, os ofícios das missas, das vésperas, dos santos, do casamento e dos mortos. Também nos *ex-votos*, onde se narram pormenores de milagres recebidos, existem exemplos curiosos de banda desenhada que podem ser autênticas narrativas iconográficas, pois para além das pinturas podem existir legendas, que explicam a imagem. A figura mais importante do século XVI para a história da ilustração portuguesa é Francisco de Holanda, este prava com Miguel Ângelo, em círculos intelectuais em Roma, o que influenciará a sua obra teórica e artística. Com Francisco de Holanda, a ilustração passa a ocupar um lugar de destaque nas suas obras - assistimos a ilustrações de páginas inteiras, coloridas ou não; composições e uma iconografia inovadora; temas do antigo e do novo testamento e apocalipse; criação do mundo e a relação entre mundo real (terreno), celeste (planetas e sol) e ultra-celeste (Deus); elementos e signos simbólicos. No século XVIII encontramos narrativas visuais sobre um suporte completamente diferente: o azulejo - histórias iconográficas narradas em superfícies de edifícios, deste modo, as grandes dimensões permitem estender a narrativa, predominam os padrões geométricos e o pendor decorativo. Todos estes exemplos do riquíssimo património figurativo da arte portuguesa, apenas se aproximam dos conceitos de banda desenhada e ilustração, uma vez que, esta só ganha especificidade cultural e identidade ao atingir o objectivo para que foi criada, ou seja, a divulgação através da imprensa – quando é impressa, distribuída e vendida às massas por baixo custo. Daí que a origem da banda desenhada esteja intimamente ligada com o desenvolvimento da imprensa e ao aparecimento subsequente do jornal. É no século XIX que encontramos ilustrações romanescas, cartoons satíricos, políticos, passatempos figurados e florescentes nas revistas dos meados desse século.

A primeira banda desenhada impressa em Portugal aparece em 1850, na *Revista Popular*, sendo uma cópia de um original francês e gravada por um independente que a assinou com o nome *Flora*. Em 1870, destaca-se Rafael Bordalo Pinheiro, este que passa a ser um dos maiores

artistas portugueses do século XIX: caricaturista, cartoonista, ceramista, o fundador da Banda Desenhada em Portugal, pode destacar-se sobretudo as suas reportagens satíricas sobre a vida política e cultural e a figura do *Zé Povinho*. Opondo-se a uma tradição de sátira eminentemente política, os modernistas, vêm criar toda uma estilização gráfica que tem subjacentes preocupações de ordem social e filosófica mais elípticas e filtradas, em que o político não é tão directamente abordado. Estes privilegiarão o fino comentário social, a pureza da linha, a ironia, a subtilidade, uma concepção elitista e “intelectual” da arte e o “bom gosto”, destacam-se nomes como: Bernardo Marques, Almada Negreiros, Carlos Botelho, Cottinelli Telmo, Stuart Carvalhais, Amadeu Sousa Cardoso. À semelhança de Rafael Bordalo Pinheiro quando cria a figura do *Zé Povinho*, as estratégias usadas na componente prática desta investigação fazem uso de ícones para construir a crítica, mas apresentam-se mais subtis e exclusivos, na medida em que utilizam referentes pessoais e autobiográficos, no entanto não deixando de querer investigar do particular para o universal através deles.

Para enquadrar as imagens da família a que faço referência no trabalho prático tornou-se fundamental pensar sobre a definição de ilustração, especificamente, para chegar a uma ideia de linguagem operativa, própria desta disciplina, nesse sentido, “o que é uma ilustração?”¹⁰ Esta pergunta pressupõe que uma ilustração só pode sê-lo se conjurar certas características ou condições pré-estabelecidas, um posicionamento fundado naquilo que Mário Moura define como o “lado institucional da ilustração”, no qual existe uma premissa estrutural que justifica a ilustração e que abarca uma categoria específica de profissionais, os ilustradores. Esta premissa estrutural que justifica a ilustração (tradicional) apresenta um conjunto de factores: “uma ilustração representa visualmente um texto (uma música, um filme, etc)”; “uma ilustração não é autónoma, está ligada a algo exterior (que não se entende estritamente como material – pode tratar-se de uma narrativa, conceito, etc)”; “a ilustração é feita para ser reproduzida em massa” e “é feita por ilustradores”. Porém, este lado institucional da ilustração tem sido influenciado por zonas de inter-diálogo e de contaminação entre premissas experimentais e outras realidades culturais, como por exemplo, o deslocamento da ilustração para o espaço expositivo, afastando-se de catalogações rígidas que a definem como tal, apenas na página de um livro ou com o intuito produtivo de ser reproduzível em série, ou seja, o contexto social da ilustração tem vindo a metamorfosear-se e a deixar-se influenciar, apresentando-se actualmente insuficiente para uma ideia de definição da ilustração.

Para responder à pergunta que o texto coloca, Pedro Moura afirma que “uma obra de

¹⁰ Este texto é construído a partir duas publicações em blogs: “*O que é uma ilustração?*” (2010), de Mário Moura em <http://ressabiator.wordpress.com/2010/03/23/o-que-e-uma-ilustracao/> E a resposta de Pedro Moura a esse mesmo texto: “*Re: O que é uma ilustração?*” (2010), em <http://lerbd.blogspot.pt/2010/04/re-o-que-e-uma-ilustracao.html>

pintura publicada num livro de história de arte é definida como “reprodução”, enquanto uma obra de ilustração num livro de ficção para crianças é definida como “ilustração” – ambas as imagens representam um texto, têm ligação a um objecto externo e estão reproduzidas em série. A diferença é, de facto ontológica, isto é, podia expressar-se através da pergunta “qual a finalidade da ilustração?”, uma vez que no contacto presencial com as duas obras, o quadro tem a conotação de algo original e único, conseqüentemente no livro assistimos à publicação da sua reprodução. No caso do desenho que deu origem à ilustração (“arte original”, “esboço”), denotamos que é “aquilo que dá origem a outra coisa” e que está verdadeiramente corporizado no livro – o processo da sua função visual está completo e ela alcança o seu fim. Apesar de genericamente poder-se atribuir essa “função visual” à ilustração, a proposta de Pedro Moura entende a ilustração não apenas como uma opção gráfica que decora ou brinda superficialmente o texto, mas sim como uma ferramenta que possibilita uma leitura do texto feita a dois níveis e que pode ocorrer em duas direcções: “da ilustração ao texto” – as ilustrações são “transparentes” pois estão ancoradas no texto, e funcionam como dispositivos de redescoberta do mesmo; são lidas em primeiro lugar e permitem procurar no texto as razões da sua materialização. Numa segunda direcção “do texto à ilustração” – as ilustrações são “opacas” porque permitem uma leitura às suas características intrínsecas de expressividade, estilo, técnica, e de opções interpretativas face ao texto.

Desta forma, entendo que o meu trabalho nutre afinidade com os parâmetros apresentados para a ilustração, na medida em que as minhas imagens se relacionam com um texto, que não existe sob a forma escrita, mas sim sobre a forma de narrativa oral, conceitos morais e sentimentos. As minhas imagens geram discurso, uma vez que construo narrativas de raiz que são traduzidas para uma outra linguagem, neste caso visual. Os títulos surgem aqui como a relação mais próxima que as imagens alcançam com um texto verbal e físico, assim existe espaço para uma leitura a dois níveis, ora a ilustração pode ser lida em primeiro lugar, através das suas características próprias e posteriormente remetermo-nos para o título. Ora o título pode ser lido em primeiro lugar, e depois serem comparadas ou identificadas na imagem as perguntas interpretativas sobre o mesmo – para que a leitura se faça “da imagem ao texto”, ou “do texto à imagem”.

Pedro Moura, enquadra a ilustração no panorama intelectual das artes visuais na medida em que ” (...) a ilustração é ontologicamente sempre uma resposta em relação a algo que lhe é externo mas que se actualiza nela mesma, ao contrário de outras disciplinas das artes visuais, as quais também respondem a algo anterior e externo (é essa a respiração da cultura, de resto) mas procuram uma certa autonomia imediata, fruto de uma posição moderna em relação às artes (pois historicamente estiveram subsumidas a outras funções e papéis, apenas na modernidade surgindo as noções de expressão ou de autonomia, a própria noção de beleza é múltipla, etc.).

Se o referente nas outras artes é um elo que se pode soltar, no caso da ilustração ele é elemento intrínseco na sua leitura global, é próprio do seu significante.” Da mesma forma, as minhas imagens relacionam-se ontologicamente com algo que lhe é externo (alegorias a partir de relações intra-familiares e motivos mais ou menos fictícios) mas que se actualiza nas mesmas, afastando-se de uma linguagem que procura uma autonomia imediata e um deslocamento do referente – nelas é o referente que possibilita e descodifica a leitura. Por outro lado, procuram autonomia enquanto objectos artísticos, ou seja, para serem fruídas em contexto de espaço expositivo, não só através da escala (150x100cm) que ocupam, mas também porque não foram pensadas e produzidas para serem reproduzidas em massa.

Relativamente à ideia de linguagem operativa da ilustração, foquemos as relações que Alan Male (2007) apresenta tendo em conta a relação que as imagens estabelecem com a realidade que intentam representar, e que estão organizados em cinco contextos: *informação* (documentação, referência e instrução), *comentário* (opinião, posicionamento, crítica), *ficção narrativa* (contar histórias), *persuasão* (influência de decisões) e *identidade* (imagem identitária de uma companhia, produto, acção, etc.). Os contextos que mais me interessam reter são: o do *comentário*, onde cabem as ilustrações que pretendam revelar certos aspectos da realidade, sublinhando perspectivas, posicionamentos críticos e políticos. Neste caso os ilustradores agem como comentadores ou críticos, este contexto corporiza-se através dos seguintes campos: ilustração editorial; o *cartoon*, tira ou caricatura (de imprensa, crítica, editorial, etc.); as ilustrações em/para artigos sobre política e assuntos contemporâneos; a ilustração de moda, ou mesmo para modos de vida, rubricas várias, resenhas de livros, discos, etc. e atinge o expoente máximo da relação peculiar que a ilustração pode ter com o seu assunto: “A ilustração tem uma relação (...) mais cerebral e intelectualizada com o seu assunto. A título de exemplo para este contexto ilustrativo, evoco uma das ilustrações de uma série de desenhos que Bordalo Pinheiro fez, construindo metáforas visuais através da utilização de animais para simbolizar conceitos abstractos, como a Porca da Política (Fig.7), de forma a revelar aspectos da realidade e a sublinhar perspectivas e posicionamentos críticos e políticos. Bordalo Pinheiro posiciona-se como um comentador e crítico do meio em que se insere, fazendo da sátira a sua ferramenta de eleição.



I—A Política: a Grande Porca

Fig.7 - Raphael Bordallo Pinheiro, *A Paródia*, Ano 1-Nº1, 1900

O discurso deste tipo de ilustração pode aproximar-se ao discurso escrito, no sentido em que pode produzir analogias, metáforas, alegorias, que seria difícil obter numa fotografia sem manipulações ou encenações evidentes.¹¹ Da mesma forma, o discurso das minhas imagens aproxima-se do discurso escrito, no sentido em que produz alegorias, ou seja, a “coisificação” de um conceito abstracto - existe a representação visual do imperceptível, de sentimentos escondidos como o egoísmo, a maldade, a traição, utilizados para sugerir e disseminar ideias de ordem religiosa, moral e social. O outro contexto que me interessa particularmente é o da *persuasão*, que utiliza a ilustração como instrumento de transmissão de ideias e catalisador de acção subdividindo-se nos seguintes campos - Ilustração Publicitária: vender um produto; Promoção: promover um comportamento e Propaganda: fomentar um posicionamento político. Integrados no reportório visual deste contexto ilustrativo, podemos destacar, por exemplo, a arte de propaganda (cartazes da ideologia do Estado Novo), arte de promoção (os quadros educativos da República) e a arte publicitária norte-americana amplamente difundida a partir do século XIX. Estas ilustrações partilham uma linguagem técnica em comum, de forma a que possam difundir-se rapidamente enquanto imagens em cartazes, posters, quadros educativos e jornais de célere tiragem, logo as técnicas escolhidas passam por um imediatismo gráfico, estratégias de cor planas e estridentes e por composições que fomentem a rápida fruição da mensagem. Da linguagem técnica da ilustração apropriado o imediatismo do traço e da produção da imagem; a opção figurativa e a relação íntima com o referente; uso de recursos gráficos, como a trama, os contornos vincados (que partilham afinidades com outras técnicas desenvolvidas a par com a ilustração, como a gravura e a serigrafia); a cor explorada como borrão ou como coloração do desenho inicial e a inclusão de diferentes espaços cénicos e

¹¹ Mário Moura em <http://ressabiator.wordpress.com/2008/12/11/o-que-se-passa-com-a-ilustracao/>

tempos históricos num mesmo plano de imagem, por exemplo.¹²

Como formulação última de uma resposta à pergunta “O que é a ilustração?”, e num sentido abrangente, a ilustração existe numa relação que faz interagir imagens com um outro dispositivo verbal com o qual expressa um vínculo visual – um texto em concreto, uma narrativa, uma ideia ou situação.

