

***DO TOQUE ENTRE O MUNDO E O  
FRAGMENTO***

André Ferreira Vaz da Silva

Orientadores:  
Prof. Dr. Fernando Poeiros e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Gaudêncio

O conjunto de textos que compõem o *Do toque entre o Mundo e o Fragmento* são indissociáveis do trabalho realizado ao longo dos últimos três anos referentes ao ciclo de estudos do Mestrado em Artes Plásticas. Assim, deve ser entendido como uma reflexão escrita associada aos acontecimentos e experimentações e não como produto independente desse processo.

Componente escrita para obtenção de grau Mestre em Artes Plásticas;  
Escola Superior de Artes e Design Caldas da Rainha 2020/2022

## *RESUMO*

Neste texto pretendo trabalhar a partir da noção do solo fértil. Pela reflexão dos gestos de um criar (desde o artesão, ao jardineiro no meu caso particular, ou até um pássaro), e como encaro e trabalho sobre um conjunto de exercícios ao reconhecer nisso uma forma específica de estar no mundo. Procuro um processo cândido nos acontecimentos e oscilações que só podemos captar através de um olhar atento. Gera-se assim um movimento vivo. Uma tensão no tempo e no espaço que condiciona significativamente o meu trabalho. No final tudo muda, tudo está em transição para outra coisa. Em suma, desejo aproximar o sistema da minha observação e percepção como exercício diário para a resolução de questões de criação poética na gestão de Imagens de Natureza.

## *PALAVRAS-CHAVE:*

Plasticidades temporais; Transitoriedade; Espaço-Outro; Artífício; Duração.

## *ABSTRACT*

In this text, I intended to work from the notion of fertile soil by reflecting on the gestures of a creator (from the craftsman to the gardener in my case, or even a bird) and how I view and work on a set of exercises while recognizing in this a specific way of being in the world. I am looking for a candid process to the events and oscillations, which we can only capture through an attentive gaze. In this process is created alive movement. A tension in time and space that significantly conditions my work. In the end, everything changes. Everything is in transition to something else. In short, I want to approach the system of my observation and perception as a daily exercise to solve questions of poetic creation in the management of Images of Nature.

## *KEYWORDS*

Temporal plasticities; Transience; Other-Space; Device; Duration.

***Obrigado,***

aos meus Pais,

Fernando Poeiras e Susana Gaudêncio, pela orientação, disponibilidade e confiança para me acompanharem,

António Monteiro, Bartolomeu de Gusmão, Beatriz Ourique, Selma Martins e Cristina Coito, Teresa Luzio, Virgínia Mota pelos saberes e generosidade partilhada, olhares certos e conselhos nas horas de maiores incertezas

Coordenação do Mestrado de Artes Plásticas e ESAD. Cr, pela agilidade, disponibilidade e apoio material para a resolução de projetos específicos,

a todos estes, pela Amizade.

## ÍNDICE

agradecimentos .....	5
Nota introdutória	
projeto, processo, investigação.....	7
Viveiros para o que é preciso .....	11
1. Cada Sentido um Mundo	
da Recepção e do Dilema do Visível .....	19
1.1 Azedas.....	27
1.2 A Barreira .....	35
1.3 Esfera negra de borracha.....	47
2. Nada de novo sobre o solo .....	55
2.1 A Bolota.....	58
2.2 No meu Jardim	
(semear, mondar, colher ... semear) .....	65
2.3 Tamancos de Madeira .....	71
Conclusão.....	78
Índice de imagens.....	81
Bibliografia .....	83

## *NOTA INTRODUTÓRIA*

### *projeto, processo, investigação*

No presente relatório/ensaio, tenho como objetivo projetar o que me afeta, tal como revelar as intenções criativas e plásticas, para o centro da minha prática artística. No reconhecimento da natureza, das formas de ser reconhecidas pelos vínculos perceptivos e estéticos que determinam a maneira de estar e encarar o mundo. É importante para mim perceber que lógicas, materialidades e soluções me servem e que são intuídas por vetores de sentido. Tomemos em consideração o seguinte pressuposto no contexto destas palavras para com a minha prática artística: a observação é um processo orientado, enquanto a percepção é dirigida por um alvo que não se efetua no ‘deus dará’. Considero a percepção uma ação que envolve o corpo na sua totalidade, incluindo os sentidos. Ainda assim, não tenciono apresentar a observação e a percepção como experiências completamente antagónicas uma à outra, pelo contrário. Sendo um processo orientado, ao observar dá-se, em simultâneo, uma experiência perceptiva (tanto quanto sedutora) pela interação daquele que percebe e do objeto, fenómeno ou um acontecimento percebido. As ordens que governam as duas experiências são as mesmas, e o primeiro combustível para elas será a imaginação criativa e a própria criatividade. Assim sendo, é a partir dos meus hábitos, rotinas, fazeres e não-fazeres, esquemas, modelos e pressupostos que procuro reconhecer os momentos em que preciso de focar e tocar em tudo o que me seduz, para me aproximar gradualmente de uma conceção e reconhecimento das imagens de natureza. Isto é, o espaço-outro: o plano de comunhão e manifestação de energias transformadoras, para um devir absoluto que só pertence à terra, em todos os Fragmentos e, consecutivamente, na sua impressão [do toque] do e no Mundo.

Há alguns aspetos a ter em conta. Na prática, procuro não separar a ética da estética; cada trabalho funciona como uma revelação e uma revolução em mim. Depois, as imagens e os objetos que habitualmente aparecem nas constelações, situações, arquipélagos escultóricos que crio, são como peças independentes quando penso em toda ou qualquer envolvência ou instalação. Talvez por não partir naturalmente de uma ideia concreta de instalação, mais pelo contrário! A instalação aparece como força da minha expressão e, como tal, é um mistério. O que acontece é que a premissa, seja ela qual for, para a concretização, ou elaboração, dessa expressão, é animada pela variedade de enquadramentos, relações, construções, pequenas arquiteturas relativas ao espaço expositivo, ou mesmo pelos múltiplos argumentos — que resulta da minha prática multidisciplinar — que a cada uma delas diz respeito.

É importante salientar que me dedico a cada uma destas peças, objetos artísticos e esculturas, isoladamente. Apercebi-me, não há muito tempo, que me dedico tanto a um tempo de produção como a um tempo de pós-produção que, no contexto da minha prática, é muito importante respeitar. Demoro uma eternidade para tomar decisões, mas isso nem sempre é bom. No tempo da produção acabo por testar e experimentar, isoladamente, várias possibilidades e modelos relativos a cada peça, enquanto na pós-produção afino e crio as relações entre todas elas. Muita coisa acontece no decorrer destes dois momentos; onde a atenção ao detalhe, a cada passo que dou, é determinante para a impressão da imagem que desejo fixar. Nesse lugar tenciono que os objetos não dependam apenas do contexto da possibilidade de uma ‘imagem coletiva’, mas que, pelo contrário, qualquer uma deles revele individualmente a parte fragmentada de um Todo.

Recentemente, ao visitar alguns dos meus cadernos de escritos, a que me dedico a par da execução das minhas instalações, deparei-me com um *eu* estranho, mas, ainda assim, reconhecível. Inocente, mas, à parte disso, perspicaz em certos aspetos. Com base nas múltiplas articulações com que me deparo nesses escritos e sem grande surpresa, constato que o reflexo do meu trabalho é fruto de questões, para além de equívocos, que me pesaram e pesam, ao reconhecer que ando, tal como uma galinha, a esgravatar

sempre à volta do mesmo lugar. Num deles pergunto-me: “Será a transmissão de significados realmente importante para perceber toda e qualquer relação? E se fôssemos outro tipo de animal, com outro sistema nervoso central? Estaríamos da mesma forma unidos à falta de sentido e significado?”. Escrevi sobre uma experiência do caminhar que se revelou muito complexa e que teve como início a dificuldade que senti ao exercitar, algo que, aparentemente, seria muito simples. É impressionante a marca que deixaram Gilles Deleuze e Félix Guattari na altura, principalmente quando era importante definir alguns aspetos que captavam a minha atenção. Por exemplo, a realização de que, como espécie, todo o corpo é do lugar da natureza — no passado, presente e futuro — cheio de “estórias”, histórias, de contaminação e relações simbióticas. Somos constituídos por seres muito diferentes e que, continuamente, nos fornecemos como hospedeiros e nos transformamos uns nos outros. Se a evolução inclui verdadeiros devires, é no domínio da simbiose que entram em cena *seres de escala e realidades* completamente diferentes. ‘Tornar-se’ implica perceber, compreender e incorporar formas de existência de, por exemplo, um animal (que inclui a velocidade, as habilidades, poderes e relacionalidade) (Deleuze & Guattari, 2014). Na altura o encontro com a *Teoria de Umwelt* de Jakob von Uexküll (Uexküll, T. 2004) também se mostrou muito útil. Principalmente no que diz respeito a movimentos de observação que implicam uma interação entre mim enquanto observador e um possível “sistema” que observo, na construção de mim mesmo.

Nesse escrito é a primeira vez que escrevo e elaboro os esquemas de uma ideia para um arquipélago de situações escultóricas que visam decidir os objetos. Algo que está intimamente relacionado com pequenas obsessões que são, naturalmente, indissociáveis da minha prática artística, como são os atos de colecionar e enquadrar. Colecionar como um exercício para a construção de possíveis narrativas através de adquirir, selecionar e eleger para uma transmissão. A coleção como um exercício de mediação e circulação, um movimento cíclico de um devir e desaparecer permanente. Os objetos que coleciono funcionam, inevitavelmente, como uma extensão do meu próprio corpo, tanto como um instrumento de memória que contornam os processos da minha individuação, tal como a narração da própria “estória”. Ao colecionar, invisto no presente sobre memórias remotas e involuntárias, que resultam da estrutura dos meus afetos. Acima de tudo, pretendo a afirmação de uma atitude que visa aproximar a minha

prática para as misteriosas formas de criação poética (e para com a vida) no exercício da minha prática multidisciplinar e as suas envolvências.

É neste sentido que me expresso sobre a produção e a pós-produção, que são particularmente importantes no momento em que me encontro. Isto porque admito ser o lugar onde se dá a articulação dos objetos colecionados para criação, ou tornar real uma “outra” imagem que se gera pela malha, na grelha, na teia de associações e referências que projetam os trabalhos através do sistema do meu viver. A minha intenção é a criação de diálogos (contínuos) entre as partes e compreender a dimensão que é, para mim, altamente criativa quando, aí sim, me aproximo do momento em que no atelier, ou numa oficina, ao elaborar esquemas, modelos de preparação e ação, que me permitem definir e eleger e, por vezes, excluir cada uma das partes. É um plano de manifestação de um jogo, de inúmeras relações independentes onde a compatibilidade — nesses momentos de definição — parece ser mais provável do que a incompatibilidade. Ainda assim, estes diálogos alimentam-se da constante contaminação de um Outro para aí se fixar enquanto signo. Nas trocas de energia e de informação de um conjunto de arquétipos que assentam num fluxo cíclico em relação *àquele* que vê, com a constante que opera em múltiplas camadas de significação que convida a entrar no lugar da criação de tempo e de espaço. Lugar este que se abre para ‘pretextos narrativos’ que permitem uma sucessão de ação, transformação e transfiguração, como também a disponibilidade para uma regeneração pela via da transposição.

Procuro salvaguardar gestos aparentemente triviais, simples, como, por exemplo: um atar específico com fio de sisal aprendido e exercitado vezes sem conta; o aproximar de duas rochas colecionadas; o aglomerar pano cru ou linho, o plantar um canteiro de girassóis...; por considerar que, no contexto das minhas instalações, estes gestos adquirem outra dimensão na materialização dos objetos: o reconhecimento pessoal e interpessoal associado a experiências práticas transversais a várias áreas do fazer.

A especialidade afunila o saber. Como a palavra indica, torna-o específico no fazer. Enquanto faço sinto necessidade de escancarar novamente as portas que dão acesso a uma experiência de fruição material e comunicação estética, apenas possível a partir da consciência do lugar da vulnerabilidade. De um fazer duradouro e ponderado, encarando todos os riscos que isso implica. Estou convicto que ao assumir esta atitude,

posso preservar um posicionamento nas construções que tenho perseguido, onde, para além de concepções e estratégias de discurso artístico acabou por me despertar para a necessidade por um saber técnico que acontece no silêncio de gestos repetitivos do meu dia e do mundo envolvente que determina a tomada das minhas decisões. E como o mundo natural me ensina todos os dias isto! O que aqui aspiro expor não são os contornos dos limites diferenciadores entre a relação com a *matéria/vida* entre o artesão e o artista e, por consequência, não penso nisso quando trabalho! Pretendo apenas constatar que, para lá da finalidade com que é criado um objeto, interessa-me particularmente a direção de um olhar específico, que remete para o horizonte do sistema observável. Ao trocar tudo isto por miúdos: o criador, isto é, aquele que coloca qualquer coisa no mundo como reflexo da relação do seu olhar e expressão. Não falo como crio, mas também não só falo como crio através do corpo que lembra e tem memória de tudo aquilo que vê através das mãos que me dominam. Trata-se de viver, sistematizar e pensar o labirinto, tanto da vida, como da criatividade que é, e se quer sempre, *inter*.

### *VIVEIROS PARA O QUE É PRECISO*

Sinto-me maravilhado quando num encontro com um artesão, este se abre para revelar os mistérios do seu ofício. Como se, para lá do fazer, lhe fosse ética e moralmente imposta a necessidade dessa exposição. Aí percebo que a relação com a vida existe, tal como com a do poeta ou do músico. A diferença é que esta exposição diz respeito a questões de sobrevivência do ofício e, consecutivamente, do indivíduo artesão. Torna-o 'raso' como consequência. Isto é, criativamente afinado, mas, em contrapartida, tecnicamente virtuoso, apurado e altamente desperto para o chão que pisa. É precisamente o aspeto da sobrevivência que o leva ao encontro dos meios, formas e até ideias, na utilização da matéria que encontra à mão de semear e que prepara de maneiras sistemáticas definindo assim a sua forma de vida.

Sempre senti uma estranha atração por museus de etnografia. Em Berlim, enquanto lá vivi, visitava religiosamente a Ilha dos Museus (*Museumsinsel*) - em especial o Museu de Pergamón (*Pergamonmuseum*), em que tenho particular interesse. Não é todos os

dias que temos a possibilidade de olhar, à distância de um toque, objetos tão carregados de história. A sala do Templo Pergamón (o íman que atraía a maioria dos visitantes do museu) estava temporariamente fechada para obras de restauro e não havia, que me lembre, data prevista para a sua abertura. De qualquer forma, não era isso que me levava a visitá-lo! Quer dizer... também, mas não só! Naquele lugar sentia uma enorme sensação de escala. A relação com as arquiteturas persas, egípcias, gregas (e por aí fora...) replicadas ou restauradas em tamanho real em relação com a pequenez da ponta de uma flecha, de um pedaço de pergaminho ou livro, uma jarra, uma ferramenta para cultivar, modelar, tecer ou esculpir, ou ainda a estatuária religiosa e mitológica. Tudo era simultaneamente grande e pequeno, humano e inumano, estranho e concreto, enquanto lidava com a frustração de sentir ser impossível, para o meu corpo, absorver tudo aquilo por inteiro. Por isso, visitá-lo passou a ser um hábito, um labor necessário para apaziguar o meu sentimento de estrangeiro num lugar que não falava a língua, e que ali me sentia compreendido. A minha observação ia sendo orientada por tudo isso enquanto ia sentindo abrir-se um espaço em mim, por força dessas experiências perceptivas muito específicas. De realização e definição de *alvos*, que me excitavam a níveis muito elevados.

Mais uma vez, não eram apenas os objetos que me comoviam e sugavam a atenção no Museu de Pergamón, mas como todo ele foi construído à volta dos objetos e como todas aquelas narrativas me iam guiando pelos corredores e salas que se estendiam infinitamente a cada virar de esquina. Escrevi apaixonado sobre todas essas realizações nos meus cadernos, sem tão-pouco digerir a experiência ainda no caminho para casa, sobre como era bom imaginar poder trabalhar aquele lugar com todos aqueles objetos, de 'baralhar', como fazemos ao começar um jogo de cartas, todas as salas e esquinas meticulosamente organizadas época-a-época. Num desses cadernos, encontrei a descrição maravilhosa do desejo que senti em poder segurar, agarrar por instantes, um pequeno cone babilónico em terracota, inscrito com uma descrição do *submundo* que contemplava e perguntava: "Como é possível descrever-se o submundo num objeto que cabe na palma da minha mão?". Reconheço agora a relação erótica que estabeleci com aquele lugar - experiência que pertence apenas aos sintomas do corpo energético -, podendo jurar que em relação a alguns objetos, ainda lhes sentia um palpitar. Nesse aspeto, o melhor que tinha a fazer era observá-los pelo meio de um rigoroso silêncio

pitagórico.

Mais uma vez encontro alguém muito inquieto enquanto leio todas estas descrições (que me chegavam pelos auriculares que me eram fornecidos na receção do museu) sobre os modos de usar e de fazer, as contextualizações históricas, como também as narrativas heróicas que sentia marcar para a eternidade os feitos que achava serem impossíveis realizar. Senti a atemporalidade que emanavam, como se transcendiam materialmente em mim. Enquanto permanecia ali, diante deles, com olhar esgazeado, perturbado, a admirar, a desenhar e a contemplar.

Todas as minhas descrições acabaram por me orientar para a ideia de uma *dupla natureza destes objetos* que, recentemente, tropecei e identifiquei ao ler num pequeno texto de Peter Sloterdijk (2018). Refiro-me ao “*O mestre-artesão e as duas naturezas da obra de arte*” (p.361), que funcionou em mim como gatilho para a memória involuntária do tempo que passei na ‘Ilha dos Museus’, em especial no museu do Pergamón, e que marcou a forma como trabalho e resolvo o espaço expositivo hoje. De repente tornaram-se claros vários aspetos que dizem respeito à produção de um exercício ativo muito específico que, definitivamente, não me é nada estranho. Isto é, a incorporação de uma aprendizagem repetitiva (que também experienciei durante oito anos num conservatório de música clássica, doze como clarinetista semiprofissional), com a sua lentidão, vigília, e em relação à originalidade. Além disso, Peter Sloterdijk (2018), ajudou-me a esclarecer também o aspeto paradigmático do artesanal para a compreensão de uma *vida ativa* passada, que não deveria ser muito diferente do agora. Sobre a *essência da técnica* no fenómeno artesanal, o autor esclarece ainda que:

“Quer se trate da construção naval (...) ou da cirurgia, ou da olaria, ou da ourivesaria (...), os artesãos que trabalham neste domínio são produtores de artefactos que saem de maneira mais ou menos visível do círculo das coisas naturais. Dado o seu carácter tipificado, serializado e quotidiano, essas «obras-de-arte» deixam de ser, a maior parte das vezes, objetos de admiração, sem que tão-pouco o seu fabrico tenha podido deixar exigir uma boa dose de exercício, de experiência, de esmero e de vigilância.” (2018, p.363)

Isto levou-o para a constatação, na qual eu me revejo, de que num trabalho artesanal executado em consciência também pode nascer uma mais-valia espiritual que é, na realidade, o que me interessa. Assim, como também escreve Peter Sloterdijk, as oficinas não são lugares onde se dá forma a “artigos de boa qualidade”, mas são, desde já, *viveiros* de uma forma de subjetividade que balança entre produção e contemplação (p.364). Reconheço, agora de um ponto de vista mais pessoal, que o olhar do artesão toca constantemente e isso comove-me. Conhece tão bem que as palavras não lhe chegam. Ele aponta, mostra e explica enquanto faz. Interessa-me sobretudo aliar esse saber do artesão, tal como a sua disponibilidade, com a criação dos objetos artísticos. Apenas porque penso ser possível encontrar formas cruciais para o meu entendimento do artifício e, acima de tudo, da *dupla natureza* da obra de arte e dos objetos como mediadores para uma comunicação pessoal, como também interpessoal de culturas e fazeres artísticos que não são assim tão diferentes e onde todos cabemos.

