

Moldes de uma Identidade

Análise Prática e Conceptual
de um Processo Criativo

António Rui Ferro Moutinho

Dissertação para a obtenção
do grau de Doutor

Orientador

Professor Doutor Helder Gomes

Porto, 2014

Esta dissertação para obtenção do grau de Doutor não existiria sem a orientação do Professor Doutor Helder Gomes. A ele agradeço o apoio intelectual e académico na sua elaboração, mas muito mais lhe agradeço a sua amizade que foi a real força motriz para o arranque e consequência deste projecto de investigação. Agradeço à Marta Lima que, com o seu amor e qualidades humanas, criou o espaço necessário na nossa intimidade para esta demanda tão exigente de atenção, tempo e apoio. Agradeço ao Edgar Lima Ferro Moutinho a confiança que deposita em mim e a adulta compreensão. Agradeço ao Raúl Lima Ferro Moutinho a enorme vontade de participar; sempre...; muito...; alegre... Por tudo mais, o seu amor, a sua alegria, a sua amizade, que preenche a minha felicidade, agradeço tê-los como filhos. Agradeço ao Filipe Mendes o apoio incondicional, o companheirismo de atelier e a assunção do seu lugar na nossa família. Agradeço também às famílias biológicas, os Ferro Moutinho e os Coimbra Lima em geral, porque, devido à sua condição, acabam sempre por ser quem assiste em proximidade aos dissabores que a vida nos vai trazendo e, de maior distância, apreciam e sentem o sabor das poucas vitórias em que tropeçamos. Agradeço a todos os meus amigos. Aos que participaram directamente nos projectos desenvolvidos: o Rui Espírito Santo, o Pedro Machado, o Edgar Silva, o Sérgio Ferreira, a Sandra Brás, o Daniel Caridade. Aos muitos que participaram indirectamente e aos que, apenas pela expressão da sua amizade, me permitiram um óptimo enquadramento para todo este processo, sentindo-os sempre ligados a mim. Igualmente agradeço os apoios concedidos a este projecto de investigação por parte da comunidade da FBAUP, órgãos de gestão do Curso de Doutoramento em Arte e Design, órgãos de gestão da Faculdade, alunos, docentes e funcionários em geral. A todos lhes devo um grande respeito e a todos peço que compreendam que os resultados aqui apresentados são a expressão de um processo de descoberta e vivência: logo, podem não corresponder às vossas expectativas. Contudo, honestos na sua proposição, são empenhados em não serem somente remates de investigação, ecos do passado mas, e acima de tudo, impulsionadores de outras aventuras correlativas, no meu futuro ou no de Outros.

RESUMO

Este trabalho teve como objecto de estudo o Processo Criativo tal como o autor o experimenta enquanto artista plástico, inscrevendo-se num modelo teórico-prático de investigação, baseado num projecto autoral, na criação artística. O trabalho de investigação *Moldes de uma identidade – análise prática e conceptual de um processo criativo* fica composto pela apresentação deste documento escrito e de nove projectos artísticos originais, inscritos no campo das Artes Plásticas.

A *análise prática e conceptual* subsequente a esta investigação foi precedida pela eleição de dois conceitos chave nos discursos artísticos do autor: Moldagem e Identidade, que se reflectem no título. Contudo, um quadro conceptual mais complexo foi organizado como ponto de partida desta investigação, envolvendo também os conceitos de Violência e Processo Criativo.

O processo de investigação estruturou-se em quatro partes, segundo os conceitos designados, sendo que cada uma delas se desenvolve em três secções. Esta divisão por secções permitiu subdividir o foco de abordagem a cada conceito. Assim temos que, por cada conceito abordado nesta investigação, numa primeira secção, ele é apresentado na generalidade e conformado até à especificidade necessária de relação com o campo artístico, e aí, reduzido ao enquadramento de uso requerido no âmbito deste trabalho. Numa segunda secção, o foco conceptual é centrado no campo da Arte, numa revisão de obras e intervenientes enquanto referências da produção plástica do autor. Numa terceira secção, o fluxo total da informação gerada é contextualizado, traduzido, filtrado, retrabalhado, reflectido nos projectos artísticos originais desenvolvidos neste âmbito.

Nesta investigação, pelo seu carácter autoral, ainda são reflectidos dados biográficos do autor, correlacionados com a história recente de Portugal e do mundo. Serão também relacionados dados da formação específica em Artes Plásticas – Escultura, nos anos 90 do século XX, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com dados da condição de docente do ensino superior artístico em Portugal, no presente, assim como com dados do modo idiossincrático com que o autor processa os seus discursos artísticos e recolhe referências de vários universos da realidade contemporânea.

Este trabalho expõe um processo de tentativa de autognose do indivíduo e, ao mesmo tempo, de centragem do autor, enquanto artista plástico, perante o universo das Artes e da actualidade, estruturando por fim uma representação identitária específica que, em última análise, corrobora a definição de José Gabriel Pereira Bastos que diz serem estes “actos discursivos performativos e retóricos, que constroem realidades linguísticas e as manejam a favor dos sujeitos enunciadoreis.”¹

1. BASTOS, José Gabriel Pereira - *Portugal Europeu - estratégias Identitárias Inter-nacionais dos Portugueses*. Lisboa: Celta Editora, 2000. ISBN 9727740596. (p. 377)

Tendo o objecto de investigação circulado em atelier entre o desenvolvimento de uma pesquisa prática, tecnológica, ofical, e a pesquisa teórica do quadro conceptual definido, experienciou-se o processo de elaboração desta dissertação de Doutoramento como o de desenvolvimento de uma obra artística, isto é, segundo o Processo Criativo tal como o autor o experimenta enquanto artista plástico e que, fatalmente, condiciona a totalidade das dimensões da própria vida. Dizia-nos o Mestre Escultor Gustavo Bastos: “Fazer uma peça reflecte a procura de qualquer coisa que se pretende descobrir. Isso é uma forma de investigação, elaboração mental que não se sabe até onde vai, nem de onde parte.”²

Assim, matizadas ou, mais correctamente, miscigenadas³ entre o subjectivo da criação de discursos artísticos e o exercício científico de fundamentar e comunicar de modo claro, as conclusões desta investigação, se assim puderem ser caracterizadas, serão formadas por justaposição de ideias, dúvidas, contradições e intuições, disseminadas nos diferentes elementos deste trabalho. Será necessário deixar claro que este trabalho de investigação não é conducente a soluções e não pretende apresentar uma verdade universalizável sobre a experiência das Artes Plásticas. Mais do que tudo, este processo de investigação marca um momento e uma experiência significativa, desde logo, para o autor, que remete os seus resultados aos interessados, com o mesmo desejo inerente a todas as suas produções plásticas e que poderá ser traduzido pelas palavras de David Smith: “I haven’t thought what it is for, except that it is made to be seen. I’ve made it because it comes closer to saying who I am than any other method I can use. This work is my identity. There were no words in my mind during its creation, and I’m certain words are not needed in its seeing; and why should you expect understanding when I do not? That is the marvel – to question but not to understand. Seeing is the true language of perception. Understanding is for words. As far as I am concerned, after I’ve made the work, I’ve said everything I can say.”⁴

2. FERRO, Rui; ALMEIDA, Vítor; LIMA, Marta - **Sobreviver à Arte - entrevista a Gustavo Bastos**. [UP]Arte - a.e.f.b.a.u.p. Porto. 1995. nº1. ISSN 0873-1977. (p. 9)

3. Ou ainda “*acrescentadas*” se quisermos fazer uso da nomeação que José Eduardo Agualusa aplica no livro *Milagrário Pessoal* para descrever o dualismo dele, tal como de Mário Pinto de Andrade, em relação às referências da língua portuguesa e do quimbundo.

4. SMITH, David - Tradition and Identity - 1959. In HARRISON, Charles & WOOD, Paul- **Art in Theory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas - New Edition**. Malden: Blackwell Publishing, 2003. ISBN/ISSN 978-0-631-22708-3.2003. ISBN/ISSN 978-0-631-22708-3. (p. 767)

ABSTRACT

This work had as its subject the creative process as the author experiences them as a plastic artist. It embraced a theoretical and practical research, based on an authorial project in the artistic creation. The object of the research *Moulds of an Identity - conceptual and practical analysis of a creative process* is composed by the presentation of this document and of nine artistic original projects within the field of the plastic arts.

The practical analysis ensuing this research was preceded by the selection of two key concepts in the artistic discourses of the author: Moulding and Identity, which are reflected in the title. However, a more complex conceptual framework was organized as a starting point of this investigation, also involving the concepts of Violence and Creative Process.

The research process was structured into four parts, according to the assigned concepts, each of them being developed into three sections. This division into sections allowed to subdivide the focus of the approach to each concept. Thus, for each concept discussed in this research in the first section, it is presented and generally conformed to the required specificity compared with its artistic field, and then reduced to the framework required by this work. In a second section, the conceptual focus is centered in the field of the Arts, in a review of works and contributors as references to the author's plastic production. In a third section, the total flow of information generated is contextualized, translated, filtered, applied and reflected in the original artistic projects developed in this scope.

Due to its authorial nature, some biographic data of the author will be reflected in this research, which is also correlated with the Portuguese and the world's recent history.

Data of the specific education in Plastic Arts – Sculpture, of the 90s of the twentieth century, will be correlated with data of the artistic professor condition in Portugal in the present, and with data from the idiosyncratic way with which the author handles his artistic discourses and collects references from various universes of contemporary reality.

This paper exposes an attempt process of autognosis of the individual and, at the same time, is centered in the author as an artist, before the universe of the Arts and actuality, structuring finally a specific identity representation that ultimately supports the definition of José Gabriel Pereira Bastos, who claims that these are "performativ and rhetorical discursive acts that build linguistic realities and wield them in favor of the enunciator subjects."⁵

The object of research circulated in ateliers, between the development of a practical, technological and workshop investigation and the theoretic research of the con-

5. BASTOS, José Gabriel Pereira- *Portugal Europeu: Estratégias Identitárias Inter-nacionais dos Portugueses*. Lisboa: Celta Editora, 2000. ISBN 972-774-059-6.2000. ISBN 972-774-059-6. (p. 377)

ceptual framework pre-established. The elaboration process of this PhD dissertation was experienced as the development of an artistic work, that is, according to the Creative Process as it is experienced by the author as Plastic Artist and that, inevitably, conditions the totality of the dimensions of his own life. Thus, variegated or, more correctly, amalgamated⁶ between the subjective, inherent to the creation of artistic discourses, and the scientific exercise of supporting and communicating in a straightforward way, the conclusions of this research, if they can be characterized in this manner, will be formed by juxtaposition of ideas, doubts, contradictions and intuitions, all disseminated in the different elements of this work.

It must be made clear that this present work does not aim at presenting solutions and does not intend to present a universal truth regarding Plastic Arts. Above all, this research process highlights a moment and an important experience to the author, who forwards its results to all that may be interested in them. The same feeling is attached to all his plastic productions, which may be translated by David Smith's words: "I haven't thought what it is for, except that it is made to be seen. I've made it because it comes closer to saying who I am than any other method I can use. This work is my identity. There were no words in my mind during its creation, and I'm certain words are not needed in its seeing; and why should you expect understanding when I do not? That is the marvel – to question but not to understand. Seeing is the true language of perception. Understanding is for words. As far as I am concerned, after I've made the work, I've said everything I can say."⁷

6. Or still "added" if we use the terminology employed by José Eduardo Agualusa in his book *Milagrário Pessoa* to describe his dualism or by Mário Pinto de Andrade in relation to the references of the Portuguese language and of Kimbundu.

7. SMITH, David - Tradition and Identity - 1959. In HARRISON, Charles & WOOD, Paul- **Art in Theory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas - New Edition**. Malden: Blackwell Publishing, 2003. ISBN/ISSN 978-0-631-22708-3.2003. ISBN/ISSN 978-0-631-22708-3. (p. 767)

LISTA DE OBRAS E EQUIPAMENTOS

NÚCLEO DE EXPOSIÇÃO FBAUP

PALANCA NEGRA _ O FILHO ILEGÍTIMO DE ÁFRICA

Caracterização da obra: vídeo/áudio.

Descrição da obra: 1 vídeo/áudio, cor, em loop.

Formato de apresentação: ecrã com sistema de som incorporado.

Dimensão: [720x540px].

Duração: [9:12m].

EU... LEIXÃO DE NÓS

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: Instalação de 2 elementos em madeira e contraplacado, com projecções de 2 vídeos/áudio, cor, em loop.

Formato de apresentação dos elementos: sobrepostos em centro de sala.

Dimensões: unid. [100x75x75cm]; conj. [200x75x75cm].

Materiais: madeira de pinho, contraplacado, pregos, tinta, cal, breu.

Formato de apresentação dos vídeos/áudio: projecção directa nas paredes do espaço de exposição, através de projectores com sistema de som incorporado.

Dimensão da projecção ajustada ao tamanho real dos elementos da imagem.

Dimensão: [1920x1080px].

Duração: [±25m].

AGROUND IN MEMORY... AND THE DISTANT SONG OF THE WAVE IS "NEVER TEAR US APART"

Caracterização da obra: Composição.

Descrição da obra: Dois elementos em madeira encimados por elemento fundido em ferro.

Formato de apresentação dos elementos: Sobrepostos em centro de sala.

Dimensões: unid. [ø45x140cm]+[ø70x40cm]+[50x40x30cm]; conj. [190x70cm].

Materiais: madeira de pinho, breu, ferro fundido.

EU NÃO SOU EU NEM SOU O OUTRO

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: Instalação de 1 elemento habitável em policarbonato alveolar, com exposição interior de elementos do projecto *Eu Não Sou Eu Nem o Outro*, de 2001, projecção de 1 vídeo/áudio, preto/branco, em loop.

Formato de apresentação do elemento: montagem em centro de sala.

Dimensões: [200x200x200cm].

Materiais: perfiz de ferro, chapas de policarbonato alveolar, chapa de impressão offset, bolas de fundição de aço, tronco de madeira de oliveira, cabo eléctrico com ficha, cutelo de aço, arame de cobre e cabo de madeira.

Formato de apresentação do vídeo/áudio: projecção directa nas paredes do espaço de exposição, através de projectores com sistema de som incorporado.

Dimensão: [1280x720px].

Duração: [6:10m].

PERSONA - II ACTO: COMER ÁFRICA

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: Instalação de 5 elementos em chapa de offset, com elementos em gelatina industrial no interior.

Formato de apresentação dos elementos: Suspensos da parede.

Dimensões: unid. [30x40x12cm]; conj. [±750cm lineares].

Materiais: chapa de ferro, chapa de offset, mdf, gelatina industrial, pimenta preta, caril, pimenta de caiena, colorau, açafreão.

CASA

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: Dois elementos em madeira encimados por elementos fundido em ferro.

Formato de apresentação dos elementos: Justapostos em centro de sala.

Dimensões: unid. [200x75x75cm]; conj. ±[200x160x160cm].

Materiais: madeira de pinho, cal, breu, ferro fundido.

CATIVO

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: Quatro núcleos de elementos em madeira, pintados com cal e breu, encimados por elementos físicos diversos, em contraposição com fotografias.

Formato de apresentação dos elementos: dispersos pelo chão.

Dimensões: unid. [20x40x30cm]+[30x60x40cm]+[40x60x50cm]+[25x160x35cm]; conj. [1000x1000cm].

Materiais: madeira de pinho, Cal, Breu, cimento, telha, chapa de ferro, osso, madeira de eucalipto, matéria orgânica.

Formato de apresentação das fotografias: em suspensão afastadas das paredes.

Dimensões: unid. [variáveis]; conj. [1000x1000cm].

Materiais: impressão fotográfica sobre policarbonato.

PALANCA NEGRA _ A INFÂNCIA DO ÚLTIMO ACTO

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: *Action figure* Palanca Negra.

Formato de apresentação: 1 elemento em vitrine.

Dimensões: unid. [20x20x20cm]; conj. [200x45x45cm].

Materiais: resina, madeira de pinho, vidro.

NÚCLEO DE EXPOSIÇÃO DIGITAL

MEL MEU ESPAÇO DE LIBERDADE

Caracterização da obra: Instalação.

Descrição da obra: Quatro colmeias com reproduções dos elementos físicos basilares do discurso prático e conceptual do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade*, recobertos com cera de abelha.

Formato de apresentação: imagens em diferido da Instalação *Mel Meu Espaço de Liberdade*, disponíveis em <http://mel-meu-espaco-liberdade.pt/>

Dimensões: unid. [80x80x60cm]; conj. [80x60x500cm].

Materiais: madeira de pinho, cera de abelha, resina acrílica, sistema de vigilância, site.

NÚCLEO DE EXPOSIÇÃO VIMEO

PERSONA 2 [1:22m].

Disponível em: <https://vimeo.com/48978473>

PERSONA-CONSTRUÇÃO 1 REDUX [2:27m].

Disponível em: <https://vimeo.com/48973096>

PALANCA NEGRA FINAL [9:12m].

Disponível em: <https://vimeo.com/48973100>

PALANCA NEGRA making off [12:09m].

Disponível em: <https://vimeo.com/48973099>

EU... LEIXAO DE NOS [24:08m].

Disponível em: <https://vimeo.com/73911028>

EU... LEIXAO DE NOS – CAL [25:31m].

Disponível em: <https://vimeo.com/76887679>

EU NAO SOU EU NEM O OUTRO (TRAYLER) [00:39m].

Disponível em: <https://vimeo.com/63238918>

CATIVO COMUNICAÇÃO [10:03m].

Disponível em: <https://vimeo.com/90446806>

Outro material:

2 MAPAS DE MUITOS [6:34m].

Disponível em: <https://vimeo.com/63010835>

Ao fecho deste volume ainda não foram disponibilizados um conjunto de vídeos realizados durante as sessões de realização de fotografias das acções de performance do projecto *CATIVO*, bem como outros projectos de remate do Eu/Outro/Personagem Barbado Real: *CamaradaIrmão* e o *Encanto de Dalila*.

NÚCLEO DE EXPOSIÇÃO ATELIER

Moldes e modelos para a produção do projecto

PALANCA NEGRA _ O FILHO ILEGÍTIMO DE ÁFRICA

- Máscara do autor [2ª reprodução sobre molde em alginato. Positivo em gesso reforçado por sisal, acabamento a goma-laca].
- Máscara do autor montada em estrutura de trabalho [1ª reprodução sobre molde em alginato. Positivo em gesso reforçado por sisal].
- Elemento pro-estético da 1ª aparição do Eu/Outro/Personagem Palanca Negra [elemento de ligação em resina acrílica, cornos em espuma de poliuretano de alta densidade].

Moldes e modelos para a produção do projecto

AGROUND IN MEMORY... AND THE DISTANT SONG OF THE WAVE IS "NEVER TEAR US APART"

- Moldes das peças para decalque e corte de poliestireno expandido [cartão alveolar].
- Ensaio de modelo de vela [poliestireno expandido].
- Ensaio de modelo para o corpo da nau [poliestireno expandido].

Outro material:

- Livro de viagem a Gdansk.
- Catálogo do *X International Iron Workshops, 2010, Academy of Fine Arts in Gdansk*.
- Máquina de dobrar madeira.

Moldes e modelos para a produção do projecto

PERSONA - II ACTO: COMER ÁFRICA

- Máscara do pai do autor [molde produzido em gesso directo sobre o modelo, reforçado com gaze, acabamento a goma-laca].
- Máscara do pai do autor [modelo produzido em borracha de silicone].
- Molde em gesso da máscara do pai do autor [molde de dois taceos para produção de reproduções em gelatina industrial. Molde esgotado].

Moldes e modelos para a produção do projecto

CASA

- Reprodução de *fragmento indizível de telhado*, peça de cumeeira [positivo em cera, parafina e colofónia, preparação para fundição por cera perdida].
- Reprodução de *fragmento indizível de telhado*, peça pequena [positivo em cera, parafina e colofónia, preparação para fundição por cera perdida].
- Molde de *fragmento indizível de telhado*, peça de cumeeira [2 taceiros em borracha de silicone; contramolde em gesso, com dois taceiros. Contramolde esgotado].
- Molde de *fragmento indizível de telhado*, peça pequena [2 taceiros em borracha de silicone; contramolde em gesso, com dois taceiros].

Moldes e modelos para a produção do projecto

PALANCA NEGRA _ A INFÂNCIA DO ÚLTIMO ACTO

- Modelo para cornos de Palanca Negra [poliestireno extrudido talhado e pintado].
- Molde do modelo de corno de Palanca Negra [2 taceiros em borracha de silicone; contramolde em resina acrílica, reforçada por fibra de vidro e elementos de metal. Sistema de fecho por parafusos].
- Molde da cabeça do autor [1 taceiro em borracha de silicone de adição; contramolde em resina acrílica com dois taceiros].
- Elemento pro-estético da 2ª aparição do Eu/Outro/Personagem Palanca Negra [cornos em poliuretano expandido, pintado com tinta e verniz acrílico, estrutura de capacete em resina acrílica reforçada por gaze].

Moldes e modelos para a produção do projecto

MEL – MEU ESPAÇO DE LIBERDADE

- Molde de barrote de eucalipto, *veículo fúnebre do rato septuagenário* [2 taceiros em borracha de silicone (seccionados de um); contramolde em contraplacado, com dois taceiros].
- Molde de caveira de animal [1 taceiro em borracha de silicone; contramolde em gesso, com dois taceiros].
- Reproduções de caveira de animal [2 em resina acrílica carregada com calcite; 1 em resina acrílica carregada com pó de ferro; 2 em gesso].
- Molde de rato [2 taceiros em borracha de silicone; contramolde em tubo de pvc].
- Madre para molde de rato [2 taceiros em resina de poliuretano].
- Reproduções de rato [2 em resina acrílica; 2 em resina de poliuretano].
- Moldação de rato para fundição em latão [partes sobrantes da tentativa falhada de fundição directa de rato].

Outro material:

- Máquina de desaerificação para moldes.
- Máquina de vibração de moldes.
- Máquina de lastras.

Outro material para a compreensão do projecto

EU NÃO SOU EU NEM SOU O OUTRO

- Selecção de fotografias da acção de 2001 [14 imagens em película lith apresentadas em suporte de revelação de películas de raio X].

Outro material para a compreensão do projecto

CATIVO

- selecção de fotografias das sessões de performance [5 núcleos para 107 imagens].
- selecção de fotografias das sessões de performance [5 núcleos para 47 imagens].

ÍNDICE DE IMAGENS

- p.??? FERRO, Rui- Esquema da objectiva conceptual [desenho]. Porto: Rui Ferro, 2010.
- p.??? FERRO, Rui- Esquema da objectiva conceptual [gráfico]. Porto: Rui Ferro, 2011.
- p.??? FERRO, Rui- 1º Índice [gráfico]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- Atelier e as mãos sujas [gráfico]. Porto: Rui Ferro, 2014.
- p.??? MENDES, Filipe- processo de moldagem por Alginato [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? MENDES, Filipe- processo de moldagem por Alginato [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- molde em alginato [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- processo de modelação por Plastilina. Molde em peça de suporte. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- molde em gesso do elemento base de ligação, entre a cabeça do autor e os cornos típicos da Palanca Negra. Acabamento interior em goma-laca. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- processo de modelação por Plastilina [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- processo de modelação por Plastilina [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- Palanca Negra, desenhos preparatórios para a compreensão do modo de inserção e relação dos cornos da Palanca Negra, na cabeça e corpo do autor [desenhos]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- Palanca Negra, desenhos preparatórios para a compreensão do modo de inserção e relação dos cornos da Palanca Negra, na cabeça e corpo do autor [desenhos]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- Palanca Negra _ o filho ilegítimo de África [Snapshots do vídeo]. Porto: Rui Ferro, 2012.
- p.??? FERRO, Rui- impressão do corpo do autor na Cal, dentro do “caixote” depois da filmagem da acção de performance *EU...Leixão de NÓS – CAL*. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? FERRO, Rui- processo de produção do Breu para recobrimento do corpo [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? FERRO, Rui- filmagem da acção de performance *EU...Leixão de NÓS – CAL* [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? FERRO, Rui- produção das placas de palco para a filmagem da acção de performance *EU...Leixão de NÓS – CAL* [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2013.

- p.??? ESPIRITO, Rui- preparação e filmagem da acção de performance *EU...Leixão de NÓS – CAL* [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? ESPIRITO, Rui- Eu/Outro/Personagem na acção de performance *EU...Leixão de NÓS – CAL* [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? LIMA, João- instalação *EU... Leixão de NÓS* [fotografia]. Porto [átrio piso -1 do Pavilhão Sul da FBAUP]: Rui Ferro, 2014.
- p.??? PESTANA, Rita- instalação *EU... Leixão de NÓS* [fotografia]. Porto [átrio piso -1 do Pavilhão Sul da FBAUP]: Rui Ferro, 2014.
- p.??? SILVA, Edgar- Montagem fotográfica através de *snapshots* de uma captação vídeo da peça *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is "never tear us apart"*, *X International Iron Casting Workshops – Gdansk 2010*. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2011.
- p.??? FERRO, Rui- Desenho inicial para *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is "never tear us apart"*. [desenho]. Porto: Rui Ferro, 2010.
- p.??? FERRO, Rui- Desenho para soluções técnicas da versão final de *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is "never tear us apart"*. [desenho]. Porto: Rui Ferro, 2010.
- p.??? FERRO, Rui- relato do *X International Iron Casting Workshops – Gdansk 2010*. [desenhos]. Porto: Rui Ferro, 2010.
- p.??? FERRO, Rui- Estrutura de madeira para *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is "never tear us apart"*. [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? FERRO, Rui- Estrutura de madeira para *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is "never tear us apart"*. [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2013.
- p.??? FERRO, Rui- Modelo em poliestireno expandido para *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is "never tear us apart"*. [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2010.
- p.??? FUNDO, José- captação vídeo da acção *Eu não sou Eu nem o Outro*. [snapshots]. Porto: Rui Ferro, 2001.
- p.??? FERRO, Rui- *O OUTRO*, exposição Galeria Municipal de Montemor-o-Novo. [fotografias] Montemor-o-Novo: Rui Ferro, 2002.
- p.??? FERRO, Rui- *Obra fotográfica para o catálogo da exposição O OUTRO*, exposição Galeria Municipal de Montemor-o-Novo [fotografia (na imagem chapa de offset, letras por solda a estanho)] Montemor-o-Novo: Rui Ferro, 2002.
- p.??? FERRO, Rui- *EU DANTES SABIA COMO ERA* [fotografias da instalação da peça, jardins da FBAUP]. Porto: Rui Ferro, 1995-6.
- p.??? FERRO, Rui- *EU DANTES SABIA COMO ERA* [fotografias da instalação da peça, jardins da FBAUP]. Porto: Rui Ferro, 1995-6.
- p.??? FERRO, Rui- *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou DANTES* [1995-

2002-2010]; *O Outro ou Construção e ordem em 7 lições [2002-20010]*, exposição *Canto da Casa*, Espaço Ilimitado [montagem fotográfica da instalação das peças]. Porto: Rui Ferro, 2010.

p.??? FERRO, Rui- *Eu não sou Eu nem o Outro (Trayler)* [snapshots do vídeo]. Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? FERRO, Rui- *PERSONA - 2º acto: comer África*, exposição DAD, Museu da FBAUP. [montagem fotográfica da instalação das peças]. Porto: Rui Ferro, 2011.

p.??? MAIA, Fernando António- *Moldes de António Moutinho para PERSONA - 2º acto: comer África*. [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2011.

FERRO, Rui- *Molde em gesso para a produção de gelatina industrial para PERSONA - 2º acto: comer África*. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2011.

p.??? FERRO, Rui- *CASA, instalação no átrio do piso 0 do Pavilhão Sul da FBAUP*. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *CASA, instalação no átrio do piso 0 do Pavilhão Sul da FBAUP*. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *Desenho preparatório para o projecto CASA* [desenho]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *CATIVO COMUNICAÇÃO*. [snapshots do vídeo]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? BRÁS, Sandra- *Marta Lima no entre sessões das acções de performance do projecto CATIVO*. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? BRÁS, Sandra- *Daniel Caridade no entre sessões das acções de performance do projecto CATIVO*. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? CARIDADE, Daniel- *Filipe Mendes, Rui Espirito, Sandra Brás no entre sessões das acções de performance do projecto CATIVO*. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? BRÁS, Sandra- *entre sessões das acções de performance do projecto CATIVO*. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *Cartões de Cidadão do autor*. [digitalizações directas e composição fotográfica]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *Bob Geldof, na personagem PINK, no filme Pink Floyd The Wall, 1982, realização de Alan Parker, segundo Guião de Roger Waters e animação de Gerald Scarfe, musica por Roger Waters e David Guilmor*. [composição de snapshots]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? MACHADO, Pedro- *fotografia do projecto Eu não sou Eu, nem sou o Outro de 2001; película lith, 16x12 cm, captação através de máquina LOMO*. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *António Moutinho, Angola, 1977*. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *Digitalizações de desenhos do projecto CATIVO*. [desenhos].

Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? FERRO, Rui- Digitalização de desenho de PIETA para o projecto CATIVO. [desenho]. Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? ESPIRITO, Rui- acção de performance do projecto CATIVO - Gigante que desperta. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? CARIDADE, Daniel- acção de performance do projecto CATIVO - Gigante Barbado. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? ESPIRITO, Rui- acção de performance do projecto CATIVO - Intitulado Atlas. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? BRÁS, Sandra- acção de performance do projecto CATIVO - Jovem Gigante. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? CARIDADE, Daniel- acção de performance do projecto CATIVO - Piéta de Rondanini. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *fragmento indizível de um telhado*, peça de cumeeira (cimento e chapa de ferro). [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *fragmento indizível de um telhado*, peça pequena (cimento e barro). [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *rato septuagenário* e veículo fúnebre (barrote de madeira de eucalipto e pregos). [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- *caveira de animal*. [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? HENRIQUE, Carlos; VASCONCELOS, Ana Paula- Crânio de Bovino - Vista Lateral [Legendas: Carlos Henrique]. [Consult. Janeiro 2013]. Disponível em <http://medvetunai.blogspot.pt/p/anatomia-veterinaria.html>

p.??? PINTO, Pedro Vaz- foto com a legenda: "O crânio do Miguel, o jovem macho morto por Ivan o Terrível", patente no 03. Relatório Palanca Setembro - Dezembro de 2011. [Consult. Janeiro 2013]. Disponível em <http://www.angolabelazebelo.com/2012/01/malange-preservacao-da-palancanegra-gigante-7/>

p.??? FERRO, Rui- *caveira de animal*, em processo de moldagem. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? FERRO, Rui- *caveira de animal*, em processo de moldagem. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? ESPIRITO, Rui- acção de performance do projecto CATIVO - Gigante Barbado. [fotografia]. PORTO: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- Palanca Negra _ o filho ilegítimo de África. [Snapshots do vídeo]. Porto: Rui Ferro, 2011.

p.??? FERRO, Rui- ratinho em cama de plastilina, preparação para o 1º taceo de molde, em borracha de silicone. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- ratinho em sistema de jtagem para fundição em liga de latão, por processo de cera perdida em refractário. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- rato septuagenário montado numa caixa de CD. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? NORCAM- rato septuagenário digitalizado. [fotografia de renderização]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- instalação do projecto *MEL - Meu Espaço de Liberdade*, em Trás-os-Montes, Concelho de Valpaços, no Norte de Portugal. [snapshot]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- instalação do projecto *MEL - Meu Espaço de Liberdade*, em Trás-os-Montes, Concelho de Valpaços, no Norte de Portugal. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- Top Bar Hive habitada. Por Rui Ferro, na cidade do Porto, segundo projectos de P.J. Chandler. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? FERRO, Rui- produção das colmeias para o projecto *MEL - Meu Espaço de Liberdade*. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? MOUTINHO, António- O autor com dois anos, em Luanda, Angola, 1973. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- Favo de Top Bar Hive. Por Rui Ferro, na cidade do Porto, segundo projectos de P.J. Chandler. [fotografia]. Porto: Rui Ferro, 2013.

p.??? FERRO, Rui- composição entre as estátuas dos Cativos de Michelangelo Buonarroti e os elementos físicos do projecto de investigação, *para compreensão da sua relação no projecto CATIVO* [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2014.

p.??? FERRO, Rui- composição entre a Piéta de Rondanini de Michelangelo Buonarroti e o elemento físico do projecto de investigação, *para compreensão da sua relação no projecto CATIVO* [fotografias]. Porto: Rui Ferro, 2014.

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------|----|
| Agradecimentos | 3 |
| Resumo | 5 |
| Abstract | 7 |
| Lista de obras e equipamentos | 9 |
| Índice de Imagens | 15 |
| Introdução | 21 |

CAPÍTULO I - IDENTIDADE

| | |
|---|----|
| 1. Quem sou eu? Quem somos nós? | 34 |
| 2. Representações artísticas contemporâneas a favor de nós | 45 |
| 3. Projectos & Identidade | 53 |
| 3.1. PALANCA NEGRA_o filho ilegítimo de África | 53 |
| 3.2. EU... Leixão de NÓS | 68 |
| 3.3. Aground in memory... and the distant song of the waves is "never tear us apart" | 85 |

CAPÍTULO II - VIOLÊNCIA

| | |
|--|-----|
| 4. A Guerra (em mim) | 108 |
| 5. Arte para canhão | 118 |
| 6. Projectos & Violência | 124 |
| 6.1. Eu não sou Eu nem sou o Outro | 124 |

CAPÍTULO III - MOLDAGEM

| | |
|--|-----|
| 7. O reverso das coisas e a coisa múltipla | 136 |
| 8. Desmoldar os mitos da arte | 141 |
| 9. Projectos & Moldagem | 150 |
| 9.1. PERSONA - II acto: comer África | 150 |
| 9.2. CASA | 158 |
| 9.3. CATIVO | 167 |
| 9.3.1. Projecto | 167 |
| 9.3.2. Contexto de criação | 174 |
| 9.3.2.1. O barbado real | 174 |
| 9.3.2.2. A citação de autor | 183 |
| 9.3.2.3. Elementos físicos | 190 |
| 9.3.2.3.1. fragmentos do telhado | 193 |
| 9.3.2.3.2. rato septuagenário | 195 |
| 9.3.2.3.3. caveira de animal | 196 |

| | |
|---|-----|
| 9.3.2.4. O objecto deslocado ou o passado que não sabemos contar, ou ainda, o ciclo interminável do ano zero | 199 |
| 9.3.3. Enquadramento no Projecto de Investigação | 204 |
| 9.3.3.1. Quem tem medo das máscaras da escola ou, Quando Eu era pequenino, ou ainda, Moldes de uma Identidade colectiva, com alvas reproduções em gesso | 204 |
| 9.4. PALANCA NEGRA - a infância do último acto | 210 |

CAPÍTULO IV - PROCESSO CRIATIVO [CONCLUSÕES]

| | |
|---|-----|
| 10. MEL - Meu Espaço de Liberdade | 226 |
| 10.1. Projecto | 226 |
| 10.2. Contexto de criação | 227 |
| 10.2.1. A origem do MEL | 227 |
| 10.2.2. Mito de Sansão | 231 |
| 10.3. Enquadramento no Projecto de Investigação | 234 |
| 10.3.1. Um processo criativo ao espelho de Sansão | 234 |
| 10.3.2. Coincidências perante o reflexo de Sansão (nos projectos desenvolvidos no âmbito de Moldes de uma Identidade) | 237 |
| 10.3.3. O menino Sansão, que tudo pode e de todas as dúvidas ou O Mito do Artista | 240 |
| 10.3.4. Das Terras como territórios significantes | 241 |
| 10.3.4.1. Valpaços, Trás-os-Montes ou tentativa de soterrar uma cave ... | 241 |
| 10.3.4.2. Angola de menino ou a criança na cave | 244 |
| 10.3.4.3. Porto o edifício sem fundo | 246 |
| 10.3.4.4. Atelier R/C com vista para a Cave | 248 |
| Anexos | 251 |
| Bibliografia | 265 |

INTRODUÇÃO

O autor compreende que as questões metodológicas implícitas na organização e produção deste projecto de investigação *Moldes de uma Identidade — análise prática e conceptual de um processo criativo*, estiveram determinadas por três factores elementares. Contudo, não se pretende afirmar um alinhamento progressivo por ordem de importância. Estes factores, com uma forte correlação entre si, independentemente da ordem que se apresentam, não se minorizam ou maximizam individualmente. Assim, este projecto de investigação estará claramente inscrito num modelo teórico-prático de investigação, baseado num projecto autoral, na criação artística⁸. É produzido por um autor que afirma e inscreve em si particularidades da formação específica em Artes Plásticas – Escultura, da década de 90, do século XX, nos anos de transformação/ evolução entre ESBAP/ FBAUP: Escola Superior de Belas Artes do Porto/ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. E, em jeito de um retrato genérico do autor deste projecto de investigação, as palavras de Thomas Schutte, na entrevista com James Lingwood, poderão ser assumidas: “I do believe this, that forms and colors and light constitute a language, and this is the conversation you have in the studio, with material. I still think today that artist should have dirty fingers.”⁹

Deste último factor se depreende um primado do *fazer*, no modo de processar a criação, o que nos leva a perspectivas específicas sobre a obra de arte e sobre o papel do artista na sua conceptualização, produção e divulgação. Ampliando consequências disto, também inscreve o autor num espaço específico na sociedade. Neste sentido, a questão da formação específica, não só permite contrastar com outras formações, na particular apetência para a tridimensionalidade no universo das Artes Plásticas, mas também, reduzir/ especificar uma sociedade, uma geografia, uma era, uma história. Se afirmamos influência no modo como o autor sintetiza leituras do mundo, conceptualizações deste e consequentes traduções, na acção do seu processo criativo, também afirmamos um enquadramento identitário único para o exercício dessa síntese. Pelo primeiro factor apontado, poderemos ler mera consequência directa dos factores anteriores, ou então, apelo originado pelo estágio da sua vida actual, enquanto professor do ensino superior, procurando evoluir na sua relação com a docência, correlacionando-a com o desenvolvimento do seu processo criativo, autoral, trilhando caminhos que espera venham a vingar para futuros autores e docentes.