Relativamente à questão de como a ilustração opera, interessa ainda citar o texto que Charles Baudelaire publica em 1863, tomando como referência a obra de um ilustrador de costumes e correspondente de jornais ilustrados britânicos e franceses, onde os seus croquis de viagens eram publicados através do meio da gravura. O seu nome é Constantin Guys (1802-1892), mas para Baudelaire, a descrição de “O pintor da vida moderna” faz-lhe maior justiça. O comentário que se apresenta aqui face à leitura deste ensaio, foi enquadrado no prisma da ilustração, mais especificamente na relação que Baudelaire apresenta entre as ilustrações de C.G.¹³ e a aquilo que define como aspectos definidores da vida moderna: “a instantaneidade, o transitório, o fugidio, o contingente”. O autor agrupa as ilustrações de C.G. dentro da temática “croqui de costumes” e afirma que “(...) há na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução”, que em contraponto não é despoletada ao “(...) pintor de coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas.” O ritmo da banalidade quotidiana perpetua-se para o ritmo da linguagem plástica através da qual é expressa – o imediatismo expressivo e técnico próprio de um desenho de um “bárbaro” ou de um olhar inocente e curioso de uma criança, sobrepõe-se à invenção e fruição de meios, modelos e contextos académicos – C.G. improvisava os seus desenhos nos próprios locais, começando por leves indicações a lápis, que permitiam dispor os motivos no espaço. Posteriormente fazia surgir os planos principais aplicando tons leves em aguadas, que seriam trabalhados em camadas para acentuar o resultado expressivo pretendido, já num momento posterior os contornos dos elementos eram delineados com tinta. Estas opções plásticas possibilitavam a produção em série e o imediatismo pictórico de imagens. C.G. não gostava de ser catalogado como artista e é Baudelaire quem lhe reconhece esta incompatibilidade com as motivações e temas da arte que se encontravam distantes da vida. O autor vai apresentar C.G. como um “homem do mundo” ou como o “homem das multidões”: “Ele interessa-se pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície do nosso esferóide. O artista vive pouquíssimo – ou até não vive – no mundo moral e político”. Desta forma, C.G. declara o seu interesse pela crónica da vida quotidiana, em detrimento da arte, interessavam-lhe sobretudo os acontecimentos políticos e mundanos, a

¹² As minhas opções técnicas e plásticas serão desenvolvidas em pormenor no capítulo 5.

¹³ Baudelaire dirige-se, ao longo do texto, a Constantin Guys através das suas iniciais C.G., de forma, a respeitar o anonimato pretendido por este artista

guerra, as mulheres, a eterna beleza da vida cosmopolita e de tudo o que o rodeia como “A criança que vê tudo como novidade (...)”.

2.3. Alegoria e Pintura de Género: Contexto Histórico e Linguagem

O termo “alegoria” tem a sua origem no grego e latim e significa “falar de maneira diferente daquela que todos falam”, ou seja, a alegoria utiliza para se exprimir algo que significa outra coisa – no caso das alegorias pictóricas, são dadas formas visuais ou humanas às noções e ideias abstractas – Vénus e Cupido representam o amor, Marte a guerra, Minerva a sabedoria e a paz e Baco o vinho e o hedonismo. A alegoria é usada desde a Antiguidade Clássica para sugerir e propagar conceitos abstractos, considerados fundamentais, de ordem religiosa, política, moral e social. São concretizadas em composições figurativas de variável complexidade, identificadas por atributos cujo simbolismo é expressamente escolhido para fazer ressaltar a sua verdadeira intenção e para aproximar o espectador do seu significado. Assim a obra alegórica transporta uma mensagem e personifica uma grande variedade de ideias, desde as estações do ano aos sentidos, por exemplo.

No contexto desta investigação pretende-se focar na personificação de virtudes e vícios que estão integrados no estatuto da Pintura de Género. Este estilo de pintura tem origens no decurso da Idade Média, num período em que a alegoria ganha distanciamento das instituições religiosas e políticas vigentes, servindo conjuntamente para impor e difundir regras morais de conduta de vida, estas motivações acabam por se perpetuar pelos períodos artísticos seguintes. O perfil do “pintor da vida moderna” avançado por Baudelaire, sustenta afinidades com a personificação de vícios e virtudes na obra alegórica pela forma como se relaciona com a crónica de costumes, isto é, ambas as práticas artísticas propiciam um arquivo de documentos sociais concretos, porém a Pintura de Género pretende intrinsecamente doutrinar e pautar através de uma mensagem e postura moral.

As imagens da Pintura de Género que representam o vício exprimiam comportamentos tidos como errados de forma a promover a condenação de tal acção e dos seus protagonistas. Estas obras faziam, normalmente, uso de humor, de provérbios, de trocadilhos e do calão, empregam também sinais e símbolos para indicar o que correu mal, sugerido com subtileza e sob a forma de um convite dirigido ao espectador para descobrir o que na imagem é impróprio ou desacertado. A Pintura de Género é um objecto de sátira, na medida em que apresentava a loucura humana – expondo os seus desequilíbrios políticos, morais e sociais, mas com o intuito de fazer rir o observador, ao mesmo tempo que implicitamente o doutrinavam a nível comportamental, aludindo para as consequências das acções pintadas. A sátira literária, como o *Elogio da Loucura*, de Erasmo (1509), apresentando os problemas da loucura humana, mas

apresentada como uma comédia satírica, representava uma fonte inspiradora para os artistas que trabalhavam estes temas. Os temas mais comuns eram a intimidade, o amor e o casamento, examinados do ponto de vista moral, como se pode ver através dos seguintes exemplos: o quadro de Quentin Massys (Fig.8) alude para a ideia de casais de idades diferentes, no qual a mulher distrai o homem com os seus encantos, enquanto, simultaneamente lhe consegue tirar a carteira (lado esquerdo). As cartas e moedas em cima da mesa são uma alusão ao jogo, um tópico predilecto para a sátira



Fig.8 - Quentin Massys, *Os amantes errados*, 1520-1525

No século XVIII, o pintor inglês William Hogarth desenvolveu este género de pintura de costumes definindo-o como “tema moral moderno”¹⁴, no qual retrata uma sociedade fundada em códigos morais restritos, com a motivação de alertar para os riscos associados à fraude deste sistema moral e comportamental. Nos seus quadros assistimos a associações de ideias, símbolos e sugestões de comportamentos errados - a obra, *O Casamento da Moda (1): O Contrato de Casamento* (Fig.9) apresenta um casamento de conveniência, em que os pais dos noivos, um com dinheiro e o outro com um título aristocrático, fazem os preparativos para o casamento que se sucederá. Enquanto o noivo olha para o espelho, a noiva encontra-se sentada, impassível atrás do mesmo, atemorizada por ser coagida a casar com o *playboy*, sendo que o seu amor é pelo advogado que está próximo dela. A sala está repleta de objectos com um simbolismo para a construção da narrativa escondida – os cães com coleira significam o laço irrevogável que está a ser selado; a mancha preta no pescoço do noivo indica a sífilis. Com esta alegoria, Hogarth crítica as insensatezes típicas da sua própria sociedade.

¹⁴ STURGIS, Alexander - *Compreender a pintura : a arte analisada e explicada por temas*, p.20



Fig.9 - William Hogarth, *O Casamento da Moda (1): O Contrato de Casamento*, anterior a 1743

Os pintores ingleses no século XIX continuaram com o tema de Hogarth, porém mais vinculados com imagens de jogo, adultério e prostituição que não pretendiam levar o espectador a rir sobre as situações, mas a preveni-lo sobre as consequências e perigos de tais perfis de comportamento. O quadro *Passado e Presente*, de Augustus Egg (Fig.10), insere-se nestas motivações, pressagiando os efeitos do adultério – o marido encontrou uma carta de amor para a sua esposa, que está aos seus pés a pedir perdão. A imagem deixa transparecer que o marido pode expulsá-la, conferindo-lhe o estatuto de adúltera, é a porta da sala aberta (pode-se ver através do espelho), que lhe outorga esse dado narrativo. As duas crianças constroem um castelo de cartas, um símbolo desta época que representa a instabilidade.

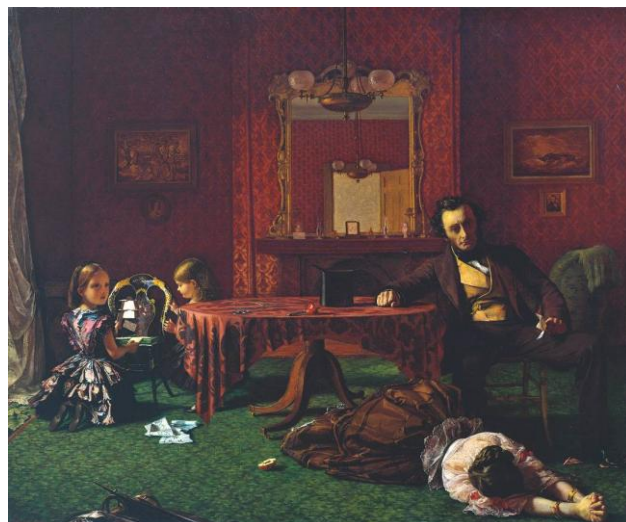


Fig.10 - Augustus Egg, *Passado e Presente*, Nº1, 1858

Como referência contemporânea à obra alegórica refira-se o pintor Alemão Neo Rauch. Este artista nasce em Leipzig em 1960, na então Alemanha de Leste, outrora um reconhecido centro artístico, apesar das restrições impostas pelas forças políticas vigentes. A sua obra pictórica é alimentada por estas impressões históricas e culturais, que se materializam em personificações alegóricas. Rauch provem do enquadramento social vigente na República Democrática Alemã (anos 60 e início dos anos 70) e de uma esfera política que ambicionava modernizar o seu sistema económico de forma a potenciá-lo num modelo operário exemplar – parecem existir alusões a estas realidades nas obras de Rauch, quando assistimos a personagens que intencionalmente ou mesmo com um comportamento robotizado se vêm envolvidas nas suas tarefas. Sobre estas imagens, Sanford Schwartz (2007) comenta: “ (...) não estamos certos, se Rauch está a ser crítico e a mostrar-nos uma sociedade na qual o trabalho parece insípido, ou se, numa forma calorosamente irónica, ele está a celebrar uma suposta experiência utópica.”¹⁵

As personagens que habitam as obras do pintor, são o símbolo de um colectivo, de uma sociedade, a qual se apresenta sempre com uma imagem bem cuidada e que abarca vários estatutos sociais, tais como: trabalhadores, músicos, soldados, artistas, etc., protagonizando acções como se de uma ficção se tratasse. O objecto da ficção é a rotina, os assuntos familiares e comuns e as “mini-sociedades” nos seus trabalhos, metaforizadas na ideia de comunidade – uma comunidade dual, na qual quanto mais se está integrado, mais se permanece desconfortavelmente solitário. As pinturas são assim enigmáticas numa combinação épica e colorida de realismo, surrealismo, *pop art* e imaginário de banda desenhada, com múltiplas referências históricas, podendo uma só obra abarcar a Alemanha de hoje, a Alemanha de Leste de algumas décadas, o Romantismo do século XIX, soldados do século XVIII, Idade Média e a ficção científica. O seu processo de trabalho passa pela apropriação e transformação de elementos específicos da Alemanha de Leste: posters de propaganda, livros ilustrados, monumentos heróicos e imagens do consumo e do design, reformulando uma cultura popular de um período histórico extinguido e de um país que não existe mais, mas que pode ser despoletado por detalhes de Leipzig, memórias de infância ou sonhos, na intenção de envolver um passado colectivo, mas sobretudo dirigindo-se à especulação de um futuro.

Da mesma forma, que a alegoria mitológica utiliza Vénus e Cupido para representar o amor, por exemplo, no meu processo de trabalho aproprio-me de ícones de contos populares (o *Pinóquio* ou o *Lobo Mau*) para representar a mentira e a perversão respectivamente.

A alegoria vai além da simples comparação da metáfora, ela serve para sugerir e propagar ideias abstractas de ordem política, moral, religiosa e social, neste projecto de

¹⁵ Tradução pessoal de: “ (...) we aren't sure if Rauch is being critical and showing us a society where work seems pointless, ou if, in a warmly ironic way, he is celebrating a supposed utopian experiment.”

investigação ela debruça-se sobre ideias de família e contextualizada na sociedade em que estou inserida. A afinidade com os artistas e respectivas obras citadas anteriormente está presente igualmente na construção do pensamento crítico através da sátira e do humor, apresentados subtilmente como um convite ao espectador, para descobrir o que na imagem é inexato, ambíguo ou excêntrico.

2.4. Contos Populares e Walt Disney: Contexto Histórico e Linguagem

Dos autores que recolheram histórias da tradição oral e do folclore, publicando-as em obra escrita destacam-se Charles Perrault (1628-1703)¹⁶ e mais tarde os irmãos¹⁷, Jacob (1758-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) cujos contos depressa atingiram grande popularidade e visibilidade. Os irmãos Grimm recuperaram alguns contos já apresentados anteriormente por Perrault e concederam-lhe alterações para os tornar mais estimulantes, esta estratégia permitiu a sua perpetuação ao longo do tempo – readaptados posteriormente e publicados segundo novas versões, como fez, por exemplo *Walt Disney* – que produziu a imagem visual mais universal e acabou por immortalizar estas histórias dentro da literatura e do cinema infanto-juvenil. Como exemplo consideremos a história do Capuchinho Vermelho, na versão de Perrault: o Capuchinho Vermelho dá indicações geográficas ao lobo sobre a casa da avó; depois do lobo engolir a avó, este não se disfarça com as suas roupas e pede a Capuchinho para se deitar na cama a seu lado; ela despe-se e deita-se na cama, no final “ (...) o lobo atira-se a Capuchinho e come-a”. Charles Perrault termina o conto com um pequeno poema que expõe a moral a retirar desta versão da história:

“ Aqui se vê que os jovens,
Sobretudo as raparigas,
Belas, elegantes e gentis,
Fazem muito mal em ouvir toda a qualidade de pessoas,
E que não é coisa estranha
Que o lobo as coma.
Eu digo o lobo, porque nem todos os lobos
São da mesma espécie;
Há-os de um humor afável,
Sem ruído, sem fel e sem furor,

¹⁶ Publicou uma coleção de contos *Les Contes de Ma Mere l'Oye* (1694) – inspirados em lendas populares e em novelas medievais - e *Histories ou Contes du Temps Passé* (1967).

¹⁷ Publicaram os seus Contos *Kinder und Hausmarchen* entre 1812 e 1814.

Que são mansos, benevolentes e amáveis,
Seguem as jovens donzelas
Até às suas casas, até às suas alcovas;
Mas ai de nós! Quem não sabe que esses lobos dengosos
São, de todos os lobos, os mais perigosos”.¹⁸

Perrault apresenta sempre nos seus contos uma interpretação pedagógica e moralizante.