Como expor um fazer cheio de coração? Recordo o encontro luminoso e transformador que teve impacto imediato na minha atitude e prática artística. Aqui revelarei as palavras do Sr. António Monteiro (mestre jardineiro e de construção em pedra-seca que me ensinou e auxiliou integralmente na realização da minha escultura em pedra *May it stand! May it hold and may it last!!* em agosto de 2022, num bairro social em Reguengo - Grande, Lourinhã, Portugal) que, num dos primeiros dias de execução, me disse:

“- Escuta! Quando queremos usar as rochas assim, temos de encontrar nelas sempre seis faces. Em todas elas vamos precisar de ter em conta vários aspetos: O primeiro, passa por preparar o lugar onde todas as rochas vão assentar e, logo a seguir, encontrar as pedras maiores e mais pesadas para a base.” — enquanto ia apontando com o sacho que utilizava para preparar a terra e eu puxava as pedras para perto dele. “- Depois temos o topo de cada uma das rochas! Nele tens de garantir que, depois de saberes a altura máxima pretendida para o trabalho, encontras e aparelhas a rocha para que assente na perfeição sobre esta.... Vês!? É assim! Repara nas laterais. Esta pedra vai encaixar aqui com o mínimo de pressão possível. Isto é mesmo importante que entendas! Se não servir vais procurar outra que te sirva. Mas esta vai lá...”. Tudo isto enquanto pegava, rolava e testava cada rocha na parede, com o mesmo cuidado com que seguramos um bebé ao colo. “- Ah! Depois tem de garantir que tem espaço aqui atrás. Estás a ver? Vai ali buscar um ou dois baldes, enche-os três ou quatro vezes com

pedra miúda... A sério, presta atenção! Isto é muito importante! É o que fará com que estas rochas dificilmente saiam daqui... enche lá isso como te pedi, despeja com cuidado para não derrubares o que já fizemos, que já vou aí arranjar! Depois temos de olhar para a face que ficará virada para cá. É isto que quem passar vai ver, logo, tem e deve estar bem aparelhada e alinhada com todas as outras. Nem mais para dentro, nem para fora! Muito menos a fazer este chapéu vês?” (Monteiro, A., comunicação pessoal, agosto 2022)

Demorei dias a perceber que ‘*chapéu*’ era esse que o Sr. António dizia para ter atenção constantemente. Hoje, diante de um muro em pedra-seca é raro não reparar em todos esses detalhes. No que toca à materialização da escultura não senti, em caso algum, a minha intenção ser colocada em causa. Pelo contrário! Transformava-se constantemente! Estivemos quase duas semanas de volta da sua construção com apenas um conjunto de martelos, uma marreta, uma picareta, uns sachos e enxadas, uma pá e os nossos corpos para carregar as rochas ‘lombo de vaca’ que íamos quebrando para a realizar. Também contámos com ajuda preciosa de alguns moradores do bairro.

A intensidade do momento em que os dois, numa inspiração e suspiro profundo, sentimos terminar foi indescritível. Os olhares cruzaram-se e o Sr. António finalmente sorriu! Via que estava feliz e senti ser contaminado pela mistura de alegria e alívio que humedeciam o meu olhar. A felicidade que senti durante as duas semanas foi imensa mas, naquele momento, culminou! Foi como chegar ao cume de uma montanha íngreme e logo ver o mundo que está acima da cabeça. Um olhar no alto! Tanto espaço, tanto corpo transformado e realizado. Tanto dado adquirido desconstruído e um saber muito específico conquistado. Ela [a felicidade], nos instantes e raros momentos em que me apercebia dela, no realizar da escultura, era a morfina que fazia suportar as dores que sentia no corpo todos os dias como consequência dos gestos a que não estava habituado. Eram nesses momentos que, em cada rocha, sentia ser animado por uma pequena vibração de vida no aparelhar singular das faces de cada uma delas. Uma tensão no deslumbre entre aquilo que há de mais frágil, mas também de duradouro. O que é isso senão o próprio momento? No rolar, no levantar e pousar! Uns meses depois, plantei quatro carvalhos (*quercus rubra*) de folha caduca. Cada um deles foi colocado

estrategicamente junto à escultura de maneira a poderem, num futuro verão, criar uma clareira luminosa sobre a ela e no inverno revelar a escultura e a crosta da mina onde foi executada.



fig.1

A escultura *May it stand! May it hold and may it last!!* 2022 (fig.1), não seria possível sem o conhecimento justo de uma vida vivida e cheia de sentido no meio de pedras, da gruta que lhe levou dez anos a escavar, dos objetos que lá encontrou. Tal como dos jardins que o Sr. António tratou e trata (entre eles os jardins do palácio de Versalhes) e que partilhou esse saber comigo. Situação que se aproxima, no meu entender, das palavras de Peter Sloterdijk (2018), no momento em que podemos sentir verdadeiramente ser possível encurtar a distância entre a arte e o artesanato a partir da experiência - “(...) no caso presente: a do aumento da competência do artesão para a do artista. O que distingue a arte do artesanato é a sua determinação em expor a competência artística enquanto tal na obra de arte (*opus*).” (p.365) - e como alguns objetos, nomeadamente aqueles que admirava no Museu de Pergamón, já não toleram mais um uso quotidiano por serem precisamente de outro tempo. Conquistaram um estatuto especial da contemplação, enquanto mantêm a condição que lhes é característica: o lugar de toda a nossa humanidade. Cada um destes objetos mantém-se sempre como criação do ofício. É neste sentido que, para Peter Sloterdijk e na qual me identifico, as duas naturezas coexistem sem se misturar propriamente, sendo

reconhecidas por diferentes capacidades de recepção e acabam por oferecer, na diferença, formas de identificação e semelhança.

O que procuro verdadeiramente, agora ao voltar-me para o presente das minhas convicções e prática, é trazer esta energia da conquista de um sentido vivido pelo fazer exercitado (com especial interesse pela agricultura e pelo jardinar), para o centro da minha atitude artística. Aqui é importante salientar que não me interessa que seja imediatamente visível essa relação, mas que ela se possa intuir pela atenção ao conjunto dos objetos e ao assunto — i.e., pela interação com a atmosfera, na condição fragmentária (de objetos colecionados ou construídos) de cada uma das partes que integra (aparentemente minimalista) o todo das envolvências/instalações, na relação com o espaço expositivo. Ao reconhecer estas energias incorporo, com um saber com o coração (saber de cor), formas de estar onde trabalho a minha paciência — uma qualidade que não é definitivamente o meu forte —, a antecipação, o aceitar o falhanço, tal como o ciclo da vida (morte e doenças incluídas); observar e desfrutar do crescimento lento, tocar no que ainda está por vir sem esgotar recursos; olhar pelo futuro próximo, tal como para as estações (principalmente pelas intermédias); o escutar de um silêncio específico, em que a respiração é canal mediativo entre o interior (tempo) e o exterior (espaço) para a resolução do olhar em transformação e que transforma. É por isso que, artisticamente, as decisões mais importantes que tomo são sempre no, e para o espaço expositivo.

É segundo esta ordem de ideias que qualquer projeto que me proponho a realizar aparece enquanto jogo do qual ainda não conheço as regras. Um exercício em transformação, de transfiguração, que me ajuda a operar. Isto também me permite relacionar tudo aquilo que me interessa e que me chega como vetor de sentido, multiplicando o número de possibilidades a vários níveis de apresentação e representação. As peças, independentes, que menciono anteriormente, chamo-lhes de formas-modelo. Estas orientam-me para vários caminhos relativos à apresentação e representação, como, por exemplo: modelo de... para uso descritivo; também o modelo como... que invoca uma função experimental e os modelos para... que carregam sentidos conceptuais e proposicionais; acabando por orientar a minha busca incessante de vocabulário. Ainda que seja particularmente importante estar desperto para o limite

que deve ser sempre respeitado, ao interiorizar que tudo aquilo que não podemos falar, podemos passar a silêncio. Com este silêncio que me refiro que procuro exercitar um enraizamento, a predisposição para um crescimento lento, ao morrer para voltar a viver, tal como acontece sob o solo. Um trabalho que se auto reproduz projetando-me para o que vem a seguir. Um pensar cíclico, onde volto ao lugar onde já estive, mas interiormente transformado. Assim o meu entusiasmo pelas estações, pelo passageiro, pelo aparente incapturável, como também pelo desejo de dar forma para o que tende ao informe!

Assim, ao expor/mostrar ponho em prática as possibilidades construídas e construtivas das formas-modelo idealizadas na intimidade do meu atelier - como quem diz: o viveiro para o que eu preciso - e, como tudo na vida, podem deixar de fazer sentido a qualquer momento. Expor é contemplar sob uma luz — à luz de todas as coisas — diferente enquanto me deixo levar pelas projeções de pequenas e grandes realizações, novos/futuros sonhos e, consecutivamente, apontar para um despertar restaurador. A esperança do toque renovado.

## 1. Cada Sentido um Mundo da Recepção e do Dilema do Visível

Não há nada de essencial no interior que não seja  
apercebido ao mesmo tempo no exterior.

*Livro dos Amigos*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Não há nada mais singular do que o olhar e o prazer solitário na busca de tudo aquilo que me comove, além da possibilidade de comover mediando imagens privilegiadas que comumente partilhamos. Nada do que tenho vindo a procurar é uma novidade, mas sempre uma à maneira de ver as coisas que outros já viram, e que outros, depois de mim, verão. Este é um desafio permanente. Uma inequívoca provocação àquele que é todo e qualquer pré-requisito ou parâmetro, de como opera a interpretação. Interessa salientar que as respostas que procuro são, sobretudo, relevantes no contexto da minha prática artística. Ao meu lugar de criação, tal como na operação cirúrgica destas questões na prática. A atenção a momentos em que, governado pela alegria de um acaso, um acontecimento ou um encontro inesperado, fico sem palavras.

É nesse silêncio que opero, onde me deixo percorrer pelo tempo e pelo espaço, consciente de que sou (co)movido pela sua complexidade e efemeridade. A consciência do Tempo que aqui apresento não aparece só enquanto conceito, mas também como matéria-prima. Em que, por exemplo, no seu trabalho dos estudos meteorológicos, Goethe iluminou certos aspetos dessas manifestações para integrar a plasticidade do próprio tempo (desde as pedras que colecionava, às nuvens e plantas que observava) na sua vida desperta e criativa.

Procuro abrir espaço para desdobrar os modelos de um presente em que, diante de um objeto, escultura ou imagem, se desdobra numa necessidade de uma arqueologia emocional, e gestão de experiências estéticas observadas e percebidas. De círculo em círculo, de esfera em esfera, de horizonte a horizonte... abrem-se possibilidades para

construções em arte que se procedem de um carácter artístico-antropológico que me despertam para estados de consciência relativos ao meu lugar de nascimento, como a minha corporalidade. Estados que permitem que ecoe noutra e para outro tempo. Um movimento vivo, rico em afinidades, que aponta precisamente para essa dimensão histórica do arquivo e da coleção Coisas do Mundo – ao mesmo tempo que se vira para mim – inscrevendo-se por semelhança neste tempo e neste espaço, no aqui e no agora e, acima de tudo, no tempo que há de vir.

O homem, ao descobrir o seu destino terreal, é tomado de uma espécie de vertigem, e não consegue logo conformar-se com esse destino térreo. Precisa de associar a ele a mais vasta imensidão de tempo e espaço. É sob a sua mais extensa dimensão que ele quer embriagar-se de ser, de movimento, de progresso. Só então pode, com toda a confiança e todo o orgulho, pronunciar esta sublime frase do mesmo Jean Reynaud: «Pratiquei o universo durante muito tempo». Nada encontramos no universo que não sirva para nos elevar, e não podemos elevar-nos realmente senão servindo-nos daquilo que o universo nos oferece. (Cassou, J. apud Benjamin, W., 2019, pp.233-234),

Por outro lado, procuro o alento para uma inaturalidade. Uma sensação de que nada se sabe, sabendo... Ao relançar o que ao habitar a terra se converte o peso, a impenetrabilidade, a dureza e a opacidade que apenas nos diz respeito. Tal como descreve maravilhosamente a filósofa Maria Filomena Molder (2020) no livro *O absoluto que pertence à Terra*: “Nada há na terra que não se possa engendrar a ultrapassagem de si em si. A cola celeste que une o Homem a si próprio, a cada Coisa. O Homem e cada Coisa ao todo - ao coração da vida, ao batimento celeste primeiro.” (p.9). Não estou completamente convicto de que se vive o tempo da narração e de tudo o que se deseja e se teme acontece porque a emoção deixou de ter, para alguns, uma função. A forma tão recorrente em como, ao longo destas páginas, me expresse em torno da necessidade de um olhar, à atenção aos instantes presentes, ao coração que bate e às minhas mãos, resume-se aos instintos de sobrevivência. Estes, como vimos no caso do artesanato anteriormente, são a possibilidade de criar. Instintos que sugerem, à partida, um posicionamento de relação ética e estética para com uma vida que se vive e se deseja viver.

Todos os dias aprendo um pouco mais sobre o espanto. É paradoxalmente

interessante pensar que, à medida que vou vivendo, me posso espantar cada vez mais. Uma vez mais, e mais e mais... No caminhar, o espanto e o deslumbramento andam de braço dado. É aqui que consigo identificar e expor a minha relação com o observar e o perceber. Sublinho novamente: A observação é um processo orientado, enquanto a percepção é dirigida por um alvo que não se efetua no ‘deus dará’. Deixo-me surpreender por momentos em que, mesmo tendo os meus passos mais ou menos calculados, o ir e o vir bem previstos, o mundo armadilha-me e continua a surpreender-me. Por sua vez, o espanto é uma particularidade, um valor, de indivíduos amplamente abertos ao mundo e ao que habita nele. É fundamental a maneira anímica do Ser. Deixar-se espantar é um estado amplo e elástico, lugar da coragem para libertar qualquer ideia ou conceito de posse. A atitude do espanto, que é muito diferente de se deixar surpreender, é que nos torna, tanto mais vulneráveis como permeáveis a teores recetivos que dão sentido à vida de cada um. Isto é, teores de força e coragem, mas também de resistência criativa, como resposta sensível para a dança e fluxo com o mundo pela via da atenção da totalidade dos nossos sentidos primeiros.

É nesses momentos que dou conta de mim, mas também de formas que já aconteceram e que voltam a acontecer. Onde se dão *lugares de demoras extáticas*<sup>1</sup> (Han, Byung-Chul 2020) que, de alguma forma, procuro reconstruir. Onde entro e saio; onde me abeiro e me distancio; de onde me levanto e me sento. Na relação com o meu trabalho, que não tem necessariamente de adquirir características autobiográficas, senão na gestão de emoções a partir de territórios do vazio e da solidão. O vazio como lugar de embate de si em si, de encontro com os vestígios do tempo vivido e, mais do que tudo, reconhecimento dessas paisagens. Um confronto individual na projeção de imagem partilhável entre o corpo, o lugar e as marcas/impressões que elas criam ao longo do tempo. E só depois de um longo caminho, a Paisagem. Não será por acaso que a palavra *imprimir* deriva de gestos como *pressionar*, *aplicar* ou *marcar*. (Priberam (s.d) “*Imprimir*”, 2008-2023) A mesma impressão onde o oleiro deixa a sua marca no barro húmido, nos rastros de um animal na lama, da trajetória da ave que migra (que vai e que vem), ou ainda na impressão de uma luz forte que revela e queima a retina dos meus

---

<sup>1</sup> “Chegou a primavera. Quase como em êxtase já floresceram em maio as plantas que no inverno tinham ramos secos e que pareciam mortas ou se tinham reduzido a cotos de aparência desagradável. O jardim é um lugar de demora extática.” (*Louvor da Terra*, p.62)

olhos. Toda a nossa vida imprime-se nesta constante interrogação sobre o espaço no qual tudo decorre e acontece, espaço onde estas formas engendram múltiplas impressões do mundo no Mundo.

Na perspectiva do que me interessa é, sem dúvida, aquilo que ‘não existe’, aquilo que foi, e que já não é; aquilo que será e que ainda não é. É em momentos sóbrios que acabo por reconhecer as formas de persistência do tempo: o que importa realmente perdura, pela via de formas transformadas e que, por si só, são transformadoras. Assim, reconhecível é o corpo, que é o que é, e o que sinto quando já não consegue conter tal extensão! Aí sim, só me resta lançar os meus gestos, como cintilações sincronizadas de dois pirilampos que dançam juntos em espiral em pleno lusco-fusco. Engendram-se pequenas formas enquanto nelas desejo que se revele o instante em si que se projeta infinitamente adiante. Este sentimento surge em mim como uma herança iluminada pelos textos de Walter Benjamin (2018), em particular *Imagens de Pensamento*, em aspetos que dizem respeito ao movimento da narração, mas ainda a ideia de que não há fim. Isto é, tudo é passagem! Este autor é muito importante para mim a determinada altura, precisamente por me revelar a dificuldade que é encontrar o *particular* que temos diante dos nossos olhos. Por exemplo, quando no texto “Oculista”, em especial sobre os objetos perdidos que completa o conjunto do livro *Rua de Sentido Único* escreve:

No verão são as pessoas gordas que dão nas vistas, no inverno as magras.

Na primavera, em dias de sol claro, damos pelas folhas novas, nos dias de chuva fria saltam-nos à vista os ramos ainda sem folhas.

Pela posição dos pratos e das chávenas, dos copos e das comidas, aquele que ficou apercebe-se de como decorreu um serão em que se receberam hóspedes.

Princípio básico da sedução: multiplicar-se por sete; colocar-se, desdobrado em sete, em volta daquele que se deseja.

O olhar é a última gota do ser humano. (Benjamin, 2018, pp.47-48)

Além disso, o título revela muito sobre as formas características e singulares de relacionamento com o real (em todas as suas dimensões). Walter Benjamin conhece a arte de narrar tão bem que nela encontro tamanha plasticidade. Quase posso sentir o

cheiro do salgueiro de folhagem branca, enternecido com a descrição do som dos grilos e o ensurdecido alarido das crianças de San Gimignano (pp.184–185). Posso partilhar o fascínio pela ruína, pelos perdidos, pelos restos de pedra outrora ornamentada de aparência heráldica. Em San Gimignano tudo é pátio e não rua, tudo tem o seu lugar aos olhos de Walter Benjamin. Mas tudo passa e acontece! Tudo toca, deixa a sua marca e tudo é impresso! E como tudo isso me serve! Sangro por imagens de pensamento, na qual nenhuma ideia é uma mera representação, mas um lugar realizado em si que aponta para o espírito que possuiu a sua, única e singular, realidade técnica e sensível.

“Começo a acordar por hábito pouco antes do nascer do Sol. Depois, espero que o sol suba por trás dos montes. Há um primeiro momento, efémero, em que ele não é maior do que uma pedra, uma pedrinha em fogo sobre a crista do monte. Aquilo a que Goethe disse da Lua: «Sobe o teu halo com brilho de estrela», ninguém ainda o entendeu para o Sol. Neste caso, não há estrela, mas pedra.” (Goethe, J. W., apud. Benjamin, W., íbid, p.185).