Como primeiro momento metodológico, na proposição inicial do projecto de investigação foi concebido um quadro conceptual de orientação e, por ele, estabelecida uma lógica de relação entre os conceitos abordados no título. Foi criado um *dispositivo* conceptual singular, complexo, onde outros conceitos foram implicados fundamentando-se no processo criativo e de investigação do autor. Foram eles, os conceitos

8. Consultar Artigo 16.º, REGULAMENTO DO TERCEIRO CICLO DE ESTUDOS CONDUCENTE AO GRAU DE DOUTOR EM ARTE E DESIGN PELA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO, de 19 de Dezembro, de 2014;

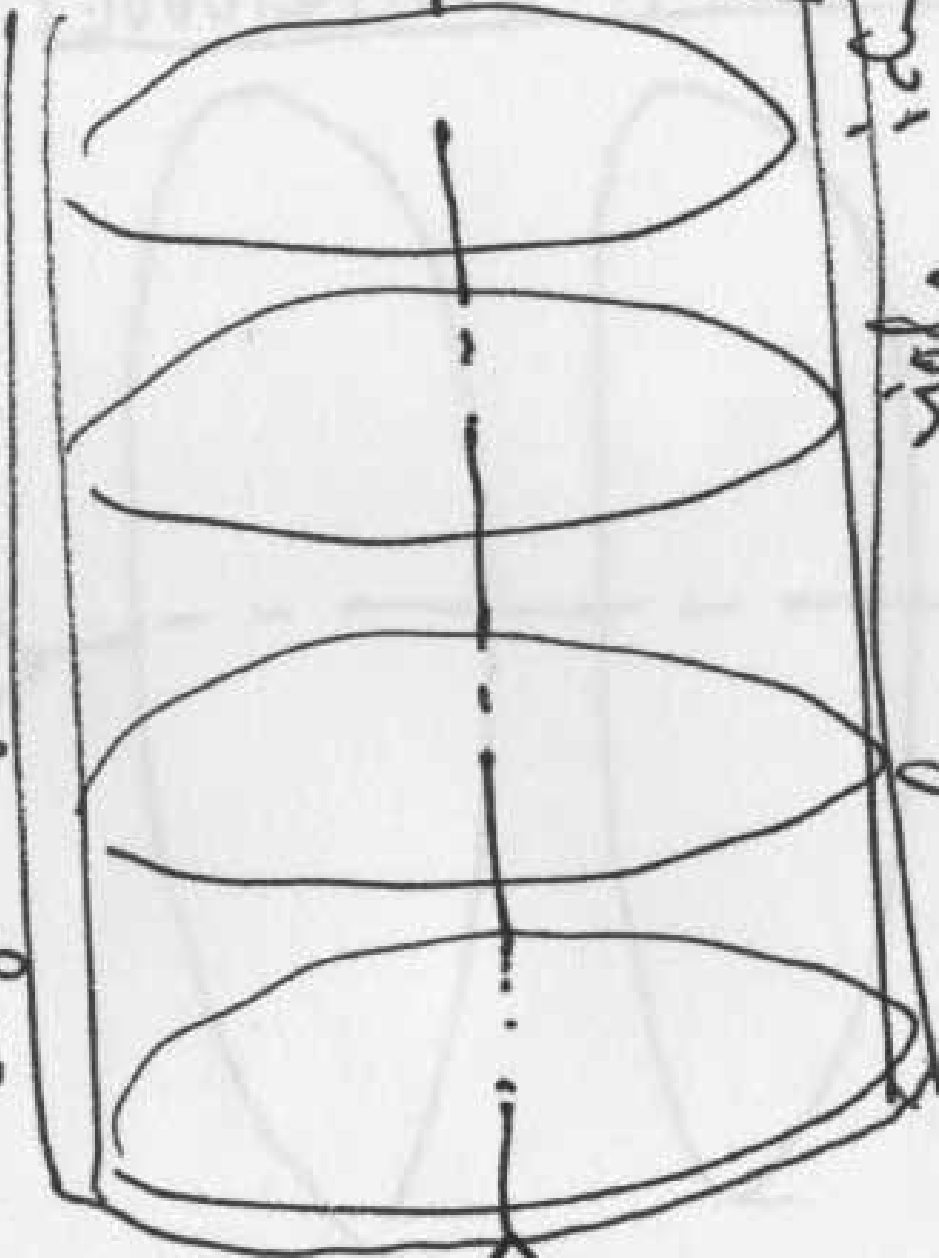
9. LINGWOOD, James- **Thomas Schute**. London: Phaidon, 1998. ISBN 0-7148-3714-8. (p. 24)

de *fronteira e violência*. Perante este princípio em que o “espaço entre”, isto é, de possíveis relações, de dois universos distintos, *moldagem e identidade*, é mediado por outros, encurta-se o hiato mas, ao mesmo tempo, aumenta-se a complexidade do dispositivo conceptual base. Nesse sentido, foi prioritário estabelecer e compreender o modo de funcionamento deste *dispositivo conceptual*. Como se articularia para permitir a relação/comunicação entre as partes? De que modo essas partes interagiriam? Que amplitude de afinação permitiria para uma construção significativa, num sentido específico? Dos vários modelos possíveis de relação, deste complexo de universos traduzidos por conceitos, o autor propôs um que tomava como modelo construtivo os dispositivos ópticos — as objectivas. Estas, constituídas por diferentes elementos transparentes com características específicas, são traduzíveis, de forma sintética, em duas categorias: divergentes e convergentes, que permitem, com a luz captada, e um percurso relacional entre eles, propor a imagem. As variadíssimas possibilidades de agrupamento destes elementos permitem diferentes resultados de captação/projecção da imagem, mas implica o aumento da qualidade desta, em todas as suas dimensões, para lá dos resultados possibilitados por cada um dos elementos isoladamente. Assim cada um dos universos/conceitos corresponderia a uma lente da *objectiva conceptual* criada, a ser proposto com uma lapidação específica e relacional com o conjunto. Mantendo os conceitos de *moldagem e identidade* nas extremidades do nosso *dispositivo*, este seria composto pelos outros conceitos no seu interior. Ficava deste modo determinada a categoria específica, a genealogia da nossa *objectiva conceptual*.

Relacionavam-se por esse dispositivo conceitos de *Moldagem e Identidade*, de *Fronteira e Violência* e de *Processo Criativo*, orientadores do quadro conceptual base da tese. Esta imagem de relação do nosso quadro conceptual com a construção de uma objectiva foi fundamental para esclarecer questões de relação / vizinhança, dependência / sobreposição dos conceitos, no seu uso e relação para o cumprimento dos objectivos deste projecto de investigação. Afinal, em certas perspectivas o nosso dispositivo conceptual sintetizaria todos os conceitos/universos numa unidade. Noutras, seria permitido aceder à sua constituição e lapidar qualquer um deles, enquanto elemento isolado, para uma maior ou menor convergência na passagem do fluxo de informação, formando este o conceito/universo — *processo criativo*. Também nos foi permitido através dele compreender o que seria a base e foco do corpo teórico e do corpo prático da tese, correspondendo o primeiro à própria construção da *objectiva conceptual*, sua afinação e uso, e o segundo, à projecção do *fluxo de informação* resultante das convergências/divergências dos seus elementos. O primeiro seria pautado pelo que pudesse ser traduzido cientificamente nos procedimentos prático-teóricos do processo de criação. O segundo pautar-se-ia pelo que de artístico pudessem originar os resultados da criação. Desta construção conceptual sintetizou-se um primeiro esquema de índice, organizado de modo pentagonal, tripartido em níveis, por cada conceito/universo:

erbu hōnier.

hōmēt



hōssed
an hōsties

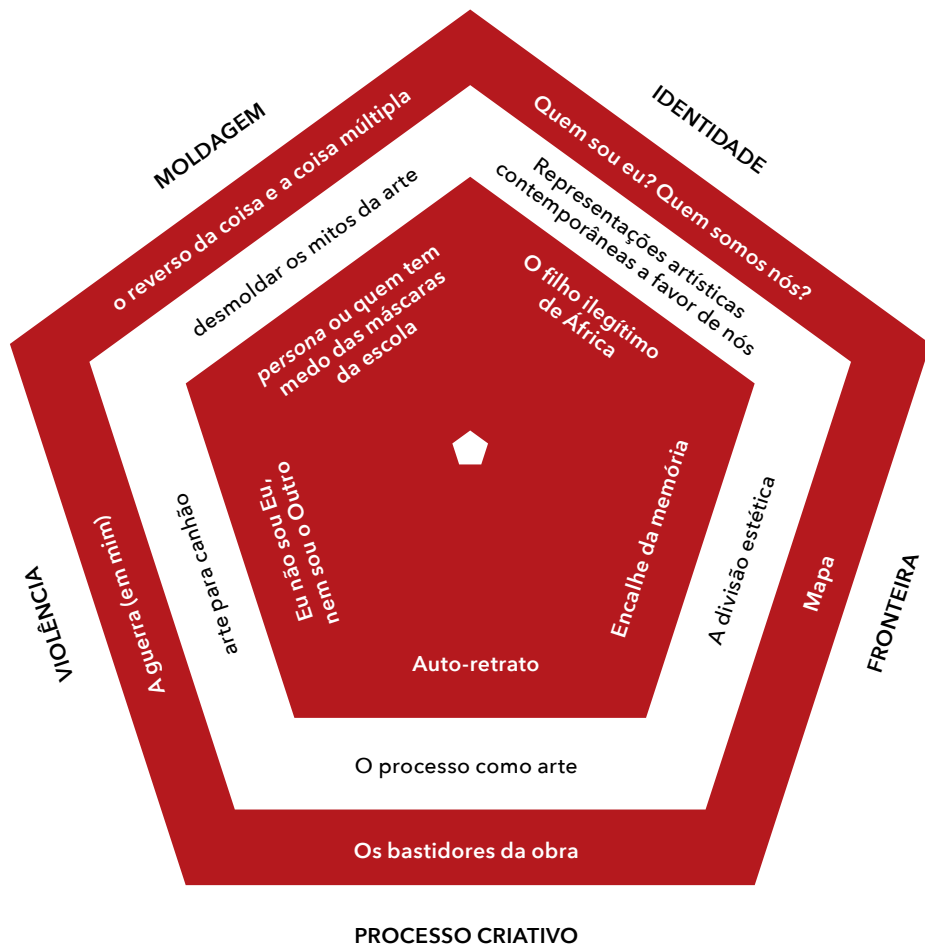
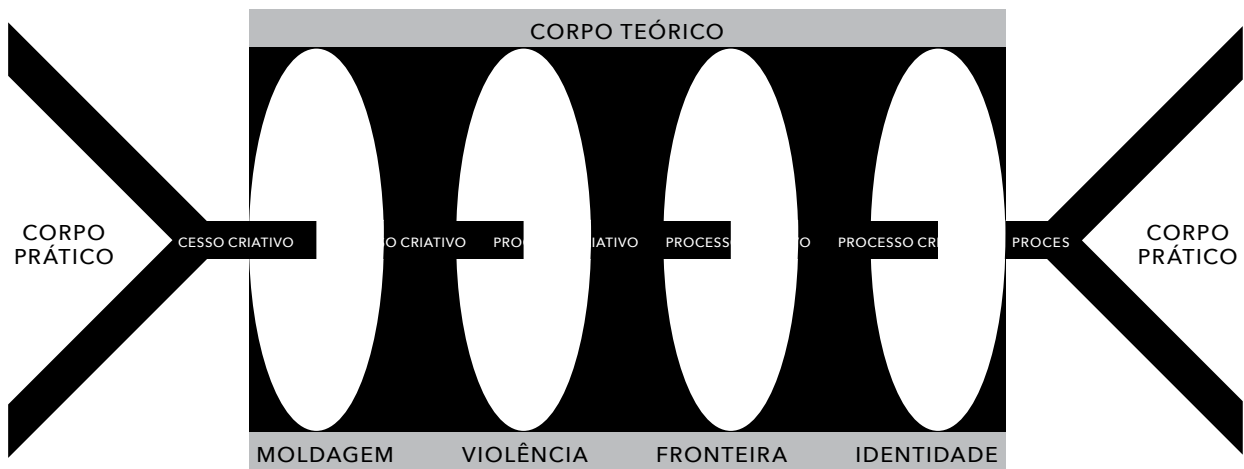
mē

fr

vōl

vōl

E7



1º nível: conceito apresentado na generalidade e conformado até à especificidade necessária de relação com o campo artístico e aí reduzido ao enquadramento de uso requerido nesta investigação;

2º nível: conceito focado no campo das Artes, contextualizando o fluxo de informação gerado pelo Processo Criativo do autor;

3º nível: conceito traduzido pelo fluxo de informação filtrada e aplicada em projectos práticos;

Em base também, no corpo prático da estrutura deste projecto de investigação, foram assumidos alguns projectos realizados anteriormente, durante o ano curricular do curso de Doutoramento, por terem sido desenvolvidos segundo os conceitos estabelecidos no quadro conceptual e, porque se demonstravam relevantes para enquadramento processual. A estes acresceu um outro, cuja proposta inicial contava já poder vir a conter em si diversos outros projectos, mas que, orientaria a produção prática deste projecto de investigação – *Palanca Negra*. Esses outros, que poderiam resultar do processamento e desenvolvimento em atelier do *Palanca Negra* e os quais, poderiam evoluir e autonomizar-se, não obliterariam que este constituir-se-ia como núcleo da investigação. Isto determinava que a promoção de qualquer síntese estaria sempre relacionada com uma meta construção complexa, de partes interdependentes, que se vão autonomizando sim, mas como os capítulos de um livro.

Todo este arsenal conceptual e prático, e os factores de enquadramento acima elencados, conduziram o desenvolvimento deste projecto de investigação, compreendendo necessidades específicas para a acção do Processo Criativo, numa ligação consumada ao fazer. Assim, tendo o objecto de investigação circulado em atelier entre o desenvolvimento de uma pesquisa prática, tecnológica, oficinal, e a pesquisa teórica do quadro conceptual definido, experienciou-se o processo de elaboração desta dissertação de Doutoramento como o de desenvolvimento de uma obra artística, isto é, segundo o processo criativo tal como o autor o experimenta enquanto artista plástico e que, fatalmente, condiciona a totalidade das dimensões da sua própria vida. No remate final deste projecto de investigação foi necessário adaptar toda esta estrutura projectada e trabalhada, à evolução e consequências reais do processo criativo. Resulta, esse último exercício, na *modelação* de índice que propomos para este documento escrito que, com a apresentação de nove projectos artísticos originais, inscritos no campo das Artes Plásticas, compõe o resultado do projecto de investigação *Moldes de uma identidade — análise prática e conceptual de um processo criativo*.

No sentido do projecto de investigação se ter sediado no atelier e perante o retrato genérico do autor, a metodologia consequente para o cumprimento dos objectivos e conquista de resultados dependeu, em muito, quer do espaço do atelier, quer das mãos sujas. Esta ocupação assumida do atelier como espaço de elaboração e produção liga-se de imediato a um dos conceitos basilares da escultura: Espaço. Conceito fundamental,

sem o qual dificilmente se concebe escultura, porque, concretamente, o objecto da escultura, dele depende. Contudo, no particular processo criativo do autor, *espaço* concretiza-se na coisa produzida e nas necessidades específicas da sua produção. Isto é, faz-se aqui uma acepção, ao mesmo tempo, comezinha e funcional, universal e cósmica, deste conceito. Neste sentido o primeiro projecto é o próprio espaço de atelier e a particular organização com que o autor se rodeia para conforto/confrontos na acção do seu processo criativo. Neste caso um complexo de espaços arquitectónicos interligados, que organizam sectores temáticos e funcionais no seu interior. Biblioteca, escritório, sala de desenho e articulado de oficinas específicas, fazem parte deste complexo que pulsa ao ritmo das necessidades particulares dos projectos que se desenvolvem. Sendo que, muitas vezes, transmutam-se em funções, adquirindo características novas e renovada lógica e organização geral. Esta multiplicidade de espaços para conforto/confrontos na acção do processo criativo do autor e a sua mutabilidade para albergar outros sectores temáticos, ligados às matérias e ao seu fazer específico, reflecte necessidades que, podendo ser simplesmente atribuídas à sua idiosincrasia pessoal, podem encontrar justificação, ou pelo menos estímulo, na sua formação específica. No modo particular com que as Artes Plásticas — Escultura, da década de 90, do século XX, na ESBAP/FBAUP, eram apresentadas aos alunos e o modo facilitado com que o relacionamento com diferentes lógicas de produção, seus espaços e matérias, decorriam dos currículos e da vivência da escola. Recorrendo ao Diário de Oficina que o autor organizou como mais um elemento da sua metodologia poderemos ler, em 11 de Janeiro, de 2014: “Não conhecia Carlos Barreira, nunca se cruzaram, mas efectivamente tem muito em comum. Falei-lhe dele, ao apreciar o seu espaço de trabalho e compreendendo que muito do que lá estava tinha sido realizado por si. Bancadas, máquinas, alterações a máquinas, todo um ambiente personalizado, que não se baseia na solução de mercado. Tomei consciência que o meu mestre me dispôs esse ideal, para o qual não terei a formação específica, mas com o qual me revejo e perante o qual me arrogo a produzir as minha máquinas e a transformar o meu ambiente de trabalho para lá da solução técnica comercial. Numa hipótese de definição seremos homens do fazer, da mão na obra, da alquimia (palavra que o Sr. Campos utilizou no seu discurso e de que tanto gosto, e julgo, muitas vezes ter ouvido da boca de Carlos Barreira durante as nossas horas de encontro e partilha). Da arte que nasce das matérias que se trabalham, dos diálogos que mantemos com elas, que se baseiam em léxicos específicos; do reencontrar magias antigas, seja produzindo obra de função, seja produzindo obra puramente estética, discursiva.”

Por outro lado a *matéria* será, juntamente com *espaço*, um conceito central e fundamental para compreender Escultura. No particular processo criativo do autor as matérias, e os processos que lhe são associados, revestem-se de uma importância primordial. Conhece-las e compreender as suas possibilidades de transformação foi desde sempre uma preocupação. Um traço identitário que exigiu a si próprio para complemento da sua formação específica, enquanto artista plástico escultor. Essa

preocupação nunca o guiou no sentido de criar discursos exclusivamente deles dependentes. Pedra pela pedra, madeira pela madeira, ou a exploração das estéticas típicas dos processos de transformação. Pelo contrário, os conhecimentos que sistematicamente angaria sobre matérias, processos ou áreas de produção, servem para se sentir cada vez mais à vontade, para uma maior facilidade do seu envolvimento em projectos que ultrapassam as suas especificidades. Projectos que, contemplando uma dimensão técnica ligada ao fazer e à/s matéria/s, desenvolvem discursos específicos, narratividades, envolvimento simbólicos e significantes de todas as partes constituintes. Partes materiais ou imateriais, como por exemplo, a dimensão título. Parte integrante dos projectos deste autor, título tem a palavra como matéria que, por vezes, no seu processamento, simples fonética ou dupla significação intervém. Não é o autor escritor, nem poeta, nem tem essa pretensão. Procedente de leituras e variadíssimas formulações até à última afinação, os títulos que elabora e propõe, são parte constituinte dos projectos. Fazem parte da sua matéria. Ligam-se às peças como nomes se ligam a pessoas. Por outro lado, no desenvolvimento dos projectos realizados no âmbito desta tese, foi preocupação manter certa coerência nas matérias utilizadas. No sentido de marcar uma dualidade extremada, porque trabalhando sobre o conceito da Identidade o binómio Eu e o Outro impera; focando numa época de transição entre colonialismo e pós-colonialismo, guerra fria, com organização dual entre comunismo e capitalismo, o preto e branco apareceu como a relação estética ideal. Maior parte das vezes um preto e branco na cor. Não uma opção estética de captação ou manipulação de imagens. Nunca um Preto & Branco qualquer. Optou-se pelo uso da Cal e do Breu. Esta opção recaiu obviamente sobre as cores base, mas também, pelos significados e atribuições que possuem. Escuro como o Breu. Branco como a Cal. As caravelas eram assim referidas, “Pretas como o Breu”. O seu uso no isolamento dos cascos foi apontado como um dos segredos do sucesso português na navegação, dos séculos XV e XVI¹⁰. Caiar a casa, provocar a maior reflexão de luz e ao mesmo tempo higienizar os espaços. É necessário compreender a química das matérias e o modo particular como se comportam perante o calor, a humidade, o ar, etc.. Esse conhecimento ajudará a enquadrá-las enquanto coisa em si e compreender a sua presença na história geral da humanidade e das artes, em particular. O uso das matérias nos projectos, realizados no âmbito desta tese, implicou a sua formulação básica e aplicação directa, mas também a sua manipulação para que pudessem ser integradas em diferentes necessidades das produções. Alguma alquimia foi necessária para elaborar matérias compostas com base nestas

10. “Também a calafetagem portuguesa era de grande qualidade; as naus da Flandres usam uma só estopa e mal conseguiam chegar a Lisboa sem terem de ser carenadas e calafetadas de novo, enquanto as portuguesas aguentavam bem os mais de seis meses de viagem até Cochim ou Goa... Além disso, os mestre portugueses cobriam o costado de breu ou alcatrão. Para o obter queimavam-se pinheiros em fornos semelhantes aos da cal, deixando-se escorrer a resina para um depósito colocado no fundo do forno, um fosso onde era carbonizada a madeira. Ao resíduo pastoso obtido chamavam alcatrão que depois costumava ser cozido com vinagre coalhado que adquiria o nome de breu. As opiniões variavam entre o que era melhor, o alcatrão ou o breu, mas eram estas pastas impermeabilizadoras que davam a tonalidade negra às naus lusitanas. Claro, o melhor breu provinha da Alemanha ou do norte de Espanha, sendo o da Biscaia. Os pinheiros alemães davam a melhor resina para o efeito, mas os alemães quase não faziam naus. Segundo a historiadora Leonor Freire Costa, entre 1498 e 1505, Lisboa importou 4.778 barris de alcatrão e breu.” Publicado por DELLINGER, Dieter- REVISTA DE MARINHA Nr. 789 de Março de 1986. [Consult. Março 2014]. Disponível em: <http://naval.blogs.sapo.pt/41592.html>

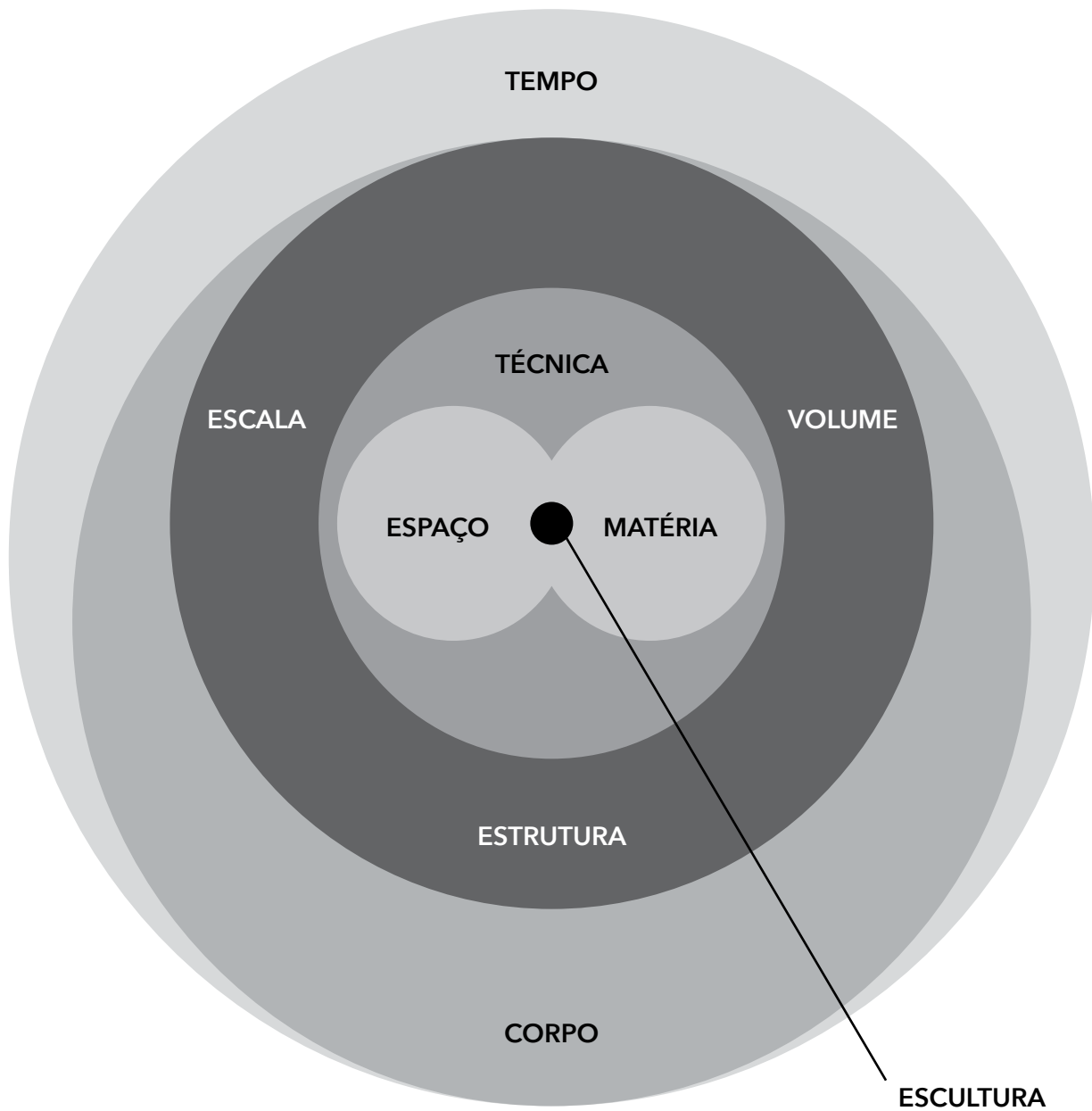
duas. Alquimia é palavra chave de uma identidade distante das Artes, um verdadeiro eco do passado. O autor acredita, porém, que um conhecimento mais profundo das regras básicas da química e física, mesmo que num nível de iniciado, é de importância capital para o funcionamento alquímico na produção artística. A utilização de matérias e as possibilidades da sua manipulação implicam esta necessidade. Contudo, não bastaram essas duas matérias nas acções do processo criativo do autor, apesar do seu papel central na elaboração dos projectos e na sua lógica de conjunto. A madeira e seus derivados, as ceras com particular importância para a de abelha, até para o desenlace deste projecto de investigação. Outras, ligadas a formulações mais contemporâneas, apesar da sua existência remontar aos inícios do século XX, como as resinas sintéticas e os elastómeros. Podemos ler no Diário de Oficina, a 27 de Novembro, de 2013: “...decidi realizar os moldes todos em silicone para concentrar as experiências, incrementar o conhecimento, o que implica maior número de execuções de processo e manipulação das matérias.”

Se a dupla primária Espaço e Matéria é fundamental para a Escultura, o autor complementa-as nesta análise do processo criativo e particular reflexão sobre questões de metodologia, numa trilogia com Técnica. A sua origem na palavra Grega para Arte poderá esclarecer o que a transformação das coisas tem por si de mágico, atractivo e discursivo, enquanto sustenta espaço de liberdade, para lá das ortodoxias que se estabilizam e se divulgam por cada espaço técnico. Numa tradução mais directa e contemporânea, *técnica* será o procedimento ou o conjunto de procedimentos que têm como objectivo obter um determinado resultado. Capacidade técnica será então a disposição do autor para compreender o fundamental dos procedimentos/processos, o que de geral na transformação das matérias se repete, independentemente das especificidades de cada uma. Disposição para a execução dos processos na sua ortodoxia e o possibilitar resultados para lá desta, pela improvisação. Disposição para o contacto e diálogo com técnicos profissionais de transformação, na organização das suas produções. Disposição para correlacionar dados de várias proveniências para a possibilidade de novas sínteses, numa insistente visão holística do processo criativo e do espaço de criação. O embrião de todos os projectos artísticos, consequência do processo criativo como o autor o experimenta, é a sua proposição inicial cerebral. Pensamentos, lógicas, humores, imagens, concretizam-se numa frágil mas específica relação que *ganha volume*, na medida directa com a sua capacidade de envolver o autor em projecções, planeamentos sobre o seu desenvolvimento futuro. Esse *volume* de pensamento, aglomera-se como um *barro cerebral* a ser *modelado* em diversas sessões que podem demorar segundos ou anos; um pestanejar de olhos; uma noite; uma vida. No preciso momento em que esse *volume de pensamento* conquista irremediavelmente o nosso *Desejo*, passamos para o registo da intencionalidade, isto é, o seu projecto. Nesta gestação, na captação de informação agregam-se, ao volume inicial, mais imagens, vivências, vontades discursivas, citações literárias ou visuais, matérias, modos de produção.

Numa acção de faz - desfaz experimental de estruturações, escalas, conseqüências de apresentação e todo um conjunto de restrições técnicas. Sempre sobre suspeita, exposto a todas as falências, entre a vida e a morte (na suposta gaveta do autor) o projecto rasga o útero cerebral no primeiro momento que se revela no espaço real, quer seja pela palavra, o relato que já organiza a sua existência; quer pelo desenho, a imagem que se tem da coisa inicial; quer ainda, pela experimentação volumétrica pragmática, a sua constituição em matéria, a sua estruturação física. O projecto é o momento de concretizar, onde todo o conjunto de conhecimentos referidos atrás é convocado e que, no caso deste autor, pensa ter maior liberdade para o executar, quanto mais consciente das possibilidades para o espaço de actuação, produção do projecto. Desse modo os preconceitos são menores, as limitações são auto impostas, regulando-se por lógica criada e requerida e não pela incapacidade e desconhecimento. Projectar está assim intimamente ligado ao conhecimento técnico. No processo criativo do autor, não para encarrear o projecto numa área de produção, suas lógicas e limitações, mais das vezes, para redefinir percurso de produção por entre as fronteiras pré-estabelecidas, num criar de relações insuspeitas mas funcionais, perante a lógica estabelecida no próprio projecto. Talvez por isso, sente-se impelido e arroga-se a propor o objecto, a acção, a foto, o espaço, sendo que o seu modo de actuação em projecto se sedimentou. Será mais um traço identitário do autor este seu desejo de actuações prolixas. Por outro lado, não deixa de agregar o Outro com uma capacidade técnica mais desenvolvida, ou instituição concentrada num processo de produção. O autor deixa escrito no seu Diário de Oficina, de 3 de Outubro de 2013: “Uma arte de «Rapina», afastada das conseqüências do atelier, sediada no conhecimento do Outro e nos saberes que o autor, por vezes, não domina bem ou de todo. Vídeo, fotografia, som, carpintaria, mesmo alguns processos de atelier que por vezes já tem a arrogância de dominar. A reserva pessoal do direito de experimentar, compreender fazendo, de provocar o espanto de uma possibilidade inusitada, também implica colocar-se à margem de certo nível de especialização. Por outro lado, actividades diversas requerem diversas personalidades do eu, sempre actuante enquanto ser que se concebe criativo e, portanto, capaz de entrar em todos os universos que o seu preconceito admite. Por vezes, entra a fundo no mais basilar conhecimento desse universo, por vezes, banha-se apenas nas águas superficiais, tépidas de sol, boiando no conhecimento do Outro.”

O autor não encontra outra forma de tradução da complexidade que tenta expor aqui, se não aglomerando tudo isto, no universo de influência de outros dois conceitos: *Tempo* e *Corpo*. Mais uma vez lidamos com conceitos demasiado latos, aos quais a escultura se liga em dependências óbvias. Importa aqui sublinhar o *tempo físico*, o que passa, que perpetua o jogo de dar e retirar tempo de vivências e o *corpo*, espaço próprio onde se inscrevem as vivências, tal como José Gil o compreende.¹¹ Poderíamos sintetizar o “*atelier e as mãos sujas*” em gráfico:

11. Gil, José - *A Arte como Linguagem - A “Última Lição”*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2010. ISBN 978-989-641-202-9



Quanto ao *tempo*, no desenvolvimento dos projectos realizados, no âmbito desta tese, e na metodologia particular adoptada, o Diário de Oficina é o elemento que melhor mede o *tempo do Processo de Criação* e o que melhor traduz a sua importância nas acções que se desenrolam na prossecução dos projectos. Assim, o autor escreve no Diário de Oficina, de 15 de Agosto, de 2013: “Já filmei muitos ensaios e isso é novo. Foram assumidamente ensaios, material que não deve chegar ao público, nem como elementos de comunicação, como chamei a maior parte do material que produzi até agora nesta investigação de doutoramento. Talvez a falta de tempo me obrigasse a uma prática mais pragmática e sem “desperdícios”. O tempo de atelier envolve e inebria, o tempo passa e o pensamento anda sempre em paralelo com o movimento do corpo e das mãos. Sinto que um *círculo* aperta à volta das coisas e, por vezes, não tenho coragem de realizar uma tarefa, pois necessita de tempo, atenção, até no sentido de tempo para este relato de fim de dia. É também uma forma de pensar.”¹²

Diário de Oficina, de 8 de Setembro, de 2013: “Muito já passou antes de ser capaz de voltar de novo aqui a este “diário”. Já filmei, montei, publiquei e descansei disso tudo, até hoje conseguir encarar o Eu que relata. O tempo de “descanso”, de encontro com a família, serviu também para criar uma bolsa de descompressão, nesta necessidade de emergir do trabalho, de fase em fase.”

Diário de Oficina, de 3 de Outubro, de 2013: “Por outras razões os últimos dias tem sido recheados de tarefas que me retiram atenção a esta produção, já não referindo o medo e a necessidade de legitimar o trabalho. A evolução que sou incapaz de travar em prol de um cumprimento estrito do projecto, conforme os objectivos colocados nos momentos anteriores, implica “dar tempo ao tempo” e deixar que o “projecto” de antes, o Eu de agora e o que programo para depois, se volte a sobrepor com o mínimo de ruído. A cada momento a sua perspectiva sobre o passado, sobre o agora e o futuro. Se traduzirmos isto por uma imagem, existirá sempre uma falta de coincidência entre os três layers.”