Já na versão dos irmãos Grimm, o lobo disfarça-se com as roupas da avó e no final recebe o justo castigo, pelo contrário a avó e neta sobrevivem, esta acaba por ser a versão mais popular. A variante deste conto produzida pela *Disney* é desconcertante e ambígua, em jeito de *medley* narrativo o capuchinho vermelho surge no enredo dos três porquinhos e nesta versão nem a avó, nem o capuchinho são engolidos pelo lobo, antes trancam-se dentro de um armário; no desfecho da história é um dos três porquinhos que as salva utilizando um material especial que aniquila lobos; esta curta-metragem tornou intemporal um verso da música: *Quem tem medo do lobo mau, lobo mau?* Os contos populares com os quais trabalho são recuperados da colecção *O Cofre Mágico de Contos e Lendas I*¹⁹, pertença da minha família, são versões dos contos dos irmãos Grimm (Fig.11).

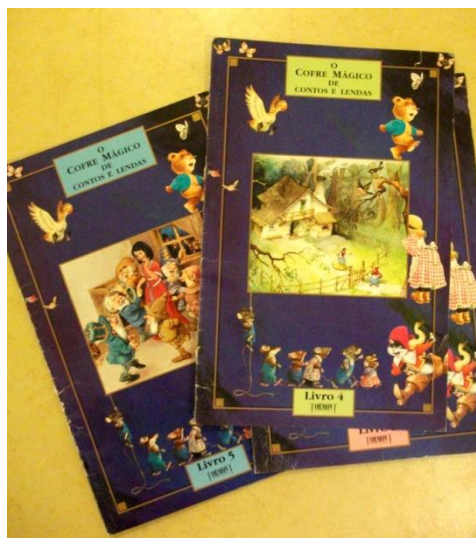


Fig.11 - Peter Holeinone, *O Cofre Mágico de Contos e Lendas I*, anos 90

A colecção é composta por cinco volumes que compilam três a quatro contos em cada volume e ilustrados com a técnica de aguarela, esta técnica acaba por influenciar o meu

¹⁸ PERRAULT, Charles – *Contos ou Histórias dos Tempos Idos*, p.72

¹⁹ Esta colecção não está datada, mas após pesquisa pelo restante bibliografia do autor, possivelmente enquadrar-se-á no início dos anos 90, quando foi lançada na sua língua original com o título *The Great Fairy Tales Treasure* e posteriormente traduzida para várias línguas. O autor desta colecção é Peter Holeinone, e as ilustrações são de Tony Walf, estes dois autores fizeram várias parcerias na publicação de literatura popular para crianças.

trabalho, onde a presença de *ecolines* e aguadas são usadas para aplicar a cor no desenho.

Nas ilustrações de Tony Walf (Figs.12 e 13) denotam-se valores pictóricos e a poética própria desta técnica: as regiões mais claras são trabalhadas sem sobreposições de tonalidades e a luminosidade necessária é dada pelo branco do papel; figura humana correctamente reconhecível; modelação e volumetrias dos corpos e rostos através da aplicação de várias camadas gerindo virtuosamente a intensidade dos tons e a quantidade de água (esfumados e veladuras); contrastes de luz-sombra; atenção naturalista aos pormenores.



Figs.12 e 13 - Ilustrações a aguarela de Tony Walf

Todos os contos desta série apresentam-se através de uma perspectiva moral e ética e são estes os contos sobre os quais me interessa trabalhar. A estrutura narrativa acaba por ser semelhante em todas as histórias e organiza-se da seguinte forma – apresentação dos personagens, desenvolvimento (pistas sobre quem poderá ser o herói), peripécia, resolução/desfecho e o final que apresenta uma lição de moral ou de civismo e que se encontra nos últimos parágrafos ou frase. Bruno Bettelheim (2002), afirma que é característico deste género literário a exposição de um dilema existencial de forma concisa e directa, ou seja, existe a simplificação de situações, personagens apresentadas com clareza e a eliminação de pormenores anexos ao enredo. Outro traço característico é a omnipresença tanto da maldade como da virtude, o bem e o mal surgem sob a forma de algumas personagens e acções – é esta dualidade que põe um problema moral e exige uma luta para a resolver. Porém, o mal não deixa de ter os seus atractivos: simbolizados pelo poderoso gigante ou dragão, pelo poder da bruxa, ou pela astuta rainha em *Branca de Neve por exemplo*, em alguns contos os malfeitores conseguem, por algum tempo, apoderar-se do lugar que pertence ao herói, mas acabam por ser castigados no fim da história. Para Bettelheim, não é o facto desta penalização acontecer, que faz desta literatura uma experiência moral, mas sim a convicção de que o mal não compensa e é por isso que nestes contos os maus perdem sempre.

Uma outra característica unificadora dos contos é a entrada ao texto – *Era uma vez, Num certo país, Há mil anos ou mais, No tempo em que os animais falavam* – apontam para uma linguagem de símbolos e não da realidade do quotidiano, ou seja, que aquilo de que nos fala não são factos tangíveis ou pessoas e lugares reais, mas sim fantasia, mesmo que tenham origem em factos reais. Bruno Bettelheim define ainda este género como o principal agente de socialização infantil, uma vez que responde às perguntas mais importantes da criança: “O que é o mundo? Como vou viver a minha vida?” Este autor atribui-lhe uma função importante no processo de desenvolvimento infantil, que para além das experiências mais imediatas no seio da família, depende de histórias míticas, religiosas e dos contos populares: dispositivos que alimentavam a imaginação e estimulavam a fantasia na criança.

Antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos protagonizaram uma crescente evolução no cinema de animação para uma produção em larga escala, facto que fortaleceu a emergente indústria cinematográfica norte-americana e que possibilita a hegemonia face à concorrência de produtores europeus. Os estúdios de animação surgem como um índice deste fenómeno e permitem produzir animação de maneira rápida e barata, com prazos e orçamentos curtos; estes espaços criativos passam a estar apoiados em novas técnicas, tecnologias e organização empresarial. Também a publicação de livros e periódicos concorreu para a vulgarização da animação.

No cronograma dos estúdios de animação a fase da distribuição adquire contornos de extrema importância e estrutura-se em torno das características artísticas do produto, a partir das quais é traçada a estratégia de divulgação e venda. Claramente foi a enorme capacidade empresarial de Walt Disney, aliada à sua sensibilidade artística e noção de cinema enquanto arte explorada como entretenimento, que fizeram desta marca um fenómeno no universo da animação e da banda desenhada. O desenvolvimento das técnicas da animação tornou-a num produto de consumo para a cultura e sociedade de massas. A sua expansão a nível mundial permitiu a globalização de um imaginário infantil: “ Não é nenhum exagero afirmar que o século XX não teria as feições culturais que o caracterizaram sem a influência do imaginário do mundo de fantasia criado a partir dos desenhos animados de Walt Disney”²⁰

Assim nos anos 40, assistimos à *fase de ouro da animação* sobre a regência de Disney, que estabelece um paradigma e torna-se uma referência entendida como a arte do entretenimento por excelência – um monopólio técnico e estético do cinema de animação – que se propaga e auto-sustenta através de uma maquinaria comercial que populariza a marca: televisão, *marketing*, linha de produtos de *merchandising*, registos de áudio e vídeo, ou mesmo o parque temático. Disney é peremptório ao afirmar as suas motivações profissionais: atracção

²⁰ JÚNIOR, Alberto – *Arte da animação – Técnica e estética através da história*, p. 97

do gosto popular; chegar às pessoas pelo que é imediato e reconhecível, sem um pré-requisito de meditação espiritual ou interior – aquilo que ele define como *obscuras impressões criativas*: “Estou interessado em divertir as pessoas, em dar prazer, particularmente fazê-las sorrir, ao invés de estar preocupado em “expressar-me” através de obscuras impressões criativas”²¹.

As motivações conceptuais de Disney materializam-se naquilo que foi e é a linguagem pictórica deste imaginário infantil e da sua indústria, da qual me aproprio. A linguagem dos produtos *Disney* é apelativa, de cores planas e vibrantes, irresistíveis ao público infantil, que é facilmente persuadido e que conseqüentemente envolve o público adulto. Desta forma, existe a exploração de uma linguagem que não se circunscreve apenas a um público, mas que é transversal e envolve também os educadores das crianças, que são, por sua vez, quem tem o poder de compra. Os enredos *Disney* são de fácil identificação – como o caso da história familiar e de intra-relações entre animais “*O Rei Leão*”; as produções musicais, como a deste filme, são funcionais e pensadas para envolver e emocionar, isto é, alcançar as emoções do público e levá-lo a um envolvimento imediato com os personagens e enredo. O estilo de animação sempre foi inovador e produto de um trabalho experimental de laboratório – em que apenas se produz o que se encontra já testado e com a receita para o sucesso. Relativamente à concepção de personagens, tanto assistimos a estilo de representação anatômica correcta e harmoniosa, como a estilos caricaturais e de distorções humanas. Estas personagens são carismáticas e partilham um denominador comum: representam facetas do carácter humano com as quais no conseguimos identificar, sejam elas humanas ou não – os perfis físicos, psicológicos e comportamentais são tão consistentes que se tornam credíveis. No contexto desta investigação interessa-me a leitura e a versão que *Walt Disney* faz destes conteúdos literários populares – não só a linguagem visual, mas também a perspectiva ética e moral dos mesmos – as estruturas narrativas seguem a mesma proveniência que apresentei para os contos populares.

Em suma, é o conjunto destes atributos que marcou e definiu as feições culturais do século XX, a partir do universo fantasioso desta marca, tornando-a icónica em múltiplas culturas e que a categorizou como um imaginário infantil colectivo e identitário do mundo ocidental.

Na minha produção artística utilizo uma estratégia de construção de narrativa semelhante à utilizada nos contos populares (e em leituras posteriores, como no caso da *Walt Disney*), na medida em que, as questões morais - o bem e o mal - surgem representadas em personagens e nas suas respectivas acções. Desta forma na essência dos contos populares está implícita esta escolha de símbolos, para representar questões morais e que se corporizam em personagens tais

²¹ Cit. por JÚNIOR, Alberto - *The Illusion of Life: Disney Animation*, p. 23

como um poderoso gigante, um dragão, uma bruxa, etc. De semelhante forma, as minhas imagens repetem esta estratégia, por exemplo, em *Fotografia de família* aproprio-me do ícone do *Pinóquio* para simbolizar a mentira e a traição, existindo aqui a atribuição de características humanas a figuras que já existem, nomeadamente nos enredos dos contos. Os ícones dos quais me aproprio são descontextualizados do seu significado original e re-contextualizados para o meu universo plástico, através de operações de cruzamento e substituição entre o imaginário infantil e o meu álbum de família. O jogo encontra-se neste tipo de operação de semiótica – “uma técnica de pesquisa que consegue dizer-nos (...) como funcionam a comunicação e a significação”, como explica Umberto Eco (1990, p. 17). Para abordar esta disciplina (semiótica) é inevitável falar em Charles Sanders Peirce, que definiu os signos conforme o tipo de ligação com o referente - índice, ícone ou símbolo, porém interessa-me focar o ícone, que inclui imagens, diagramas e metáforas. As metáforas são paralelismos mais genéricos, ou seja, “representam o carácter representativo de um representante representado o paralelismo em qualquer coisa” (2000, p. 54), para explicar este paralelismo, Umberto Eco apresenta o seguinte exemplo o pelicano, como ícone de Cristo, porque se contava que nutria os filhos com a sua própria carne, evocando a crucificação do corpo de Jesus em prol da salvação da Humanidade - os Seus filhos. De semelhante forma, eu trabalho estes paralelismos apropriando-me da simbologia de ícones presentes nos contos populares e utilizando-os para simbolizar o pensamento crítico sobre a ideia de família. As minhas imagens são apreendidas pelo receptor, mediante um código em comum que existe entre o emissor e o destinatário, ou seja uma série de regras que atribuem um significado ao signo, pois como explica Umberto Eco, “para elaborar um signo icónico são necessárias algumas condições” (1990, p. 56-57), condições estas que são traços de reconhecimento, ou seja, é necessário que a cultura tenha definido objectos reconhecíveis com base em algumas características emergentes; é necessário que uma convenção gráfica tenha estabelecido artifícios gráficos que correspondam a algumas destas propriedades e que certos traços de reconhecimento do objecto sejam absolutamente reproduzidos, para se poder reconhecer o próprio objecto. Se os artifícios gráficos não estão suficientemente canonizados, o signo icónico não parecerá semelhante à coisa representada e não será facilmente reconhecível. A título de exemplo isso acontece com o ícone *Pinóquio*, se *ele* não estivesse suficientemente canonizado de forma homogénea (traço formal do nariz, que cresce proporcional à mentira), não será reconhecível e semelhante à personagem que representa. Depreende-se assim que o jogo patente nas minhas obras artísticas está limitado pelo contexto cultural do receptor, caso a cultura do mesmo, não o tenha definido como um “objecto” reconhecível através de características emergentes, o desvio semiótico para criar a crítica ou sátira não existe.

3. O Arquivo como Memória: permeabilidade à ficção

Os documentos de trabalho que conformam e habitam o espaço de concepção e produção da minha prática artística resultam de revisitações ao passado, ou seja, de um arquivo que se define como uma memória. Este capítulo pretende abordar as fronteiras entre memória, imaginação e linguagem no arquivo: pessoal e colectivo.