Há um pormenor que gostaria de chamar à atenção ainda sobre estas Imagens de Pensamento. Walter Benjamin (2018) dedica este pequeno texto [San Gimignano (p.184)] à memória de Hugo Von Hofmannsthal (a que, desde então, tenho dedicado muito do meu exercício de leitura). É tudo muito comovente nos relatos sobre a biografia de H. V. Hofmannsthal, não só por ser uma das personalidades mais relevantes da literatura austríaca — onde o drama ocupa, sem dúvida, uma posição dominante — como, em geral, da literatura alemã do final do séc. XIX e início do séc. XX. No prefácio do “*Livro dos Amigos*” escrito por José A. Palma Caetano (2002) dei conta do aspeto biográfico comovente que me deixou a pensar. José A. Palma Caetano esclarece que do casamento entre Hugo von Hofmannsthal e Gerty Schlesinger nasceram três filhos: a primogénita Christiane e, logo a seguir, Franz e Raimund. O relato autobiográfico a que me refiro diz respeito ao suicídio do seu filho Franz a 13 de julho de 1926, com vinte e seis anos de idade. Dois dias depois do funeral de Franz, Hugo Von Hofmannsthal sucumbe em casa, vítima de um acidente vascular cerebral. Numa carta escrita, no dia 14 de julho, ao amigo Carl J. Burkhardt escreveu:

Ontem à tarde desabou uma grande desgraça sobre a casa de Roudan. Durante uma trovoadas que tornava o ar pesado e sufocante, o nosso pobre Franz suicidou-se com um tiro na cabeça. A causa deste doloroso acto é infinitamente

profunda: situa-se nas profundidades do carácter e do destino. Não havia uma causa exterior. Tínhamos ainda almoçado juntos - no nosso ambiente cordial e agradável. Há algo de infinitamente triste e infinitamente nobre na maneira como o pobre rapaz se despediu da vida. Ele nunca foi capaz de se abrir com ninguém. E a sua partida foi também silenciosa. (pp.9-18)

A serenidade arrebatadora das palavras que Hugo Von Hofmannsthal enviou ao amigo são impressionantes pela forma como, num momento de tamanha tragédia e fragilidade, o escritor revela um lugar frágil e vulnerável do seu carácter. A generosidade de Walter Benjamin ao trazer na peça “San Gimignano” a sua memória e muito, confesso, orientado e apaixonado por uma ideia de constelação como imagens de pensamento, levou-me inevitavelmente até ao *Livro dos Amigos* de Hugo Von Hofmannsthal. Um texto que não é ensaístico, tão-pouco narrativo, mas um conjunto de textos de diversas naturezas: aforismos, reflexões, pequenas histórias, observações curiosas, tanto do escritor como de outros autores (os amigos) que o impressionaram. Além disso, o desprendimento estilístico deste livro é inspirador. A transparência crua em todas as imagens luminosas que evoca, é-me amplamente encorajadora e inspiradora porque me revejo profundamente nessa atitude! A mesma atitude com que começo a escrever este capítulo, com que agora me aproximo a Hugo Von Hofmannsthal quando este nos serve de formas simbólicas, sem um esquema aparente ou decifrável. Um mundo tal como ele o via, como outros também viram, como eu vejo agora e que outros, depois de mim, verão. Como, por exemplo, em aspetos relacionados com a sua espiritualidade (“UMA HORA DE contemplação é melhor do que um ano de devoção” (Hofmannsthal, 2002, p.57), e intelectualidade (“(...) [As coisas maiores não têm necessidade senão de ser ditas: a ênfase é que as deteriora. É preciso dizer nobremente as mais pequenas: elas não se sustentam senão pela expressão, o tom e o modo.]” (ibid., p.48 (La Bruyère); “É precisa uma vida inteira para se conhecer o real - objetivo - o comportamento dos objetos e como é humano - subjetivo - comportamento dos homens” (ibid., p.74); “GOETHE PODE, como base da formação, substituir uma cultura inteira.” (ibid., p.93), na sua vida social e política (“SÃO APRECIDADOS, como algo muito raro, aqueles que sabem ouvir calma e atentamente; igualmente raro é um verdadeiro leitor e o mais raro de todos é aquele que deixa que os seus semelhantes actuem sobre ele sem, constantemente, com a sua inquietação interior, vaidade ou

egoísmo, destruir ou mesmo aniquilar a impressão” (íbid., p.24), na sua atividade criadora (“No presente que nos rodeia o aspecto fictício não é menor que no passado, a cujo reflexo chamamos história. Só interpretando um aspecto fictício por meio do outro se origina qualquer coisa que valha a pena” (íbid., p.59) tanto artística como literária (“QUANTAS FORÇAS haverá, de cuja existência nem sequer suspeitamos, porque não há qualquer relação entre as ideias que adquirimos através dos nossos cinco sentidos e aqueles que através de outros sentidos poderíamos adquirir.” (íbid., p.63 (Lessing); “AMADURECER SIGNIFICA separar da forma mais nítida, ligar de forma mais íntima.” (íbid., p.67); “CADA NOVO conhecimento importante que se faz decompõem-nos e volta a compor-nos. Se esse conhecimento for da maior importância, passamos por uma regeneração.” (íbid., p.47).

O que me atrai para a concepção de *Imagem de Pensamento* que está associada a Walter Benjamin, e à qual aproximo Hugo Von Hofmannsthal, é precisamente o evocar de todo um conjunto de imagens que consiste na convicção de um olhar para o Presente a partir de um ângulo da história *por vir*. Isto quer dizer que, ao contrário do que se poderia achar, o Futuro também tem existência, tal como o Passado, mas não enquanto *Coisa*. Não é uma substância, nem objeto para o sujeito, mas um pressentimento no presente que encontra auxílio nas reminiscências do passado que se projeta na expectativa, na esperança, em acontecimentos futuros. No *Livro dos amigos* encontro um bom exemplo para imaginar um mosaico complexo, mesmo de tom aparentemente ligeiro.

O que acontece é que o exercício destas experiências não são meras realidades objetivas, como aparenta, mas engendram-se pelo conjunto de intuições singulares da subjetividade.<sup>2</sup> Não quero tropeçar na forma banal com que hoje utilizamos a expressão

---

<sup>2</sup> É de salientar o aspeto que escutei a autora Maria Filomena Molder esclarecer sobre a noção de *Espaço e Tempo* durante um ciclo de conferências na Culturgest (2016) em Lisboa (“Ó cousas tão vãs, tão mudaves, / Qual é tal coração qu’em vós confia?”) no que diz respeito às *intuições sensíveis*, em que diz fazer respeito apenas ao ser-humano. E que surgem a partir da *estrutura da afeção*. I.e., por sermos afetados, todos produzimos intuições. Segundo Maria Filomena Molder, o *Espaço* e o *Tempo* surgem dessas formas puras de intuições que são extremamente difíceis de transmitir, traduzir e que são elementos da nossa sensibilidade. Não existem senão na subjetividade; a única estrutura que para ela produz espaço e tempo e cujo resultado é o Ser Humano.

“vem por intuição!”, pelo contrário. Revelar os objetos destas intuições é fruto de um trabalho orientado que não passa, ou acontece, apenas pelo trabalho em atelier. Isto é, as expressões visíveis destas intuições passam pela captação das formas que dizem respeito ao Espaço, como também a gestão do Tempo em que resulta a atenção aos movimentos de uma *auto afeção*. Por sermos afetados produzimos intuições, é isto que a filósofa Maria Filomena Molder me diz. No meu caso em particular o “ser afetado” aparece-me como um objeto que queima. Já não é a primeira vez que escrevo sobre isso e é algo que está muito associado também ao ato de colecionar, como também ao assunto do espanto gerador de experiência. Mas o que é que isto quer dizer? Primeiro, quer dizer que para ser afetado é preciso estar disponível, aberto para o mundo e ao espaço onde tudo decorre e acontece. Segundo, é como escreveu Clarice Lispector (*A Descoberta do Mundo*, 1999.): “Humildade como técnica é o seguinte; só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente” (p.156). Portanto, tornar-se no que se captura e se deixa, humildemente, ser afetado. Aí essa disponibilidade é também parte do formidável ato da erosão; ou ainda da resistência da qual saímos tenuemente desfigurados. A solução da consciência dessa *auto afeção* engendrada por Maria Filomena Molder é a beleza em me converter aos movimentos interiores e logo Criar. É como se, diante de mim, o mundo se apresentasse repleto de iscas, moscas para anzol, que capturam a minha atenção. Toma e contorna os meus limites, estreita-os ou dilata-os. O desafio passa por não atacar qualquer desses objetos por uma ‘mania’, muito pelo contrário, passa por deixá-los à sua transparência e aceitar o seu efeito em mim. Isto é, manter a distância necessária da divagação desmedida para a redução e dieta concreta [o que sinto ser essencial] para os estados tautológicos que me vão resolvendo. Ainda assim não estou completamente convicto de que o contorno como limite formado por uma imagem mental, ou como funciona a minha imaginação, pode ser objeto de todo o meu conhecimento. Acontece apenas porque amo e porque tenho necessidade de cuidar, de querer saber (principalmente no valor que acabo por atribuir a todas essas coisas), de lembrar e, acima de tudo, de sonhar. Dar-me ao tempo dessa disponibilidade requer toda a *atenção*. Isto é, de identificação das iscas, que visa encontrar os limites de tangência do corpo com um tempo como hipótese, porvir, e que nos projeta para as questões de *recepção* pela via da totalidade dos nossos sentidos.

## *Ad me ipsum*<sup>3</sup>

*Os três conjuntos de textos que compõem este capítulo partilham um traço comum para assumir o assunto sobre a totalidade dos sentidos: *Imagens da Boca e do Estômago*, dos *Olhos e do Coração*, respetivamente. Tenciono em cada um deles, expressar da forma mais breve possível, descritiva e imediata, o resultado de ações muito concretas que apontam para aspetos particulares que interessam no momento, e com recurso a exemplos práticos. Em “1.1 Azedas” a evocação da experiência tátil e do sabor amargo do tempo que me afeta; Em “1.2 A Barreira”, uma reflexão sobre as imagens que me servem, as formas como operam e criam um espaço-entre no confronto com a matéria; No exercício “1.3 Esfera Negra de Borracha”, um despertar para imagens de natureza pela via do desenho. A intimidade meditativa, para o reconhecimento interior pela inspiração e expiração, como um ver de fora e para dentro, e vice-versa; exercitar-se no rolar como superação vagarosa de si em si na duração e repetição.*<sup>4</sup>

### 1.1 AZEDAS

Penso numa criança que coloca tudo na boca, porque tudo lhe parece apetitoso. Mas tudo lhe é desconhecido, até mesmo a boca. O músculo língua, a baba que jorra pelo queixo, e o incómodo dos pequenos dentes a rasgar as gengivas. Enfim!... Não é que tenha fome, mas ‘tem mais olhos do que barriga’. A sua natureza é insaciável, tal como um peixe num aquário que, se lhe derem o que comer, come até rebentar. Quando as levam à boca [as azedas] lá vêm as miríades de expressões faciais ou, salvo raras exceções, agarram o peito como se o sabor da seiva lhes tocasse diretamente na alma.

Enquanto crescemos, a experiência do gosto transforma-se, tal como a experiência do cheiro. Começamos a associar essas experiências aos lugares remotos da nossa

---

<sup>3</sup> Com os *Ad me ipsum* pensei numa espécie de "para mim mesmo" que lança aspetos e intenções para os textos que compõem a totalidade do primeiro e segundo capítulo.

<sup>4</sup> Tal como me escreveu a amiga Virgínia Mota numa resposta à minha partilha deste mesmo texto: “os ditames do destino aqui servem para nos distrairmos da emoção de existir, ela, tão simples, redondamente perfeita, certifica-se de chegar a qualquer lugar e, por vezes, acredito, desaparecer, durante um tempo que se não chegará a calcular, ali, debaixo de uma mobília, pode finalmente espreitar, observar-te nessa perda de sentido que é ficar imóvel (...)” (Mota, V. correspondência via email Abril, 2023).

existência imaterial, a circunstâncias e a pessoas que amamos, ao perfume dos que dávamos como esquecidos, com quem nos queremos reconciliar, ou que desejamos esquecer. De esta felicidade nova, Maurice Blanchot (*O Livro por Vir*, 2018) diz não se tratar de uma lembrança espontânea, mas de uma *transmutação* da lembrança numa realidade diretamente sentida. Um jorro da imaginação que se estende entre um e outro: “Quase toda a experiência do *Temps perdu* reencontra-se aqui: o fenómeno da reminiscência, a metamorfose que anuncia (transmutação do passado em presente), o sentimento de haver uma porta aberta para o domínio próprio da imaginação e, finalmente, a resolução de escrever à luz desses instantes e a fim de os restituir à luz.” (p.31). O facto é que nunca achei nas azedas o verdadeiro sentido do ser azedas. Sempre me souberam a um misto de doçura com uma acidez que juntas, lhe conferem uma amargura característica. Nunca lhes fiz cara feia, mas agora engano o estômago enquanto caminho e vou a mascar uma atrás da outra até ao meu destino. A seiva que lhes corre pelo caule espalha-se e aloja-se de imediato por todos os cantos do meu corpo; da mesma forma que se espalham e cobrem planícies húmidas com o amarelo lima que lhes é característico. Que inspiração! Esta sensação de ser preenchido por um arrepio, a mesma sensação de que pela respiração profunda o corpo é, e revela o seu espaço, toda a sua interioridade a partir dos limites do próprio corpo e se expande pelo mundo que rola sobre si lá fora.

Há também qualquer coisa de muito especial — alquímico, diria — nesta doçura que também é amarga. É muito semelhante ao sabor do processo de fermentação, ou do vapor quente e ácido que se pode sentir de um composto biológico. Apenas decifro duas coisas que à partida não combinam, mas que fazem estranhamente sentido na minha boca... O sabor das azedas em flor no inverno (que lhe reserva toda a sua exuberância e plenitude) e que se estende até ao raiar da primavera, são para mim a pura suspensão do sabor do tempo. Ao mastigá-las, estalam na minha língua com uma espécie de efervescência que se liberta em dois canais decifráveis pelas minhas papilas gustativas e pela memória remota de um sabor tanto singular como universal que é, assim que voltamos a ele, inesquecível. O que quero dizer é que, em qualquer momento da nossa vida, já nos demos à liberdade de levar o caule de uma azeda à nossa boca. Ainda assim, ao percecionar estes dois canais que a compõem, apercebi-me que, de certa forma, eles me caracterizam. Há uma beleza interminável no saber estar-se só, mas a experiência

da solidão essencial também pode ser muito amarga. Que precise dela, sempre! Mas nunca do isolamento...

Volto-me novamente para a criança que a filósofa Maria Filomena Molder, no mesmo ciclo de conferências (Culturgest, 2016 *Caminha melhor quem menos coisas transporta*) chamou à atenção. A criança que começa a dizer as primeiras palavras e a construir as primeiras frases, ao que tudo indica, nesse estágio já usa livremente os tempos verbais e é um encanto. Há qualquer coisa que as crianças sabem sobre o tempo, mesmo que não o saibam. A diferença é que a criança sabe agir sobre ele; sobre o Tempo. Isto quer dizer que já conta histórias de ontem, têm medo do escuro e saltam por uma poça de água no agora, tal como aguardam com entusiasmo por algo que pode chegar amanhã. Para esta criança, o passado, o presente e o futuro são a expressão de uma distensão anímica no agora. Quando descrevo e conto sobre o sabor que dá o nome às azedas, — e que vai por aí fora... — dá-se uma tensão que se expressa para três disposições. Primeiro, a minha capacidade rememorativa; segundo, a atenção (do estar diante de...); e, por último, a terceira que diz respeito à expectativa.

A novidade de cada momento tem a ver com a atenção às circunstâncias que ativam o imaginário para um espaço onde o movimento da minha existência não é apenas compreendida mas restituída, digerida, experienciada e cumprida. Na evidência que o tempo é sempre destruidor, mas, em simultâneo, capaz das voltas mais estranhas quando, num incidente insignificante, ao apanhar-me desprevenido, puxa o tapete e tudo aparece de novo. Não apenas como ‘mera’ lembrança (que diz respeito a processos de romantização da nostalgia), mas como um viver de novo, agora transformado, que não posso, nem quero, deixar de provar.

\*

A fonte é rochedo,  
e a língua trincheira

O sentimento em “Cada Sentido um Mundo” aponta para uma vontade de apaziguar a necessidade de agarrar o irreversível fluxo, ordenado, do tempo da vida. Na prática,

interessa-me a construção de modelos de presença que estão profundamente relacionados no aqui e no agora, a partir do esquema de pressentimentos que tenho vindo a anunciar. Ou melhor: Aceitar e reintroduzir um estatuto de passageiro com via no sentido vivido. Um ‘agarrar’ que se caracteriza também pela forma como as nossas afeições se prendem às coisas exteriores, que passam e que mudam. O que temos são os *instantes presentes* que neles também estão implicados, quer no passado, quer no futuro, porque neles é possível experienciar uma duração - desde a erosão de uma rocha a um amor que já não deseja mais. Em tudo isto, tanta doçura e tanta amargura. A experiência da duração não diz respeito apenas ao tempo, mas ao espaço que também não é uma realidade objetiva. Uma evidência (imbatível) natural e cultural que é relativa ao tempo em que todos, dos que já foram, dos que cá estão, mas também daquelas que virão. É imbatível porque diz respeito ao nosso corpo, gerador de espaço ao andar, e de relação ao deitar, dobrar, esticar, pegar, apontar... basicamente todas as disposições que o corpo seja capaz: o corpo sensível e o corpo matéria. Mas também, e acima de tudo, aos aspetos gestuais e criativos - como artifícios - que dizem respeito às mãos que fazem [“Do toque...”]. Isto é, os momentos de revelação da própria obra: apropriação + nomeação + posse <sup>5</sup>; como três momentos de unidade criadora que se introduz na intimidade transformada da experiência interior para a sua apreensão, erosão, disposição, construção e enquadramento do espaço em si, como a revelação de um Eu sempre em transformação e transposição. A duração aparece assim como um resultado da intimidade, com a sensação do agora que lembra o ontem, mas já aparece como outra coisa.

Vejamos estes exemplos de apropriação distintos, mas que partilham a mesma energia no momento da nomeação e da posse: Em 2021 desenvolvi o trabalho em vídeo *Sem Título (Leave the River!)* (fig.2) que segue um conjunto de esquemas de instalação.

---

<sup>5</sup> A *Apropriação* diz respeito ao reflexo supremo de identificação pelo possuído, a *Nomeação* como entrega ao entendimento da essência da coisa apropriada e por fim, a *Posse* que passa pela descoberta do seu ser artista pelo ser da obra e da revelação como obra como ser.

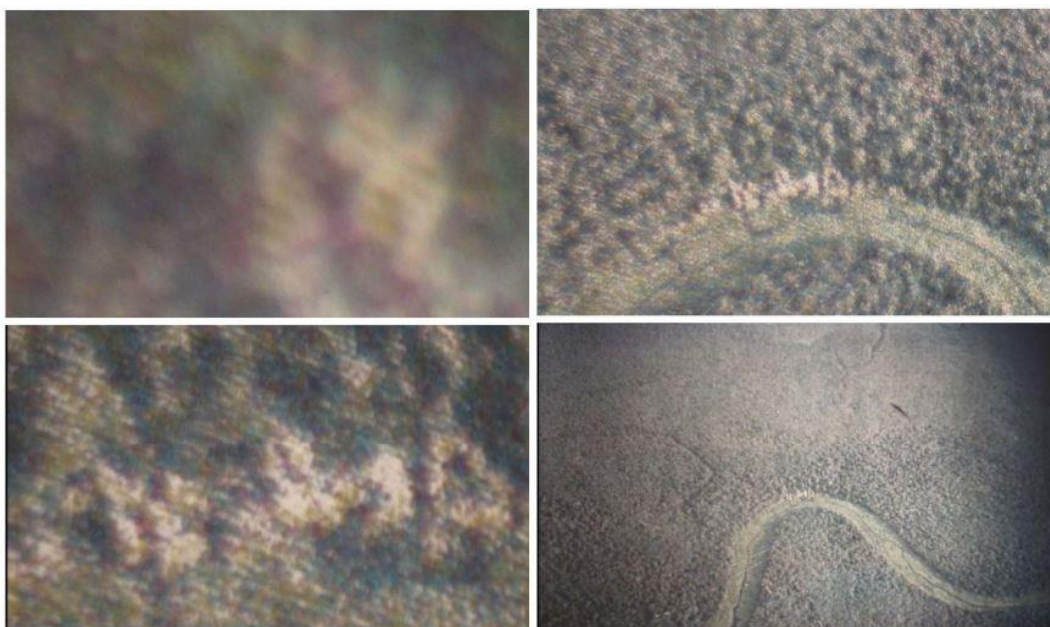


fig.2

A imagem trabalhada faz parte do conjunto que me empenho, de forma não obsessiva, a selecionar. É importante realçar que nestas imagens interessam-me as qualidades formais (cor, linha, forma) aliado ao processo tanto de apropriação como de descontextualização a que lhes sujeito, que anima a construção e os momentos de decisão do projeto em que estou a trabalhar, tal como na criação de espaço. Utilizo essas imagens tal como utilizo as palavras para escrever este documento. O seu conteúdo permite-me elevar a própria seleção interna a partir do que acontece na intimidade do meu fazer. Tal como pela extensão do caminho que serve para desvelar e restituir os seus códigos. Estas duas qualidades tornam-se particularmente úteis para a evolução da perceção que tenho sobre o meu trabalho, uma vez que me sirvo delas como modelos para construir e estruturar uma experiência, atmosfera ou envolvimento no momento da sua instalação.

É exatamente o que acontece com a imagem que compõe o vídeo *Sem Título (Leave the River!)* 2021. Numa fase inicial realizei um conjunto de ampliações mecânicas em papel de baixa qualidade. À medida que sofria com as ampliações a que lhe sujeitava, a imagem revelava-se cada vez mais para mim. Ia lentamente revelando os detalhes impercetíveis pela pequena escala da revista de viagens. Como, por exemplo, o grão de areia, rocha, depois rochedo, que se ia tornando cada vez mais montanha, e, novamente,

grão de areia. Também o facto de a água ser praticamente impercetível, apenas revelando o fundo — separado por uma brecha que acompanha todo o seu percurso — sendo algo que habitualmente está fora do alcance do nosso olhar. Agora que penso melhor, é extraordinária a realização de que a transformação da rocha em montanha é condicionada pelo rio que passa e que nunca cessa de correr. Senti-me atraído pelo corrido serpentear que o insólito rio desenha e que é comum a todos os rios. O leito que rasga a terra e esculpe o seu contorno e, consecutivamente, a paisagem. O conflito com a rocha, que se divide e se estreita contra si movida pelo fluxo enquanto vivo em conformidade dos meus humores e realizações, tal como a sua comunicação! Sobre a forma de um rio, nada disto é uma inovação. Mas a novidade realizada no momento de execução e projeção deste rio foi o reparo, novamente, no problema da escala. A relação com demasiado grande ou pequeno, o demasiado alto, ou demasiado baixo, o largo ou apertado; se me serve ou não. Isto apenas diz respeito ao meu corpo, no sentido que os seus limites são também ferramentas da minha percepção. Mas também aos momentos de exceção na duração, que afetam o meu fazer e que interferia nas múltiplas paisagens engendradas pela via da atenção, que diz respeito às imagens, esculturas e objetos.

