

Limites, errância e contacto

Maria Ribeiro Fradinho

Mestrado em Artes Plásticas | 2023

Orientador

Samuel Rama

Coorientadora

Catarina Câmara Pereira

Caldas da Rainha, Setembro, 2023

Nota preliminar:

A presente dissertação é integralmente indissociável do trabalho artístico realizado ao longo do ciclo de estudos de mestrado em Artes Plásticas. Deve portanto, ser entendida como o resultado de uma investigação artística, como uma reflexão escrita sobre algumas das problemáticas diretamente conectadas com a experimentação que desenvolvi ao longo dos dois últimos anos; não como um produto autónomo e independente deste processo.

Agradecimentos

À minha família por todo o amor e apoio.

A todos os professores e técnicos que acompanharam o meu percurso pelo suporte e partilha de conhecimento.

Aos meus orientadores, Catarina Câmara Pereira e Samuel Rama pelo apoio e orientação.

Ao Pedro Rocha pela revisão do texto.

À Helena Valsecchi e Miguel Herrera pela tradução.

À Vera Mota e Laurent Geoffroy pela generosidade em partilharem a vossa experiência profundamente inspiradora.

À RAMA – Residências Artísticas, por todos os encontros felizes que lá aconteceram, a todos os artistas que nos visitaram, e, em especial à Ana Anacleto, ao Paulo Brighenti, e, ao João Silvério pelo acompanhamento, e conversas enriquecedoras.

Ao Alfredo Pirri pela oportunidade e tutorias inesquecíveis.

Aos amigos e colegas de ateliê pelas brincadeiras, suporte e momentos inesquecíveis, em especial: à Joana Rita, à Helena Valsecchi, à Jana Künzler, à Serena Ciccone, ao Bartolomeu e ao João.

Aos meus colegas de trabalho da biblioteca pelo suporte e transmissão de conhecimentos nestes dois anos de trabalho.

A todos pela amizade, e motivação.

Resumo

Esta dissertação é uma reflexão sobre a minha prática artística. Todos os assuntos nela envolvidos decorrem da minha investigação em ateliê, a viajar, e sobretudo, a desenhar. O meu objetivo foi pensar nas consequências poéticas resultantes destas experiências e no modo como desencadeiam uma nova consciência sobre os elementos comuns ao meu trabalho e como determinam as opções nele tomadas.

Por isso, esta dissertação assenta na prática de ateliê, abordando os movimentos executados dentro dele e questionando como a minha vida de viajante os pode enriquecer como um jogo de luz-sombra. Esta “viagem” de observação dos opostos é interdependente da natureza do meu trabalho. Por esse motivo, toda a escrita vai incidir sobre o desenvolvimento dos gestos na prática artística, sobre o desenho como ato de pensar e de fazer, como forma de refletir a observação do mundo que habito.

Também procura mostrar que o desenho pode assumir diversos caracteres dependendo de como e do modo como o pensamento se executa. Por fim, esta dissertação é sobre a viagem como ferramenta e estado do corpo e mente em relação direta com a prática de ateliê através das experiências de movimento e da memória do corpo.

Palavras-chave: Desenho, movimento, corpo, jogo

Abstract

This dissertation is a reflection on my artistic practice. All the subjects involved stem from my research in the studio, traveling and, above all, drawing. My aim has been to think about the poetic consequences resulting from these experiences and how they trigger a new awareness of the elements common to my work and how they determine the choices made in it.

Therefore, this dissertation is based on studio practice, addressing the movements performed within it and questioning how my life as a traveler can enrich them as a play of light and shadow. This "journey" of observing opposites

is interdependent with the nature of my work. For this reason, all the writing will focus on the development of gestures in artistic practice, on drawing as an act of thinking and doing, as a way of reflecting the observation of the world I inhabit.

It also seeks to show that drawing can take on different characters depending on how and in what way thought is carried out. Finally, this dissertation is about travel as a tool and state of body and mind in direct relation to studio practice through the experiences of movement and body memory.

Keywords: Drawing, movement, body, game

Índice

1. Introdução.....	6
2. Os jogos e processos no ateliê.....	13
3. O movimento e o desenho.....	31
4. A viagem e o caminhar.....	47
5. Conclusão.....	79
6. Bibliografia	
6.1 Bibliografia utilizada.....	81
6.2 Bibliografia consultada.....	82
7. Anexos: O arquivo de imagens e referências	
7.1. Notas de ateliê.....	83
7.2. Entrevista a Vera Mota.....	93
7.3. Entrevista a Laurent Geoffroy.....	115

1. Introdução

A prática artística em ateliê, a execução do desenho e a experiência de viajar são elementos que se interligam num contexto de reflexão sobre os elementos: movimentos, ações, gestos e pensamentos. Estes momentos completam-se e fornecem uma base sólida para a definição das relações entre eles. Portanto, nesta dissertação, pretendo refletir sobre o modo como a experiência de viajar transforma a minha prática artística, como desencadeia uma consciência aglutinadora sobre todos os elementos que coexistem no meu trabalho e como as experiências de interior (ateliê) e exterior (viagem) se influenciam mutuamente. Ao explorar as interações entre eles, pretendo reforçar a consciência desta polaridade e ter um melhor entendimento sobre a minha própria prática artística. Para “falar” deste processo, dividi esta dissertação em três capítulos:

No primeiro, intitulado “Os jogos e processos no ateliê”, desenvolvo uma reflexão sobre a minha prática no ateliê, defino a sua importância e a forma como percebo a dialética entre lugares. Apresento, também, características do momento vivido em cada espaço, em particular, a importância da distância física do espaço de trabalho, dos materiais, dos processos e das ações executadas. Desta forma, também dou exemplos concretos para mostrar as ideias apresentadas e estabeleço relações com artistas que me ajudam a potencializar a minha prática.

No segundo capítulo, designado de “O movimento e o desenho”, desenvolvo relações entre dois estudos sobre desenho. O desenho é a prática primordial do meu trabalho, em ateliê e fora dele, porque aprimora o meu pensamento sobre o visível.

Deste modo, vou relacionar o estudo de John Berger, modos de ver e de fazer, com a reflexão de Paul Valéry sobre Degas e o seu elogio ao movimento como característica principal do seu desenho. Com esta relação, pretendo dar conta de que ambos os estudos e seus autores se complementam tanto no pensamento e na forma de ver, como nos exercícios e ações propostas.

No terceiro e último capítulo, “A viagem e o caminhar”, problematizo o meu percurso individual em todas as suas vertentes. Início com a ideia de que ao falar de viagem, quero referir-me ao momento em que saio para caminhar e descobrir aquilo que se encontra à minha volta. Pretendo refletir sobre o que me deslumbra e sobre as sensações inerentes a essa experiência que, posteriormente, se configura como uma base/memória inconsciente que vai condicionar a minha prática dentro do ateliê. A partir da leitura de *Ways of Walking* coordenado por Tim Ingold e Jo Lee Vergunst quero destacar as ações e relações de oposição mencionadas no primeiro capítulo, sugerindo uma visão mais ampla desta atividade que converge aspetos de procura e descoberta do que é importante para pensar o trabalho na relação com a experiência de vida.

Ao longo destes capítulos, articulo textos, imagens e notas de viagem. Cada capítulo termina com uma seleção de fotografias para enunciar o que vai ser tratado e fazer uma pausa para orientar o leitor nesta viagem. Vou, ainda, sugerindo leituras, respetivos autores e artistas que me ajudaram a construir uma família maior. Com eles, destaco melhor as relações constantes entre espaços, corpos e limites, como forma de experimentar os locais, os processos mentais, os movimentos, as ações, as suas relações opostas, e as suas metamorfoses.



Figura 1 - Fotografia analógica do Ateliê na ESAD.CR.



Figura 2 – Fotografia digital registada por Pedro Cá, no ateliê na ESAD.CR.



Figura 3 – Fotografia digital registada por Joana Rita, no ateliê da Rama – Residências Artísticas.



Figura 4 – Frame de vídeo documentado por Joana Rita, no ateliê da Rama – Residências Artísticas.





Figura 6 – Fotografia de caminhada com grupo de desenho *Gnomos*, registada por Ghislain, na praia do Paimogo, Lourinhã, Portugal.



Figura 7 – Fotografia registada por caminhante desconhecido, Lumbier, Espanha.

2. Os jogos e processos no ateliê

Percebi que a minha cidade tem um cheiro ao oceano que a banha, e que é o vento salgado que me para.

Notas do Caderno de Viagem, Viena de Áustria, 2022

O ateliê pode ser visto como uma segunda casa ou um espaço físico que evidencia certas características mentais do utilizador pela forma como existe e se apresenta. E por isso, será necessário antes de analisar a esfera de trabalho, definir o que é esse espaço físico e de que forma ele influencia o espaço do processo artístico onde ocorre o pensamento laboratorial que testa hipóteses, constata erros e sucessos.

Considero, então, que existem dois modelos no meu processo de pensar o ateliê: o primeiro pertence ao espaço concreto onde trabalho. Este tem vindo a mudar inúmeras vezes, tornando-se evidente a alteração dos trabalhos em relação à utilização do espaço onde são feitos. Este condicionamento espacial é revelado também na sua arrumação: uma representação da mente e a sua reorganização auxilia o pensamento sobre o desenvolvimento das peças a serem elaboradas, pois estar restrita a um espaço pequeno reduz o tamanho formal dos trabalhos produzidos, tanto quanto o caos possível no seu avanço.

Já o facto de ir caminhar reduz a proposta do desenho aos materiais riscadores essenciais devido ao pouco peso que se deve levar, assim como aumenta uma possível interação com o espaço, como por exemplo: usar a água ou a terra encontradas no percurso para desenhar. No entanto, trabalhar num espaço que suprime as necessidades do trabalho faz desenvolvê-lo de uma forma a que todas as hipóteses possam ser exploradas de uma forma prática, então deve ser criada uma estratégia de foco entre o que se deve prosseguir ou deixar para traz. É neste lugar onde grande parte do trabalho acontece e se pereniza em séries. Contudo, também é frequente um habitar o espaço apenas de modo a observar o que já foi feito, o que facilita uma escolha sobre aquilo a que dou atenção e prosseguimento.

Por contraste, o estúdio guarda um conjunto forte de sensações em relação ao trabalho como a tentativa/erro; cansaço e libertação; dificuldade e persistência. Questões técnicas (como os processos, os materiais) cruzam-se com as novas ideias despoletadas pelos trabalhos anteriores, registados em forma escrita nas notas de ateliê. Ainda assim, este espaço torna-se claustrofóbico se um segundo ambiente não existir, visto que é essencial para um processo contínuo e livre da obrigação do fazer, um afastamento que permita relembrar e refletir sobre o trabalho a desenvolver.

Deste modo, revelo que este segundo ambiente se refere ao espaço mental e pode acontecer em qualquer local físico, seja quando viajo ou caminho, leio ou escrevo, tomo café em uma esplanada ou cozinho, por exemplo. A procura criativa encontra o seu lugar de experimentação primordial em atelier, mas o ato criativo projeta-se e prolonga-se em todas as deslocações que se fazem, visto que se mantêm latentes algumas perguntas que me acompanham no dia a dia até lá voltar de novo. São em momentos como estes que os diários de viagem (figura 22 a 24) se desenvolvem a partir da regra de apenas serem desenhados quando me encontro em percursos exteriores, pois deste modo acabam por auxiliar a distanciar-me do espaço físico, mas não do trabalho por completo.

Este distanciamento é essencial à produção, pois mantém ativo tanto o pensamento sobre aquilo que faço como a descoberta exterior ao ateliê: desde o momento em que recuo quando executo um trabalho, ao que saio e vou caminhar. Desta forma, é impedido um pensamento repetitivo, um olhar vicioso e um dever de produção constante que procura a novidade da imagem seguinte, onde é traçado ainda em forma de lembrança uma certa certeza sobre o que quero fazer, pois creio que com o tempo deixamos para trás coisas menos importantes e exalta-se o que realmente interessa. Este processo reconstitui a energia e essência do que tem sido um trabalho exigente para o corpo, quer pelos materiais utilizados em constante contacto com a pele e cabelo, como pelo esforço consequente das ações executadas. Portanto, “só quando o meu olhar o destaca de tudo em redor, só quando o meu olhar (a minha atenção) impede esse rosto de se confundir com o resto do mundo

evadindo-se numa infinidade de significações cada vez mais vagas, exteriores a si, ou quando, pelo contrário, obtenho a necessária solidão pela qual o meu olhar o recorta do mundo, então somente o significado desse rosto – pessoa, ser ou fenómeno afluirá, condensando-se. (...) Assim nos é restituída a solidão do personagem ou objeto representados e nós, que olhamos para a compreendermos e sermos por ela tocados, devemos ter experiência não da continuidade mas sim da descontinuidade do espaço.” (Genet, 1988, p. 27). Em síntese, é de modo intuitivo que sei que posso desenhar, quando a minha atenção se prende a um assunto, ou este se liberta de tudo ao seu entorno inclusive das significações pré-estabelecidas, ou pelas construções de novas, guiados pelo deslumbramento sobre o mundo. Por exemplo, nos diários de viagem, esta prática acontece de forma livre pelas novas descobertas e sobre o que atrai mais a atenção, seja através de desenhar em constante movimento, ou, dos movimentos que o meu corpo faz ao percorrer a paisagem, tal como é influente esta continua e descontinua forma de pensar estes dois modelos de ateliê, pois ambos compreendem um motor da procura onde existirá sempre uma permanente conexão com o que nos rodeia, ao desenvolver o olhar para a prática.

De um modo geral, os trabalhos partem de uma série de exercícios propostos num momento de ateliê. A este processo chamo *jogos de ateliê*, pois iniciam como um ponto de orientação para a construção e prova de vários estágios como: frágil- duro; estável – instável; pressa- espera; controlo – impulso¹, húmido – seco, licra – madeira, preto – branco, rasura – mancha. Estas oposições são transpostas maioritariamente através da relação entre materiais utilizados para a realização de um trabalho, ou ainda para as ações que vou dedicando às instalações, ao desenho ou à pintura. Desta forma, também, os trabalhos podem seguir um fio condutor do que está a ser desenvolvido, visto que estas propostas iniciais implicam um conjunto de regras que mais tarde podem ser alteradas, pois as ações realizadas são pensadas de forma a reduzi- las a apenas um movimento ou um conjunto de movimentos sobre uma superfície, por exemplo na relação entre objetos: licra e cadeira (figura 15, 16 e 17) é pretendido estabelecer uma relação que

¹ Estágio proferido por Paulo Brighenti numa conversa em ateliê sobre Barnett Newman.

apresenta as cadeiras em constante equilíbrio/desequilíbrio através da sua montagem, mas é proposto aparentar também uma certa sensação de estabilidade pela utilização da licra ao seu redor, já ao pintar com o cabelo foi proposto por exemplo impulsiona-lo para a frente até preencher uma folha de papel, ou, na tela: prepara-la – estar em frente a ela – relembrar movimentos – arranhá-la – cobrir (prepará-la de novo) – repetir. (Figura 4)

Nestes momentos de trabalho dou também condições ao inesperado aceitando erros que possam acontecer, e, com isso é necessário manter a atenção presente e tomar outras decisões, pois por consequência estes incitam a alteração destas regras iniciais. Ainda é comum que inicialmente experimente diversos tipos de papéis, e diversas dimensões, visto que desta forma facilita o encontro com a estrutura que dá maior ênfase ao trabalho. Neste sentido acentuo como importante a construção de diversos desenhos num mesmo momento em ateliê, pois facilita o exercício dos diversos tipos de atenção necessários a cada trabalho, como também acaba por ser notório uma contaminação livre, ou, projetada através do conhecimento da mão. Neste sentido, Sérgio Tabora (2016) explica sobre o desenvolvimento dos seus trabalhos, que “Em algumas destas ações-desenhos estava de costas para a folha e desenhando sem ver, noutras estava de frente para o canto não olhando para o que as mãos registavam do que se passava com as coordenadas internas do meu corpo e do que delas ia sendo captado nos gestos à altura e largura do meu corpo de braços esticados para cima e para os lados. (...) Retomando os procedimentos e modos de accionar anteriormente explorados, o novo núcleo de *Corner Drawings*, incorpora a seu modo um certo tempo de espera entretanto acumulado onde estas acções se foram sedimentando para de novo emergirem com uma outra contenção, concentração necessidade e força quando inseridas num processo diário de volta àquele canto para o reativar” (p.97). Desta forma, é evidente que as marcas impressas a partir dos gestos ao desenhar recorrem de uma influência das características específicas do corpo de quem o faz, até onde este alcança, a sua instabilidade e de que modo são feitos estes traços e manchas em relação ao suporte e espaço utilizado. Ainda é notória uma constante preocupação da espera como uma preparação para estas ações tanto quanto

da utilização do espaço de forma a afirmar características exclusivas da mente e da memória do corpo ao relembrar o que foi feito anteriormente, assim esta demora torna-se importante para que um desenho não seja iniciado de uma forma impulsiva, mas que a necessidade de o fazer esteja presente com uma certa atenção que produzirá diversos registos em dialogo com o que foi feito anteriormente e que esta consciência do corpo seja potenciada diariamente.

A escolha dos materiais é um dos momentos mais importantes do trabalho, pois atendendo às suas qualidades específicas devem ser escolhidos de modo a potenciar a ideia, visto que o diálogo entre eles estimula os jogos iniciais através da relação que criam de fusão ou repulsa. Os encontros com os materiais podem ser feitos de inúmeras formas, sejam eles: acidentais quando converso com artistas ou artesões, ou, premeditadas quando exploro livros de técnicas, de modo a pensar o melhor material para desenvolver uma ideia, desta forma escolhi o guache para pintar com o cabelo por ser uma matéria que se usa de forma aquosa, e depois de seco ativo novamente com água, e, por isso é de fácil remoção, também porque cria uma película plástica à volta dos fios, visto que “o guache é uma aquarela opaca. (...) é uma pintura com efeitos livres, de fluidez espontânea, ou de pinceladas fortes e vistosas. (...) forma uma película autêntica de espessura apreciável. (...) possui uma qualidade brilhante própria, de natureza distinta. É mais usado em uma chave cromática alta ou em fortes contrastes de valores. O médium é muito apropriado para uso na criação de um efeito de espontaneidade, ou de uma pintura *alla prima*.” (Mayer, 2002, p.369).

Propor-me a desenvolver alguns materiais no ateliê foi um passo importante para conhecer as matérias e criar uma relação vincada com elas, tal como fomentar um ritual de preparação/espera e testes dos processos para aquilo que irá ser de seguida a prática, semelhante ao que acontece quando estico tela, ou papel. Tal como Vera Mota me relatou “eu procuro materiais diferentes, porque me interessa ter características à priori diferentes e quem diz características diz o próprio histórico ou aquilo que está muito em voga também que é a questão da agência dos próprios materiais: o que é que ele traz, o que é que ele convoca, a presença que ele tem efetiva de peso, do volume, de

luminescência, etc. E, portanto, quase que cada ideia ou quase que cada abordagem, cada trabalho me exige de alguma maneira que eu vá ao encontro destas características específicas de materiais específicos, e lá está, fazer um trabalho em mármore será radicalmente diferente de fazer um trabalho em barro ou em bronze ou em madeira e por exemplo, a peça que está em Serralves interessava-me mesmo trazer aquele material com toda a história que está associado a representação dos bustos, dos retratos, etc.”². Desta forma é inquestionável a importância da procura das matérias utilizadas para a realização de uma ideia ou mesmo do seu fabrico, pois torna-se inevitáveis pela sua inexistência ou difícil aquisição. Então, neste processo é desenvolvida uma consciência maior sobre os materiais, e, quando os produzimos no ateliê as suas características são inigualáveis pelo suas qualidades específicas, muitas vezes permitindo a utilização de objetos do nosso quotidiano. Por exemplo, desenvolvi uma máquina de desenho que à priori não teria este fim, no entanto como a peça para que esta foi desenvolvida nunca foi testada, este objeto acabou por percorrer comigo alguns dos ateliês, e então finalmente comecei a desenhar com este objeto feito a partir de uma máquina de tosquia estragada, onde soldei um ferro na ponta em que a lamina se move. É assim também importante notar a reciprocidade entre trabalhos mesmo que uns sejam deixados para trás, o pensamento, reflexão e mesmo o desenvolvimento de ideias nunca são. Também, aprendi a fazer carvão vegetal que mais tarde transformei-o em tinta, no entanto o processo de desenvolver gesso acrílico requereu muitos mais testes e estudos e diferentes receitas até chegar à solidez e maleabilidade que a tela necessita para ser transportada e não partir.

De maneira a exemplificar este processo pretendo explorar as três últimas séries que tenho vindo a desenvolver ao longo dos últimos dois anos: *Ato único, armadilha e fuga*. Estas séries desdobram-se da noção de trabalhar com o corpo na sua maior extensão, no entanto distinguem-se pela relação permanente entre as ações e o suporte, como das matérias que são utilizadas, e, o espaço onde estas foram desenvolvidas como carácter fundamental deste processo.

² Entrevista a Vera Mota em anexos, pág. 103

Ato único (figura 8 e 9), decorreu por meio de uma ocasionalidade no ateliê, em Itália, quando no processo de trabalho necessitei de limpar as mãos a uma folha de papel. A marca e o gesto deixado pelo pastel de óleo suscitaram-me interesse pelas diversas rugosidades, arrastamentos e (im)pressões específicas causadas pelo movimento dos dedos e unhas. Inicialmente, esta ideia alimentou-se da memória dos movimentos do corpo e no pensamento providenciado pelas caminhadas, e, com o decorrer do trabalho fiz expandir a tinta para todo o braço, o que desta forma abriu um maior leque de movimentos e vestígios, agora trabalhados sobre uma ideia de relação entre vários tipos de marcas, formas, texturas, pressões e densidades gravados num mesmo suporte. Este estudo sobre os movimentos e gestos, aqueles que o corpo se recorda e que vai ganhando através de novos percursos foram com o tempo cristalizados, e, aplicam-se de uma forma precisa em outros desenhos elaborados recentemente.

Ainda, no seguimento do trabalho da mão, tornei a restringir a ação para as unhas, desta vez sobre tela. Esta nova série, que iniciou no ateliê do Bartolomeu de Gusmão, e que com o seu desenvolvimento na residência artística Rama³ intitulei de *armadilha* (figura 13 e 14) perenizou-se na sequência de uma relação entre matérias e o esforço do corpo ao arranhá-las, onde é acentuado também um jogo entre as densidades e gradações de cor formados pelos traços, que envolvem a tinta feita a partir do carvão e o gesso acrílico que desenvolvi, esta apenas se repete duas vezes em diferentes dias de trabalho, esperando sempre pelo tempo de secagem da primeira camada, pois desta forma os primeiros traços desenhados não se perdem por completo e constroem relevos uns sobre os outros, onde é criada uma profundidade entre marcas e cor, visto que me importa explorar a bidimensionalidade com capacidade para sugerir multiplicidade e profundidade.

O estímulo de trabalhar com a máxima extensão de movimentos e capacidades do meu corpo, acabou por ditar que “pintasse” com o meu cabelo, pela falta de controlo que tenho sobre ele pela sua dimensão quando solto, como um longo, violento e descontrolado pincel. Assim, surgiu primeiramente

³ Rama – Residências artísticas.

em casa, o que nomeio de *fuga* (figura 10, 11 e 12), em que o princípio: solto ou entrançado obtiveram diversos resultados. Já, a sua continuidade na Rama⁴ criou uma permanente relação com o espaço de trabalho pelas ações propostas: arrastar as pontas do cabelo de cabeça para baixo repetidamente, pendurar-me em um ferro e deixar o cabelo pingar, ou numa estrutura que serviria de balancé cair, pois as cordas não eram adequadas ao peso, por exemplo. Este trabalho desenvolve-se numa constante dependência da quantidade de água utilizada, da velocidade e pressão exercida, pois dado à forma como o corpo se move faz com que o cabelo liberte quantidades de matéria que nem sempre são controláveis.

Todos estes trabalhos requerem uma grande disponibilidade mental e física do corpo, pois a violência exercida sobre ele, como escorregar e cair, ou, o estado mental em que acabo o dia de trabalho quando produzo assemelham-se à condição de viajante, que em plena permanência se mantém num diálogo profundo com o espaço que o rodeia, assim como Sérgio Taborda (2016) enuncia “O desenho emerge como dizes do espaço de acções em que escolhi activá-lo, assumindo-o como mediador dessa exploração física de como se captam no fazer dos nossos movimentos interiores de construção do espaço ocupado pelo corpo.” (p.105). Então, aqui nota-se uma mesma intensão da forma como utilizo o espaço de ateliê e o corpo, ou seja, é por este motor privilegiado um constante diálogo que influenciam os trabalhos realizados, pois estes dialogam sobre as suas especificidades, e, com aqueles que foram os movimentos potenciados, e, lembrados por ações repetidas num mesmo local, ou proveniente de outros sítios explorados.