3.1. A relação entre Arquivo, Memória, e Linguagem oral e escrita

Uma referência para este capítulo é o autor Didi-Huberman²² e seu livro *Imagens apesar de tudo que tem como* objecto de estudo quatro imagens que documentam Auschwitz, em Agosto de 1944. Para este capítulo recupero as questões relativas à fronteira entre arquivo, memória e imaginação, presentes no livro. O autor entende que estas quatro fotografias que reflectem o «inimaginável», símbolo de um universo pesado de inferno, horror, maquinaria de «desimaginação» do próprio massacre (destruição de documentos e imagens; o pensamento de que «as pessoas dirão que os factos relatados são demasiado monstruosos para ser possível acreditar neles») continuam a ser *imagens apesar de tudo*. É desta forma, que Huberman refuta o inimaginável destas imagens da maneira mais dilacerante possível: porque para ele “ (...) para saber é preciso imaginar-se. Para saber ou recordar (para saber a história a partir do lugar e do tempo em que nos encontramos hoje) é preciso imaginar-se.”²³ Entendo de semelhante forma, a relação que estabeleço com o meu arquivo pessoal, tanto com a apropriação de fotografias de álbuns de família, como no caso de narrativas autobiográficas, corroborando com a definição que Barbara Steiner e Jun Yang fazem da noção de autobiografia – “ (...) o produto de vários factores: experiências reais que são mescladas com o que se vê, ouve, lê, conta e inventa, ou seja, facto e ficção são indissociáveis”.²⁴ Estes dois autores apontam ainda a incongruência que existe entre a projecção que fazemos de nós próprios e as percepções que os outros têm de nós:

“ Todos carregam memórias do passado, mas geralmente elas são selectivas distorções da verdade”; “Todos têm uma história para contar, mas geralmente ela está mais próxima da ficção do que do facto”²⁵

Desta forma, entende-se o vínculo inevitável que o arquivo e a *narrativa de si* como reflexos da memória têm com a ficção e que são na sua natureza permeáveis.

²² (1953 -) Filósofo e historiador, lecciona «antropologia do visual» na École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges - *Imagens apesar de tudo*, p. 20

²⁴ STEINER, Barbara e YANG, Jun. - *Writing Identity: on autobiography in art*, p.27

²⁵ Tradução pessoal de: “Everyone carries memories from the past, but often they are distortions of the truth.” “Everyone has a life story to tell, but usually it is closer to fiction than fact.” Steiner, Barbara. e Yang, Jun. -*Writing Identity: on autobiography in art*, p.1

Huberman afirma isso mesmo quando diz: “A imagem de arquivo é apenas um objecto nas minhas mãos, uma tiragem fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativa e especulativa - entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias”²⁶, ou mesmo quando referencia Arlette Farge²⁷ sobre o arquivo: “Ele é sempre – incansavelmente – uma história em construção de que o resultado nunca é inteiramente abarcável. Cada descoberta surge nele como uma brecha na história concebida, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma história repensada do acontecimento em questão.”²⁸; “O arquivo exige a sua permanente reconstrução, mas será sempre a «testemunha» de algo (...)”.²⁹

Christian Boltanski recolhe «restos de existência», nos mais diferentes arquivos e agrupa-os, sem hierarquia, no intuito de evidenciar a relação existente entre tempo e morte.

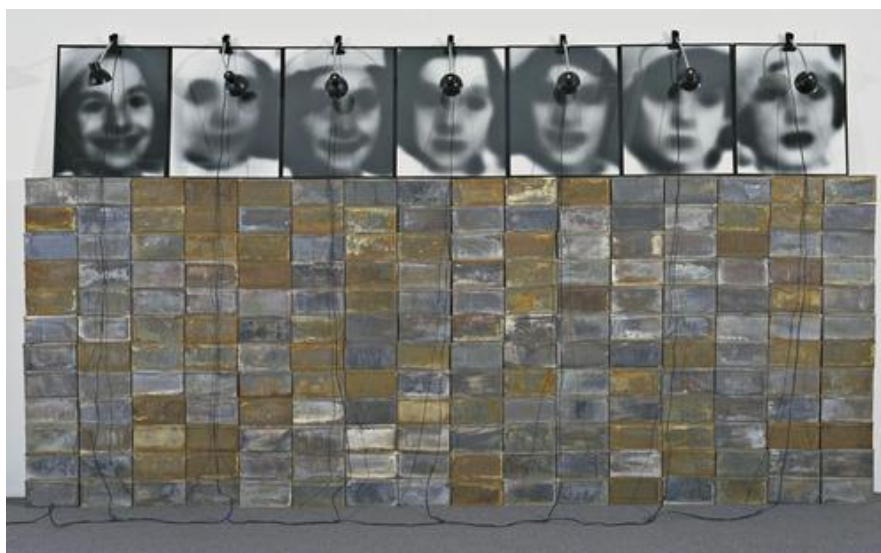


Fig.14 - Christian Boltanski, *The Storehouse*, 1988

O artista estabelece uma relação ambígua com as fotografias e outros restos do passado que foram apropriados pelo seu processo artístico – datas ligadas por fios, roupas espalhadas por salas, fotografias de crianças envoltas por velas e lâmpadas, por exemplo, que parecem funcionar catalisadores para a memória. Assim, na essência deste tipo de intervenção plástica, Boltanski questiona a possibilidade de recepção das suas instalações: se os sentidos contidos

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges - *Imagens apesar de tudo*, p. 146

²⁷ Historiadora francesa, especialista no estudo do século XVIII e em fenomenologia do arquivo.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges - *Imagens apesar de tudo*, p. 130

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Op. Cit.*, p. 131

nesses vestígios são apreendidos, ou seja, se nas palavras de Didi-Huberman, estabelecemos com as peças uma relação imaginativa e especulativa ou não.

As suas primeiras obras fazem uso da fotografia para reinventar o seu passado. Em 1972, o artista regista fotograficamente várias crianças, para posteriormente apresentar as imagens como registos da sua própria infância, em diferentes idades. Surge aqui o paradoxo das imagens que procuram testemunhar factos reais, mas que, na sua insuficiência com a memória, ou tirando partido dessa lacuna podem reinventar-se como ficções. Este processo criativo está presente nas minhas imagens, isto é, a ficção terá que ocupar o lugar dos factos, caso ocorra algum esquecimento. Esta premissa conceptual relaciona-se directamente com o que Didi-Huberman afirma acerca da insuficiência do arquivo:

“Mas nem por isso o arquivo é o «reflexo» puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples «prova». Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos.”³⁰

No meu trabalho artístico está patente a coexistência de dois universos ou imaginários, que resultam desta montagem cruzada entre dois tipos de arquivos, nomeadamente, o do universo privado (fotografias álbuns de família e narrativas autobiográficas) e o do universo colectivo (contos populares e imaginário infantil da *Walt Disney*). A tradição narrativa oral está presente no seio familiar através de histórias fundadas na infância que são posteriormente recuperadas e contadas de geração em geração, como um acto de perpetuação de memória e cultura. A minha produção artística apropria-se destas histórias da esfera privada transmitidas por tradição oral, entendida enquanto dispositivo de acionamento e acesso ao passado, mas também de alusões a memórias maternas registadas em álbuns de família. Também os contos populares antes de existirem registados e organizados em narrativas escritas ou registos visuais, eram transmitidos oralmente e apresentados em contexto familiar ou comunitário. Huberman estabelece uma relação de complementaridade entre memória e linguagem através da seguinte citação: “ (...) Pois em cada produção testemunhal, em acto da memória, ambos – a linguagem e a imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar”.³¹ O vínculo entre memória, linguagem e ficção é inevitável - ao trabalhar com fotografias de álbuns antigos, contacto com um certo nível do real, mas de forma frágil: existe o testemunho de que algo esteve diante da câmara, mas não estou perante factos absolutos. É nestas lacunas que se cria um espaço permeável à ficção - não quer com isto dizer que haja um negligência da força testemunhal que

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Op. Cit.*, p. 131

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Op. Cit.*, p. 43

liga a imagem ao evento do passado, antes que se pode tirar proveito da sua insuficiência com a memória. No caso da linguagem, acontece um processo idêntico entre as histórias fundadas no seio familiar e posteriormente recuperadas e os contos populares - que só atingiam uma forma definida quando eram passados para o formato escrito e deixavam de estar sujeitos a uma mudança constante. Porque até então, estas histórias estavam condensadas ou eram largamente elaboradas à força de serem contadas e recontadas através dos séculos, algumas até se misturavam com outras. Desta forma, este tipo de literatura oral foi-se modificando conforme aquilo que o contador pensava ser mais interessante para o ouvinte, pela sua personalidade ou pelo contexto social e cultural da época – e aqui esta patente a natureza permeável destes recursos à ficção.

4. Mapa de referências

O objectivo deste capítulo é apresentar os pontos de interesse na obra dos artistas Carlos Carreiro e Ana Vidigal e de que forma se relacionam com a minha prática artística.

4.1. Artista Carlos Carreiro

Biografia

Nasceu em 1946 em Ponta Delgada, São Miguel, Açores. É Professor Associado da Faculdade de Belas Artes do Porto. Em 1976 formou o grupo Puzzle com Graça Morais, Jaime Silva, Dario Alves, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, Pedro Rocha, João Dixo e Armando Azevedo. Realizou 70 exposições individuais das quais se destacam: Galerias: Zen, JN, 111, Modulo, EG, Bertrand, Roma e Pavia, SNBA, Diagonal, Galeria da Praça, Arvore, Soctip, Diagonale (Paris), Arco 8, Marconi, Lídia Cruz, Artesis, Almadarte, Mário Sequeira, Presença (Coimbra), Degrau Arte, Sala Maior, Espaço Branco, Galeria São Mamede, Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso. Museu Carlos Machado (Ponta Delgada). Carmina Galeria (Angra do Heroísmo) e Centro Municipal da Cultura (Ponta Delgada).

A obra pictórica de Carlos Carreiro evidencia uma exuberância visual através de pintura figurativa, narrativa e descritiva, na qual habitam personagens, objectos e acontecimentos do quotidiano, aos quais o artista adiciona pormenores pitorescos para apresentar uma crítica sobre os mesmos. Em cada obra lêem-se cenas que remetem para a vida real, mas que mesclam fantasia e imaginação ao serviço da ironia, em contextos inventados pelo artista. O sentido crítico e humorístico da obra de Carreiro assenta numa crítica de costumes e da criação artística, nomeadamente à pintura, patente em obras como: *Inauguração de exposição de Carlos Carreiro* (Fig.15), ou *Tentativa de Entrada na Pintura Portuguesa* (Fig.16), por exemplo.

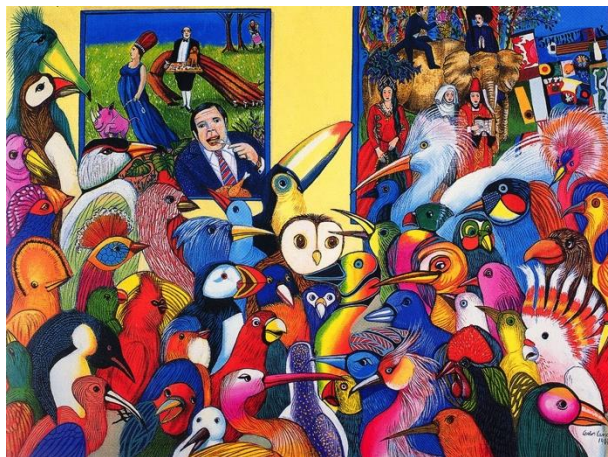


Fig.15 - *Inauguração de exposição de Carlos Carreiro*, 1984, 60x80cm



Fig.16 - *Tentativa de entrada na Pintura Moderna Portuguesa*, 2002, 60x80cm

A sua obra tem um pendor satírico e corrosivo presente na explícita crítica social, que apresenta os paradoxos do comportamento humano e da moral predominante. O artista procura a imagem ideal para o paraíso terrestre e busca a sua recuperação, no meio da crescente desumanização provocada pela mecanização da vida moderna.

Na sua obra são lhe reconhecidas atmosferas oníricas fundadas no Surrealismo; a poética do simbolismo, ou também conhecida como a *nebulosa simbolista*, na qual sobressai a opção de sugerir em detrimento de descrever, pautada por uma busca de linguagens que privilegiam a sugestão, a ambiguidade, o mistério ou a introspecção para contornar o mundo das aparências e a fria ironia da arte pop, também presente nos títulos que incorporam a própria história da obra.

A pintura de Carlos Carreiro é uma arte de citação e evoca fontes como a imagem impressa: revistas, livros de botânica, imagens científicas, publicitárias, guias turísticos, banda desenhada, ilustração infantil, fábulas e histórias de encantar; depois a cultura material: jogos, brinquedos, meios de transporte, instrumentos e dispositivos tecnológicos, elementos decorativos; a seguir, a memória das viagens e os ícones regionais; finalmente, o meio artístico, particularmente o da arte clássica ocidental, os seus mitos e alegorias, os museus, a arte portuguesa, como é exemplo a obra *Almada visita Banho turco de Pomar* (Figs.17 e 18).



Fig.17- Almada visita Banho Turco de Pomar, 2002, 93x75cm



Fig.18 - Júlio Pomar, O banho turco, 1971, acrílico sobre tela, 161x130 cm

É notória a simbiose de elementos iconográficos distintos que são apropriados tanto da sociedade de massas/consumo como referências à cultura erudita, descontextualizados do seu significado original e citadas no universo plástico do artista, onde as suas formas são manipuladas e a paleta de cores fortes é usada para seduzir o olhar. Desta forma, o autor apresenta-nos um espectáculo visual, sem receio que a sua pintura pareça desconexa, disparatada e catalogada de *kitsch*. Interessa aqui introduzir e contextualizar este termo *Kitsch* – etimologicamente pode ter significados que derivam da língua original da qual são retirados, mas que podem ir de “lixo”, “fazer barato”, “sem valor”, “vistoso”, “acentuado” ou “produção

exagerada”. Surgiu por volta de 1870 e começou por ser um fenómeno histórico-social, ligado à ascensão da burguesia e ao seu alargamento, no século XX, para a sociedade de massas, pretendendo fazer uma releitura da cultura erudita direccionada comercialmente para as massas, e aqui a industrialização e a produção em série, foram as grandes responsáveis pela propagação desta estética, que reproduzia em série as obras de arte para agradar ao gosto da classe média burguesa.