De granito é feita a banca da cozinha e a pia foi esculpida num bloco de mármore branco! Ambas duram uma vida. É uma imagem que aspiro salvar aqui em diante... Não a banca e a pia propriamente ditas, mas sim o facto de serem esculpidas em pedra. Isso é que me interessa! É muito diferente lavar a louça numa pia em inox ou numa pia em mármore. Ainda sobre o vídeo *Sem título (Leave the River)* 2021, o filósofo Pierre Hadot (2019) escreve num pequeno capítulo *II. O olhar do Alto e a viagem cósmica / 1. Instante e Olhar do Alto* (p.59) sobre como alguns instantes excepcionais podem ser conseguidos através da contemplação na Natureza. Faz referência a um ensaio de Goethe intitulado “Sobre o granito” escrito em 1784 e relembra que, para o autor [Goethe], o granito está na origem de todo o reino mineral e que, ao tocar-lhe, entramos em contacto com a terra primordial:

“Sentado sobre um cume nu, abraçando com o olhar uma vasta região, posso dizer para mim só: «Estás a descansar aqui, neste momento, sobre um chão que vai até às profundezas da terra. Nada se interpõe entre ti e o mundo primitivo.» Neste instante, em que as forças de atração e de movimento da terra se exercem também em mim, em que as influências do céu me envolvem de mais perto, sou levado a tecer considerações mais elevadas sobre a natureza [...]. Aqui, sobre o

que há de mais ancestral, sobre o eterno altar erguido sem qualquer intermediário, no que há de mais profundo na criação, ofereço um sacrifício ao Ser de todos os seres: toco nos ancestrais, os mais sólidos primórdios da nossa existência, olho o mundo do alto, estes vales abruptos ou em suave declive, estes prados férteis que vejo ao longe. A minha alma eleva-se acima dela própria e acima de tudo, e enche-se de nostalgia pelo céu que está mais perto de mim.” (Goethe, J. W., apud. Hadot, P pp.59–60)

Pierre Hadot identifica este momento em que Goethe observa as formações rochosas e se apercebe do longo processo que lhes deu origem. A esse momento chama de *Instante prenhe*. Filtro esta magnífica descrição de um sentimento de comunhão com a terra e o céu como um movimento de superação de si em si, e sinto refletida na semelhança da minha relação com a Serra da Estrela, de onde não sou natural, mas filho adotivo! Lá onde cada fragmento de granito se revela como reflexo de todas as estrelas, como forma realizada e perpetuamente cumprida, pela variação das temperaturas onde, no alto, o ar se torna palpável no interior dos meus pulmões e o olhar pode tocar o horizonte longínquo.<sup>6</sup> Varrida pelos temporais, ela conta-me as epopeias dramáticas da terra em volumes como ossos que não são mais do que entulho e detritos de uma nova organização de onde irrompe vida fresca. Falar dela, é atender a assuntos tanto do destino como de medida.

---

<sup>6</sup> *Se observarmos as montanhas de perto ou de longe e vemos os seus cumes, ora o brilho ao sol, ora, como uma coroa de névoa, envolvidos por muitas nuvens de tempestade, batidos pela chuva ou cobertas de neve, atribuímos tudo isso à atmosfera, porque vemos e sentimos claramente as suas movimentações e mudanças. As montanhas, pelo contrário, apresentam-se na sua imobilidade ancestral aos nossos sentidos exteriores. Consideramo-las mortas, porque estão petrificadas, julgámo-las inactivas, porque estão em repouso. Eu, porém, já há muito tempo que não consigo deixar de atribuir em grande parte uma ação interior, silenciosa e secreta delas às mudanças que se dão na atmosfera. Penso concretamente que toda a massa da terra, e, por conseguinte, em especial as suas mais destacadas fundações, não exercem uma força de atração estável e sempre igual, mas que a força de atração se manifesta numa espécie de pulsação (...).* Johann W. Goethe - VIAGEM A ITÁLIA, obras escolhidas, Vol. VI edições Relógio D'Água, Trad. Prefácio e Notas de João Barrento, dezembro 2001 / “No Brenner, 8 de setembro, à noite” pág.20-21.



fig.3

Não será por acaso que o assunto da montanha com a relativa matéria da pedra está presente desde muito cedo e vem a afirmar-se cada vez mais. Pouco tempo depois de voltar de Berlim, realizei a escultura *Spiegel im Spiegel* [espelho no espelho], 2020. (fig.3) Esta consiste em duas rochas, com durezas diferentes, recolhidas e colecionadas em circunstâncias distintas, mas com a mesma intenção: o elevar, a partir do gesto simples do aproximar um calhau encontrado junto ao mar a um mármore português de tom alaranjado que poli. Aqui levantam-se estratégias de execução e modelação artificial/industrial com a incógnita do tempo que leva ao calhau esférico — que roda sobre si e rola sobre as superfícies de outras rochas até adquirir a sua forma — que diz respeito ao reconhecimento do tempo consumado, e que consome, que é característico da Natureza. Trata-se assim de conduzir a minha identidade, em sentido extensivo, à plasticidade temporal. Isto é muito importante! Que a objetivação numa ideia, que nunca é mera representação, significa precisamente a sua expansão cada vez mais ilimitada e infinita. Materiais aos quais estão reservados veículos que intensificam cada vez mais a minha prática num fazer como operações de descoberta, da

disponibilidade e apresentação para uma abertura e construção de processos, meios, visões, imagens que dizem respeito à vida.

Relativamente aos instantes prenes, que Pierre Hadot (2019) identifica, desejo fazer ainda um reparo. Principalmente como experiências de renovação (exclusivamente no exercício da atenção) que exercem uma força e influência ao que se deseja alcançar. mas que, acima de tudo, me abrem para a reflexão de um espaço que permite ver, em miríades de reflexos de mim mesmo para com os outros. Todos somos convidados a criar visões e é neste sentido que a emoção adquire uma função. Em que o amor se faz sentir como forma e força que revigora e transforma, que desbrava caminho para uma ação em liberdade e em comunhão com a diferença. Eterna volúpia! Onde há amor não há necessidade de poder.

## 1.2 A BARREIRA

L'objet une fois construit, j'ai tendance à y retrouver transformés et déplacés des images, des impressions, des faits qui m'ont profondément ému (souvent à mon insu), des formes que je sens mètre très proches, bien que je sois souvent incapable de les identifier, ce qui me les rend toujours plus troublantes.

Je ne puis parler *qu'indirectement* de me sculpture / *Minotaure*, n° 3-4, 12 décembre 1933

ALBERTO GIACOMETTI



fig.4

Sete cabeças de gado. Ao longe o pastor montado a cavalo. Na dianteira, a vaca lança o olhar para o que está para além dela... Aquele que a pinta, testemunha. O olhar permanece imóvel e suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar permanece, inaudito e libertador, um espaço entre. (fig.4) Durante muito tempo esta imagem acompanhou as minhas leituras enquanto marcador de livros. Tem pouco mais do que seis centímetros de comprimento e três de altura, cabendo perfeitamente na palma da minha mão. Por mais que me tente lembrar, não sei de onde veio, ou como nos cruzamos. Tenho a ténue impressão de que já cá estava quando me mudei para o estúdio onde trabalho. Saltou-me à vista num momento de interrupção por consequência de uma desatenção circunstancial enquanto viajava de comboio. Quando estou a ler, tenho muita dificuldade em deixar um capítulo a meio e, quando sinto que estou a terminar um livro, atraso-o propositadamente. Deixo-me levar pela ressaca e por uma certa ansiedade que me orienta para a próxima leitura. Sei que há livros que vou ler e reler o resto da minha vida, outros que vou ler muito devagar e

outros muito rapidamente, em que não restará, nem restarão, mais do que apenas pequenas passagens. Tenho a convicção de que, da mesma forma que leio, há imagens que operam de forma semelhante e que, inconscientemente, lhes aplico tal modelo de utilização. Percebi isso na novidade com que olhei e fui tocado pelo olhar da vaca, mas também acontece em certas obras literárias, ou ainda a assistir a uma obra cinematográfica de realizadores que admiro como Yasujiro Ozu, Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami ou Alexander Sokurov. Ao ler e reler, ver e rever, apercebo-me que os teores nelas são de natureza particular. A leitura de qualquer coisa como transmutação de autoconhecimento.

Não será demais salientar outro aspeto que constato enquanto escrevo este documento, principalmente na forma que lhe penso querer dar. Não só procuro abarcar a história em si, mas também mostrar/narrar num determinado contexto o tempo em que tudo surge, acontece e desaparece. Escrever como uma reação a uma vista sensível, uma atenção a certos estados de espírito e realizações. Gosto de pensar que as palavras também podem ser objetos particulares, como é o canto, a poesia e a literatura. Aí sinto estar diante de algo que não é apenas verdade. Ou melhor, que não ocupa o mesmo lugar que o 'real' a que assistimos no corriqueiro dos nossos dias com a criatividade da imaginação. Interessa mesmo saber se uma coisa aconteceu de verdade? Mesmo que pudesse ter mais ou menos acontecido? Aqui estamos perante o imenso espaço de cenários possíveis, de bom grado invadido por muitos que nos preparam para o desconhecido. A charneira do meu lugar de criação. Pela arte descrevo, apresento e narro as coisas pelas coisas, que não acontecem, mas que me estão sempre a acontecer. Um documento de um documento da realidade que me é possível, que alimenta continuamente a minha imaginação. Acontece que esta fricção gera uma necessidade em aplicar processos de destilação não hierarquizada. No colecionar, tudo se encontra no mesmo plano, porque fazem parte do mesmo Todo. Cada estação, cada elemento, cada matéria aparece como um vocábulo passível de ser utilizado. Em termos práticos, a destilação acontece no momento em que duas ou mais substâncias formam uma mistura passível de ser misturada e separada. Uma imagem recontextualizada é como reiniciar um sistema que se projeta no desejo de rebater a barreira das lógicas da semelhança – em que a realidade, e o que achamos saber, se torna turva e indefinível.

Tenho diante de mim o catálogo monográfico que apresenta o resultado cumulativo de um projeto dos artistas Daniel Gustav Cramer e Haris Epaminonda (2014) que teve como ponto de partida uma série de observações e interpretações sobre a obra do cineasta Yasujiro Ozu. No “*Late Autumn* (Samsa, Berlim 2010)”, “*End of Summer* (Documenta (13) Kassel, 2012)” e “*Early Summer* (Kunsthalle Lissabon, Lisboa 2012)” onde, à semelhança de Yasujiro Ozu, o tempo foi abordado e explorado pelos artistas a partir de uma narrativa contínua que acabou por cruzar os três momentos expositivos. Quando escrevo e expresso a necessidade de resgatar a apreciação estética e a contemplação por meio de formas de persistência de tempo - pela via da narração do que se vive e teme - é inevitável não falar do realizador Yasujiro Ozu.

Na parede do meu atelier tenho uma nota que cita Ozu; “Although I may seem the same to other people, to me each thing I produce is a new expression and I always make each work from a new interest. It’s like a painter who always paints the same rose.” (Bordwell. D., 2004) Da sua carreira resultam mais de cinquenta filmes em que, a cada um que realizava, evitava as abordagens de gramática tradicional para experimentar e testar um novo léxico cinematográfico. A par com outros realizadores, Yasujiro Ozu fundou e pertenceu ao género japonês *Gendai-geki*, que consistia em abordar e retratar as questões e as tensões da vida quotidiana japonesa no cinema. Com particular interesse nos relacionamentos afetivos e, acima de tudo, questionar a cultura tradicional e familiar japonesa da altura.

O que particularmente me fascina na figura e nos filmes de Yasujiro Ozu é a forma como tratava os guiões meticulosamente trabalhados e planeados. Desde o enredo, aos movimentos e gestos dos atores, ao auxílio de linhas retas e objetos específicos que decidia utilizar para distinguir divisões espaciais que estariam embutidos no cenário. A obsessão em compor e enquadrar o espaço para fazer aparecer a imagem, em cada plano e gravação, assemelha-se ao fazer de uma pintura. Ao assistir a um filme realizado por Ozu é preciso ter em conta que as imagens que nos apresenta não são uma realidade simples. Não são meras fachadas de edifícios, um bule de chá, a torre de Tóquio, a avó e a neta sentadas nos degraus de um templo. São antes *operações* em que é possível estabelecer uma relação particular entre o antes e o

depois. Tal como acontece entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, no cinema o entre cada uma das imagens é a respiração em si mesmas. Abrem-se com o rasgo do gume de quem as quer olhar. Não têm de ser algo em concreto, mas senão algo que se assemelha à poesia. O choro do luto, uma viagem, uma traição, a reconciliação necessária com o pai, ou um novo amor. O gelo que derrete, o sol que queima a pele, o cheiro de uma flor... Yasujiro Ozu, com os filmes que realiza, mostra-nos que tudo passa, mas que também volta a acontecer, que tudo naturalmente se repete, estilhaça, regenera, transforma e sobrevive. Mas como é que é possível algo tão substancial para o espaço? Em que objetos, que escultura?

Tendo em conta as narrativas elípticas de Yasujiro Ozu, evoco agora os três momentos expositivos criados pelos artistas Haris Epaminonda e Daniel Gustav Cramer que transportam a mesma sensação, mas para o espaço expositivo na relação com os filmes do realizador. Ao fazê-lo é como se fosse projetado um feixe de luz numa bola de espelhos, estilhaçando-a, principalmente no que toca aos objetos e esculturas que se apresentam como *imagens-percetivas* e/ou *imagens-efetoras*. (Uexküll, J. 1982). Os aspetos destas duas imagens ajudaram-me a clarificar alguns aspetos que dizem respeito à distinta tipologia entre estas duas imagens. Escreve: “Para pregar um prego não basta o mais belo dos planos, se não se tem um martelo. Mas também não basta o mais belo martelo se não se tem qualquer plano e nos entregamos ao acaso. Assim, nesse caso, batemos com o martelo nos dedos.” (pp.88-89). Diria ainda que, saber martelar e reconhecer o plano implica passar precisamente pela experiência de se martelar um dedo, ou cortar um dedo no caso do uso de um serrote, e nos magoarmos. Ainda assim, o importante a reter é que o plano de manifestação a que se destina, neste caso o *prego*, para J. V. Uexküll, não é possível sem a ordem que domina a natureza e que, sem ela, teríamos apenas o caos. Portanto, os *planos da natureza viva* servem para J. V. Uexküll como *objeto dos mundos-próprios*, mas também para as suas interpretações. Quanto mais objetos melhor, no que toca à ordem de grandeza de cada um deles. Contudo o seu significado muda mediante as circunstâncias (disposições) em que se encontram. O que Jacob Von Uexküll mostra de forma simples e eficaz que um objeto pode, se tiver vários préstimos, possuir miríades de *imagens-efetoras*, que emprestam às *imagens-percetivas* outros tantos teores (conteúdos) correspondentes. Dá-nos o exemplo da cadeira que tanto pode ser

aproveitada como arma de arremesso, possuindo a nova imagem-efetora que se revela como “teor de agressão” em vez do “teor do assento” que habitualmente lhe atribuímos. Daí só podermos falar de imagens-efetoras quando existirem sintomas, *órgãos efetores*, que comandam os comportamentos (quer nos humanos, quer nos animais). Quando entramos pela via da interpretação das utilizações dos objetos, mesmo que sigamos por intermédio dos teores efetores, entramos na realidade das imagens-percetivas e os seus significados. Ambas completam-se revelando novas qualidades e novos significados, no alinhamento com o despertar contínuo dos órgãos dos sentidos. Só por esses órgãos é que para J. V. Uexküll é possível a vitalidade do mundo próprio de um animal (da utilização que dá ao objeto no contexto do seu mundo próprio) e assim compreender completamente o seu significado. “Elas [relativas à capacidade de aumentarmos o número de objetos que povoam o nosso mundo] elevam-se no decorrer da vida individual de cada animal, que pôde acumular experiências. Porque cada experiência nova implica o assumir o sujeito nova posição perante novas sensações. Além disso adquirem-se novas imagens-percetivas, com novos teores-efetores.” (pág.93).

No caso dos três momentos expositivos criados pelos artistas, não nos serve procurar qualquer narrativa direta, porque os artistas omitem mais do que aquilo que revelam. Os objetos exibidos cumprem assim um papel paradoxal, isto é, eles nunca imprimem ou cumprem uma presença completamente materializada. Pelo contrário, o espectador é colocado na posição de desempenhar essa função. Isto é, de relacionar, de *dar sentido* aos objetos e justificar qualquer narrativa possível. No caso particular que apresento, inspira-me a abordagem a um “dentro” do espaço que corre por um infinito possível. Isto claro, na perspetiva da instalação como expressão. Não só numa certa ideia de materializar a imagem-objeto, mas a possibilidade de nutrir a imagem-mental que estimula a minha criatividade e que passa por não ‘pregar olho’ até não tornar tal materialização palpável.

Assim, para realizar as instalações, os artistas alteraram drasticamente os espaços expositivos: adicionaram novas paredes, carpetes, chão e fecharam, inclusive, algumas janelas. Tudo para que o resultado da revolução espacial provocada, proporcionasse um espaço com características labirínticas. Um caminho constituído

pela progressão de aparições sob a forma de imagens e outros signos visuais, pelas salas, corredores e passagens. Este exemplo serve-me apenas para salientar a atitude que nos abre à possibilidade de não classificar, ou enquadrar, um trabalho com estas características. Aí percebemos que o que está em causa não são só as propriedades e as qualidades dos objetos, o que representam ou não deixam de representar, mas combinados eles criam uma composição, uma partitura visual, que segue um tempo específico através da repetição, combinação e simultaneidade na realidade do agora. Este aspeto fica claro no texto de Luca Cerizza, *Inside the museum infinity goes up on trial / Note on the collaborative practice of Daniel Gustav Cramer and Haris Epaminonda*, que complementa no catálogo (Cramer & Epaminonda, 2014). Principalmente quando enaltece o caráter múltiplo e aberto dos modelos narrativos do nosso tempo e o caráter fluído e poroso das imagens e das histórias de hoje:

“Consider, for example, the variety and origin of the materials that compose their installations and the difference and multiple forms they can be combined together. In today’s mediascape, images and information are subjected to similar conditions interchangeability. After all, the origin and provenience of the artefacts and images selected by the artists to be transformed into artistic material is not their most relevant concern. It is not an anthropological or ethnological sort of analysis they are interested in. The formal and evocative quality of the objects rather than their historical relevance, guide the artists in the selection of the material. What especially matters are the capacity of objects/image selected and displayed by the artists, to be recipient and vehicle of a concentrated amount of time.” (p.133)

O que me interessa profundamente em Yasujiro Ozu, Haris Epaminonda, Daniel Gustav Cramer (entre outros...) é a forma como as imagens e os objetos funcionam como ecrãs de um sistema operativo que está para lá da barreira dos ‘preconceitos’ do olhar e desvendam a vida. As já mencionadas operações que resultam no pensar as estratégias de instalação em que o *display*, o mostrar, revele um significado profundo, uma ambiguidade dialética interna e com dupla conotação semântica. Assim, o exercício será: deixar aos olhos a sua transparência; olhar para o que diante do olho está.

Esses materiais, ao que parece, desaparecem. Enquanto continuamos a considerar o trabalho em termos de identidade, as ferramentas que se utilizam ou não, da disposição do atelier/oficina, dos benditos objetos produzidos e os significados que cada um de nós lhes atribui.

O antropólogo Tim Ingold (2005), no capítulo “2. Materiais contra materialidade”, que compõe o livro *Estar-Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (pp.49-60) nutriu a maneira como tenho encarado o assunto da matéria e os ritmos que levam à materialização de uma imagem para o espaço ou, *no* espaço! A premissa é simples: fazer a distinção entre um objeto natural e um artefacto. Não será demais lembrar que, no capítulo “Nota Introdutória” que abre este documento, desenhei precisamente o aspeto da *dupla natureza do objeto de arte* que descobri no encontro com o filósofo Peter Sloterdijk e no cruzamento da minha experiência particular no Museu de Pergamón em Berlim. Nele descrevi a necessidade da produção de um exercício ativo e da sua incorporação tanto ética como estética no fazer e na tomada de consciência que faz nascer uma mais-valia espiritual e formas de subjetividade. No lugar de ressonância sobre a dupla natureza do objeto como mediador de comunicação pessoal e interpessoal de fazeres.