⁴ Rama – Residências artísticas.



Figura 8 – *Ato único*, 2023, óleo sobre papel, 100,5 x 167 cm.



Figura 9 – *Ato único*, 2023, óleo sobre papel, 100,5 x 116 cm.



Figura 10 – *Fuga*, 2023, técnica mista sobre papel, 90 x 145 cm.



Figura 11 – *Fuga*, 2023, guache sobre papel, 66 x 90 cm.

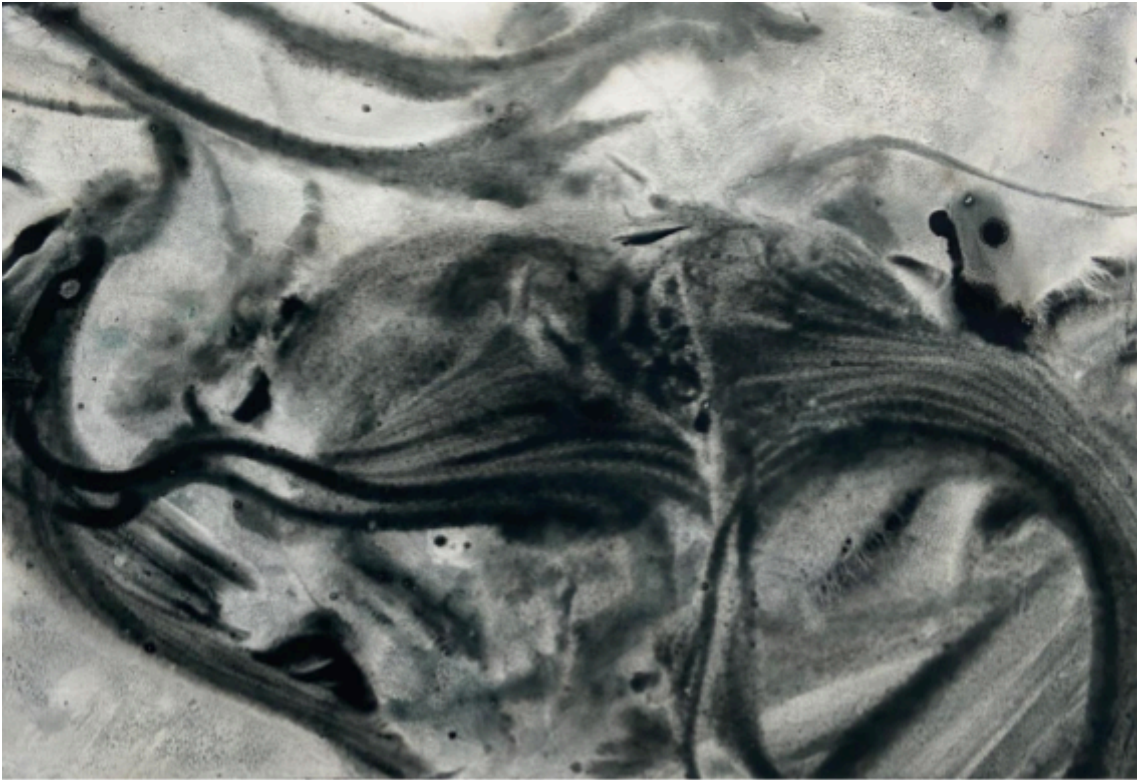


Figura 12 – *Fuga*, 2023, guache sobre papel, 26 x 38,5 cm.



Figura 13 – *Armadilha*, 2023, técnica mista sobre tela, 130 x 160 cm.



Figura 14 – *Armadilha*, 2023, técnica mista sobre tela, 130 x 160 cm.



Figura 15 – *Objeto*, 2020, cadeiras e licra, medidas variáveis – Registo de Pedro Cá.



Figura 16 – *Objeto*, 2020, cadeiras e licra, medidas variáveis. – Registo de Pedro Cá.



Figura 17 – *Objeto*, 2020, cadeiras e licra, medidas variáveis. – Registo de Pedro Cá.

3. O movimento e o desenho

*Dormíamos todos
Em viagem
O movimento embalava os corpos em uníssono
Parou
De forma calma e branda
E todos acordam
Todos levantam a cabeça e olham a seu redor a ver o que se passa
Apenas tinha parado de os embalar
Voltou
E os corpos adormeceram.*

Notas do Caderno de Viagem, Portugal – Espanha, 2022

A conceção dos gestos que decidimos aplicar na produção dos trabalhos são desenvolvidos através de uma prática regular, mas também no momento de observação e distância que temos do nosso próprio trabalho, e também na oportunidade de observar trabalhos de outros artistas. Estas decisões e gestos configurados pela experiência do olhar e da memória dos movimentos do corpo assemelham-se à intenção de descoberta e predisposição que o ato de viajar propõe a quem o pratica. Por via desta consciência proponho convocar o trabalho de dois autores – John Berger e Paul Valéry – em que os seus livros se complementam no momento de pensar a ação do desenho e dos movimentos da vida quotidiana, que se afetam mutuamente.

Iniciemos com John Berger a partir do seu livro intitulado *Sul disegñare*⁵, que reúne uma série de reflexões e diálogos escritos sobre a prática do desenho, a forma como é concebido, as suas determinações e ainda os diversos contextos que o olhar subjetivo sobre o mundo desperta nesta ação, seja a partir da sua própria experiência, no seguimento atento de outros autores, como em conversa com os seus cúmplices.

⁵ Tradução do livro original: John Berger, *Berger On Drawing*, Aghabullogue, Occasional Press, 2005.

“Per l’artista disegnare è scoprire”⁶ (Berger, 2017, p.11) declara o escritor, pintor e crítico de arte inglês no início do primeiro capítulo, onde esclarece a execução proveniente de uma observação demorada de um objeto, que nos transporta para outro estágio além daquilo que vemos numa primeira instância, da sua fragmentação, e, da intermediação da memória passada em que se instala uma percepção exata ou falha do que é o objeto, de modo a chegar à sua essência. É por este motivo, distante do desenho científico que prioriza o olhar rigoroso, a regra, a técnica e a realidade, onde esta prática se instala, pois, devido à obliteração do real produzido na mente, esta ação sugere cruamente o processo de pensamento de quem olha, uma reflexão sobre o visível, e um desenvolvimento subjetivo em que os modos de ver e de pensar leva ao desenhador a destituir o objeto de suas funções, transforma-o num assunto irreproduzível e diverso para cada um de nós. Precisamente, porque em determinado momento do ato de desenhar mais importante que a ideia de representação ou cópia, é aquilo que ocorre na folha de papel, as suas determinações tornam-se mais fortes e ativam uma imagem singular.

Nesta instância, o autor faz referência à sua experiência pessoal ao olhar um modelo nu, onde não se dispõe apenas a desenhar o seu posicionamento, mas pretende captar numa folha de papel, as suas tensões, gravidades, fragilidades, forças e os seus movimentos. Este estado de verosimilhança entre corpos é adquirido tanto pelo olhar sobre o corpo, como pelos traços desenhados, visto que neste processo uma linha advém sempre da anterior, tal como acontece na passagem de um desenho para o seguinte, assim é alterada a forma como voltamos a observar o modelo, o desenho ou página em que inscrevemos, como também as significações anteriormente atribuídas. Desta forma, enquadra-se uma conceção espacial inserida na esfera da segunda dimensão, através da rutura de um olhar estático sobre as várias dimensões é suscitada uma leitura da folha de papel como um espaço vazio em profundidade. No âmago desta questão as suas potencialidades aumentam, o desenho torna-se habitável, já que este tem patente o seu próprio tempo e espaço, onde as suas formas criam um diálogo com o suporte, e desta

⁶ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “Para o artista, desenhar é descobrir”

forma o desenho deixa de ser visto como início e assume-se como um escopo ligado à realidade, pois “quello spazio è pieno della potenzialità di ogni forma, piano inclinato, cavo, punto di contatto, passaggio di separazione su cui tu mai abbia posto occhio o mano, e nemmeno si ferma qui. Perchè dopo qualche altro segno, c'è la pressione, e perciò c'è la massa e il peso.”⁷ (Berger, 2017, p.117), é nesta fase que surgem as necessidades do desenho, este ponto de crise é apreendido pelo autor como o momento em que o desenho começa, em que é libertada uma ideia exclusiva e formal sobre aquilo que observamos, uma vez que esta ação entra inevitavelmente num ciclo de reciprocidade, ou seja tal como olhamos para o desenho, este devolve-nos o olhar, desta forma sugere a sua continuidade conduzida ao seu sucesso ou fracasso.

Sobre o entendimento desta prática, podemos afirmar que observar aquilo que produzimos apesar de distinto da observação da prática de outros artistas, necessitamos sempre de observar o trabalho de outros criadores porque, ensaiamos pontos de vista críticos sobre o nosso próprio trabalho. Por isso Berger detêm-se na observação crítica de artistas como Van Gogh, Picasso e Watteau de forma a criar o seu entendimento sobre as suas realizações, para que compreendamos como cada artista neste processo expressa os seus interesses, pois as impressões sobre o mundo são distintas e revelam, cada um a sua vez, aspetos importantes da prática do desenho.

Sobre Van Gogh enfatiza a sua precisão através da utilização de todos os músculos na prática desta ação, e, enuncia também que o artista através do modo apaixonado como via o mundo apreendia nestes traços a energia que o lugar, as coisas, e, o ambiente lhe causavam. Pelo contrário ao pronunciar-se sobre Picasso evidencia o seu carácter autobiográfico como um meio de confissão da realidade, no entanto o seu trabalho é mistificado por sinais e simbologias, num jogo de metáforas em que o absurdo é implementado, e, o público prefere mantê-lo como complexo. Ainda de outra forma, relata que a

⁷ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “Esse espaço é preenchido com o potencial de todas as formas, planos inclinados, cavidades, pontos de contacto, passagens de separação em que alguma vez puseste a vista ou a mão, e não fica por aí. Porque depois de mais alguns sinais, há pressão e, portanto, há massa e peso.”

prática de Watteau tem como particularidade uma delicadeza e força relativos à sensibilidade da observação e da sua honestidade ao “capire quel che vede”⁸ (Berger, 2017, p.50). Então, o seu trabalho localiza-se no espectro da ideia de finitude, “il cambiamento, la caducità, la brevità di ogni istante”⁹ (Berger, 2017, p.50), pois aprisiona nos seus desenhos essa presença interior revelada pelos movimentos fluidos e silenciosos, e pelo carácter consciente da finitude humana, pois essa vulnerabilidade “aumenta la nostra consapevolezza della vita”¹⁰ (Berger, 2017, p.52).

O autor ainda pretende esquematizar o desenho em três características distintas de que pode partir esta ação acrescentando a diversidade dos tempos como fator distintivo – “Ci sono quelli che studiano e interrogano il visibile, quelli che annotano e comunicano idee, e quelli fatti a memoria.”¹¹ (Berger, 2017, p.58). Na primeira tipologia, é desenvolvido através unicamente da observação do real, tem como início um estado de urgência e necessidade por parte do artista, pois este momento em constante desaparecimento prevê a passagem do tempo como um encontro irrepitível, pois “Un attimo nella vita del mondo sta passando. Dipingilo com’è.”¹² (Berger, 2017, p.80). O segundo caso enquadra-se – no tempo condicional – a partir da imaginação, que exemplifica como um estudo prévio para uma pintura sem necessidade de uma representação factual, no sentido que é guia para uma linguagem visível, onde a dimensão temporal é uma alternativa que se move na própria pintura. O último modo refere-se ao passado, então o desenho nasce da memória, alguns provenientes de esboços rápidos como anotações, outros feitos para esboçar imagens que assombram o artista. Esta é uma das modalidades do desenho mais importantes para o autor, visto que esta aptidão é abrangente a todos os outros estágios de produção, pois “è il punto in cui cecità, tatto e somiglianza

⁸ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “compreender o que vê”

⁹ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “a mudança, a transitoriedade, a brevidade de cada momento.”

¹⁰ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “aumenta a nossa consciência da vida.”

¹¹ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “Há os que estudam e interrogam o visível, os que anotam e comunicam ideias e os que são feitos de memória.”

¹² Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “Um momento na vida do mundo está a passar. Pinta-o como ele é.”

diventano visibili, e il luogo della trattativa più delicata fra mano, occhio e mente”¹³ (Berger, 2017, p.121).

Já em *Degas, dança, desenho*¹⁴ de Paul Valéry, escritor e filósofo francês, desenvolve um conjunto de reflexões essencialmente sobre Degas e seus estudos. Neste sentido o autor indaga sobre a ideia de observação, opondo-se a ver em função dos factos, mas a partir de uma ideia de imaginação com base nos dados incompletos e posteriormente confrontados com o objeto real, acredita, por isso “se a ideia é precisa, seu confronto com o objeto em si pode-nos ensinar algo. (...) a espantosa inexatidão da observação imediata, a falsificação que é a obra de nossos olhos. Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver” (Valéry, 2003, p.23).

Segundo isto, apresenta Degas como um homem persistente e “submisso à ideia absoluta que tinha de sua arte”, pois é evidenciado que exerce sobre o que faz um posicionamento rigoroso – onde os atalhos não lhe fazem jus – considera uma aproximação desta prática à ciência, em especial ao processo artístico, pois “dizia que um quadro é um resultado de uma série de operações...” (Valéry, 2003, p.16), ou seja, numa sequência de ação-reação descoberta por Newton, um acontecimento apenas ocorre por motor de algo anterior, por isso é notório também referir que cada gesto manifestado na construção de um objeto artístico é resultado, ou tem como consequência um gesto anterior, sendo o desenho o médium mais transparente que evidencia o processo de pensamento de todas estas ações criativas.

Posto isto, sendo o artista conhecido como o pintor e escultor de bailarinas, falar de dança e de desenho torna-se imprescindível visto que, assim aferimos realmente aquilo que lhe importava, o seu pensamento, a sua necessidade, uma tentativa sobre o quê e como olhava, a sinceridade do que viu e posteriormente criou. É proposto então, esclarecer estas duas práticas, as

¹³ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “é o ponto onde a cegueira, o tato e a semelhança se tornam visíveis, e o lugar da mais delicada negociação entre a mão, o olho e a mente.”

¹⁴ Tradução do livro original: Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*. Paris: Ambroise Vollard, 1936.

suas influências e características essenciais, as relações que ambas estabelecem entre si.

Inicialmente a dança é descrita como “uma arte dos movimentos humanos, daqueles que podem ser voluntários” (Valéry, 2003, p.27), por isso é evocado as dimensões a que esta se dispõe: o movimento, o corpo, o espaço e o tempo. O movimento realizado pelo corpo pode acontecer em três momentos ou princípios distintos entre si. O primeiro um movimento voluntário é causado por uma intenção e por isso reduz a sua ação ao essencial para que esta cumpra o seu objetivo, já um movimento involuntário é causado por um reflexo inesperado. Ambos estes movimentos se encontram “segundo a lei de economia de forças” (Valéry, 2003, p.27), onde a sua paragem é premeditada já no início da realização da ação, e no espaço se inserem ao criar um vínculo com um objeto ou com outro corpo, assim normalmente a ação restringe-se ao cumprimento da tarefa de “sobrevivência”.

No entanto, aquele que tratamos aqui hoje encaixa-se no fator da necessidade, onde a dança, o ato de caminhar, e ainda o de desenhar se inserem. Neste caso o fim não é destinado por uma ação ou reação, mas por um estado gerado a partir de uma sensação, que pela realização dessa ação cria uma outra disposição deste sentimento inicial, ou seja, aqui existe a caminhada unicamente pelo prazer e potencial expressivo que ela cria, e, não pela necessidade vital de encontrar água para saciar a sede. Então, estes impulsos de energia que levam o corpo a um êxtase confrontam um esgotar dessas sensações pondo fim à ação pela dissipação da energia, por exemplo “o animal, farto de uma imobilidade imposta, evade-se (...) fugindo de uma sensação e não de uma coisa (...) não determinam uma direção no espaço” (Valéry, 2003, p.28), ou seja, estas atitudes cessam a sensação primária de satisfação, pois não existe um movimento prático ou correto para o fazer, assim o espaço abre-se à infinitude de possibilidades de movimentos, é neste sentido que a quarta dimensão se revela, e torna o tempo a essência do acontecimento – “nesse género de movimento, o espaço era apenas o lugar dos atos: ele não contém seu objeto. É o tempo, agora, que desempenha o papel mais importante...” (Valéry, 2003, p.29), visto que é neste tempo que o ato da dança,

do caminhar e do desenhar absorvem uma influência direta sobre a duração até ser revelado o sentimento de missão cumprida, por exemplo no caminhar quando decidimos voltar para casa, na dança quando a música acaba, ou no desenho quando decidimos finalizá-lo. Em todos é notória uma multiplicidade de movimentos onde a sua rapidez ou demora tem influência nesta duração e concepção. Estes dois estados são idênticos também no ato da sua aprendizagem, pois quando se aprende a andar ou a dançar aprende-se também a cair, onde o seu aperfeiçoamento e exatidão são demorados, tanto quanto como se ganha uma consciência dos limites do corpo, o equilíbrio como o estar à vontade com a queda e as suas consequências, tal como no ato de desenhar que se aprende com a prática diária e os múltiplos erros cometidos sobre o papel.

Então é a partir da ideia orgânica de tempo, um tempo subjetivo e variável que o autor anuncia que as condições para a sua realização estão criadas. Assim, esta unidade abre a possibilidade para o prazer durável e a transmissão desta sensação de êxtase, iluminando os movimentos sistêmicos e variáveis do corpo, a sua máxima extensão, sequência de gestos e a harmonia da duração saliente na repetição, e melindrosa estagnação envolvida pelo universo da música. Nesta conformidade, manifesta a dificuldade da mecânica de imobilização do bailarino, que utiliza todos os músculos para conseguir uma aparente inércia de preservação do corpo num momento de suspensão, sem qualquer sensação de esforço. Este falso estado de repouso é característico da dança e é estritamente necessário de forma a criar uma acinesia entre o silêncio da música indispensável à criação da harmonia. Então, mesmo que os movimentos sejam forçados, difíceis e distantes daqueles que ordinariamente fazemos, aqui são envolvidos através da dificuldade mecânica de um jogo entre o estável e o instável extraindo o mais difícil “composta por valores – limites de nossas faculdades.” (Valéry, 2003, p.32)

Por via desta reflexão precisa, o autor declara que a mais bela e verdadeira das danças é gerada na natureza ao ver nadar as medusas que dispõem de um corpo fluido e um habitat sem espaço e tempo e por isso,

envolvem nos seus movimentos um certo deslumbre natural que a dança requiere. O mundo natural é muitas vezes inspiração de concepções artísticas por isso, encontrar artificios humanos na natureza é um fascínio que envolve uma atenção à paisagem, à imaginação, como ao nosso quotidiano. Por exemplo, as ondas sonoras que um búzio nos presenteia e que assemelhamos às ondas do mar nada mais é do que uma reverberação do sistema sonoro do nosso próprio tímpano. Assim, encontrar semelhanças entre o mundo natural e os nossos próprios movimentos ressalta o *ser originário* que envolvido na paisagem sente com todo o corpo como as medusas se envolvem nas águas.

Assim, podemos afirmar que Degas tratava o movimento em forma estática, esta afirmação pode parecer contraditória, no entanto, a pose ou o passo retratado mesmo aparentando a estabilidade nas suas obras sugerem uma grande fragilidade do corpo, pois indicam um suposto movimento seguinte – “nossos membros executam uma sequência de figuras que se encadeiam umas às outras” (Valéry, 2003, p.29), como forma de momento transitório do que se esperaria a seguir, e que o observador teria de imaginar, pois era o instante perplexo do movimento que lhe interessava.

Neste seguimento, Valéry escreve de forma pragmática sobre desenho, mais precisamente sobre o desenho de observação de um objeto, enumerando o olhar, a atenção, a precisão e a memória como características fundamentais deste ato. Assim, o autor começa por explicar que ver é diferente de ver a desenhar, pois desta segunda forma faz-nos perceber que “ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente.” (Valéry, 2003, p.61). A partir daí, explica a visão como o comando fundamental da percepção do mundo real. É nesta consequência que podemos afirmar que se a dança segue o ritmo da música, o desenho segue o ritmo do olhar, onde a atenção a cada linha que os nossos olhos seguem, a cada sombra, a cada luminosidade que o objeto tem, traz a nitidez do que ele realmente é ou pode vir a ser, e desta forma pode-se conhecer a autenticidade do assunto desenhado.

Então, aqui temos o ponto crucial para a construção de um desenho, o olhar que utilizará a memória num momento breve de transição para a folha de papel, onde autor narra este acontecimento como um “elemento instantâneo de

lembrança” (Valéry, 2003, p.63), ainda assim é necessário referir a importância do controlo da mão para que esta traduza o que se vê de forma coerente. O manusear do material riscador emprega todos os músculos, e tal como na dança este domínio é fundamental para um equilíbrio dos movimentos do corpo em qualquer direção, pressão e percepção de modo a responder à essência do objeto observado. É nesta envolvência servida da vontade, que enquadrámos o desenho numa disciplina quotidiana de modo a desenvolver todas estas competências que envolvem o fazer e o pensar.

Assim, é notório que Paul Valéry e John Berger procuram compreender a noção de observação, acentuando e esclarecendo as diversas formas de o fazer, visto que esta prática implica um jogo intenso de questões. Desenhar sugere primordialmente a aderência à observação como uma das características mais significativas – “Noi che disegnamo lo facciamo non solo per rendere visibile qualcosa agli altri, ma anche per accompagnare qualcosa di invisibile alla sua incalcolabile destinazione.”¹⁵ (Berger, 2017, p.179).

¹⁵ Tradução livre do livro: Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.: “Nós, que desenhamos, fazemo-lo não só para tornar algo visível aos outros, mas também para acompanhar algo invisível até ao seu destino incalculável.”



Figura 18 – *Modos de ver*, 2021, técnica mista sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Figura 19 – *Modos de ver*, 2021, técnica mista sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Figura 20 – *Modos de ver*, 2021, técnica mista sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Figura 21 – *Modos de ver*, 2021, técnica mista sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Figura 22 – Diário de viagem II, 2022, tinta-da-china sobre papel, 14,8 x 21 cm.



Figura 23 – *Diário de viagem III*, 2022, tinta-da-china sobre papel, 14,8 x 21 cm.

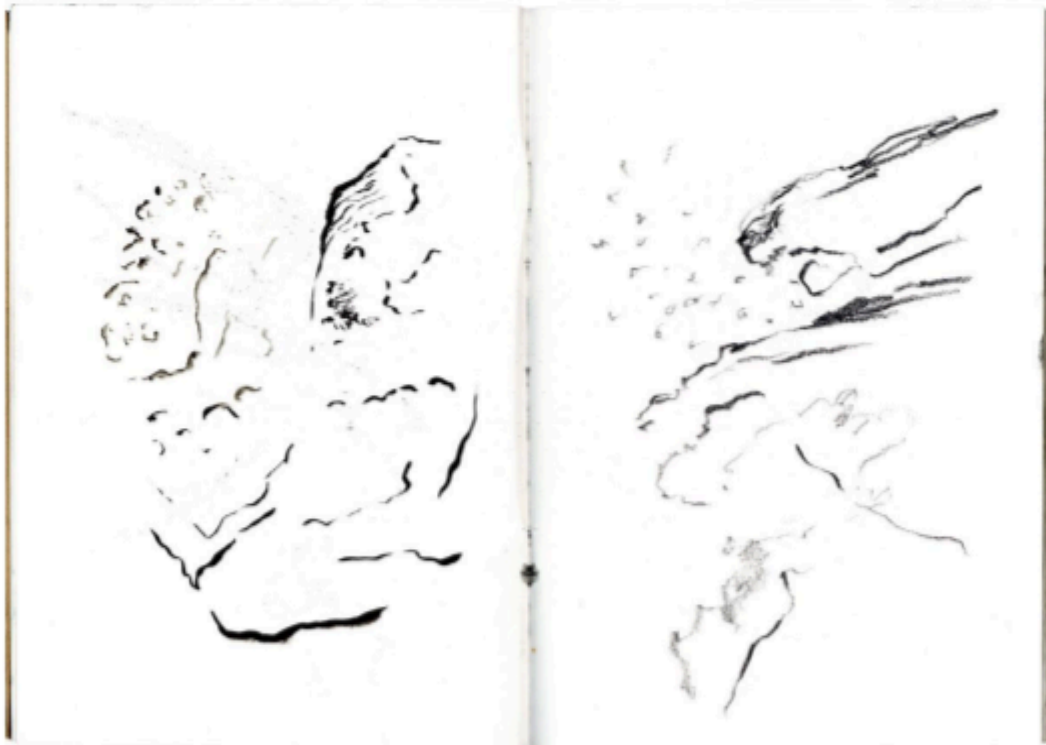


Figura 24 – *Diário de viagem II*, 2023, técnica mista sobre papel, 14,8 x 21 cm.