Clement Greenberg, (1939) entende que o *kitsch* como promotor da “alfabetização universal” (1997, p.32) de uma cultura que economicamente mais acessível às massas, mas que tem uma natureza intencional falsa e que não passa de uma fabricação de realidades – isenta de análise, aplica-lhe um pendor decorativo; há uma mecanização e uso de fórmulas; de fácil consumo (pré-digerido, não coloca nada em causa, não coloca uma questão), apresenta-se como um desvio ao pensamento original. Apesar de ambicionar a emancipação da classe média, tem o efeito contrário pois não é mais do que uma relação artificial, de lazer, de descontração.

Em contrapartida, Gillo Dorfles (1910) alude para o facto de existirem factores prejudiciais, no comportamento de historiadores e críticos de arte, que como Greenberg, limitam o *Kitsch* a um campo minado de *não arte* e direccionado para “àqueles que de arte autêntica não são depositários, nem apóstolos”³². Os factores prejudiciais relacionam-se com a noção de que o *kitsch* é imprescindível para um documento do gosto estético actual e porque talvez do próprio *Kitsch* se poderia resgatar matéria e convertê-la num registo artístico positivo – naquilo que se costuma definir de *camp*:

“ O *camp*, (...) não será mais do que um *kitsch* resgatado e tornado *in* (integrado) pelo facto de ter sido assumido por um artista ou por um conhecedor que o fez subir, por sua vontade, aos Altares do Gosto”³³.

Este autor transfere o foco da discussão do *kitsch* como arte e apresenta-a sob o ponto de vista da estratificação do gosto: a sua posição é que o *kitsch* concorre para a constituição do gosto das massas, mas também para o das elites culturais, mesmo que estas não tomem consciência de tal. O *kitsch* é conscientemente aproveitado pela arte Pop, tendo já sido considerado anti-arte dentro dos conceitos da estética (claramente a postura de Clement Greenberg), hoje é considerado uma forma de arte que critica a sociedade de consumo e a massificação dos objectos, com humor e ironia, numa postura auto-reflexiva que subverte e critica e está é a posição de Carlos Carreiro, implícita na procura e recuperação que o artista faz da imagem ideal para o paraíso terrestre, no meio do aumento da desumanização provocada pela mecanização da vida moderna.

³² DORFLES, Gillo - *As Oscilações do Gosto*, p.28

³³ DORFLES, Gillo, *Op. Cit*, p.28

O que pertence a uma estética *kitsch* na obra de Carreiro são os seguintes factores: a exuberância, o espectáculo visual, as cores fortes, a figuração, narração e descrição; a releitura da cultura erudita para as massas que se torna num efeito já reflectido e pronto para ser fruído sem ter havido uma atitude reflexiva do espectador. Porém a esta estética Carlos Carreiro adiciona um pensamento conceptual irónico e o sentido de humor, como estratégias estéticas aplicadas neste contexto específico, que lhe acrescentam pluralidade de significados e múltiplas leituras – resguardando-se da artificialidade do pensamento *kitsch*.

A minha prática artística relaciona-se com a obra de Carlos Carreiro na medida em que partilhamos a motivação da crítica de costumes, no caso de Carreiro dirige-se genericamente à sociedade, no meu caso a família surge como primeiro alvo de crítica, mas que se estende à sociedade, e em última análise à natureza humana. A tipologia de crítica que ambos partilhamos é satírica e sarcástica. Para a construção desta intenção crítica existe a apropriação partilhada de ícones e símbolos (no meu caso apenas da cultura de massas, sendo que Carreiro serve-se também de referências à cultura erudita). Conceptualmente existe uma relação entre as duas produções artísticas, no que diz respeito, à poética simbolista à ironia e à *Pop Art*. A ironia está maioritariamente presente nos títulos, que servem como elemento descodificador da obra e que surgem *a posteriori*. Pictoricamente existe uma relação na paleta variada e de cores fortes, a pintura figurativa, descritiva e narrativa, bem como, uma atmosfera surrealista patente em dualidades espaciais, metamorfoses e diferenças de escala, na representação humana ou nos cenários.

4.2. Artista Ana Vidigal

Biografia

Nasceu em Lisboa em 1960. Concluiu o Curso da Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1984. Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian (1985/1987). Estágio de Gravura em Metal com Bartolomeu Cid, Casa das Artes de Tavira (1989). Pintora residente do Museu de Arte Contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal (1998/1999). Convidada pelo Metropolitano de Lisboa para a execução de painéis de azulejos para as estações de Alvalade (1995) e Alfarelos (2002). A convite do Instituto Português do Património Arquitectónico, executa uma chávina em porcelana integrada no projecto *Um Artista, um Monumento* (1997). Ilustra o livro de poemas infantis *Como quem diz* de António Torrado/Assírio e Alvim, 2005.

A obra da artista Ana Vidigal reveste-se de particular relevância e afinidade para o desenvolvimento desta investigação, para tal tomo como referência destaco três obras: *Casa dos Segredos*, *Penélope* e as intervenções sobre fotonovelas e revistas *Paris Match*. Estes estudos de

caso são representativos dos tópicos a analisar: a apropriação como estratégia criativa; a homenagem à cultura de massas; conceito de *Segredo e Sintoma*; o arquivo pessoal como reportório artístico; a narração autobiográfica como motor criativo e ainda a ironia como fonte de humor e de invenção formal.

O conceito de *Segredo e Sintoma* surge na obra de Vidigal através da convocação de um verso do poema de W. H. Auden, que a artista cita num caderno datado de 2000: “*Por fim, como sempre deve ser, revela-se o segredo/ A deliciosa história está pronta a contar ao amigo íntimo*”³⁴. Os segredos ocupam uma zona obscura, de interior, enquanto os sintomas situam-se numa zona exterior e são a revelação do segredo, que sai da escuridão em direcção à luz do dia - segredos e sintomas são interdependentes - “sintoma é um segredo que já não pode ser guardado”³⁵ ou ainda como define Ruth Rosengarten:

“O sintoma é uma mensagem: conta uma história que quer e não quer ser contada, uma história que, por deliciosa que possa ser, é proibida ou inconscientemente censurada”³⁶

E aqui é pertinente introduzir a obra *Casa dos Segredos*³⁷ (Figs.19 e 20) e reter a relação que existe entre a instalação do labirinto de filas de cacifos e a forma que o coração do labirinto (o centro) ocupa no espaço: uma casa. Esta metáfora da casa e do lar estão presentes na obra de Vidigal e a associação neste caso encontra-se patente no título – que foi apropriado da cultura de massas, de um programa de televisão que remete para a privacidade artificial. A escolha do título prende-se com duas características da instalação, ora com a formação do todo que parece uma casa, ora com o uso das partes que o constituem, porque cada porta guarda a propriedade privada do indivíduo.

A presença da cultura de massas na obra da artista introduz aqui outra estratégia criativa: o carácter irónico, como uma fonte de humor, mas também como fonte de invenção formal. Sobre o uso e o destinatário da ironia na sua produção artística, a artista afirma que: “Eu divirto-mo muito a utilizar esses materiais, agora também não estou sempre a ser irónica. Mas acho que a ironia é uma boa forma de nos criticarmos a nós próprios... e quando eu sou irónica estou a ser irónica comigo, com os meus limites e com todas as limitações que tenho e

³⁴ Cit. por ROSENGARTEN, W.H.Auden, *Twelve songs*, 1933 – 1938

³⁵ ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*, p. 7

³⁶ ROSENGARTEN, Ruth, *Op. Cit.*, p.7

³⁷ Instalação de 2012, criada no âmbito das comemorações do Centenário no Instituto Superior Técnico, patente no átrio do Pavilhão Central.

divirto-me com isso. É uma forma de lidar com isso e não ficar deprimida. É uma coisa um pouco instintiva e no resultado final a leitura é essa.”³⁸

Nesta obra Ana Vidigal apropriou-se dos cacifos, percebendo que mesmo sem nenhuma intervenção eles apresentavam várias possibilidades e significados: espaços privados para uso dos estudantes que ao mesmo tempo congregam o colectivo da instituição; indiciam histórias pessoais e falam da ambiguidade que existe nestes espaços entre aquilo que guardamos na memória e aquilo que destinamos ao esquecimento, mas que ironicamente guardamos com cadeados. Em suma, “hiperbolizam em miniatura a função de uma casa, desempenhando num palco diminuto a dialéctica de partilha e privacidade que se desenrola nas nossas vidas domésticas.”³⁹ A ideia de *Segredo e Sintoma* surge materializada através da metáfora da casa, que Rosengarten define como:

“A casa – esse receptáculo do indivíduo moderno, esse contentor de relações familiares que instigam e ensaiam outras relações sociais, é também o local de segredos e vergonha inter-geracionais – é o primeiro teatro experimental do sujeito. Aqui as distâncias e intersecções entre mostrar e esconder – entre comunhão e separação são experimentados pela primeira vez.”⁴⁰



Figs.19 e 20 - *Casa dos segredos*, 2012, fotografias da instalação: labirinto de filas de cacifos metálicos de dois pisos

A obra *Casa dos Segredos* evoca as zonas fronteiriças entre o que é público e privado e a mediação entre o que é revelado e oculto, como um segredo semi-desvelado e que exige a descodificação do observador. Estas premissas estão presentes neste tipo de produção, como por exemplo, numa das peças de uma série de 1994 (que Rosengarten não especifica), pode ler-se a seguinte legenda: “Nessa hora, eu vou fazer confidências. Eu não posso dizer a toda a gente,

³⁸ Ana Vidigal em entrevista pessoal

³⁹ ROSENGARTEN, Ruth - *Ana Vidigal: Casa dos Segredos*, p. 36

⁴⁰ ROSENGARTEN, Ruth, *Op. Cit.*, p.39-40

mas vou dizer-te a ti”⁴¹, aqui o espectador habita um espaço ambivalente - ora confidente de um segredo, ora excluído do seu verdadeiro significado que apenas pertence à artista. Esta zona fronteira está presente também na exposição *Vícios privados, Públicas virtudes*⁴² (1997), em que os opostos público/privado percebem-se na disposição espacial da exposição: os vícios ocupavam um quarto interior fechado e as virtudes estavam expostas na entrada do museu.

Já no caso da instalação *Penélope*⁴³ (2000, Fig.21), os opostos públicos/privado, ocultação/revelação encontram-se materializados nas próprias decisões formais e na apresentação e disposição da peça no espaço: uma cama de casal coberta com uma colcha feita de sacos de plástico transparente e preenchidos por cartas. Cartas apropriadas da correspondência entre os pais da artista, quando o seu pai esteve colocado na Guerra Colonial.



Fig.21 - *Penélope*, 2000. Instalação: cartas do pai recebidas durante a guerra colonial em sacos de plástico agrafados, 237x290 cm

Nesta peça é permitido ao espectador presenciar um elemento privado e da intimidade dos seus pais, a cama adquire uma exposição pública, porém o privado não se dá por totalmente exposto, uma vez que as cartas estão seladas no plástico, assistimos “a um segredo íntimo que quase se faz público”⁴⁴.

⁴¹ Tradução pessoal de: “This hour I tell things in confidence. I might not tell everybody, but I will tell you”. ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*, p. 9

⁴² Galeria da Universidade do Minho (Braga)

⁴³ Apresentada primeiramente na exposição *Um oceano inteiro para nadar*, Culturgest, em Lisboa no ano de 2000

⁴⁴ ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*, p. 15



Fig.22 - *Penélope* (pormenor), 2000. Instalação: cartas do pai recebidas durante a guerra colonial em sacos de plástico agrafados, 237x290 cm

Penélope é uma peça na qual a questão da poética autobiográfica surge na obra de Vidigal. “ (...) Há coisas que percebo que dão a entender e que estão expostas, mas que não aconteceram directamente comigo. Mas sim, eu falo daquilo que vivo e mesmo a ficcionada é daquilo que leio, daquilo que me contam, é uma questão de vivências, podem não ser apenas vivências pessoais, mas com as quais tenho contacto.”⁴⁵

Segundo Lúcia Marques (2005), é a apropriação de fontes da cultura de massas enquanto dispositivos plásticos e literários que introduzem no trabalho de Ana Vidigal uma certa distância entre o registo autobiográfico e o discurso auto-referencial. Pode atribuir-se a este distanciamento, proporcionado pela apropriação deste tipo de material, a hesitação da artista em catalogar a sua obra como autobiográfica. Perante esta posição da artista interessou-me recuperar a problemática do arquivo pessoal, uma vez que Vidigal se relaciona artisticamente com um sótão, situado na velha casa da família em Alverca. Numa entrevista com a artista que conduzi, questionei-a sobre o uso deste sótão como arquivo pessoal para o seu reportório artístico, e se essa opção autobiográfica não se reflecte depois nas obras? Quanto a isso, Ana Vidigal afirma “ (...) muitas vezes, eu sou atraída por essas coisas do sótão, pelas formas, porque eu sou da geração dos anos 80, época de grande apelo visual. Por exemplo, se eu usar colagens com cartas na pintura, isso pode ter um carácter autobiográfico, mas o lado gráfico das cartas é algo que também me agrada muito, e as vezes nem as leio, outras vezes sim. No caso do trabalho da guerra colonial (*Penélope*), os exemplos foram minuciosamente escolhidos, para não serem demasiados frios e nem demasiado íntimos, porque estava a trabalhar com cartas minhas e dos meus irmãos. As [cartas] dos meus pais, eu nunca li. Mas também não ia expor nada que pudesse melindrar alguém - tive esse cuidado e aí sim é uma referência completamente autobiográfica, mas que eu esperei que fosse abrangente, porque

⁴⁵ Ana Vidigal em entrevista pessoal

como eu, milhares de crianças viveram a mesma situação.»⁴⁶ Ana Vidigal resgata e reinventa narrativas da infância, este tipo de narração nostálgica é frequentemente «ficcionalizado ou semi-ficcionalizado»⁴⁷ no seu trabalho.