No entanto, no texto de Tim Ingold apercebi-me que não é apenas uma questão de identidade já mencionada. Para o antropólogo, no artefacto a forma inicial existe como ideia ou modelo na mente do criador que, por sua vez, é imposta pela matéria. Por um fragmento disforme de uma pedra, por uma parte de um tronco de uma árvore caída ou por um pedaço cru de cera de abelha... O artefacto consiste na materialização de um pensamento. No limiar da matéria, o criador projeta-a na forma da imagem mental e, como resultado, chegamos ao *objeto material*. É sugerido que o objeto material seja assim criado no intervalo, entre um ponto de partida e o ponto da sua concretização: as mãos e a imagem mental partilhada. No final permanece o olhar, sempre, que contempla o *objeto cumprido*.

Ao apresentar o assunto desta forma, o ponto da criatividade parece demasiado estéril. O que Tim Ingold sugere relativamente a este assunto é uma leitura inversa, que,

em vez de procurar o objeto cumprido, se olhe para a aplicação diária e corriqueira do lugar da criação. Na criatividade dos próprios processos [nos dias] em que as coisas se geram na via dos fluxos de transformação dos próprios materiais e, por outro lado, do movimento imagético e da tenra voluptuosidade das experiências sensoriais específicas. Criar será como um culminar do reconhecimento de barreiras e de horizontes a transpor pela via de máximas de expressão e reflexão inerentes à própria vida do criador. De uma vontade inabalável de se *estar vivo*, para manifestar e expor essas mesmas vivências. O que me emociona nas palavras de Tim Ingold é precisamente a coragem para devolver, verdadeiramente, um olhar para os movimentos dos materiais, a sua evocação e luminosidade. Uma consciência que desperta a criatividade em cada dia, em tempo real. Ao juntar e fundir-se tanto com o sentimento de criar como com o sentimento de avançar num processo de indução, na descoberta de um caminho que se faz caminhando.

Assim, ao criar nada se fecha e cada objeto é uma estação. Percebo agora que a novidade não tem de ser inventiva, tal como acontece nos gestos que executo no meu jardim. Nenhum pai e nenhuma mãe diz que inventou um bebé nunca visto, como esclarece Tim Ingold (2005), muito pelo contrário, ambos geram e cuidam. Como tal, fazer/ criar é um exercício que resolve a minha vida no alinhamento com o que acontece na intimidade das operações, mais do que a novidade do objeto em si.

“Posso tocar a rocha, seja de uma parede da caverna, ou do chão sob os pés, e posso obter a sensação de como a rocha é como um material. Mas não posso obter a materialidade da rocha. A superfície da materialidade, em suma, é uma ilusão. Não podemos tocá-la, porque ela não está aí. Como todas as outras criaturas, os seres humanos não existem no «outro lado» da materialidade, mas nadam num oceano de materiais. Uma vez que reconhecemos a nossa imersão, o que este oceano revela para nós não é homogeneidade branda de diferentes materiais dos mais diversos tipos, através de processos de mistura e destilação, (...), sofrem contínua geração e transformação.” (p.56)

Tim Ingold, por sua vez, também descreve metaforicamente o objeto artefacto como uma espécie de nó, uma agência conjunta de materiais que momentaneamente se juntam. Descreve o objeto como estrutura aberta. No sentido em que no *nó* - agora a projeção do gesto de atar que tanto aprecio - todos os fios amarram e estão dobrados entre si, ao

mesmo tempo que se dirigem por direções distintas. Pensar em objetos, como um nó, implica, segundo o autor, pensá-los em termos dos múltiplos materiais e respectivas superfícies. Olhares como o que é apresentado, residem no cruzamento do criador para com a matéria em si, em que tal relação depende da criatividade, da vida justaposta e vivida com a matéria com que se trabalha. O barro está para o oleiro como as palavras estão para o poeta, tal como as peles, a palha seca ou uma cavidade num tronco estão para o pássaro na construção de um ninho.

O escultor Alberto Giacometti ao entrevistador André Parinaud (Giacometti, 2016):

“AP: De onde vem a dificuldade? AG: *Porque é que eu sempre quis fazer cabeças? Porque é que sou pintor? Porque é que sou escultor? Não sei.* AP: Continua a pintar e a esculpir alternadamente? AG: *Sim, gostaria de fazer paisagens todos os dias, mas para já me reduzi às cabeças. Porque se "tivéssemos" uma cabeça, teríamos tudo o resto; se não tivéssemos uma cabeça, não teríamos nada, pelo menos no que me diz respeito. (...)* AP: Esculpe para os olhos? - *Para os olhos. Só para os olhos. Tenho a impressão de que se conseguisse copiar um olho só um bocadinho - aproximadamente - teria a cabeça inteira. Não há dúvida sobre isso. Mas parece-me absolutamente impossível. Porquê? Não sei!*” (p.29)

Estas palavras são profundamente reveladoras para mim, na revelação da escultura objeto como um *utensílio*. Isto é realmente estonteante: “Uma escultura não é um objeto, é uma interrogação, uma pergunta, uma resposta. Não pode ser nem acabada nem perfeita. A questão nem sequer se coloca. Para Miguel Ângelo, com a Pietá Rondanini, a sua última escultura, tudo começa de novo. Durante mil anos Miguel Ângelo poderia ter continuado a esculpir Pietás sem se repetir, sem voltar atrás, sem nunca terminar, indo sempre mais longe. Rodin também poderia.” (p.49) Qual a diferença entre um objeto e uma escultura? Que repetição é esta? No estudo da obra de Alberto Giacometti é possível chegar à conclusão de que um objeto não é uma escultura e uma escultura um objeto. Na citação anterior dá para entender que para A. Giacometti, a escultura pertence ao reino material e sofre de todos esses males. E neste caso em particular, desaparecer muito antes de ser vista. Mas no que toca à escultura não é um objeto. O objeto funde-se em si próprio, uma escultura é um *instrumento da visão!* De aventura, de conhecimento. Os objetos partem, afogam, enterram, desaparecem... No reino da escultura, a única forma de a afetar, ou mesmo desmudar, seria fazer dela o que ela não é. Mas, como sofre dos

mesmos males do objeto, ela pode-o ser. Como escultura, o uso que lhe damos é desconhecido, e como utensílio deve-o ser para a nossa vida, mesmo não sabendo como. Serve-nos de forma profunda para o conhecimento da vida e a própria expressão dela. A isto serve a atenção, engendrada no que mais difícil de se fazer é aquilo que parece infinitamente mais fácil: o exercício de olhar com os olhos naquilo que diante dos olhos está. A descrição em alternativa à citação. Esta distinção que Alberto Giacometti entre objeto e escultura não me parece ser uma distinção qualquer e que não me consigo livrar facilmente dela. Na realidade atormenta-me cada vez mais. A esta distinção implica um transpor-se para um outro lugar de realização na repetição de operações que se anunciam gradualmente: operações de fusão e de clarificação.



fig.5

O pássaro, por exemplo, não se pergunta o que é a madeira, ou a pedra ou até o ar, mas na relação, sabe que os materiais são aquilo que eles fazem e o que lhes acontece. Um criador também. Já as minhas *operações*, ou qualquer outro gesto são, à partida, sempre artificiais. Ainda assim operam nem que seja no esculpir um bloco de tempo, no enquadramento das ferramentas (para o homem, o martelo, para o pássaro, a amplitude do peito) e o que elas fazem: “Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento - fluindo, se deteriorando e se misturando. A existência de todos os organismos vivos é apanhada neste incessante intercâmbio respiratório e metabólico, entre substâncias corporais e os fluxos do meio. Sem isso eles não poderiam sobreviver”. (Tim Ingold, p.61)

Sublinho da citação anterior de Tim Ingold, o intercâmbio entre as *substâncias corporais* e o *meio*. A isto diz respeito o saber que vem de dentro, um saber como o do Sr. António (com quem coproduzi a escultura *May it stand! Mai it hold and may it last!!* (fig.1), de uma vida vivida entre minas e construções de pedra, ervas, flores e árvores e longe de conceitos e ideias feitas de um mundo material povoado de objetos. Só assim é que podemos equacionar as oficinas como lugares de envolvimento entre materiais, seres e coisas e não viveiros de objetos de boa qualidade e, ao mesmo tempo, demoras extáticas. Pura e profunda expressão da vida! Encontrar e cruzar as palavras do filósofo Peter Sloterdijk e do antropólogo Tim Ingold, mesmo que sejam de escolas distintas, fez-me equacionar a questão da *materialização do objeto de arte* e como ele não é única e exclusivamente a captura sensível do que me acontece e o que devolve a quem olha e contempla, mas sim uma parte do trabalho que avança, que continua. Que salta a barreira do tempo para o espaço e se encontra com o mundo para se expor. Torna-se parte dele. Também não passa por assumir que o mundo, tal como evidencia o antropólogo Tim Ingold, é apenas uma fisicalidade bruta e de mera matéria até que apareçam os seres humanos para lhes conferir forma e significado. E defende o retorno ao mundo dos materiais é simplesmente a atitude de levar os materiais a sério - as histórias forjadas na contínua relação com os seres humanos, mas também outros seres - pois é a partir de que tudo é feito.

Mas não só parte do mundo, como também do fragmento que sou. Esta atenção

desbrava caminho para a clareira que é o lugar aglutinador da diferença e da semelhança entre a esperança e o sonho que permite, ao despertar, a interiorização do mundo para lhe responder. A um estar atento à sabedoria do corpo, em que cada ritmo, cor, matéria e espírito estão arraigados no cerne da vida!

### 1.3 ESFERA NEGRA DE BORRACHA

There are unknown forces in nature; when we give ourselves wholly to her, without reserve, she lends them to us; she shows us these forms, which our watching eyes do not see, which our intelligence does not understand or suspect.

AUGUSTE RODIN

Sobretudo e antes de mais, as obras! Ou seja, exercício, exercício, exercício! A fé que lhes corresponde aparecerá, - Disso podeis estar certos!

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Aurora*

Imagine-se uma esfera negra de borracha que é ativada num quarto cheio de objetos por um toque acidental. A mesma esfera que usava para aquecer as articulações das mãos antes de uma prova pública ou recital de clarinete alto. Esta esfera não tem gaveta, nem tão-pouco prateleira. Uma exceção à realidade de todos os objetos que coleciono. Ela ocupa os espaços por preencher até lhe ser devolvido novamente um toque acidental. Não tem o que se possa aproximar a membros superiores ou inferiores, mas rola sobre ela própria e não se deixa acumular de pó. É como uma vírgula num texto corrido; sedutora quando bem colocada. É o compasso, tempo marcado, que orienta o conjunto de palavras como o maestro orienta o conjunto de instrumentistas.

Este exercício que acabei por criar surge pela necessidade de resgatar a contemplação apontando para a justeza da minha natureza. E que passa novamente pelo que implica o exercício do caminhar. Por ser tão imprevisível é que este se torna tão apelativo. Tal como as esquinas (que tanto adoro), que tendem quer para dentro, quer para fora, dependendo do ponto de vista. Mas o reconhecimento da verdadeira natureza está na esfera que se enche de coragem e rola para desdobrar e desvelar esse plano em quina. Colocar à condição é ganhar consciência das múltiplas formas do mundo para o reconhecimento da nossa própria forma exercitada. A intimidade meditativa que abre para um reconhecimento e preenchimento do espaço interior via respiração e o espaço infinito dos sentidos a despertar.

Exercício! Exercício! E exercício! O *exercitar* reflete sempre uma sensação e predisposição tanto para a repetição, como para uma duração. Para construir, desconstruir e um fazer novamente. Estamos a perder as virtudes da aprendizagem repetitiva, tal como de gestos substanciais. Perdê-los significa cortar a corrente direta com a terra e abrir espaço para o alimento do gerador mais artificial e cada vez mais incapacitados no que toca ao agir sobre determinada coisa. Aqui a arte será assim um ato de profunda resistência. O lugar de resolução na ação.

Um atleta de alta competição exercita-se todos os dias. Mas o bom atleta, a cada dia que passa, esforça-se um bocado mais. Ultrapassa-se. Resiste. Da mesma forma que o atleta exercita, também eu procuro exercitar o corpo. Acontece que o meu exercitar não procura dar alento apenas a uma alta performance, ou melhor, para a exposição do trabalho em si. Mas na relação e reconhecimento do que acontece no percorrer de trilhos, nos altos rochedos montanhosos de granito, nas sementes que recolho, coleciono, germino e espalho, no jardim (pelos gestos como: cavar, capinar, regar, podar, esgravatar, atar, mondar, colher e respigar...), no apreciar um pássaro, numa leitura atenta e entusiasmada, aos mistérios do trabalho artístico e, acima de tudo, a recusa do que se apressa. Reconheço a virtude que está neste exercício, intimamente virado para um quotidiano modesto, e a revelação na justaposição simples e honesta para comigo e para com as coisas. Em todas elas almejo o concreto, um olhar incisivo para logo me perder nele enquanto se aproximam os momentos decisivos do *expor*. Mas, acima de tudo, de investir sobre aquilo que mais desejo sem temer o que vai para lá da feitura

própria de um desenho, escultura ou mesmo de uma situação escultórica. O exercitar a que me refiro é como a disponibilidade de um sentir de peito aberto que diz respeito ao acontecimento como espaço de iniciação do caminho de transposição da *imaginação poética* para o significado próprio de objeto cumprido.<sup>7</sup>

A experiência da esfera negra de borracha é como um desenho, mas ultrapassa-me. Não me pertence. É dela, da esfera e cada toque que lhe dou é irrepetível. Perde-se no tempo da exceção desse toque que a condena a rolar até parar novamente esse gesto sucessivo de rolar. Como também na construção de um tempo não cronometrado. Mas a esfera já não é a mesma, porque rolou novamente. Já é outra coisa. É um desenho no sentido imediato e pelo trabalho que dá libertar o ego - do “fazer das tripas, coração” - para se inscrever um pequeno risco num papel.

\*

When I draw, I breathe!

RONI HORN

Tal como a esfera, o exercício do meu desenho sofre oscilações. Não rola todos os dias, às vezes fica preso e luta para se soltar (aí está também o lugar da resistência). Solta-se pela emoção, porque se deixou afetar. Acontece que o primeiro momento do exercício do meu desenho não partilha o mesmo espaço imaginário dos esquemas de enquadramentos, dos modelos de presença que apontam para as envolvências desejadas para o espaço expositivo. Se escrevo sobre corpo e corpo energético, sobre corporalidade e a sua expansividade que visa aproximar [via toque] a matéria e o espiritual, deve-se à atitude despreocupada com que hoje encaro o exercício do meu desenho. Tal como acontece com o sabor doce e amargo das azedas, o desenhar é uma das bifurcações que

---

<sup>7</sup> A isto diz respeito ao *redondo* a que Gaston Bachelard diz funcionar como a ausência da distinção, como a união entre ser e parecer. Ser redondo, ou a *redondeza plena* é alguém capaz de conhecer e reconhecer a partir de imagens que compõem a sua intimidade. A isto não diz respeito apenas a contemplação, mas viver um imediato que é característica da poesia. O *redondo* é um conjunto de formas de autoconsciência que se assemelha a uma carícia. Escreve: “O ser é redondo” se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.” (Bachelard, B. 1978 p.350)

me caracteriza.

É engraçado como me devolvi ao desenho depois de terminar todas as unidades curriculares e o tenho feito, de novo, em segredo. A minha relação com ele sempre foi umbilical. Não podia haver pior castigo na minha pré e adolescência do que a privação do tempo na quinta. Das folhas de papel, do chão da eira e as faces do plinto do espigreiro que me empenhava a riscar com pedaços de tijolo e carvão. Acontece que recentemente tornou-se muito acidentada esta experiência, até por questões de envolvimento e disponibilidade com o meio. Em que passei mais tempo a pensar desenho do que propriamente a desenhar. Pelo meu bem, preciso de desaprender a desenhar, é uma certeza neste momento, e olhar a esfera de borracha enche-me de coragem. Esta realização tem sido uma caminhada de profunda redescoberta, de momentos de amargura, desde que comecei os primeiros esquemas para a escultura *May it stand! May it hold and may it last!! 2022* (fig.1) (muito antes de saber que a iria realizar), a partir das flores secas de laranjeira que ia colhendo no jardim, das pétalas de girassol, (fig.6) ou das suculentas em vaso que se multiplicam nas várias divisões do meu atelier.



fig.6

Sempre tive muito prazer em desenhar à vista. Reconheço agora que esse sentimento não é mais do que a sensação de ser puxado por uma âncora para o lugar da minha intimidade. Ou melhor, que ao desenhar se manifesta uma experiência tátil muito específica. É de natureza obscura, impossível de separar o que é da ordem da razão e o que é instintivo - o que é do Mundo e do que é da Terra. Diante de um papel é só hesitação, um debruçar aflitivo, mas revigorador, onde tomo consciência da energia que corre em mim [da minha seiva], tal como de toda a corporalidade que limita os meus gestos, isto é, se consigo ou não consigo agir sobre tal coisa. O ritmo, surdo e espesso de quem tateia no escuro. No aproximar da clareira que se quer luminosa: Corpo e Figura; Paisagem e Canto na manhã que também é lusco-fusco. Essa coisa que se torna alcançável, tocável, palpável entre o plano horizontal e o plano vertical, entre o já mencionado Céu e a Terra - entre o mundo e fragmento do gesto impresso. Claro que, de certa forma, imana também aqui o espírito de me apropriar do objeto observável via desenho. Pelo caminho fui-me apercebendo que as plantas crescem na penumbra da timidez, e que para lhes observar o ritmo é preciso, antes de tudo, reconhecer que até as plantas precisam de um tempo para a sua interioridade, no diálogo com as forças mudas. Não me chega distinguir apenas o bom do mau, ou mesmo do melhor. A questão do gosto é superior a tudo isso. Relativamente ao espírito de me apropriar do objeto observável (da flor, da pétala, das estruturas altamente efêmeras que construo no jardim...) faço-o com a intenção de expor a minha necessidade em esboçar o que ali se me evidencia e que, de alguma forma, se destaca. Mas tudo isso me escapa por entre os dedos e acabo por falhar naquilo que é próprio delas na maior parte das vezes. Só um exercício disciplinado me permite avançar para o que é próprio do objeto observável. Esse é um exercício de uma vida inteira. No caminho, nas dores de crescimento e lesões, são milhares as realizações, muitas são novas mas outras, inesperadamente, tiram-me o folgo e fazem-me voltar ao início.

Esta percepção evoca um processo de exercícios que dizem respeito à contemplação mas também à sensação de se estar imerso, que tem como finalidade a totalidade da obra no espaço. A forma, ou melhor, a atitude com que encaro o exercício do desenho aparece como *propriocepção*: uma percepção sobre posicionamento, deslocamento, equilíbrio, o peso da distribuição de uma massa e as suas partes a partir de gestos modestos e únicos de forma a escapar ao olhar automático e viciado. Nenhum desenho anula o próximo,

pelo contrário. É precisamente como a experiência da esfera negra de borracha que rola novamente, mas já é outra coisa. O olho é um animal nobre, disso não tenho dúvidas, mas o que está em causa é precisamente o olhar transformado e que transforma. É a beleza, a importância da minha necessidade de olhar e agir sobre o detalhe que figurará o Todo. No lugar da análise, pela forma transcrita e traduzida do que mais essencial para mim lá está, diante de mim.

Gosto de certos aspetos na diluição do grafite que nunca se deixa diluir completamente. Gosto do pincel caligráfico, um papel macio e fino e de riscadores bem afiados e moles. Interessa-me também a grafite por ser um mineral metálico e amplamente maleável [duro ou mole, elástica, pastosa ou mesmo pó]. Tudo isto de um cristal formado somente por carbono, que cresce camada a camada. A pedra de tinta-da-china, de acabamento brilhante, feita a partir de resinas e gomas naturais. Já o ocre (pigmento ancestral que remonta para a idade da pedra, para as primeiras impressões sobre uma superfície), com o tom do amarelo girassol a meio do dia, está associado ao princípio da Terra Mãe. Quando abordo o desenho como um exercício omnipresente é porque, de certa forma, evito premeditadamente criar um objeto/desenho contemplável. Isto é, que não precisa da luz da exposição de todas as outras coisas, mas é como se iluminasse um conjunto de realizações que orienta a forma como decido e ajo. É a dorsal da minha prática, o lugar onde se manifestam as minhas arritmias e quero-o absolutamente íntimo. É como se, ao desenhar, me libertasse das amarras dos constrangimentos físicos da escultura, das burocracias referente aos movimentos de instalar [ou até do sentimento de obrigatoriedade de apresentar, expor, tudo o que se faz], ou mesmo do trabalho em oficina. Para mim é uma espécie de oração. O lugar que me dá acesso ao vocabulário silencioso, intraduzível e indevassável, ao mesmo tempo que decido o meu jardim. O esvaziamento necessário para logo me servir dele nos momentos em que preciso de resolver os aspetos de enquadramento das envolvências expositivas mas, acima de tudo, de criação poética. Interessa-me o desenho como reconhecimento do que se transforma em mim, numa espécie de *exame holter* sensível; da monitorização diária e duradoura do oscilar emocionado do meu coração:

- E este coração que bate...
- Que coração?
- Este, sim!?! (ao mesmo tempo que lhe pega na mão e leva ao peito) Abre o teu peito, deixa-te ver. Mas não o órgão separável e operável! Localiza antes o lugar do seu batimento!