4. A viagem e o caminhar

Aquela luz amarela, aquela quase fluorescente, que ilumina tudo e todos ao anoitecer.

Notas do Caderno de Viagem, Budapeste, 2022

Viajar assemelha-se ao processo artístico em todas as suas diversas significações, desde o momento em que se decide ir/fazer, como às descobertas esperadas e inesperadas, é vigente um estado de transformação para o corpo e para a mente onde a incerteza e a dúvida imperam sobre cada passo dado. Deste modo, podemos averiguar inúmeras situações em que a viagem inspira a um processo de constante exploração, conhecimento, atenção e contaminação numa relação de simbiose entre o interior e o exterior, onde mais uma vez é provado que a arte e a vida mantêm um vínculo profundo, tal como Julião Sarmento (2000) proferia “a obra é a vida, a obra é a vida quotidiana, a obra faz parte da minha vida quotidiana (...) não as consigo separar”, a forma como admiramos a vida, ou mesmo como a decidimos viver, é sem dúvida algo influenciador para aquilo que produzimos, seja pelas decisões tomadas ou mesmo pelos retornos nos caminhos que deixamos de ir, visto que nos mantemos como um filtro do que é real, e devolvemos um olhar inspirado por ele.

Neste sentido podemos defender que a viagem se inicia quando tomamos a decisão de ir, no entanto contém também um jogo de ideias opostas no seu significado como ir/ voltar e seguir/ recuar, por isso é importante tanto o momento da questão como da decisão, visto que é a atenção o fator essencial a uma alteração ou certeza sobre uma ação, contendo a essência e a capacidade de analisar o próximo passo a ser dado, tal como acontece no momento de ateliê onde todas as respostas alteram um rumo do trabalho, e, um sentido de atenção constante é necessário de forma a captar novas perspectivas ou acontecimentos não espectáveis.

Por este motivo a atenção é enriquecedora e exercitada de diversas maneiras enquanto viajamos, dependendo do território a explorar. Cada local

conta-nos diversas histórias seja a partir do contacto com o outro, da sua generosidade e partilha, ou por provas factuais como marcas impressas na terra, na arquitetura ou nas calçadas dos passeios. Nestas descobertas dependendo da topografia e características dos locais são detetados inúmeros encontros em que ganham forma a partir de sensações distintas e irrepetíveis, que posteriormente passam para desenhos nos diários de viagem (figura 22 a 24), que tenho vindo a registar como momentos de deslumbre, e para o ateliê em forma de memórias.

Pelas zonas naturais e urbanas fascina-me as dualidades e as fraturas, diferenças de movimentos, presentes nos espaços por onde caminho. O visível e invisível sustenta a vontade de descoberta por elementos que causam a sensação de algo estar escondido onde é necessária uma aproximação de forma a encontrar os seus segredos. Por exemplo, as florestas presentes em paisagens planas, ou as ruas estreitas captam esse fascínio através da oposição entre luz e sombra. Surpreende-me também o caminhar por diversos terrenos e a sua falsa aparência onde é acentuado o estado entre a estabilidade e instabilidade do corpo, pois aqui existe a possibilidade de enterrar os pés num terreno aparentemente sólido, escorregar ou ter de ultrapassar uma barreira com ajuda do todo o corpo alterando assim a sua recorrente verticalidade.

O movimento e sons frenéticos e repetitivos ocupam um lugar de contraste com a desaceleração e o silêncio, é assim evidenciado uma relação de diálogo distinta entre corpos e a percepção de lonjura que temos deles, visto que o primeiro caso elege uma atenção difusa onde se torna especial vaguear o olhar até encontrar algo que impacte e capte a atenção por um momento mais longo de tempo até desaparecer com a velocidade da vida citadina, e, o segundo detém-se sobre uma concentração da observação demorada, por exemplo das sombras das nuvens projetadas na paisagem que dialogam com as linhas formadas pelos caminhos percorridos.

O desconhecido e o reconhecível fomentam as dúvidas e certezas, pois são estas partes fundamentais da conceção do medo. Esta sensação inerte a todas as coisas incita a nossa própria proteção de forma racional ou impedindo-nos

de prosseguir para fora das nossas fronteiras, pois podemos perder-nos, cair ou entrar no desconhecido. Com isto, é essencial referir que por muito que nos preparemos para a viagem é completamente falso pensar que estamos realmente prontos. Aprende-se a viajar com a própria experiência e nem assim poderemos tomar como garantido a sua facilidade, isto porque por vezes em um ambiente já conhecido ou em que haja algum tipo de segurança existe a mesma probabilidade de qualquer tipo de ocasionalidades acontecerem, pois tomamos menos atenção ao que nos rodeia. Esta noção pode comparar-se as fronteiras físicas que ultrapassamos entre países, seja em aeroportos ou estações de comboios, a forma como os países se dividem, protegem e policiam dos que chegam e partem, enfatizam o modo como se vive as regras ou até se comunicam uns com os outros, então atravessar fronteiras sugere uma descoberta sobre o que é novo e redescoberta sobre o que já achamos ser conhecidos permanecendo numa constante ligação com os outros, com o espaço e os seus significados.

Por este motivo, nas caminhadas foi se revelando uma vontade de encontro entre mundo interior e mundo exterior. As várias paisagens colocam-nos perante um jogo de envolvimento com esses dois mundos, não só do ponto de vista mental, como com os vários possíveis jogos figurativos de equivalência com o corpo. Por exemplo, os ramos de uma árvore assemelham-se aos nossos braços e as suas folhagens aos seus pelos ou cabelos, já as suas raízes funcionam como um cordão umbilical da terra, ou ainda os mecanismos fabris das cidades aparentam copiar o funcionamento dos nossos órgãos, ou seja, a forma como nos ligamos ao que nos é exterior fomenta uma imaginação que mais tarde pode ser levada para o espaço de trabalho.

Sem qualquer dúvida é através da viagem que a procura dos limites do Ser se torna evidente, pois ao entrar no espaço e confrontarmo-nos com os nossos próprios limites: mentais, físicos, e até os perigos a que somos expostos, transformam o pensamento e a sensibilidade sobre o mundo. Assim sendo, a partir das ações propostas realizo o trabalho artístico onde o corpo atua na sua maior extensão, esforço e retração de movimentos, tal como os

jogos opostos propostos pela viagem, pois andar com o “corpo todo” enriquece os movimentos transpostos para o ato de desenhar. Estas ações enquadram-se no pensamento da experimentação no ato de ateliê da mesma maneira que me proponho a experimentar diversos tipos de sensações quando viajo, pois como Alberto Carneiro (2008) diria viajar “*é conhecer, é indagar, é encontrar, é reconhecer, é ser submetido inclusivamente por esse processo de encontro, por essa magia de encontro com coisas novas*”, e, este encontro e reencontro, as sensações por eles criadas, os acontecimentos inesperados, ou, aqueles que decidimos premeditadamente experimentar fomentam os novos olhares tal como uma constante e incessante procura por respostas que nos trazem mais questões sobre aquilo que nos importa, assim a magia que a procura acarreta nunca acaba.

Neste seguimento, explorar os diversos caminhos descritos por vários autores torna-se essencial, então é importante referenciar que Tim Ingold e Jo Lee Vergunst publicaram *Ways of walking* com o objetivo de documentar o seminário realizado na universidade de Aberdeen, onde é compilado uma série de artigos redigidos por cada orador sobre as suas investigações pessoais num contexto de relação entre a ação do caminhar, e as ciências sociais. “Explore the diversity of walking practices in the places where anthropologists and others work.”¹⁶ (Ingold & Vergunst, 2008), enquadra-se nos contornos da vida quotidiana individual, e, em comunidade onde temáticas identitárias e ainda diferenciações entre os diversos modos de vida, e as suas múltiplas ferramentas utilizadas são qualidades latentes a esta prática ancestral. Também é importante aludir como este processo de desenvolvimento poderá criar um ambiente que será unísono numa perspetiva de um futuro luminoso através da influência desta ação no nosso quotidiano.

De forma introdutória os anfitriões deste seminário começam por comparar o caminhar com o diálogo, visto que em ambos os casos é uma ação intrínseca a qualidade de ser humano, e mesmo que não seja perceptível ao indivíduo o seu início e fim, esta posiciona-se num momento presente, as

¹⁶ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Explorar a diversidade de práticas de caminhada nos locais onde antropólogos e outros trabalham.”

ações decorrem de uma relação simultânea dos acontecimentos passados, do passo, ou da palavra dita anteriormente, num caminho a ser percorrido em direção ao futuro. Esta prática envolve em si um trabalho de todo o corpo, onde os ritmos e impulsos estabelecem relação com o ambiente ao seu redor, assemelhando-se em todas as suas características à ação de desenhar, onde o pensamento e a atenção também são evidenciados como aptidões essenciais.

Estes comportamentos também apresentam uma relação com aqueles que nos rodeiam, numa primeira instância, torna-se essencial referir-nos à atividade educativa de forma a incentivar as práticas das caminhadas como meio de aprendizagem tão importante como a que se pratica maioritariamente em sala de aula. Como ponto fulcral os autores referenciam a atenção sobre o mundo ao seu redor, e, a curiosidade sem limites como características prestigiadas das crianças. Estas devem ser estimuladas tanto no seu ambiente doméstico como no meio institucional, de forma a incentivar o pensamento e a atenção, visto que as aprendizagens dos primeiros passos são asseguradas pelos seus responsáveis. No entanto, como subsiste a ideia de prevenção, apenas o pragmatismo da segurança lhes é imposto como o mais importante, então a sua função assenta na base de guiar as crianças à auto preservação e segurança rodoviária, principalmente nos ambientes urbanos. Sobre este incentivo Elizabeth Curtis (2008) escreve sobre a sua experiência através do ensino nas ruas de Aberdeen, um projeto que pretende guiar as crianças para um ensino visual e sensorial, que proporciona uma relação entre a aprendizagem, a vida quotidiana e o passado. Ainda assim, Tim Ingold e Jo Lee Vernest (2008) evidenciam que mesmo sendo esta uma prática considerada enriquecedora e divertida desliga-se da aprendizagem do pensamento em movimento – em caminhada – dado ao fator do perigo, as crianças são guiadas de um espaço para o outro e apenas quando estão parados os intervenientes interagem sobre as aptidões a adquirir. Por consequência, é esquecido, ao longo de todo o percurso, uma tomada de atenção aos acontecimentos mais simples do mundo que nos rodeia como a chuva. Ainda assim, através da própria descoberta o pensamento sobre a duração dessa caminhada prevalece sobre o exercício, dado que “Walking itself is not generally regarded as a vehicle for sensory understanding. Children

record their experiences when stationary, and yet whilst they are walking they are fully aware of, for example, the length of their walk, the weather (...), the width of the streets, the sounds of traffic and the height and density of housing.”¹⁷ (Curtis, 2008, p.154).

A aprendizagem através do caminho pode ser fomentada de várias maneiras. Esta simbiose que frequentemente é representada pela organização professor – aluno acarreta em si uma imposição na transmissão de conhecimentos, nos ciclos tradicionais de ensino. Ainda assim, notamos em diversas culturas que este meio de herança é característico ainda do sítio onde vivemos e das influências sociais que permanecem como respeitáveis. Assim, o orador Lye Tuck-Po relata a sua experiência ao percorrer as trilhas florestais com a tribo Baket, residente na Malásia. Para este grupo a sua forma de compreensão e aquisição de conhecimento é concebida através da própria experiência em negociação com a floresta, visto que os caminhos se encontram em constante mudança. Desta forma, são os sucessores que guiam os adultos, que os supervisionam, dentro do objetivo do conhecer as consequências das próprias ações – “Walking is about resolving the dilemma between going forward and pulling back - between confidence and fear - but it is essentially about moving on or having a way.”¹⁸ (Tuck-Po, 2008, p.32), e, ainda é considerado como imprescindível pensar que o ato de caminhar é uma ação onde o movimento cria o caminho consonante à influência do corpo e da mente em simultâneo, visto que o movimento é exposto como “takes the body forward, fear draws it back”¹⁹ (Tuck-Po, 2008, p.21).

Neste sentido, é sabido que o medo é potenciado pelo desconhecido, quer no âmbito da cinesia, ou seja, o momento de reaprender onde e como

¹⁷ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “O ato de caminhar não é geralmente considerado como um veículo de compreensão sensorial. As crianças registam as suas experiências quando estão paradas e, no entanto, enquanto caminham, estão plenamente conscientes, por exemplo, da duração do seu passeio, do tempo (...), da largura das ruas, dos sons do trânsito e da altura e densidade das habitações.”

¹⁸ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Caminhar é resolver o dilema entre avançar e recuar - entre a confiança e o medo - mas é essencialmente seguir em frente ou ter um caminho.”

¹⁹ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “leva o corpo para a frente, o medo puxa-o para trás.”

pisar o solo, mas também à própria percepção real do local onde nos podemos perder. Por consequência, o caminhar agrega em simultâneo o paradoxo ir/voltar, partir/chegar, visto que a relação entre medo e conhecimento afeta o caminho a ser percorrido pela sua ligação inerente à improvisação, tal como quando desenhamos, as formas e traços podem ser apagadas, no entanto manter-se-ão sempre marcadas nas folhas e a próxima linha que decidirmos inscrever manterá uma relação com a feita anteriormente, ainda assim a razão pela qual decidimos apagar pela primeira vez advém do medo de não conseguir continuar a “desenhar bem”. Por consequência, Lye Tuck-Po termina a sua exposição por refletir que quando caminhamos em grupo a linha da frente destina-se à navegação, e o meio, onde o autor decidiu permanecer, o local de aprendizagem sobre os passos que se podem imitar dos que vão à frente, pois “They could only trust that through trial and error, I would pick up the necessary competences through watching and doing.”²⁰ (Ingold & Vergunst, 2008, p.29).

Devolvendo uma nova tonalidade à ideia do caminhar, Alice Legat debruça-se sobre a transmissão de conhecimento a partir das narrativas que densificam os lugares, estes referem-se quer a toda uma região, quer apenas a um sítio pormenorizado e são intrinsecamente acompanhados pelas respetivas histórias que manifestam o seu meio ambiente como o processo cultural que os envolve. Assim, a autora considera que a aprendizagem provém da presença dos outros que incitam, e, fazem parte da descoberta “because travel is key to learning and understanding”²¹ (Legat, 2008, p.36).

Para os habitantes do nordeste do Canadá, as heranças deixada ao longo das gerações da tribo Dogrib são transmitidas através das histórias contadas pelos anciões ao grupo, ainda assim estas não pretendem finalizar com uma moral, ou um dogma a ser aprendido, mas estimular a curiosidade sobre os lugares contados para que mais tarde os próprios ouvintes possam

²⁰ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: Só podiam confiar que, por tentativa e erro, eu adquiriria as competências necessárias através da observação e da prática.”

²¹ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “porque viajar é fundamental para aprender e compreender”

aventurar-se à procura da veracidade das histórias, pondo em prática os conhecimentos herdados dos seus pares. Assim, através da construção genealógica é impulsionado o pensamento a partir da própria observação, visto que o mundo se encontra em constante mudança, e é necessária uma adaptação às situações ainda não relatadas e inesperadas, como é esclarecido: “Walking, then, validates the reality of the past in the present and in so doing, continually re-establishes the relation between place, story and all the beings who use the locale. When walking a person can become intimate with a locale, creating situations in which one can grow intellectually.”²² (Legat, 2008, p.35).

Estas marcas deixadas no mundo, quer físicas quer imateriais, são propulsoras de um movimento seguinte, segundo os autores que temos citado estas pegadas para além de representar um ponto de chegada e partida, significam também a essência do conhecimento que a troca entre o sujeito e o mundo proporciona – “Similarly, following footprints is about gaining knowledge through action and the ability to use that knowledge. Individuals who walk the land are respected because they have experience, the interpretation of which is based on continual social interaction.”²³ (Legat, 2008, p.47). Neste sentido é durante a viagem que esta herança sobre a nossa pertença a uma cultura se enaltece, tanto quanto reforça os conhecimentos adquiridos anteriormente, que balançam com uma constante negociação do que queremos ser. Para além disto, esta herança é um símbolo identitário e proporciona a que línguas, o *Kraft* e histórias não se percam, e nas relações com outras culturas estas se propaguem. Esta aprendizagem potencia a prática em ateliê para onde transportamos várias áreas de conhecimento do fazer, pelos diversos interesses que mantemos presentes, ou simplesmente pela disponibilidade do

²² Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Caminhar, portanto, valida a realidade do passado no presente e, ao fazê-lo, restabelece continuamente a relação entre o lugar, a história e todos os seres que utilizam o local. Ao caminhar, uma pessoa pode tornar-se íntima com um local, criando situações nas quais pode crescer intelectualmente.”

²³ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Da mesma forma, seguir as pegadas é adquirir conhecimento através da ação e da capacidade de utilizar esse conhecimento. Os indivíduos que percorrem a terra são respeitados porque têm experiência, a interpretação da mesma baseia-se numa interação social contínua.”

conhecer outras formas de ver o mundo, o que mais tarde impulsiona novas leituras, novas técnicas, e novas perspetivas sobre as imagens e o que nos motiva a fazer os objetos artísticos. Assim, é ampliado também a forma como tomamos decisões durante estes dois processos enriquecedores – a viagem e a prática artística – onde é proposto primeiramente uma análise do espaço em redor, em que certo ponto o medo exerce a sua função de avaliar o risco, mas também é inevitável que a coragem prevaleça sobre o receio de errar, cair, ou danificar para que consigamos dar o próximo passo em frente.

No ocidente estes vestígios ambicionam um ponto de chegada diferente, por exemplo a intenção dos *confluencers*²⁴ descrita por Thomas Widlok passa por mapear o mundo através de fotografias a partir de visitas aos pontos em que a longitude, e a latitude sejam precisas – mais tarde publicadas com a sua hora e coordenadas – de modo a realizar uma amostragem organizada do mundo. Esta ação carrega um carácter simbólico sobre a ocupação dos espaços, como chegar lá e deixar a sua marca num lugar invisível, muitas vezes desocupado, e fora dos limites das fronteiras, “has changed from being a matter of necessity to being one of choice”²⁵ (Widlok, 2008, p.54). E, para acrescentar ainda promove o chegar a um lugar com certas especificidades e registá-lo, afasta por sua vez o observador de outros locais e mesmo de diferentes estados temporais de registo. Pelo contrário, os caçadores do norte da Namíbia apresentam uma relação distinta no espaço, eles habitam o mundo, experimentam-no e criam história em vez de o ocuparem e significarem. Estas pegadas que se deixam pelo caminho assemelham-se a impressões de um percurso de entrega, onde algo de quem caminha permanece nesse lugar, e, os seus sucessores podem seguir os seus passos numa fusão geracional, assim é incitada a memória, e a apreensão dos movimentos corporais através das marcas do fazer, numa rede de presença e pertença com o lugar.

A longevidade e a profundidade das marcas que são deixadas provêm das diversas características dos locais pisados, dado ao facto de estas não

²⁴ *Confluences website*: <https://confluence.org>.

²⁵ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “deixou de ser uma questão de necessidade para ser uma questão de escolha”

serem planas ou homogêneas podem provocar no andar desequilíbrios por exemplo em superfícies rochosas, ou, mesmo a própria submersão dos pés em superfícies maleáveis. Mesmo que estas pegadas sejam efêmeras, estão ligadas à nossa passagem como linhas traçadas que formam a paisagem. Deste modo, estes trilhos assemelham-se à caligrafia, visto que existe em ambos os casos um gesto inerente ao ato que afeta a folha de papel tal como no solo, uma pressão que deixa um vestígio contínuo, mas interrompido pelos espaços entre as palavras que formam a narrativa, e os pés que se levantam ao andar, como também na música o silêncio é propulsor da harmonia, assim, notamos que o solo está ligado à experiência sensorial pois guarda a pressão e a presença ausente da tatilidade.

Por isso, Jo lee vergunst, no mesmo livro, evoca as experiências do caminhar como parte integrante da construção do Ser em união com o que lhe envolve – o próprio lugar e os seres que o frequentam. Por meios urbanos e naturais, numa posterior transversalidade com o cotidiano o autor pretende fortalecer a ligação entre as sensações, emoções e o conhecimento inerente e reforçado por esta prática. Primeiramente o autor pretende enfatizar a ação do corpo, do seu ritmo, e dos efeitos temporais como fator que altera o estado e o desenvolvimento da mente. Os percalços ocorridos na viagem são infinitos e imprevisíveis, mesmo que o caminhante se prepare para estes acontecimentos, e ajuste os seus passos e ferramentas ao tipo de viagem, é impossível prevenir todas as ocasionalidades que possam acontecer dado ao desconhecimento e alteração constante dos locais e da meteorologia. Então, podemos comprovar que com a experiência um caminhante se torne cada vez mais precavido nas suas decisões sobre o inesperado, mas mesmo esta preparação também expressa um conhecimento da sua própria vulnerabilidade e falibilidade das suas decisões, por consequência são estes que concebem ao caminhante entrar na paisagem, e permanecer atento a todos os acontecimentos enriquecendo a sua sensibilidade quotidiana. Neste sentido, no ato de caminhar não existe uma conceptualização comum do ritmo como tempo uniforme, mas uma instabilidade no andar conecta às perturbações da sua continuação, pois não existe dois passos iguais e a topografia do próprio local apresenta uma cadência cheia de variações. Então, o próprio caminho assume

as características da sua utilização, uma paisagem pode evidenciar as pegadas dos caminhantes anteriores, como escondê-las quando este deixa de ser frequentemente utilizado, o que altera o estímulo e o desenvolvimento dos percursos, tal como daqueles que o habitam. Os trajetos pré-definidos são marcados pela familiaridade com a paisagem, ainda assim, estes são os mais evitados pelos caminhantes, visto que a facilidade de nos desviarmos da rota mesmo com a utilização de ferramentas de localização é aumentada quando nos cingimos a uma perspectiva restrita. Por isso, é estimulante na prática da atenção um seguir sem rota, quer na cidade ou em zonas rurais, pois perder o caminho enfatiza o medo e a dúvida em relação ao desvio no trajeto. Assim, o facto de perdermos o caminho, ou não existir um itinerário destaca a atenção e a lucidez, a falta de controlo e da própria comodidade do ser caminhante, assim o solo torna-se menos firme e certo, pois “To lose the way is to experience a disconnection or a disjunction from one's surroundings that is perhaps not so different from that of the slip or trip. Where the slip or trip interrupts the rhythm of the footsteps, losing the way interrupts what Lorimer and Lund, in the passage cited above, call the 'continuous dialogue' between walker, tools and environment intrinsic to routemaking.”²⁶ (Edendor, 2008, p.119).

Deste modo, compreender a caminhada como uma atividade quotidiana, ou em viagem é em si tanto valorar a qualidade do percurso como do seu destino através da sensibilidade na sua forma tátil do saber pelo contacto com o mundo diário, assim a amplitude do conhecimento e da reflexão é abrangida no decorrer de pequenos momentos como percalços, cheiros ou texturas, por exemplo. Assim, Vergunst conclui que todas as suscetibilidades que a viagem carrega são parte do ritmo, do caminho e do ser, atraindo a veracidade como parte das nossas pertenças acionadas pelas emoções num trânsito entre o meio ambiente e o nosso interior. Na verdade, não perdemos o caminho se iremos caminhar à priori perdidos, por exemplo, na viagem feita única e

²⁶ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Perder o caminho é experimentar uma desconexão ou uma disjunção do meio envolvente que talvez não seja muito diferente de escorregar ou tropeçar. Onde o escorregar e o tropeçar interrompe o ritmo dos passos, perder o caminho interrompe o que Lorimer e Lund, na passagem citada acima, chamam de “diálogo contínuo” entre o caminhante, as ferramentas e o ambiente intrínseco à criação de rotas.”

exclusivamente por terra o ano passado, a sensação de estar perdida no meio da Europa foi recorrente, mas quando estive na Eslovénia, e daí o passar da fronteira para a Hungria esta sensação tornou-se profunda. Na Eslovénia, explorar a paisagem natural era o mais importante, então depois de visitar o Lago Bled, neste momento uma potência natural completamente capitalizada, chegar ao Lago Bohinj (figura 30), foi mais difícil, pois propus-me a parar de autocarro numa paragem mais distante para poder caminhar, por isso encontrei as paisagens mais bonitas, poucas casas e quintas que ainda hoje me lembro, entrei na floresta, e, mesmo com a utilização do *GPS*, sempre me senti perdida. Ainda assim, a proposta foi cumprida sem planear à partida como iria regressar à capital. Já na viagem entre Liubliana e Budapeste foi necessário trocar de comboio três vezes, esta feita durante a noite dificultou o processo, pois desde Liubliana foi necessário pedir para que o próximo comboio esperasse por mim e dado ao facto de não falarem inglês a comunicação era incerta, pois não sabia se tinha sido completamente entendida através dos gestos, também numa destas trocas dormir numa estação de comboio, ou mesmo dormir nos comboios em outras etapas desta viagem fez-me perceber que na verdade aquilo a que normalmente, ou teoricamente chamam de não-lugares depende das circunstâncias a que nos colocamos.