A terceira obra que serve de estudo de caso imagens da série de intervenções sobre fotonovelas e sobre páginas de revistas antigas *Paris Match*.⁴⁸



Fig.23 - S/ Título, 2000, Colagem sobre papel com bonecos de peluche, 76x57 cm



Fig.24 - Ouço-a, 2000, colagem sobre papel com boneco de peluche, 76x57 cm

A peça da figura 23 e em *Ouço-a* (Fig.24), encontramos material reciclado pertencente à categoria de cultura de massas: páginas de fotonovelas dos anos 60, através das quais Vidigal sublinha o cómico das situações, o cliché das poses encenadas e os seus diálogos, através do acréscimo de colagens elementos de pelúcia e outros acessórios. Na figura 23, a artista confere

⁴⁶ Ana Vidigal em entrevista pessoal

⁴⁷ ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*, p. 15

⁴⁸ Exposição individual *Private Collection*, Galeria 111, 2000

mais importância à cena do que aos diálogos, já que o segundo balão surge obstruído pela sua intervenção. Nesta imagem a artista faz a desconstrução de uma situação trivial: um possível relacionamento amoroso: o personagem masculino é apresentado em pose galanteadora sobre o rosto da personagem feminina, Vidigal cola próteses de pelúcia e adiciona-lhes uma mala de mão como adereço, alterando-a de um mero estereótipo datado de beleza e feminilidade para uma versão subvertida desse cliché, através do absurdo e do humor. Na peça *Ouçó-a* (Fig.24), está patente um jogo entre o título e a imagem, isto é, o título *Ouçó-a* pressupõe que o personagem masculino expresse atenção e disponibilidade naquilo que parece ser uma possível discórdia entre ambas as personagens, porém Vidigal acrescenta-lhe outra prótese de pelúcia, que o transforma numa caricatura de animal e que coloca em causa a intenção real de ouvir a personagem feminina, que por sua vez, o agarra para ser ouvida: aqui mais uma vez sublinha-se um estereótipo que através de estratégias como o humor e o absurdo é criticado.

Em *A vida dá grandes voltas* (Fig.25), a operação conceptual é repetida numa fotografia de um ícone do cinema americano. Este tipo de fotografias ofereciam às mulheres daquela época modelos e padrões a seguir, Ana Vidigal mais uma vez, desconstrói esses chavões de comportamento de forma crítica. Segundo Rosengarten, Ana Vidigal sempre procurou de explorar o mundo cultural e os significados dos seus signos e símbolos, levando a cabo operações de semiótica, subvertendo os seus pressupostos com “tiradas astutas, contundentes, tanto verbais como visuais”.⁴⁹

A figura 25 apresenta-nos a actriz de cinema Sophia Loren, num cenário também ele cliché. Estes lugares-comuns são transversais tanto ao cinema quanto à publicidade difundidos a partir do século XIX – como exemplifica a fig. 26 da exposição *Consumo Feliz – Publicidade e sociedade no século XX*⁵⁰.

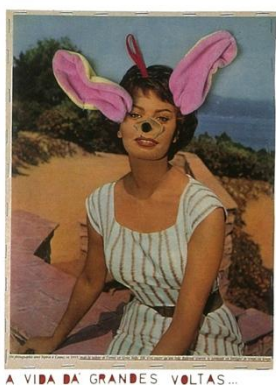


Fig.25 - *A vida dá grandes voltas*, 2000, colagem sobre papel, 50x35 cm



Fig.26 - Anónimo, *Sem título*, 1940

⁴⁹ ROSENGARTEN, Ruth, *Ana Vidigal: Casa dos Segredos*, p.16

⁵⁰ Exposição temporária da colecção Berardo de Arte Publicitária, no Museu Colecção Berardo, CCB, 2013

Apesar destas imagens serem produto da indústria norte-americana e particularmente de Hollywood, elas foram disseminadas mundialmente, inclusive em Portugal.

Em toda a exposição é notória a recorrência à mulher como protagonista de cartazes publicitários, traduzindo as contingências sociais e políticas do ano em que se inserem: ora como mãe e dona de casa ideal, acompanhada de crianças perfeitas, sorridentes e bem-comportadas (Fig.27); motor de promoção para produtos domésticos ou de beleza (Fig.28); símbolo de erotismo e sexualidade (Fig.29); ou independente e autónoma da figura masculina, adquirindo hábitos que eram até então exclusivamente masculinos, como o fumar tabaco (Fig.30).



Fig.27 - Lilian Rowles, *Sem título*, 1918



Fig.28 - Edwin Byatt, *Chivers Jams*, 1950



Fig.29 - Anónimo, *Sem título*, 1933



Fig.30 - Louis Shabner, *Sem título*, 1955 (pormenor)

Estas imagens clichés e a ilustração de estereótipos, eram vistas como um promotor de felicidade nas sociedades ocidentais e como tal monitorizavam e limitavam a imagem e a condição feminina da época - ensinavam à mulher como deveria ser à imagem de uma celebridade. É a partir destas premissas, que Vidigal coloca em causa questões como: estatuto e função da mulher, beleza, elegância, virtuosidade, ou seja, a concepção estereotipada de feminilidade. O título da imagem é peremptório e alude para a efemeridade da fotografia e jovialidade da atriz – *A vida dá grandes voltas*.

Neste tipo de intervenção plástica está patente um universo moral, em que são sublinhados os estereótipos de comportamentos e expectativas sociais associadas à condição feminina. Estas

duas peças finais (Figs.23 a 25) reforçam o uso que Ana Vidigal faz dos brinquedos como metáfora e ferramenta de crítica relativamente à sociedade, criando através dos mesmos, tipologias e crenças sociais com equivalentes na vida real.⁵¹ Nesta temática enquadra-se os bonecos de plástico pintados apenas a uma cor, intitulados *Amo todos os meus filhos mas de alguns gosto mais (período azul)*⁵² – ora cor rosa ora azul – esta opção de tonalidades, que segundo Lúcia Marques, associamos ao sexo feminino e masculino e o facto de a utilização da cor ter sido homogénea apela para uma ideia de agrupamento, de família. Porém, mais uma vez o título é crucial e surge como uma perturbação dessa harmonia colectiva. A propósito da retrospectiva no CAM, Isabel Carlos, refere que a obra de Vidigal nunca é propagandística, mas é sempre lúdica, e permeada pela crítica social e de costumes à sociedade portuguesa:

“Uma espécie de retrato iconográfico dos últimos trinta anos de uma jovem democracia ainda atravessada por muitos anacronismos, moralismos e assimetrias. Não o faz através de dispositivos como o documentário, a entrevista, o depoimento ou os documentos históricos, mas antes por um vocabulário artístico constituído a partir das imagens com que crescemos, dos livros infantis à banda desenhada – os primeiros veículos de concepções do mundo e da sociedade que nos enformam e formam.”

À semelhança da apropriação de elementos da cultura popular, presente na obra de Ana Vidigal também, na minha produção artística, faço uso de imaginários infantis colectivos e populares, que são depois descontextualizados do seu significado original e recontextualizados para um universo plástico autoral.

Existe igualmente a necessidade de apontar a expressões culturais com um universo moral ortodoxo e crítica de costumes que é partilhada e que está patente nas intervenções plásticas que a artista leva a cabo sobre as revistas *Paris Match* e fotonovelas. Estas intervenções plásticas reciclam fotografias de celebridades das décadas de cinquenta e sessenta, que ofereciam às mulheres modelos e padrões comportamentais e de felicidade, submetendo-os a um pensamento subversivo e crítico através do suplemento de próteses de animais em pelúcia. A presença destes elementos, a apropriação de episódios de fotonovelas e fotografias de celebridades, surgem na obra de Vidigal com a intenção de sublinhar clichés e como um meio e uma ferramenta para montar um sistema crítico relativamente à sociedade. De igual modo, a cultura gráfica da arte de propaganda, publicitária e os contos populares surgem na minha produção - corporizando uma vontade de alterar os estereótipos e de os subverter.

Outra ideia com a qual nutro afinidade conceptual é a interdependência entre *Segredos* e

⁵¹ MARQUES, Lúcia, *Ana Vidigal: Quando sou boa sou boa, mas quando sou má sou melhor*, p.9

⁵² Exposição *Menina Limpa, Menina Suja*, CAM, 2010

Sintomas. Esta ambiguidade de uma história/mensagem, aqui entendida em forma de sintoma, que quer e não quer ser contada, está presente nas minhas imagens, que são aparentemente ingénuas e inocentes, mas que deixam subtilmente pressagiar estranhezas e metamorfoses. A ambiguidade do sintoma situa-se em zonas fronteiriças entre o que é público e privado e a uma mediação entre o que é revelado e oculto, como um segredo semi-desvelado e que exige a descodificação do observador. De semelhante modo, encaro a minhas imagens como segredos semi-desvelados, que quase se fazem públicos, apresentando-se sobre a forma de um convite ao espectador para perceber qual o comportamento desmoralizante – à semelhança da pintura de género sobre vícios.

5. Componente Prática da Tese

*Série Há sempre outra história, sempre mais do que parece*⁵³

Por fim, como sempre deve ser, revela-se o segredo,
A deliciosa história está pronta a contar ao amigo íntimo;
À Hora do chá e na praça, a língua satisfaz o seu desejo;
Águas paradas são fundas, meu caro, e não há fumo sem fogo.

Por trás do cadáver na cisterna, por trás do fantasma nas dunas,
Por trás da dama que dança e do homem que bebe como um louco,
Sob o ar de cansaço, a enxaqueca súbita, o suspiro,
Há sempre outra história, sempre mais do que parece.

A voz clara que de súbito canta, bem alto no muro do convento,
O odor dos amieiros, as gravuras desportivas no salão,
Os jogos do croquete no verão, o passou-se bem, a tosse, o beijo;
Para tudo isto há sempre um segredo perverso, uma razão privada.

W. H. Auden

⁵³ Poema de W.H. Auden, *Twelve songs*, composta entre 1933 – 1938

5.1. Processo de trabalho

O meu processo de trabalho para esta série, iniciou-se quase sempre a partir de um ponto de vista crítico acerca de temas ou conceitos ancorados nas dinâmicas familiares, nomeadamente o de *triângulo amoroso* ou o da desigualdade entre géneros no seio do matrimónio. Depois de identificar os temas, seguiu-se um processo de construção e ensaio visual através de referências várias que originaram cenários, enredos, personagens, e símbolos. Mas as etapas para a construção de uma composição visual nem sempre aconteceram por essa ordem, ou seja, por vezes a ideia surgiu a partir do interesse num ícone ou personagem específico, que só depois despoletou a intenção narrativa, por exemplo: ao eleger a personagem *Pinóquio* como protagonista de uma composição, procurei relacionar o simbolismo inerente ao crescimento do seu nariz relacionado com a mentira e por sua vez associá-la ao conceito de *triângulo amoroso*, e a partir daí criar toda a concepção narrativa da imagem.

Há sempre uma fase de recolha autobiográfica de fotografias do álbum de família e que serve de matriz para o restante processo de trabalho. Relaciono estas imagens com personagens, ações ou cenários provenientes de Contos Populares e outros, a fim de encontrar símbolos que ajudem na construção da mensagem, enredo ou crítica a construir.

De seguida, dou corpo à ideia através de um esboço prévio, com carácter de estudo ou experiência, as composições surgem de processos de acumulação através do desenho ou da colagem e montagem de elementos sem retrocessos. Posteriormente é feita a inscrição do esboço final, através da sua projecção para a dimensão final – papel de cenário com as dimensões de 150 x 100cm. As minhas obras são produzidas através de técnica mista que incorpora meios actuates de duas categorias: técnicas aquosas como os acrílicos, *écolines* (aguarela já diluída), e tinta-da-china, e as técnicas secas cujos materiais aglutinam, riscadores, marcadores e esferográficas (Figs.31 e 32)



Figs.31 e 32 - Conjunto de material utilizado na série de trabalho

5.1.1. Decisões técnicas e formais

Do ponto de vista técnico e formal as minhas obras artísticas podem inserir-se na tipologia da ilustração, do desenho ou da pintura e são produzidas no plano horizontal (Fig.33).



Fig.33 - Processo de trabalho: plano horizontal

Em primeiro lugar é aplicada a cor com as *écologies*, rapidamente e sob a forma de aguada para fazer aparecer a imagem do esboço. Nas camadas seguintes são aplicados os tons mais escuros, através do aumento da densidade tonal, para criar degradês de cor, a fim de alcançar um resultado expressivo. Desta forma, o trabalho da cor exige várias camadas que se vão intensificando tonalmente, mas que não se misturam totalmente, ou seja, existem espaços do desenho que não são pintados de uma camada para a outra, de forma a criar volume. Regra geral, uma aguada de acrílico branco é aplicada sobre a aguada final de *écologie* ainda húmida, de forma a alcançar brilhos e transparências na mistura dos dois meios. No meu trabalho tiro partido da versatilidade das tintas acrílicas, através da mistura de diferentes técnicas: aguadas de cor transparente, cores opacas espessas, esbatidos leves ou semi-opacas.

O tipo de pincel que uso para aplicar a *écologie* define a abordagem, a quantidade de tinta e a velocidade da pincelada – o pincel é usado com um instrumento invisível que aplica uma aguada numa área de limites e formas pré-definidas.



Fig.34 - Processo de trabalho: primeiras camadas de tinta

Após a secagem das aguadas é que são aplicadas as tramas dos riscadores, para dar corpo à imagem. Os instrumentos riscadores são usados para criar as volumetrias, texturas e sombras. Este meio de desenho é extremamente sensível e, por isso, capaz de produzir uma infinidade de traços com diferentes expressões, determinados pelo tipo e tamanho da caneta, pela pressão e direcção do gesto e ainda pelo modo que se sustém o instrumento. A figura em baixo representa a pluralidade gráfica possível de obter e que resultam na repetição de pontos ou traços visíveis - estes efeitos gráficos são explorados nas minhas peças.