Cada desenho é *fruto*<sup>8</sup> do espaço íntimo entre a parte integrante do mundo e do que dá alento às imagens críticas que se geram à luz das variações do tempo como imagens de natureza no instante observável que me dá acesso ao lugar, ao meu tempo. Há qualquer coisa de muito revelador neste exercício que passa muito pelo mistério que nos leva a riscar qualquer coisa. O desenho como tensão que transporta um desejo particular que nunca cessa, que nunca se satisfaz e que nos faz andar. Um fruto aberto repleto de sementes que se querem de novo na terra e que logo procuram o céu e abraçar o Sol! A construção poética é aqui pedra de toque para a revelação da essência e da própria existência. A obra não está dependente apenas da minha atenção, não pode depender dela. Nem tampouco estou certo de que ela [a obra] me pertence, tal como o movimento da esfera não me pertence. O que me pertence é a minha atenção, que a todo o instante, em cada desenho, ganha novo alento e recebe o necessário alimento ao descobrir a obra.

A árvore não faz o fruto e tampouco o fruto faz a árvore. Mas não é senão tudo a mesma coisa? O caminho de uma semente termina sempre numa nova semente!

O Sol nasce todos os dias.

\_\_\_\_\_ E é para todos!

---

<sup>8</sup> Goethe no livro *Metamorfose das plantas* (2022) escreve: “Acerca dos frutos. (...) 79. Na maior parte dos casos, a Natureza oculta-nos esta semelhança foliar no caso em que a forma dos frutos suculentos e macios ou lenhosos e duros; só não poderá escapar à nossa atenção, se soubermos seguir cuidadosamente em todas as transições. É suficiente ter indicado aqui o conceito geral e mostrado a harmonia da Natureza com alguns exemplos. A grande variedade de frutos dá-nos matéria futura para várias outras observações.” (p.41).

Encontrei o alento necessário em exercícios que se estendem para lá da intimidade do fazer no atelier. A convicção de que há muita coisa que acontece fora dessas paredes é cada vez mais evidente, preciso de uma evolução humilde na perspectiva prática de futuros próximos. Ao recusar firmemente o que se apressa, tal como declinação de finitude e de tempo bloqueado, procuro promover a fricção, a volúpia necessária para alimentar o meu entusiasmo - o deixar-me afetar, espantar etc... Cada fragmento, objeto independente já esclarecido, aparecem como um testemunho do próprio mundo confirmado e consumado pelas simultâneas configurações das ficções, visões e narrativas que dizem respeito ao tempo e ao espaço.

O que me cativa neste momento é o tempo como hipótese, principalmente no exercício de libertação de um imediato realizado, em prol de um imediato que se realiza dedicadamente. Todos os dias. Como no canto do Melro que, de peito aberto ao céu azul, se dá pela disponibilidade de expandir em direção a horizontes do tom que virá logo a seguir; de viver uma vida desejável e livre! A relação comprometida com o tempo vivido, com as nossas funções animais que ligam as dimensões da nossa relação harmoniosa com o mundo, ao assumir a posição do eu como sismógrafo e transmissor. Talvez aí damos conta das realidades que despertam o sentimento do belo e do religioso, do sagrado e, sobretudo, a ligação com a Natureza.

Volto-me novamente para a esfera negra de borracha que rola. O movimento da esfera não é meu, nem é inteiramente só dela. Mas não é senão o labor do interior na liberdade que caracteriza o trajeto de alguém que sonha e ambiciona tornar-se a si mesma. Aqui novamente deparamo-nos com o lugar da resistência, da afirmação de que a liberdade é algo que dá muito trabalho e que se quer contínuo. Tal como o sol que nasce todos os dias, a liberdade é um embate diário, como para todos evidentemente. Talvez seja por isso que não concebo o movimento, a experiência táctil que afeta a esfera e a faz rolar vezes sem conta, como um movimento só dela, mas sim da totalidade da liberdade que diz respeito a todos nós, e no caminho que cada um deseja tomar.

## 2. Nada de novo sobre o solo

*Ad me ipsum*

*O trabalho da mão nunca está acabado, como a paisagem também não. Nada acaba, mas isso não quer dizer que se encontra incompleto. Sinto estar no lugar onde devia ter começado: com a imagem do meu jardim. Tudo nele é ruína e fundações visíveis: meia dúzia de pequenos anexos onde apenas abrigo as minhas ferramentas, três cubas para vinho e uma prensa que não me compete restaurar, apenas o Solo. Todo o meu alento ganha dimensão na realização das mais simples expressões que se resume em lançar-lhe as minhas mãos.*

*Nessa entrada pode-se encontrar um toco de uma nespereira que já se encontrava cortado bem rente ao solo quando o recebi. Deduzo que quando a cortaram tiveram a gentileza de lhe tirar a alma, como fazem os santeiros às “nossas - senhoras”. O toco nunca rebentou e tão-pouco me consigo livrar dele. Acontece que enquanto arava a terra para um canteiro de girassóis, encontrei o tronco enterrado (fig.7). Enorme foi o meu espanto com tal achado natural arqueológico, consumido por cupim e bicho de madeira. Com um sacho pequeno e um pedaço de madeira que aguicei com uma pequena navalha, dediquei-me a desencarcerá-lo. Deduzi pelo tom, textura e diâmetro, pela forma em espiral cônica que se tratava do mesmo tronco que falta na boca do caminho. Tiraram a alma ao toco. Mas este torso sem membros, aliás, este tronco, mesmo enterrado, é indevassável. Não voltei a ser capaz de lhe tocar durante meses, limitei-me a resguardá-lo e a olhá-lo ao mesmo ritmo que os meus girassóis iam crescendo. De vez em quando apreciava um ou outro melro que se banqueteava dele e tirava notas sobre as variações de luz diurna que me dá uma perspetiva e indicação diferente. Ele já era, mas eu não sabia bem isso.*

*O desejo que surgiu tempo mais tarde foi devolver ao tronco a sua qualidade vertical. O gesto que me foi reservado, à semelhança de um bebé que ainda não caminha, foi encontrar-lhe o centro de gravidade. Mas em tudo isso uma harmonia que se deseja tanto particular como amena. Nesse lugar - com vários planos e superfícies cheios de brechas e rugosidades, alturas e baixuras - procurei não fazer algum juízo estético. Apenas dar a*

*resposta do instinto à necessidade material pedida.*

Caminha-se,  
escolhendo onde conhecemos,  
inscrevendo quando reconhecemos.

*Este instinto conduziu-me para novas zonas anímicas e à máxima do poeta grego Palladas de que toda a vida conduz para a primeira nudez<sup>9</sup>. A condição da vida é mais do que uma prontidão para a morte, isto é, o reconhecimento da vida pela sua duração e o que nunca deixa de acontecer. [Na duração] tudo se desvanece, mas tudo renasce, agarra-se aos vivos até ao infinito da morte de outrem; é preciso uma sustentabilidade que dure e assim é antônima ao estéril. No meu jardim desperto para a liberdade criadora do instante para o acidente transfigurador que é um objeto artístico. Tudo por eles se torna mais claro. Das ervas às minhas flores e árvores de fruto uma necessidade de redenção que, durante muito tempo, só achei possível ser mediado pelo todo-poderoso. A esse toque, que também é olhar, vem o cuidado e o amor. No que criamos, carregamos, libertamos e que compõe a experiência da duração [espaço e tempo]. Uma vida partilhada, inseparável do que nos envolve, a cola celeste dos sentidos. Não há nada mais temível do que ter o peito a palpitar e, ao mesmo tempo, um tronco sem membros.*

*Tenciono debruçar-me sobre um gesto singular e muito fascinante, de um particular habitar a terra. Este não passa apenas por representar meramente a Natureza mas, pelo contrário, o desvelamento pela via da agitação entre a repetição versus novidade das imagens de natureza. Primeiro, pelo sentimento de que todas as coisas retornam porque foram vistas. E o segundo diz respeito à relação com um canteiro de girassóis pôr-de-sol e um discreto pássaro: O Gaio e a labuta outonal na relação com a bolota que inspira e ilumina vários aspetos que gosto de ter em conta e que o torna invejavelmente pássaro.*

---

<sup>9</sup> O verso é do epigrama do poeta grego Paladas de Alexandria [“Vim nu à terra e nu irei para debaixo dela. / Porque me afadigo em vão, se o fim é a nudez?”] in *Do mundo grego outro sol*, Edições Asa, Porto, 2001.



fig.7

## 2.1 A BOLOTA

O senhor da terra é aquele que mede a sua profundidade e esquece no seu seio toda a sua mágoa. Com ela está em união e intimamente confia. E ela incendeia-o de paixão como se fosse sua prometida.

*Heinrich Von Ofterdingen: Canção da Terra*

NOVALIS

O pássaro, quase *totalmente esférico*, é certamente o ápice, sublime e divino, da concentração viva.

*Os Pássaros*

JULES MICHELET

Do Gaio guardo uma imagem absolutamente reveladora e transformadora: anda embrenhado com as suas lides ao ponto, de tão taciturno, parecer que perdeu o pio mas, sem se aperceber, é um artesão e engenheiro dos bosques. Este impera solitariamente entre as azinheiras, os carvalhos, os sobreiros e os carrascos. A diferença entre uma bolota de uma azinheira e uma bolota de carrasco está para o Gaio como está, para nós, um pão fresco acabado de sair do forno.

Interesso-me particularmente pela labuta outonal que lhe é característica. Às primeiras chuvas do Outono reserva-nos o cheiro da matéria de que somos feitos (*PETRICOR*<sup>10</sup>), além da frutificação [onde aqui também incluo as bolotas e todos os aquénios] das espécies como o Diospireiro. As suas folhas não resistem ao vento mas

---

<sup>10</sup> Deriva do grego “*petra*” (Pedra) e “*icor*” (fluido, o sangue etéreo que corre nas veias dos deuses.) O encontro celestial na pedra. A 7 de março de 1964 foi publicado um artigo pelos cientistas do *CSIRO* – Isabel (Joy) Bear e Richard Thomas que primeiramente descreveram o “*Petricor*”: na realidade, o cheiro já havia sido descrito por uma pequena indústria de perfumaria na Índia. Eles chamam-no de “*matti ka attar*” traduzido por “*perfume da terra*”

os frutos, amplamente resilientes, duram até ao outono mais tardio e aos dias que são cada vez mais curtos e frios. À semelhança do meu maravilhamento pela direção do olhar do artesão-criador, encontro com o Gaio e as suas ações originárias referentes aos seus *instintos de sobrevivência*, no caso particular do seu ofício, que o leva a agir sobre determinadas vontades. É neste sentido que me interessa a imagem do Gaio obstinado, isto é, o momento em que age sobre a necessidade de colecionar, selecionar e armazenar as bolotas que caem em abundância enquanto olha para a estação que há de vir e que é de maior escassez: o Inverno.

A sua timidez torna-o difícil de observar, ainda que o seu bico preto e robusto, o característico bigode negro, a cor das penas rosadas, as manchas azuis e o uropígio<sup>11</sup> tornam-no imediatamente reconhecível. Não será demais assumir que, ao observá-lo em ação, originou uma experiência transformadora. Olhava pasmado e esgazeado enquanto sentia gerir a energia entre este meu corpo em movimentos paralelos em convergência com o corpo-gaio e a sua envolvimento. A sua aparição antecede-se com o que parece ser um grande ‘grito’, muito semelhante ao som da parente pega-rabilonga. Pousou graciosamente a uns metros diante de mim, colheu uma bolota pouco mais pequena que o tamanho da cabeça de um dedo, e logo levantou voo para o ramo do carvalho mais próximo que encontrou. Perdi-o de vista por uns instantes, mas podia ouvi-lo. Deduzo que a minha presença o estivesse a inquietar, e logo procurei esconder-me para não interferir no ritual. Pouco tempo depois o ‘senhor da terra’ desceu para de onde tinha fugido, largou a bolota ao seu lado e começou a cavar o solo mole com o bico energicamente. Bateu uma ou duas vezes e parou! Afastou-se com dois ou três pequenos saltos para trás, voltou a aproximar-se e dobrou o peito em direção ao buraco, executando um terceiro e quarto movimentos. Olhou-o, olhou-a [para a bolota perante si], olhou-se e olhou *à sua volta* (enquanto girava a cabeça da esquerda para a direita) como a confiança de quem sabia exatamente o que estava a fazer e, finalmente, enterrou a bolota. No final, sobre o buraco tapado, colocou uma pequena pedra sobre que estava relativamente perto dele. Volta a olhar a obra

---

<sup>11</sup> Apêndice triangular formado pela reunião das últimas vértebras e músculos correspondentes às aves e da qual sai as penas nomeadamente brancas da cauda.

realizada e afasta-se definitivamente.

\*

É relativamente importante que, ao pensar também a bolota, possamos vislumbrar todo o esplendor de um carvalho, principalmente se tivermos em conta a premissa de que tanto a árvore como a semente não são senão tudo e a mesma coisa. Na verdade, passa muito pela realização de, no exercício da observação, não nos limitarmos a olhar apenas para baixo, mas também para cima. É muito fascinante relacionar a atitude diferente, por exemplo, de um Javali perante a área de um carvalho. Este não se interessa propriamente pela árvore, mas apenas no imediato do respigar das bolotas. O Javali estabelece uma relação imediata e íntima com o focinho colado à terra, no vasculhar com as presas, e onde também cava o interior da toca. Ao mesmo tempo que o Gaio age em consciência da cautela com esperança no amanhã, no agora, na relação com os ramos altos e grossos do carvalho, onde se esconde e constrói o ninho.

“A ave não precisa de procurar o ar para o absorver e renová-lo, é o ar que procura e enche, alimentando-lhe, incessantemente, o fogo da vida. Isto é que é o que é prodígio e não a asa. (...) A força produz a alegria. O mais alegre dos seres é o pássaro, porque se sente para além da sua ação, porque, embalado e suspenso no hálito do céu, voa e sobe sem esforço, como num sonho. A força ilimitada, a faculdade sublime, obscura nos seres inferiores, clara e viva nos pássaros, de obter à vontade a sua força no ninho materno, de aspirar a vida em torrentes, e uma embriaguez divina.” (Michelet, J., 2003, pp.49–50)

O esplendor é uma experiência estética asfixiante, monumental, principalmente no que diz respeito à relação entre a luz e a escala. Na minha pequenez adquiri a habilidade de trepar facilmente às árvores de fruto, inclusive uma nogueira que se encontrava nas traseiras da eira da quinta. Poderia jurar que, em dias de nevoeiro cerrado, sentia estar para lá do topo das nuvens. Tomei o gosto pelos contornos de árvores de grande porte porque nelas vislumbro arquiteturas singulares. Novamente a sensação de escala - agora entre a atitude do gaio perante o majestoso carvalho -, e a relacionalidade que as formas de natureza nos emprestam como formas harmoniosas amplamente silenciosas. Uma *harmonia como zona temperada*, lugares de diálogo, como também a manifestação de singularidades fortes. Por isso admiro a labuta e voo

rasante do gaio, mas também o canto do melro ou da cotovia que me apazigua a alma e anuncia o novo dia, o som particular do pica-pau que esculpe o tronco da árvore, preservando-a, o rufo do roedor que está sob o olhar atento e penetrante da coruja. Tudo tão perto do imperial carvalho que lança os seus braços e abraça mundo fora.

Como cantam os outros pássaros?

Esta *Harmonia da zona temperada* (Michelet, J. p.106) é título de um pequeno texto de Jules Michelet aos pássaros. Nascido em 1798, Jules Michelet vê tudo como presença de Deus, tal como Francisco de Assis, mas também com um sentimento de vida e ardente fraternidade que o liga aos animais como *puras expressões de vida*. Depois de Goethe e antes de Rilke, Jules Michelet empenhou-se, como historiador que também era, a reconhecer formas construtoras recorrendo às expressões tanto dos insetos como dos pássaros. Reclamou uma aproximação dedicada para a poética e estética do agir dessas espécies de uma forma, que é muito comvente. Um outro aspeto é a ideia da renovação de um saber sobre a manifestação poética relativa às habilidades das espécies. Estas formas construtoras aparecem também como “energias visíveis”, isto é, energias de aparição do desejo, ou mesmo da morte, que são comuns quer na Arte quer na Natureza. No livro *Os Pássaros*, o autor considerou cada pássaro em si próprio. Esclarece:

“O pássaro, inferior ao homem, por ser ovíparo como o réptil, tem sobre o homem três vantagens, que constituem a sua missão especial: I - A asa, o voo, poder único, que é o sonho do homem. Todas as outras criaturas são lentas. Ao lado do falcão ou da andorinha, o cavalo árabe é um caracol. II - O próprio voo não é somente inerente à asa, mas a um poder incomparável de respiração e visão. A ave é propriamente filha do ar e da luz. III - Ser essencialmente elétrico, a ave vê, sabe e prevê a Terra e o Céu, o tempo, as estações.” (p.162)

Tendo a concordar que nelas tudo se manifesta no ar e na luz. Criaturas de escala: que medem com o olhar e com a asa; que, ao migrar, conhecem todas as estradas e dialetos porque para elas tudo é estrada e passagem! E por isso cantam o hino da liberdade e os feitos da Natureza. “Assim como a vida vegetal se renova na Primavera com o retorno das folhas, a vida animal é renovada e remoçada com o regresso dos pássaros, os seus amores e os seus cantos.” (pp.121-122)

Relativamente às *harmonias da zona temperada*, importa salvaguardar os aspetos referentes que dizem respeito ao envolvente. Mas também às experiências transversais tanto a um acontecimento/fenómeno natural como a um artifício (como é o caso de uma obra de arte ou de uma composição musical. Isto é muito importante, principalmente se aproximar esta atitude ao esquematizar, pensar, elaborar arquipélagos de situações escultóricas). A harmonia é uma máxima entre a matéria e o espírito. Ela corresponde a um “ovo” que, ao chocar, revela toda a beleza e expressão da vida. Apresenta-se como a proporção possível e correta, o ritmo, o centro nevrálgico entre as partes particulares e o todo. Entre a expressão está todo o segredo, como acontece ao enterrar a bolota como tesouro pelo gaio, e a criação que está no tom celestial: o vibrar do diapasão no despertar dos sentidos em pleno.

Jules Michelet não faz, em momento algum, referência ao pássaro Gaio. As ações deste pássaro alimentam única e exclusivamente o meu imaginário, mas não acontece o mesmo com o carvalho. É descrito como forte e pacífico. Útil, persistente e sólido, a quem todos pedem apoio precisamente por estender os seus braços compassivos às diversas populações de animais. Mas ao Carvalho não foi só reservado o vigor, a força e a estrutura. Diante dele, pode ser revelado o segredo da aparição porque tem a capacidade de rejuvenescer. Ele marca a Primavera. A emoção da vida, como aponta Jules Michelet, não começa quando todas as superfícies e planícies se cobrem de verdura uniforme, mas pela expressão no detalhe revigorador do Carvalho. Isto é, quando irrompem e revelam sobre as folhagens lenhosas do ano anterior as tenras e novas folhas.

As coisas e os acontecimentos retornam regularmente no concreto da evidência plástica [no sentido estrutural] do mundo vegetal. Assim, não há nada de novo sobre o solo (havendo...). É quando assistimos a tudo isso, em momentos excepcionais, que o diálogo se transforma completamente e o Outro se torna parte integrante dessa mesma paisagem. Quando fala, na relação com o canto, e *como* cantam, a Natureza fá-lo para todos! E é por isso tão surpreendente a aproximação do Carvalho como a árvore que anuncia um fim que se inicia. Ao mesmo tempo que, assim que irrompe a madrugada fresca, o incisivo timbre de aço do melro, vibra no meu jardim. Na certeza de que não há noite mal dormida ou coração doente que não se cure ao ouvi-lo.



fig.8

Durante a terceira edição da residência (AIR) *Grão*, com lugar na Quinta das Relvas (Albergaria-a-Velha), dediquei-me à realização de uma escultura. A imagem que me perseguia não era nova, acabei de a descrever. O *Gaio* 2021 (fig.8) corresponde a um grupo variável de esculturas esguias realizadas a partir das cúpulas de bolotas, pensada para ser exposta em *assemblage* (como um tronco) ou aberta como '*une petit forêt*' [uma pequena floresta]. Não será demais salientar que pensar a cúpula da bolota corresponde a uma dobra, mesmo que distinta, ao universo de uma semente. Ela corresponde ao pedacinho de madeira muito frágil, de durabilidade instantânea, que suporta e dá sustento às bolotas, permitindo que estas se desenvolvam.