Para lá deste *tempo*, outro incluso nos próprios projectos é importante abordar. É o *tempo* que um projecto pressupõe para a sua vivência enquanto proposta de instalação num determinado espaço. Um *tempo* condicionado pela escala, pela presença de diferentes elementos, de diferentes médias., etc. É também o *tempo* característico de certos média como o vídeo ou como as acções performativas. São factores que se modelam, *matéria* com que se trabalha. Dos diferentes níveis de questionamento sobre este *tempo matéria*, relatos desse complexo no projecto EU... Leixão de NÓS, ficaram registados no Diário de Oficina, de 8 de Setembro, de 2013: “Os dias que antecederam a filmagem sucederam-se em atenções a pequenos pormenores práticos do “caixote”, do espaço de filmagem, da logística das acções a executar e no processo de as registar para criar um acontecimento que pudesse naturalmente auto-regenerar-se. A divisão das cenas de modo cinematográfico para o seu registo e para a gestão de recursos, não

12. DIÁRIO DE OFICINA, ficheiro digital em construção contínua, desenvolvido pelo autor desde de Julho de 2013 até à actualidade.

poderia colidir com a necessidade de realizar uma performance, isto é, compreendida como um momento de relação directa com o corpo, as matérias, os elementos e o espaço definido, num tempo próprio, ininterrupto de acção.”

Por último, o *Corpo*, nesta reflexão sobre a metodologia do processo criativo conforme o autor o experimenta, será o corpo pessoal, físico, sujeito ao tempo e à sinestesia com o espaço, a matéria, as coisas e o Outro. Isto é, com o palco da vida na sua complexidade subtil. Corpo como cápsula do ser, receptáculo e transmissor de energia, em comunicação com os outros corpos, objectos, cores e tudo. O interior do corpo como um reservatório/arquivo de signos e linguagens, pela inscrição dos dados exteriores na sua massa. Um corpo com dimensões. Um complexo de partes. Um corpo com cérebro e com costas. Costas não só da espinha dorsal e da imagem de verticalidade ou dignidade. Costas da Dor. Dores físicas limitadoras, igualmente criativas. Corpo que se transforma em personagem e que vive a realidade da personagem. Um corpo que fornece o “disfarce” natural das personagens que cabem em si próprio. Um corpo com cabeça, com elementos identitários que se transformam na realidade e passam a ser a realidade identitária de si. Escreve o autor no Diário de Oficina, de 8 de Setembro, de 2013: “O autor teria de controlar a maioria dos pormenores logísticos, de elementos de palco e desempenhar a acção de um fôlego. (...) Tem de existir um momento de acção e, fora toda a preparação possível, ele tem de se concretizar na sua especificidade e complexidade de planos físico-temporais. Os vídeos preparatórios permitiram conceber todo um conjunto de afinações nas acções, interiorizar necessidades ao nível do ritmo, da expressão corporal, das características e pormenores das acções.”

Foi sempre o corpo presente, independente de ser convocado pelo autor ou por intermédio de algum dos Eu/Outro/Personagens que também foram habitando o *espaço*, interagindo com a *matéria*, conduzidos pela técnica, no *tempo* deste projecto de investigação.

CAPÍTULO I

Identidade

1. QUEM SOU EU? QUEM SOMOS NÓS?

Perante a questão “Quem sou Eu?”, todos os indivíduos tenderão a formular a resposta: Acredito-me único e irrepitível. Contudo, é consciente que, sendo uma unidade singular, cada indivíduo será também composto. Corpo físico, espaço e energia mental. Composto no plano físico pela mistura de genes dos progenitores, numa longa cadeia de diferença e repetição, para lá do óbvio familiar, e pela arbitrariedade da vida. Composto, também, no espaço e energia mental, por todos os ecos da interacção com a arbitrariedade da vida, numa notável dependência física cerebral e na capacidade irrefreável de síntese, perante a acumulação de memória. Como afirma António Damásio: “O cérebro retém uma memória daquilo que aconteceu durante uma interacção, e a interacção inclui de forma relevante o nosso próprio passado, e muitas vezes o passado da nossa espécie biológica e da nossa cultura.”¹³

No âmbito específico do autor Rui Ferro, o “Quem sou Eu?” sintetiza de tudo isto uma identidade, também ela composta, apesar de José Eduardo Agualusa nos dizer: “Nós, os luandenses, somos grandemente singulares.”¹⁴

Faz-se aqui *acrescentado* desta origem, conscientemente, reescrevendo o passado, dotando os seus dados de um outro peso emocional. Ou não, sendo hoje, por estas palavras, o mais assertivo possível com o seu Eu autobiográfico.¹⁵ *Acrescenta* à sua composição identitária a assunção de que foi nascido em Luanda, o que é a mais pura verdade. Talvez o autor Rui Ferro não seja um luandense praticante como o José Eduardo Agualusa, quer nas palavras, quer nos actos, mas igualmente religioso nisso de ser luandense, pelas omissões.

Acrescentou-se aqui, para se individuar. Diz-nos Amin Maalouf: “A humanidade inteira é feita apenas de casos particulares, a vida é geradora de diferenças, e, se existe «reprodução», os resultados nunca são idênticos. Cada pessoa, sem excepção alguma, é dotada de uma identidade compósita... complexa, única, insubstituível, que não se confunde com qualquer outra.”¹⁶ Quanto mais dados de identidade partilharmos, mais singulares nos traduzimos, aforismo que se destila do ensaio *Identities Assassinas*, deste último autor. Então, quem poderemos ser Nós?

Segundo Maalouf, indivíduos e grupos têm, ligadas a certos dados de memória, construções bastante sólidas ou imutáveis. Apesar das flutuações, transformações e mudanças constantes que o colectivo (à imagem do Eu) organiza sobre a memória de dados comuns, existem alguns elementos com mais resiliência; irredutíveis até, quando expostos a certos factores externos e/ou internos, ao próprio grupo. Nesses

13. DAMÁSIO, António- *O livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Circulo de Leitores, 2010. ISBN 978-989-644-120-3. (p. 171)

14. AGUALUSA, José Eduardo- *Milagrário Pessoal*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010. ISBN 978-972-20-4170-6. (p. 125)

15. “A memória, sendo sempre referida e elaborada sobre um tempo anterior, e presença insistente de ter havido um antes, quereria permanecer ligando-se à linguagem como repertório, fonte, aspiração. Como ficção da origem que trabalha por dentro a linguagem sem ainda ser materialmente idêntica dela como falha, ou como buraco infinitamente deixado por preencher.” ALMEIDA, Bernardo Pinto de- *Imagem da Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014. ISBN 978-989-641-398-9. (p. 107)

16. MAALOUF, Amin- *As Identidades Assassinas*. Lisboa: DIFEL, 2009. ISBN 978-972-29-0957-0. (p. 29)

elementos o trabalho de solidificação da memória, individual e colectiva, foi tão importante e intenso que impossibilita a ocorrência de transformações arbitrárias. Tais dados de memória passam, em certo sentido, a realidades, elementos concretos, tornando-se parte da própria essência dos indivíduos e dos grupos.

Se são esses elementos que tendem a agregar indivíduos em grupos, a consequente defesa e manutenção identitária que os mesmos organizam, a partir deles, tende a construir e acordar outros. Contudo, todos os elementos são continuamente sujeitos a fenómenos de adaptação, projecção e transferência. Tal conduz à alteração de datas, locais e, por vezes, da própria essência de acontecimentos, podendo alguns já não corresponderem, de todo, a factos concretos, ou mesmo, corresponderem a criações, ficções, que se justificam nos preconceitos, crenças e toda a subjectividade psico-cultural do próprio grupo. Michael Pollak afirma que a memória é selectiva, sendo que nem tudo fica registado. A memória individual retém, esconde, exclui, relembra elementos como resultado de um processo de organização, de construção, em que o seu exercício tanto pode ser consciente como inconsciente, premeditado ou induzido. Isto porque também conta com elementos herdados, não circunscritos à vida física dos indivíduos, e está exposta a variações quando da sua articulação em discurso, em função do momento, da audiência, entre outros factores. Assim, este autor afirma que: “As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória colectiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político (...) A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objecto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (...) a memória é um fenómeno construído.”¹⁷

No entanto, apesar de ser clara a sua natureza representacional, se não ficcional, a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade. É por ela, pela sua construção, que se encontram os dados para corresponder aos conceitos relevantes de unidade, continuidade e coerência, sem os quais a identidade não se assume, quer individual, quer colectivamente. Por paradoxal que seja, para o autor, ser natural de Angola, nascido na cidade de Luanda, na Freguesia de Nossa Senhora do Carmo, permitiu-lhe o acesso desimpedido à nacionalidade portuguesa. Pôde participar, legitimamente, nessa identidade nacional, sendo aculturado a ela desde o berço. Disponibilizou-se por ela uma construção de memória colectiva garante de unidade secular, de uma garantida continuidade futura e de uma coerência de desígnios. Poderia ser traduzida aqui, manipulando a frase de José Eduardo Agualusa: *Nós, os portugueses, somos singularmente grandes.*

17. POLLAK, Michael- Memória e identidade Social. *Estudos Históricos* [revista]. Vol. 5, n.º 10, (1994), p. 200 - 212. [Consult. Março 2010]. Disponível em http://api.ning.com/files/LI8EhWKOjnpBzyw257Y0NHNZ7xcrf09jmlGegffTskrMH*4bgGuha7RjunwpB7V0vtL-jHGOM-t7nk*godglpjyrgZxl1DJ8/MemriaeIdentidadeSocial.pdf

Os diferentes modos com que ao longo dos tempos os discursos sobre a identidade nacional portuguesa se manifestaram acabaram por construir uma espécie de pauta onde momentos chave da história são sempre exaltados, enquanto estímulo à regeneração dos momentos político-económico-sociais em que são produzidos. Para Nuno Monteiro e António Costa Pinto: “A imagem de uma grandeza passada, identificada sempre com a Idade Média e com os descobrimentos marítimos dos séculos XV e XVI, vai assim impregnar de forma durável tanto as representações da cultura erudita, mesmo quando politicamente contrapostas, como o imaginário corrente sobre a identidade nacional...”¹⁸

Foi da constituição dos Estados como Nações que se compuseram as identidades nacionais. Soluções colectivas para o sentido de pertença, amalgamando no seu interior toda a diversidade identitária de povos, etnias, regiões e credos que constituíam complexas realidades territoriais. Propuseram-se como mecanismos de síntese para supra-identificação, dilatando o espaço individual de pertença de cada indivíduo. No momento inicial da sua instituição, enquanto fórmula política, os indivíduos passaram a existir para lá do lugar que não necessitava de discussão identitária, que não colocava questões em relação à pertença, para espaços maiores e diversificados nas referências, sendo posterior e sistematicamente impelidos a assimilar as identidades como um facto da vida.

Os Estados promoveram a identidade como um dever para todos, na alçada da sua soberania territorial. Uma síntese ficcional, criada, difundida e obrigatória para os naturais desse território. Eram naturais de... logo, adquiriam a nacionalidade correspondente, num mecanismo de controlo sobre os indivíduos para as necessidades de funcionamento das instituições do Estado, como por exemplo, as de defesa da soberania nacional, sustentadas com a incorporação obrigatória de todos os mancebos aptos para o serviço militar à nação.¹⁹ Zygmunt Bauman refere: “O estado buscava a obediência de seus indivíduos representando-se como a concretização do futuro da nação e garantia de sua continuidade. Por outro lado uma nação sem Estado estaria destinada a ser insegura sobre o seu passado, incerta sobre o seu presente e duvidosa de seu futuro, e assim fadada a uma existência precária. Não fosse o poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar e seleccionar, o agregado de tradições, dialectos, leis consuetudinárias e modos de vida locais, dificilmente seria remodelado em algo como os requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional”²⁰

18. MONTEIRO, Nuno G.; PINTO, António Costa- A identidade nacional portuguesa. In PINTO, António Costa (coord.)- **Portugal Contemporâneo**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. ISBN 9722027360. (p. 51 - 65).

19. Uma das causas das guerras mundiais terem envolvido tão elevado número de soldados deve-se à instituição do serviço militar obrigatório. Ver capítulo Violência - A Guerra em Mim. Será de notar, também, que se tratava de mancebos masculinos. As sociedades tinham através dos discursos identitários papéis bastante bem definidos para os géneros. Em épocas de guerra eram incorporados soldados femininos, em postos específicos relacionados com medicina e enfermagem, por exemplo, sendo muitas vezes cumpridas tarefas em frente de batalha, em acções que envolviam perigo real e exposição ao pior da guerra. Como Catarina Gomes demonstra na história intitulada *Saltar também* o final do serviço militar obrigatório teve, também, como consequência a disponibilização da/s identidade/s soldado ao género feminino, sendo hoje os seus postos, tarefas e incorporação dependentes de outros estigmas, que não o papel social pré-estabelecido da mulher, como nas sociedades da segunda metade do século XX. GOMES, Catarina- **Pai, tiveste medo?** Lisboa: Matéria-Prima, 2014. ISBN 978-989-8461-80-3. (p. 201 - 217).

20. BAUMAN, Zygmunt- **Identidade (entrevista a Benedetto Vecchi)**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005. ISBN 85-7110-889-7. (p. 27)

A identidade nacional parecia não deixar espaço para dúvidas, tal a complexidade que necessitava de sintetizar no seu interior. O seu modelo era redondo, polido, não deixando espaço para outras reflexões ou críticas e criando, nessa rigidez e simplismo sobre a diversidade do colectivo, a diferenciação, também rígida e simplista, entre o “Nós” e o “Eles”. Traduzida para o campo das relações individuais, entre os “Eus” e os “Outros”, numa procura sistemática das características diferenciadoras, e não as de união, protegendo o colectivo identitário nacional.

A identidade nacional foi, por isso, uma noção agonística, uma eterna declaração de conflito ao “Outro”. Este encontrava-se no exterior, sintetizado por outra identidade nacional, mas também se poderia encontrar no seio da comunidade em que era declarada, por ser a identidade nacional sempre incompleta e exclusiva, sem ressalvas para a diferença.

As identidades nacionais foram, por isso mesmo, projectos eternamente precários, que exigiam esforços gigantescos para a sua manutenção, através de mecanismos de visibilidade nacional e internacional, mas também de vigilância e opressão contínua, tentando assegurar, por total controlo, obediência e comunhão ao projecto de Estado, para a longevidade da Nação. Tal acabava, invariavelmente, pela conjuntura criada, apoiada em mecanismos de controlo e repressão, no arrestar dos projectos nacionais pelos Estados, garantindo a perpetuação dos seus próprios poderes.

Assim definidos, enquanto coisa incontornável dos povos, os Estado-nação, as suas instituições e as suas identidades nacionais exerceram o seu poder alicerçado na exclusão. Os seus projectos enquanto uma e a mesma coisa que os projectos nacionais, com indivíduos integrados e disciplinados, ou reprimidos à obediência, baseava-se na imposição de limites, fronteiras e guerra à diferença, externa ou interna.

A identidade nacional portuguesa adquirida à nascença foi presente de muito brilho, mas de pouca dura, como os brinquedos baratos, com a distinção nítida no preço a pagar. Afinal, mero artifício conceptual para unificação e controlo político do espaço nação, tido como *Uno e indivisível do Minho a Timor*. Uma forma de agregação colectiva, criando um sentido forte de pertença, sendo o produto identidade distribuído com ligeiras diferenças regionais geográficas, para melhor absorção individual, segundo a perspectiva e enquadramento dentro do espaço comum.

No reverso da medalha, pela mesma lógica, as condições de nascença impediram a possibilidade de identificação directa com esse território de origem, quando redefinido como Estado-nação independente. Reinventaram-se eles, os Outros de lá, numa identidade nacional que não incluía espaço para a diferença do autor. Branco, filho de portugueses brancos, em Angola. Quer país, quer país, não tiveram dúvidas da pertença que havia de assumir e o destino a seguir. Naturalidade Angolana, Nacionalidade Portuguesa. Em Portugal, porém, as diferenças regionais geográficas da identidade nacional serviram para impedir as possibilidades de identificação directa com o território de acolhimento, isto é, de uma pretensa meta-origem.

O percurso posterior de alinhamento para com as realidades sócio-político-culturais da comunidade de apoio ao crescimento individual do autor, para uma aceitação desejada e necessária, foi directamente proporcional ao distanciamento face à realidade do território de origem. Tal distanciamento, justificado por todo um conjunto de impossibilidades e pelos longos anos de guerra, foi incorporado no autor como algo que ultrapassa a compreensão do mundo, habituado que foi a assistir a diversos conflitos e seus desenvolvimentos, sempre à distância. O autor estará hoje, por essa distância, irremediavelmente transformado em estrangeiro. Será tão luandense quanto conseguir bradar aos ventos, mas será sempre da categoria dos não *autênticos*. Dos que, reclamando pertença, estarão sempre incompletos, por não participação na realidade específica das últimas décadas, que tem os seus parâmetros e lógicas e que reúne quem esteve presente, para além da etnia, da cor e do credo.

Em relação ao caso de Moçambique, Omar Ribeiro Thomaz refere que “Insistir em narrativas da guerra constitui uma busca de reconhecimento. De quê? De pertencimento ao corpo da nação. Nesse processo, e diante de uma África que se afirma *negra*, uma África para os *africanos legítimos*, afirmar repetidamente ter compartilhado esse sofrimento, e mais, atrever-se a elaborar uma versão do porquê do seu sofrimento específico, constitui, em meio a outras manifestações, uma afirmação visceral de nacionalidade.”²¹

Por tudo isto, alerta Zygmunt Bauman, “A identidade – sejamos claros sobre isso – é um «conceito altamente contestado». Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega (...) não pode ser eliminada do pensamento, muito menos afastada da experiência humana. A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado (...)”²²

Contudo, a identidade como problemática de debate científico e académico ganha expressão no dealbar da sociedade contemporânea. A centralidade das discussões sobre temas ligados a identidade é afinal recente. Remontará à segunda metade do século XX, tendo o período marcante das duas grandes guerras mundiais como momento de instituição. Estes acontecimentos extremos, em continuidade e concentrados no tempo, originando enormes mudanças e consequências mundiais, a todos os níveis da vida quotidiana e simbólica, impuseram o problema da identidade para lá do enquadramento intelectual, implantando-o até ao nível da consciência comum. Até a esse período da história recente, a identidade teria ocupado o lugar de mero objecto de meditação filosófica.

21. THOMAZ, Omar Ribeiro- Raça, nação e status: histórias de guerra e “relações raciais” em Moçambique. *Revista USP - Racismo I* [publicação digital]. São Paulo. nº 68, (2005-6), p. 252-268. [consult. Maio de 2010]. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/68/SUMARIO-68.htm>

22. BAUMAN, Zygmunt - *Identidade (entrevista a Benedetto Vecchi)*, Obra cit. (p. 83/84)

Mas, perante a consciência da natureza problemática do conceito, o que é identidade? Etimologicamente, identidade é um termo de raiz latina, onde se encontra “idem”, que significa “o mesmo” e “dade”, indicativo de qualidade ou estado. Assim, identidade significa “qualidade de idêntico; paridade absoluta”,²³ identificando algo que permanece. Em termos filosóficos, recuando a Platão, a identidade encontra-se nas Ideias ou Formas. Pois estas, ao contrário das coisas, são imutáveis, eternas, de definição rigorosa, não sujeitas ao movimento e à multiplicidade. Assim, a definição das coisas parte do princípio de identidade que é o primeiro princípio lógico do pensamento: o que é, é; o que não é, não é; A é A. Identidade traduz, assim, a coincidência de uma substância consigo mesma. Numa asserção ontológica, identidade seria a essência do ser, o que permanece, o que o torna igual a si próprio.

Esse fundo essencial seria a identidade individual, aquilo que faria com que uma pessoa não fosse idêntica a qualquer outra. Entretanto, para essa distinção básica das diferentes identidades entre indivíduos, em sociedade, baseada *no que permanece*, impôs-se o uso de parâmetros identitários externos, físicos, verificáveis: a imagem do rosto, as impressões digitais, dimensões corporais, etc. Uma precisão, ideal para controlo de cidadãos, baseada no controlo de indivíduos criminais que, em última análise, nos condena a todos, desde o berço, à condição de suspeito; possível prevariador; possível reincidente; indivíduos da categoria dos que, necessariamente, devem ser vigiados.

Para formar um Nós, as possibilidades de partilha de identidade ultrapassam totalmente a impossibilidade asseverada por estas especificidades, impostas pela organização legal e social, levando-nos para campos de definição de características interiores de cada ser. Amin Maalouf intitula de *pertenças* os elementos que vamos conjugando na constituição de cada identidade individual. Elementos inatos são aqui menosprezáveis, porque não existe possibilidade de um reconhecimento efectivo. Um ser humano não será uma folha em branco ao nascer, mas a sua dependência e necessidades, durante os primeiros anos de vida, faz com que inicie, imediatamente a seguir ao nascimento, uma interiorização de dados exteriores, procedendo à acomodação das suas manifestações básicas à conjuntura cultural que o ampara.

Efectivamente, da gama inata, restarão para sempre, os acima referidos parâmetros identitários externos. Todos os outros elementos provêm com certeza, numa primeira instância, da educação e formação base, e da conjuntura cultural e geográfica do indivíduo. Dependirão, também, das contínuas experiências sociopolíticas do indivíduo, em estreita relação com o económico, o religioso e o cultural em que se vai inscrevendo. São, assim, elementos eleitos ou assumidos, partindo de material disponível por herança familiar, por legado social, por tradição cultural, por interesse económico... São coisas exteriores que se inscrevem, de modo mais ou menos consciente, no interior de cada indivíduo. Pertenças são, segundo Amin Maalouf: “(...)

23. COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio- *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5ª edição. Porto: Porto Editora, 1975.

os elementos constitutivos da personalidade, poder-se-ia quase dizer «os genes da alma», na condição de precisarmos que na sua maior parte não são inatos.”²⁴

O que podemos partilhar ao nível da nossa identidade é a totalidade ou parte da colecção de pretensas pertenças. Neste jogo de palavras não pretendemos negar a importância da constituição de uma identidade, ou o seu imperativo, sendo que, afinal, ninguém poderá viver sem uma identidade (nunca terá sido possível, a diferença para a actualidade será uma questão de potência). *Pretensa* pretende adjectivar colocando a tónica na transitoriedade dos elementos com que nos definimos, habituados, desde sempre, a interiorizar dados do exterior para a satisfação das nossas necessidades e dependência dos Outros. José Gabriel Pereira Bastos sublinha isso, acrescentando: “(...) os humanos não podem viver a sua vida social sem desenvolverem processos e estratégias identitárias multidimensionais, produzindo identidades, valores, mitos e ideais (e essa é a sua dimensão psicossocial), as quais, posteriormente, têm de negociar entre si, se possível a seu favor (e essa é a dimensão económica e política do processo identitário).”²⁵

A mecânica do conjunto de pertenças para sintetizar uma identidade específica será um processo de composição dinâmica e ininterrupta, ao longo da existência do indivíduo, envolvendo vários elementos em inter-relação. Uns relacionando-se mais directamente entre si, outros de modo mais indirecto. Uns estarão mais centrais, outros mais periféricos. E, como qualquer aglomerado de dados, tais elementos poderão ser reorganizados, compondo múltiplas hipóteses. Amin Maalouf expõe esta ideia do seguinte modo: “(...) se existir em qualquer momento, entre os elementos que constituem a identidade de alguém, uma certa hierarquia, esta não é imutável, muda com o tempo e modifica profundamente os comportamentos.”²⁶

Deste modo compreende-se que a mutabilidade da identidade se baseie, por um lado, na natureza de construção em percurso, sintetizada da existência do próprio indivíduo e, pelo desejo de partilha, ou, em alguns momentos mais densos da sua vivência, desejo de acesso, de inscrição, de ascendência. Desejo de ter o Outro ao lado como correligionário, irmão. Aquele que se apropria de nós livremente. Desejo de ter o Outro defronte a mim, definindo-me pelos antípodas. O que guarda a margem do outro lado, aquele que se encontra do outro lado da fronteira e que, continuamente, me exclui. De qualquer modo é sempre o Outro o motor da nossa definição identitária. Como nos diz Amin Maalouf “(...) nenhum de nós é à partida um ser único; não nos contentamos em «tomar consciência» da nossa identidade, tornamo-nos o que somos; adquirimos essa consciência passo a passo. A aprendizagem inicia-se muito cedo, desde a primeira infância. Voluntariamente ou não, os nossos modelam-nos, dão-nos forma, inculcam-nos as crenças familiares, os ritos, as atitudes, as

24. MAALOUF, Amin. *As Identidades Assassinas*, Obra cit. (p. 19)

25. BASTOS, José Gabriel Pereira- *Portugal Europeu: Estratégias Identitárias Internacionais dos Portugueses*. Lisboa: Celta Editora, 2000. ISBN 972-774-059-6. (p. 376)

26. MAALOUF, Amin. *As Identidades Assassinas*, Obra cit. (p. 22)

convenções, a língua materna e também as fraquezas, as aspirações, os preconceitos, os rancores, assim como os diversos sentimentos de pertença e de não pertença. E desde muito cedo também, em casa e na escola ou nas ruas da vizinhança, surgem os primeiros conflitos. (...) estas inumeráveis diferenças, mínimas ou significativas, que traçam os contornos de cada personalidade, forjam os comportamentos, as opiniões, os receios, as ambições, que se revelam muitas vezes eminentemente formativas, mas que frequentemente nos ferem para sempre.”²⁷

Neste sentido, a identidade comunica com o violento. Perante esse fundo de nós que, na contínua constituição da identidade, fica sempre suplantado. Os outros Eu hipotéticos ou em potência que se recolhem no interior, perante a necessidade de relação com o Outro no exterior. Aflitos, frágeis, outras vezes monstruosos, enérgicos, espécies de Mr. Hyde esperando o escuro da noite para sair em liberdade violenta.

Possivelmente serão as coisas que nós negamos que nos definem mais do que aquelas que assumimos. As que escondemos, de tudo e de todos, são as que melhor nos retratam. Essas, escondemo-las até de nós. Até ao ponto de podermos fingir que não são, que não existem assim tão cristalinamente reveladoras. Na verdade, nem fazemos ideia do que são, tão suplantados de nós, no nós que conhecemos. Que continuamente alimentamos, sintetizamos, fabricamos, na nossa relação com o Outro. Mas, mesmo assim, nunca nos livramos daquela suspeita de que devem permanecer onde se acoitam. Melhor será, para todos.

Na nossa era, o monstro tem menos espaço e tempo para se recolher nos escaninhos do indivíduo. A instabilidade da existência colectiva convoca a um ritmo acelerado o indivíduo a reformular-se, a confrontar e adaptar a sua identidade. Toda esta inconstância interna na constituição das identidades individuais, como a instabilidade do mundo, apoia uma crise ligada à identidade. E coloca-a como tema recorrente dos discursos contemporâneos.

Essas constantes mudanças do mundo exterior que, pela lógica de globalização, atingem e influenciam o funcionamento de todos os sectores, em qualquer parte do globo, por um lado, retiram espaços de escape para o indivíduo ser outro qualquer. Mas, ao mesmo tempo, exigem recriação da sua própria realidade, não permitindo espaço e tempo para a identidade permanecer estável, para ser ele próprio (livremente evoluído, *acrescentado*).

O ambiente mutante recusa-lhe qualquer tipo de suporte ou de ancoragem para as suas crises pessoais ou sociais. Desarticula-se a identidade nesta incerteza e insegurança do presente e das perspectivas de futuro. Para Zygmunt Bauman, esta realidade, que classifica de Modernidade-Líquida, cria uma condição humana cada vez mais comum, quase universal - o “deslocado”, sobrecarregado de identidades. O indivíduo que não está na sua totalidade em parte alguma porque em toda a parte ressalta a sua estranheza, parcial ou total. Um desconforto perturbador, do eterno

27. MAALOUF, Amin. *As Identidades Assassinas*, Obra cit. (p. 35)

confronto com o Outro, impele cada um a negociar-se perante os diferentes cenários, seja atenuando diferenças, mesmo que reveladoras de outras identidades, seja agigantando características, mesmo que mínimas em si. Esse contínuo instigar à declaração da identidade, isto é, de um “eu postulado”, o horizonte em direcção ao qual o indivíduo se empenha e pelo qual avalia, censura e corrige o seu percurso, conduz sempre a uma síntese redutora. Isto é, o ser humano reduz-se ao que concebe de si, pela necessidade de negociação e defesa, e fica sem espaço para agir livremente como ser em relação com os outros seres humanos, nas acções e nos sentimentos colectivos.

Contudo, a actual crise nas identidades individuais resulta do percurso de falência das identidades colectivas. Como mostra Zygmunt Bauman, “quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso.”²⁸ Hoje avidamente à procura, porque órfãos desse sentido colectivo de pertença, emergimos directamente de um passado recente em que a solução colectiva das identidades determinou maior parte da realidade actual e consequentes crises nesse sector.

À falência do Estado como referência identitária, consolidaram-se as Classes sociais, enquanto modelo para a solução colectiva das identidades. Pela lógica de funcionamento mundial, baseada em produção e consumo, as fronteiras dos estados prevaleceram, enquanto realidades geográficas, mas as sociedades organizaram-se no interior de modo semelhante, comum. Deixou de ser a diversa definição do Outro, do outro lado da fronteira, que importava, mas a proximidade dos símbolos, ritos e pertenças que estes cumpriam no enredo social e na realidade quotidiana comum, baseada em produção e consumo.

Ao contrário do modelo anterior, que exigia alinhamento acrítico, perante uma redução de oferta, as classes subentendiam liberdade de escolha, de ascensão, de conquista de símbolos, ritos e pertenças com que se pudessem fazer cumprir os preceitos identitários de certa classe, a que o indivíduo quisesse ascender. Liberdade num jogo fechado e segundo regras, mas mesmo assim dinâmico e focado no indivíduo e no seu livre arbítrio. A nascença deixou de ser o exigido, tornava-se obrigatório desempenhar um papel e cumprir o carácter que se lhe associava. Era necessário cumpri-lo em todas as representações que a identidade implicava. Zygmunt Bauman diz-nos: “Fazer da “identidade” uma tarefa e o objectivo do trabalho de toda uma vida, em comparação com a atribuição a Estados da era pré-moderna, foi um ato de libertação – libertação da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas pré-estabelecidas e das verdades inquestionáveis.”²⁹ Mais do que uma identidade adquirida e mantida por pertença a um Estado, o indivíduo pôde livremente realizar a auto-identificação com uma classe. Essa liberdade, sendo um factor positivo,

28. BAUMAN, Zygmunt- *Identidade* (entrevista a Benedetto Vecchi), *Obra Cit.* (p. 30)

29. *Idem.* (p. 56)

criou confiança nos indivíduos, em si próprios, nos outros e nas suas organizações. Isso permitia-lhes correr riscos nas escolhas que faziam, no ascender socialmente, no adaptar a sua identidade aos preceitos da classe ambicionada. Os Outros em seu redor, e no exterior das suas fronteiras geográficas, tinham comportamentos similares e as instituições arbitravam o progresso, para um futuro tido como certo.

Certo, mas não alcançado. Passaram as classes a ser palco de novo acicatar de diferenças e lutas pela legitimidade de certas visões de mundo. Estreitando realidades, advogando exclusivo de soluções, recompondo o legal e o legítimo, visando o domínio sobre os Outros. Acabam por ser desenvolvidos ou recuperados mecanismos de poder e garante da sua perpetuação, igualmente violentos e de coerção da liberdade individual.

Nas últimas décadas do século XX, a alternativa passou por ainda mais cisão da questão identitária, para a solução colectiva das identidades. As classes já não comportavam o espaço necessário para as diversas, discrepantes e difusas reivindicações dentro do colectivo. Não abarcando a cada vez mais complexa realidade social, foram as classes preteridas em prol de unidades de pertença direccionadas para as exigências identitárias de grupos específicos e sua luta reivindicativa de espaço político e cultural, estatuto social e legal, liberdade e justiça.

Zygmunt Bauman reflecte que “(...) o descontentamento social dissolveu-se num número indefinido de ressentimentos de grupos ou categorias, cada qual procurando a sua própria âncora social. Género, raça e heranças coloniais comuns pareceram ser os mais seguros e promissores. Cada um deles, porém, tinha uma luta para rivalizar com os poderes integradores da classe que um dia aspirou ao status de uma “meta-identidade” em paridade com aquela proclamada pela nacionalidade na era do Estado-nação: o status de uma supra-identidade (...)”³⁰

A Globalização veio implicar um outro nível de compromisso dos próprios Estados, quer nas relações externas, quer internas. O Estado já não tem o poder e/ou o desejo de se manter uno com a ideia de nação, num compromisso sólido ou pelo menos fixo com os indivíduos nascidos no território de tutela. O território é uma parcela administrada com necessidade de negociação, implicação e compromissos com inúmeras entidades supra-estatais de controlo mundial. O cidadão e o Estado encontram-se numa nova relação de liberdade conjunta. O cidadão adquiriu a liberdade de sair e procurar outras identificações; O Estado autorizou-se a não garantir os referentes sociais, políticos e económicos baseados nas dependências e negociações da conjuntura internacional a que está sujeito.

Assim, instigados pelo desejo de segurança, os indivíduos anseiam por identidade, encontrando no espaço global mecanismos e oportunidades elegíveis para si.³¹ Porém, quando abunda a oferta de compromissos e existe ao mesmo tempo uma

30. Ibidem. (p. 42)

31. No caso da Europa o anular de fronteiras, incremento de espaço de moeda comum, lógicas de produção e relação com o trabalho, permitem não só a livre circulação como abrem a possibilidade de pertencer a uma identidade comum, supra-nacional.

fragilidade na sua temporalidade, não há possibilidade de investimento a longo prazo por parte do indivíduo. A duração do ciclo dos eventos relaciona-se directamente com a precariedade do compromisso. Isto origina a perda de redes de solidariedade directa e, logo, um constante isolamento do indivíduo.

Compor voos pessoais no vórtice das identidades disponíveis é perturbador e instigador de ansiedade, mas fixar-se teimosamente em alguma que terá de ser à prova de tudo, porque tudo é inconstante no exterior, será igualmente perturbador e instigador de ansiedade. Para mais, esta postura conta já com a desaprovação dos demais que de algum modo asseveram que a dinâmica e não a fixidez será a condição de todos e que se espera de todos, tal como outrora se esperaria a anuência à identidade nacional. “Vai para fora!” “Aqui não tens futuro!” “Sai!” São frases comuns no colectivo para solução de problemas individuais.

Acresce para os indivíduos de países mais avançados tecnológica e economicamente a possibilidade em avançar para territórios de identidades não sediadas nas fronteiras de qualquer nação, classe ou grupo, a partir das comunicações e do ambiente digital. Estes vieram promover ainda mais a possibilidade de identificação a interesses comuns, de indivíduos de diferentes proveniências e estruturas de referência. As identidades desenvolvidas nestes sectores podem ser reflectidas como antagónicas aos modelos de identidade colectiva anteriores, não só porque o acesso é facilitado à mesma razão que a possibilidade do seu abandono, sem consequências, como partem do pressuposto de uso de identidades compostas para esse fim, ou mesmo falsas. Toda esta transitoriedade do sentimento de “nós”, aliado à multiplicidade de hipótese de “nós”, fundamenta a fragilidade do território do Eu no contemporâneo.

2. REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS A FAVOR DE NÓS

A reflexão que agora se apresenta foca alguns artistas que marcaram o autor durante o decorrer deste projecto de investigação. Não se pretende fazer uma análise exaustiva das suas obras, nem mesmo elencar artistas que explorem as questões da identidade como mote do seu trabalho. Os artistas eleitos permitem ao autor abarcar diferentes relações com o processo criativo e questões de identidade, e ao mesmo tempo diferentes níveis de exploração da performance enquanto espaço de criação.