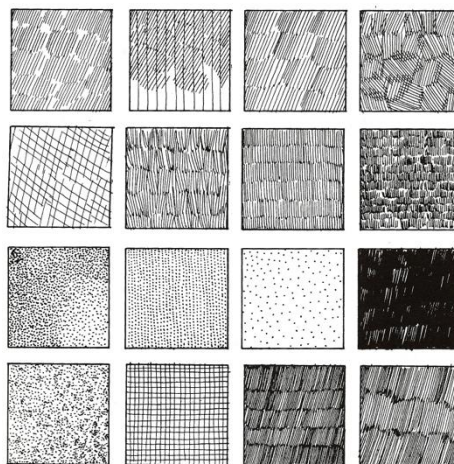


Fig.35 - Registos gráficos de tramas

Pontualmente uso a tinta-da-china para fazer sobressair detalhes e planos mais próximos do observador, criando uma profundidade ilusória na imagem, ou para fazer os contornos das personagens, esta estratégia de contornos surge como um elemento que potencia graficamente a peça. Apesar de ter alguns procedimentos mecânicos para a produção das peças, dou privilégio ao olhar para a imagem e a uma resposta sensível àquilo que ela pede ou exige de mim,

enquanto autora. Para perceber se a imagem está finalizada é fundamental alterar a orientação da peça do plano horizontal, que serve apenas para a sua execução, para o plano vertical associado à contemplação e avaliação (Fig.36).



Fig.36 - Imagem do atelier na ESAD, 2013

Interessa-me criar interação e pontos de comuns entre os vários trabalhos, há elementos que se relacionam entre cada trabalho, através da repetição, ou de uma possível continuidade de narrativa, de maneira a que se desdobrem uns nos outros e que as histórias e narrativas possam relacionar-se à medida que vamos observando os vários trabalhos.

Os títulos surgem *a posteriori* e apresentam-se como soluções possíveis para o enigma da imagem, sugerindo o ponto de vista da leitura crítica em questão.

5.1.2. Memória Descritiva

Os meus trabalhos artísticos procuram sugerir uma verdade que se esconde por trás das aparências, nesse sentido procuro criar imagens que escondem um duplo sentido, o da crítica escondida pela inocência a fim de demonstrar, através da temática da família, a ambivalência da natureza humana. Procuo fazer um comentário subtil a certos comportamentos e emoções, tais como o egoísmo, a maldade, o ciúme, etc., vividos em contexto familiar. Este comentário tem um pendor satírico, fazendo uso da ironia e do humor como ferramenta de crítica.

O reportório do meu corpo de trabalho inclui material autobiográfico, utilizado como estudo de caso: ao usar as minhas relações familiares como estratégia criativa pretendo extrapolá-las para um pensamento subversivo e crítico num compromisso com o colectivo. Essas fotografias de família surgem neste capítulo de forma a enquadrar e a possibilitar mais um elemento de leitura das imagens – essencialmente utilizei fotografias da minha família núcleo (pai, mãe, irmã e padrasto) e outras de um contexto mais alargado como a fotografia da avó e tios, de forma a pensar mais alargadamente a geração que fundou a minha estrutura familiar.

As peças são acompanhadas por um registo sob a forma de sinopse, pretende-se com isto apresentar os motes que as motivaram e que lançam uma hipótese de leitura ao observador. Procuo recuperar as intenções que estiveram presentes no processo de elaboração e definição das imagens, juntamente com outras relações e sensibilidades que identifiquei em leituras posteriores dos objectos artísticos. Em *A Mana é inguísta* (Fig.39), existe a evocação de uma narrativa autobiográfica recuperada da minha infância e que espelha um episódio de egocentrismo face à partilha entre duas crianças. O título que dá nome ao trabalho é uma frase que eu repetia quando a minha irmã não queria dividir os brinquedos comigo. Na composição surgem precisamente eu e a minha irmã figuradas como crianças idealizadas, protagonizando acções em separado, ambas com os seus pertences, onde a partilha não é conseguida.



Figs.37 e 38 - Estudos de composição para *A mana é inguísta*

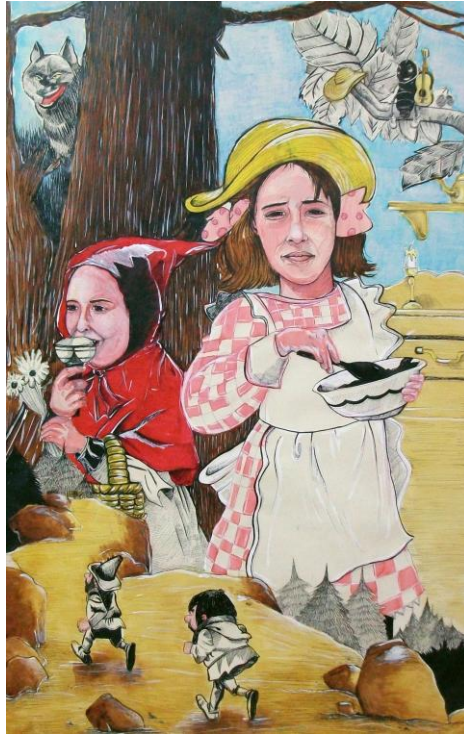


Fig.39 - *A mana é' inguísta'*, 2013. Técnica mista, 150 x 100 cm

O lobo mau surge de forma subtil na composição da imagem, para sublinhar a crueldade e injustiça identificadas nas relações familiares.

O trabalho “Fotografia de família” é o primeiro que se centra na exploração pictórica da ideia de família como um conjunto ou reunião de elementos, tendo como matriz as fotografias apresentadas em baixo e que se irão repetir ao longo da série como os *personagens-tipo* da temática da série. (Figs.40 e 41).



Figs.40 e 41 - Fotografias das *personagens-tipo* da série de trabalho, retirados do álbum de família

No caso de *Fotografia de família* (Fig.42), um olhar rápido e desatento pode percorrer a imagem, sem que se perceba a subtileza introduzida: a prótese de garra animal representativa da personagem *Lobo Mau* (Fig.43), que substitui a mão humana da personagem feminina. Se

existir uma leitura imediata desse pormenor na imagem, ela é torna-se uma perversão relativamente ao que é apontado pelo título – a banalidade de uma fotografia de família.

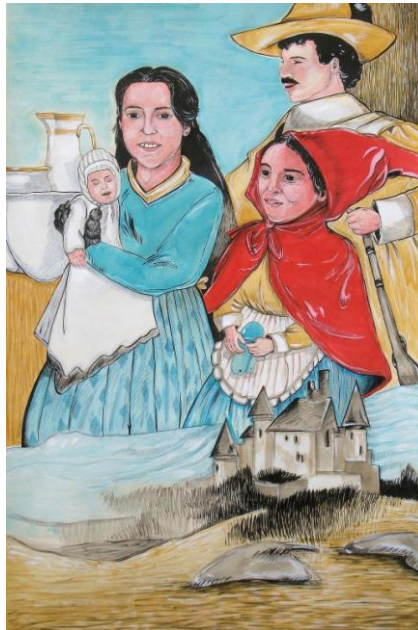


Fig.42 - *Fotografia de família*, 2013. Técnica mista, 150 x 100 cm



Fig.43 - Pormenor de *Fotografia de Família*

Por sua vez, as relações que se estabelecem com os ícones representados e respectivos símbolos são descodificáveis – a figura materna representa a maldade, a perversão associadas ao *Lobo Mau*, enquanto a filha mais velha é o *Capuchinho Vermelho* e o pai, o *Caçador*. A partir destas premissas, a leitura é múltipla e podem colocar-se perguntas à imagem tais como: qual o/a personagem que vê a figura materna como *Lobo Mau*? Se o *Caçador* é a figura paterna, esta terá que aniquilar o *Lobo Mau*?

A imagem seguinte foi pensada como o segundo elemento de um díptico temático que a *Fotografia de Família* inicia, repetindo a apropriação do mesmo conto popular. Em *Quem vê*

caras, não vê corações (Fig.44) o título cede pistas para uma leitura possível, ou seja, através da apropriação de um provérbio popular, é deixado o mote para entender o jogo da imagem, elemento deste jogo é a metamorfose da sombra da figura materna que se configura estranhamente na fisionomia do *lobo mau*.

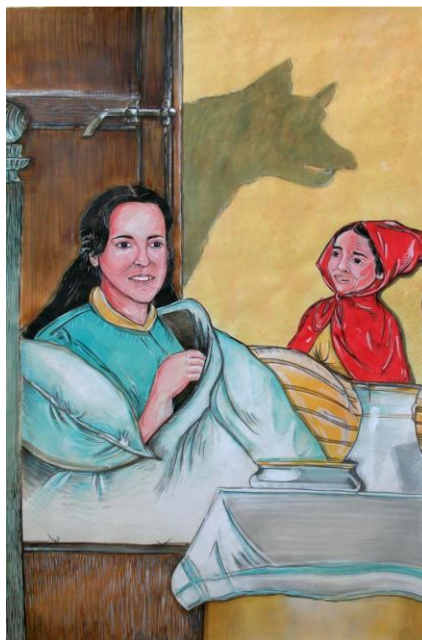


Fig.44 - *Quem vê caras, não vê corações*. 2013. Técnica mista, 150 x100cm

Em *As avós estragam os netos* (Figs.45 e 46), existem evocações espaciais a uma casa onde vivi na infância e que simboliza o amor e a presença da avó – como se percebe na imagem, a avó, viúva, é dedicada à família, particularmente aos netos. Esta imagem reflecte sobre o amor da avó, que vê e transforma os netos em “bonecos de pelúcia”. Os netos surgem numa fase de solidão da terceira idade e ocupam o “ninho vazio”, assim habitualmente os avós idolatram os netos através de extremo zelo e atenção, nesta peça surge já a referência aos cinco porquinhos que serão também citados em *Os cinco porquinhos da família*.



Fig.45 - *As avós estragam os netos*, 2013. Técnica mista, 150x100cm



Fig.46 - Fonte utilizada para a composição *As avós estragam os netos*

Em *Os cinco porquinhos da família* (Figs.47 e 48), a estratégia passa novamente pelo acréscimo de próteses ou características animais a figuras humanas – a imagem apresenta a *Porca-Mãe*, com os seus cinco filhos, e aqui a crítica acontece pelo paralelismo com aspectos da simbologia do animal porco e pela analogia com o conto popular dos três porquinhos.



Fig.47 - Estudo de composição para *Os cinco porquinhos da família*



Fig.48 - *Os cinco porquinhos da família*, 2013. Técnica mista, 100x150 cm

A imagem pretende colocar em causa os laços familiares através da estrutura mental do animal em questão, que está organizada para satisfazer apenas as suas necessidades mais básicas, como comer e para isso não se importa de estar em espaços enlodados e sujos. A consciência dos outros não é uma prioridade, apenas aquilo que nele é sintomático - valores como o egoísmo e alienação nas relações familiares são criticados. Há apropriação de um quadro narrativo do conto os três porquinhos com a inclusão gráfica de fotografias do meu álbum de família, neste caso com os meus tios e a minha mãe.

Em *Triângulo amoroso: Pinóquio e a sua esposa Cinderela* (Figs.49 e 50) faço a apropriação de ícones da *Walt Disney*: o Pinóquio simboliza aqui tanto a mentira, como a traição da figura masculina perante compromissos amorosos pré-estabelecidos e que deixam as

duas personagens femininas defraudadas. O símbolo escolhido para representar a situação é o seu nariz, que cresce proporcionalmente à medida da mentira. A ideia de manipulação de sentimentos está também presente nas cordas de marioneta. A protagonista do compromisso oficial é *Cinderela*, que perde o seu amor todos os dias à meia-noite para a amante, representada pela personagem da *Pequena Sereia*, mais nova, sensual e descoberta do que a leal esposa. O cenário evoca um quarto como o espaço representativo do envolvimento entre os dois casais.



Fig.49 - Fontes utilizada para a composição de *Triângulo amoroso: Pinóquio e a sua esposa Cinderela*



Fig.50 - *Triângulo amoroso: Pinóquio e a sua esposa Cinderela*, 2013. Técnica Mista, 100x150 cm

A imagem *Marido e ex-marido num duelo de ciúmes* (Figs.50 e 51), debruça-se sobre os casamentos refeitos, uma das características que define o modelo de família contemporâneo. Este trabalho recupera os dois personagens principais masculinos apresentados ao longo da série de trabalhos. Pode observar-se uma disputa entre os dois pela mulher que se encontra enclausurada numa torre, como referência a *Rapunzel*. Esta personagem da ficção espera ser salva pelo seu amado, após este trilhar caminhos inóspitos e lutar contra figuras monstruosas - aqui o amado tem à sua frente o ex-marido. A disputa refere-se aos ciúmes que se perpetuam nos relacionamentos que são rompidos e que se vêm substituídos por outros laços amorosos.



Fig.51 - Estudo de composição para *Marido e ex-marido num duelo de ciúmes*

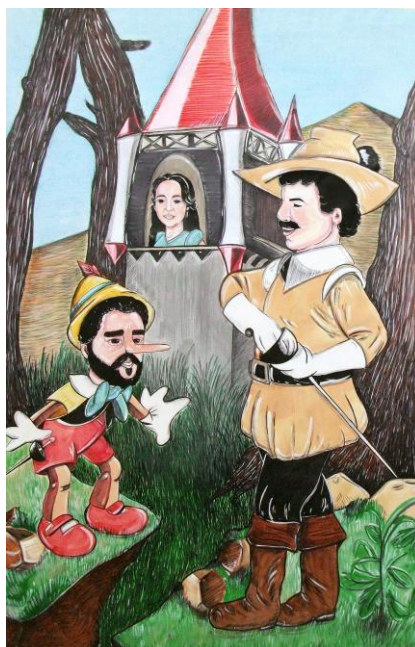


Fig.52 - *Marido e ex-marido num duelo de ciúmes*, 2013. Técnica mista, 150 x 100 cm

Conclusão

Este projecto de investigação ocorreu em duas vertentes que se inter-relacionam e que culminam na sua natureza teórico-prática. A investigação na disciplina da Sociologia acrescentou ao projecto, as ferramentas sociais e comportamentais no âmbito da família (ideologias e doutrinas do conceito ocidental e tradicional de Família), que serviram como premissas para a produção dos trabalhos pictóricos. Esta pesquisa sociológica debruçou-se visualmente sobre a produção de imagens usadas para representar um conceito de família ideologicamente pré-definido, como a *Lição de Salazar*.