A prática do caminhar está intrinsecamente ligada à vida onde é atribuída inúmeras razões para que esta ação se mantenha recorrente no nosso quotidiano, ainda assim a causa que leva as pessoas a caminhar encontram-se na necessidade pura para satisfazer o básico, ou como forma de meditação. É também característico como seres sociais que somos que a nossa necessidade passe ainda por pertencer a grupos identitários, e, por esta razão se enaltece as significações de pertença por quem partilha o mesmo caminho. Neste caso, através da demanda de crer em algo para lá do visível, a religião católica serve desta índole de modo a propagar a sua adoração a uma figura significativa, nas procissões, ou em promessa nos caminhos percorridos em peregrinação. Desta forma, a tradição propaga-se através de histórias e de dizeres carregadas de mensagens que incitam ao movimento. O exemplo dado no livro por Katrin Lund, relata estes rumos que são perpetuados de geração em geração como algo unificador de pertença ao lugar, já que “paths and

routes 'unfold in time as one moves along them, just as a story does as one listens'. Walking can be seen as a narrative process that weaves together time and space because at the same time that stories connect the past and the future they also 'articulate peoples' notions of who they are and where they belong"²⁷ (Lund, 2008, p.97). Esta particularidade acontece também no processo de trabalho ao nos relacionarmos com outros artistas e autores, pois as nossas referências vão-se construindo ao longo da narrativa de trabalho e variam consoante aquilo que interrogamos, no entanto também é importante relatar que nesta sequência tornam-se também importantes aqueles com quem partilhamos a nossa experiência de trabalho de forma a reforçar que nunca caminhamos completamente sozinhos.

Para acrescentar, Tim Edensor (2008) declara que o caminhar pelas ruínas, que outrora foram edifícios, exerce uma experiência diversa. Hoje as portas bloqueadas desses espaços, e as janelas partidas pelas quais se entram, confundem as normas que nos dominam, tal como dificulta o nosso deslocamento. Deste modo, é facilitador a utilização de todo o corpo tal como alguns animais o fazem, que por consequência muda, e torna mais ampla, a nossa perceção do ambiente, das sensações, e ainda da memória, uma vez que "The experience is distributed in its intensity and richness between these relational elements, and shaped by their qualities. Walking is intertwined with the ruin and its numerous, unpredictable constituents, and experience and interaction with these derelict environments, like others, is deepened by experience over time so that the body becomes skilfully habituated to sensations, dangers and attractions, and develops alternative ways of thinking, sensing and moving. As Wylie puts it, through walking 'self and world overlap in a ductile and incessant enfolding and unfolding', in the encounter with the distinct affordances of places and spaces."²⁸ (Ederson, 2008, p.133),

²⁷ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: "os caminhos e as rotas "desenrolam-se no tempo à medida que nos deslocamos ao longo deles, tal como uma história se desenrola à medida que a ouvimos". Caminhar pode ser visto como um processo narrativo que tece o tempo e o espaço porque, ao mesmo tempo que as histórias ligam o passado e o futuro, também "articulam as noções das pessoas sobre quem são e onde pertencem"

²⁸ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: "A experiência é distribuída na sua intensidade e riqueza entre estes elementos relacionais, e moldada pelas suas qualidades. Caminhar está interligado com a ruína e os seus numerosos e imprevisíveis constituintes, e a

Neste âmbito, Kenneth R. Olwig, deambula entre dois conceitos a respeito do modo de pensar a paisagem, onde numa primeira instância verificamos o sentido de atuar sobre ela, e, num segundo momento, a forma de a fazer. No primeiro, é exposto um sentido de pertença à terra através do ato da realização de tarefas quotidianas, que operam sobre a paisagem, e denominam o seu habitar. Assim, é promovida uma aproximação do sujeito com o mundo, ou seja, a própria materialidade e a sua comunidade produzem um corpo político de significações atribuídas, e, conseqüentemente, do fazer da cultura. Por isso, estas práticas que fazem a paisagem sugerem uma perspectiva subjetiva devido às percepções sensoriais que aqui se experimentam, visto ser por esta razão que a caracterizam como um forte sentimento de pertença ao lugar. Então, neste primeiro momento são ressaltados os agentes que trabalham nela, os pastores e agricultores, por exemplo, mas também os viajantes que sentem e se envolvem com a paisagem. “Travelers make their way through the country, not through space, and as they walk or stand they plant their feet on the ground, not in space.”²⁹ (Olwig, 2008, p.81). Por isso, é importante evidenciar a paisagem envolvente que a Rama³⁰ oferece, onde ao caminhar podemos observar os trabalhadores vinícolas, as diferentes fases desse processo, os seus movimentos, e os resultados que este tem na paisagem, que pode ser visto em duas perspectivas diferentes: na parte mais alta este mostra um desenho em diálogo organizado com as inclinações das terras, já ao caminhar no meio das vinhas este provoca uma experiência de perda de noção da paisagem envolvente, pois assemelham-se a labirintos e cortam a percepção de onde nos encontramos (figura 32 e 33).

Já o segundo caso dispõe-se sobre uma perspectiva distanciada, no qual é construído um sentimento de posse ao fazer paisagem. Esta surge da tentativa de captar a condição ou a qualidade do visível de uma perspectiva

experiência e interação com estes ambientes abandonados, como outros, é aprofundada pela experiência ao longo do tempo, de modo que o corpo se habitue habilmente a sensações, perigos e atrações, e desenvolva formas alternativas de pensar, sentir e mover-se. Como diz Wylie, ao caminhar, “o eu e o mundo sobrepõem-se num dúctil e incessante envolvimento e desdobramento”, no encontro com as diferentes possibilidades dos lugares e espaços.”

²⁹ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Os viajantes percorrem o país, não o espaço, e quando caminham ou se levantam põem os pés no chão, não no espaço.”

³⁰ Rama – Residências artísticas.

exterior destas terras à medida que constroem uma visão fixada, ou pragmática do lugar. É comum nestas representações pictóricas enquadrar uma vista única e centrada do olhar para o espaço social e natural, mas esta apenas evidencia a ordem do visível, e oblitera o espaço fundador de pertença. No entanto, considera-se que fazer paisagem deve vincular-se ao primeiro habitáculo, um pintor deve incitar para além daquilo que vê, como o autor evidencia com o exemplo de Vermeer que “managed to create a sense of space for his figures without forcing the observer to view them from a single vantage point or at a single instant.”³¹ (Olwig, 2008, p.82).

Sobre esta perspetiva relembro a experiência em Calascio³², Itália, onde a sua paisagem envolvente era robusta tanto pelas suas montanhas impetuosas, como também pelas suas vastas inclinações. Neste sentido é importante relatar o esforço daqueles que por lá caminhavam, seja pelas diversas pressões provenientes da altitude, como da perspetiva enganadora do que é subir a uma montanha, no entanto como é normal os seus habitantes faziam parecer fácil. Desta forma, aquela paisagem, e os próprios caminhos geram deslumbre em quem pára para observar, como se estivéssemos dentro, ou em frente, a uma pintura independentemente para onde, e, de onde olhássemos, visto que tudo parecia irreal e intocável (figura 25).

Aqueles que interagem frequentemente com animais, por exemplo, os pastores, tendem a deduzir com facilidade o seu pensamento. Esta conexão é acompanhada também pelo meio em que se envolvem, pois, a paisagem encerra em si um conjunto de percursos pré-estabelecidos, por isso esta conexão parte do pressuposto do entendimento e da empatia de lidar com os outros, de modo a percebermos as formas de pensamento. Assim, Pernille Gooch entende o caminhar como uma atividade social e política, visto que neste exemplo presenciamos a diminuição do estímulo hierárquico, entre seres humanos e animais, e, a ampliação do sentido de comunidade, que entre os seres vivos, os passos são ajustados ao animal mais lento, de modo a existir

³¹ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “conseguiu criar uma sensação de espaço para as suas figuras sem obrigar o observador a vê-las de um único ponto de vista ou num único instante.”

³² Vila onde ocorreu a residência artística com a associação YAW em Maio de 2022 - Arte, scienza e spiritualità.

uma harmonia com a natureza, visto que é requerido: “successful pastoralism demands a strong feeling of understanding between herders and the animals they herd, tantamount to a shared world-view, whereby can be perceived through the sense of the animals in question”³³ (Gooch, 2008, p.68), ao que Kenneth R. Olwig completa no mesmo sentido: “So it is that *heft* comes to refer to people's feelings of belonging. It means both (of animals) 'to become accustomed to a new pasture' and (of people) 'to become domiciled, settled or established in a place or occupation, to dwell' (...) is a transferal of meaning from the processes through which sheep become bonded to a place and to each other, to the figurative understanding of human bonding to place and the community dwelling there.”³⁴ (Olwing, 2008, p.86). Portanto, desta forma é imprescindível transmitir este grande valor sobre a escuta do outro, quer pelo conhecimento deixado pelo encontro com diversas culturas, seus múltiplos modos de vida, das heranças comunicadas através da oralidade, e, até pela observação dos seus comportamentos, não como um caso de estudo ou de forma a generalizar aquilo que é diferente de nós, mas de forma curiosa e disponível a conhecer a riqueza que esta partilha gera, pois deste modo é realçado as diferenças e semelhanças que enriquecem cada uma das identidades. Esta consciência e contacto origina cada vez uma maior curiosidade sobre o mundo em que vivemos e como para cada um de nós ele é diferente, desde a forma de como nos relacionamos, como ocupamos os espaços, e até a diferença de como interagimos em momentos que propiciam ao êxtase ou ao trabalho. Por exemplo, na experiência da observação e do desenho nos diários de viagem estas desenvolvem marcas e registos diferentes, pois ao caminhar na noite das cidades evocam diversas potencias de suposta “liberdade” e constrói uma outra perspetiva em comparação ao

³³ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “uma pastorícia bem sucedida exige um forte sentimento de compreensão entre os pastores e os animais que pastam, equivalente a uma visão do mundo partilhada, que pode ser percebida através do sentido dos animais em questão”

³⁴ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “É assim que *heft* passa a designar o sentimento de pertença das pessoas. Significa tanto (para os animais) “habituar-se a um novo pasto” como (para as pessoas) “tornar-se domiciliado, assente ou estabelecido num lugar ou ocupação, habitar” (...) é uma transferência de significado dos processos através dos quais as ovelhas se ligam a um lugar e umas às outras, para o entendimento figurativo da ligação humana a um lugar e à comunidade que aí habita.”

modo de vida e de como nos relacionamos ao caminhar na mesma rua durante o dia.

No entanto, ainda podemos acrescentar que por todos estes diferentes fatores, dada a abrangência das experiências subjetivas sobre a contingência dos passos, na rede que nos interliga, e, da própria percepção é notório uma falha na veracidade da tentativa da narração destes percursos, visto que é ilusório pensar que as descrições se igualam à experiência. Para acrescentar, nos nossos dias, as tribos têm que negociar os caminhos com os meios motorizados. No caso descrito por Thomas Widlok (2008) sobre a tribo da Namíbia é revelado que antes da independência estes poderiam ser alvejados ao atravessar a estrada, visto que as impressões causadas pelo caminhar os perseguiriam. O que nos detêm neste momento para uma reflexão sobre os limites do território impostos pelas fronteiras na vida quotidiana, tal como acontece no caso das demarcações prescritas nos caminhos por aqueles que não os habitam. Enquanto, é notório que para o soldado a estrada permite um fácil acesso aos locais destinados, seja para o fim de invasão ou de controlo, agregado ao seu caminhar característico que apresenta um ritmo mecânico e representa um modo imperativo sobre os demais, esta prática militar é vista como um ponto de ocupação forçadamente sobreposta a um corpo de habitação onde a sua marcha não corresponde a uma interação com o ambiente que lhes rodeia. Já para os habitantes a sua atividade encontra-se nas margens destas estradas que os leva a um fim de necessidade, ao utilizarem-na como caminho, esta é congénere a um deserto que nada pode viver e crescer, onde se implanta o sombrio e aberto sustentado pela organização das cidades.

“We started to work with students on the premise of a simple question: 'what is it to walk, to wait and to observe in the city?' Every one of us, when acting as a pedestrian - walking around, or standing in wait for a friend, a bus or a green light observes other people as they come and go, and draws from these observations, and the impressions they make, certain social inferences”³⁵

³⁵ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Começámos a trabalhar com os alunos a partir de uma pergunta simples: "o que é andar, esperar e observar na cidade? Cada um de nós, quando age como peão - passeando, ou esperando um amigo, um autocarro ou

(Lavadinho & Winkin, 2008, p.155). No desenvolvimento desta questão, os autores Sonia Lavadinho e Yves Winkin enquadram o seu desenvolvimento a partir primeiramente de uma perspetiva do caminhar como uma ação séria que deve valorizar quem a pratica, secundamente debruçam-se sobre ela no sentido de uma ação diária útil, onde idealmente deve existir uma sincronia entre o caminhante e o seu percurso. Ainda assim, é indispensável catalogar os lugares por onde caminhamos: o primeiro carrega em si o carácter ilusório da fantasia como a Disneyland e Las Vegas, o segundo distingue-se por reviver o passado, ou, ideais utópicos como locais turísticos ou conferências académicas, já o terceiro é originário a partir de eventos temporários como carnavais. No entanto, visitar a Disneyland, ou outros parques de diversões faz crescer o processo de experimentação que densifica a memória do corpo pelas sensações impostas pelas velocidades exorbitantes, por exemplo chegar dos 0 aos 100km/h. em 3 segundos³⁶, movimentos anormais, quando levamos o corpo ao limite da estabilidade, e, por isso é libertada a adrenalina por todo o corpo, tanto quanto pelas histórias de fantasia contadas, que normalmente são impossíveis de experimentar na vida real.

As cidades metropolitanas são vistas por Raymond Lucas como labirintos, onde na sua investigação o andar é descrito como uma fonte enriquecedora da estética, e visto como uma metáfora para a criatividade – “The 'walk' of the brush or pen over a surface generates the line. The action of inscribing a line has the potential to be so deeply ingrained that it can inform our thinking across many disciplines and practices.”³⁷ (Lavadinho & Winkin, 2008, p.169), por isso o ato de desenhar na cidade desenvolve um outro olhar, que nos obriga a ser rápidos, e, com isso, o desenho sucinto pelos seus constantes acontecimentos interessantes. Aqui, encontram-se movimentos entre a pressa e a pacífica locomoção, ainda assim podemos notar que uma cidade vista de uma janela de uma casa, da janela de um avião, ou na rua, altera a consciência

um sinal verde - observa as outras pessoas à medida que vão e vêm, e retira dessas observações, e das impressões que elas causam, certas inferências sociais”

³⁶ Avengers Assemble: Flight Force: Disneyland Paris.

³⁷ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “O "andar" do pincel ou da caneta sobre uma superfície gera a linha. A ação de inscrever uma linha tem o potencial de estar tão profundamente enraizada que pode informar o nosso pensamento em muitas disciplinas e práticas.”

sobre o espaço, pois a perspectiva realçada de diferentes pontos altera aquilo a que tomamos atenção e com isso o que é registado nos diários de viagem, por exemplo fascina-me pensar estar a ver um filme da vida real quando observo através da janela, como de um avião fascina-me as luzes das cidades que funcionam como uma constelação, ou seja, um desenho que se liga através de pontos imaginários.

Já o ato deambular pela cidade, cria na sua observação uma importante distinção, mesmo que o ambiente tenha influência no comportamento, este ato é caracterizado como prática de trânsito entre diversos ambientes, onde é ainda que este torne o caminho mais longo mas que encarne em si o encanto do movimento, pois com esta premissa estarão a formar uma “deliciosa viagem de memória”, e, que mesmo que momentânea cria-se uma relação pessoal com o espaço, que acrescenta uma leitura deste itinerário como um fio condutor que não se desconecta da cidade. Assim, um percurso implicado uma conduta lúdica, e uma consciência sobre o espaço que se distingue da viagem turística, por exemplo. Nesta ação é gerada uma perspicácia diversa na interação e descrição do observador, o próprio espectador é uma figura ativa, que impõe a sua vontade e cria uma narrativa interagindo com o lugar onde caminha com os outros, à medida que avança. Estes encontros veiculam-se a partir do desejo dentro do espaço, e no diálogo entre as atrações e espetáculos que atuam sobre o viajante. De outro modo, a sensação de isolamento na cidade é completamente diversa da experiência desértica, visto que o deserto altera-se com o passar do tempo sem manter presente o seu passado, e a cidade perpetua a sua memória para o futuro a partir dos vestígios deixados, aqui o envolvimento é imediato com uma infinidade de situações, por isso a efemeridade vivida é diversamente intensa e provocada por uma duração distinta da prática da atenção comparada ao ambiente rural. Estas noções de tempo, espaço e lugar são também explicadas quando Raymond Lucas (2008) cita Marc Augé na sua catalogação sobre os lugares e não lugares, pois a forma como distingue os lugares tendo como ponto de partida o observador, ou seja, viajar de avião ou numa autoestrada são momentos em que é retirado ao viajante as qualidades desse lugar. Ainda assim, o mesmo não acontece quando falamos do metro de Paris, pois este é uma qualidade que faz parte da

cidade. Para além do metro se assemelhar às características dos não-lugares pela sua função de trânsito e não de pertença. O autor anuncia o metro como um lugar antropológico distinto dos restantes, pois o próprio lugar varia de carácter pelas horas a que os comboios passam, os seus destinos, e, uma distinta variedade de viajantes, ainda assim esta qualidade só é verificável quando o presente acontece.

Ainda, é imprescindível referir que uma investigação artística assemelha-se ao trabalho de um detetive, visto que esta toma atenção ao mais ínfimo, e por isso se contrasta com os demais, pois mesmo que os bancos de jardim sejam um local apelativo às paragens das caminhadas quotidianas, é frequente que quem os utiliza mantém uma alienação do seu redor, onde se mantêm circunscritos na suspensão apenas da caminhada de forma a poderem sonhar e vaguear no seu pensamento. E por isso, Raymond Lucas (2008) refere, “Armed with an attitude towards such things, the artist, architect or anthropologist can make self-conscious choices regarding the representation and inhabitation of the territories of their chosen practice, be that the city itself or a sheet of paper.”³⁸ (p.184).

Repletas de estímulos estas caminhadas podem ser recordadas de diversos modos, é neste encontro entre o passado, presente e futuro que Hayden Lorimer e Katrin Lund (2008) aprofundam o exercício de colecionar com uma ótica poderosa. Uma coleção é um conjunto de matérias estimadas e visíveis, mas de modo a pudermos admirá-las: estas deverão ser observadas tendo em conta o modo de ver de quem as recolheu, e, ainda deveremos considerar que uma vez os objetos expostos estes devolvem-nos o olhar, como num espelhamento.

O conhecimento adquirido pelo ato de caminhar é concebido pela experiência háptica através da consciência da taticidade do corpo. Recolhida através dos pés, a cartografia pode ser vista como um registo da efetiva

³⁸ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Munido de uma atitude em relação a estas coisas, o artista, o arquiteto ou o antropólogo podem fazer escolhas conscientes em relação à representação e à habitação dos territórios da sua prática escolhida, quer se trate da própria cidade ou de uma folha de papel.”

presença e das características distintivas do lugar, que ao mapeá-la assemelha-se a um puzzle em construção, deste prisma os caminhantes continuam a interrogar a paisagem visível e irrepetível que envolvem uma nova descoberta a cada recuo e avanço. Como resultado, uma coleção pessoal material pode assumir variadas formas, mas é sempre definida pela quantidade de relações entre a experiência e o ser, onde emerge uma constelação única. “when we collect, we collect ourselves.”³⁹ (Lorimer & Lund, 2008, p.191). Ainda assim, a preocupação do esquecimento das memórias do lugar, fazem com que quem coleciona não confie apenas o seu arquivo à memória e por isso a documentação física hoje em dia incube-se também nesta inquietação onde o formato digital ganhou força, pois é sabido que a memória ao longo dos anos tende a apagar os seus detalhes e a criar dúvidas sobre o vivido, no caso do arquivo físico este pode desaparecer então as *clouds* são vistas como o único armazenamento confiável, ainda assim a problemática de guardarmos tudo em pastas imateriais suscitam no ser um corte de ligação com a tatilidade vivida no local em que este foi documentado, perdendo desta forma a sua potência, pois “The play of memory and landscape is always capricious.”⁴⁰ (Lorimer & Lund, 2008, p.196).

O catálogo físico é o principal local de memória, e é considerado um registo de vida, então os autores em conclusão refletem sobre a imanência existente entre o ato de caminhar e a ação de documentar em três conclusões. A primeira instância diz respeito à inseparabilidade das práticas de caminhar e deambular, pois é sempre através do olhar curioso e atento ligado à terra e ao caminhante que se conectam os resultados em as diversas subjetividades. Nesta continuação da vida social, notamos em seguida a natureza como uma totalidade provisória que é recomposta em recolhas aguçadas inerentes a quem caminha, mas que deixa latente a ação social que se desenrola no ambiente e o desencadear sucessivo dos pés. Já a terceira ideia corresponde ao trabalho de conceptualização sobre a comunhão de todos os seres vivos, objetos, tecnologias e meios de transporte, por exemplo, que formam o meio

³⁹ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “quando colecionamos, colecionamo-nos a nós próprios.”

⁴⁰ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “O jogo da memória e da paisagem é sempre caprichoso.”

social permanentemente em construção, ou seja, “The social worlds emerging from walking - that most ordinary and ancient form of movement - produce comparably complex forms of spatial arrangement.”⁴¹ (Lorimer & Lund, 2008, p.198).

Igualar a experiência de um detive com a prática da recolha nos momentos de caminhada é essencial, de modo a distingui-la da proposta dos *confluencers*. Neste caso a vontade permanece na averiguação de todas as formas suspeitas de interesse para o nosso próprio trabalho, o que nos faz recolher um objeto, seguir por um percurso, ou visitar um país e não outro. Então é com esta prática que estimula a construção de um catalogo físico e digital, que ainda não ganhou um carácter específico para o trabalho da prática artística, mas possibilitou o pensamento sobre como poderia catalogar, os até então diários gráficos que levo nas viagens, pois estes têm como proposta desenhar presencialmente os momentos de deslumbre, tanto como guardar algumas recolhas como uma síntese do que me importa, assim, divididos por anos e numerados por ordem cronológica, nasceram os diários de viagem. Neste sentido é curioso também referenciar que este catálogo físico tem guardado um conjunto de recordações de viagens, cheio de bilhetes, aqueles que ainda são físicos, cartas e fotografias analógicas ou impressas. Este local físico encontra-se em casa dos meus pais como uma paragem obrigatória entre viagens, que enaltece um voltar sempre às origens e onde é adicionado as memórias, em constante metamorfose, vividas em percursos exteriores.

Deste modo, terminamos numa perspetiva de volta a casa, não que haja uma linha de partida ou de chegada como já dito anteriormente, mas como se fosse uma inversão de marcha onde os passos passam a ser encurtados, o corpo perde impulso, e cada movimento torna-se quase separado um do outro, ou seja, o regresso a casa profetiza o declínio da caminhada e da fragmentação do corpo, de modo a reaprender a caminhar em busca do que já conhecemos. Então, podemos concluir que caminhar no presente é uma recordação, num momento entre o “vir e ir”, pois caminhar para lugares é

⁴¹ Tradução livre do livro: Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.: “Os mundos sociais que emergem do andar - a forma mais comum e antiga de movimento - produzem formas comparativamente complexas de organização espacial.”

afastar-se de outros, o que diz respeito também às pessoas, e, a nossa presença que lá permanece, como uma teia que enquadra a nossa identidade. Mesmo que nestes labirintos possamos partir, e, no seu percurso nos possamos perder ou mesmo não voltar, é como uma perda de consciência temporária pois a incerteza faz nos duvidar, preocupar e cuidar do momento presente.