Marina Abramovic destaca a importância crucial para o artista da origem, da proveniência e herança cultural própria "...artists always get the most inspiration and their own material from their own history, from the kind of situations they really live in."³². O vivido, a memória, o condensado identitário pessoal, com foco especial na infância, são elementos propiciadores e instigadores do processo criativo. Mais do que pensar nesses elementos como terreno fértil para a organização de discursos artísticos, Marina Abramovic deduz uma equação, não universalmente válida, mas observável e confirmada no seu caso particular, em que estes constituem o húmus, a essência da revelação/manifestação do ser enquanto artista.

Este olhar para dentro, olhar para si consciente, quer numa atitude de encontro de limites físicos e mentais, quer numa auto-análise essencialista, percorre todo o seu trabalho desde os anos setenta do século XX, até à actualidade. Nos primeiros anos, a importância do confronto com a dor, com o sangue, com os limites do próprio corpo, constituíram a sua base de trabalho e, também, a sua inscrição no momento de vanguarda artística e na *performance*. Nos anos noventa, evolui dessa atitude de performance como acção de provocação ou manifestação extrema para procurar oferecer ao espectador chaves ou mecanismos para relações mais harmónicas. As *performances* cedem ao público espaço de intervenção, relacionando-o com situações e objectos que podem induzir, conduzir ou contribuir para a construção de um equilíbrio individual e colectivo. Nestas acções, o corpo da performer já não é aquele do limite físico, do exposto ao sofrimento ou numa qualquer rota para a salvação, da conquista da elevação mental e espiritual, é o corpo cápsula do ser, receptáculo e transmissor de energia, em comunicação com os outros corpos, objectos, cores e tudo.

Marina Abramovic entende *performance* como uma espécie de construção física e mental na qual o artista se coloca perante um público. Distingue-a das peças de teatro, não sendo qualquer coisa que se recita ou se aprende a actuar, representando uma personagem qualquer. A performance cria um momento de relação directa entre autor e público, onde uma transmissão de energia tem espaço para acontecer.

Assim, quando Marina Abramovic sintetiza *performance* enquanto transmissão directa de energia, concebe-a sediada no corpo e dirigida ao corpo. O corpo é, tam-

32. ABRAMOVIC, Marina- Body Art. In Ratti, Fondazione Antoni- **Marina Abramovic**. Milão: Charta, 2002. ISBN 88-8158-365-8. (p. 27)

bém, lugar do Outro que se implica na acção, no sentido de potenciar ao máximo esse fluxo de energia. Partindo do corpo próprio ou estando este sempre implicado entre outros corpos, o seu trabalho transforma material privado, adaptado e comunicado com uma consciência universal. Marina Abramovic considera que, quando um artista apresenta o seu trabalho, oferece um espelho no qual o público pode reflectir-se, pode rever-se nele.

A instalação e *performance* que apresentou na Bienal de Veneza, em 1997, *Balkan Baroque*, trabalho que lhe mereceu o Leão de Ouro, é disso mesmo exemplo. A guerra na Bósnia instigou a autora a requestionar o seu passado enquanto nascida na Jugoslávia, em 1946, para organizar um discurso complexo e de dados interdependentes da sua pessoa, da sua família, do enquadramento sócio-político-religioso dos povos dos Balcãs. Esta obra estará baseada no *limpar a consciência*, como uma espécie de metáfora para a impossibilidade de seguir em frente e abarcar a possibilidade de uma futura felicidade e prosperidade sã, sem antes enfrentar o passado e todas as consequências dele, no nosso presente.

Marina Abramovic esfregou osso a osso, numa cave enfeitada³³, horas a fio, dias seguidos, com escova e água, na vã esperança de limpar a memória e a omnipresença da morte, na sua vida e na do seu país. Os pais retratavam-se na sua, contemporânea, idade maior, em dois vídeos de um tríptico que, fazendo parte dos vários elementos da instalação, se complementavam com um central, onde a própria autora recria personagens que relatam violências e crueldades desmedidas através da criação dos wolf rats; e exibem a mais eufórica das alegrias em danças e cantares regionais, caracterizando uma identidade colectiva.

Porém, Marina Abramovic tem o desejo que se transcenda o contexto particular deste trabalho para o universal, e se possa reflectir na *imagem* criada por esta obra, para qualquer guerra, em qualquer parte do mundo³⁴. As guerras provocam a necessidade de limpar sangue das mãos, no sentido real e figurado da frase, o que a autora considera uma impossibilidade, conjuntamente com o limpar a vergonha que resulta da própria guerra.

Os vídeos são usados nesta obra como elementos da instalação, mas um deles resulta, também, como um espaço de extensão da acção de performance e sua difusão. Nele, ultrapassa-se a questão da presença do público no *aqui e agora* da acção. Não é mero registo do sucedido, documento para aceder à obra, é elemento intencional de acção performativa para ser difundido pelo média vídeo. Revendo as características deste media podemos compreender a possibilidade de montagem de diversos takes de acção, mesmo que intencionalmente não utilizados ou coarctados ao mínimo. Nesse tríptico de vídeos, tornam-se distintos os dois retratos dos pais da autora, com

33. Não conseguindo apoio, enquanto representação de qualquer estado sérvio nem montenegrino, a obra foi apresentada na cave do Pavilhão Internacional Italiano, espaço sem outras propostas para a Bienal de Veneza de 1997.

34. MARINA, Abramovic- *Balkan Baroque*. 1997 [audio]. Nova York: MoMA MULTIMÉDIA. [Consult. Abril 2014]. Disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1988>

construção de imagem dependente do discurso ou linguagem própria do vídeo e do cinema, não só pelo plano de filmagem, como também pela sua apresentação em tela horizontal. O da autora, central no tríptico, é apresentado em imagem vertical, levando-nos intencionalmente para a compreensão da personagem em acção no espaço. A linha de divisão entre espaço vertical de fundo e horizontal de chão situa-se um pouco mais acima do que o terço inferior da imagem, resultando numa profundidade de campo que compreendemos como extensão do espaço real.

No filme *Balkan Baroque*, de 1999, realizado por Pierre Coulibeuf, Marina Abramovic aparece representando-se, retratando a sua vida e obra, desde a infância até ao final da década de 90. Uma obra biográfica onde revê muitos dos seus trabalhos, num alinhamento cronológico, apresentados enquanto [re]encenações, dependentes do discurso narrativo do filme e nunca recorrendo às captações reais de registo documental, desses momentos no passado. Enquanto obra, ficciona a realidade, mais do que a documenta. Estrutura-se num jogo de elementos pretos e brancos, sendo os primeiros ligados à memória, contrastando com as imagens brancas de ligações às suas obras e aos seus rituais pessoais. Nesses espaços, as obras são reactivadas, subjugadas pela lógica do cinema. São representações delas mesmas e a autora desempenha o papel da artista que realiza as performances, num espaço dúbio entre realidade e ficção. “Balkan Baroque jumps from one identity to another, from a true story to an imagination, from a dream to a ritual... - the language of the body often taking over from the word, interrupting it or, on the contrary, stimulating it.”³⁵

Assim, validando o modo como Marina Abramovic entende *performance*: uma espécie de construção física e mental na qual o artista se coloca perante um público, implica necessariamente perspectivar as possibilidades contemporâneas do artista se colocar perante o público. Compreendendo que, e ultrapassando visões mais específicas e definições mais abrangentes de *performance*, o *artista*, neste caso, tem o próprio corpo implicado na acção.

Por sua vez, Matthew Barney seleccionou os média vídeo e cinema como meio de composição e estruturação, bem como de difusão, do seu trabalho de performances. Os Ciclos *Cremaster* e *Drawing Restraint*³⁶ são disso exemplo. Matthew Barney desenvolve um vocabulário estético único e pessoal, sintetizado livremente de muitas áreas do quotidiano, da cultura de massas, do desporto, da ciência, da medicina, numa atitude de primazia ao corpo, enquanto potencial de pura força criativa. No desenvolvimento do seu trabalho, todos os média podem ser utilizados para conceber a narrativa associada ao seu processo criativo, desafiando qualquer hierarquia.

Nancy Spector afirma sobre este autor que: “Driven by a narrative impulse, the iconography is multivalent and allusive. Objects and images, always striking, bizarre,

35. COULIBEU, Pierre- *Balkan Baroque* [filme e documentação sobre obra e autor]. UBU WEB, 1999. [Consult. Maio 2012]. Disponível em <http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>

36. BARNEY, Matthew- *Drawing restraint 7 / Matthew Barney*. Cantz, 1995. ISBN 3-89322-792-X.

and seductive, function simultaneously on various levels of meaning.”³⁷ Porém, são as possibilidades advindas das características, discursos e linguagens próprias do cinema e do vídeo que potenciam a composição e estruturação das obras atrás referidas.

Nancy Spector traça algumas relações de proximidade entre Matthew Barney e Joseph Beuys. Na sua perspectiva, os dois autores conjugam dados biográficos e mitológicos das suas eras, nas suas obras. Relaciona-os também, por outros factores, como o fascínio de um pela vaselina e de outro pela gordura natural [sebo – banha] e felpo. Porque ambos se interessam pela transfiguração e metamorfose. Porque ambos exploram a relação entre acção e objecto, em acções performativas e, ainda, de residências metafóricas. Matthew Barney reflecte estas similaridades principalmente pela escultura, no sentido alargado de classificação. Escultura em ligação directa com acção, com performance. Será assim que traduz a sua relação actual com a obra de Joseph Beuys, “My relation with Beuys is very much like that, I feel simultaneously close to him in some ways but else I feel, I steel feel, quite ignorant about what actually happens, not having seen the other things in first hand”³⁸. A isto acrescenta que as leituras que faz das possíveis relações “...for sure there was a lot of misunderstanding much that was understanding.”³⁹

Este processo de relação com os autores e outras formas de arte, partindo desse entendimento fragmentário, reaproveitado do real, filtrado por leituras pessoais, passou a influenciar o seu processo artístico, o seu método de actuação e o modo de reflectir e compor o seu trabalho. Considerando-se mais escultor do que cineasta, os objectos que cria e manipula, no e com o corpo, as instalações que organiza, as performances que realiza, os espaços que constrói, são elementos fundamentais desses filmes e da sua obra em geral. Todos estes elementos se interligam nos filmes, alimentando-se uns aos outros e uns dos outros, compondo discursos complexos onde ainda intervêm autores de referência do passado, muitas vezes com enquadramentos pessoais nas acções, obras, locais, actividades, etc...

A sua relação com a performance, tal como Abramovic, destaca-se do teatro, focando-se na acção e no corpo, porém de modo mais intimista. A relação com o público não passará imperativamente por *uma transmissão directa de energia*. Mas, sim, uma transmissão em diferido da acção, onde a energia foi consumida num jogo pessoal de superação de limites físicos e representação. Em reflexão, Matthew Barney chega mesmo a considerar que o teatro se apoderou da relação com a escultura, nos anos 80/90. Ele, de algum modo, encontrava-se mais interessado na performance partindo do objecto, algo que conseguia claramente identificar como escultura. Neste sentido, interessa-lhe mais a dança do que o teatro, porque, na sua perspectiva, esta tem uma relação muito clara

37. SPECTOR, Nancy- Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us. In BARNEY, Matthew- **The Cremaster Cycle**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum Foundation, 2003. ISBN 0-8109-6935-1. (p. 4)

38. SPECTOR, Nancy- **Matthew Barney at the Hirshhorn Museum** - interview with Nancy Spector [video]. Washington, D.C: Smithsonian's Hirshhorn Museum, 2008. [transcrição a cargo do autor]. [Consult. Setembro 2013]. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=X4wwQJeHuEY&feature=endscreen&NR=1>

39. Idem.

com a gravidade e com o conflito físico. Os seus trabalhos criam paisagens interiores, pessoais, estruturadas à imagem de sistemas biológicos, estabelecendo relações com o que lhes é exterior, mas, principalmente, criando e tornando visíveis a multiplicidade de personagens e enquadramentos de relações físicas e psíquicas com espaços e objectos, a partir desse ponto interior, corporal, pessoal. Compõe através dessas paisagens uma mitologia pessoal e odisséias quiméricas que, de algum modo, se relacionam com dados biográficos e, de igual modo, espelham a fragmentária realidade contemporânea, numa dimensão psicossocial associada, no nosso inconsciente cultural colectivo, à identidade masculina. Matthew Barney diz-nos: “I think I try to turn my self inside out. To dissolve to a place were things could be multipliable”⁴⁰.

O ciclo *Cremaster* possui essa dimensão autobiográfica disseminada pelos seus diversos capítulos, nos quais a cronologia de filmagem não se sobrepõe à progressão de 1 a 5. Bem mais importante será a cronologia estrutural subsequente que remete continuamente para *loops*, onde fins mergulham em origens. O autor revela que o processo de criação para este ciclo se inicia com a selecção de cinco espaços significantes e com ligações a um discurso identitário. Perante o estudo que realiza e regista em diversos formatos, encontra as personagens, umas da sua própria mitologia, outras das que se ligam a esses espaços. Encontra, também, as relações espaciais, construindo ou assumindo das preexistências, claramente advogando que, no seu Processo Criativo, muito depende do acaso e do processo de execução. Ursula Andress, perante a sua experiência enquanto atriz no *Cremaster 5*, refere: “The whole experience was very moving, but the film was like a big puzzle. It’s so difficult to say exactly what it is. It’s not really an art film. It’s a creation, a form of moving art.”⁴¹

A declaração de Matthew Barney assumindo-se como escultor tem confirmação, também, na importância das matérias que utiliza. Se existe uma fundamental inter-relação entre objectos e imagens em movimento, as matérias desses objectos são quase sempre de nova geração, associadas à tecnologia e à indústria. Apresentam características específicas de resistência, transparência e de reflexão da luz. E são quase sempre provindas de gamas que o corpo pode absorver, usadas quer em próteses internas, quer externas do corpo. De todas, a vaselina será a mais utilizada, caracterizando-se como a sua matéria de eleição.

Uma preocupação análoga encontramos em Olivier de Sagazan na sua série de *performances Transfiguration*, iniciada em 2001. Constrói, partindo do volume da sua própria cabeça e torso, representações de personagens de uma outra realidade, de um mundo bestial, entre o humano e o animal.

Ao nível das matérias, realiza estas mutações prodigiosas, bestiais, através da acção de deposições sucessivas de camadas de barro, tinta e diversa matéria orgânica. Cinzas, paus, sisal, etc. No decurso da performance, sucedem-se as transfigurações

40. Ibidem.

41. ANDRESS, Ursula- Personal Perspectives_Ursula Andress_actor; Queen of Chain, Cremaster 5. In BARNEY, Matthew- *The Cremaster Cycle*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum Foundation, 2003. ISBN 0-8109-6935-1. (p. 482)

acompanhadas com o apossar do corpo do autor e do espaço de representação. Estas personagens animais submergem totalmente a identidade do autor e conforme se materializam, logo desaparecem, dando lugar a um outro monstruoso, um ser que aparenta querer libertar-se, pelo menos manifestar-se na nossa realidade. Estas performances são como uma espécie de ritual de exorcismo que revela os monstros que se acoitam dentro do corpo do autor e que se materializam perante nós, contorcendo as fronteiras do real, ao ritmo que dominam a expressão corporal de Olivier de Sagazan e distorcem o seu espaço vocal e o nosso sonoro. Sobre esta obra, Michel Surya escreve: “Olivier de Sagazan fait de lui même une humanimité en petit pitoyable, pathétique, magnifique. Se prenant non pas pour modèle, plus de modèle possible, jamais mais pour figure lui même de cette disparition, de ce disparissement de toute figure. En quoi il conspire au secours et à la consolation de toutes les figures possibles, faibles, folles, infirmes, fragiles, apparaissant, disparaissant, par lesquelles passent toutes ceux à qui l'humanité est contestée, niée”⁴².

Olivier de Sagazan define *Transfiguration*⁴³ como sendo uma forma de morfogénese, onde o que é criado é uma espécie de hibridação entre um indivíduo que mal se consegue colocar vertical, manter-se em si, e toda uma escória de memórias, palavras e sentimentos, que se aglomeram nele para o habilitar a ser um novo sujeito. Sujeito novo, com uma outra capacidade de olhar o mundo, a partir da qual fará outras apreciações, outros julgamentos. Depois, existe um contínuo *feedback*, *loops* de sujeitos em aparição sobre sujeitos em decadência, entre vida e morte. Entre o surgir e o desvanecer de cada sujeito, a acção percorre um espaço corporal de memórias encastadas, de toda a história que nos circunda. Contudo, escreve “C’est ce qui me fait dire que chaque artiste réalise une sorte d’empreinte de son image-corps sur la toile. Je pense qu’il s’agit là d’un processus biologique similaire aux procédures que l’ADN a utilisé depuis trois milliards d’années pour essayer de se reproduire. En d’autres termes, les artistes sont des virus, et ils sont là pour vous inoculer des images et les voir se reproduire à l’infini dans votre système nerveux!”⁴⁴.

Para Olivier de Sagazan existe uma esquizofrenia contemporânea sediada na separação entre o que é corporal e o que é cerebral. Na arte isso reflecte-se na separação entre corpo, emoções e sensibilidade, de conceito e de ideia, cumprindo o desejo de limpeza da escória emocional de Hegel, na Introdução à Estética. Neste sentido, reflecte que a palavra separa o corpo em duas metades, as quais pretende reunir no seu trabalho. Nas suas *performances* o espaço da palavra é de comando da acção do corpo. A palavra simplifica-se para promover, estimular e reactivar o movimento, para que o corpo comece, continue, retome a performance, como num desporto. Porém, no seu caso,

42. SAGAZAN, Olivier de; SURYA, Michel; VERRIÈLE, Philippe- **Transfiguration**. Paris: Democratic books Eds, 2011. ISBN 9782361040291.

43. SAGAZAN, Olivier de- **Interview Olivier de Sagazan** - Galerie Marie Vitoux. [video]. Paris: Elements of bARuT, 2012. [Consult. Janeiro 2014]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XzZrW2GsyGw>

44. SAGAZAN, Olivier de; PUJADE, Robert- **Propos sur la violence de l’art, la violence dans l’art** Arles: L’Art-Dit, 2010. ISBN 978-2-919221-01-1. (p. 38)

dirige as palavras a qualquer coisa dentro dele próprio, dentro do seu corpo. Dirige-as a um ser inominável, que se mantém no silêncio, que não pode ser descrito, nem dito pela palavra. Revela-se por ela, com ela, como que acochado, mas transcende em muito a palavra. Olivier de Sagazan obriga-se a falar no acto da performance. Esse diálogo com o monstro que, rapidamente, passa a monólogo do monstruoso, desperta a violência da revelação, a exposição de um concreto que o habita, que faz parte dele e que afirma, não compreende de todo⁴⁵. Parece-lhe o resultado típico de *Transfiguration* quase *naïf* e ao mesmo tempo abarcando o humano no seu todo, questionado a partir do corpo⁴⁶.

Quando cobre a cabeça de barro, nas suas *performances*, uma coisa fundamental de si é perdida. Não só o *fácies* e os seus elementos de reconhecimento de identidade, mas também o sentido da visão. E, ao perder o sentido da visão, todo ele se torna mais acurado. Substitui a supremacia do visual pelo sentido de toque e de audição propondo a obra não filtrada, à qual o público acede em tempo real, aos múltiplos momentos do processo artístico, postos a nu. Olivier de Sagazan escreve: “... il y a un peu plus de proprioception, je sais à peut près où se situent les choses. Je préfère ne rien voir d'ailleurs, et au final apparaissent des toiles que je rêve de faire en peinture, ou des sculptures.”⁴⁷ Nas *performances*, não há uma derradeira camada que suplanta tudo, não há distanciamento, não existe tempo de cogitações. Na *performance Transfiguration*, os movimentos rápidos de modelação acontecem, como se a mão soubesse mais que os olhos. Revelam-se múltiplos momentos fugazes e complexos da obra, num jogo que, mais uma vez, revela o enorme papel do acaso no Processo Criativo. É desse acaso que acontece no espaço de liberdade, sintetizado pelo domínio de um saber fazer, que George Beasley funda as suas *performances*. São produzidas no sentido de corpo colectivo orquestrado, com cada indivíduo implicado na acção, de corpo e alma. Não cegos como Olivier de Sagazan, mas igualmente guiados pelos instintos, com todos os sentidos apostos e alerta por os seus corpos se exporem a acções em que o elemento fogo está activo.

George Beasley afirma que o seu imaginário tem origem nas ligações pessoais e familiares com a história celta e as fundições de ferro da Escócia e dos EUA. Acredita que a sua decisão pela escultura e a adopção de trabalho de fundição, como meio de expressão artística, depende dessa assunção identitária. Entretanto, George Beasley é um artista com uma longa carreira docente⁴⁸. No encontro que sempre promoveu entre as duas actividades, encontrou, na fundição, particularmente na de ferro, o espaço ideal de reunião colectiva, em torno de acções técnicas e processo criativo, intrinsecamente ligados.

45. SAGAZAN, Olivier de- **Interview Olivier de Sagazan** - Galerie Marie Vitoux. [video]. Paris: Elements of bARuT, 2012. [Consult. Janeiro 2014]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XzZrW2GsyGw>

46. No sentido de um possível discurso sobre a esquizofrenia contemporânea, a performance *Transfiguration* de Olivier de Sagazan foi incluída no filme não-verbal *Samsara*, a sequela de *Baraka*, dirigido por Ron Fricke.

47. SAGAZAN, Olivier de; PUJADE, Robert- **Propos sur la violence de l'art, la violence dans l'art** Arles: L'Art-Dit, 2010. ISBN 978-2-919221-01-1. (p. 29)

48. George Beasley tem uma experiência de ensino iniciada em 1970, na Grogia State University, na Ernest G. Welch School of Art and Design, como professor de escultura e desenho. Foi fundador e impulsor da Holiday Iron Pour, com primeira edição em 1972, sendo hoje um dos mais antigos acontecimentos desta categoria nos EUA. KLIPP, Elizabeth- Sculpting History Regents' Professor George Beasley to retire after four decades at GSU. **GSU Magazine**. [revista online]. Winter 2010. [Consult. Junho 2014]. Disponível em <http://www2.gsu.edu/~wwwwork/magazine/2010winter/sculptinghistory.html>

Começou a reflectir sobre a fundição, não com mero propósito técnico de re-produção de objectos em metal, executado em espaços industriais, mas como acção espectacular e ancestral de controlo do elemento fogo e da matéria ferro. Ultrapassada a rotineira imposição prática do processo técnico no contemporâneo, as acções que se lhe associam criam o espectáculo de celebração do saber ancestral do homem sobre a domesticação dos elementos e matérias ou, pelo menos, a possibilidade da sua manipulação e re-conformação.

O estudo de uma ancestralidade não industrial dos processos de fundição de ferro conduziu à possibilidade de produção para lá dos limites técnicos actuais. Sediar a produção em fundição, noutras soluções e pragmatismos, que fazem parte da sua história, para apoio e garante da possibilidade de execução dos processos de fundição fora da alçada tecnológica contemporânea, faz, em primeira instância, cumprir o seu papel de investigador e docente. A difusão dos conhecimentos, implícita no ambiente universitário, criou o espaço necessário para agregar vontades artísticas e, entre aprender, experimentar e divulgar, surgiram as acções performativas, incidindo no fazer acontecer a fundição. Na sua beleza. Na sua violência. Na sua celebração, enquanto celebração do homem.

Muitos níveis estão implicados nestas acções performativas. Desde o simpósio, como encontro didáctico de manutenção e passagem de saberes ancestrais e actuais sobre fundição de metal, ao criativo, até ao espectáculo a público, que o autor caracteriza como “*dance of iron making*”⁴⁹.

Resulta daqui que grande parte do trabalho actual de George Beasley é criado para um local específico, onde é instalado um conjunto de estruturas das quais o processo de fundição depende.⁵⁰ Outras são criadas especificamente para interagirem com o metal em líquido, para com elas a fundição passar a jogo dionisíaco. Igualmente perigoso como belo. Tão próximo da criação como do mero reciclo. Um grupo de indivíduos durante várias horas executa as acções processuais de fundição e todo o conjunto de manipulações do metal em líquido que acabam por compor as performances. Os espectadores assistem à experiência da “dança” associada ao processo de fundição de ferro, sendo as estruturas, que permanecem após o evento, meros testemunhos visuais e físicos no local. Nestas acções performativas eleva-se o processo de realização da arte para o estatuto de objecto da arte. Escreve Felicia Feaster: “The more time you spend with it, the clearer it becomes that Beasley's work is less about the end result than the drama of its creation”⁵¹. À parte a performance e o fazer acontecer, a sua organização espacial, os seus objectos, a sua “dança”, os seus momentos, tudo o resto é um cenário dantesco de onde apenas se poderá recolher despojos.

49. Faculty Biographies - George Beasley professor Sculpture [pdf][Consult. Junho 2014]. Disponível em http://www2.gsu.edu/~wwwapa/sacs/old_stuff/a&dappendices/Art-15-App-III.pdf

50. Muitas vezes, isso implica a construção do forno segundo características específicas que o autor estuda da história da fundição.

51. FEASTER, Felicia- *It's All in the Process*. [newsletter] Atlanta: Creative loafing, 2005. [Consult. Junho 2014]. Disponível em <http://clatl.com/atlanta/its-all-in-the-process/Content?oid=1252816>

3. PROJECTOS & IDENTIDADE

3.1. PALANCA NEGRA _ O FILHO ILEGÍTIMO DE ÁFRICA

O projecto Palanca Negra parte da centralidade simbólica deste animal no imaginário angolano. Deste modo, a Palanca Negra constitui-se como um dos símbolos nacionais de Angola, talvez o mais amplamente difundido e mundialmente reconhecido⁵². Esta eleição recorrente de símbolo nacional deve-se a que o território de descoberta desta subespécie de Antílope foi Angola, sendo hoje considerada nativa da África Oriental e Austral, e daí exclusiva⁵³. A Palanca-Negra-Gigante, para além de ser um animal extraordinário de pelagem maioritariamente negra, tem como característica específica e mais marcante, como grande cervídeo, o particular desenvolvimento em arco dos seus cornos⁵⁴. É este elemento da identidade do animal que o autor vai usar neste projecto para criar um Outro/Eu/Personagem que possa, assim, reclamar pertença a todas as qualidades que lhe são reconhecidas, especialmente a irrevogável assunção de ser nativo do território angolano, e tentar participar no potencial simbólico de que ele costuma ser investido. A produção de uma figura antropomórfica, partindo do corpo do autor, com a cabeça coroada pelos cornos típicos do grande cervídeo *Palanca Negra*, é uma tentativa de metamorfose bestial do ser. Uma tentativa de invocar os poderes sagrados associados às mutações, às magias e curas do mundo natural, ainda desconhecidas, aos eternos feitiços dessa outra geografia que pudessem criar uma pertença estável para centrar o Eu. Esse Eu que vive por trás da imagem no espelho. O Eu de todas as possibilidades. O Eu extra realidade quotidiana, comezinha e humanamente animal. O Eu fantástico, por vezes, tão real quanto reprimido. Por vezes o verdadeiro Eu. Tão livre e brutal quanto racional. Aquele que fica dentro, quer por acordo com os Outros, quer por construção própria, no infinito espaço do nosso universo interior. Esse Eu, do choque e da liberdade fugaz, da mutação e do extra-físico, da violência original e da existência na linha de fronteira entre tempos e espaços. O Eu que poderá ser a argamassa de ligação da construção Identitária que o autor perspectiva neste projecto de investigação. Possivelmente, uma vontade dramática, quase cómica, de

52. A título de exemplo, Palanca Negra faz parte da identidade institucional da companhia de Transportes Aéreos Angolanos TAAG, compondo-se como elemento visual para o seu reconhecimento, também foi eleita como code-nome da Seleção Nacional de Futebol de Angola, estando patente no símbolo da Federação, entre outros usos...

53. ÁFRICA TODAY, Revista- **Palanca Negra Gigante, um tesouro de Angola** [Revista on line]. [Consult. Outubro de 2013]. Disponível em <http://www.africatoday.co.ao/pt/edicao-imprensa/3186-Palanca-Negra-Gigante-tesouro-Angola.html>

54. A Palanca-Negra-Gigante, de nomeação científica *Hippotragus niger variani*, é uma subespécie de Antílope. A nomeação científica aglutina "hippo", que refere cavalo e "tragus", que refere antílope. Deve-se esta à particular fisionomia deste cervídeo que inclui algumas características semelhantes aos equídeos, nomeadamente, o pescoço largo e quase vertical. Nos machos mais velhos desta espécie, os cornos podem tomar grandes proporções, o que lhes valeu a quase extinção por caça. A situação de quase extinção foi agravada pelos anos de guerra que assolaram Angola, falta de legislação e controlo. IUCN- *Hippotragus niger ssp. Variani*. In **Red List of Threatened Species** [site oficial]. International Union for Conservation of Nature and Natural Resources, 2014. [Consult. Agosto 2014]. Disponível em <http://www.iucnredlist.org/details/10169/0>.

Os poucos indivíduos desta espécie, ainda existentes em estado selvagem, estão actualmente a ser monitorizados por um projecto de conservação e recuperação, na província de Malange, no Parque Nacional da Kangandala. UNIVERSIDADE DO PORTO, Notícias- **Investigador do CIBIO / InBIO vence Prémio Internacional Terras Sem Sombra** [newsletter]. Porto: UP, 2013. [Consult. Outubro 2013] Disponível em <http://noticias.up.pt/investigador-do-cibio-inbio-vence-premio-internacional-terras-sem-sombra/> BAPTISTA, Pedro Vaz Pinto e Sendi- Projecto de Conservação da Palanca Negra Gigante (PCPNG). **ECOLOGIA**[pdf]. nº2 (2011), p. 54-55. [Consult. Abril 2014]. Disponível em http://speco.fc.ul.pt/revistaecologia_2.html. ISSN: 1647-2829.

resolver as improbabilidades de escapar à realidade. Escreve o autor: “Em 1971, nasceu já dado morto, António Rui, *cassula*⁵⁵ da família nova Ferro Moutinho, imigrada em Luanda, Angola. Morreu de menino, para terra e gentes daídelá, que nada tiveram o que dele fazer, em mil novecentos e setenta e cinco, do século XX. Dirigido ao purgatório português onde até hoje erra sonhando uma quase vida, nem branca, nem preta, como filho ilegítimo de África, renasce em cada dia morto de si, em si...”⁵⁶

Este texto, que é remetido à leitura do espectador no vídeo, propõe um espaço identitário pessoal, na complexa conjuntura construída por textos de outros autores, seleccionados especificamente para a sua contextualização. *Filho ilegítimo de África* — é, a uma já grande distância/tempo e maturidade também, uma reflexão íntima que permitiu reinventar categorias de pertença, para quem, como o autor, se mantém suspenso e, ao mesmo tempo, preso a África. Marcado, implicado, mas não legitimado como um participante na realidade de terras e gentes desse continente. *Filho ilegítimo* é hipótese inicial, basilar, das discussões para o enquadramento deste projecto de investigação, enquanto aventura partilhada e orientada.

Toda a estrutura do vídeo foi composta para dar enquadramento a este texto escrito pelo autor, sendo ele um dado importante para centrar indivíduo e autor/ artista plástico, bem como, as produções decorrentes deste processo de investigação. *Filho ilegítimo* foi proposto como categoria que pretende descentrar a questão contida no binómio Branco – Preto, para as questões da África pós-colonial e ultrapassar, também, a discussão sobre criouliização ou miscigenação, nas questões identitárias. Branco preto ou Preto branco, acrescidas de todas as categorias intermédias na zona de separação, são descentradas por esta outra, baseada na ilegitimidade, com todas as acepções que possui, até no que concerne à sua genealogia legal. Não existe caso, nem provas cabais, nesta bastardia. Não existe reconhecimento paternal, herança a reclamar, nem outra vontade, que não a de reflexão criativa, isto é, o re-envolvimento deste imaginário no processo de vida do autor. Um processo de vivências e sobrevivência mais ou menos instável, mas nunca definido ou definitivo. Nunca Branco. Nunca Preto. Logo, nunca legítimo.

PALANCA NEGRA _ o filho ilegítimo de África foi inicialmente difundido como um *Elemento de Comunicação* deste projecto de investigação. *Elemento de Comunicação* foi uma categoria encontrada para nomear algo que ainda não se pretendia assumir como obra artística, mas que, organizado nesse universo e nos seus pressupostos,

55. Aportuguesamento da palavra *cassule* da língua Kimbundu.

“(Do Kimbundu *ku suluka*, ficar livre) - O filho mais novo.” PINTO, Alberto Oliveira- **Vocabulário de kimbundu no português de Luanda** [página Web]. [Consult. Março de 2014]. Disponível em http://www.multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_kimb_port_vocab.htm;

“*Kásule*, adj. e sub. (IX) Filho último, derradeiro: *mon’ami ua* —.] *Terçô*.] Diz-se do pequeno e último pão para se verificar se a fornada está pronta ou se os outros pães estão assados. | *O último* (da série).” ASSIS JUNIOR, A.- **Dicionário kimbundu-português, linguístico, botânico, histórico e corográfico. Seguido de um índice alfabético dos nomes próprios** ([n.d.]) [pdf]. Luanda: Argente, Santos & C.ª L^{da}, sem data precisa da sua edição. [desde 1967 na Biblioteca da Universidade de Toronto, hoje digitalizado e disponibilizado on line para consulta e download]. [Consult. Fevereiro de 2014]. Disponível em <https://archive.org/stream/dicionariokimbu00assiuoft#page/n391/mode/2up>;

“*Terçô*, s. m. e adj. animal ou designativo do animal que, numa ninhada foi o último a nascer; terçogo. (lat. *Tertiolu*.” COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio - **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5ª edição. Porto: Porto Editora, 1975.

56. Texto desenvolvido pelo autor e difundido no Vídeo da obra Palanca Negra _ o filho ilegítimo de África





pretendia comunicar. Comunicar encontros e confrontos na produção, quer ao nível prático, quer conceptual, do projecto central desta Investigação.

Datado de 2012, foi constituído através de diferentes olhares/registos sobre o atelier e seus diversos “espaços” de produção, nas acções embrionárias de definição do próprio projecto Palanca Negra. Aparece numa inicial, mas sentida, necessidade de registo das acções em atelier, para futuras reflexões..., estabelecimento de metodologias de actuação e comunicação de resultados. Ao mesmo tempo que explora os ditos “espaços” e os representa com crueza exteriorizada, não deixa de os tratar plasticamente e testar o seu cruzamento num discurso artístico.

Ficaram organizados no seu campo visual e sonoro diversos elementos da investigação do autor, retratando a sua realidade no momento. Desde trabalho de oficina, até textos de referência bibliográfica, este vídeo constrói uma narrativa propositadamente complexa, que o autor remete para o espectador. Este vídeo poderá de algum modo permitir a abordagem das relações entre a prática e a conceptualização da obra, dimensões que no processo criativo tal como o autor o experimenta, se misturam nos espaços, nas matérias e ainda nos instrumentos da sua operacionalização.

O vídeo ficou composto por três momentos. Um primeiro, de *introdução*, que se alonga visualmente no fazer da modelação e molde do elemento base de ligação entre a cabeça do autor e os cornos típicos da Palanca Negra. Sobrepõem-se aí, a nível sonoro, a sucessão e montagem de textos declamados, somado com o som ambiente do atelier, acelerado ao ritmo da imagem. Um segundo momento, de *corpo* ou *desenvolvimento*, formado pela imagem branca sobreposta pelo término da declamação de um texto de Salman Rushdie e de um texto escrito do autor, em fundo negro. E um último momento, de *remate* ou *conclusão*, composto pela imagem da metamorfose da Palanca Negra.