Durante o período da residência procurei apenas recolher obstinadamente as cúpulas caídas, vazias, com vários tamanhos, diâmetros e tons diferentes. A

disponibilidade para o exercício em que concentrava toda a minha energia e atenção no momento em que as colhia. De novo, a repetição em plena harmonia no atelier onde me encontrava a residir, com o espírito do Outono e tudo o que esta estação nos traz. Enquanto deambulava pelos bosques ia inevitavelmente refletindo sobre tudo o que murcha no Outono, os cheiros singulares, as fumaças. Inebriado pelo bosque, reinava a atenção, onde pude dar conta da persistência das plantas indestrutíveis do outono e como continuavam a florir. Algumas trepadeiras como a *alegra-campo*, espécies de rosas, as torgas (mais conhecidas por ‘*urze campestre*’) que adoram rochas e solos duros, as candeias ou ‘*capuz-de-frade*’ que não me dão tréguas no jardim, o medronheiro que floresce e, particularmente, os *bons-dias* donos de um lilás-azulado muito particular, que crescem descontrolados e desenham formas saturadas que contrastam com toda a secura encharcada.

Relativamente à execução da escultura, no atelier reservado na Quinta das Relvas, debati-me com momentos de demora, ponderação e repetição. Uma incessante construção laboriosa que ia condicionando os meus dias a um gesto único: a) Escavar a parte mais dura e rija da cúpula. b) Agrupar cada uma por tamanhos e diâmetros em varas de aço com diferentes alturas. Naturalmente intercalava o escavar e o agrupar com as refeições, chás, conversas e apoio aos projetos dos outros residentes e artistas convidados, descobrir espécies, leituras, desenhos, mas sobretudo na madrugada. Nos momentos em que, dentro do atelier ou fora dele, ainda pude assistir ao raiar do dia. É caso para dizer que, do ponto de vista meteorológico, os astros se alinharam nessas três semanas de residência. Não tardou até começar a pensar estes pedaços de árvore [as cúpulas] como um cordão umbilical que liga a semente — durante todo o período da sua gestação — aos ramos mais jovens do carvalho, até esta se deixar cair pesada e soprada pelo vento. É neste sentido que há assim um movimento fundamental a ter em conta relativamente a esta escultura. Refiro-me ao gesto que associo a um esculpir/operar sobre um bloco de tempo, seja na aproximação a um tempo geológico (pela variação tonal de cada uma das cabeças que se assemelham às camadas do solo), como também a um exercício de demora extática. Exercício este que passa pelo reconhecimento de um tempo específico da natureza, e que fica entre o esplendor e o êxtase, ao trabalhar nessa demora (essencialmente em mim), para, mais tarde, evocar tudo aquilo o que associo às Imagens de Natureza. Cada cúpula preenche o vazio inevitável da perda da outra.

Assisto ao movimento que transforma uma imagem como pressentimento a uma presença que me dá alento. Isto é, uma concha a ser preenchida. Uma aspiração que procura um infinito que não deve ser perturbado pela ideia de fim ou de limite, isto é, a finalidade de trazer oito esculturas que escalam (entre os 80 cm e os 200cm) a alturas médias. Tal como me desvendou num belo, perspicaz e esclarecedor texto crítico *Os frutos do Respigador* (2022) o curador David Revés sobre este conjunto, “(...) uma semente cosmológica onde todo o tempo cabe - perante algo que, transcendendo a sua dimensão material, surge como raiz representativa de tudo o que sustenta e permite a continuação da vida.” (pp.80-83) <sup>12</sup>

## 2.2 NO MEU JARDIM

(semear, mondar, colher ... semear)

UM GIRASSOL  
(durante o exílio em Lo Yang)

Que humilhação!  
Apesar de ser uma simples flor  
roda e ao rodar  
protege o sol as suas raízes.  
Enquanto eu não me resta senão  
procurar as minhas  
sob um sol abrasado.

LI BAI

Para o Gaió a bolota enquanto alimento e matéria é uma questão de *evidência concreta*, tal como as cúpulas foram e continuam a ser para mim. A ele está reservado um esquema interior, o campo que o envolve com o mundo, cujo comportamento não é só uma expressão exterior. (*id.*, p.36 - 1.2 *Barreira*) O que acontece é que a cada bolota

---

<sup>12</sup> David Revés - “André Vaz : *Os Frutos do Respigador*” [*André Vaz: Les fruits du glaneur*]; *Catálogo “Première 28<sup>a</sup> édition dans le cadre de la Saison França-Portugal 2022”*, trad. Luís Varela e Christine Zurtach, pág., 80.83.

que semeia e que se esquece, na maioria dos casos, o Gaio acrescenta uma nova vida. Na verdade, a revolução que sinto acontecer, passa por este olhar do semear como movimento tanto criador como restaurador que se intui e projeta no cuidar. Isto é, a predisposição para com os exercícios cíclicos que reanimam e restauram um olhar para as coisas da natureza, repletas de vida. Assim, cada proposta instalativa aparece como uma possível primavera e procuram resolver a minha inquietante relação com as imagens de natureza.



fig.9

Em 2021 desenvolvi a situação escultórica *No meu Jardim* [canas verdes atadas com sisal] e *Girassol* (*A sétima semana de um corpo que se faz sentir*) [filme instax WIDE - color Fujifim Polaroid] (fig.9) que resultou na justaposição do lidar com o jardim a que me tenho dedicado. Mais tarde introduzi a escultura *Dear Masanobu Fukuoka* 2022 [esferas de barro secas ao sol, esfera de vidro soprado] (fig.12).

A escultura *No meu Jardim* 2021 está longe de estar finalizada. Primeiro porque cheguei à conclusão de que não a quero materializada em cana verde, mas num outro material, segundo porque um jardim não se finaliza, muito pelo contrário, realiza-se na repetição de gestos inerentes a cada estação e das especificidades das espécies com que me desejo deleitar e cuidar, tanto como da sua transposição. É engraçado observar o próprio desenvolvimento de uma planta como a da ervilha sobre uma estaca. É aconselhável um sistema em malha ou rede para que as *gavinhas* - uma espécie de ramo ou folha modificada -, se lancem num enrolamento específico que se dá pela inibição da área de contacto com o objeto estranho, para o agarrar.

O esquema da escultura, na realidade do jardim, é estranho para a planta trepadeira, mas sem ela nunca teria acesso ao esplendor do seu volume. Ao desenhá-la, já com a planta das ervilhas desenvolvidas, senti as gavinhas do meu olhar lançarem-se na sua direção e agarrarem-se num sentimento de transitoriedade e intemporalidade da pequena construção em cana. Para além da observação de um objeto hirto na relação das sucessivas auréolas que o envolvem na estrutura, reconheci nela uma fragilidade que é de uma beleza absoluta e que só pertence à terra. Nesse momento pude *intuir* a expressão dela através do artifício que criei para ela se relevar. Isto é, no desaparecer e aparecer das folhas transformadas.

Quando afirmo desejar refazer esta escultura, é para relançar seriamente na prática o assunto do objeto/escultura versus materiais na solução das ditas imagens de natureza. Acho que só agora percebo o aspeto técnico, a necessária atenção que devo ter, principalmente no executar do trabalho. Ainda não sei bem como o resolver, mas logo verei... Já o trabalho *Girassol (a sétima semana de um corpo que se faz sentir)* (fig.10) parte de uma disposição completamente diferente, mas de semelhante autenticidade no que diz respeito ao registo.



fig.10

Não posso sequer imaginar não continuar a insistir no incessante desejo de tornar palpáveis as imagens da natureza e que me ajudam a compreender as palpitações inerentes a uma prática artística. Por isso o desejo de estar mais perto da montanha, consecutivamente das pedras que me dão uma certa vantagem, mas também na realidade viva, formal e material das espécies e das suas sementes. A celebrar será a possibilidade de intuições [no gerir dos modos intrínsecos de um viver pela Natureza e a coordenação do meu intuir], onde posso reconhecer a imensidão das configurações do reino natural e, ao mesmo tempo, anunciar a possibilidade de estabelecer os elos de tais configurações. Aqui, talvez consiga tocar as instâncias que coincidem com um ponto de vista e um ponto de reunião que permite que as coisas naturais se reconheçam e encadeiem e que, de certa forma, contribuam para a sua condição transitória. Foi Goethe que me abriu seriamente o caminho para uma abordagem da Natureza que procede de leis de produção de formas vivas ao conduzir-me para as afinidades entre elas e a uma forma artística, num cruzar a *tecnicidade da natureza* com as obras de arte da antiguidade clássica. Ora:

“A simples Imitação de objetos facilmente apreensíveis - vamos tomar aqui como exemplo flores e frutos - pode já alcançar um elevado nível. É natural que aquele que reproduz rosas em breve conheça e distinga as rosas mais belas e frescas e as selecione por entre as milhares que o Verão lhes oferece. Portanto, já neste caso interveio a escolha, sem que o artista tivesse formado um conceito geral determinado da beleza da rosa. Ele tem que ver com formas tangíveis;

tudo depende da disposição variada e das cores da superfície. O pêssego aveludado, a ameixa coberta por uma fina poalha, a maçã fina, a cereja brilhante, a rosa deslumbrante, os cravos de múltiplos recortes, as tulipas policromas, tudo isso ele terá à sua frente, segundo os seus desejos, no grau máximo de plenitude e floração e maturação, na tranquilidade da sua oficina; dar-lhes-á iluminação mais favorável.” (Goethe, 2022, pp.69-73)

Talvez seja o meu hábito de colher sementes, plantas, flores caídas ou deixadas ao abandono que me revejo na expressão visível dos gestos do pássaro Gaio. Da mesma forma que, ao ater-me por essas manifestações, é lugar da minha felicidade e ânimo. Acontece que a coisa colecionável na realidade já não existe propriamente. À coleção está destinada a mão do jardineiro que conhece tudo pelo toque *da* e *na* distância, é esse o lugar de toda a sua felicidade. Numa semente nada se perde no indeterminado, mesmo que caia, voe, caminhe ou se aloje no dorso de um animal. No caminho, ela reúne tudo o que existiu ao seu redor - como hóspede e hospedeira - e traz o que lhe é próprio. Primeiro pelas folhas da semente, seguindo a formação das folhas caudilares de nó em nó, a inflorescência, a formação do cálice, a corola e os estames, por aí fora até ao fruto e, novamente, semente.

De volta ao Girassóis. Eles crescem cheios de vigor no intervalo de duas estações em que tudo é belo, cor e peles morenas. Num bom ano, posso olhá-los enquanto saboreio uma ameixa branca que limpei à camisola. Orlam no meu jardim com o seu amarelo resplandecente, como pequenos sóis. Tateá-los é uma encomenda de firmeza de tamanho enraizamento e terrenidade. É de reconfortante harmonia com o *solo* que agora tenho, mais do que nunca, necessidade dele. Mais do que transmitir ou representar fotograficamente pela série de polaroids o *Girassol (A sétima semana de um corpo que se faz sentir) 2021* (fig.10), é propor a disponibilidade de ver através das formas da natureza o que se move tensionalmente e, só aí, ter uma ideia sem me aperceber, porque as vejo com os meus próprios olhos. Sobre a série que realizei, a escolha passou exclusivamente pela fotografia e o título é descritivo, apenas é lançando um enunciado pelo instante de luz aprisionado.

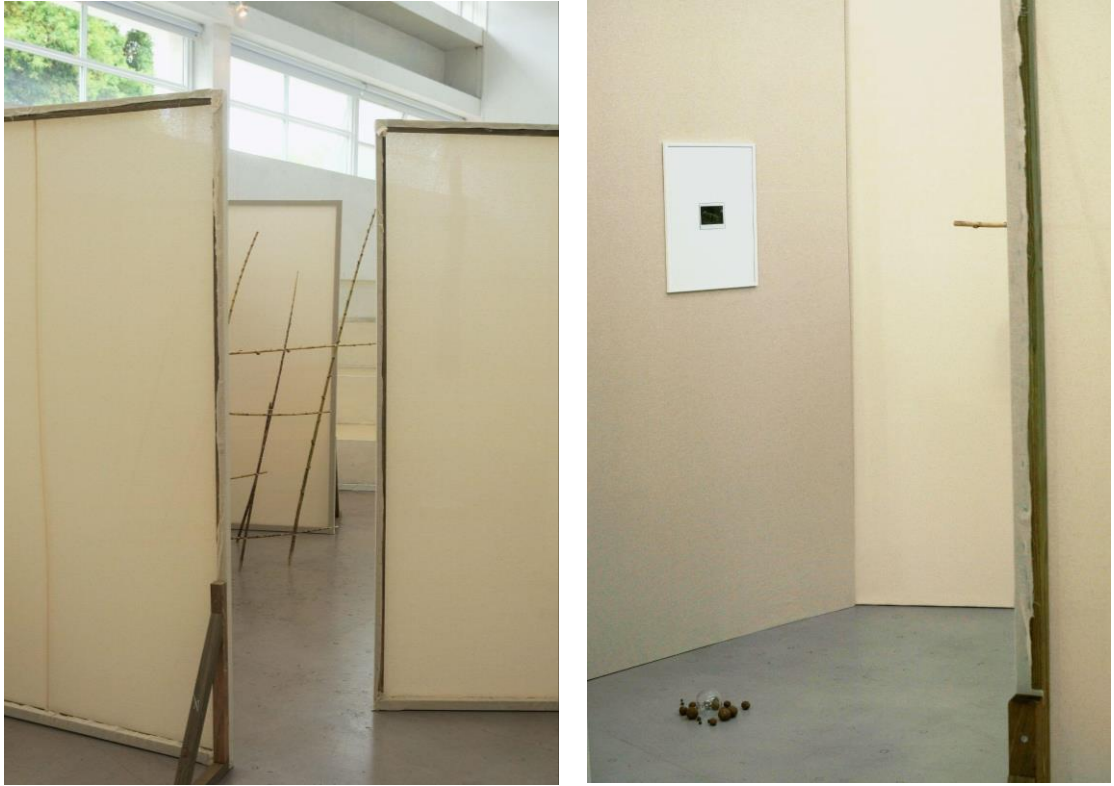


fig.11 e 12

A situação escultórica, os trabalhos *No meu Jardim*, *o Girassol (A sétima semana de um corpo que se faz sentir)*, *Dear Masanobu Fukuoka* ajudaram a esquematizar e finalmente, a realizar o *CHAPTER I - Nada de novo sobre o Solo*, 2022 (fig.11 e 12). Estas situações, como o olhar para a semente, passam por assinalar um descobrimento [no sentido goethiano] de que a Natureza procede segundo leis de produção de formas animicamente vivas. Esse ânimo é o elo da afinidade referente ao corpo e matéria, o solo fértil para a criação, conforme a palavra de Goethe, o procedimento da natureza e o modelo de qualquer forma artística. Assim, as já referidas imagens de natureza (no contexto do meu trabalho) não são meras formas representativas dela, mas a possibilidade de enunciados para a apresentação e reconhecimento da técnica da natureza aplicada à abundância de formas como comunidade viva.

### 2.3 TAMANCOS DE MADEIRA

As coisas que me chegam amadurecem silenciosamente até que eu seja capaz de as digerir. Tenho diante de mim uma nota de há uns anos sobre assuntos que ainda não compreendia bem porque não teria vivido o suficiente para tal. Não tenho tido ideias novas, apenas o desejo de realizar um conjunto de vontades; como por exemplo: em pintar os diospireiros no outono, aprender a enxertar e a alporcar árvores (que implica um olhar ao detalhe na semelhança e na diferença), os segredos da acidez que compõem o fio dourado do azeite, aperfeiçoar o meu conhecimento sobre pássaros e minerais. É um belo lugar, este, principalmente quando, do agir animado pelo desejo de concretizar estas vontades, ressuscitam, estranhamente, ideias velhas que se tornam preciosas, tão vivas e coesas que me podem parecer completamente novas. J. W. Goethe escreve o seguinte ao referir-se à Pirâmide de Céstio e ao Monte Palatino:

“(...) quem olhar seriamente para estes lugares e tiver olhos para ver, torna-se algo de sólido, tem necessariamente de captar um sentido de solidez que nunca foi tão vivo como aqui. O espírito ganha eficácia torna-se sério sem ser estéril, equilibrado com alegria. (...) Deixem-me, por isso, agarrar as coisas como elas vieram, que a ordem há-de seguir. Não estou aqui para gozar a vida à minha maneira, quero dedicar-me às grandes coisas, apreender e formar o espírito antes de chegar aos quarenta anos.” (pp.166-167)

Penso novamente sobre o tronco que encontrei ao plantar as sementes de girassol e como fui animado pelo fruto do momento presente, ao contemplar o meu passado e tirar dele proveito. O tronco não tem mais para me oferecer senão as preciosas formas do futuro e que tomam o lugar na iniciativa de o transfigurar. Na *saúde do momento* que, de tão inundados, tudo se parece familiar para logo criar um espaço onde se dá a possibilidade de reconhecer os objetos.<sup>13</sup> Tudo chega para antecipar o inesperado

---

<sup>13</sup> Goethe conotou a *saúde do momento* pela forma que antigos tiravam partido das coisas como se os próprios deuses fossem obras de arte. A *saúde do momento* será assim como um estado de serenidade que se conquista pouco a pouco. Uma prova de esforço pela vontade estética de deitar sobre o que demais terrível nos pode, inevitavelmente, acontecer. A harmonia de estados anímicos do olhar daquele que é capaz de se olhar, olhar o mundo, agir sobre o conjunto de intuições sensíveis e daí sair transformado. Ou melhor, olhar para adiante e que procura as expressões de vida e as formas de hoje a partir de uma aparente trivialidade do quotidiano. No ponto de vista do objeto, ele resulta de um interesse pré formado e, sobretudo, de o concretizar em si, sentindo-o elevar-se no despertar pelo *ser-agora*. (Benjamin, 2019 [K,2,3] p.518). *Verona, 16 de setembro de 1786, O vento que sopra dos túmulos antigos vem carregado de bons odores. Como se soprasse de um roseiral. Os monumentos funerários têm calor e emoção e representam sempre*

porque, em consciência trabalhada. Só podemos gozar das Imagens de Natureza na plenitude dos nossos sentidos e pela via das distensões possíveis de um corpo. Aí as portas do Mundo escancaram diante de nós com a força de uma corrente de ar.

\*

Em matéria de tamancos é importante pensar o amieiro. É facilmente confundida com um choupo e parente próxima do salgueiro e têm em comum o desejo pelas águas doces de rios e ribeiros. No detalhe, o amieiro, mais do que a arquitetura do tronco e da ramificação é pela forma específica das suas folhas, sexos [tanto hirtos, como redondos] e a viscosidade característica que o tornam identificável. A casca que o envolve é acinzentada enquanto jovem, mas enegrece com o tempo. Distingue-se pelo recheio, isto é, pelas folhas que ao desdobrarem pela primavera aparentam uma forma ovular, com nervuras salientes na face inferior e perfeitamente recortadas nas pontas. Já a viscosidade pegajosa, só é possível dar conta pelo toque que é completamente diferente da viscosidade colante e cheiro resinoso de um pinheiro-bravo ou manso. A viscosidade é um seguro de saúde da própria árvore que a protege dos insetos atrevidos.

No outono, esta árvore desnuda-se num espetáculo de folhas douradas, tão bonito quanto o bosque de faias na serra de S. Lourenço (Manteigas, Portugal). Ao mesmo tempo que se dá a coloração outonal das folhas, as inflorescências iniciam o seu desenvolvimento, estende-se por todo o inverno e completam-no na primavera. Como espécie monoica, nela podemos encontrar tanto flores femininas como masculinas. O que acontece é que as flores masculinas florescem, por pequenos conjuntos cilíndricos em forma de língua comprida [*amentilhos*]. Os *amentilhos* femininos tomam a forma

---

*a vida. Aqui, um homem que, com a sua mulher, nos olha de um nicho como se estivesse à janela. Ali, pai e mãe com o filho ao meio, olhando um para o outro com uma naturalidade indescritível. Noutra lugar, um par dá-se as mãos. Aqui, um pai, recostado no seu cadeirão, parece estar a ouvir o que a família tem para lhe dizer. Comove-me imenso a presença física destas pedras. São exemplo de uma arte tardia, mas simples, naturais e de apelo universal. Aqui não há homem de arnês ajoelhado à espera da ressurreição feliz. O artista limitou-se a apresentar com maior ou menor habilidade, a simples realidade presente dos homens. (...) Eles não põem as mãos, não olham para o céu, mas estão aqui em baixo, tal como foram e são. Estão juntos, participam na vida uns dos outros, amam-se e tudo isso está expresso de forma tão tocante nas pedras, apesar de ser de execução um tanto desajeitada. (Goethe, Viagem a Itália, p.52)*

de pequenos ovoides vermelho-púrpura, como pequenas amoras silvestres. Assim que fecundados transformam-se numa espécie de pinha lenhosa onde, finalmente, podemos encontrar as sementes.