Figura 25 – Calascio, Itália, residência artística – *Arte, scienza e spiritualità*, na associação YAW, 2022.



Figura 26 – Lumbier, Espanha, 2022.



Figura 27 – Nápoles, Itália, 2022.



Figura 28 – Espera pelo último comboio para Budapeste, Hungria, 2022.



Figura 29 – Budapeste, Hungria, 2022.



Figura 30 – Lago Bohinj, Eslovénia, 2022.



Figura 31 – Copenhaga - Amsterdão, 2022.



Figura 32 – Rama – Residência artística, 2022.



Figura 33 – Rama – Residência artística, 2023.

5. Conclusão

Ao longo da dissertação, procurei evidenciar as relações presentes entre a prática em ateliê, a execução do desenho e a experiência de viajar, procurando mostrar como estes elementos se foram complementando e relacionando progressivamente durante o meu percurso. Nesta conclusão, vou resumir as relações constantes entre os três capítulos anteriores.

A viagem e o ateliê são formas de experimentar o espaço porque as ações e as relações opostas – descobertas e realizadas no momento da viagem como o movimento – e as experiências que se mantêm no corpo em forma de memória e gestos adquiridos, são enriquecedoras no momento em ateliê. A viagem é a razão das novas ideias que dão origem a novas formas e regras.

A viagem está diretamente relacionada com o desenho porque a viagem exercita o desenho através do pensamento conectado à observação, à atenção e ao modo como o fazemos. Por isso, os diários de viagem são um arquivo de deslumbre, funcionam como fuga e constituem-se, sobretudo, como um ateliê transportável. O desenho torna-se, assim, um meio transitório destes conceitos devido à sua capacidade verossímil para transparecer a verdade de tudo o que é inscrito na folha, mesmo quando é apagado. Esta consciência sugere que o desenho é pensado e realizado, tal como o caminho é percorrido: ou seja, voltar a traz ou o recuar são comportamentos normais e, às vezes, inevitáveis.

Na viagem, o desenho é também uma ferramenta de memória, uma forma de recordar coisas que posteriormente são desenvolvidas em ateliê. Lembranças sobre o acontecimento do mundo e sobre como ele se interliga com os trabalhos anteriores (também eles já residuais como memórias) e como revisitados constroem algo novo. Por isso, em viagem, o ateliê está em constante mudança, o que é benéfico para as perspectivas do futuro e para criar uma ferramenta de trabalho que existe em qualquer lado, independentemente da sua forma.

Em conclusão, o trabalho artístico não cessa durante a viagem e ocorre permanentemente fora do estúdio. É essa continuidade que permite que o corpo e a mente se relacionem com o espaço, diluindo-os na paisagem para se tornarem apenas num corpo em movimento que é o núcleo do meu trabalho.

6. Bibliografia

6.1 Bibliografia utilizada

Berger, John (2017). *Sul Disegnare*. Milão: Il Saggiatore S.r.l.

Valéry, Paul (2003). *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify.

Ingold, Tim (2008). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.

Mayer, Ralph (2002). *Manual do artista*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ltda.

Taborda, Sérgio (2016). *Acções desenhos*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa / Sistema Solar, Crl (Documenta).

Genet, Jean (1988). *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Ramos, Olga e Rosendo, Catarina, (2008). *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar*. Laranja Azul. Disponível em: <https://vimeo.com/212761236>

Sancho, Rui. (2000). *Flashback*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/audio-visuals/81/>

6.2 Bibliografia consultada

Camps, Victoria (2021). *Elogio da dúvida*. Lisboa: EDIÇÕES 70.

Matos, Sara; Faro, Pedro; Sarmiento, Julião (2016). *Julião Sarmiento O artista como ele é*. Lisboa: Ateliê-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar, Crl (Documenta).

Buren, Daniel (1979), *A função do ateliê (fonction de l'atelier*, in LOOCK, Ulrich, Ed., *Anarquitectura de Andre a Zittel*. Porto: Público, Fundação de Serralves, 2005.

Tavares, Gonçalo (2022). *A pedra e o desenho*. Lisboa: Relógio de água.

Kagge, Erling (2016). *Silêncio: na era do ruído*. Rio de Janeiro: Objetiva.

<https://confluence.org>.

7. Anexos: O arquivo de imagens e referências



Figura 34 – Milão, Itália, 2022.

7.1 Notas de ateliê

76 dias em viagem

Notas soltas:

Numa casa que não é minha, que apenas vivi umas horas. Aqui, entre viagens, procuro reconhecer o espaço, tentar fazer disto por alguns momentos o meu lar, o meu ateliê. Voltar a cidade natal, esta casa que não é minha,

irreconhecível, sem memórias, sem tempo, sem espaço. Encontro apenas as minhas coisas aquelas que estavam na casa onde cresci, entre viagens acabo por parar sempre aqui, para deixar e levar coisas novas, diferentes. Entre viagens parava numa gaveta e enchia de memórias, agora não sei essa gaveta, perdeu-se. Entre viagens a única coisa que permanece são os desenhos e as recordações, dos lugares, das pessoas.

Todas as viagens começam depois de tomar um café, no entanto a minha começou de forma atribulada quase perdi o comboio.

Crazy summer, 2022 (Interrail)

Portugal – Espanha

Dormíamos todos

Em viagem

O movimento embalava os corpos em uníssono

Parou

De forma calma e branda

E todos acordam

Todos levantam a cabeça e olham a seu redor a ver o que se passa

Apenas tinha parado de os embalar

Voltou

E os corpos adormeceram.

Barcelona

A viagem de comboio feita ao contrário mostra-nos sensações e momentos de nostalgia enquanto se a fizéssemos do lado correto mostra a velocidade da vida. Entre cidades, vilas e países o comboio mostra-nos a velocidade da vida e os pés como deveremos viver.

Imaginem existir uma estação de comboio entre depois países literalmente divididos ao meio. Essa para além de já ser um não lugar dentro de um país, seria um não lugar dentro de outro não lugar mesmo que dividido penso que existirá sempre uma linha microscópica que não pertence a

ninguém, e nesse lugar que gostaria de experimentar ser, não lhe conseguiríamos dar nome.

Nice

Ver as obras do Matisse ao lado do David Hockney é algo completamente distinto, adoro o Matisse e a sua forma de desenhar e ver o mundo, um traço maioritariamente rápido e um olhar concentrado sobre como vê as formas e as cores, criam a bestialidade dos corpos desenhados. Aqui, o que acontece é que as pinturas e os desenhos não parecem ecrãs, tem vida e quase saltam fora da tela para o observador, incorporamo-nos num mesmo espaço como se pudéssemos estar nela. O mesmo não acontece em David Hockney, usa o iPad pra criar as suas pinturas e imprime-as, isto transforma a pintura uma outra vez como um ecrã em que nada, nem mesmo uma folha de uma planta consegue passar para cá pra fora, a obra ali e eu aqui, mas traz uma dimensionalidade para o interior perfeita, tem profundidade só não se relacionam com o observador mais do que ser um ecrã e a nossa vida estar rodeado delas. Matisse traz algo de inacabado e imperfeito um olhar envolvente sobre o mundo, demonstra que sabe olhar David Hockney tem outro tipo de visão.

Manet: a sujidade do pincel era o que fazia a união das cores e os vazios onde se vê a tela como as luzes sem ser preciso pintar de branco, o inacabado também é recorrente ver a forma a ser moldada pela cor e pelo desenho em pincel.

Milão

Klee: Trabalhava o próprio papel, a sua texturas, rugosidades e ondulações, fazia o próprio papel? Não sei! As suas formas eram desenho e o

resto paisagem, o resto era profundidade como um espaço utópico como se fosse a Marte ou um espaço citadino.

Kandinsky: Trabalhava apenas o espaço pela aguarela, uma fantasia que podemos entrar lá dentro e descobrir planos, imaginar o que está por detrás das formas opacas e imaginar uma névoa nas aguadas translúcidas, tudo é corpo e forma. Entre parar o olhar por um segundo fixando o que está a acontecer e eternizar o movimento através das formas.

Florença

Donatello: fazia as figuras bem mais reais, parece-me, mais tridimensionais e não tao achatadas como os outros do seu tempo, ele fazia as mais bochechudas.

Luca Vitone: este artista escolheu uma página do seu diário e não a podíamos folhear o resto? Ao início achei horrível, como alguém coloca o seu caderno numa mesa e não quer que lhe mexam? Pelo menos foi o que a guia de sala disse, página 43 e página 43, porque reflete o seu pensamento sobre não sei o que? Depois pensei na curiosidade que me suscitou de ver o resto é não poder. Se for isso conseguiu-o.

Anish Kappor: Brincar com esta peça como uma criança, ver o mundo ao contrário, faz com que o olhar se envolva num espaço outro, esta peça que faz o nosso cérebro e olhar ganhar outro sentido do mundo, também nos mete uma confusão desgraçada ao olharmos para ela, uma tontura permanente na sua observação, ver o mundo ao contrário, um espelho para outra dimensão.

Bill Viola: Uma caminhada infinita num deserto extenso duas mulheres que parece que avançam por um espaço, mas que ao mesmo tempo parece que nunca chegam a nós, um pássaro passa de um lado ao outro da tela, voa, esse é o único fator que nos faz notar que existe movimento contínuo quando elas estão longe, ao longo do vídeo vão-se aproximando estão cada vez mais perto, a caminhada não é metafórica pelo que parece no início, realmente

estão a chegar a qualquer lugar, ao observador, vão em direção ao observador. O passo é normal, lento e até de passeio. O vento está também em direção ao observador. No fim elas encontram-se depois de uma caminhada em paralelo, existe uma conexão, é um laço onde a mais velha oferece a mais nova algo, no fim separam-se em direções opostas e caminham de novo em paralelo, mas desta vez partem de costas. Uma boa nota do que é a ligação humana, da troca e da força entre pensamento espírito e seres também com o observador e da troca que se faz ao conhecermos o outro acabamos por ficar sempre com um bocadinho do seu caminho e ele do nosso.

Budapeste

Aquela luz amarela, aquela quase fluorescente, que ilumina tudo e todos ao anoitecer. O que não é definido do espaço para a liberdade do ser.

Viena de Áustria

Paul Signac - as cores são profundidade, o movimento é a direção dos traços.

Arte e sobre o mundo ser visto por mil olhos

Com pouca cor e traços podemos criar um espaço, seja ele imaginário, real ou sensível.

Os quadros, as peças de arte normalmente não necessitam da sua tabela paralela para os podermos ler, se conhecermos o básico da história, as próprias obras revelam de que ano são, de que época retratam, e até de onde são.

A perspetiva de casa é subjetiva, existem milhões de culturas que a concebem de diferentes formas, e, por isso a arte tem tantas outras de retratar. Percebi que a minha cidade tem um cheiro ao oceano que a banha, e, é o vento salgado que me para.



Figura 35 – Produção de carvão a partir da carbonização de galhos de choupo, 2023.

Em ateliê

17.02.2023

Considerações dos exercícios da tela: A tela sem preparado é áspera e arranha, o resíduo da tinta fica logo marcado na sua textura específica e entrelaçada. Com o acrílico noto que a utilização da tinta em vez de ser algo que pertence ao corpo é como se fosse uma camada distinta da pele e se

deposita em grandes camadas na tela, e, desaparece na pele facilmente, isso faz com que esteja sempre a parar frequentemente do que com o óleo porque deixa de sujar, não é algo que saia da pele, não é uma tinta que com o quente da pele aqueça e se torne da líquida. Óbvio que parar mais vezes faz tomar mais vezes decisões, mas se calhar é exatamente isso que necessito mais quando pinto a óleo. O óleo pertence ao corpo não deixa de forma alguma que ele desapareça da minha pele facilmente, faz parte de mim. Por usar tela não preparada em vez de papel sinto que se perdeu certa fluidez visual, que havia na conexão do corpo - óleo - papel, mas havia menos atrito prático, com isto quero dizer que a marca deixada pelo óleo tem uma diferença grande entre o forte e o suave e na tela não preparada não sinto tanto que essa força seja nítida e transparente.

Sobre a escala dos desenhos sinto que necessito de uma semana a trabalhar a óleo de novo para depois passar para a tela, mas desta vez com preparado para realmente ver a diferença. Não sinto que errei, mas uma frase que um senhor me disse hoje fez-me sentir em paz, “só erra quem trabalha”, sentir em paz pelo facto de perceber onde estou e para onde posso ir, pelo compromisso imenso que tenho para comigo e com a minha investigação que ao fim ao cabo são apenas um.

Ir para o ateliê do Bart. é uma lufada de ar fresco, e o corretor automático corrigiu fresco por franco e tem toda a razão, existem uma franqueza enorme nas nossas conversas, uma entrega de dores, dúvidas e risos e isso apaixonam-me, tal como as caminhadas, tal como entregar-me ao compromisso de viver, esta viagem como se não ouvisse amanhã, esta franqueza conseguimos ter um com o outro principalmente porque temos connosco próprios e é tão enriquecedor despimo-nos de egos melindrosos do mundo real. Apenas quero a crueldade do mundo real na minha pele, sinceramente acho que passei das considerações “artísticas do dia”, para terminar aprender com a luz de um olhar enamorado da vida, pelas plantas, amigos, sinceridade e do sol, entendo que até na maior profundidade do oceano existem raios de luz, que iluminam consequência qualquer coisa que não

entendo ainda o que é, espero continuar a mergulhar mais fundo e nunca chegar a uma resposta para poder sempre andar à procura.

12 – 03 – 2023

Hoje, decidi, ou melhor... vá decidi apenas escrever as considerações do dia depois de chegar a casa, depois de um longo dia de trabalho, e de entrega mais uma vez no ateliê do Bart. No dia anterior também tinha ido lá preparar as telas para hoje trabalhar, preparar = esticar... mas entrei no ateliê com muitas dúvidas, o que apenas sabia era que queria a tela com um bom preparado, mas não sabia qual... sabia também que não queria fazer o que faço normalmente no outro ateliê, mas tinha dúvidas se deveria utilizar óleo, ou acrílico, sabia que não tinha gostado da tela sem preparado, na verdade não queria usar óleo pelo tempo de secagem que demora. Então, em conversa, decidimos que iria fazer preparado com cola vinílica, água e gesso, e, pintar com o pó de carvão por sua vez diluído também em cola branca e água. Achava necessário o negro ter por sua vez um elemento de ligação com a tela de modo que pudesse fixar, de forma a complementar essa aproximação dos 3 corpos= braço, carvão, tela, achei também necessário, provindo a partir da intuição que o preparado da tela não tivesse seco de forma a causar ainda um carácter de erosão da tela, ou seja, que a marca do corpo se fixasse na tela de outra forma.

Sinto que correu bem, e ainda sinto mais necessidade de continuar este trabalho, desta forma pois traz-me outras potencialidades que o papel e o óleo não me trazem: poder imprimir no próprio suporte uma resura, o tempo altera-se ou seja é possível trabalhar na tela enquanto o gesso/preparado está a seca e alterar as formas inscritas. Podendo torná-las mais difusas ou firmes, no óleo sobre o papel isto não acontece, pois a impressão feita é o que fica apenas possibilitando uma nova inscrição por cima e quanto muito ligeiras alterações.

Não senti muita diferença em relação ao corpo do carvão em relação ao meu corpo comparando com o óleo. Mas gostei profundamente de poder trabalhar sobre o próprio fundo possibilitando uma invasão da cor do fundo

para o corpo do carvão. Enfim... As formas também reagem de forma diversa – a tutilidade é diversa óbvio, mas os movimentos imprimem formas diferentes. Não quero dizer com isto, que não volte ao papel e ao óleo que adoro, mas, sinto que os dois meios resultam e transparecem o movimento, a forma do corpo de maneira diferente, quer dizer a impressão numa é mais nítida, no sentido de pouco alterável, noutra talvez seja interessante o difuso.

17 – 03 – 2023

Bem, começo por dizer que o dia de trabalho correu melhor do que estava a espera, e que também sei que ainda não acabou! Hoje não desenhei ateliê, mas trabalhei lá de manhã. Quero relatar aqui o chegar a casa, uma “paisagem”, uma imagem magnífica que vi, era o sol escondido entre o céu limpo e o céu negro de chuva, transparecia-me algo mágico e fascinante. A sua aurela desenhada com uma linha que aparecia, transparecia e desaparecia de uma forma volátil, consoante as duas nuvens que existiam, a escondiam ou enfatizavam, talvez se tivesse um caderno no momento desenhava-a.

17 – 03 – 2023

Desenhar em caminhada, quando saio para desenhar é uma necessidade, sou apaixonada por desenhar à vista seja o que for, captar, a cada caminhada sou ensinada a ver melhor seja por motores internos como externos, sinto que estou a captar o mundo. Faz-me lembrar de todas as histórias de pintores clássicos como Van Gogh que atravessava os campos para ir pintar aquilo que via, da maneira singular como via, isso é imprescindível para o meu trabalho porque aí reside a verdade, reside a essência do mais puro ser que vive nos locais e as horas do dia alteram todas as cores, todas as nossas formas de ver, o olhar enche-se de entusiasmo a cada forma que a natureza ou a arquitetura, e mesmo a observação dos outros se movimentarem fazem.

Viajei e fiz a rota que todos os pintores clássicos faziam, porque os centros da arte são vastos e tudo o que conhecemos é pouco, desenho porque à vista relaciono-me com as coisas e nunca da mesma forma duas vezes, no

mesmo tempo, no mesmo local, o deslumbre é o momento de encanto, de encontro em que eu olho e tudo me devolve o olhar, há algo entre nós, uma energia que me catapulta para desenhar, e nesse momento sou apenas eu e o desenho, a energia e o mundo.

27/04/2023

No fim de semana passado já tinha tentado fazer carvão em casa mais precisamente no local de trabalho do meu pai e como todas as primeiras vezes houve coisas que não correram tao bem, não é que seja um processo difícil, mas trabalhar com o fogo significa dar-lhe lugar a espera e esperança que o processo corra bem, onde conhecer as matérias e as suas características científicas se torna o mais importante. Na primeira vez não deixei tempo suficiente, mas alguns correram bem nomeadamente os galhos mais fininho e a caixa abriu-se quando foi colocada no fogo, o que não deve acontecer, na segunda vez a caixa não se abriu no fogo mas quando a tirei eu abria mais cedo ou seja quando o ar entra em contacto com a matéria que ainda se encontra quente acelera a combustão e o carvão arde, torna se cinza , a terceira caixa que meti em fogo, o galhos eram demasiado grossos e tirei a caixa cedo de mais, ou seja só ocorreu o início da carbonização. O fogareiro onde estava a fazer o carvão era também pequeno, ou seja, o processo foi demorado.

Já na segunda-feira fui ao ateliê do João, ele que já está habituado à manufatura do material ensinou-me muitas técnicas, por exemplo, os galhos secos são muito mais difíceis de retirar a casca, sendo necessário recorrermos a uma faca e os que ainda estão verdes tornam se mais fáceis. Ainda assim, não noto muita diferença quando o carvão está feito do que estava verde ou seco.

Quando sai do ateliê do João, ele disse-me não te esqueças de ser feliz, é isso, foi a melhor coisa que já ouvi.

01/05/2023

Bem neste dia senti-me cansada, volto as telas hoje, a segunda vez que as faço e preparo, no entanto alterei os materiais, comprei gesso para telas e o carvão foi carbonizado por mim e moído. O processo foi executado de forma equivalente ao anterior no entanto uma única diferença de não ter acrescentado água quando o gesso estava a meio do processo de solidificação acabou por secar mais rápido na tela e ficar mais denso, ou seja a pasta de gesso húmido que ficava na tela mais tempo não aconteceu desta vez , no entanto pelo facto de ter tido atenção a esta secagem tentei usar isso a meu favor, comecei a meter o gesso com as mãos o que começava a criar já um desenho muito subtil e de seguida trabalhar por cima com a tinta manufaturada preta, ficou bastante diferente das outras pois o diálogo que existia entre a matéria do gesso húmido e da depositada no meu braço exerceu uma ligação diferente. Mais tarde no fim destes desenhos com a matéria preta decidi arranhar algo que não tinha acontecido nas telas anteriores. Não desgostei, aconteceram outras coisas, percebi a matéria de outras maneiras e linguagens diferentes que os mesmos materiais possam ter.

7.2 Entrevista a Vera Mota



Figura 36 – Visita à exposição *Disembodied*, de Vera Mota, na Fundação Serralves, Porto.

Esta entrevista decorreu depois de visitar a exposição *Disembodied*, uma série de obras que Vera Mota apresentou em Serralves. Deste modo, tornou-se uma referência incontornável para a minha prática, e como ouvir um artista a falar sobre o seu trabalho é inspirador, entrevistar a Vera Mota, artista plástica portuguesa, foi um dos pontos cruciais para o pensamento/estruturação sobre o meu próprio trabalho num momento em que não sabia por onde começar a pensar esta dissertação, seja pela sua generosa e verdadeira partilha, como pela sua grande profundidade ao falar daquilo que a move.

Maria: As minhas perguntas partem seja de curiosidades, como de questões em base da procura sobre a espacialidade, da materialidade, e, do pensamento de um artista, o que me interessa mais ao conhecer o trabalho de um artista é o seu pensamento. Então, como é que o seu processo começa, começa com uma ideia inicial? Acha que a vida

quotidiana influência? E com isto, tem algum compromisso para si mesma perante a arte que faz?

Vera: Ok, então, tentando por partes, enfim eu não acho que nem eu, nem nenhum artista consegue separar completamente aquilo que vive fora do momento em que está efetivamente a produzir qualquer coisa e tudo o resto, e a nossa maneira de experienciar as coisas, experienciar o mundo acaba por ser muito transversal e, portanto, o trabalho é só mais uma camada dessa experiência do mundo e a nossa relação vai ser sempre de alguma forma a mesma. Pronto, não há nada de específico que eu possa dizer: “não, esta questão do cotidiano torna-se tema, torna-se assunto do meu trabalho”, se calhar de uma forma tão direta, não. Sobre a questão de como é que o trabalho começa também é difícil de dizer onde é que ele começa, precisamente por causa desta contaminação e deste processo que é sempre contínuo, é como se tivesse começado lá atrás e vai terminar quando fechamos os olhos pela última vez, portanto é um processo muito contínuo e que às vezes somos informados por coisas do momento, e, às vezes são coisas que vêm desde lá atrás, sei lá, de um sem número de situações, portanto o meu trabalho desde ainda do tempo da faculdade passou muito por esta vontade de perceber várias formas do corpo- ser, com corpo eu refiro-me sempre ao corpo humano, biológico, etc., que tipo de papéis ou de estatutos ele pode assumir, que tipo de materialidade e como é que a sua materialidade, o seu comportamento, as suas características intrínsecas se relacionam com outras matérias, como é que isso acontece, que tipo de relações se dão, e que estratégias ou métodos é que se podem criar ou proporcionar para transformar esses estatutos ou essas formas de relação com essas matérias, com ambientes, etc. Portanto, eu diria que a raiz do trabalho tem muito que ver com isto, e, sei lá posso colocar aqui dois exemplos que se calhar até já leste em algum sítio, que eu refiro muitas vezes isto, mas uma coisa que deixava a pensar ainda no tempo de faculdade, não sei se tiveste aulas de modelação com modelo vivo, não sei, tiveste?

Maria: Sim!

Vera: Pronto, era uma situação que eu achava altamente performativa e foi um dos casos de análise até que usei também no meu mestrado que é: temos o corpo do modelo vivo, que está absolutamente imóvel, de alguma forma abdica de todas as suas características de subjetividade, da sua história antes e depois para fixar-se naquela forma e, portanto, naquele momento há uma suspensão da totalidade que é aquele corpo. Há os corpos dos alunos que deambulam em torno do plinto, do cavalete para copiar aquela forma ali parada e que neste exercício descrevem um conjunto de gestos, um conjunto de comportamentos dos quais de alguma maneira estão alheados, ou seja, tornam-se instrumento e de alguma forma há uma espécie de fio entre aquilo que estão a ver e aquilo que é o produto, mas esta massa de corpo, o que eles transportam, torna-se mera ferramenta, e, de alguma forma também ficam em suspensão entre a sua subjetividade daquilo que está antes e está depois, mas aí entra um pouco aquela ideia, que eu refiro também muitas vezes, do corpo operativo que é o corpo se reduz ao exercício de uma atividade e que de alguma forma exclui também essas camadas mais de expressão, de subjetividade, etc., claro que aqui podíamos até falar que há uma camada de expressão ou de autoria que se acrescenta, porque há um trabalho artístico que se calhar vai ter algum tipo de assinatura expressiva nesse sentido. E depois há um terceiro estatuto de corpo que acontece nesta situação que é a massa que vamos modelando, que é o corpo que se vai de-formando, vai formando, deformando, e que na essência também não é corpo porque a massa é matéria e vai-se transformando. Portanto só nesta circunstância julgo que dá para perceber um bocadinho o tipo de estatutos ou de papéis que o corpo pode assumir. Pronto, depois lembro-me da tua pergunta falaste do quotidiano, desta questão de onde é que vem o trabalho, e, se terceira coisa...