Dos textos declamados, três foram seleccionados e organizados pelo foque no território de Angola, em diferentes datas:

- 1961, início dos conflitos coloniais no território de Angola, Jóia do império colonial português. Data de partida do pai do autor para esse território enquanto militar, por ordem do governo “...Angola... andar rapidamente e em força...”⁵⁷. Foi seleccionado para descrever este momento de tensão e mudança de paradigma de relação com África, a sublevação da *União das Populações de Angola* [UPA], no Norte angolano, através de um fragmento da narrativa *Kizuuu Kiezabu, nosso general Kimbalanganza*, escrito por Luandino Vieira⁵⁸.
- 1971, dez anos de guerra decorridos, sem um fim à vista. A realidade do viver de uma guerra pela correspondência, quase diária, escrita por um (particular) soldado português, António Lobo Antunes.⁵⁹ Foi lida a carta de 21 de Maio desse ano,

57. SALAZAR, António Oliveira- Discurso do Presidente do Conselho, a 13 de Abril de 1961- A GUERRA - 2º Episódio - “Andar Rápido e em Força”. In FURTADO, Joaquim- A GUERRA/COLONIAL/DO ULTRAMAR/DE LIBERTAÇÃO. [DVD]. Lisboa: RTP, 2007. Nº de registo 8056/2008.

58. VIEIRA, José Luandino- *O Livro dos Guerrilheiros, de Rios Velhos e Guerrilheiros II*. Mirandela: Caminho, 2009. ISBN 978-972-21-2066-1.de Rios Velhos e Guerrilheiros II</style>. Mirandela: Caminho, 2009. ISBN 978-972-21-2066-1. (p. 83/84)

59. ANTUNES, António Lobo- *D'este viver aqui neste papel descripto, Cartas de guerra*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005. ISBN 972-20-2898-7. (p. 170/171)

que corresponde à data de nascimento do autor deste projecto de investigação, em Luanda, Nossa Senhora do Carmo.

- 1999, manutenção do conflito fratricida exposto a novas lógicas internacionais. Fragmento do relato de viagem, de travessia do continente africano por terra, “De Angola à Contracosta”, escrito por Pedro Rosa Mendes⁶⁰. O autor deste projecto de investigação iniciava por esses anos a sua carreira docente, sediando o seu primeiro espaço de atelier na cidade do Porto. A segunda metade da década de 90, do século XX, em termos pessoais, corresponde à finalização da formação específica em Artes Plásticas — Escultura e definição de projectos pessoais para futuro. Projecções de sonhos e de possibilidades, reconhecimento de parcerias, de dependências e de pertenças, numa tentativa de definição e proposição de percurso e identidade. Por seu lado, Pedro Rosa Mendes nascido em 1968, em Portugal, inicia a sua travessia de África, em 1997, partindo de Luanda. Escreve: “A razão para tal projecto era a mais nobre de todas, ou seja, nenhuma em especial. Estas páginas são o atlas para ler essa travessia: a cartografia afectiva de uma rota cujos locais têm rosto de gente e onde espaço e tempo são as coordenadas que mais mentem. Avisaram-me todos: a Guerra permanecia nessa latitude.”⁶¹

O quarto texto, de Salman Rushdie⁶², foi seleccionado por se focar nas questões da sociedade pós-colonial e re-questionar o Bem e o Mal, nos cadinhos identitários do Ocidente, colocando em perspectiva a relação dos povos, no sentido da activação de fronteiras e violência entre uns e outros. O fragmento lido apresenta as personagens Gibreel Farishta e Saladin Chamcha caindo pelos céus, por cima do canal da Mancha, depois da explosão no avião que os transportava. Pousam em terra firme de Inglaterra, sobrevivendo à queda livre, para perpetuarem um conjunto de mutações em si, anunciadas por esta espécie de milagre.

Esta selecção também não será alheia aos autores e à relação que o autor deste projecto de investigação mantém com as suas obras.

O vídeo Palanca Negra _ o filho ilegítimo de África foi assumido como obra em 2014, no âmbito de Relatório de Progresso do Projecto de Investigação, tendo sido exposto no Pavilhão Sul da FBAUP, em Março desse ano. A decisão de apresentação deste projecto em monitor permitiu recuperar, no espaço público de exposição, o espaço de relação individual no visionamento e audição da informação específica aí contida. Este formato de monitor (vídeo e som) vincula a imagem ao universo da informação documental, aproximando o espectador dos mecanismos típicos de recepção, sejam eles TV ou ecrã de computador. A assunção primária deste vídeo como elemento de comunicação, sublinhava essa dimensão documental existente nele, quer na selecção de textos, quer na monitorização dos processos de execução prática em atelier, quer

60. MENDES, Pedro Rosa - **Baía dos Tigres**. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000. ISBN 972-2-20-1664-4. (p. 23/24)

61. Idem. (p. Nota do autor)

62. RUSHDIE, Salman - **Os Versículos Satânicos**. 10ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002 [1988]. ISBN 972-20-0746-7. (p. 20/21)





ainda, no exercício típico de ensaio de obra. A actual assunção como obra artística fundamenta-se no que filtra essa informação, patente, quer no trabalho de montagem, quer logo na construção, organização e captação das imagens e dos sons. Captou-se uma realidade construída num espaço dedicado à organização de discursos artísticos, com os seus media, processos e matérias de apoio. O resultado é a representação ficcional do atelier num momento real do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade*. No primeiro momento estrutural do vídeo, o que surge na imagem é a representação do processo de modelação e moldagem do elemento base de ligação entre a cabeça do autor e os cornos típicos da Palanca Negra, tal como aconteceu no tempo e no espaço. Contudo, o seu enquadramento visual, cenário e iluminação pertencem já a uma construção intencional de discurso que a montagem final, acelerada e cruzada com as faixas de som, vem destacar. Estas, mais do que permitir aceder com rigor à informação contida nos textos, acabam por construir um espaço sonoro, de algum modo cacofónico e inquietante. Mais do que documentar o modo real com que as informações são processadas no espaço de atelier, este vídeo representará uma alegoria do modo como as informações se misturam e se revelam nos momentos de criação, provindo de canais tão diversos e de dimensões díspares da existência do autor.

Nas oficinas do atelier, os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início com a realização de moldes da face do autor, incluindo testa e início das têmporas. O processo de moldagem foi realizado em Alginato,⁶³ originando modelos em gesso.

Através desses modelos foi estudada a relação entre o osso frontal e a parte supraciliar do crânio do autor, com o desenvolvimento típico dos cornos da Palanca Negra, para apoiar a produção do elemento de próestética, de adaptação da estrutura humana às de referências do animal. Os modelos em gesso da face do autor foram preparados para poderem estar presentes em atelier e serem manipulados enquanto bases de desenvolvimento do processo de modelação que definiria o elemento base de ligação, entre a cabeça do autor e os cornos típicos da Palanca Negra.

Foi, também, desenvolvida uma peça de suporte para estes modelos para que se pudesse realizar o processo de modelação na vertical, respeitando a altura do autor. Assim, a realização do elemento modelado estaria mais próxima da aplicação futura que se ambicionava, existindo menor mediação entre perspectivas de trabalho e a realidade que se objectivava construir. O elemento base de ligação, entre a cabeça do autor e os cornos típicos da Palanca Negra, foi modelado em plastilina, executada em atelier⁶⁴.

63. Alginato é a nomeação comum de uma matéria que tendo um largo espectro de utilização (como espessante, estabilizante, gelificante em vários ramos industriais, sobretudo na indústria têxtil, alimentícia e cosmética) é usada na realização de moldes no sector da odontologia e da proestética, pelas suas características nada agressivas para o corpo humano. Algina ou Alginato é o sal de Sódio do ácido Algínico, com fórmula química $\text{NaC}_6\text{H}_7\text{O}_6$, proveniente das algas castanhas, *Phaeophyceae*. Misturado com água, forma uma goma que permite moldagens precisas e flexíveis. Tem como características particulares, que se podem revelar vantagens ou desvantagens, a rapidez de reacção química, de segundos a poucos minutos, e a reduzida longevidade, que vai desde horas a poucos dias, conforme a formulação. **alginato**. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-01-20]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$alginato](http://www.infopedia.pt/$alginato)>.

64. Plastilina é a nomeação comum para uma massa dúctil com base oleosa. É substituto do barro comum, com base aquosa, nos





Em seguida, foi tirado molde desta modelação e por ele realizada uma reprodução em dois momentos distintos. Inicialmente, por laminação, em resina acrílica, com reforço de fibra de vidro e, para finalizar, por vertimento com a mesma resina para tornar as formas maciças. Entre um momento do processo de reprodução e o outro foram introduzidos no molde elementos em arame de ferro zincado para serem suporte dos cornos a realizar em esponja, ficando ancorados no interior da reprodução através de torções realizadas numa das extremidades. Foram também colocadas tiras de nylon, para constituírem o sistema de fixação/amarração à cabeça do autor, durante o uso do elemento em acção de performance. No final o elemento foi acabado com massa da mesma resina, Jesmonite, para retoques das falências do processo de moldagem e foi colado um pano na superfície de contacto com a cabeça, com cola vedante para criar uma espécie de almofadado⁶⁵. Este elemento assim composto foi colocado no suporte, anteriormente desenvolvido para apoio ao processo de modelação, para determinar a curva e relação dos dois elementos em arame zincado enquanto desenho estrutural do desenvolvimento típico dos cornos das Palancas Negras. Por eles foi desenhado um perfil dos cornos o qual serviu de molde para recortar diversos elementos em esponja de poliuretano de alta densidade. A colagem destes elementos entre si e aos arames promoveu o desenvolvimento tridimensional do conjunto. Para finalizar esta parte, foram cozidos um ao outro com fio de nylon transparente para permitir estabilizar melhor e em conjunto os dois elementos na forma desejada.

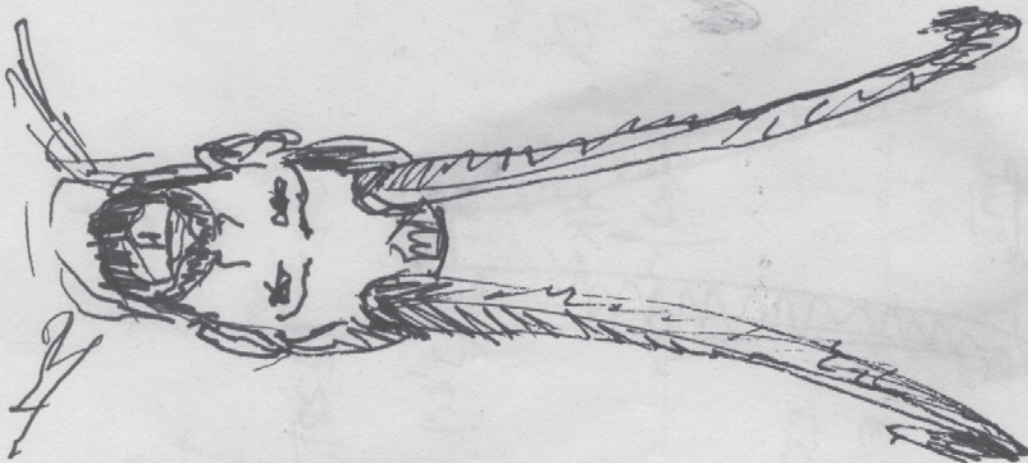
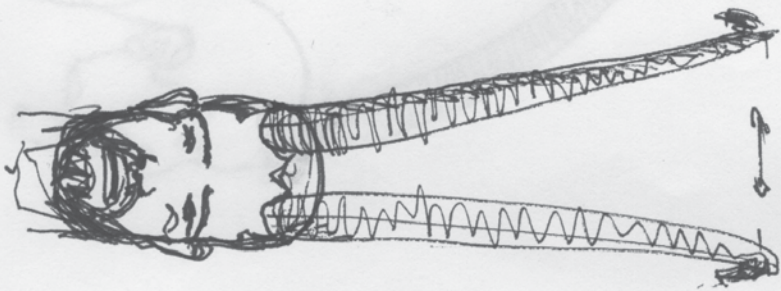
Ficou decidido que, não estando fechada a forma e volume requeridos para estes elementos, na relação com a cabeça e corpo do autor, nas acções de performance a realizar, apesar de terem sido previamente estudados através de desenhos e compilação de imagens sobre Palancas Negras e seus cornos, ficariam apenas neste apontamento, sobre forma geral e volumes, sem tratamento de superfície, nivelamento, ou finalização. Isto permitiu ser mais rápido e pragmático na conquista de resultados. A possibilidade de uso deste elemento composto e assim finalizado permitiu a experimentação da filmagem vídeo, criando a primeira aparição deste Outro/Eu/Personagem — *PALANCA NEGRA _ o filho ilegítimo de África*.

processos de modelação onde a humidade pode apresentar desvantagens. É próxima da Plasticina, sendo que a sua formulação é pensada para o uso infantil, logo, não tóxico. A Plastilina poderá ser referida como uma "Plasticina Industrial" formulada para um certo tipo de resultado específico e de uso profissional. As suas características podem ser muito diversas consoante a formulação e dependendo das marcas que as comercializam, estando as suas fórmulas e percentagens de componentes envoltas num certo sigilo. Podem ser brandas, para apoio a processos de modelação, à mão ou com lancetas de modelação; extra duras, com necessidade de serem aquecidas para serem dúcteis, podendo depois de arrefecidas serem maquinadas (cortadas, raspadas, limadas) sem provocar deformações estruturais ou nos volumes conquistados. A Plastilina utilizada no atelier do autor é uma formulação caseira cuja receita envolve cera de abelha manipulada com parafina e terebintina, para plasticidade da matéria, pó de talco industrial, para lhe dar corpo, óleo de motor 15-40 e massa consistente, como *veículo*.

65. ver FERRO, Rui- *Palanca Negra making of* [vídeo]. VIMEO, 2013. Disponível em <https://vimeo.com/48973099>.



ESCHMIDT
From my 2nd "Dinosaurian"
5. Fossiliferous Sails





3.2. EU... LEIXÃO DE NÓS

Este projecto procura perspectivar as questões de identidade na redução de liberdade, auto-determinação e imposição rígida de fronteiras. Explora o que subjaz de humano no cíclico, incontornável e vital processo de abandono forçado de referentes e, obrigatoriedade e voluntarismo, na assunção de novos. O “caixote” propõe-se aqui como monumento de abandono. A projecção da viagem como ritual de sobrevivência.

Escreve o autor no seu diário de oficina:

“*Agosto de 2013 (18)* (...) no íntimo do betão outra cidade se instituiu, efémera, móvel, vazia de vida. Preenhe de memórias encaixotadas, pregadas tão fundo que, flagelando as madeiras da sua estrutura, se fixaram sólida, purulenta e eternamente nos anseios, sonhos e pesadelos de cada ser. Seres, pálidas sombras de um glorioso passado que, assistindo-se nessa construção solitária de encaixotar vida, sabiam estar-se a abandonar. Abandonavam identidade e fronteiras. Abandonavam os moldes com que conformavam o Outro, fosse camarada ou irmão. Abandonavam-se à violência de um simples existir. Viver para sobreviver à vida (...)”

O ponto final do Colonialismo português, cedendo espaço a independências belicosas, expostas aos jogos políticos internacionais e originando sangrentas guerras civis, constituiu-se como momento dramático da história recente de Portugal. O abandono total das existências que se organizavam e sediavam em territórios africanos por parte de milhares de portugueses, e a tentativa desesperada de salvarem a própria vida e a de familiares, juntamente com alguns haveres e pertenças, produziu um enorme e traumático processo de repatriamento.

Portugal viu chegar essa população, em 1975, aos seus aeroportos e portos marítimos, grande parte desvalida, maior parte desorientada. Viu, também, chegar “caixotes”, protegendo fragmentos de outras vivências, igualmente sobreviventes ocasionais e testemunhas de horríveis odisséias. Recepcionados em Lisboa, espriavam-se pelo cais de Alcântara, exibindo nas faces os nomes dos proprietários, aguardando que os reclamassem e lhes fizessem seguir destino. Alguns exibiam nas faces a intenção de serem descarregados no porto de Leixões, em Matosinhos, no Norte de Portugal. Pragmatismo que lhes foi negado pelo processo de organização e controlo deste repatriamento em massa e, por se presumir o tipo de conteúdo daqueles “caixotes”. Naquele momento, daquelas paragens, já não existia mais hipóteses de outras cargas, com outros valores comerciais, como os que outrora acostavam amiúde, também em Leixões.

O porto de Leixões é assim nomeado pela pré-existência de um refúgio natural formado por uma enseada entre Leixões, frente ao estuário do Rio Leça. Um Porto de abrigo numa zona intitulada de «Costa Negra». Um *leixão* é um penedo destacado e insulado na costa marítima⁶⁶. É uma espécie de ilha que não pertence propriamente ao

66. S. m. penedo destacado na costa marítima. (Cp. *Laje*). COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio - *Dicionário da Língua Portuguesa*. 5ª edição. Porto: Porto Editora, 1975.





mar, nem à terra. É uma entidade híbrida que granjeia a sua existência numa espécie de condenação, entre a síntese brutal da terra, a rudeza da pedra com que é feita e a ilusão de liberdade, flutuando numa liquidez que tanto a aparta, quanto lhe minoriza a identidade, pela proximidade a uma massa muito maior. Tanto é ilha, como mero acidente na silhueta da costa. Fragmento que se destacou do todo e já voga por si, ou fragmento polarizado, atraído, dependente do todo, ao qual ainda não pertence?

Os herdeiros dos *chegar* e dos *voltar a Portugal*⁶⁷, de 1975, são aqui identificados com os Leixões. Fazem parte de Portugal, mas são um caso particular de pertença. Menosprezáveis numa leitura geral da sociedade actual, pela sua integração. Idiossincráticos, numa leitura particular e atenta a memórias, referências e perspectivas do todo social.

O desenho de mapa de um território pormenoriza-se ou sintetiza-se da mesma maneira que o dos mapas sociais, por questões políticas, por questões de poder, porém, épocas houve que até as pedras tinham a sua identidade merecida. Joel Cleto descreve: “Quis Deus ou a Natureza que na foz do rio Leça, a meio quarto de légua da costa, se elevasse das águas atlânticas um conjunto de rochedos a que os homens deram o nome de «Leixões». Eram o «Espinheiro», a «Alagadiça», o «Leixão» grande e pequeno, como grande e pequeno eram também os rochedos da «Lada». Mas havia também o «Tringalé», o «Galinheiro», o «Cavalo de Leixão», a «Quilha», a «Baixa do Moço», o «Fuzilhão», o «Baixo do Leixão Velho» e muitos outros...”⁶⁸

EU...Leixão de NÓS é proposto como uma instalação que compreende dois caixotes em madeira, dois vídeos e som. Os vídeos são o resultado de acções de performance, realizados em atelier, intencionalmente programados como similares, de polaridade inversa,⁶⁹ para serem exibidos em simultâneo, em projecções sobre o espaço de instalação. Idealmente os elementos da imagem devem apresentar-se ao tamanho natural ou em escala muito próxima da real.

O ambiente preto e branco filmado a cores, composto pelo uso de matérias específicas, Breu e Cal, invertido em cada um dos vídeo, estará intimamente ligado ao texto desenvolvido pelo autor e difundido no vídeo do projecto *PALANCA NEGRA – o filho ilegítimo de África*: “... uma quase vida, nem branca, nem preta, como filho ilegítimo de África...”

Nas imagens dos vídeos, um vulgar “caixote” de madeira é aberto por um Eu/Outro/Personagem, acabando por ser receptáculo para o seu corpo nu. Num ritual íntimo e iniciático, lá dentro, recobre o seu corpo com a matéria que cobre todo o interior do caixote, fundindo-se nele. Fecha-se nesse interior [corpo, matéria e espaço, como que um só] e o Eu/Outro/Personagem reaparece no exterior, para selar o “caixote”

67. Fazendo uso das categorias que organizam o livro de ADAMOPOULOS, Sarah- *Voltar, Memória do Colonialismo e da Descolonização*. Lisboa: Planeta Manuscrito, 2012. ISBN 978-989-657-284-6. (p.25/26)

68. CLETO, Joel - *Leixões. Pequena História de um Grande Porto. Porto de Leixões. Fotografias de Domingos Alvão e Emilio Biel* [site].Leça da Palmeira: Administração dos Portos do Douro e Leixões, 1998. [Consult. Julho de 2014]. Disponível em <http://joelcleto.no.sapo.pt/textos/Matosinhos/portodeleixoes.htm>

69. Consultar Anexo com o guião das acções de performance.

com pregos, a martelo. Finaliza a sua pesadosa tarefa escrevendo e reescrevendo, a pincel e tinta, numa face do “caixote”, *EU...Leixão de NÓS*. Uma proveniência, um destino, um destinatário.

Os “caixotes”, elementos reais das acções de performance, organizam o espaço de instalação, sobrepondo-se um no outro, marcando uma presença sólida e vertical. Nas suas superfícies todas as marcas das acções, do tempo e das viagens que realizam para os momentos de instalação. No espaço, o som dos vídeos, que exibidos em simultâneo são descompassados nos momentos de acção, debita sempre em fundo as marteladas que selaram os seus interiores.

Datado de Outubro de 2013, foi realizado ainda num período de teste de opções de produção prática. O projecto *EU...Leixão de NÓS* permitiu reflectir sobre as soluções de controlo de preto e branco numa imagem vídeo a cores; do uso das matérias Breu e Cal para esse efeito e enquanto marca distintiva dos projectos a realizar no âmbito deste projecto de investigação; da possibilidade da sua manipulação “alquímica” para as diferentes necessidades de uso durante as acções de performance e futuras aplicações noutros projectos. Permitiu também o voltar ao corpo, à acção e ao vídeo, como meio de experimentação plástica.

Os vídeos têm subtítulos que se ligam à matéria utilizada em cada acção de performance e, se apresentados isoladamente, cedem informação que se omite em formato instalação, para melhor acomodar cada elemento à leitura de conjunto⁷⁰.

Neste projecto existiu a intenção de revisitar a obra de Bruce Nauman. Autor que revela algumas características no seu processo criativo que interessavam colocar em perspectiva neste projecto de investigação e, especificamente em *EU...Leixão de NÓS*. A sua assumida relação com a Escultura, com o espaço de atelier, com a palavra e com o seu corpo registado em acções de performance, por filme, por vídeo ou fotografia, foram as mais relevantes⁷¹. Art make-up, de 1967-68, constituído por quatro filmes de 16mm, a cores, mudos, para serem apresentados em simultâneo, formando

70. Divulgados através da plataforma VIMEO, na internet, foi opção apresentar as definições traduzidas em língua inglesa, sendo que as nomeações/título se mantêm escritas em Português: *Leixão*; *Breu*; *Cal*. As definições e suas traduções foram realizadas pelo autor, através de definições de dicionário. Assim, *Leixão* - penedo destacado e insulado na costa marítima - é definido como: *Sea stack - large and insulated stone, prominent on the sea coast*. *CAL* - óxido de cálcio obtido pela queima de pedra calcária, usada na preparação de massas e tintas - como: *Lime - Calcium oxide obtained by thermal decomposition of limestone, used for preparation of mortars and painting*. *BREU* - resina produzida pelos pinheiros e outras coníferas - como: *Black Pitch - viscous sap produced by pine trees and other conifers*. FERRO, Rui- *EU...Leixão de NÓS – CAL* [vídeo]. VIMEO, 2013. Disponível em <https://vimeo.com/73911028>; FERRO, Rui- *EU...Leixão de NÓS – BREU* [vídeo]. VIMEO, 2013. Disponível em <https://vimeo.com/76887679>;

71. Apesar da sua formação específica ter sido Pintura, cedo Bruce Nauman cria uma ruptura com a ortodoxia instituída nas “academias” que frequentou (EUA, década de 60) e começa a experimentar formas físicas no espaço, passando pela produção de obras através de processos de moldagem. “*A Cast of the Space Under My Chair*”, de 1966, é disso exemplo e vem antever o trabalho de Rachel Whiteread, também, autora de referência para este projecto de investigação. Sobre a relação entre os dois autores e as suas obras consultar MULLINS, Charlotte- Rachel Whiteread. O processo de romper fronteiras, afasta-o sistematicamente dos convencionalismos dos meios que utiliza e produz a sua obra no convencionado “campo expandido” da arte. Realiza objetos, instalações, fotografia, performance, vídeo, sendo o seu processo criativo conduzido pela conceptualização da obra, a ideia que lhe é inerente, e menos, pelo resultado físico. Da obra citada em cima, será o “...*Under My Chair*” que cria o espaço significativo onde se misturam corpo e espaço, através da palavra, através de um objeto que evoca toda a ausência. Essa ausência, o que fica por dizer e convoca impacto emocional será a sua estratégia processual criativa. Partindo do seu corpo, do seu espaço de produção, dos seus objetos, dos seus hábitos e da condição geral da sua existência. Sem constrangimentos, Bruce Nauman constitui diversos espaços de experimentação no campo das artes plásticas, revendo os limites das suas fronteiras, não abandonando a pesquisa do que será arte, do que será ser artista, do que será a sua função e, do que daí, tão simplesmente, se mantém *interessante e significativa* enquanto investigador da reacção emocional no Outro. NAUMAN, Bruce- *Interview with Michele De Angelus* in HARRISON, Charles & Wood, Paul- *Art inTheory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas - New Edition*. Malden: Blackwell Publishing, 2003. ISBN/ISSN 978-0-631-22708-3. (p. 910-912).





um espaço de projecção cúbico, que colocam nos planos de imagem acções executadas pelo próprio Bruce Nauman cobrindo cara e torso com maquilhagem colorida (respectivamente branca, cor-de-rosa, verde e preta em cada filme), tornou-se objecto de atenção durante o período de cristalização do projecto *EU...Leixão de NÓS*. A acção de recobrir o corpo com maquilhagem volta a ser utilizada por Bruce Nauman no vídeo intitulado *Flesh to White to Black to Flesh*, de 1969⁷². A diferença nos meios de registo, apesar de similares, justifica diversas diferenças nestas duas obras. Nauman refere na entrevista com Jan Butterfield: "...When I Was living in San Francisco I made films which were only ten minutes long, because that was the size of the reel that I was renting... I had the idea at that time that they should be loops, that they should be continuous. In fact, the "Art Make-up" films were originally made to be loops... After that, videotape was really nice because it was a full hour, and that seemed to still imply you could get this same effect without having to make a loop..."⁷³ Talvez sejam, por isto, mais conscientemente construídas as imagens nos primeiros, pela imprevisibilidade nos resultados associada à quantidade de elementos a terem de ser conjugados no resultado final, que Bruce Nauman ambicionava. Talvez, mais informais as segundas, nessa adaptação à possibilidade de monitorização do resultado no imediato do fazer da imagem e sua edição directa em câmara. Contudo, nas duas obras, o uso do dispositivo câmara tenta ser reduzido a mero meio de registo das acções. O plano é fixo, deixando espaço específico para observação das dinâmicas que aí acontecem. Esta mesma opção foi tomada no projecto *EU...Leixão de NÓS*, sendo que foi necessário construir de modo muito mais detalhado o espaço onde as acções teriam de ser executadas. Sem movimentos de câmara, sem processos de zoom na filmagem, o espaço teve de comportar a profundidade necessária para existirem diferentes planos na imagem e acomodar o contínuo de acções. Este projecto parte assim, igualmente, das possibilidades do espaço de atelier e da adaptação às suas características específicas, do corpo do autor, das suas capacidades de produção, dos seus objetos, dos seus hábitos e da condição geral da sua existência. Esta foi uma das premissas mais importantes deste projecto de investigação que ressoou em toda a produção prática.

Nas oficinas do atelier, os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início com a realização de experiências para melhor compreender e transformar as matérias Cal e Breu. Neste projecto de investigação interessava a coerência das matérias utilizadas e, nesta "produção"⁷⁴ específica, testaria os limites das possibilidades de transformação destas duas, para que pudessem ser integradas em diferentes aplicações. Principalmente interessava encontrar, por esse exercício alquímico de

72. NAUMAN, Bruce- *Flesh to White to Black to Flesh* [vídeo remastered por VIDEO DATA BANK]. EUA: Bruce Nauman, 1969. In IVAN, GVA- *Flesh white to black to flesh, 1968. Bruce Nauman* [You Tube User space].Valencia: IVAM, Institut Valencià d' Art Modern, Generalitat, 2013. Bruce Nauman 1996.037 (5009)

73. BUTTERFIELD, Jan- Bruce Nauman: The center of yourself, 1975. In Nauman, Bruce- *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words - Writings and Interviews*. Massachusetts: Bruce Nauman & Janet Kraynak, MIT Press, 2003. ISBN 9780262140829. (p. 174)

74. Making up vs Make-up

transformação da matéria, a possibilidade do seu contacto directo com o corpo, sem perda evidente das suas características cromáticas, textura e brilho, e do seu comportamento físico típico. Interessava ao autor a veracidade da matéria neste projecto para associar às acções uma postura próxima do limite físico, como nas performances de Marina Abramovic. A experiência física de recobrimento do corpo com estas matérias seria o enquadramento necessário para a acção de performance, não só para que o autor submergisse na acção, assomando Eu/Outro/Personagem, mas, igualmente, acreditando que os resultados finais seriam por isso únicos. Não interessava o branco pelo branco, ou o preto pelo preto. Não interessava o jogo da maquilhagem de Bruce Nauman, nem a mediação da tinta acrílica de Olivier de Sagazan⁷⁵. A opção de uso da Cal e do Breu prendeu-se igualmente com a cor e com os significados e atribuições que possuem. *Escuro como o Breu. Branco como a Cal*. O Breu impermeabiliza, reagindo à temperatura. Ao calor amolece e entranha untuoso. Ao frio cristaliza. Por sua vez, a Cal, anti-séptica, reflecte toda a luz. Absorve a humidade. Queima.

Deste modo, várias dezenas de quilos de Cal viva foram queimadas⁷⁶ para apoio das produções no âmbito deste projecto de investigação. Por um lado, a Cal tem necessidade de envelhecimento, não só para o incremento das suas qualidades plásticas, mas também garantia da sua total hidratação⁷⁷. Por outro, o processo de queima também varia conforme a aplicação final desejada, apenas água e Cal ou introdução de matérias gordas que se ligam a ela apenas através da reacção exotérmica provocada nesse momento. Esta grande produção de Cal contava com a disponibilidade de diferentes formulações para testes e futuras aplicações no âmbito deste projecto de investigação. Desde o simples cair, à produção de estuque, à aplicação de tinta de Cal, etc.

Quanto ao Breu para recobrimento do corpo,⁷⁸ depois de diversas experiências e resultados envolvendo fórmulas e percentagens, encontrou-se uma hipótese simples de solução que veio a demonstrar-se a mais eficaz. Foi determinada pelas experimentações anteriores uma relação de cinco quilogramas de Vaselina para dois quilogramas de Breu, enquanto matéria total necessária para este uso⁷⁹. Ficou decidido ao final do processo de mistura que esta proporção seria suficiente para as necessidades específicas desta fase do projecto, pela cor e densidade que a matéria compósita apresentava, muito próxima da original⁸⁰.

75. No primeiro a matéria está lá a cumprir o título, no segundo a matéria faz parte do apoio à acção - é cor.

76. "Cais aéreas obtêm-se por calcinação da pedra calcária a 850°C aproximadamente: $\text{CO}_3\text{Ca} - \text{CO}_2 + \text{OCa} - 42,5\text{cal}$. Esta reacção é como vemos endotérmica. Seguidamente dá-se uma hidratação do OCa: $\text{OCa} + \text{OH}_2 - [\text{OH}]_2\text{Ca} + 15,5\text{cal}$. Ao contrário da anterior esta reacção é exotérmica e portanto espontânea. O endurecimento da Cal faz-se ao ar por recarbonatação e temos como produtos finais a pedra originária e água: $[\text{OH}]_2\text{Ca} + \text{CO}_2 - \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$." FEUP, AE- **Materiais de Construção** [sebenta]. Porto: AEFEUP, 1978. (p. 10, cap. 3)

77. "Três a seis meses é o tempo mínimo de envelhecimento mencionado pelos autores que já abordaram o assunto;" MAYER, Ralph- **Manual do artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. ISBN 85-336-1114-5. (p. 405)

78. O Breu é adquirido em granulado de dimensões não normalizadas, com presença de pedaços grandes, rígidos e vítreos, e outros quase em pó. Por aquecimento transforma-se num líquido espesso. As restantes aplicações foram realizadas através do processo comum de manuseamento desta matéria, vertida e espatulada nas superfícies, em quente e líquido. Posteriormente, nas zonas de falência, tratamento directo com pistola de ar quente e espátula.

79. A parte de Vaselina esteve em banho-maria até à sua total liquidação, o Breu derreteu em lume directo variando a intensidade do calor para controlar o não deixar ferver. A mistura dos dois componentes realizou-se num terceiro recipiente sobre calor, aglutinando as duas matérias. Este processo permitiu experimentar faseadamente o resultado com a intenção de conseguir uma mistura satisfatória com a maior percentagem possível de Vaselina, sendo este componente o menos agressivo para a pele.

80. Já perante o uso e compreendendo outras necessidades de manipulação, pareceu-nos que o valor do Breu pode estar num





Depois, foi consagrado tempo à execução de um primeiro “caixote”. Ryszard Kapuscinski relatou-nos a hipótese de distinção social pelos “caixotes” que se acumulavam em Luanda, em 1975. “Alguns caixotes eram tão grandes como casas de férias, porque se tinha estabelecido, de um momento para o outro, uma escala social de caixotes (...) Enquanto os ricos podem contratar marceneiros, os pobres têm de fazer os caixotes com as suas próprias mãos. Como material, usam sobras desirmanadas do madeireiro, restos de serralharia, vigas empenadas, contraplacado com fendas, tudo o que se possa arranjar em segunda mão.”⁸¹

Ficou decidido que os “caixotes” deste projecto seriam realizados em contraplacado e barrotes de pinho. Não por ligação à pobreza, mas porque a opção de o construir com outra matéria (madeiras mais nobres) poderia resultar redundante e desviar o carácter requerido de “caixote”. Durante a sua produção foi decidido um conjunto importante de características que determinaram o processo de execução. Os barrotes horizontais, os cortes das placas a meia-esquadria, as relações entre fundos e laterais, etc. No final, teria de ser um simples “caixote”, mas teve de ser reflectido até que ponto forçar o pragmatismo, tal como aqueles que sentiam a vida em risco, em 1975, ou até que ponto fazer uso de todos os ensinamentos de construção que o autor compiliou. Qual deveria ser a imagem final? Porém, que imagem deveria cumprir perante os diferentes espaços que ocuparia, funções e distância possível ao seu visionamento? O autor sentiu-se hesitante em definir o processo de produção perante as diferentes necessidades: construção de um objecto, a acção performativa que ele organizaria e o seu papel de elemento de instalação, meio eleito para a leitura total do projecto *EU... Leixão de NÓS*. Estes diferentes universos fizeram colidir características, obrigando a alterar, ajustar o processo até ao resultado final.

Na realização do segundo “caixote” tudo iria mais rápido já que as opções estavam tomadas e faltava apenas repetir os procedimentos, pois era intenção atingir um volume igual de características similares. O autor escreveu no seu *Diário de Oficina, de 15 de Agosto, de 2013*: “A dúvida de não saber para onde tudo pode derivar faz com que o processo seja lento ou “saboreado”. O primeiro «caixote» foi construído com requintes de outrora, aquém das máquinas e equipamentos que hoje arrogantemente domino. Pregos com a cabeça martelada, para se cravarem definitivamente na madeira, pregados de forma cruzada, para compensar tensões. Parafusos para pressionar a cola, substituídos por prego comprido, após a cura. Furação anterior ao prego para encaminhar, etc. Processo que dilata o tempo e permite a deriva, concedendo oportunidade para gravar os diferentes sons destes momentos, destas precursores. Talvez, quem sabe, criar uma “paisagem sonora” que nos reporte ao desespero de uma cidade que se encaixota. Com este panorama na sua construção e posterior

intervalo entre os 2 e os 3 Kg e existe, ainda, a possibilidade de acrescentar uma percentagem de parafina para uma maior densidade final. O uso de 5 a 10% de Parafina deverá ser suficiente para permitir ter um creme em que o filme de aplicação será mais espesso e a cor resulte mais opaca.