Comparar o amieiro com o carvalho e, principalmente, com o choupo é importante para mim. Porque, mais do que procurar pelas semelhanças, às vezes, é mais difícil dar com as diferenças. A unidade, o Todo, precisa também dessas formas que se diferem, que estalam em movimentos paradoxais que premeiam e incentivam a um movimento de aproximação empática. Na paisagem arredondada da diferença e da semelhança, tudo parece repousar ao mesmo tempo que, ao ritmo da criação, se propaga. O amieiro no esquema de copa juvenil redonda, estica-se verticalmente no percurso do leito de ribeiros e pelos pequenos cursos de água. Com o tempo, da redondeza aparente adquire uma verticalidade piramidal como acontece com o choupo. Já o salgueiro, com ramos que parecem chicotes, mantém-se redondo. O que partilham em comum é a água. Junto aos cursos os amieiros crescem particularmente aos pares, enquanto estendem os seus braços entre si, formando espécies de túneis feitos de galhos que ensombram o leito, enquanto as raízes engrossam e filtram a água no interior da terra. Sobre o carvalho expressei admiração e um olhar generoso pelo lado compassivo e pela sua longevidade que alberga uma imensidão de outros seres, que vão para além da vida animal. Ao amieiro reservo a minha atenção para o que diz respeito à Paisagem. As raízes bloqueiam as águas impedindo-as que galguem os sulcos. São o limite, a barreira, entre a terra arável e a terra submersa. Acredito que o martim-pescador, a famosa ave-aquática, o guarda-rios [de tom azulado e alaranjado], lhe reserve a fortaleza que me parece representar. Estas árvores não temem o frio, nem o calor. De tom avermelhado-alaranjado, muito lisa e livre de imperfeições de nós, e que com uma pequena navalha, facilmente podemos rasgar como fazemos a um pêssego peludo e maduro no verão. Mas este movimento, e olhar para formas que persistem, revigoram e se reservam no emaranhar no seio da Natureza passa por, novamente, recusar o que se apressa. Na realização, o movimento da criação (em mim) não só implica o esquema de dons singulares, e de alguma banalidade que se exercitam, mas também da aproximação com a doce, também violenta, e amável Natureza.



fig.13 e 14

Do simples esculpir e montar um par de tamancos de madeira. Não consigo deixar de pensar na celebração das virtudes das comunidades do eufemismo que é o filme *L'Albero degli Zoccoli* 1978 (fig.13 e 14), de Ermanno Olmi, mesmo depois da amarga sensação inicial. O pai [Batisti] esculpe um par de *tamancos* a partir de um amieiro, que não lhe pertencia, para que o filho [Minec] continuasse a frequentar a escola. O avô Anselmo, numa madrugada fria de inverno, espalha excrementos de galinha na terra para que, no raiar da Primavera, os tomates se desenvolvam exuberantes mais cedo do que o habitual e se antecipe aos outros agricultores. Tudo para impedir que as netas mais novas fossem enviadas para um orfanato. Ermanno Olmi, parece-me resistir à tentação de glorificar a terra e as pessoas apresentando-nos as expressões mais banais em três grandes planos: o terreno, o divino e o social, através de imagens como um grupo de homens a esventrar um porco, a decapitação de um ganso e a desfolhada. A banalidade aparente destas expressões não me parecem apenas como documentais ou meramente representativas, muito pelo contrário, são formas de adoração, de enorme vivacidade na aceitação de um destino de vida e o caminho sinuoso de todas as personagens representadas por locais da região de Bérgamo no norte de Itália. Esta sensação é transmitida pela constante repetição das harmonias de Johann Sebastian Bach. Quantos poetas, artistas e compositores não se colocaram na mesma condição? Desde J. S. Bach [seis suites para violoncelo], Arvo Part [“wherever I go”], William Basinski [“The disintegration loops”] ou Ryuichi Sakamoto [“12”]. O pintor Jean-

François Millet com *As Respigadoras* (fig.16)? Vincent van Gogh com as séries de tamancos e sapatos de camponeses (fig.15)? No espírito da herbalista Juliette de Bairacli Levy ou do agricultor Masanobu Fukuoka!<sup>14</sup>



fig.15 e 16

Tudo isso me interessa porque me abre caminho para o que tento a todo o custo esboçar, revelar, vislumbrar e fixar como imagens de natureza. Estas interessam-me no decorrer do plano simples, em paisagens de diálogo amplamente reduzidas ao que para mim é essencial, e como me parece ser no filme *L'Albero degli Zoccoli*, como nas figuras d' *As respigadoras* de J. Millet (fig.16), ou mesmo na instalação que apresentei na galeria Plato (Évora) em dezembro de 2022.

Para a realizar, parti de uma premissa inicial dada pelo curador: *My witness is the empty sky*. Diante dos modelos e maquetas à escala construí várias possibilidades instalativas a partir de um conjunto de esculturas, objetos e imagens/textos emoldurados. Tudo a partir do pressuposto de que na instalação todas as coisas se

---

<sup>14</sup> “Regarding questions of life and death, I think people would be better of observing how the cycles of life and death occur in nature. Imagine a meadow full of wildflowers and sweet clover with bees and a few spotted fawns grazing in sunlight. Imagine the cycle of seasons - the rhythms of growth and decay, the endless beauty. We can never understand the wonderful ways of this world, but is not enough to simply enjoy out time here and be grateful? In the end, it is love, really, that sustains our spirit. Life without love, life without joy - like a barren meadow attracting no wildlife - leads to an unpleasant environment a sickly body, and an unhappy existence.” (Fukuoka, M., *The dragonfly will be the messiah* 2021, p.44).

afirmavam à margem de si próprias para se evocar, recuperar-se incessantemente num movimento do seu já-não ao seu ainda-e-sempre. Desde, *Untitled (Figueira Pingo-de-Mel)*, 2022; *Untitled (endless beauty)* 2022; *Figure of Youth*, 2022; *Untitled (for both of us)* 2022 e *Spiegel im Spiegel* 2020 para compor o *Untitled (Étude OP.02 ndnss)*, 2022. (fig.17 e 18) Todos na tentativa de, mais uma vez, expor os resquícios de um mundo observado em que confluem questões relativas à coleção, originalidade e influência, novidade e repetição. E que cada coisa; mineral, artefacto, obra de arte pode ser apreendida pelo ânimo das formas persistentes do tempo e da plasticidade do que vai e do que vem, isto é, tal como uma semente, desejo um trabalho que se exprima, se mostre, se desenvolva. Já o jardim, o meu, é um laboratório de espaço-tempo onde, não só tenho acesso apenas ao que se desloca no lugar, como também ao acontecimento da sua exposição. O desenrolar [como no exemplo da esfera negra de borracha] da espuma da vida que ritma o espaço. Já as suas alterações, onde incluo a pequena intervenção na montra da galeria, percebo agora que me servem como intensificação, uma sinalização do conjunto de esculturas, objetos e imagens que completam a instalação *Untitled (Étude OP.02 ndnss)*, 2022.



fig.17 e 18

“LUCRÉCIO

Que fazes aí, Títiro, amante da sombra, repousando sob esta faia, perdendo os teus olhares no ouro do ar tecido de folhas?

TÍTIRO

Vivo. Espero. Tenho a flauta pronta entre os dedos e faço-me igual a esta hora admirável. Quero ser instrumento universal das coisas. Abandono à terra todo o peso do meu corpo: os meus olhos vivem lá em cima, na massa palpitante da luz.” (Valéry, P. *Diálogo da Árvore* 2022, p.145)

Que amor é este que Títiro sente pela superfície das coisas? Ou ainda, pelo poder de transformação que advém da afeição pela superfície em poemas ou numa melodia de uma flauta? Um habilidoso jardineiro talvez me soubesse responder. Na citação feita do diálogo sublinho a “visão que procura profundidade” (p.15), que é forma de aglutinar o que se vive e na árvore um canto. No entanto para Títiro a realidade é infinitamente mais rica que a verdade. Tudo indica que neste diálogo Paul Valéry procura fixar a vibração de um estado admirável de se pressentir na árvore uma espécie de rio e que, uma *hidra*<sup>15</sup> vive em conflito com a rocha. Cresce e divide-se para a estreitar contra si. (p.150) Em tudo isso um amor que não é, de modo algum, uma simples substância. Títiro a Lucrécio:

“AMOR não é nada que ao extremo não cresça:  
Crescer é a sua lei; morre de ser o mesmo,  
E morre em quem não morre de amor.  
Vivendo de sede sempre insaciada,  
Árvore na alma com raízes de carne  
Que vive de viver no mais vivo da vida  
Vive de tudo, da doçura e da amargura  
E da crueldade ainda mais do que da ternura.  
Grande Árvore Amor, que não deixes de espalhar  
Na minha fraqueza um estranho vigor,  
Mil momentos que guarde o coração  
São para ti folhagens e flechas de luz!  
Mas enquanto se entende a tua alegria  
Ao sol da felicidade no ouro do dia,  
A tua mesma sede, que desce em profundidade,  
Bebe na sombra, na fonte das lágrimas...” (p.152)

---

<sup>15</sup> Uma espécie de animal cnidário de corpo cilíndrico e em forma de pólipo que vive em água doce.

Todos os meus exemplos cumprem, de alguma forma, a paisagem no labor dos dias. Elevam e enfatizam uma proximidade com a Natureza – o céu estrelado, a neve, a erva seca, a chuva, os animais, as árvores, a terra. As estações e as suas expressões vivas. Tudo isso aparece num ciclo natural, numa duração relacionada com a matéria e materialidade da vida. Em tudo isso vejo uma beleza palpável, comovente e profundamente real. O plano de manifestação da Natureza é superior a tudo, no que toca às imagens de natureza, apenas funcionam em mim como uma profunda agitação do espírito, no reconhecimento da frescura desempoeirada dos gestos mais simples.

## CONCLUSÃO

As reflexões anteriores funcionam como metrónomo do trabalho que tenho vindo a apresentar e desejo apresentar. Isto é, procuro expor micro e macro paisagens compostas por coisas e matérias que me são familiares e que resultam de hábitos tanto individuais como coletivos. Quem escala uma montanha sabe disso, mas quem se limita a olhá-la ao longe, nunca saberá para onde ir. A superfície da rocha, tal como a nossa pele, também ressoa e no seu interior, algo pulsa energicamente. Tudo é, de facto, um Todo em processos de indução, decantação, transposição, transformação e simbiose. Se houver algo que sinto dever insistir e investigar, que seja o potencial do espectador que anima e é animado, numa relação que vai continuamente a tecer aquilo a que nominamos por Cultura [material e imaterial]. Assim, pela apresentação de uma paisagem compartilhada, dos lugares onde tudo decorre e acontece, dão-se fenómenos circulares e demoras extáticas e visões particulares com durabilidades plásticas. Há no Mundo tempos diferentes e, acima de tudo, tempos de observação, perceção e contemplação diferentes, que condicionam ética e esteticamente o meu trabalho. A eles sou devoto; à busca de um vocabulário que é da ordem da deslocação do corpo no espaço e que resulta das miríades afetivas do meu tempo. Seja ele por via de um voo raso ou de um voo no alto. Entre o voo rasante (que nos dá acesso ao fragmento) e o voo no altíssimo (que nos possibilita uma visão privilegiada do Mundo) se dá a uma experiência tátil que também diz respeito a aspetos da Natureza.

A imagem *do Toque entre o Mundo e o Fragmento* que ilumina o conjunto deste relatório/ensaio, o sentimento de que *cada sentido um mundo*, tal como o paradoxo do *nada de novo sobre o solo*, não será mais do que um conjunto de exercícios espirituais e práticos de toque, a que proponho uma atenção redobrada e uma dedicada aproximação. Procurei designar, através da intimidade do meu fazer, da observação da natureza e outros fenómenos, uma visão súbita que está para lá do véu que esconde o funcionamento complexo do mundo. As inspirações e expirações, de um juntar e afastar, de construir e desconstruir que são imprescindíveis para aceder e, mais tarde, as transmitir. Assim, a partir de um sistema de impressões das coisas

do mundo para com o mundo, tudo está *entre* porque se vive e morre, aparece e desaparece. Neste lugar, nesta semente que é o tempo da hipótese, está a incessante continuidade. A possibilidade criadora de um conjunto de paisagens que se esculpem umas às outras e, na sua apresentação, a exposição, a instalação ou envolvência se torna um meio, objeto e assunto para a compreensão dos gestos mais simples, como também da medida do olhar renovado através das imagens da natureza.

## ÍNDICE DE IMAGENS

fig.1 - André Vaz, *May it stand! May it hold and may it last!!* 2022 co-realizada com o Mestre António Monteiro em pedra seca, dimensões variáveis.

fig.2 - André Vaz, *Untitled (Leave the River!!)* 2021 com a duração de 01:54:20.  
<https://vimeo.com/592928258>

fig.3 - André Vaz, *Spiegel im Spiegel*, 2020 Calhau encontrado junto ao mar, Mármore português polido, dimensões variáveis, distância entre as rochas: 10cm.

fig.4 - Digitalização de um documento encontrado da pintura de cena *La barrière* [A barreira] Constant Troyon 1853 (Sèvres 1810 - Paris 1865) óleo sobre tela, 135x117cm face, rect, avers, avant, vue sans cadre © 2014 RUN-Grand Palais (musée du Louvre) / Benoît Touchard ; Département de peinture  
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059413#>

fig.5 - Alberto Giacometti, *Buste d'homme* (1956), bronze, 52,2x37,5x25,9cm. Coleção Foundation Giacometti Succession Alberto Giacometti / Adap, Paris 2023. Imagem digitalizada do Catálogo: *Rui Chafes e Alberto Giacometti. Gris, Vide, Cris* - CAM (Centro de Arte Moderna, Fundação Caloust Gulbenkian) e Foundation Giacometti, © 2023.

fig.6 - André Vaz, fotografias de um desenho (tinta-da-china sobre papel) sobre mesa de madeira e de uma pétala de girassol comum sobre um dedo.

fig.7 - André Vaz, vista de exposição de *Caminha-se, / escolhendo onde conhecemos, / inscrevendo quando reconhecemos* 2021 tronco de nespereira, tiras e base em aço, dimensões variáveis.

fig.8 - Vista de exposição *Première 28<sup>a</sup> edition*, Abbaye Saint André Centre d'art contemporain, Meymac - *Gaio* 2022 grupo de oito escultura, cúpulas de bolota, vara de aço, dimensões váriaveis © Aurélien Mole, 2022

fig.9 - André Vaz, vista de instalação, *No meu Jardim* 2021, canas verdes atadas com sisal, dimensões variáveis e *Girassol (A sétima semana de um corpo que se faz sentir)* 2021, filme instax WIDE - color Fujifim Polaroid 50x40cm

fig.10 - André Vaz, poloroid digitalizada, *Girassol (A sétima semana de um corpo que se faz sentir)* 2021

fig.11 - André Vaz, Vista de instalação na exposição *Eu na vida todos os dias, 30 anos da Esad.Cr - CHAPTER I - Nada de novo sobre o solo* 2022 intervenção arquitetónica em

pinho tratado e pano cru e *No meu Jardim* 2021, canas verdes atadas com sisal, dimensões variáveis.

fig.12 - André Vaz, Vista de instalação na exposição *Eu na vida todos os dias*, 30 anos da Esad.Cr - *CHAPTER I - Nada de novo sobre o solo* 2022 intervenção arquitetónica em pinho tratado e pano cru: *No meu Jardim* 2021, canas verdes atadas com sisal, dimensões variáveis e *Girassol (A sétima semana de um corpo que se faz sentir)* 2021, filme instax WIDE - color Fujifim Polaroid 50x40cm, *Dear Masanubo Fukuoka* 2022, esferas de terra secas pelo sol, esfera de vidro soprado, dimensões variáveis

fig.13 - Ermanno Olime, *L'Albero degli Zoccoli*, 1978 · Drama/Ficção histórica, 03.06.00. Fonte: prints de ecrã ao assistir

fig.14- Ermanno Olime, *L'Albero degli Zoccoli*, 1978 · Drama/Ficção histórica, 03.06.00. Fonte: prints de ecrã ao assistir

fig.15 - Jean-François Millet, *Les Glaneurs* [As respigadoras] 1857, óleo sobre tela, 83,8x111,3cm Museu D'Orsay, Paris File: pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro: Jean-François\_Millet\_-\_Gleaners\_-\_Google\_Art\_Project\_2.jpg

fig.16 - Vincent van Gogh, *O par de sapatos* 1886, óleo sobre tela, 37,5x45cm, Museu Van Gogh, Amesterdão File: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962#details>

fig.17 - Vista da exposição (montra) *My witness is the empty sky* e instalação, *Untitled (Étude OP.02 ndnss)* na Galeria Plato, Évora 2022- *Figure of Youth*, 2022 imagem encontrada e emoldurada: 5. Figure of youth on Naxos. Length 5.55 m. (18 ft. 3 in.). 6th century B.C. Photograph by Archaeological Institute of Athens, 32x29,7cm / 1 + P.A, *Spiegel im Spiegel* 2020 calhau encontrado junto ao mar, mármore português polido, dimensões variáveis, distância entre as rochas: 10cm. © André Velez Cruz 2022

fig.18 - Vista da exposição *My witness is the empty sky* e instalação, *Untitled (Étude OP.02 ndnss)* na Galeria Plato, Évora, 2022 - *Untitled (Figueira Pingo-de-Mel)* 2022 Ficus carica em vaso, dimensões variáveis, *Untitled (Endless beauty)* 2022, Excerto do texto "The Dragonfly will be the messiah" p.44 by Masanobu Fukuoka 42x29,7cm, *Untitled (for both of us)* 2022 duas pedras com tamanhos diferentes com marcas iguais de fresadora, 9x22x4cm; © André Velez Cruz 2022

## BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. (1978). *A filoso do não; O novo espírito científico, A poética do espaço (Os pensadores)* (V. Civita, Ed.). Abril Cultural.
- Benjamin, W. (2018). *Imagens de Pensamento* (Porto Editora, Ed.; 2nd ed.). Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (2019). *As Passagens de Paris* (Porto Editora, Ed.; 1st ed.). Assírio & Alvim.
- Blanchot, M. (2018). *O Livro Por Vir* (1st ed.). Relógio D'Água.
- Bordwell, D. (2004). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library.
- Cramer, D. G., & Epaminonda, H. (2014). *Early Summer The End of Summer Late Autumn*. Kunsthale Lissabon & Mouse Publishing.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (University of Minnesota Press, Ed.; 11th ed., Vol. 2).
- Fukuoka, M. (2021). *The Dragonfly Will Be the Messiah: Vol. Green Ideas 17* (1st ed.). Penguin Books.
- Giacometti, A. (2016). *Pourqoi Je Suis Sculpture, Entretien avec Parinaud*. Hermann & Fondation Giacometti.
- Goethe, J. W. von. (2001). *Obras escolhias de Goethe, Volume Seis - Viagem a Itália* (1st ed., Vol. 6). Relógio D'Água.
- Goethe, J. W. von. (2022). *A Metamorfose das Plantas* (1st ed.). Edições do Saguão.
- Hadot, P. (2019). *Não Te Esqueças de Viver, Goethe e a Tradição dos Exercícios Espirituais* (1st ed.). Relógio D'Água.
- Han, C.-B. (2020). *Louvor da Terra, Uma Viagem ao Jardim* (1st ed.). Relógio D'Água.
- Hofmannsthal, H. von. (2002). *O Livro dos Amigos* (1st ed.). Assírio & Alvim.
- Ingold, T. (2015). *Estar Vivo: Ensaio sobre o Movimento, Conhecimento e Descrição*. Editora Vozes.
- Jules, M. (2003). *Os Pássaros* (A. Bacelar, Ed.; 1st ed.). Vega Editora.
- Lispector, C. (1999). *A Descoberta do Mundo* (1st ed.). Rocco.
- Molder, M. F. (2020). *O Absoluto que Pertence à Terra* (1st ed.). Edições do Saguão.

- Priberam (s.d). (2023). *Imprimir (im.pri.mir) 1. Deixar representado e gravado (por meio de pressão)*.
- Sloterdijk, P. (2018). *Tens de Mudar de Vida* (1st ed.). Relógio D'Água.
- Uexküll, von T. (2004, April). A Teoria de Umwelt de Jacob von Uexküll. 7, 19–48.
- Uexküll, J. von. (1982). *Dos Animais e dos Homens - Digressões pelos seus próprios mundos / Doutrina do Significado* (1st ed.). Livros do Brasil.
- Valéry, P. (2022). *Eupalino ou o Arquiteto, seguido de A Alma e a Dança e Diálogo da Árvore* (1st ed.). VS. Vasco Santos Editor.