Maria: E se tem um compromisso para consigo mesma e com aquilo que faz?

Vera: Ok, quando tu dizes isso, explica melhor essa parte do compromisso.

Maria: Quando digo compromisso estou a referir-me a alguma coisa, por exemplo eu sinto o corpo muito político em diferentes áreas,

então se esse compromisso para consigo está presente de uma forma ética, ou de alguma forma na vida quotidiana que é importante em relação com o que faz.

Vera: OK, enfim eu acho que qualquer trabalho artístico é sempre político primeiro essa questão, o corpo só existir e a sua presença tem uma força política e de posicionamento incessante, portanto o estar presente – podemos falar desde as manifestações até a situações no campo da arte – o estar presente é logo dizer alguma coisa, implicar o corpo de alguma maneira tem sempre um ato político seja ele num sentido ou no outro. Sem dúvida aquilo que eu tenho vindo a fazer embora às vezes atinja um nível de abstração muito grande ou parece que são coisas absolutamente alheadas do que está a acontecer propõe de alguma maneira uma oportunidade para refletir sobre algumas questões contemporâneas, nomeadamente o que apresentei em Serralves, depois o que apresentei no Sismógrafo são sempre oportunidades de fazer um comentário sobre aquilo que estamos a viver, não é? No fundo acabamos todos sem exceção, todas as pessoas são filtros da realidade, porque a realidade é o que é experienciado de alguma maneira a todos esses níveis e portanto no meu caso eu acho que tenho muito consciente de que maneira é que o trabalho reverbera essas questões contemporâneas e falavas muito bem aqui da questão da materialidade neste momento a questão da materialidade do corpo, do nosso corpo, da experiência de outros corpos portanto a experiência do outro, das outras pessoas, a experiência da realidade de uma maneira geral está a sofrer um processo de grande desmaterialização, nós estamos a falar agora, vamos estar aqui a falar um hora ou uma coisa assim e há um ecrã, há uma película que nos separa, não há qualquer contato e se calhar muitas pessoas conhecem-se desta forma, se formos a pensar a quantidade de pessoas que trabalham em ...

Maria: Desculpa, a minha internet está instável!

Vera: Caiu! Mas eu depois também parei logo, mas estava a falar desta questão não é? Portanto embora eu procure sempre que o trabalho não seja uma legenda, uma ilustração do que é que se passa, do que é que quero comentar ou provocar, tento garantir sempre alguma autonomia para o

trabalho, aquilo que é o pensamento ou o que é conceptualização do trabalho está sempre muito ciente destas questões, portanto e às vezes até é difícil perceber o que é que vem antes, se é uma preocupação conceptual, se são estas questões, se é a materialidade, mas a verdade é que há sempre um ponto em que elas se vão de alguma forma encontrando e uma coisa informa a outra.

Maria: Ok, e por causa disto, deste corpo-materialidade, da parte política se tem algum interesse fora dos campos das artes plásticas, ou seja, se existe algum encontro com a ciência, com áreas de leitura, a autores, a oralidade, por exemplo.

Vera: Claro, sem dúvida eu interesse-me muito pela filosofia, e isso refletiu-se até no momento que tive com o André Barata, filósofo português que convidei a fazer aquela conversa comigo em Serralves. A área da filosofia e porque julgo que o meu trabalho tem realmente aqui uma dimensão conceptual bastante forte para mim, e muitas vezes o trabalho desenvolve-se a partir dessas formulações conceptuais, mas como eu disse sempre num taco a taco com aquilo que é a materialidade, mas sem dúvida, portanto a filosofia, a crítica de uma maneira geral, mas a ciência também e tenho recorrido a processos com a faculdade de engenharia, pronto são coisas que me interessam embora eu na área das ciências e da engenharia seja absolutamente uma criança fascinada que percebe pouco, mas sim desde criança aliás antes de eu pensar querer seguir arte, ou lá o que era, eu achava que ia ser cientista ou bióloga ou uma coisa assim, portanto há esse interesse latente sobre os processos, as questões da anatomia celulares, esse tipo de materiais até produzidos no âmbito da ciência, seja as imagens, os processos de reação da física, etc., mas aí como te disse eu aproximo-me assim muito como alguém que é fascinado, que não tem tanto conhecimento, já na filosofia já considero que estou um bocadinho mais à vontade, já há um conjunto de estudos e de coisas que foi ao longo dos anos pensando e estudando que já me permite ter assim algum conforto. E, claro sou uma pessoa interessada por tudo o que se faz de alguma maneira, interesse-me muito pela política, por pensar questões de geopolítica, porque no fundo aquilo que estávamos a falar da materialidade que se coloca

no plano filosófico existencialista, mas por sua vez são reflexo daquilo que estamos a viver nos nossos corpos, nas nossas vidas e que resultam num conjunto de mecanismos, de um sistema capitalista e de uma geopolítica asmónica de controlo do Ocidente dos Estados Unidos, etc., portanto interessa-me muito sair destes canais mais, como é que é hei de dizer, pronto que estão mais há nossa disposição e que mastigam toda a informação e que deturpam, etc. e estudar, e ouvir especialistas em estudos da China, em estudos sobre armas geopolíticas como as redes sociais, como é que isso tudo opera, enfim. Portanto, política também é uma coisa que me interessa bastante e perceber como é que estas coisas que nos estão a acontecer mais do que resultado de um mero acidente de uma coisa que o Zuckerberg criou, que não pensava nada que isto ia criar, de repente torna-se uma arma política e quando pensamos nisto não é uma arma política de: “ah vamos, sei lá, usar esta informação para vender coisas!” não é só vender coisas, e é como sabemos para mudar a orientação de um país inteiro, de um continente inteiro e do mundo inteiro.

Maria: E das vidas e dos corpos.

Vera: Exatamente, portanto, aquilo que os nossos corpos estão a viver, os estereótipos que nós estamos a seguir, as marcas que nós estamos a consumir, a comida, os sítios por onde vamos, o tipo de viagens, o tipo... tudo, portanto é isso, é ir de uma abstração absoluta até estas coisas que estão à nossa frente que estão nos nossos dias.

Maria: Agora passando para uma área mais centrada no fazer como supera os bloqueios criativos, como é que lida com o erro, tem medo de se repetir de estagnar?

Vera: Pois é, há aqueles momentos que nada sai, não é? É assim, eu não sei como é que é contigo, eu vivo momentos de grande frustração e de grande desalento, porque às vezes parece que estamos à procura de alguma coisa e não estamos a encontrar a saída, não é? São processos que até são difíceis de descrever, são momentos difíceis de descrever, mas são crises, são momentos em que parece que não vemos nada. Eu com os anos passei,

comecei, bem, uma pessoa vai percebendo que são ciclos e que muitas vezes se seguem a momentos de grande produção, imagina fazes uma grande exposição, não sei quê, depois há ali um momento que parece uma ressaca, fica um vazio, parece que há uma necessidade de recomeçar, não sabe bem por onde, não sabes bem em que direção, pronto mas são realmente ciclos e a partir do momento que comesças a perceber que são ciclos e que esse momento tens que o viver, mas que ele eventualmente passa, comesças a confiar e de alguma forma eu acho que tem que ver até com os processos hormonais que nós vivemos, eu digo nós pronto com os corpos com ovários e tudo mais, a gente sabe como é que isso funciona e sem dúvida às vezes até isso interfere também na nossa produtividade, mas é um bocado isso, é encarar quase como um mal necessário: “ok, vai haver este momento mas eventualmente isto vai-se inverter e vou começar, enfim, a perceber”, porque não estamos nunca a partir do zero, não é? A começar do zero, então hoje em dia eu já me tento sossegar, tranquilizar um pouco e às vezes até: “ok aceitar, deixar estar, ok eu não estou a conseguir fazer nada”, deixar passar e confiar um pouco que as coisas assentam e acontecem, depois há outras coisas que eu também às vezes tento fazer que é, como é que eu digo: “quando não sei fazer, faço o que sei”, porque é isso, há coisas que nós sabemos fazer e que às vezes ajudam a não nos consumimos, a não nos massacrar-nos, não é? E simplesmente executar, vamos executando, vamos fazendo, sabemos fazer aquilo, e as vezes é uma maneira de... pronto, a fazer o mesmo às vezes chegamos a coisas diferentes, dito isto acho que é um tipo de processo que executo com muita facilidade, com muita espontaneidade, mas de alguma maneira também sou uma pessoa que facilmente, não digo que me canso, mas me apetece encontrar processos novos. Pronto, isso até a cria um trabalho que às vezes as pessoas, hoje em dia acho que já menos, mas houve uma altura que as pessoas me questionavam: “então, mas agora fazes assim, agora fazes assado, agora este material, agora aquele, mas que confusão, isto não é coerente”, pronto e hoje em dia eu consigo ver-me, para mim, faz-me todo sentido e há uma coerência sem dúvida que ressalta independentemente do processo, independentemente da materialidade, mas de facto há este lado mais inquieto que me faz estar sempre um pouco à procura de novas vias para dizer uma coisa, até porque no meu trabalho há sempre uma relação muito

específica entre aquilo que é o trabalho ou sobre o que o trabalho fala e a materialidade que ele ganha ou o processo que ele tem.

Maria: Isto que disse levanta-me para a questão a seguir que é: de que modo é que o distanciamento é importante para si, no sentido da relação com trabalho, com as obras passadas, quando é que consegue dar por terminada uma obra, se os vazios na própria obra têm significado, se a ausência é importante do próprio ateliê, do próprio trabalho?

Vera: Pois, depende um pouco eu acho que acabo por trabalhar um pouco em cima do acontecimento, não tenho muito aquela coisa de... enfim, pode acontecer haver uma peça qualquer que fica no atelier e que há um dia qualquer que olho para aquilo e a resolvo, mas normalmente não são peças propriamente, são objetos, elementos, coisas que eu integro ou que transformo em trabalhos, agora aquela coisa de deixar um trabalho a meio, nem por isso, porquê? Porque como acabam por ser coisas... enfim a maior parte dos trabalhos eu acho que não tem muitas camadas de processo é um bocado: “ok, eu defino quase que vai ser o trabalho e ele entra no processo e sai”, é um bocado assim, portanto assim de repente diria que não há muito essa situação. Agora o que é importante sim, e eu acho que é importante, às vezes embora há quem ache que se deva ir todos os dias atelier, eu não faço isso, acho que para mim é benéfico não fazer isso, porque às vezes só vamos para nos consumirmos, não é? Porque não está a acontecer naquele momento e estamos a forçar uma coisa e só nos vamos consumir, pronto e isso faço às vezes é bom distanciarmo-nos até para não estarmos viciados digamos numa abordagem, numa aproximação, eu acho isso bom, sim, diria que é mais isso, mas o que acontece de facto é que às vezes andam coisas no atelier que eu, imagina, pedaços de pedra, formas que eu encontrei que às vezes não lhe encontro logo um sentido e depois há uma altura que de repente aquilo já entra no que eu estou a pensar, naquilo que me interessa, mas sem dúvida o facto de as coisas terem muito esse lado conceptual, muito vincado quase sempre também se calhar dá menos espaço para essa situação acontecer.

Maria: E a experiência sensorial e a memória da experiência no trabalho no ateliê, como fora, na vida, desempenham algum papel na

prática, no sentido da experiência do corpo que adquire ao longo dos anos, mas também no desenvolvimento do processo e nas obras como é que esta relação do corpo com o mundo é invocada nos trabalhos?

Vera: Pois, tu falas dessa questão sensorial, é assim eu considero-me uma pessoa muito atenta e bastante sensível e lá está somos uma espécie de filtro e somos super permeáveis e às vezes estás de férias na praia e há forma de uma pedra, de uma concha, de um pau, sei lá o quê, que te leva a pronto... há um reflexo na água, qualquer coisa, não é? De facto eu sem dúvida acho que há situações assim, e às vezes as coisas não acontecem no imediato, tu vêes uma coisa hoje e não é hoje se calhar que aquela forma te aparece, mas no fundo nós temos um arquivo no imaginário pessoal que vai filtrando aquilo que nós fazemos, nós dizemos, etc. E portanto, às vezes há essas erupções e por exemplo na residência que fiz nos Açores no início deste ano, foi no âmbito de um projeto em que eu propunha explorar estas duas coisas que seriam as membranas e as ossaturas, portanto membrana como algo muito flexível eventualmente permeável, ou que veda, e os ossos como algo estrutural esquelético, mecânica, etc., portanto mais do âmbito da linha, do grafismo por oposição à membrana e eu estava um bocadinho perdida, sem perceber muito bem que formas iam ser estas, etc., e de repente à procura nos desenhos comecei a fazer uma série de desenhos, onde comecei a perceber e a conduzir nesse sentido, que convocam uma série de referências biológicas da botânica, ou dos animais ou mesmo formações geológicas da paisagem, etc., que depois comecei a reconhecer, ou seja, não é nada que refere concretamente alguma coisa em específico, mas há essa ressonância portanto acho que há esse espaço para haver essa absorção e essa influência e isso é algo que pronto é uma auscultação permanente que acompanha tudo.

Maria: **E nessa experiência na execução dos trabalhos em escultura e desenho acha que o pensamento é o mesmo do ato performativo, eu vi vídeos a testar as peças, os materiais e a minha questão vai de encontro se o pensamento é o mesmo seja na performatividade, seja no desenho, na escultura, na instalação.**

Vera: Olha, eu até costumo dizer que a performance acontece quase como meio gerador, mais do que simplesmente um meio de produção, ou o meio de produzir obra, ou melhor, produzir obra não, de ser obra portanto, mais do que ser um meio de se tornar obra, fazer a performance e aquilo é obra, eu costumo pensar ou considerar que a performatividade do ponto de vista, não do inglês da performatividade do desempenho, mas nesse lado mais do que é que é o ato consciente da performance atravessa quase todo o meu trabalho sendo que na parte dos objetos de escultura que não são normalmente produzidos por mim isso acaba por ganhar aí um outro contorno, mas no que toca a processos de desenho, ou quando faço pinturas, ou assim, que são muito menos, sem dúvida há uma consciência permanente do tipo de comportamento, de gesto, e nesse sentido eu digo que há uma dimensão performativa que é convocada ou que faz parte ou que acontece como um meio gerador, porque de facto não é uma coisa da qual estou alheada, portanto a maneira como aqueles desenhos são produzidos, estão a ser produzidos daquela forma, porque é um corpo que é convocado a comportar-se daquela forma e esse comportamento resulta naquele tipo de registo e enfim não é uma performance, não é assistida no caso, mas aquele corpo é mais do que, como dizer, isto é difícil de explicar, pronto mas é mais do que estar a desenhar é o corpo estar a comportar-se e desse comportamento resulta uma impressão, um registo, no caso das esculturas, como eu dizia de facto há muitas esculturas em que nas quais eu não participo propriamente na parte de as fazer, mas aí e chegando a uma parte que tu também mencionas logo no início da questão da espacialidade, a relação do espaço, das obras com o espaço a maneira como o trabalho é encenado, e eu gosto de usar este termo, porque esta ideia de encenar pressupõe sempre que vai haver um espectador a ver de uma determinada perspectiva, e essa ideia de encenar pressupõe sempre um ponto de vista e uma participação eventualmente do corpo, encenar ou mesmo coreografar. Sem dúvida no caso da exposição de Serralves ou anteriores que fiz no Múrias, o ventriloquismo, são exposições em que convocam quase uma performatividade, claro que podemos dizer isto de todas, mas sem dúvida há ali um espaço entre elas, um reenvio entre elas que me interessa especificamente convocar e pronto essa relação também com o espectador no caso da exposição de Serralves tem muito que ver com isso, não é? Na maneira como

a exposição se dá a ver, como corpo se aproxima, atravessa atrás, experiência esta relação da luz, etc. Portanto há aqui uma questão quase performativa que enfim é sempre esta questão, podemos dizer isto se calhar de muitos trabalhos, mas eu defendo isto em relação ao meu, porque acho que há de facto esta questão também do ritmo que se repete na folha, mas também na exposição toda.

Maria: E isso, relativo aos materiais como reflete a escolha dos materiais, têm influência no desenvolvimento, e, como um fio do condutor mesmo da sua carreira, se o controlo sobre materialidade e a imagem tem importância para aquilo que produz?

Vera: Olha, pronto um pouco como também já fui dizendo esta questão dos materiais, eu às vezes até acho que seria muito mais fácil trabalhar só com um material, não é? Depois só mudava a forma, mas pronto como no fundo aquilo que cada material traz à priori me interessa também como parte importante do trabalho, se trabalhasse com o mesmo material vou ter sempre as mesmas características à priori, e portanto procurar materiais diferentes permite-me, ou melhor, eu procuro materiais diferentes, porque me interessa ter características à priori diferentes e quem diz características, diz o próprio histórico ou aquilo que está muito em voga também que é a questão da agência dos próprios materiais: o que é que ele traz, o que é que ele convoca, a presença que ele tem efetiva de peso, do volume, de luminescência, etc. E, portanto, quase que cada ideia ou quase que cada abordagem, cada trabalho me exige de alguma maneira que eu vá ao encontro destas características específicas de materiais específicos, e lá está, fazer um trabalho em mármore será radicalmente diferente de fazer um trabalho em barro ou em bronze ou em madeira e por exemplo, a peça que está em Serralves interessava-me mesmo trazer aquele material com toda a história que está associado a representação dos bustos, dos retratos, etc. Com toda a história enquanto material nobre no campo da arte, mas também a solidez, como dizer *ad pas eternun*⁴²? Daquele material que se não for destruído propositadamente fundido vai existir para além de nós, o peso que ele traz, enfim.

⁴² Tradução livre do latim para português: para a vida toda.

Maria: O espaço que ocupa também.

Vera: Sim, Sim, Sim, completamente, mas essas questões as vezes até são invisíveis como a questão do peso, mas nós sabemos que peso é que aquilo tem, peso físico, não só o peso digamos que nos passe na imagem, não é? Portanto, há esse cuidado sempre e há uma investigação permanente dos materiais em particular, que depois às vezes vais à procura de uma coisa e o material traz-te outra, e a seguir vai havendo esta troca permanente e isso torna-se muito rico, e desafiante. Por exemplo, nessa visita aos Açores, nessa residência, acabei por ficar a conhecer um material inteiramente novo que é a fibra de basalto, que no fundo é um material que parece cabelo, tem a aparência de cabelo, mas é feito a partir de rocha vulcânica, de pedra, e portanto estas questões, estes processos de transferência de repente entre corpos, que é uma coisa que eu falo muito: como é que de repente se encontram paralelismo ou semelhanças numa das camadas que define o material, por exemplo naquele material não tem nada que ver com cabelo a não ser a sua aparência, mas de repente esta aparência reenviam para o corpo portanto, estas situações em que há um corpo que de uma forma enviesada é convocado interessam-me sempre muito, ou sei lá, objetos que são produzidos para uso cotidiano, mas que tem como referência uma parte do corpo ainda que esse *link* a esse corpo quase se perca, a cabeça que está lá é exemplo disso: aquelas cabeças numa escala menor são usadas para colocar perucas ou chapéus, coisas assim, mas há um pouco de cabeça, não é? Aquele volume arredondado, que nós acreditamos ser uma cabeça, projetamos ali uma cabeça, porque há um mínimo que refere isso, mas esse *link* é muito ténue, interessa-me muito perceber aqui em alguns objetos que nós usamos e procedimentos, que há uma relação ainda com o corpo, mas quase uma libertação total desse corpo, uma simplificação ou uma síntese quase total pronto, mas é isso, depois os materiais vão sendo colocados ao serviço, a partir do momento que já conheces é como em tudo, como as coisas que nos usamos no dia a dia, a nossa roupa quer dizer vestir uma roupa da Nike é diferente de vestir uma roupa feita de cânhamo, não é? Enfim, tudo te há-de dizer alguma coisa e portanto é um bocado por aí.

Maria: E a cor que utiliza, eu vi que tem alguns trabalhos com cor ou uns com muita ausência de cor, e, esse pensamento sobre a cor é muito parecido como pensa a materialidade dos objetos?

Vera: Por um lado eu acho que está uma coisa muito ligada à outra, quase nunca eu imponho uma cor, raríssimo, portanto normalmente se eu uso aquele material é porque à partida uma das características que eu estou a ir buscar é exatamente a cor, por exemplo nas pinturas poucas que fiz, mas por exemplo nessa exposição ventriloquismo eu tinha duas pinturas, são duas monocromia primeiro, são dois planos de cerca 2,20 metros por 1,50 metros, são dois planos gigantes dum roxo muito profundo, um roxo beringela muito profundo, muito escuro e o que me interessava nesse material, nesses trabalhos por um lado convocar a materialidade da pintura, o tempo da pintura, e, o exercício da pintura, portanto nós sabemos o que é que é fazer uma pintura convencional digamos não é pincel, etc., sabemos como é que o corpo se relaciona com esse plano, como é que os materiais são aplicados, o tempo que eles levam a secar, a matéria de que são feitos, portanto interessava-me trazer para ali toda essa materialidade e tempo da pintura, que era diferente de todo o resto dos trabalhos que lá estavam, portanto mas ao mesmo tempo reduzir essas pinturas exatamente a isso, e, por isso não há uma representação não há coisa nenhuma há um plano de cor que exclui tudo, exceto aquilo que é materialidade e o tempo daquela pintura. Eu escolhi uma cor que simplesmente me pareceu excluir uma série de coisas que não me interessavam que é, pronto as cores também têm as suas conotações, as suas vibrações e a sua presença, interessava-me que fosse uma coisa que ocupasse um lugar de quase contrapeso numa cena, a cena de palco, mas que não podia ser preto porque o preto é logo outra coisa enfim, interessava-me criar esse peso na imagem da exposição, estavas a falar na questão da imagem do trabalho pronto interessava-me convocar esse peso, esse tempo, essa materialidade, de uma forma de alguma maneira passiva, isto é, passivo enquanto imagem que comunica não é, mas que de uma forma muito ativa tivesse esse peso visual na composição da exposição, pronto e eu escolhi isso e basicamente só esse trabalho e as pinturas em terra siena é que tem cor, não é? Não me estou a lembrar agora.

Maria: Há uns desenhos vermelhos muito pequeninos.

Vera: Ah! Sei, sei, sei, porque viste o vídeo do ateliê, não foi?

Maria: Sim!

Vera: Pois, olha esses desenhos posso dizer que nunca saíram do atelier, foram exercícios, por acaso aquilo foi durante a pandemia e foi na fase em que eu me mudei para aquele atelier, e o que é que acontece, aquilo que falava há pouco “quando não sabes o que fazer, fazes o que sabes” foi um bocado por aí, estava assim um bocado perdida, porque estava a mudar de atelier depois há um processo de ajustamento, e era pandemia não podias sair, sei lá, não podia andar nas oficinas, essas coisas todas, mas nunca dei saída esses trabalhos, nem sei se vou dar, nem sei como é que me relaciono com esse vermelho, na altura era uma cor que me permitia, tal como essas pinturas que fiz em terra siena, que me permitia ter uma perceção boa de contraste da pincelada no fundo, no caso isso até serve para explicar essas pinturas em terra siena que é tinta diretamente do tubo, e ali o que interessava era o registo daquele gesto de subtração da tinta e pronto na altura pareceu-me mais uma vez uma cor... é uma cor que não me diz muito, que ao mesmo tempo se aproxima de cores mais naturais, a tinta historicamente era feito a partir de terra portanto uma coisa natural e permitia ao mesmo tempo haver essa perceção do registo dessa marca.

Maria: Entendo, como aqueles desenhos de ateliê, que uma vez ouvi um artista chamar de sombras, desenhos sombras, os que vão para debaixo da gaveta quase.

Vera: Ah Ok, por acaso não conhecia essa expressão, mas faz sentido, boa!

Maria: E na dimensão abstrata e figurativa, esse desprendimento do corpo é importante porque o trabalha o corpo, mas de uma forma mais abstrata.