81. KAPUSCINSKI, Ryszard- **Mais um dia de vida. Angola 1975**. Lisboa: Edições Tinta da China, 2013 [1976]. ISBN 978-989-671-176-4. (p. 33)

manipulação em acção votou o segundo «caixote» a processos mais objectivos ou justos à sua função. Pragmatismo ou apenas consciência mais concreta sobre o papel do elemento no projecto.”⁸²

EU...Leixão de NÓS foi um projecto com muitos passos processuais e muitas necessidades que não poderiam ser solucionadas de uma vez. Existiam, também, diversas dimensões que se testavam, poucas certezas (talvez até, apenas suspeitas), e muitas dúvidas. Logo, primeiro organizou-se o momento que dependia da performance intitulada BREU, para de seguida, se legitimada a necessidade de continuação, organizar o que dependia da performance intitulada CAL⁸³. Repetindo processos no essencial, evoluindo o que não fizesse destacar um momento de produção do outro, já que a reunião de todos estes passos processuais seria o projecto final, que teria de viver além das lógicas fraccionadas de cada produção. Contudo, a impossibilidade de resolução da totalidade de várias necessidades de produção originou consequências nefastas, obrigando a fraccionar o percurso de produção, desviando amiúde a energia do fluxo criativo para outras dimensões da existência, penalizando a relação com o trabalho. A dimensão das produções, consoante a ambição depositada nos resultados finais, também poderá implicar a constituição de equipas de trabalho que permitam coordenar diferentes funções. O projecto *EU...Leixão de NÓS*, foi produzido com a noção da sua complexidade e todos os esforços possíveis foram realizados para que os resultados ambicionados tivessem o enquadramento necessário à sua produção. Foi solicitado à FBAUP equipamento de apoio à filmagem: máquina de filmar Full HD, gravador de som digital e um conjunto de focos de iluminação para controlo de luz de cena. Rui António Almeida do Espírito Santo e Filipe António Cunha Mendes fizeram parte da equipa de apoio, nomeadamente, na captação e edição vídeo e na logística. Porém, na reflexão final conjunta, pareceu a todos que, o projecto *EU...Leixão de NÓS* ainda foi produzido aquém das suas necessidades.

Os dias que antecederam as filmagens sucederam-se em atenções a pequenos por menores práticos dos “caixotes”, do espaço de filmagem, da logística das acções a executar e no processo de as registar para criar um acontecimento que pudesse naturalmente auto-regenerar-se. A divisão das cenas de modo cinematográfico, para o seu registo e para a gestão de recursos, não poderia colidir com a necessidade de realizar uma performance, isto é, compreendida como um momento de relação directa com o corpo, as matérias, os elementos e o espaço definido, num tempo próprio, ininterrupto, de acção.

Contudo, logo na preparação da primeira acção de performance — Breu, um problema aparentemente irresolúvel colocava-se no criar um contínuo de acção, implicando o mesmo Eu/Outro/Personagem, dentro e fora do caixote, em momentos

82. DIÁRIO DE OFICINA, ficheiro digital em construção contínua, desenvolvido pelo autor desde de Julho de 2013 até à actualidade.

83. Perante a provável produção de um Outro “caixote”, por precaução foi preparada uma mala de ferramentas isoladas das do atelier, que serviram as soluções de produção do primeiro elemento. Este sedimentar de soluções para que a execução de repetição fosse limpa e desimpedida foi muito importante na disposição mental para este trabalho. Poder-se-á pensar que o autor tenta ao máximo contrariar o desejo de novo pela eficiência e rapidez do acto de repetição. Os seus projectos originam produções bastante intrincadas e longas, colidindo com um modo lento de actuação. Gosta de pensar que é lento porque crítico, mas sabe que isso lhe permite estar sempre atento à possibilidade de “escapar”, fazer evoluir segundo o sentido da vivência pessoal.

LEIXÃO

DE NÓS





consecutivos, sendo que isso implicaria acções distintas com consequências corporais distintas. Por outro lado, a filmagem da acção de performance não seria o único resultado esperado. O elemento “caixote” deveria sobreviver a todo o processo e reclamar presença na futura exibição da obra, transportando um conjunto de realidades marcadas no seu corpo. Assim, a acção de pregar implicaria o definitivo encerramento do seu interior e acção de o pintar, a marca que transportaria para sempre⁸⁴. Tudo nos conduzia para a necessidade de uma actuação em dois tempos separados, sendo que o correr das acções não poderia ser trocado pelas razões já apresentadas e pela motivação pessoal do autor para com as acções de performance. Já em contacto mais estreito com o Rui António Almeida do Espírito Santo, responsável pela captação e edição do vídeo, foi executado um briefing sobre as acções para melhor se discutirem e acordarem os pormenores⁸⁵.

Assim, do 1º para o 2º Quadro definidos para as acções de performance Breu e Cal, existiu um interregno de filmagem de várias horas. Este justificou-se, principalmente, pela necessidade de limpeza do corpo do autor/Eu/Outro/personagem para poder realizar as acções definidas no 2º Quadro, preparar os elementos de palco e materiais de apoio. As questões logísticas, nos momentos de filmagem, distribuídas por apenas três pessoas foi o aspecto mais marcante deste processo. O Rui António Almeida do Espírito Santo estava convidado para acções específicas ligadas ao registo em imagem, controlo de iluminação e posterior montagem e edição vídeo e não conhecia em profundidade o espaço de atelier, nem dominava os restantes procedimentos. O autor teve de controlar com Filipe António Cunha Mendes a maioria dos pormenores logísticos, de elementos de palco e materiais de apoio, para além de, entremeios, desempenhar as acções de um só fôlego. A transição entre um e outro papel, não tendo sido difícil, esteve longe de ser confortável. Contudo, a entrega no desempenho de Eu/Outro/Personagem, apesar da conjuntura, foi eficaz devido a dois factores: calma e tempo dispendido na preparação de todo o complexo ligado às acções; desejo consciente de fazer progredir o trabalho, de conquistar o resultado. O autor escreveu no seu *Diário de Oficina, de 15 de Agosto, de 2013*: “Já filmei muitos ensaios e isto é novo. Foram assumidamente ensaios, material que não deve chegar ao público, nem como elementos de comunicação, como chamei à maior parte do material que produzi até agora nesta investigação de doutoramento. Talvez a falta de tempo me obrigasse a uma prática mais pragmática e sem “desperdícios”.

Neste projecto teriam de existir momentos de acção e, fora toda a preparação possível e enquadramentos conquistados, eles teriam de se concretizar na sua especificidade e complexidade de planos físico-temporais. Num aqui e agora exclusivo do corpo físico, espaço e energia mental do autor. Os vídeos preparatórios permitiram conceber todo um conjunto de afinações nas acções de performance, interiorizar

84. A acção desenvolvida no seu interior veio a contribuir, também, para essas marcas de vivência, com a presença dos dedos na tampa frontal.

85. Consultar Anexo com o guião das acções de performance.

necessidades ao nível do ritmo, da expressão corporal, das características e pormenores das acções. A motivação pessoal e o ambiente de trabalho criado com a equipa de apoio conjugou o restante necessário para fazermos acontecer *EU...Leixão de NÓS*.

3.3. AGROUND IN MEMORY... AND THE DISTANT SONG OF THE WAVES IS "NEVER TEAR US APART"

Gdansk cidade portuária da Polónia, acolhe o autor, com *ferro* no nome, como participante no *X International Iron Casting Workshops – Gdansk 2010*. Uma forma símbolo de Portugal e das descobertas do século XV, momento chave da construção identitária nacional, nau⁸⁶ — cascas de noz que vogaram “por mares nunca dantes navegados e passaram para além da Taprobana”⁸⁷ — resolve-se em ferro fundido a partir de um modelo em poliestireno expandido, especificamente desenhado e construído pelo autor, levando inscrito *viver não é preciso*. O elemento nau em ferro fundido jaz num mar de breu, encimando uma estrutura cilíndrica de madeira que, ao mesmo tempo, evoca o reguado dos navios, e se conforma como espécie de padrão de chegada a terra desconhecida, como elemento a reivindicar posse⁸⁸.

Portugal sempre foi uma terra de onde se partiu. Partiu-se à descoberta do mundo ou de outros mundos. Partiu-se para deixar para trás as misérias de que a terra era pródiga. Partiu-se, em última instância, porque se era obrigado. “Navegar é preciso, viver não é preciso”.⁸⁹

Perante a pretensão, por motivos turísticos e políticos, de intitular Portugal como *Europe’s West Coast*⁹⁰, compreende-se querermos hoje um Portugal a onde se chega, que se descobre, que se permeabiliza e estrutura ao turismo. Um produto identitário que se reformula ao gosto e aspirações do século XXI, mas que, irremediavelmente, se funda ou enraíza nesse passado mal ou bem compreendido, mal ou bem amado, mal ou bem aproveitado. Um passado que permite ao autor reclamar-se, ao nível dos dados identitários, de duas cidades portuárias. Uma nesta *Europe’s West Coast*, na cidade do Porto, Norte de Portugal, onde cresceu e vive; outra onde nasceu, enquanto ainda território Português, Luanda, na costa central de Angola. Na África’s West Coast, jogando com o novo modo de colectivamente nos anunciarmos ao mundo, reflexo de uma sentida necessidade de nos revermos e dizermos quem somos.

86. Nau aqui como referência genérica aos navios portugueses de grande porte usados nas navegações oceânicas, de desenho característico de armação arredondada, com castelos de proa e de popa, vários mastros, com duas ou três ordens de velas sobrepostas.
87. Oração da Proposição da epopeia "Os Lusíadas" de Camões: "As armas e os barões assinalados / Que, da ocidental praia Lusitana, / Por mares nunca dantes navegados / Passaram ainda além da Taprobana, / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana, / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram; (...)" CAMÕES, Luís de- **Os Lusíadas**. Edição Organizada: Ramos, Emanuel Paulo. Porto: Porto Editora, 1980. (p. 71)

88. Apesar desta imagem poder ser gerada pelo processo de ilustrar a história, ao longo dos séculos, o erigir padrão definitivo no momento de chegada a um novo território, sabemos que a marcação desse momento seria um acto protocolar. Em *A Carta*, Pêro Vaz de Caminha descreve que, na sexta-feira, 1 de Maio, do ano de 1500, após ter sido avistada a terra, que mais tarde será o Brasil, em 21 de Abril, pela armada do Capitão-mor Pedro Álvares Cabral, e depois de toda a história desses dias de “achamento”: “(...) pela manhã, saímos em terra com nossa bandeira e fomos desembarcar acima do rio, contra o sul, onde nos pareceu que seria melhor chantar [implantar] a cruz para ser melhor vista (...) Chantada a cruz com as armas e divisas de Vossa Alteza, que lhe primeiro pregaram, armaram altar ao pé dela. Ali disse missa o padre (...)” MAGALHÃES, Joaquim Romero, SALVADO, João Paulo- **A Carta, de Pedro Vaz de Caminha**. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. Lisboa: 2000. ISBN 972-787-012-0. (p. 26/27)

89. “*Navigare necesse, vivere non est necesse.*”, século I a.c., Pompeu (general romano); “Navegar é preciso, viver não é preciso.”, século XIV, Petrarca (poeta italiano); “Quero para mim o espírito dessa frase”, século XX, Fernando Pessoa (poeta português); “Navegar é preciso, viver não é preciso.”, século XX, Caetano Veloso (cantor, músico, letrista Brasileiro), em *Os Argonautas*, subentendendo em *preciso*, precisão, viagem exacta (através do uso de bússolas, astrolábios); necessidade humana (sonho, empreendimento realização); Viver é navegar, sonhar, ousar, exposto ao erro, mesmo na precisão da viagem, quando navegar é viver;

90. Campanha para o turismo português e para Portugal, desenvolvida pela BBDO Portugal a pedido do ICEP, com publicação em 2003. Informação em linha, visitada em Setembro de 2010, http://www.compromissoportugal.pt/docs/ficheiros/Europes_West_Coast.pdf



Qualquer revisão, para futuro, do “*quem somos?*” terá de albergar diferentes ritmos, visões e idades, que originam diversas construções identitárias que na sua diversidade e complexidade, permitirão resolver os diferentes níveis de relação a que, cada vez mais, estamos sujeitos (Portugueses; Países Lusófonos; Europeus; Globais). Quanto ao autor, a tenra idade com que foi apartado do território de nascença não obliterou um enorme conjunto de marcas de memória e identidade, que ressoam em todos os níveis da sociedade que o acolheu e onde se insere. Porém, a guerra colonial e de independência (1961-1975) perpetuada por uma guerra civil durante mais 27 anos, seguida de um processo de progresso cavalgante e desumano, evitou qualquer contacto directo do autor, e mantém a possibilidade de relação pessoal em suspenso. Memórias e identidade de uma Angola que nunca existiu, a não ser na cabeça e no coração do autor deste projecto de investigação. A Angola que existe nunca a viu. O que dela viu, também já não existirá, dependente que seria de uma outra lógica complexa, truncada no passado e, de qualquer modo, pertenceria sempre ao património visual onírico da criança de quatro anos que foi. Ao autor sobra, por agora, o papel de espectador: celebra a independência da terra e do povo de Angola e prostra-se perante a sua realidade contemporânea (quer por separação, quer por outras dependências).

Ou poderemos, diferentemente, considerar que por uma mágoa mal resolvida do nosso passado colectivo mantém-se suspensas certas possibilidades de relação?

Ou será essa costa a que queremos que os outros cheguem? Uma *Europe's West Coast* que nos volta de costas para o mar? De costas para o mar como antigo veículo e espaço de ligação e comunicação com os outros de nós? De costas para um passado de nós?

Voando para Nordeste nas novas naus aéreas, igualmente marcadas de símbolos, todas elas mais alvas, mais metálicas e automáticas, reconhecemos no corpo essa ansiedade de chegar além, de comunicar, ver, estar, provar, mas também de cumprir um desafio, de nos cumprir por ele e levar ao Outro um Nós. O autor pensou na fragilidade de tudo o que está ligado à viagem e, ao mesmo tempo, no fascínio do seu acontecimento e nas possibilidades dos seus resultados. Outras viagens não se farão tão simplesmente, por ser mais fácil a identificação com o descobridor de terras, o que chega pela primeira vez, do que a identificação com o herdeiro dos conquistadores de terras e povos, o que chega de novo. As outras naus já não vogam e o mar já não é um líquido de utopias. Estas que agora nos ligam, quase sem dar tempo para o sonho, voam velozes sobre a realidade e exibem o ventre elegante, despreocupadas que estão do seu porão e certas que estão do imediato que cumprem à sua carga humana. As outras, mergulhavam para lá da vista a sua redondez, prenhes que também foram de horrores, quando a carga era humana. Será essa prodigiosa largueza de porões que faz hoje ecoar na nossa memória colectiva um vazio que não cabe em Portugal? Um Portugal que se desloca sem sair do sítio, incerto de quem é? Reinventando-se sem ter preciso para quem? Ou serão esses porões de memória que nos afundam, como lastro, como um tesouro que todos sabemos pertencer ao mar profundo?

Vergílio Ferreira escreveu “Da minha língua vê-se o mar. Na minha língua ouve-se o seu rumor como na de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto. Por isso a voz do mar foi em nós a da nossa inquietação. Assim o apelo que vinha dele foi o apelo que ia de nós.”⁹¹

Este projecto resulta de um português em viagem em direcção ao Outro, que será sempre, também, um percurso pelo Nós. Acreditando que na chegada seremos sempre reinventados, mas também continuamente identificados por uma memória comum, para a qual o Outro contribui de modo empenhado. Ou será que sou eu que “encalhei na memória”? *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is “never tear us apart”*⁹² vem sublinhar que a memória colectiva e individual são processos similares e simultâneos. Portugal pode reinventar-se na *Europe’s west Coast*, mas o metal tem de ser refundido para se reinventar a arte e, este escultor, tem de se reinventar em si através das suas obras, como exímio navegador de sonhos onde *viver não é preciso*.

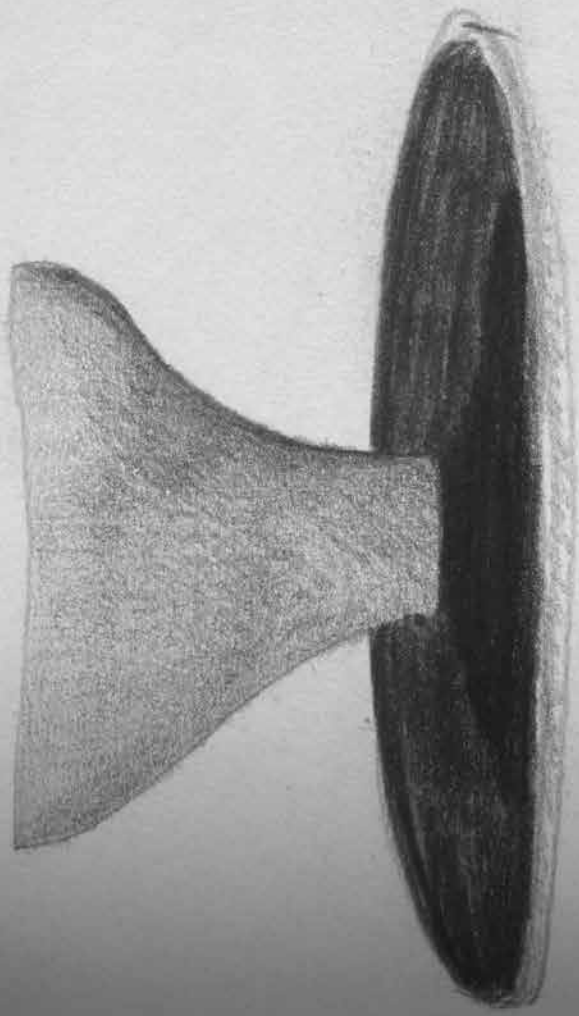
Nas oficinas do atelier os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início em 2010, com a realização de modelos⁹³ em poliestireno expandido. Intenções precisas de ligação deste projecto a elementos relacionados com o mar e navios, perante alguns desenhos prévios que implicavam formas orgânicas, existiu a necessidade imediata de experimentação em três dimensões, em volume e escala real. Este partir para a idealização dos volumes nas oficinas do atelier, procurando a forma geral do objecto que se pretendia construir na Polónia, durante o *X International Iron Casting Workshops – Gdansk 2010*, além de ser um processo de questionar e reflectir, de desenhar e construir, permitia também, ao mesmo tempo, melhor antever e ajustar as especificidades e necessidades do subsequente processo de produção em fundição. Este tipo de encontro temático, que o autor deste projecto de investigação conhece melhor por experiência de organização do que por participação autoral, implica quase sempre limitações ao nível do tempo disponível para o trabalho prático, material disponível e de autonomia no processo de execução de cada autor participante. Associado à distância física e linguística, de uma Polónia de que pouca informação directa possuía⁹⁴, seria razoável partir para esta aventura do modo mais alicerçado possível, no que exclusivamente do autor dependia. Também como premissa inicial, associava-se a este projecto a intenção de o realizar através de processo de fundição

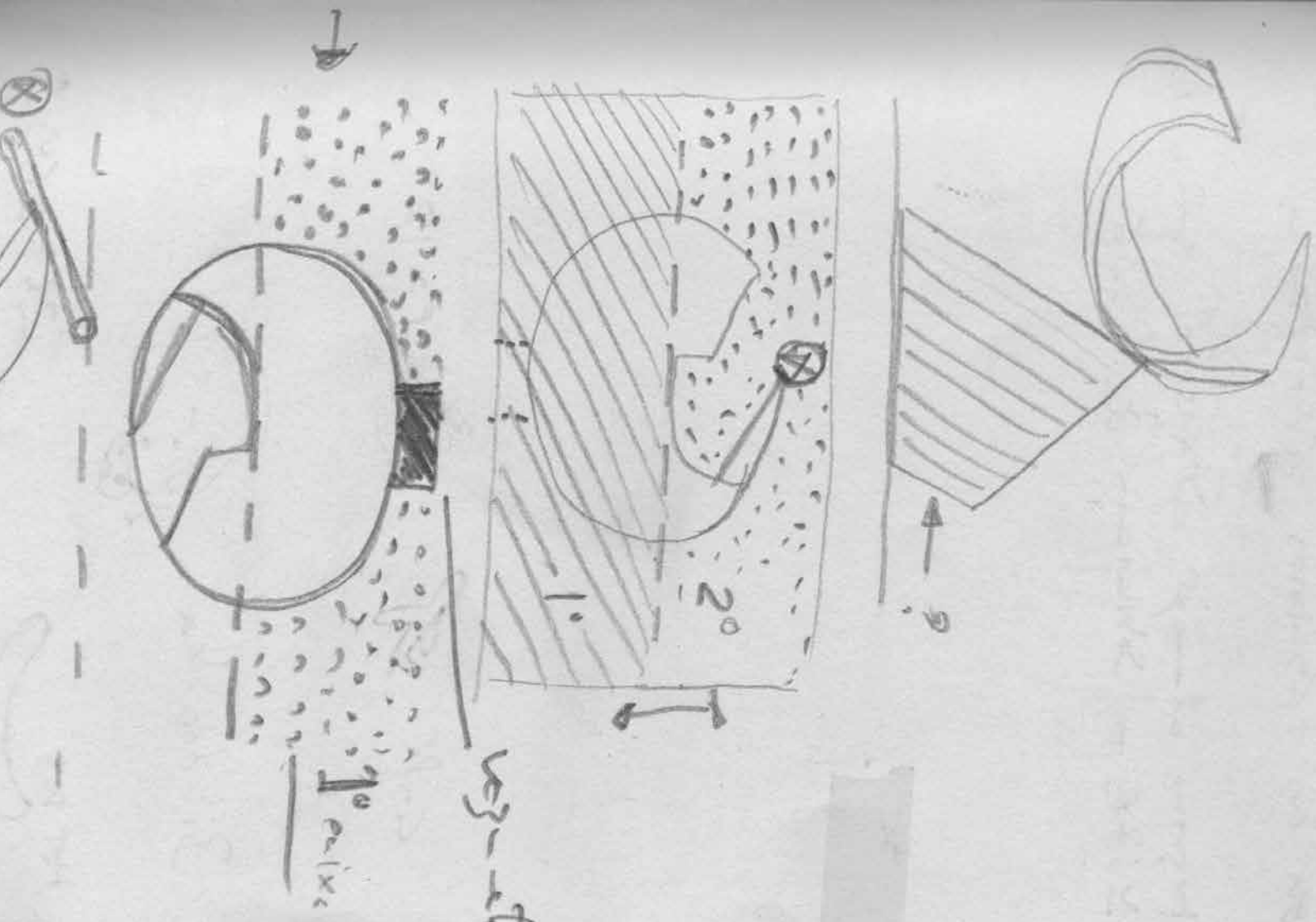
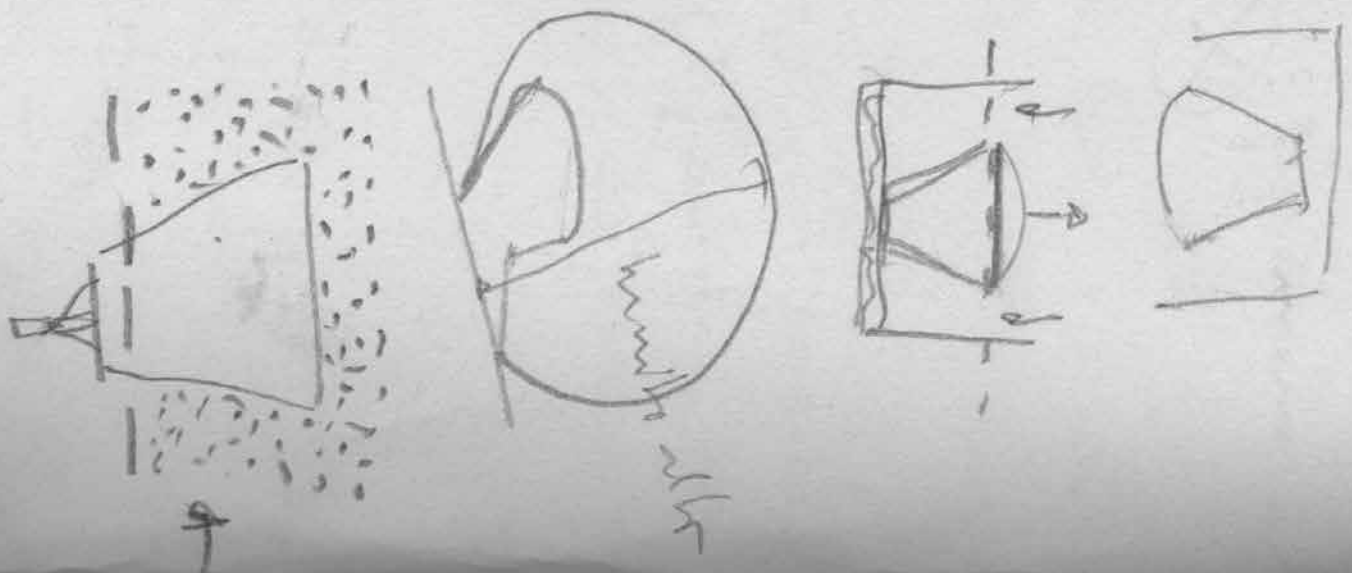
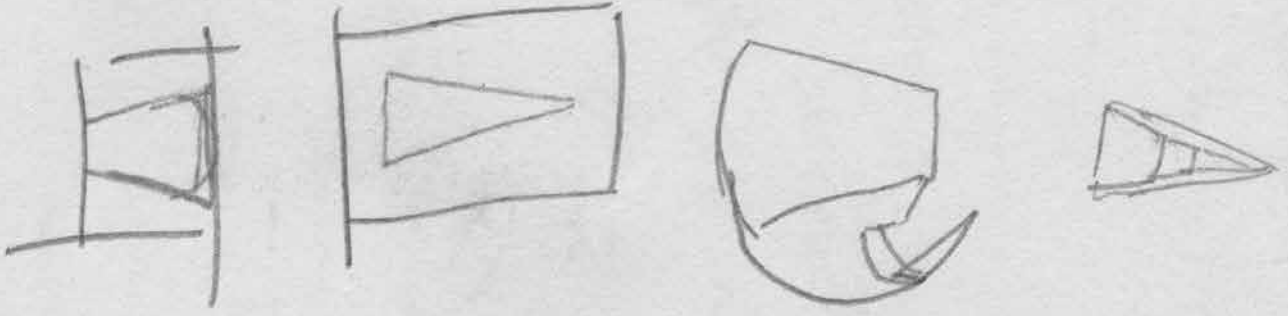
91. FERREIRA, Vergílio- A voz do Mar in GODINHO, Helder- *Espaço do Invisível V*. Lisboa: Bertrand, 1999. ISBN 9789722510691. (p. 83/84)

92. “Never Tear Us Apart” título de música editada pelo grupo australiano INXS, em 1988. Incluída no LP *Kick*, a música foi composta por Andrew Farriss e a letra escrita por Michael Hutchence.

93. Modelo - refere o objecto que será replicado em metal pelo processo de fundição. Nos processos de fundição, de qualquer categoria, a referência a *modelo* é aplicada ao objecto que origina fisicamente a *moltagem*. O *processo de moltagem* acontece sobre ele, isto é, a criação dos moldes para a realização da fundição. Fica assim distinto do *original* que, normalmente se preserva, fazendo com que os *modelos*, dele derivados e transportando características físicas, estruturais e de superfície, realizem o resto das fases do processo de fundição. Muitas das vezes, estas fases implicam a perda total dos *modelos*. Esse é o caso dos processos de fundição de metal a quente que dependem de modelos em cera (processo por cera perdida) e processos de fundição que dependem de modelos evaporáveis (realizados em espumas, expandidos e outros materiais evaporáveis pelo calor).

94. O escultor Norberto Jorge também foi um dos participantes deste workshop e, por participação noutros eventos similares neste país, cedeu as informações gerais da actividade de fundição artística na Polónia. Caracterizou-a enquanto área de muito investimento e conhecimento, quer no seu ensino, quer na sua divulgação, patente nos inúmeros workshops que organizam, com sede nas suas Faculdades, envolvendo professores, alunos e convidados de diferentes nacionalidades.





com modelo evaporável. Estando o autor familiarizado com os procedimentos de fundição, contava com a captação da textura típica do poliestireno expandido e uma certa distorção orgânica do modelo, originada pelo processo de moldação. Os contrastes entre as duas matérias, poliestireno expandido e ferro, pareciam por si inaugurar um conjunto de relações e significações que interessavam explorar neste projecto. A brancura gélida, leveza etérea (evaporável) e fluatibilidade do primeiro, contrastariam com o negro da capa de fundição, estabilidade dimensional e iminente naufrágio, por peso, por rigidez, do ferro. A ideia de encalhar, de naufrágio, de naufrago, da solidão na ilha deserta,⁹⁵ em ligação com a tensão que sentimos em ir parar para lá do nosso conhecido, seduziam e conduziram as primeiras experiências de forma para relações com a proa do "JAKOB MAERSK", encalhada junto ao Castelo do Queijo, em Matosinhos, em 1975. Um "monumento" catastrófico que o autor se habituou desde a sua infância a apreciar e pelo qual sente nostalgia. Sempre lhe pareceu lógica, estética e poética a relação daquele fragmento de navio numa cidade com um porto de mar.⁹⁶

Preterido este caminho por um mais pragmático que dependesse menos do processo de talhe e permitisse melhor adaptação para possíveis estrangimentos, encontrou-se a solução num desenho simbólico de nau que poderia ser realizado por chapas finas de poliestireno expandido coladas. Experimentada a forma no seu volume geral, as relações das partes em particular e a escala ideal para a sua produção, apenas seria necessário transportar moldes em papel e por eles, na Polónia, compreender as possibilidades da sua exequibilidade com a organização. E afinal, parece ao autor que a forma do navio transporta todas as referências à viagem, mas também, à tragédia marítima, sendo que a nau remete-nos directamente para uma identidade reconhecível pelos Outros. Solucionado o elemento foi necessário pensar em todas as fases da fundição, nomeadamente a da moldação, definição de jitage para o processo de vazamento do metal. José M. G. de Carvalho Ferreira escreve sobre a fundição com modelos de espuma evaporável: "A compactação da areia da moldação deverá ser efectuada de forma a evitar distorções da forma do modelo de espuma e o vazamento da liga metálica deve ser controlado."⁹⁷

Já na Polónia o modelo foi produzido como previsto e na escala desejada pelo autor. Muitos dias de trabalho intenso, de muita confraternização, muita troca de informação. O modelo da peça foi realizado em chapa de poliestireno expandido de

95. Apenas deserta do que nos é familiar.

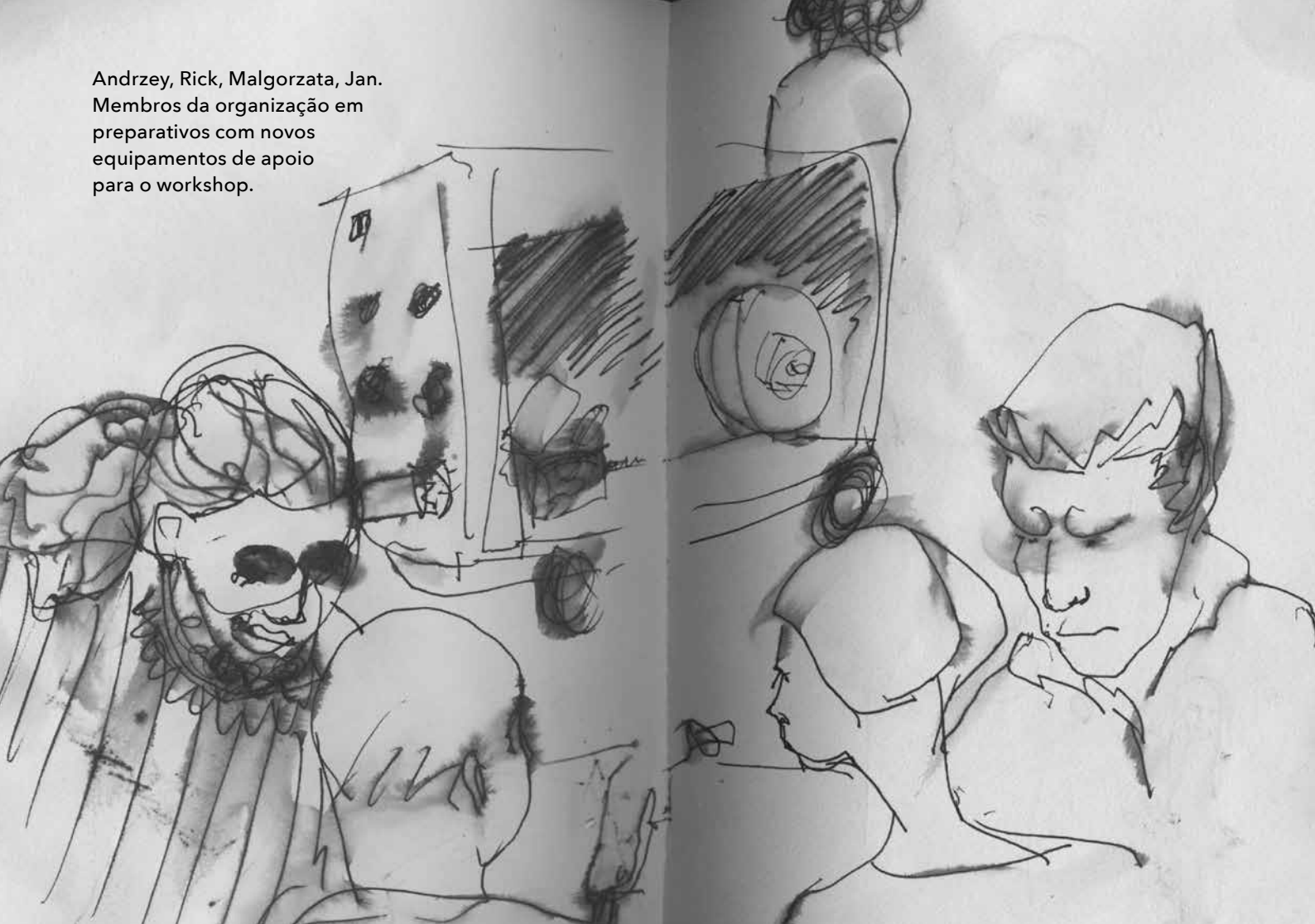
96. O naufrágio deste navio foi um momento trágico da história de Matosinhos e do Porto de Leixões. O modo como aqui é conduzida a sua evocação não pretende escamotear o desastre e a dura realidade que a ele se liga. Sublinha apenas a existência dinâmica e orgânica daquele elemento, proa de navio, que durante dezenas de anos modelou a paisagem daquela zona. Ultrapassou, pela persistência a recordação do desastre de 29 de janeiro de 1975, onde faleceram 7 dos 46 tripulantes e outros seis cujos corpos nunca foram encontrados. Permaneceu ali, empinando-se, parecendo dar proa à costa, evocando a tragédia de toda a navegação e a inevitabilidade de partir mar adentro. O apelo do Mar. Ao recordá-lo, a sua imagem emparelha com as massas fortes e trágicas, das figuras de Augusto Gomes, céus tenebrosos, cores de tormenta... Sobre este naufrágio e todo o desastre, um documento importante poderá ser visionado no Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=jb3FvmaWtRo>. É difundido com a seguinte explicação: "29. Jan. 1975 the oil Tanker "Jacob Maersk", during manoeuvres at Leixões harbour, lost power and run aground. After water ingress in the main fuel tank it start to expel, from the vent tank valves fuel to the ventilator of engine room. The vapours ignite and an huge explosion start the fire. From a crew of 46, 7 die and six never been found, they get trapped in engine room."