Já a pesquisa artística histórica focou-se em géneros artísticos de produção de imagens usados para representar conceitos sociais formatados, idealizados e convencionais – pintura de género, alegoria, imaginário infantil dos Contos Populares e *Walt Diney*. A investigação artística nas áreas da Banda Desenhada, Ilustração, *Pop Art* e respectivas linguagens operativas contribuíram para contextualizar o projecto artístico relativamente ao meio e às estratégias criativas utilizadas. Assim, e a partir da investigação teórica que influenciou a produção artística do projecto subverteu-se o conceito tradicional e estereotipado de família, através de alterações semióticas, apropriação e humor. Os trabalhos pictóricos deste projecto são apresentados sob a forma de um álbum de família ilustrado, no qual se pode encontrar um comentário crítico e subversivo relativo às relações familiares – narrativas visuais que debatem temas como o ciúme, a traição, a maldade, o egoísmo, etc. no contexto familiar.

A partir deste projecto, que tem o seu âmago num contexto autobiográfico, pretende-se encontrar espaços de continuidade para futuras investigações e produções artísticas ancoradas num contexto mais colectivo, nomeadamente o da identidade nacional, alargando assim os temas para além da família, que é considerada aqui como um espaço de ensaio para relações sociais e emocionais, que partem do particular para o universal.

Bibliografia

Bibliografia consultada

DEUS, António de – *Os comics em Portugal. Uma história da banda desenhada*. Cadernos da Bedeteca, 1997.

GUÉNIOT, David - *Atelier Real*. Fev/Mar, RE.AL, 2001.

MIRANDA, Maria – *Do texto para as margens: O Sagrado e o Profano na Iluminura Medieval*. in *Margens e Confluências*. Nº2, Junho, 2001.

PEIRCE, Charles – *A Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

STURGIS, Alexander - *Compreender a pintura : a arte analisada e explicada por temas*. Lisboa: Estampa, 2002.

Bibliografia utilizada

AGUIAR, Alda [et. al.] – A Lição de Salazar, In: MARTINS, Luís – *História*, nº 73, Lisboa: Publicações Projornal, Lda., 1984.

BETTELHEIM, Bruno - *Psicanálise dos contos de fadas*. Viseu: Bertrand Editora, 2002.

DORFLES, Gillo - *As Oscilações do Gosto*. Lisboa: Livros horizonte, 1989.

ECO, Umberto – *O Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

GREENBERG, Clement, 1960. *Pintura Modernista*. In: Ferreira, G. e Mello, C. (org.), *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO - *Ana Vidigal: Casa dos Segredos*. [S.I.], 2012.

JÚNIOR, Alberto – *Arte da animação – Técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

MCCARTHY, David – *Movimentos da arte contemporânea: Pop Art*. Lisboa: Editorial Presença, 2002

MESQUITA, Margarida – *Parentalidade (s) nas famílias nucleares contemporâneas com crianças em idade pré-escolar: dimensões, desafios, conflitos, satisfação e problemas*. Universidade Aberta. Doutoramento em sociologia - Especialidade em Sociologia da Família, 2011.

PERRAULT, Charles – *Contos ou Histórias dos Tempos Idos*. Sintra: Publicações Europa-América, [n.d.].

ROSENGARTEN, Ruth - *Segredos e Sintomas: A produção paralela de Ana Vidigal*. In: VIDIGAL, Ana – *Ana Vidigal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

STEINER, Barbara e YANG, Jun. - *Writing Identity: on autobiography in art*, London: Thames e Hudson, 2004.

Endereços electrónicos

CARLOS, Isabel, *Menina Limpa, Menina Suja, Ana Vidigal* – CAM, extraído de <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=70323&visual=2> [consultado a Julho de 2013].

MOURA, Mário, *The Ressabiator*, extraído de <http://ressabiator.wordpress.com/2010/03/23/o-que-e-uma-ilustracao/> [consultado em Agosto de 2013].

MOURA, Pedro, *LERBD*, extraído de <http://lerbd.blogspot.pt/2010/04/re-o-que-e-uma-ilustracao.html> [consultado em Agosto de 2013].

SILVA, Jorge, *Almanak Silva*, extraído de <http://almanaguesilva.wordpress.com/2013/01/05/licoes-republicanas/> [consultado a Julho de 2013].

Anexos

Entrevista à Artista Ana Vidigal no seu *atelier*, Alfama, Maio de 2013

Qual a maior diferença (s) entre a *pintura* e o *trabalho paralelo*?

Existem essencialmente diferenças formais, a minha pintura demora muito tempo, tem processos técnicos e tem um ritmo. O trabalho paralelo é de execução mais imediata, geralmente não utilizo tintas, nem colas (que utilizo na pintura) existe um controlo dos materiais quase como eles estão, quase que a cru. No trabalho paralelo utilizo materiais tridimensionais ao contrário da pintura que é bidimensional, existem bonecos, caixas, o que não acontece na pintura. O resultado formal é que é diferente. Mas a cabeça é a mesma. O trabalho paralelo é um trabalho muito solto, que eu fazia sabendo que nunca o iria apresentar numa galeria comercial, era um trabalho que nem tinha preçário. Então, a maneira de executá-los e os resultados é que, por vezes, diferem. Quando digo “maneira de executá-los” não é a maneira de pensá-los, é mesmo a maneira de executá-los manualmente. No fundo, eu acho que o que tem vindo a acontecer é uma fusão dessas duas apresentações de trabalho, por uma razão simples, quando foi a exposição na Gulbenkian esse trabalho paralelo foi todo seleccionado - esse trabalho que nunca ninguém tinha dado muita importância, apenas eu achava-o engraçado. Porém nunca tive resistência onde o mostrei, mesmo em galerias municipais, que à partida as pessoas acham que são sítios mais conservadores, nunca ninguém me pôs entraves nenhuns e eu sempre mostrei essas séries. Só que estes sítios não legitimam tanto o trabalho com a Gulbenkian e quando a curadora escolheu estes trabalhos [paralelos], eles ficaram com a mesma importância para o exterior do que as pinturas. Mas eu noto que já misturo mais as coisas - agora é notório que uns são feitos em tela e outros em papel.

E as instalações? Em que “categoria” as insere?

Isso considero mesmo instalações, a diferença que estava a estabelecer na pergunta anterior era relativamente aos dois tipos de trabalho que se colocam na parede [*pintura e trabalho paralelo*]. As instalações resultaram de convites muito específicos para um sítio, para um projecto e são respostas a desafios que me são feitos. Ou acontecem quando eu própria vejo um local ou alguma coisa e adapto-me - é uma coisa que gosto bastante de fazer que é *site-specific*. Encaro estes projectos mesmo que não sejam muito vocacionadas nas artes plásticas ou de grande importância no circuito, eu respondo como se fosse uma coisa importante. É indiferente o

espaço em que está a ser feita, interessa-me a coisa em si e se ela resulta no espaço e se ela está bem conseguida.

Porque teve necessidade de criar uma produção paralela?

A pintura é uma coisa que às vezes enjoa e cansa-me, por vezes, é muito repetitiva. Então comecei a fazer o trabalho paralelo precisamente por isso, para descansar do ritmo certo e constante pintura, pois permite-me uma execução mais rápida, em que não esteja tão preocupada com o resultado final e se me apetecer parar, aceitar a coisa como está. Foi assim que me apareceu o *trabalho paralelo*.

De que forma utiliza a poética autobiográfica na sua obra?

Acho que não é muito autobiográfica... acho que as pessoas pensam que é autobiográfica, mas é bastante ficcionada. Eu não posso dizer que não, porque sou eu que estou a trabalhar aquilo e à partida que há muito relato, principalmente sobre o trabalho paralelo, há uma ligação. Mas é muito ficcionada. Há coisas que percebo que dão a entender e que estão expostas, mas que não aconteceram directamente comigo. Mas sim, eu falo daquilo que vivo e mesmo a ficcionada é daquilo que leio, daquilo que me contam, ou seja, é uma questão de vivências: podem não ser apenas vivências pessoais, mas com as quais tenho contacto.

Se usa um arquivo pessoal, nomeadamente o *sótão* como reportório, essa decisão não se reflecte depois nas obras?

Pois é capaz de se reflectir. Mas muitas vezes, eu sou atraída por essas coisas do sótão pelas formas, porque eu sou da geração dos anos 80, uma época de grande apelo visual. Por exemplo, se eu usar colagens com cartas na pintura, isso pode ter um carácter autobiográfico, mas o lado gráfico das cartas é algo que também me agrada muito. Às vezes, não me interessa o seu conteúdo, às vezes nem as leio, outras vezes não - no caso do trabalho da guerra colonial, os exemplos foram minuciosamente escolhidos, para não serem demasiados frios e nem demasiado íntimos. Uma vez que estava a trabalhar com cartas minhas e dos meus irmãos, porque dos meus pais eu nunca as li. Mas também não ia expor nada que pudesse melindrar alguém, tive esse cuidado e aí sim é uma referência completamente autobiográfica, mas que eu esperei que fosse abrangente, porque como eu, estiveram milhares de crianças na mesma situação.

Os opostos Público/Privado e Ocultar/ Revelar são descritivos do seu *trabalho paralelo*?

Essa coisa do esconder e do mostrar tem a ver com a minha primeira experiência de pintura. Como sempre trabalhei com colagens, sempre tive muito essa estratégia do tapar, destapar, deixar algumas coisas às vistas, recorrendo à tinta. Eu noto essa curiosidade das pessoas, em ver o que ela tapou, o que ela permite que se leia, e muitas vezes não é uma questão de permitir o que se lê, é jogar com as pessoas - há coisas que estão lá e não são tão óbvias e as pessoas preferem ver as óbvias – e isso é um jogo. No trabalho paralelo faço isso com as frases, frases tiradas de um contexto infantil, mas descontextualizadas parecem coisas densas e filosóficas, algo elitista, mas que é retirado de um contexto de literatura popularucha para crianças, ou literatura cor-de-rosa dos anos 30 ou 40. Dá-me prazer jogar com isso - é mesmo um jogo. Mas acho que egoisticamente é só meu, porque depois as pessoas podem ver outros jogos e outras leituras, mas aquele do fazer é praticamente só meu. Muitas vezes apetece-me escrever coisas, mas para não me fazerem perguntas indiscretas, coloco as aspas e assim pensam que tirei de algum lado.

Na operação de descontextualização de elementos e posterior “recontextualização” para o seu universo plástico, pode falar-se de ironia e subversão?

Eu divirto-mo muito a utilizar esses materiais, mas também não estou sempre a ser irónica. Acho que a ironia é uma boa forma de nos criticarmos a nós próprios e quando eu sou irónica estou a ser irónica comigo, com os meus limites e com todas as limitações que tenho e divirto-me com isso, é uma forma de lidar com isso e não ficar deprimida. É algo um pouco instintivo e no final, a leitura é essa. O trabalho é sério, mas não poder ser uma coisa pesada, senão é uma “grande neura”, então há essas pequenas ferramentas para aliviar um pouco o processo de trabalho.

E o uso da ironia na escolha dos títulos?

Os títulos surgem normalmente no fim. Faço uma recolha de frases e de coisas que eu gosto e que me fazem sentido e depois coloco-os no trabalho, umas vezes é porque tem tudo a ver, outras vezes é porque não tem nada a ver.

Sente que está presente uma teórica feminista no seu trabalho?

Sim. Eu detesto facciosismos, porque acho que pode tornar qualquer coisa panfletária e o meu cuidado é não tornar os meus trabalhos em panfletos, não é a minha função. Quando quero fazer política vou para a rua fazê-lo, não para o *atelier*. Eu sou feminista, tenho capacidade de análise e de ironia e quando esses assuntos podem vir a ser aflorados são-no instintivamente e sempre com muito sentido de humor. Porque se passam a linha de gozar comigo própria e com as

condições que me deram para fazer o que faço hoje, se fosse falar de forma seria era uma chatice e era panfletária e estaria a fazer política com o meu trabalho e isso não faço. Como nunca tive problemas em tomar posições públicas em ser feminista, há uma ligação. Mas, não é minha intenção fazer disso é uma bandeira.

Pode explicar a obra que produziu para a exposição “Outros Olhares - Novos Projectos”, no museu do Chiado, em 2011? (que acompanhou o texto)

Eu tinha uma grande ligação à Praia das Maçãs e sabia precisamente o sítio onde o quadro [José Malhoa, *Praia das Maçãs*, 1918] tinha sido pintado, então propus pegar no quadro do Malhoa, não pelo resultado plástico, mas pelo título “Praia das Maçãs” e confrontá-lo com a imagem que eu tinha desta praia. A minha mãe quando éramos miúdos, fazia-nos álbuns de fotografias e eu tirei as fotografias todas quando tinha 14/15 anos - na minha época trocava-se as fotografias entre amigos. O álbum ficou vazio e eu sempre gostei das páginas do álbum assim vazias, de legendas de coisas que não existem. E aqui nestas páginas eu sabia que havia uma referência à Praia das Maçãs [“ Praia das Maçãs, Agosto de 1961, num jardim do Arquitecto Sérgio Gomes”], então eu digitalizei estas três páginas, que foram depois impressas com cerca de 1m e metro por 3 metros e depois fiz um pequeno levantamento fotográfico do sítio como existe hoje. A peça resultava do confronto do título da Praia das Maçãs do Malhoa, com o que para mim significava a Praia das Maçãs, ou seja, um álbum vazio, a partir do qual destruí todas essas memórias visuais da infância. Interessou-me apresentar este vazio e possibilitar às pessoas a construção da sua memória, imaginarem o que poderia ali estar. Elas só tinham as legendas, mais nada. Era o mais misterioso.