Vera: Olha, então eu acho que o meu trabalho tem sempre três camadas, portanto à a questão do corpo, da materialidade, e da participação e no fundo para explicar isto, nestas três camadas às vezes há uma que ganha importante, se torna protagonista e a outra fica mais ao serviço dessa, e o que é que acontece? Nesse processo às vezes há um aspeto que se torna mais evidente que o outro e isso justifica um pouco estas oscilações entre abordagens mais abstratas ou mais figurativas ou mais antropomórficas, porque no fundo tal como na relação que eu tenho com os materiais esta relação com o figurativo também vem um bocado ao sabor daquilo que são as formulações conceituais, que orientam o trabalho, se por exemplo, me interessa explorar de alguma maneira este corpo participante como é o caso dos desenhos em Serralves, se este corpo é mais a sua participação e está mais ao serviço dos materiais, etc., ele eventualmente e enquanto ferramenta, ele não se vai mostrar, não vai ser visível, portanto ele fica quanto muito escondido ou implícito naquelas marcas daqueles desenhos e nessa medida ele não aparece no caso deste desenho em específico, depois há ali uma ressonância ou uma semelhança com a questão da coluna desses ossos, etc., mas é quase uma coincidência ou algo que não foi completamente antecipado, mas portanto aí o corpo está fora de cena, mas no caso se aquilo que me interessa, como a escultura, é falar exatamente deste processo de erosão, no caso do rosto, da cabeça, dessa centrifugação, de facto o corpo aparece, mas em que condição é que ele parece? Também não aparece totalmente, ele aparece de alguma maneira como resultado de um processo de desclassificação, de negação, etc., portanto e é corpo porque nós podemos dizer que é corpo, porque quase que podíamos dizer que não era, portanto há poucas situações em que de facto a questão de figurativo é absolutamente explícita, claro aquela fotografia que eu tenho da minha mão, sem dúvida é um registo é óbvio, depois há por exemplo aquela escultura dos dedos articulados que também faz essa referência, mas mais uma vez é uma simplificação, portanto aquilo é o quê? Aquilo é corpo ou é uma mão articulada de Madeira, ou é ... quer dizer, nós é que fazemos este *link* sempre, não é? Uma mão articulada não é corpo, na sua essência é Madeira ou é plástico ou o que for, mas pronto tem a ver com esta questão sempre da associação do objeto representado. Eu acho que no meu trabalho, e eu não sei se isto é bem visto

por todos ou não, mas eu vejo assim pronto, e é como eu me relaciono, mas há esta liberdade também de ora me aproximar mais ou menos e sempre no fundo desta pesquisa porque é que, de que formas, funções, estatutos, de que o corpo pode assumir, como é que isso pode ser tudo invertido, como é que pode ser tudo re-materializado, o que é que acontece quando uma mão é petrificada, quando uma perna é metalizada, o que é que enfim... e depois a par disso qual é que é a autonomia que essas formas também ganham, porque à partida também escolho reproduzir determinadas formas porque lhe vejo um potencial escultórico, sei lá de repente aquelas pernas biónicas ou aquelas próteses, eu acho as lindíssimas do ponto de vista escultórico, acho que tem potencial escultórico incrível.

Maria: Eu achei muito curioso a forma como explica essa parte do processo, porque eu tive uma aula com o João Queiroz e ele também é um artista muito livre a falar sobre o seu trabalho e não se importa se as outras pessoas concordam permanentemente com ele ou não, e eu gosto muito disso nos artistas. E ele explica essa coisa das camadas, as vezes num trabalho uma camada é mais importante e o resto está quase dependente dessa coisa, ajudam a evocar essa camada e essa parte ajudou-me a perceber o meu próprio trabalho, porque se vou para tantas áreas, para tantas ramificações mesmo de materiais ou de ideias, o que é que está por cima, como é que se joga este jogo dos exercícios no desenho, dos exercícios da materialidade, e entre as ideias e as matérias, isso para mim é uma parte que me ajudou muito a perceber como é que faco isto, porque é que faço.

Vera: Boa, ia só acrescentar que de facto o que é interessante e às vezes essa distância que há bocado falavas é boa para perceber isso, eu não sei, tu és super novinha mas pronto à medida que vais avançando cada vez que lanças um olhar para o todo comesças a perceber o que é que é comum, não é? E sei lá, eu posso dizer que estas ideias todas que estou aqui a falar contigo agora não foram nem de maneira nenhuma sempre claras para mim, portanto durante muito tempo eu andava a fazer as coisas, mas de alguma maneira ainda um pouco perdida em relação: “mas espera lá o que é que me

move? Então, mas o que é que é? se pudesse dizer sobre o que é que é, mas então sobre o que é que é exatamente? já que eu parece que às vezes estou a falar de coisas tão diferente?”, mas no fundo às vezes há um fio que une independentemente se é pedra, se é metal, se é desenho, se é o que for, e, é perceber um bocadinho que *link* é esse, que as vezes são coisas muito pequeninas, mas são suficiente, não tem que ser nada de monumental, nem nenhum tema gigante, não é? Pelo contrário, às vezes são coisas ínfimas e isso é uma coisa que eu tenho até percebido mais recentemente, porque acho que me vou aproximando, deplorando, quase afunilando até perceber exatamente, e é engraçado que por exemplo, em 2009, eu fiz um espetáculo uma peça de dança ou uma performance para palco, chamamos assim, com Francisco Camacho, que foi um dos grandes coreógrafos da nova dança portuguesa, fizemos este espetáculo juntos e eu acabei por comandar um bocadinho o espectáculo, no sentido em que estava a fazer a tese de mestrado na altura e trouxe as minhas ideias e ele foi super generoso em aceitar, e eu intitulei o espetáculo de “Im-”, portanto “Im-” é um prefixo de negação e na altura eu estava a ler “O livro o homem sem qualidades” do Musil, e, 2009 e claro na sequência também da minha tese foi exatamente sobre possibilidades de diminuir a evidência do corpo, ou seja estes processos de desclassificação, de negação do corpo, de inversão, de hierarquias, de transferência de funções, etc., já é uma coisa que vem de muito lá de traz e que de repente saiu, começo a perceber que isto teve sempre de maneira tão presente ainda que eu não soubesse exatamente porquê, mas enfim uma espécie de: “ok eu tenho um corpo, isto é uma evidência, isto é uma imposição para a minha existência, mas como é que isto se pode de alguma maneira desafiar, virar ao contrário como é que isto se pode enfim transformar, mas no fundo acabou por se tornar.

Maria: Sim, eu no meu processo ainda estou nessa parte de descobrir, de relacionar com o passado e por onde é que isto está a ir, eu também vim da dança, danço desde muito pequenina, e, então agora estou a descobrir esses movimentos da dança no trabalho, por isso é que não estão tão repetidos porque a minha área na dança sempre foi a improvisação, mas também tive a parte do ballet, do contemporâneo mais restrito, então é engraçado às vezes até os meus professores

perguntarem: “mas tu vens da dança? ou qual é a tua importância com a oralidade?” porque eu cresci com a minha avó então a relação com os mais velhos, com uma pessoa a ensinar-me através da oralmente sem ser pelos livros, que depois cresceu na experiência do caminhar, do realmente aprender com o ato do fazer, está-se agora a relacionar com o trabalho. E mais no aspeto final da obra a importância do observador é grande no sentido da mostragem do trabalho, mas varia, depende da exposição, como é que faz esta gerência na procura da montagem?

Vera: Pois, é um bocado sempre a mesma historia não é, cada trabalho acaba por exigir uma aproximação diferente e cada aproximação sugerida também resulta numa perspetiva diferente sobre o trabalho, portanto é um bocado sobretudo ter a consciência de como é que estamos a dar a ver, há coisas simples como se está no plinto ou se está no chão, se está na parede ou se está deslocado da parede, mas acho que é muito isto que é: mais do que às vezes nós querermos condicionar é termos sempre a capacidade de recuarmos e percebermos: “há ok isto vai ser visto assim e isto estando assim vai comunicar desta maneira” pronto, e acho que o exercício de ir ver exposições e perceber como é que aquilo que foi pensado para se dar a ver é um excelente exercício, porque às vezes também nos leva a pensar: “mas porque raio é que eles foram para estes trabalhos assim se estes trabalhos são sobre isto, ou, porque é que estão a dar um carácter museológico uma coisa que quer ser punk”, por aí fora, pronto por isso enfim, talvez porque eu tenho esta relação forte com a escultura, eu acho que quem vem da escultura tem uma relação, e, quem vem da dança tem esta consciência do espaço, esta permanente experiência, e consciência do entre, para mim de alguma maneira é uma vantagem para no momento das montagens da exposição e eu lá está, não sei se feliz ou infelizmente eu acabo por ter quase sempre uma abordagem muito específica em cada montagem, de cada exposição, cada exposição é quase como se fosse um objeto, é como fazer um objeto, tu tens um conjunto de ingredientes e naquele momento eles são reunidos de uma maneira, são combinados de uma maneira e se o passo é outro, se o contexto é outro, os mesmos ingredientes podem ser combinados de outra maneira, e, por exemplo a exposição de Serralves há aquela arquitetura muito específica, eu quis tirar

partido da arquitetura tanto que aquilo quase são dois trabalhos, um conjunto de desenhos é quase um corpo só e depois a escultura, porque me interessava tirar partido da luz, mas interessavam também replicar aquela questão da arquitetura, quase criar uma arquitetura dentro de arquitetura, etc., o caso da exposição do Bruno Múrias tu se olhas com uma imagem geral da exposição, tu vês uma composição de volumes no espaço comum do desenho, em que há um ritmo pensado dessa maneira, ali naquele caso aquelas peças foram combinadas daquela maneira, aquele espaço e aquele pé direito e etc., portanto eu acho que o momento da exposição não é uma coisa separada do trabalho e a maneira como a damos a ver vai sempre influenciar de alguma maneira e talvez nuns trabalhos mais do que noutros sem dúvida, mas pronto a minha postura é sempre muito essa de pensar o trabalho na exposição e o que é que ele diz ali.

Maria: Sim, eu acho que a dança traz essa coisa da espacialidade do estar realmente num espaço e estar num espaço com outro muitas vezes quando dançamos com os outros, a relação dos corpos, e essa parte, a curadoria interessa-me muito nesse sentido como potencializar uma obra num espaço, qual é o espaço adequado, a luz, o porquê, porque é que aquilo é montado assim, então daí a minha curiosidade, só tenho mais duas perguntas: como é que vê a arte contemporânea e o estado da arte contemporânea em Portugal?

Vera: Eu acho que hoje em dia há uma proliferação muito grande da produção artística, e há uma visibilidade muito grande ao alcance dos artistas, que as vezes também pode ser enganadora, não é? Porque às vezes parece que essa visibilidade é proporcional a algum tipo de trajeto, etc., mas há fenómenos de visibilidade de trabalhos que às vezes não são muito ricos e pronto, mas isso enfim porque há um estrelado cada vez mais também alimentado à volta da produção artística, não sei, mas há tanta coisa que eu que eu acho incrível e que adoro, artistas fabulosos. No estado da arte em Portugal acho que há bons artistas acho que há um terreno muito pouco fértil neste país, isto é um contexto muito difícil para se ser artista, há pouco investimento das instituições, há poucas instituições, há poucos espaços que

não são galerias comerciais e espaços museológicos de topo, portanto que permitam experimentação, que permitam que os artistas façam coisas de uma maneira mais livre ou mais descomprometida de alguma forma, acho que falta muita visão também às galerias e aos galeristas, falta dinheiro, falta capital a todos os agentes que participam deste circuito desde os próprios artistas mal apoiados, às galerias, aos espaços que reduz muitas vezes as coisas que são feitas a estratégias ou a coisas que não têm que ver com a qualidade da obra ou com a defesa da obra, mas com algum eventual lucro pronto e sobre o panorama geral também esta questão dos museus estarem cada vez mais reféns dos mecenas, dos patrocínios tem que fazer as exposições *blockbuster*, pronto é um problema que faz com que não importa às vezes o que é que se está a mostrar, importa quantas pessoas vão visitar aquela exposição e portanto isso coloca-nos numa situação triste, não é? Mas sobre o que é que estamos aqui a falar, o que é que estamos aqui a defender, e sem dúvida temos museus que sofrem com isso Serralves por exemplo e aí também podemos dizer que os curadores podiam ter um papel mais importante mas às vezes também não há grande margem porque as instituições estão presas a essas situações porque também é um estado que não apoia suficientemente, e há aqui uma questão também não sei se vais publicar isto, mas é uma questão que às vezes também dá que pensar que é a questão da curadoria que às vezes também já entra neste registo de não é sobre os artistas, é sobre o que eu digo a usar estes artistas, enfim às vezes na curadoria há aqui uma espécie de lógica que se inverte e de alguma maneira as vezes vêes anúncios de exposições e não vêes os nomes dos artistas e tu pensas assim: “então são só mais uns aqui nesta cadeia a usarem, a abusarem, a sobrepor-se”, e pronto e acho que é um sintoma também, mas dito isto acho que está uma coisa incrível a acontecer, acho que Portugal talvez num panorama europeu pelo menos, e, não só de uma maneira geral tem excelentes artistas, é pena que se sintam que tão bons artistas não tenham vidas melhores, não é não se tornem estrelas, não tenham vidas melhores mais tranquilas com a qualidade do trabalho que tem.

Maria: E para terminar qual é o melhor conselho que já recebeu como artista de um artista ou de um professor, e, qual o melhor conselho que daria a uma jovem artista?

Vera: Olha uma coisa muito bonita, que não foi eu que fiz, mas que é uma carta do Solwitt à Eva Hesse pesquisa isso online que é muito bonito, ele escreve-lhe no momento em que ela está absolutamente desolada, desmotivada, frustrada e se calhar essa carta diz-te a melhor maneira do que eu te poderia dizer que é isto no fundo confiares, a melhor coisa é confiar naquilo que é tua perspectiva, aquilo que estás a fazer, perceber se tu própria acreditas mesmo nisso que estás a fazer, perceber o que é que tu dúvidas, porque nós também duvidamos das nossas coisas, o que é que tu dúvidas, o que é que tu acreditas, se aquilo que acreditas, acreditas o suficiente para levar alguém mais a acreditar, se aquilo é importante para ti, sobretudo se é importante para ti, e a partir daí confiares nisso, e venha quem vier confiares nisso, e defenderes isso e saber que nem todos vão acreditar porque nem todos queremos acreditar nas mesmas coisas, nem todos pensamos da mesma maneira, as nossas estruturas mentais são diferentes, etc., mas sobretudo tudo acreditares e defenderes isso sempre, e quanto mais teu for o que tu fazes maior é riqueza, eu acho que é um bocado isso e de resto é fazer fazer, fazer, fazer, fazer, ir fazendo, ir andando, ir caminhando, ir procurando, falar com as pessoas, e conhecer, e estabelecer relações com a viagem aproveitar isso e estar noutros lugares, mas colocares a tua prática à frente porque por exemplo eu pus sempre outras coisas, dou aulas, fazia workshops, fazia visitas guiadas no teatro, mas de alguma maneira eu acho que quis sempre privilegiar a prática, e a partir do momento em que pude veio um bocado com a pandemia porque de repente as aulas que dava foram suprimidas, foi uma excelente oportunidade para perceber que eu consigo viver do que eu faço e vou fazer mais, eu vou trabalhar mais e isto vai dar mais frutos e sem dúvida quando há uma dedicação maior, os frutos também aparecem, podendo, às vezes não podemos, não é? Podendo o ideal é isso ir atrás daquilo que nós queremos e ter claro também o que é que tu queres, porque por exemplo ainda há pouco tempo tive uma visita lá no ateliê de uma turma das belas artes cá do porto eu costumo ser isso assim: nem todos vocês,

nem toda a gente quer fazer carreira de artista, nem quer passar por isto, nem quer entrar neste pântano, nem quero ter que lidar com as pessoas que estão neste mundo das artes, com os museus, há muita gente que não quer, e quando eu digo que não quer até pode dizer: “há eu gostava, não sei quê...” mas intimamente, e se formos dissecar o que é que isso implica, há um conjunto de pessoas que não quer passar por isso, não quer viver essa experiência, não quer ter que lidar com a pressão de falar com este ou falar com aquele ou estar naquela inauguração ou naquela, portanto é um bocado sempre que puderes fazer esse tipo de reflexão também perceberes que postura é que queres, que tipo de participação é que queres, participares desde logo nesse tipo de ambiente e perceber se te identificas, o que é que gostas, o que é que não gostas, em que é que te revês, como é que te sentes nesses lugares, e pronto estando sempre muito consciente destas coisas todas, e ir fazendo o teu caminho e pronto é o meu conselho, mas acho que é por aí mas confiar sobretudo e ter também a confiança para se calhar uns vão criticar, uns vão adorar, mas pronto tudo bem, tudo bem e não te deixares consumir, por nada de que vá contra, ou enfim, aceites sempre as questões, e refletir, e tentar ver mais a teu favor não é, perceber: “mas espera lá será que esta pessoa disse isto, será que ela tem razão mas espera”.

Maria: Sim eu tenho feito essa reflexão no último ano até porque é o último da escola, estou aqui há 5 anos e fui para o mestrado exatamente porque sabia que se eu voltasse para o trabalho, dito trabalho comum, não ia conseguir ter essa força para ir para o ateliê ou para ter um ateliê, então decidi vir para mestrado e agora o medo é que eu quero tanto isto que eu tenho medo de não conseguir ser isto.

Vera: É assim já estás a ser de alguma maneira, não é? Portanto é só ir criando condições, é isso é só ir alimentando e é só isso.

Maria: Muito obrigada!

Vera: Bem Maria espero que tenha sido útil para ti tudo isto!

Maria: Foi ótimo! Muito obrigada!



Figura 37 – Frame do vídeo documentado pelos alunos e professor da escola de viagem intitulado *Passe Brume École des sentires sauvages*.

7.2 Entrevista a Laurent Geoffroy

Laurent Geoffroy, nasceu em Annecy, França. Atual músico e *Luthier*⁴³ de profissão, no passado foi também marinheiro e carpinteiro naval. Frequentou quando adolescente um ensino extraordinário, durante dez anos ingressou na “escola de viagem” criada por Christian Coutzac, onde eram desenvolvidos projetos em vídeo ou fotografias sobre todo o processo, a experiência e os locais visitados, sendo essa a única documentação existente sobre o seu depoimento, além dos vídeos, até agora publicada.

Maria: Gostava que começasses por falar primeiro um bocado sobre ti e de seguida sobre a escola, como era o formato da escola para compreender o que é que faziam e qual era a premissa.

Laurent: É uma grande história, foi há mais de 35 anos que fugi da escola “normal”, para ir para esta escola de viagem. Descobri-a com os meus pais, havia... não sei como se diz... um centro de turismo com cavalos e uma roulotte, e havia um outro centro de turismo do outro lado da França, e neste centro havia uma escola a iniciar aqui, era um projeto que proponha viajar para Espanha durante um ano, com dois cavalos e uma roulotte, fui mesmo muito entusiasmado com este projeto de viagem. Então, fui ao outro lado da França, perto de Bordeaux e este foi o início de uma grande viagem, e a minha vida mudou totalmente. O primeiro filme foi sobre o primeiro ano com a roulotte, fizemos a sua construção durante mais ou menos dois meses e depois começamos a viagem para Espanha, tudo isto desenvolveu um novo tipo de descoberta sobre aprender as coisas da vida, não com a caneta e papel, mas com as coisas da vida, cozinhar, construir a roulotte, cuidar dos cavalos, procurar um lugar para dormir à noite, todas estas coisas, este novo ano vai falar sobre a escola, mas da escola num ambiente natural.

Maria: Então, e quem é que era Christian Coutzac, que criou a escola, qual era a sua premissa, o que é que ele fazia anteriormente, e, como é que tudo isto começou?

⁴³ Tradução livre do francês para o português: artesão que constrói e repara instrumentos musicais de cordas.

Laurent: Antes desta escola Christian foi educador “normal”, e durante esta época havia uma lei que permitia a criação de escolas, ou num lugar público, num lugar privado, com os pais, havia muitas formas possíveis de fazer uma escola, agora não, é tudo fechado e difícil, antigamente havia esta possibilidade de criar uma escola em vários lugares, em várias possibilidades de forma fácil, e então usou esta possibilidade na criação deste projeto com um pequeno grupo de mais ou menos seis a oito crianças com ele.

Maria: E como é que era a relação com ele, ele era o vosso orientador suponho? Como é que era a relação com o “professor”?

Laurent: “Professor” ... Bem, ele foi como todos nós, porque o primeiro ideal era que todos nós tomássemos as decisões, então não era ele que tomava as decisões por nós. Fazíamos todos os dias uma reunião normalmente à noite, para discutir todas as coisas a fazer no dia seguinte, e onde iríamos, e estas decisões foram tomadas sempre todos juntos, quer seja sobre o projeto, o dinheiro, e o que se tinha para fazer.

Maria: Maravilhoso, e vocês viajavam a cavalo a aprender todas as coisas da vida com as experiências, com essas decisões e certamente era muito difícil chegar a um consenso do grupo todo para tudo se fazer, mas também estudavam as matérias nos livros como uma escola “normal” ou isso era...

Laurent: Não! Só as coisas da vida porque tem tudo, qual é o maior curso de matemática do que construir uma roulette?! Não há melhor, dividir o dinheiro do dia, por exemplo. Há sempre em todas as coisas da vida, coisas a aprender muito mais agradáveis do que estar numa cadeira de uma escola, fechado, e acho que para mim foi mesmo uma sorte muito grande.

Maria: Imagino que sim. E como é que foi a reação dos pais a ir para esta escola, ou como é que foi convencê-los?

Laurent: Então, depende dos pais, no início foi um pouco difícil para eles, porque partir assim... e não foi um ano inteiro de viagem, foi de setembro a mais ou menos abril, mas já é longo. De forma muito estranha para nós foi

muito fácil, só talvez o primeiro mês foi um pouco mais difícil, mas depois passou, mas para os meus pais, já falámos disto, foi mesmo muito difícil mesmo durante todo o período.

Maria: Mas eles aceitaram à primeira ir para esta escola? Ou foi fácil convencer?

Laurent: Sim, tomamos a decisão em conjunto para ir para esta escola, porque se não fosse uma decisão dos dois, dos pais e da criança era complicado.

Maria: E partiu de si, ir para essa escola, foi o Laurent que descobriu?

Laurent: Não, descobrimos todos juntos. Tive um amigo que veio a nossa casa e que nos falou a todos deste projeto.

Maria: E de que anos a que anos frequentou esta escola mais ou menos? Foi quantos anos que esteve lá?

Laurent: Quantos anos? Bem, eu fiz dez anos, e fizemos poucos, mas grandes projetos, mais ou menos três grandes projetos, o primeiro em Espanha com os cavalos e a roulotte, o segundo em Marrocos com um burro e fizemos as portas do deserto, foi um projeto muito interessante, e depois o projeto em Aveiro com uma bateira.

Maria: Sim, eu vi, fiquei principalmente fascinada de ver o vídeo-projeto sobre a cidade de Aveiro porque sou de lá.

Laurent: Eu tenho um grande amigo que mora na Murtosa, mesmo hoje em dia trabalho com ele, corta-me as peças da minha **concertina com lazer**, então envio para ele a madeira e ele corta as peças e envia para mim. Ele contou-me que já mostrou este filme sobre a Ria de Aveiro e esta escola e diz que neste filme há imagens de ... como se diz ... memória muito interessantes que pode encantar muitas pessoas em Aveiro.

Maria: Sim. Eu gostava de mostrar esses vídeos aos meus avós porque o meu avô chegou a trabalhar na ria, todos tiveram trabalhos ligados ao mar, e, eu por consequência também acabo por ser muito ligada ao mar por causa disso, então foi como reviver uma coisa que esta nos álbuns de fotografia deles que já não acontece.

Laurent: Tivemos a sorte de estar na ria de Aveiro quando havia todas as coisas antigas, vimos tudo, as pessoas a ir apanhar o moliço, ver as ondas, o barco a entrar no mar pela praia, sabes? Tenho uma lembrança muito bonita deste momento.

Maria: Mas porque é que deixou de frequentar esta escola?

Laurent: Porque fiz muitas coisas. Então, fizemos estes três grandes projetos, e ainda atravessamos a França com outra roulotte e cavalos, alguns projetos foram mais pequenos com duração de dois ou três meses. A escola existiu entre 1985 e 1995, e no fim da escola tínhamos um projeto sobre os canais, há muitos em França, e também na Holanda, e os barcos que lá navegam chamam-se Peniche, mas não é Peniche em Portugal, são grandes barcos para transportar todas as coisas, e tínhamos o projeto de fazer uma escola sobre o Peniche, como se fosse uma roulotte sobre a água, e viajar pelos canais da França e do Norte. Este foi um projeto muito desafiador e muito difícil porque era muito caro, o barco é muito caro e tudo o resto também, então precisávamos de muito dinheiro para o fazer, o que não foi possível de reunir toda essa quantia, então a escola parou neste projeto.