97. FERREIRA, José M. G. de Carvalho- **Tecnologia da Fundição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN 978-972-31-0837-8. (p. 296)

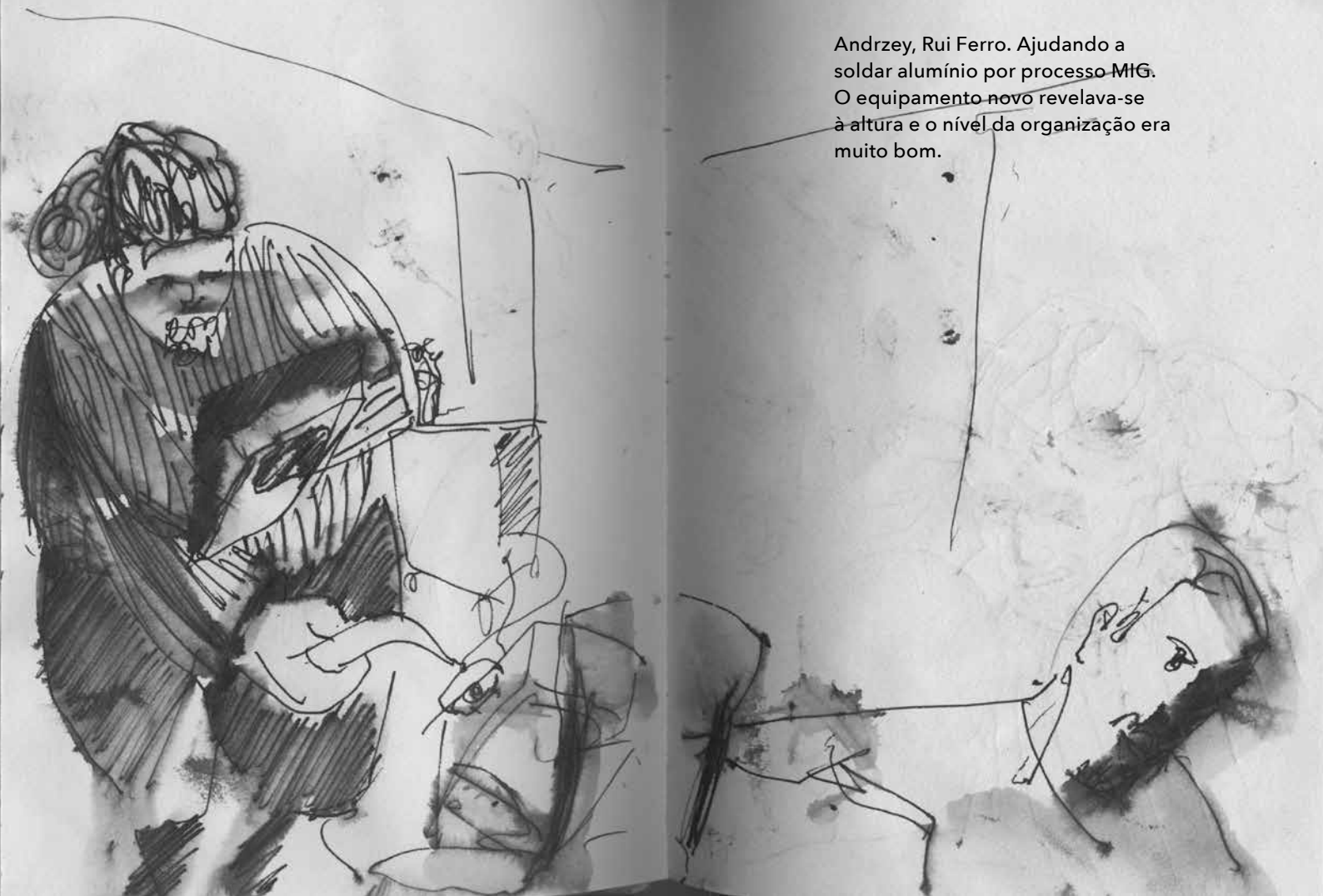
10mm de espessura, fixando as chapas com cola. A moldação foi realizada através de areia de sílica e aglutinante, resina bi componente, calcada em caixa de madeira, montada especificamente para esta função. No final da execução da moldação o modelo ficou retido no interior, com o seu complexo de jitos, igualmente realizados em poliestireno expandido. Toda esta matéria retida dentro da moldação desapareceria em forma de vapor perante o vertimento do metal em quente.

Chegado à noite, iludindo a *solidão do seu “naufrágio” em terras de Polónia* e tentando exorcizar a excitação de um dia em torno das tarefas da fundição deixou o autor esses dias recordados em desenhos:

Andrzej, Rick, Malgorzata, Jan.
Membros da organização em
preparativos com novos
equipamentos de apoio
para o workshop.

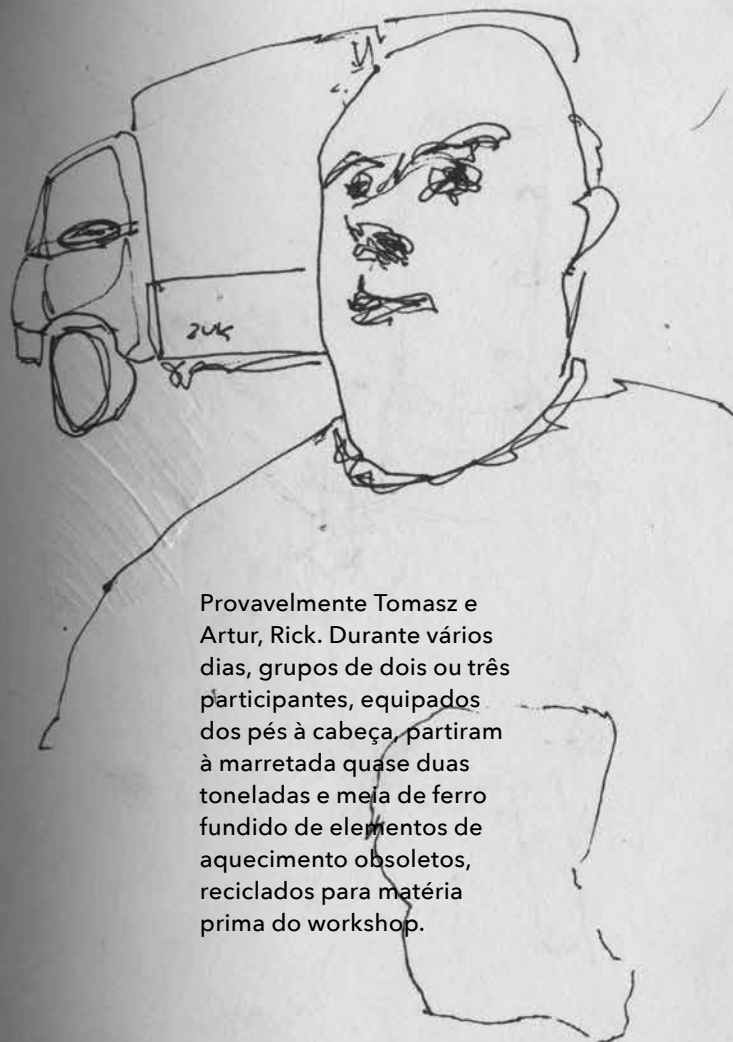


Andrzej, Rui Ferro. Ajudando a
soldar alumínio por processo MIG.
O equipamento novo revelava-se
à altura e o nível da organização era
muito bom.

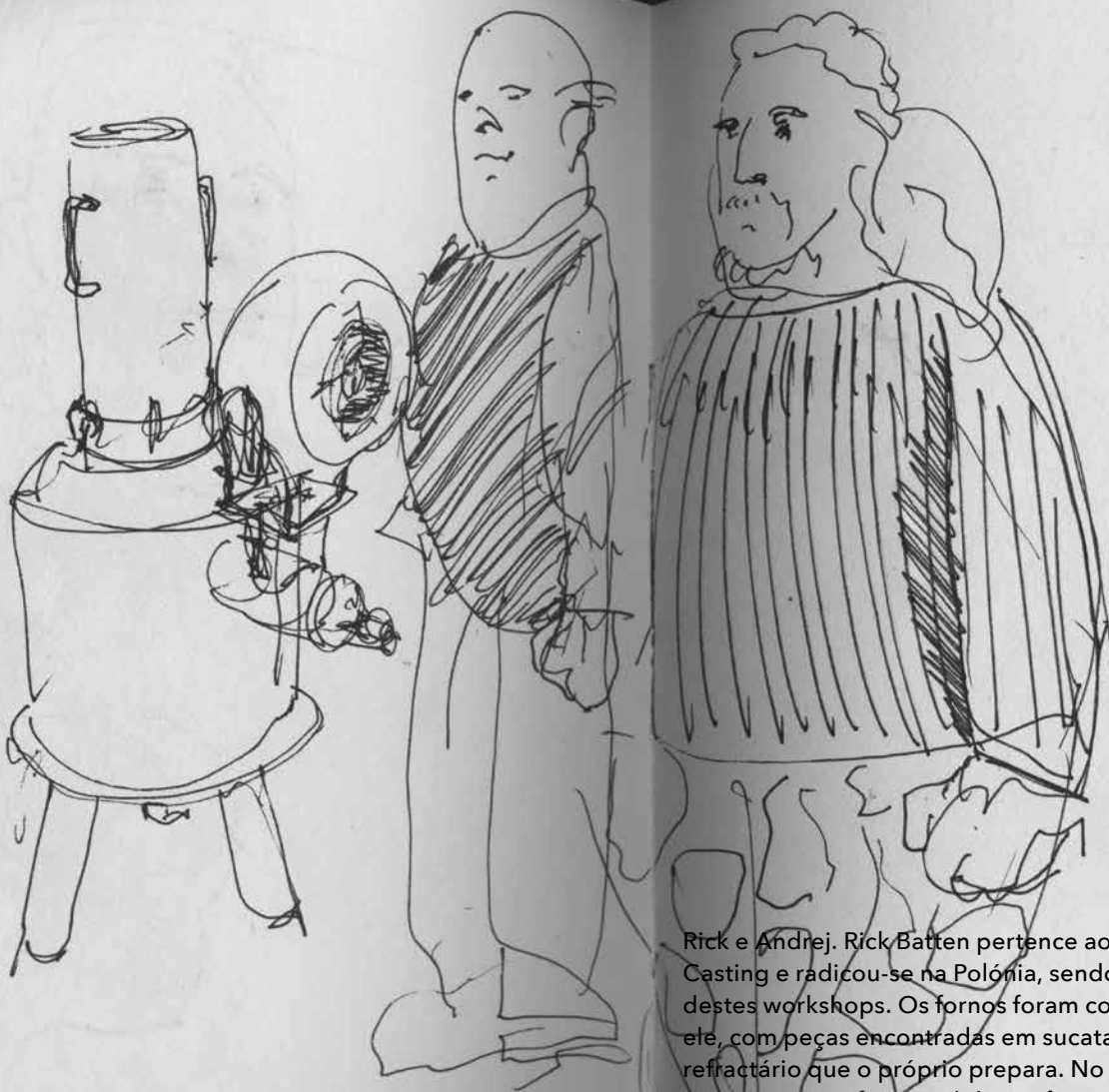




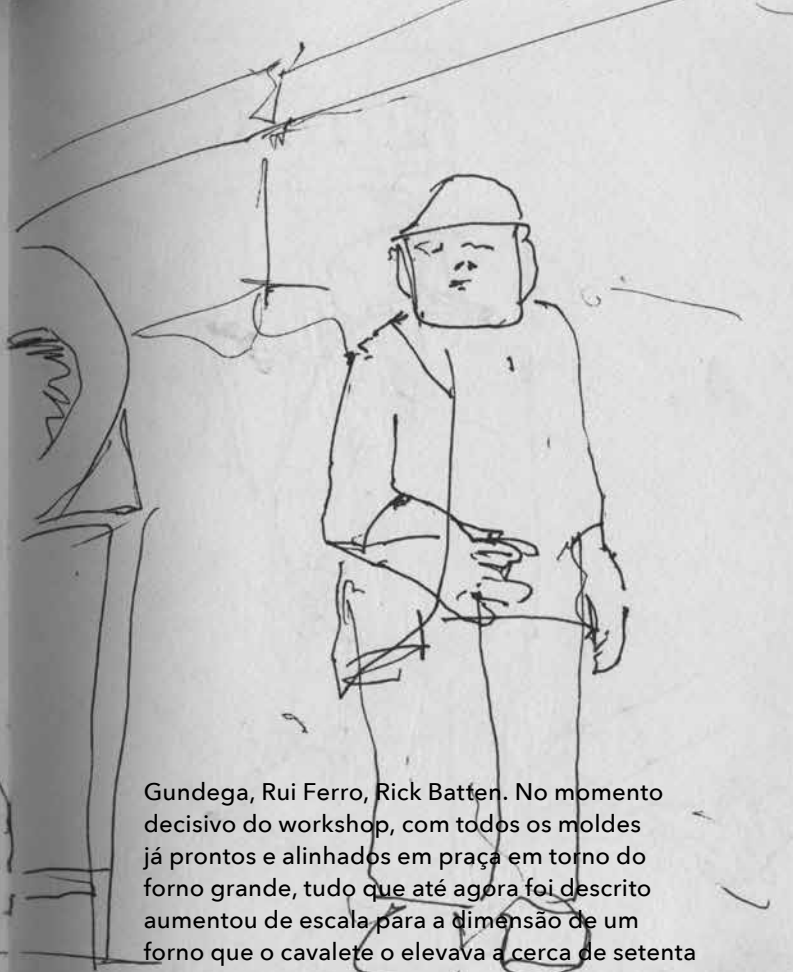
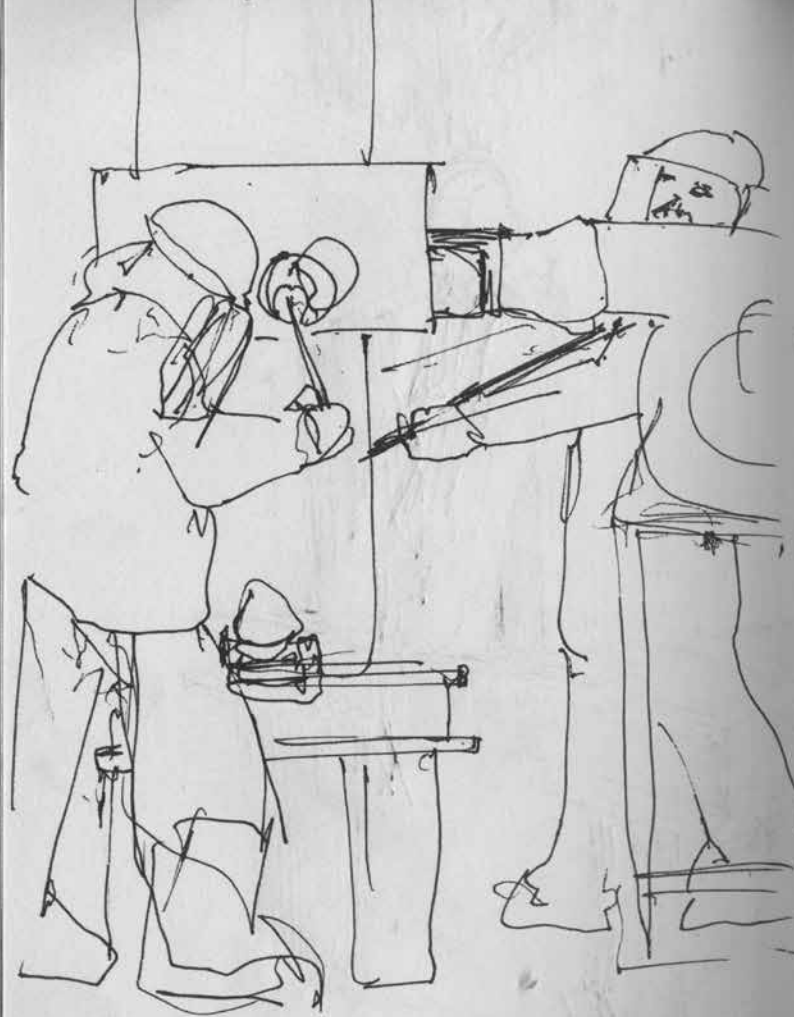
Andrzej, Rick, Andrzej, Marek. As refeições foram mais uma extensão do estar todos juntos e tentamos conhecer melhor os outros e as suas propostas.



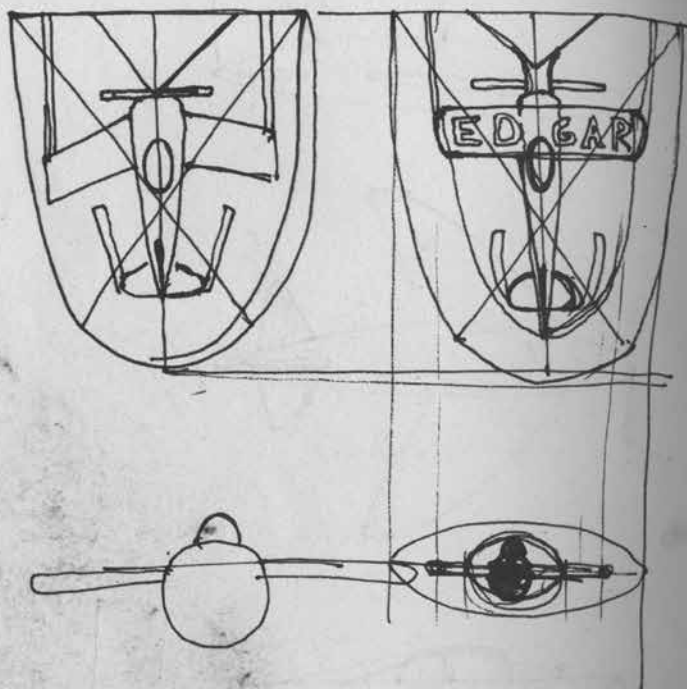
Provavelmente Tomasz e Artur, Rick. Durante vários dias, grupos de dois ou três participantes, equipados dos pés à cabeça, partiram à marretada quase duas toneladas e meia de ferro fundido de elementos de aquecimento obsoletos, reciclados para matéria prima do workshop.



Rick e Andrej. Rick Batten pertence ao Alabama Art Casting e radicou-se na Polónia, sendo o coordenador destes workshops. Os fornos foram construídos por ele, com peças encontradas em sucata de ferro e barro refractário que o próprio prepara. No final da primeira semana e meia foi acendido um forno pequeno que repete o desenho típico deste tipo de fornos. Serviu para ensaiar os procedimentos, as tarefas a cumprir, a mecânica total do processo, "a dança da fundição". Rick Batten trabalhou com George Beasley (ver Capítulo 2 - Representações artísticas contemporâneas a favor de nós). A primeira peça deste forno é um cavalete, com cerca de trinta centímetros de altura, que tem uma abertura central no tampo, com uma tampa articulável. Esta serve para escoar o restante metal fundido que se acumulará no fundo da segunda peça, no final da fundição e que tem de ser retirado a quente de modo a não inutilizar o forno. Essa segunda peça é um tubo com as paredes interiores cobertas de barro refractário, tendo uma abertura lateral perto do fundo, por onde se extrairá o ferro fundido. No lado oposto, a mais de metade da altura deste cilindro, encontra-se outro orifício que serve para retirar a escória do ferro líquido e que tem de estar sempre ventilado. No extremo superior desta segunda peça, um tubo mais largo, cria um circulador de ar associado ao queimador, por onde será injectado também, ar à pressão para, nesse ponto, aumentar a temperatura e derreter o ferro. Em cima deste assenta a terceira peça, constituída por outro tubo que receberá a mistura doseada de coque (carvão mineral) e fragmentos de ferro. O processo de fundição acontece mantendo esta "chaminé" atascada de coque e fragmentos de ferro, que vão descendo, uns consumidos pelo fogo, mantendo a temperatura, e outros liquidificando e depositando-se no fundo do forno.

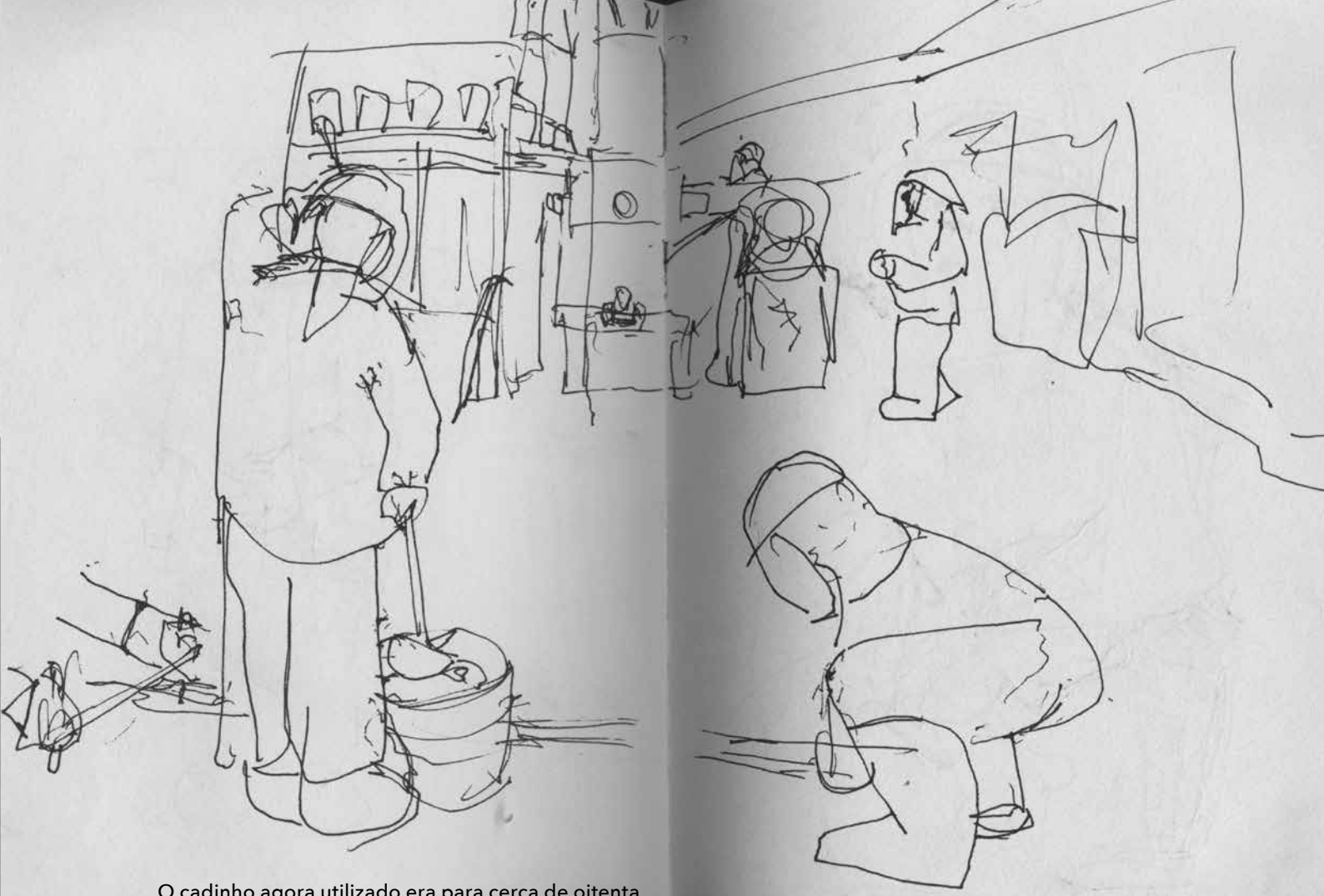


Gundega, Rui Ferro, Rick Batten. No momento decisivo do workshop, com todos os moldes já prontos e alinhados em praça em torno do forno grande, tudo que até agora foi descrito aumentou de escala para a dimensão de um forno que o cavalete o elevava a cerca de setenta centímetros do chão, com uma base quadrada de 1.2m de aresta e onde um homem quase cabia no espaço interior da segunda peça.

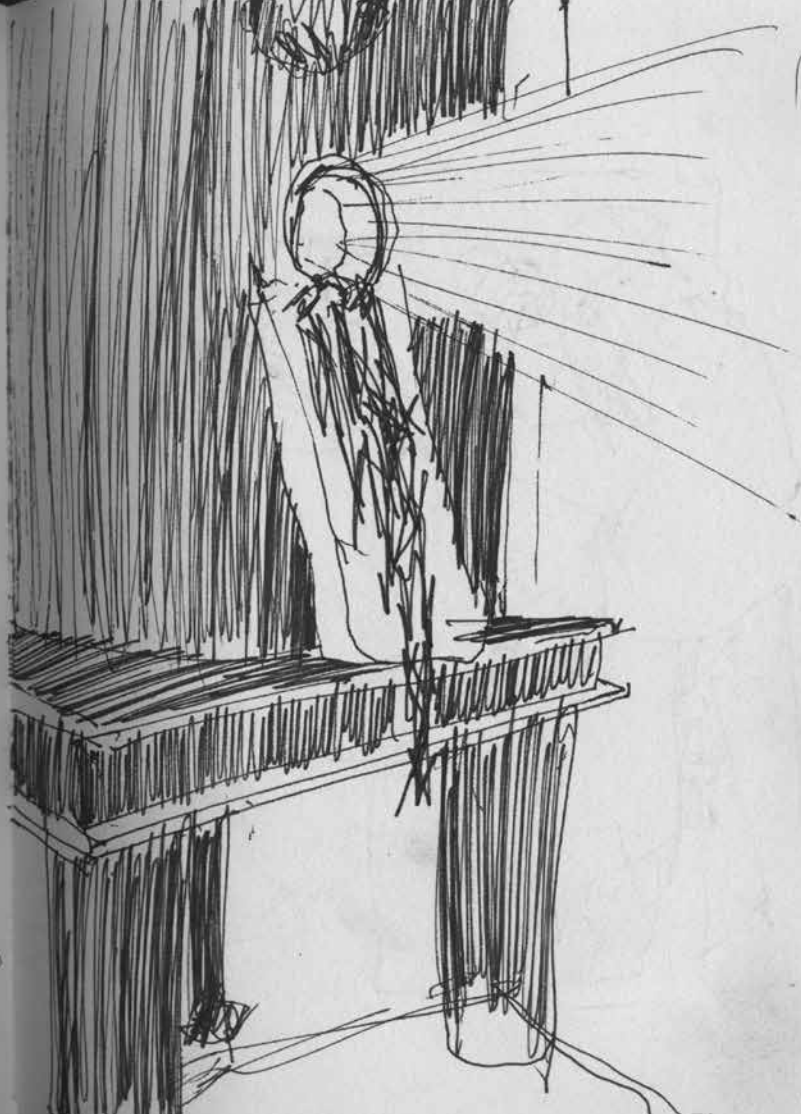


Suspeitando uma quantidade de metal liquidificado, pela quantidade de material introduzido na "chaminé", a abertura lateral da segunda peça, previamente fechada com barro refractário, é aberta por precursão e o ferro fundido finalmente jorra, num líquido amarelo e laranja rubro, para o cadinho que se coloca por baixo.

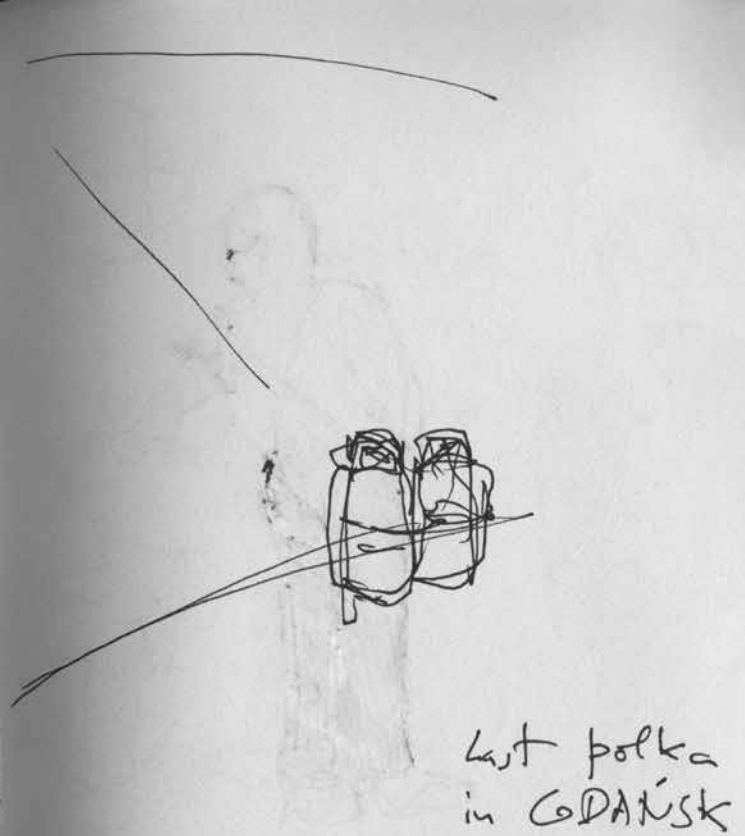




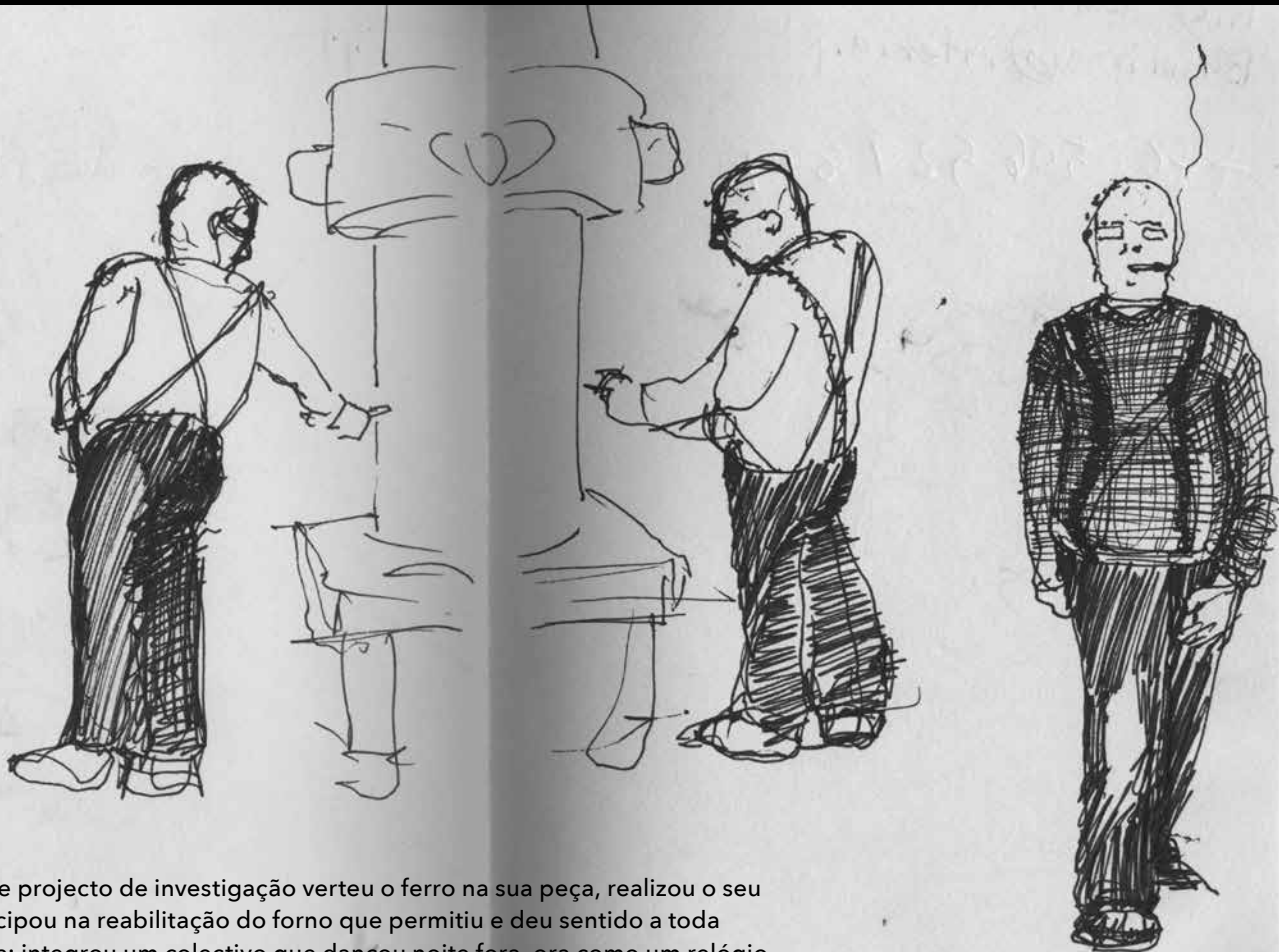
O cadinho agora utilizado era para cerca de oitenta quilogramas de ferro fundido. Grande parte da praça estava ocupada por 2000 Kg de fragmentos de ferro em recipientes e relativas porções de coque, noutros recipientes. Um andaime elevava o grupo que continuamente alimentava a "chaminé" com essas doses, enquanto na praça, formigavam por entre o armazém de tigelas vários participantes, coordenados para não romperem o fluxo de alimentação do forno tentando, porém, não perder a contabilidade. Ao contrário do forno pequeno este grande era muito mais rápido e estável na liquidação do ferro e as equipas de vertimento do metal nos moldes estavam sempre a serem substituídas por cansaço. O forno corria muito acima dos 1700° graus centígrados. As equipas de vertimento do metal nos moldes tinham de vir à boca do forno e rebentar o tampão de barro refractário por precursão. Encher o cadinho e cortar o fluxo com outra bola de barro refractário húmido. Garantir que a boca ficava totalmente selada. Dirigir-se para a linha de vertimento, retirar a escória que boiava insistentemente e deambular por lá apressados, coordenados por quem dirigia as operações. Lukasz representou esse papel. Durante o workshop conheceu todos os trabalhos e a sua função implicou determinar previamente que moldes seriam cheios e porque ordem. Ciência inexacta aplicada a uma função que tem de ser sempre acompanhada. Ora porque os moldes consumiram mais metal do que o estimado, ora porque consumiram menos, ou ainda porque sobrava no cadinho, luxo a que se negava rigorosamente.



No meio da complexa "dança da fundição", de tensões e ritmos, de calor extremo e várias camadas de protecções, o autor deixa o posto de um dos controladores de forno [o que retira a escória do ferro líquido, quando ainda dentro da segunda peça do forno, através de um orifício que tem de estar sempre ventilado] e integra a equipa de vertimento do metal nos moldes. Por qualquer razão que nos ultrapassa, no meio do deambular coordenado por entre fileiras de moldes, agarrado a um dos extremos da padiola do cadinho, Lukasz o coordenador dos vertimentos, aborda o autor para uma decisão rápida. Tinha acabado de dar ordem de abortar um enchimento, por suspeita de algum defeito no molde. Dirige-se imediatamente ao autor, ainda a suspender o cadinho, juntamente com Janusz, no meio de toda aquela tensão, filtrados por capas de protecção, e diz: "penso ter metal suficiente para encher o teu molde! Tens de decidir já ou perdemos a oportunidade!" A oportunidade não foi perdida e o molde absorveu quase todo o metal para o seu interior, até Lukasz dar ordem de parar. Cadinho vazio volta tudo ao início. Recuar até perto do forno... limpar o que ainda for possível do cadinho... esperar... à ordem de Rick Batten, suspeitando uma quantidade de metal liquidificado, pela quantidade de material introduzido na "chaminé"... levar o cadinho para baixo da abertura lateral da segunda peça, previamente fechada com barro refractário... Um terceiro camarada (ou será irmão?) abre-a por precursão e o ferro fundido finalmente jorra, num líquido amarelo e laranja rubro... durante esse tempo pensava no molde fumegando violentamente dos vários respiros, sem ter visto metal a assomar (a única garantia que toda a peça ficou preenchida dentro do molde). Inquieto, tenso com a espera, reparei que Janusz sorria, filtrado por capas de protecção, e Lukasz disse: "Foi bem!"