Maria: Então, pelo que eu estou a perceber a escola era os projetos que criavam, onde as viagens poderiam durar entre três meses e um ano, dependendo do projeto e todos eles tinham como base uma “temática”, irem para um lugar e pensarem e trabalharem sobre ele.

Laurent: Fazíamos no início um pequeno estágio para decidir e escolher o que queríamos fazer, então, normalmente durava entre quinze a vinte dias, era preciso saber se todas as pessoas se iam dar bem juntas porque estar um ano inteiro ou mesmo seis meses é preciso saber se é possível, escolhíamos

um destino e o que fazer no projeto, tínhamos sempre um projeto-filme, ou fazer uma reportagem foto, por exemplo no Marrocos foi uma reportagem foto na praia de areia branca, e depois era só viajar e aprender.

Maria: E pelo que estou a ver recorda estes anos todos com muito amor e muita aprendizagem, todos os dias eram para aprender alguma coisa.

Laurent: Sim, sim, sim, mas não é dizer “ah! hoje vou aprender esta coisa”, não, hoje vais te levantar, vais cozinhar, cuidar dos cavalos, reparar alguma coisa na roulotte que se partiu, procurar o próximo lugar para dormir, procurar a estrada que nos leva ao destino, há sempre muitas coisas a fazer, tu já fizeste viagens? Sabes que, quando tu viajas o dia é sempre assim, de manhã vais dizer “oh! Onde vou? Vou ali, então o que preciso? Preciso disto, disto e disto, e o que preciso para ir? O transporte, o autocarro, o comboio, não sei, um *bla bla car*. Então há sempre imensas coisas a fazer, e esta é uma parte muito fixe da viagem.

Maria: Sim, e quantas horas viajavam? Que tipo de sítios viajavam e se estava tudo integrado nos projetos, decidido por vocês, mas a questão é se havia um máximo de horas para viajar por dia, ou era decidido também em grupo, que era a noite que descansavam e paravam a roulotte.

Laurent: Isso era sempre todos os dias, dia por dia, porque por exemplo se estávamos num lugar muito fixe ficávamos lá 10 dias, para descobrir o lugar, não sei, e também fizemos encontros de pessoas encantadoras, muitas vezes ficávamos uma semana ou quinze dias num lugar muito interessante com pessoas muito interessantes para poder estar com elas e fazer coisas com elas, encontramos projetos de permacultura por exemplo, então ficamos lá uma semana a colher com eles e fazer todas as coisas da permacultura. Depois quando queríamos viajar ou ir para outro lugar mais rápido fazíamos mais quilómetros todos os dias, e pronto foi assim, dia por dia.

Maria: O projeto era a viagem toda, ou seja, acabavam por descobrir outros lugares nesse processo de ir até um sítio específico para realizar os vídeos como Marrocos e Espanha.

Laurent: Sim, sim, sim. O projeto, por exemplo, no primeiro ano foi em Espanha, mas não sabíamos... como se diz... onde nós podíamos ir, era em Espanha, mas Espanha é grande. Então, paramos em Burgos e foi muito complicado viajar em Espanha porque esquecemo-nos que na altura do inverno Espanha é muito fria. Então, fomos lá em Burgos, paramos lá, e depois voltamos para França.

Maria: E sabe mais ou menos quantos lugares por onde viajaram e quantos projetos é que houve ao todo?

Laurent: Durante o primeiro ano ou durante todos os anos?

Maria: Durante todos os anos.

Laurent: Todos os projetos, então, Espanha, Marrocos, travessia da França, Portugal – Aveiro, depois fizemos uma outra roulotte durante meio ano e depois acho que foi o último um projeto com um barco, o barco dos canais. Foi seis projetos, mas o último não funcionou, foi o início e paramos antes de acabar o projeto.

Maria: E quais foram os sítios mais importantes, se consegue nomear, eu sei que é difícil, mas quais foram os sítios mais importantes em que...

Laurent: São todos importantes porque sabes na cabeça de uma criança, todos estes lugares são mesmo ... é muito difícil por palavras estas coisas ... são mesmo coisas do interior, são imagens da mente, e sim gostei de tudo, gostei muito, muito, muito de Portugal, volto a Portugal há 30 anos e estabeleci uma relação muito forte com Portugal.

Maria: E quais foram as memórias de viagem, aquelas que ficaram mais presentes, uma história que conte sempre, ou várias, ...

Laurent: Não percebi...

Maria: Se há alguma memória que tenha mais presente, algum acontecimento, histórias que conte sempre.

Laurent: Há muitas! Não sei, por exemplo, uma memória, uma situação muito forte que eu vivi foi quando fomos a Espanha com uma roulotte, passar os Pireneus com a roulotte era impossível, porque os caminhos são muito íngremes e era inverno, havia neve, então fizemos a travessia com a roulotte dentro de um comboio de mercadorias, e, os cavalos foram com um amigo que atravessou com um camião e passamos os pireneus. Nesta travessia tínhamos um lugar para ir, mas o maquinista foi obrigado a parar, não sei, 100 quilómetros antes desse lugar, então fomos obrigados a ir com os cavalos e sem a roulotte, sem nada, nesta próxima paragem, demorou cerca de três, quatro dias e lembro-me que foi uma coisa mesmo incrível, encontramos pessoas muito fixes, antigas aldeias com pessoas a viver com quase nada, sem eletricidade, sem nada, e lembro-me que uma noite íamos dormir num campo, não tínhamos tenda, dormimos dentro de um saco de cama, quando fomos dormir estava tudo bem, e não sei por volta das cinco da manhã, tínhamos uma coisa pesada sobre o saco de cama, tínhamos cerca de quinze centímetros de neve sobre nós, e estas coisas ficaram mesmo gravadas na minha memória para a vida inteira.

Maria: Mas e os cavalos?

Laurent: Os cavalos estão habituados a estar fora com a neve, chuva, com tudo. Agora estou a lembrar-me, porque há muitas, muitas histórias, por exemplo quando fomos a Marrocos fomos de comboio, de França, Espanha, fizemos a travessia de Gibraltar e paramos na cidade de Tânger, porque tínhamos uma noite de espera para apanhar o comboio para Marraquexe, e tivemos a má ideia de dormir na praia com todas as nossas coisas, passamos a noite lá e de manhã quando nos levantamos tudo desapareceu, as mochilas, a camara, tudo, ficamos só com os sacos de cama, e as roupas que tínhamos no corpo.

Maria: E depois como é que fizeram?

Laurent: Não me lembro, acho que os nossos pais enviaram dinheiro para comprar novas roupas e foi assim, compramos roupas em Marrocos.

Maria: Mas isso foi logo um mau pressagio dessa praia. Vocês acordaram e ficaram um bocado...

Laurent: Ah! Sim, sim, acordamos muito surpreendidos e é assim, são as coisas de viagem... pode acontecer... este momento foi uma má lembrança, mas estás sempre a aprender com estas coisas, sabes que agora não vou dormir numa praia assim. Aprendi muitas coisas sempre assim, são coisas muito difíceis de explicar, são as coisas comuns da vida e *anticiper*, como se diz *anticiper*? (Maria: anteciper, é igual), anteciper as situações, aprendi muito com este tipo de situações, com todas as coisas da vida. Esta situação da neve, agora eu sei que quando vou dormir fora vou ver antes o tempo, e tu podes aprender muitas coisas assim da vida todos os dias.

Maria: E essas são as experiências, as surpresas podem ser boas e más da viagem. E depois temos os momentos de deslumbre, aqueles que sentimos muitas vezes a chegar a um sítio, ou aqueles lugares que ficavam mais tempo porque gostavam das pessoas, os momentos de deslumbre que as vezes não conseguimos transmitir por palavras aquilo que imaginamos que o lugar podia ser e que era diferente, ou, é mais bonito. Tem algum momento assim onde foi ao olhar para alguma coisa que sentiu esse primeiro momento de deslumbre?

Laurent: Deslumbre não conheço esta palavra, qual é?

Maria: hum, eu vou traduzir, deslumbre é, deixe-me ver se consigo traduzir para francês, é *éblouir*.

Laurent: Um momento sim, ebulição, é muito forte como palavra. Então, um momento muito fixe, muito incrível.

Maria: Sabe-me dizer o primeiro que se lembra, o primeiro em que... eu sinto que é aquele momento em que nos dá um murro no estomago em que nós não estávamos à espera.

Laurent: Também tenho muitos, mas um momento que me lembro, por exemplo foi em Marrocos nas dunas do Saara, este momento é incrível, lembro deste, chegamos lá com o burro e com as nossas coisas e vimos as dunas do Saara, é um momento gravado na memória.

Maria: E que não consegues explicar normalmente esses momentos não dá para descrever.

Laurent: Exatamente, é muito difícil de pôr por palavras estas coisas, também tem muitas coisas assim em Marrocos, lembro-me que quando moramos lá, vivíamos numa pequena casinha toda em terra, sem eletricidade, sem água, sem nada e precisávamos de ir buscar a água ao poço e foi mesmo uma experiencia que gostei muito, fantástica, não tínhamos casa de banho também, e para ir tomar duche costumávamos ir no Hammam, é tipo uma sauna em Marrocos, e lembro-me desse momento no Hammam, era muito fixe no final tomávamos um chá de flor de laranjeira, e, esta é uma memória, sabes? Uma das melhores, e beber o chá das flores das árvores à nossa frente. São pequenas coisinhas, não são coisas muito importantes não sei, são pequenas coisinhas da vida.

Maria: Que deslumbram.

Laurent: Sim.

Maria: E havia assim mais alguma dificuldade que passavam, que era muito grande, esses acontecimentos que contou eram coisas que aconteciam sem estarem à espera, mas havia uma dificuldade que era recorrente na viagem por exemplo não saberem o que é que vão comer, não sei...

Laurent: Sim, porque tínhamos muito pouco dinheiro. O dinheiro era como uma escola privada, os pais enviavam para nós todos os meses, não me

lembro bem foi à trinte e cinco anos, não me lembro ao certo quanto era, mais ou menos mil e quinhentos francos, hoje quatrocentos ou quinhentos euros por mês e cada um de nós só tinha isso. Tínhamos o dinheiro juntos e era pouco, e algumas vezes no fim do mês foi um pouco difícil, mesmo para comer, mas nada de perigoso, comíamos um pouco menos e coisas baratas.

Maria: E isso também fazia com que nos mês seguinte gerissem melhor o dinheiro, a aprender a...

Laurent: Exatamente.

Maria: E como faziam quando ficavam doentes? Por exemplo, se alguém do grupo ficasse doente de certeza que aconteceu em tanto tempo.

Laurent: Lembro-me que não tivemos muitos problemas de doença, durante todos os projetos que nós fizemos houve só um acidente com uma roulotte que passou por cima de uma criança, mas não foi muito grave, felizmente foi perto de um lugar, no início, então a criança foi ao hospital e durante um mês voltou para casa dos pais e depois para a roulotte novamente, não foi uma grande coisa. Não me lembro mesmo de constipações ou gripes, talvez um pouquinho, mas sabes que quando estás a viver no ar livre, estás menos doente, muito, muito, muito menos porque tu estás sempre a respirar o bom ar livre e a viver num ambiente um pouco duro então tu estás mais duro. Se havia um problema grande voltávamos para casa dos nossos pais, mas isso aconteceu só uma vez.

Maria: E como é que era voltar a casa?

Laurent: Voltar a casa era fácil porque na minha cabeça rapidamente, depois de partir no primeiro ano, tomei a decisão de partir para sempre. Então, para mim foi fácil, quando voltei disse aos meus pais “agora volto por, não sei, dois, três meses, mas depois vou para lá, vou partir em viagem”. Na minha cabeça foi claro, então dessa forma para mim era fácil, mas esta é a minha experiência, sabes que há outras pessoas que para elas era mais difícil do que estudar na escola normal.

Maria: Sim eu percebo, e o pensamento também mudava a cada viagem, a cada dia, e então voltar a casa era muito diferente da forma como tinha saído, como é que pensava antes e depois quando voltava, sentia muita diferença? Ou isto, era tão gradual de dia para dia que não senti nenhuma diferença? Melhor, eu sei que a idade é muito diferente, mas antes de ir para a escola pensava de uma forma e depois quando saiu da escola como é que era a vida para si?

Laurent: Sim, mudou totalmente, eu era totalmente outra pessoa. Acho que me esqueci de dizer que o momento mais importante da minha vida foi a manhã em que parti para a primeira viagem, nesta altura tinha 13 anos, parti para esta escola e lembro-me que foi às cinco da manhã, no escuro total e falar sobre isto emociona-me, sabes? Porque eu senti que a minha vida nesse momento tinha mudado para sempre, sabes? E acho que isto é o mais importante.

Maria: Sim, eu estou a perceber porque os pensamentos que vem a seguir a viagem são muito importantes, mas só o facto de estarmos a decidir ir já está a mudar qualquer coisa em nós.

Laurent: Exatamente, quando eu voltei no fim da primeira viagem era já neste sentimento de estar noutra lugar, em viagem para sempre.

Maria: E como é que começou a ver o espaço e o tempo? Assim, também numa dinâmica de antes e depois, a percepção do próprio espaço e tempo mudaram completamente?

Laurent: Podes explicar de uma forma diferente?

Maria: A nossa intuição sobre o espaço e o tempo, ou seja, os lugares e o próprio tempo da vida, as horas do dia, e mesmo o decorrer do tempo, era certamente completamente diferente antes da viagem e depois e eu queria saber qual a visão que tem sobre essa percepção do tempo e do espaço depois dessa viagem?

Laurent: Antes era a vida normal, então, de manhã ia para a escola, depois almoçava, à tarde ia para a escola, depois jantava e dormia. Depois podia fazer como eu quisesse, então, se eu quero levantar cedo posso levantar cedo, ou mais tarde. Depois tinha isso, como se diz, podia escolher tudo o que quero e como quero, se quero comer às catorze horas, como às catorze horas, podia fazer o que queria como queria, e era eu que decidia.

Maria: E na própria caminhada, na própria viagem essa duração do tempo as vezes poderia parecer demasiado longa, demasiado pesada ou era sempre tranquila e estavam...

Laurent: Durante a viagem?

Maria: Sim, mesmo durante a viagem...

Laurent: Era o contrário, estávamos sempre... como se diz... no caminho a fazer coisas, e, nunca me lembro de um momento sem fazer alguma coisa, de estar no tédio, nunca tinha tédio na minha vida, este momento não conheço, mesmo agora não conheço. É mesmo uma coisa boa, e muito importante da escola é que como tu estás a decidir tudo sobre a tua vida, tu estás sempre em acordo contigo. Algumas vezes é difícil porque tens dúvidas, se o caminho que segues é bom ou se um outro caminho seria melhor, não sei, a vida é sempre escolher, mas acho que esta escola dá-nos muitas ferramentas para saber escolher, para mim é quase a coisa mais importante desta escola ir sempre em frente com as decisões, então agora estamos habituados a tomar decisões sempre, sempre, sempre.

Maria: E saber lidar com as consequências também.

Laurent: Sim, claro.

Maria: E essa era a parte que quando corria mal, podia ser difícil.

Laurent: Sim, sim.

Maria: E em relação ao espaço como é que era, eu vi que a roulotte era pequenina, cabiam todos lá dentro? Como é que era dividir esse espaço em comunhão com os outros?

Laurent: O espaço é fora! A roulotte é só um lugar para dormir, mas algumas vezes estava bom tempo e podíamos dormir em tendas lá fora, mas tínhamos na roulotte cinco, seis lugares para dormir sem problema, era tipo uma van, uma carrinha, fizemos também uma pequena cozinha, era muito fixe a roulotte, a mesa baixava e tinha quatro espaços para dormir, dois em baixo e dois em cima, normalmente havia seis ou sete lugares para dormir, e tínhamos sempre cada um, uma pequena caixa para pôr as nossas coisas dentro, e, só. Quando tu estás em viagem assim tens poucas coisas, muitas poucas coisas, e este também é uma boa aprendizagem, quando fui à Letónia para tocar em Janeiro, fui por dez dias com a minha concertina e uma pequena bagagem minúscula, e lá as pessoas que estavam a esperar-nos perguntaram-nos onde estava a minha bagagem e eu respondi tenho tudo aqui, a minha concertina, tenho tudo, eu preciso de muito pouco, esta é uma boa aprendizagem da escola.

Maria: Sim, acabam por aprender o que é a necessidade, o que é que realmente precisam de levar, e que não precisam de peso a mais. Já falou um bocadinho da relação com aqueles que habitam os locais que era muito boa, e entre vocês também, mas e consigo mesmo como é que era ver-se, como passou a ver-se a si, e, aos outros depois da experiência toda, depois da escola de viagem.

Laurent: Depois do projeto é isso? Quando ou se tivemos contacto com os outros?

Maria: hum não, teve a contar-me que a experiência com as pessoas dos lugares era muito boa, e no grupo também, mas como é que se passou a ver a si próprio, certamente alguma coisa mudou depois da escola toda, como é que se passou a ver a si próprio e os outros da comunidade para onde foi viver, ou do sitio para onde foi viver, como é

que foi essa experiência em contacto com o mundo diferente que era o seu?

Laurent: Hum, não percebo muito bem a tua questão, é difícil, é sobre o meu sentimento sobre estas coisas, não percebi.

Maria: Não, é sobre o seu sentimento sobre ti próprio depois de fazer a escola, e, o seu sentimento com os outros para onde foi viver a seguir à escola.

Laurent: Então, como eu estava depois, é isso?

Maria: Sim, como é que tu te vias a ti próprio.

Laurent: Bem, esta é uma questão muito complicada. Não sei, vou-te responder uma coisa e tu vais me dizer se estou num bom caminho ou não. Eu depois tinha uma grande confiança em mim, muito grande, e agora quando eu quero fazer uma coisa ninguém pode parar o que eu quero fazer, vou fazer o que quero e vou conseguir, esta é a coisa de mais importante, é isso que queres?

Maria: Sim! E em relação aos outros, como é que vês as outras pessoas?

Laurent: hum, quando tu estás bem no teu interior, quando estás bem na tua cabeça, quando tu sabes o que queres é sempre mais claro com os outros sabes? É sempre mais fácil porque tu estás bem posicionado, posição interior, quando tu sabes bem onde tu estás, a posição que tu tens no mundo, é sempre para mim mais fácil com os outros porque tu não estás à espera... como se diz... coisas dos outros sabes? Ficas independente, muito mais independente. Este é para mim das coisas mais importantes, a relação com os outros.

Maria: Vocês também tinham as conversas, as tais reuniões todos os dias de considerações do que iriam fazer, e como é que ficou essa relação com a despedida, isto interessa-me, a parte de como é que é, a

chegada é sempre muito boa aos sítios, mas e a despedida desses sítios ou dessas pessoas.

Laurent: Podes explicar um pouco mais, esta palavra me falta, já ouvi, mas...

Maria: Despedida é dizer adeus, sair dos lugares.

Laurent: Sair dos lugares, quando saíamos dos lugares, então, a questão é? Desculpa mais uma vez.

Maria: Sem problema, então, despedida é adio em francês, *aure voai*. Como é que era dizer adeus a estes lugares, qual era o sentimento de ir embora, ou mesmo dizer adeus às pessoas que deixavam e com quem tinham aprendido.

Laurent: Não me lembro porque foi há muito tempo, sabes? Acho que a minha lembrança é que são experiências tão boas, tão boas que para mim não foi difícil partir, porque sabes? Tu tens uma ligação a estas pessoas para mim, para sempre, porque nas relações não há para mim uma noção de tempo, é só o momento que é muito importante, e depois tu vais partir, vais fazer outras coisas e é assim, sabes? Mas esta lembrança fica, e para mim não é difícil partir porque é como se ficasse sempre com elas, sabes? Na minha cabeça é assim, uma coisa também que aprendi nesta escola, é viver dia por dia, não é viver para ter, não sei quando, ou não sei o quê, é o agora, dia por dia.

Maria: E de que modo esta escola influenciou a sua vida (isto é a base entrevista inteira? se quiseres especificar mais alguma coisa pode dizer, mas acho que é tudo.

Laurent: Sim, é possível falar muito mais, se quiseres podemos parar e talvez vão aparecer mais perguntas, se quiseres podemos fazer uma outra entrevista e falar sobre coisas mais precisas que tu queiras e talvez, a ver os filmes aparecem mais questões.

Maria: Muito obrigada, então só mais duas ou três questões que ainda tenho aqui. Uma que me lembrei agora, tem algum objeto, ou tem algum sítio mais específico que o faça recordar de alguma coisa importante desta sua jornada de vida?

Laurent: Durante esta viagem, por exemplo?

Maria: Esta é mais geral, pode ser mesmo na vida?

Laurent: Sim, quando começámos, não fiz a apresentação total sobre mim. Para mim depois que descobri o mar em Portugal, na Ria de Aveiro, foi uma coisa muito importante para a minha vida porque depois fui marinheiro na Bretanha, no norte de França, em um barco de madeira muito fixe, durante dois anos. Acho que foi a experiência de mais forte que tive na minha vida, viver num barco durante dois anos inteiros, ganhar dinheiro sobre o mar, foi mesmo indescritível, descobri a concertina no barco, este também foi um grande momento da minha vida, onde mudei quase tudo na minha vida, ou seja, depois da escola fui marinheiro, depois carpinteiro naval e depois músico, e agora para culminar os dois, estou a ser carpinteiro de concertinas, tenho um ateliê, então é a forma para mim de juntar o trabalho da madeira e a música.

Maria: E acha muito diferente a aprendizagem que teve na escola da aprendizagem do mar? Do viver num barco, do trabalhar lá?

Laurent: É a mesma coisa.

Maria: Eu tenho uma grande ligação ao mar em termos de despedida, porque desde pequena que vou levar ou vou buscar os homens da minha família aos portos, com dois meses estava dentro de um barco com a minha mãe a tomar banho na pia, contam-me, então esta relação com os navios e a minha relação com a viagem vem desde pequena, porque sempre foi uma coisa muito recorrente, e sei como isso influencia a vida. Aprender a estar num barco, é um pouco mais difícil, mas difícil de diferentes modos do que na viagem por terra?

Laurent: Sim, sim, é totalmente diferente, é mesmo uma outra coisa, para mim. Chegar a um porto com um barco é totalmente diferente do que chegar na terra, é outra coisa, é mesmo outro tempo, outro ritmo, outro... tudo diferente.

Maria: **Aí o ritmo da viagem é bastante diferente ao da vida comum, ao da vida na terra pelo menos.**

Laurent: Com o barco? Sim, sim, sim. Também o verão passado fiz a travessia dos Açores a Franca, então foi a primeira vez que fiz 15 dias sobre o mar, a ver o mar, foi uma experiência mesmo muito fixe.

Maria: **Eu também sonho um dia ir trabalhar para um navio do bacalhau pelo menos uma viagem, ou duas. Eu costumo dizer que sou mais parecida aos homens da minha família do que as mulheres. E assim para terminar a entrevista e fazer um apanhado, como é que estas viagens todas influenciou no processo artístico? Sei que é músico de *folk* que eu já ouvi e gosto muito do que faz, queria saber como é que a influência a sua vida, da viagem na escola passa para o processo artístico.**

Laurent: Para mim a arte, o processo artístico é em cada momento da vida, para mim não é uma pintura que tu vais pôr em uma parede, para mim todos os momentos quando estou a fazer a minha concertina é arte, quando estou a tocar música claro é arte, gosto muito de cozinhar, quando cozinho para mim é arte, tudo, para mim arte deve estar dentro das pequenas coisinhas da vida, tudo é arte para mim.

Maria: **Então, tudo influencia e inspira-se numa vida quotidiana “comum”, ou seja, por vezes a mais parecida com a dos outros, mas vê a beleza nesses pontos, vê a vida como uma viagem, com as coisas novas que cada dia tem e não fica naquele pressagio da “casa – trabalho, trabalho – casa”, e amanhã igual.**

Laurent: Sim, sim, sim, para mim.

Maria: **Sim, sim, para mim é igual.**

Laurent: Cada um de nós tem uma visão... como se diz... diferente, eu não gosto sabes de museus com muitas pinturas não é mesmo arte, para mim a arte está fora, fora das coisas, fora de tudo.

Maria: Obrigada.

Laurent: Foi um prazer.