Rick Batten a orquestrar a "dança da fundição" no X International Iron Casting Workshops - Gdansk 2010. Escreveu no catálogo "Tons of sand, and iron and fuel for the fires. A thousand seeds cast then cast upon the Wind. A decade passes in a moment."



O autor deste projecto de investigação verteu o ferro na sua peça, realizou o seu molde, participou na reabilitação do forno que permitiu e deu sentido a toda esta aventura; integrou um colectivo que dançou noite fora, ora como um relógio afinado pelas horas do rei do fogo, ora como grupos de feiticeiras e Mágicos que não desistiam até todos os demónios do ferro estarem aplacados...

A peça *Aground in Memory ... and the distante song of the waves is “never tear us apart”* tem uma imagem contexto que está patente desde o primeiro desenho - um círculo preto onde se insere o elemento *nau* (pág. 89). Para a imagem da peça completa encimada pela *nau* realizada em ferro, fotografada ainda em Gdansk (pág. 86), foram aproveitados volumes existentes no espaço do workshop. Bidons de cartão e metal, permitiram determinar a altura de confronto visual e corporal do observador com o elemento *nau*. Essa montagem permitiu, também, determinar o desenho e relação de volumes entre os elementos de contexto e elevação que fazem parte da obra. O fundo preto que a imagem mostra, foi resultado da compactação das areias de fundição usadas e queimadas durante o processo da sua execução. Já em Portugal, o pragmatismo deste ensaio foi evoluído para a relação de elementos de madeira, com a base preta realizada em Breu. Esta decisão deriva de uma coerência que vai sendo estabelecida numa produção com as características e relações deste projecto de investigação, mas também, como solução para contrariar a adaptação dos bidons metálicos, tentando afastar do projecto as conotações que transportam. Assim, decidido pelas madeiras para a produção destes elementos, foi criada outra necessidade técnica - curvar madeira. Para o efeito foi realizada uma estrutura de suporte em madeira de pinho, constituída por dois cilindros, que sustentam a cobertura de tábuas curvadas. As tábuas de 12mm de espessura, originam uma estereotomia horizontal na peça, com divisão vertical única por cada fiada. A ideia será provocar uma leitura horizontal contínua, típica do reguado dos calados dos navios de madeira.⁹⁸ A intenção de curvar as quatro tábuas, que formariam a cobertura do cilindro superior, de perímetro mais largo, ficou lograda pelo uso de um bidon de 200L como molde.⁹⁹ Assim, ficou o autor consciente que para a persecução desta tarefa teria de passar para um processo mais estruturado. Foi decidido construir um mecanismo que permitisse passar por todas as etapas do processo de curvatura de madeira, de um modo mais confortável. Por um lado, esta decisão resultaria numa enorme despesa de tempo e atenção, na preparação deste mecanismo que não seria simples. Por outro, resultaria num acréscimo de conforto e velocidade na execução deste processo e dos passos posteriores, ligados à tarefa de realizar estas peças em madeira. A verdade é que a construção de mecanismo, equipamentos de apoio e alterações de máquinas faz parte do modo

98. Para a curvatura das tábuas é necessário serem ensoadas (o método utilizado consistiu em serem mergulhadas em água com acréscimo de amoníaco, numa proporção não certa de cerca de 50L de água para 1L de amoníaco). A intenção de demolhar a quantidade total das tábuas por pelo menos três dias, prolongou-se em mais de uma semana. Não resulta nenhum prejuízo deste atraso, mas também, a partir de uma certa quantidade de tempo, nenhum benefício maior poderá resultar. Depois de dobrada a tábua tem de ser seca para manter a forma.

99. O bidon foi previamente preparado com furações, de modo a criar quatro áreas ao longo do seu corpo, onde as tábuas fossem sendo sucessivamente curvadas e grampeadas, para estabilizarem na forma. Seria intenção, também, criar um fundo de serrim e aparas de madeira comprimidas, que ardessem lentamente, aquecendo o corpo do bidon para forçar as fibras da madeira, por choque térmico, a manterem a forma curva definida. Do bidon apenas uma das tampas foi retirada e não foi reforçado por dentro. A primeira tábua foi colocada na área superior, definida no corpo do bidon, e a pressão necessária para que curvasse, foi deformando-o. Também se compreendeu que a gestão dos grampos não se coadunava com os orifícios predefinidos para a sua colocação. Na primeira tábua foram colocados 12 grampos, embora ao final se dispensassem quatro. Estes fizeram força em locais intermédios para poder-se lograr o objectivo final. O aquecimento necessário para retirar esta tábua do molde, libertando-o para a realização da curvatura de outra, foi realizado a maçarico. Para além de moroso e ineficiente, fez com que todo este processo se afigurasse muito precário na intenção de repetição de acções com o objectivo de atingir resultados similares. O cilindro de diâmetro mais curto teria de ser coberto por 12 secções horizontais. Era necessário encontrar solução mais estruturada.

como o autor compreende a sua relação com o *fazer* nas oficinas de atelier. Faz parte integrante do seu processo criativo. É uma deriva comum dos dias de produção. Faz parte da construção dos seus espaços de trabalho e adaptação ao seu ideal de conforto para as produções. O autor, também vê sempre vantagem nesta estruturação do atelier ao nível de equipamento de apoio para cumprir tarefas específicas, que amiúde são executadas. Sendo que ao mesmo tempo permite dar consequência aos campos de investigação que vai encetando, no sentido de adquirir maior experiência e autonomização, evoluindo nos resultados que pode conquistar. Assim, suspeitou um mecanismo por partes separadas, as quais seriam, umas realizadas em atelier, e outras, mandadas executar em oficinas especializadas. A tentativa de suprimir ao máximo os gastos de tempo e dinheiro foram “encalhando” em suspeitas de funcionamento. O autor tendo consciência de produção em diversas matérias, processos e ambientes de trabalho, passa rapidamente para imagens mentais as suas intenções, vertendo-as em visualizações por desenho pragmático e explicativo e, por vezes, na execução simples de volumetrias com pedaços de matéria que compila, nos locais de armazenamento, das oficinas do atelier. Outrora, a sua anterior formação de desenhador técnico, influenciava muito o modo como se posicionava em relação às suas produções, tendo tendência a executar planos elaborados, metódicos, das peças que pretendia produzir. Cumpria assim a ideia de projecto baseada no rigor arquitectónico ou de peça de design para produção fabril. Quando iniciou a sua relação com uma produção própria em atelier, no âmbito das artes plásticas, no final da década de 90, do século XX, depois da sua licenciatura e encontro com o escultor Carlos Barreira, enquanto docente da FBAUP e figura marcante na formação específica do autor deste projecto de investigação, começou a exigir-se uma relação mais directa com os processos, as matérias e a coisa a realizar. Surgiu o desenho pragmático, na mesa de trabalho, no chão, por vezes ao tamanho real. Começou a cumprir, por essa “acção directa”, a necessidade de transportar na cabeça a imagem geral do que queria atingir e a liberdade de gerir a sua evolução a cada momento da produção. Surgiu o uso da matéria que existe no atelier, numa obrigação de acondicionar a necessidade à possibilidade do momento. Surgiu o aproveitamento e a deriva ou as variações sobre um tema, sendo que, muitas vezes, o caminho a seguir esteve longe de ser o mais directo e o resultado, longe de ser o menos criticável, por à partida estar manchado de compromissos. Porém, o autor aprecia as produções condicionadas que atingem relações inusitadas ou, à partida, insuspeitas, que relaciona com uma certa liberdade, que quer para si e para as suas produções. António Quadros Ferreira escreveu sobre uma exposição de Carlos Barreira: “(...) objectos que resultam de uma ideia de “reciclagem”. Resulta, também, de um entendimento lúcido do princípio dos recursos limitados e disponibilizados, de uma ideia de ecologia, de um conceito de recuperação e de reabilitação de materiais. O que Carlos Barreira faz é, justamente, adequar a “paisagem” do mundo do seu atelier/oficina a uma nova realidade funcional. A convicção de que

todos os pedaços restantes (que sobram e que pertenceram/pertencem a realidades anteriores) podem aspirar a uma nova ideia e estado de objecto, a um novo caminho, a uma nova função, a um novo sentido, a um outro projecto.”¹⁰⁰

Tendo noção de uma atitude pessoal de base estruturalista, organizacional, e formações específicas que a vincaram, trilha à anos, conscientemente, este caminho que lhe permite entrar no atelier com uma ideia e fazê-la surgir numa relação directa com a matéria, os processos, o tempo e o seu estado de espírito.¹⁰¹ Na continuação desta produção que tomou uma densidade inusitada e desviante, ficou descrito nas páginas do diário de oficina, que o autor foi escrevendo:

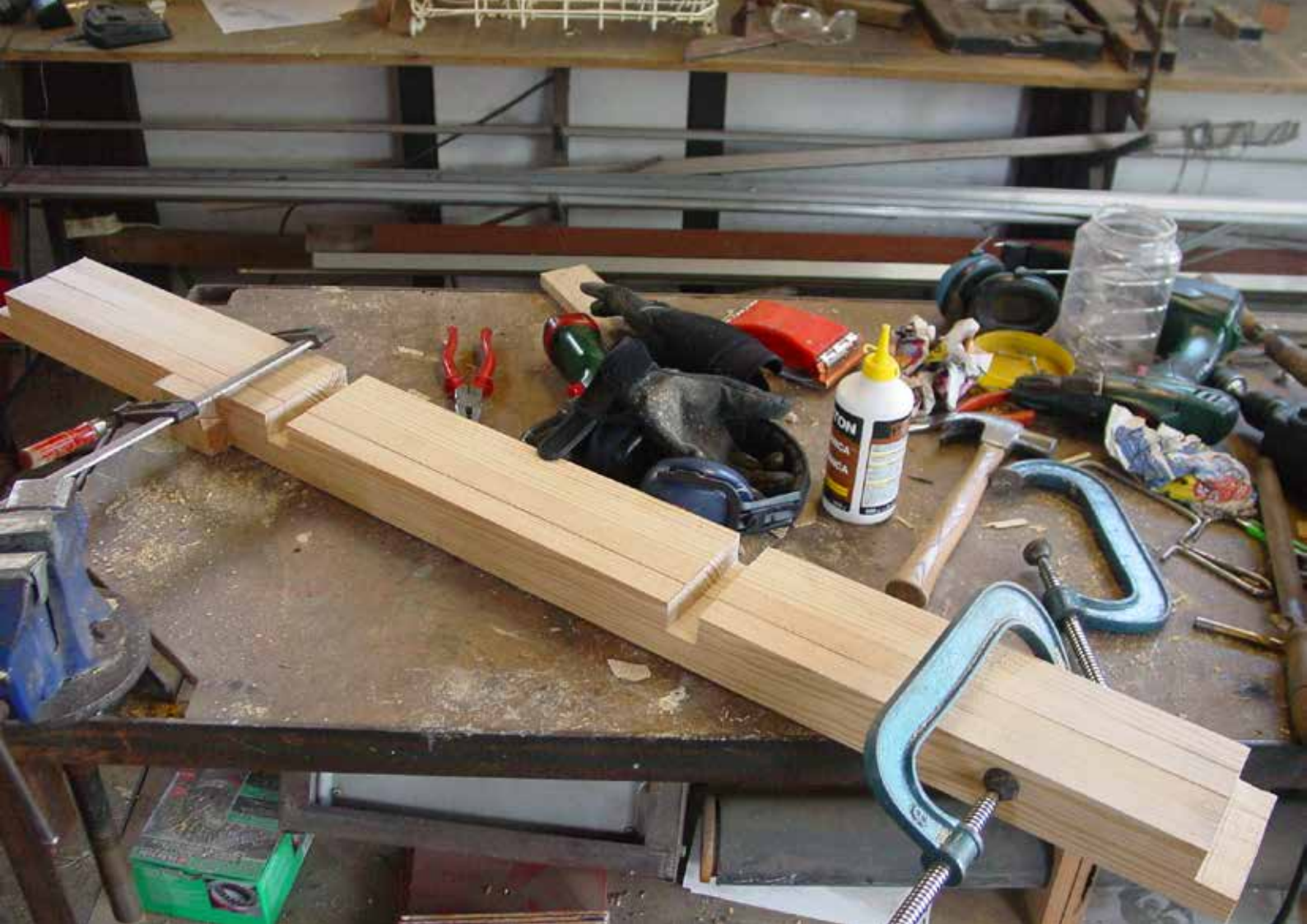
“Janeiro de 2014 (11)

A máquina para dobrar madeira tem sido a produção da última semana. Tinha ficado em “stand by” em prol dos moldes das orelhas¹⁰² e das peças da CASA. Agora estando estas produções resolvidas foi tempo de terminar a máquina, voltando a pensar nas soluções, procurando revalida-las. Como já foi confessado estas construções pautam-se por duas atitudes: a obra que se vai investigando e fazendo (versos construir por projecto, afastando-me de uma rigidez a que associo a total definição por projecto antes da produção); a obra que se vai adaptando às possibilidades que o atelier tem, quer ao nível técnico, quer ao nível material (contando aqui uma atitude de reciclagem e ao mesmo tempo de contenção de gastos). O essencial da produção seguiu o caminho traçado apesar de ter sido confrontado com a consciência do Filipe que será, a partir de agora, assistente das produções ligadas a este projecto de investigação. Com a necessidade de um *veio* que não conseguimos contornar com o material existente em atelier, deslocamo-nos a uma empresa de comércio de aços que não pode servir a solução, por ser pouco material e sexta-feira pelas 17:30. Conhecemos lá um Sr. que se dispôs a ajudar-nos. O Sr. Campos, serralheiro Mecânico, que por coincidência tinha trabalhado directamente com Robert Schad, Rodrigo e Isabel Cabral, na produção de obras artísticas, mas também participou em diversas áreas de produção, na realização de obras muito díspares, para as quais a sua formação técnica tem um papel preponderante. Na sua experiência profissional criou máquinas para apoio à dobragem de madeira, para a indústria naval. Por um *veio* de $\varnothing 20\text{mm}$,

100. FERREIRA, António Quadros- Carlos Barreira "RED&MEIDE bai Charles Barrière". Porto: Galeria Alvarez, 2010.

101. Este projecto inaugurou outra necessidade que será determinante nos desenvolvimentos práticos no âmbito deste projecto de investigação – um Assistente. Filipe António Cunha Mendes, com formação específica de Artes Plásticas – Escultura, pela FBAUP, entre 2004/9, vai enquadrar-se nestas produções na qualidade de assistente de produção. A sua presença veio libertar o autor de certas tarefas, permitindo conquistar resultados e avançar mais rapidamente na quantidade de obra que cada um dos projectos implicou. Veio também, complementar as produções, no sentido de uma outra consciência que tem de ser tida em conta, com quem se dialoga, reflecte e pensa, enquanto parceiro de produção e companheiro de atelier. Na relação que desenvolveu com as tarefas que tinha de realizar, Filipe Mendes optou por realizar antes de mais visualizações através do computador. Rapidamente projectando e simulando as peças que estava responsável de produzir, permitia-lhe, antes de mais, pensar e estabelecer parâmetros, e de seguida, confrontar o autor com dúvidas prévias e opiniões de produção, conducentes a acordos e a uma sintonia. Tendo isso como atitude de produção, maior parte das vezes, o autor voltou a ver o seu raciocínio inicial estruturado por simulações rigorosas de computador, ao mesmo tempo já evoluídas em atelier por volumes pragmáticos de simulação/desenho/projecto. As imagens em computador permitiam criar registo de projecto e muitas vezes retomar direcções, sendo que a deriva, por vezes, leva a caminhos e resultados não assumíveis, perante os objectivos do projecto. Nesta situação, também é sempre necessário compensar as expectativas que cada um tem sobre o projecto que se executa, enquanto parceiro de produção, independentemente da reclamação de autoria. O nível de confiança entre os dois indivíduos permitiu o respeito pelos papeis que cada um foi cumprindo nas produções e um máximo de atenção à consciência do outro sobre determinado plano de trabalho, o quanto se compreende como extremamente capaz, não apenas no fazer, mas também, analítica e criticamente.

102. Projecto realizado mas não seleccionado para o elenco que se reúne aqui enquanto representação do projecto de investigação.





com 120mm de comprimento, encontramos um indivíduo capaz de discutir soluções e trocar experiência para a produção que estamos a realizar. Ficou acordado tentarmos criar a nossa máquina, afinando os primeiros resultados e, depois, contactarmos de novo com ele para nos apresentar alguns engenheiros e locais de produção, com lógicas diferentes para a mesma necessidade: dobrar madeira. Não conhecia Carlos Barreira, nunca se cruzaram, mas efectivamente tem muito em comum. Falei-lhe dele, ao apreciar o seu espaço de trabalho e compreendendo que muito do que lá estava tinha sido realizado por si. Bancadas, máquinas, alterações a máquinas, todo um ambiente personalizado, que não se baseia na solução de mercado. Tomei consciência que o meu mestre me dispôs esse ideal, para o qual não terei a formação específica, mas com o qual me revejo e perante o qual me arrogo a produzir as minhas máquinas e a transformar o meu ambiente de trabalho para lá da solução técnica comercial. Numa hipótese de definição seremos homens do fazer, da mão na obra, da alquimia (palavra que o Sr. Campos utilizou no seu discurso e de que tanto gosto, e julgo, muitas vezes ter ouvido da boca de Carlos Barreira durante as nossas horas de encontro e partilha). Da arte que nasce das matérias que se trabalham, dos diálogos com elas, que se baseiam em léxicos específicos, do reencontrar magias antigas, seja produzindo obra de função, seja produzindo obra puramente estética, discursiva.”¹⁰³

Ainda sobre a escultura de Carlos Barreira, mas com certeza, também, da sua particular construção de espaços de trabalho e sua adaptação a ideais de conforto, para apoio às suas produções, escreveu Lúcia Matos: “ Não se sabe como Barreira poderá vir a caracterizar a mais recente fase da sua obra dedicada à produção de objectos eminentemente funcionais como sejam abrigos para pássaros ou ainda salamandras constituindo estas a série designada, com o humor habitual, *Trabalhar para Aquecer*. São esculturas em ferro, datadas e assinadas, destinadas a lugares específicos e, como tal, de variados tamanhos e distintas soluções construtivas. Apesar da sua evidente objectualidade, recusam de forma radical o espaço expositivo da galeria já que se cumprem apenas quando devidamente implantadas nos lugares de destino, e desempenhando a sua função só possível com a intervenção activa e intencional do seu fruitor.”¹⁰⁴

103. DIÁRIO DE OFICINA, ficheiro digital em construção contínua, desenvolvido pelo autor desde de Julho de 2013 até à actualidade.

104. MATOS, Lúcia Almeida - **Carlos Barreira - uma questão de matéria**. Porto: Câmara Municipal de Matosinhos e Universidade do Porto, 2009. ISBN/ISSN 978-972-9143-66-3. (p. 33/34)



CAPÍTULO II

Violência

4. A GUERRA (EM MIM)

Segundo Yves Michaud, afigura-se significativo que, em apenas um quarto de século, o de início do século XX, as estatísticas apontem para mais do dobro de pessoas mortas em guerras, em territórios europeus, do que na totalidade dos conflitos reportados dos três séculos anteriores, nos mesmos territórios.¹⁰⁵ Entretanto, para explorar causas e consequências desta contabilidade ou relação de números, outro dado importante se pode vincular a este: a população, nesse espaço de tempo, era igual ao somatório da população desses mesmos três séculos anteriores.¹⁰⁶ Até meados da década de sessenta do século XX, o mundo assistiu a um conjunto de conflitos extremamente violentos e mortíferos, continuamente acrescentado em conflitos e número de vítimas, até aos dias de hoje¹⁰⁷. Como caracterização base das guerras deste século diz-nos Michaud que “de maneira geral as guerras contemporâneas são mais mortíferas e implicam mais os civis, ao mesmo tempo que mobilizam mais as populações.”¹⁰⁸ A extensão das implicações na população civil e a vulnerabilidade a que fica exposta nos conflitos contemporâneos continua a ser deplorável, apesar da criação de um conjunto de instituições reguladoras, de protecção, de direitos do homem, do prisioneiro, etc. Este cenário traduz as enormes diferenças no modo como a guerra se foi operando durante o século XX, como atitude de conflito entre partes, mas também nas sociedades que as impulsionaram, animaram, finalizaram ou perpetuaram. As guerras de maior consequência desse século tiveram como característica a conjugação de vários interesses individuais em alianças e declarações de guerra, alargados a conflitos a uma escala mundial, estendendo-se à maior parte das regiões do globo¹⁰⁹. Poderíamos caracterizar o século XX como um século de guerra mundial.

Nestas guerras, o maior efectivo de recrutáveis disponíveis (quer pelo aumento demográfico, quer pela implementação do serviço militar obrigatório) colocou-se em paralelo com avanços tecnológicos e científicos que se traduziram em armamento, transportes e comunicações, levando a incrementos na possibilidade e na violência da guerra, em terra, mar e ar. Evoluiu a guerra em pouco tempo, de assessorada pela crescente industrialização (o tanque de guerra, o avião, o submarino), a ser apoiada pela revolução científica que apadrinou e, que ávida e continuamente sustenta (a bomba atómica, a H.). A guerra transformou-se na gestão fria do controlo mundial (políticas externas e organizações Internacionais na gestão da ameaça atómica), na administração calculada e distante dos confrontos (“guerra das estrelas” e intervenções “cirúrgicas”), sempre secundado pelo ubíquo e atemporal comércio e indústria

105. Este autor alerta, porém, que os dados estatísticos sobre as guerras só são credíveis a partir do século XIX.

106. MICHAUD, Yves- **Violência**. São Paulo: Ática, 2001 [1989]. ISBN 9788508035410. (p. 19/20)

107. Compreenda-se que a credibilidade dos números estatísticos fica comprometida pela gestão que se possa realizar dos dados. Assistimos a discursos oficiais completamente contraditórios, mas baseados em estatísticas credíveis, apenas manipuladas através dos dados de referência. O que é considerado vítima, por exemplo?

108. MICHAUD, Yves- **Violência**. Obra cit. (p. 20)

109. 1ª Guerra Mundial (1914 - 1918); 2ª Guerra Mundial (1939 - 1945); A guerra Fria (1947-1991, até à *Perestroika* na URSS).

da guerra (dos efectivos, do armamento, das tecnologias, dos excedentes obsoletos funcionais¹¹⁰).

Walter Benjamin, perante a experiência da 1ª guerra e as mudanças sociais que dela advieram, coloca em oposição violência e linguagem - diálogo¹¹¹, como princípio possível de resolução não violenta de conflitos. A primeira impossibilita o discurso, a narração, o significado, o segundo gera uma espécie de antídoto a... O esforço para o diálogo retira território à violência. O esforço da violência consome a energia para o diálogo. Mas, circunscrevendo a sua crítica da violência às relações com o direito e a justiça, constata que uma resolução de conflitos totalmente não violenta, pelo diálogo, pela linguagem, jamais pode terminar na elaboração de um contrato de direito, mesmo que as partes a ele se submetam de modo pacífico. Ao contrato subjaz sempre a possibilidade de violência entre partes, perante uma falência no cumprimento, estando também latente no poder que tutela e garante o contrato de direito. Giorgio Agamben, partindo das reflexões de Benjamin, e alterando o eixo da crítica da violência na relação com o direito e a justiça para a relação com a política, frisa que, se a propriedade da linguagem que exclui de si toda a violência se sustem na impunidade da mentira, é a introdução maciça dela na esfera política que possibilita uma nova forma de violência. Escreve este autor “Cabe à época moderna, então, o triste privilégio de ter transformado a óbvia constatação do poder sugestivo da palavra no projecto consciente de introduzir a violência na própria linguagem. A manipulação das consciências através da violência linguística organizada se tornou uma experiência tão comum que uma exposição das relações entre violência e linguagem é hoje parte integrante de uma teoria da violência.”¹¹²

No âmago da possibilidade de violência na linguagem o autor encontra a propaganda, na sua estrutura contemporânea que, ligada ao poder, se justifica na procura do novo, do diferente e da possibilidade de renovação, revolução. Propaganda e Estado. Propaganda e Guerra. Propaganda e sociedade coarctada de liberdade. Entretanto, advoga que apenas uma verdadeira violência revolucionária poderá reconduzir o Homem a uma correcta relação com a política e encontrar o limite que aparte violência da esfera da cultura humana.

Como afirma Agamben “Toda a cultura está voltada, de facto, para a superação da morte. Esse também é o fundamento da oposição que o homem sempre viu entre

110. Em 1999, Pedro Rosa Mendes escrevia: “Em cada vinte minutos alguém é morto ou mutilado por uma mina antipessoal. Há mais de cem milhões de minas enterradas em 70 países. Cerca de um décimo está em Angola. No Cuando Cubango, onde se supõe que estão 45 por cento das minas de Angola, são elas a principal população. Gente sempre foi pouca, e nestes anos tem morrido muita.” MENDES, Pedro Rosa- **Baía dos Tigres**. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000. ISBN 972-2-20-1664-4. (p. 23); 2013 foi o ano convencionado no Tratado de Erradicação de Minas, assinado em 1997, para término das acções de desminagem de todas as áreas afectadas nos países signatários. Angola, apresentou à International Campaign to Ban Landmines (ICBL), relatório para prorrogação do prazo de término das acções de desminagem no seu território até 2018. O relatório contém informação justificando que, num cenário mais realista, esse prazo teria necessidade de se prolongar até 2028. A extensão das áreas, a quantidade de minas existentes, o processo moroso de execução, a falta de infra-estruturas, questões de financiamento, são factores de justificação. MONITOR, Landmine & Cluster Munition- **Country Profile: Angola** [site oficial]. International Campaign to Ban Landmines, 2013. [Consult. Agosto 2014]. Disponível em http://www.themonitor.org/index.php/cp/display/region_profiles/theme/2400

111. BENJAMIN, Walter- **O Anjo da História**. 1084ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim e João Barrento, 2010. ISBN 978-972-37-1361-9. (p. 60)

112. AGAMBEN, Giorgio- Sobre os limites da violência (1970). In NODARI, Alexandre; CERA, Flávia- **SOPRO 79** [revista on line]. Outubro, 2012, (p. 3). [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n79.html#U9-GICihNmM>

violência e linguagem: porque a linguagem é por excelência a potência humana dirigida contra a morte e o único terreno sobre o qual é possível ao homem reconciliar-se com ela. À pergunta extrema «porque há algo em vez do nada?», a cultura responde reportando a atenção para o mistério, que Benjamin certa vez definiu como «algo para o qual o invólucro é essencial», e termina finalmente nos levando a uma região onde «nada» e «algo», «vida» e «morte», «geração» e «negação» revelam seu recíproco co-pertencimento e se aproximam até o limite das possibilidades da linguagem. Tendo-nos conduzido até o limiar daquilo que não pode ser ulteriormente conhecido na linguagem, a cultura esgota a sua função. Na sua tarefa de reconciliar o homem com a morte, a cultura não pode seguir adiante sem negar-se.»¹¹³

Ou seja, segundo o autor, e no sentido em que o fogo apaga o fogo, só a violência exterminará a violência. Para que surja daí um novo início, um novo tempo, uma nova história a violência tem de ser revolucionária. Ir para além da linguagem, negando-a, recuando ao original. A violência revolucionária seria o novo início para a acção e para a linguagem do homem. Fundada nos escombros indecifráveis, até ao desinteresse, da cultura anterior. Substituir-se-ia revolucionariamente ao “verbo”, sendo que então passaria a ser, como Agamben refere, “no início era a violência.”¹¹⁴ Assim, poderíamos compreender, no último século, a procura de espaço para violência como evolutivo em relação ao espaço da linguagem e de diálogo, como processo e solução de conflitos. Conviria admitir o papel da memória e seus relatos, história e cultura no seu geral, como terreno que isso providenciou. Nesse sentido, as duas últimas grandes guerras criaram hiatos enormes e ao mesmo tempo um espaço de inversão, de reformulação das narrativas do nós. Poder-se-á mesmo pensar num retrocesso civilizacional, não apenas uma descaracterização. Violência, tecnologia e ciência interrompendo o homem, num processo cultural já violento, transformando-o num sujeito que celebra violentamente a tecnologia e a ciência, por necessidade de salvação. Uma salvação assimilada como um processo de imposição ao Outro, de conquista baseada na necessidade de violência e não de diálogo. Da 1ª Grande Guerra, o soldado nada teve para narrar, pois no final a violência a que assistiu e infligiu é o espaço do inarrável. Das condições sub-humanas em que viveu nenhuma experiência poderia ser humanamente assimilada¹¹⁵. Se nos

113. Idem. (p. 10);

114. Ibidem. (p. 10);

115. Da carnificina da 1ª guerra explode DADA. Já Deus é morto e, pelos fantasmas da linguagem ficou escrito por Tristan Tzara: “Nada de piedad. DADA no es una curva pintada en un lienzo ni unas cuantas líneas escritas sobre hojas blancas. No hay obras que valgan si no hacen la vida mejor que el arte. Hasta ahora el arte no ha hecho más que decorar la vida, ahora quiere transformarla. Lalala.”; “Las últimas vanguardias no han hecho nada más que escoger su menú. Nosotros vamos a elegir a *quién* nos comemos. Dios ha muerto, ¡dada vencerá! 1,2,6. Dada no trabaja, juega, 7, 5, 3. Dada no se casa, ama, 5, 4, 13. Las matemáticas lo prueban cuando Euclídeo se vuelve malva. *Cuentas de hados*. Desconfíen de DadA. Nuestra sangre es vigorosa. La electricidad es inútil sin el manantial de la herida.”; “Respirar es a su vez una política económica corrosiva, la acidez del intelectual, la sobriedad del nacionalismo. Pero si la vida es una pésima farsa sin fin, ni parto inicial, el analfabeto es un soldado. ¿Y cómo superaremos esta guerra decentemente? ¿Como Crisantemos lavados? Proclamamos el arte como única base de entendimiento. No importa que nosotros, caballeros del espíritu, le dediquemos desde los siglos de los siglos nuestros refunfuños, legiones de catedráticos nos alumbran a la luz de un neón. El arte no aflige a nadie. Mata, difumina la cordura, pero no aflige.” (...) “El arte es algo privado y el artista lo hace para si mismo; pero la consciencia también es privada. Por lo que una obra comprensible sólo puede ser el producto de un periodista o de un historiador. Fruto de la vanidad y la sed.” TZARA, Tristan- **Manifiesto DADA**. ANAGAL [Máquina Textual Deseante], 2007. ISBN 9788460055426; Várias citações que criam o enquadramento essencial do que se inicia em alterar. Será partindo desta centelha de insurreição que, abalando convenções, vai-se implantando a arte na vida, o real na arte e incorporando-lhe a violência, na versão contemporânea. Porém, será a geração posterior à Segunda Guerra Mundial que estará nas condições sociais, políticas, religiosas e económicas ideais para, cabalmente, se insurgir e violentamente se renovar em actos, palavras e omissões.

reportarmos à 2ª Grande Guerra, então bastará compreender que terminou com o início da era atómica. Antes de outros sorrisos, como mísseis teleguiados ao nosso medo inconsciente, o cogumelo atómico alimentou-se violentamente dele, até descobrirmos que a nossa podridão já alimentava toda uma nova categoria de fungos, menos visíveis, estrondosos, espectaculares, belos até. Na era nuclear, Chernobyl ainda é assim, silenciosa *sobre, sob e in* nós. Na era nuclear, ainda vivemos e sobre ameaça. Na era nuclear, ainda andamos a flutuar e já reactores nucleares estão submergidos para sempre, no esquecimento azul de onde tudo provém. Que estrondoso *provir* nos espera lá do fundo, para lá ao fundo nos agarrar?

Kwacha!¹¹⁶ Realidade.

Kwacha! Medo.

Mas esse medo não será ancestral, canalizado para objectos diferentes ao longo dos tempos? Tão ancestral quanto a violência? A violência faz parte da história da humanidade sempre ligada ao domínio e acréscimo territorial, à conquista e escravatura do outro. Roger Dadoun propõe mesmo uma categoria evidente para o homem, baseado na violência como característica constante do seu processo evolutivo - *Homo Violens*.¹¹⁷ Este autor formula a hipótese de uma função estruturante e essencial da violência no Homem, já que é difícil dissociá-la de todos os aspectos da realidade humana. O nascimento - a passagem do mundo egocêntrico ideal, para o mundo da necessidade e mediação com o outro, para o qual o humano é violentamente aculturado. Nesse sentido de ser social, o sujeito continua, vida fora, física e psicologicamente, assimilando violências ao nível da personalidade, da educação, da sexualidade, da profissão, etc. Talvez por essa quase sempre solidão na gestação, o Outro é sempre o território da violência. A sua alteridade confronta e inflige a violência, pela pura constatação da dissemelhança e pelo que, por ela, apela à minha identificação, à provocação de colocar em causa a identidade pessoal. Hannah Arendt, neste caso, ainda nos remete para a expressão reprimida da violência no humano, perante a lógica da sua existência. Coloca em questão: “Quem terá alguma vez duvidado que os espoliados sonham com a violência, que os oprimidos «sonham pelo menos uma vez por dia ascender» ao lugar do opressor, que os pobres sonham trocar «o papel da presa pelo do caçador», e com um reino no qual, enfim, «os últimos serão os primeiros, e os primeiros os últimos»?”¹¹⁸

A violência pode ser facilmente destilada dos diferentes textos sagrados, nomeadamente da Sagrada Escritura¹¹⁹. De igual modo na mitologia Grega, até com certos

116. Kwacha foi utilizado pela UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola - como palavra de ordem. KWACHA Angola, KWACHA UNITA! - Seria modo comum de acabar reuniões políticas deste partido, como saudação final. “Bemba or Chichewa (Bantu language of Malawi), literally, it dawns. First Known Use: 1966.” “kwacha”. In Dicionário Merriam Webster [em linha], 2014, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/kwacha> [consultado em 21-08-2014].

117. DADOUN, Roger- **A Violência: Ensaio sobre o “Homo violens”**. Mem Martins: Publicações Europa América, 1998. ISBN 972-1-04404-0.

118. A autora cita neste fragmento Frantz Fanon em *The Wretched of the Earth (1961)*; ARENDT, Hannah- **Sobre a Violência**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014 [1969]. ISBN 978-989-641-437-5. (p. 29)

119. O Antigo Testamento é um exemplo modelar da violência. A nível de exemplo atente-se aos episódios da vida de Sansão, no Livro dos Juizes 13-16, que nos interessa explorar no âmbito deste projecto de investigação. Consultar projecto MEL - Meu Espaço de Liberdade.

paralelos entre uma e outra, irmãos e parentes envolvidos em sangrentas relações para obtenção de poder ou reconhecimento. Deus, sem justificação plausível, não acede às ofertas sacrificiais de Caim, baseadas nos frutos da terra, como agricultor que era. Intui-se que tenha existido displicência na sua relação com Deus. Pouca convicção na sua oferta. Intui-se, porque uma das características deste texto será o que não está escrito. Prefere, porém, esse Deus, as ofertas do irmão Abel, que envolve a morte do/s primogénito/s do seu rebanho, já que era pastor. Desmedidos castigos sobre Caim fizeram-no compreender que o valor da carne é nitidamente maior que tudo o resto e a violência a ela infligida, a morte, o sacrifício, o sangue, para esse Deus, seria inestimavelmente mais celebrativa de uma relação justa com ele. Assim, crê-se que por inveja ou outro sentimento corruptor, mais do que por plausível razão advinda do exemplo de Deus, Caim mata o irmão Abel, celebrando um sacrifício pessoal, justificado nas diferenças que depreciava no irmão. Instaura assim rapidamente, na base da nossa cultura (afinal eram os filhos de Adão e Eva) a violência entre os homens, justificada pelas mais mezinhas razões e não tomando em consideração parentescos nem outras relações individuais. Os pais, intelectuais exilados,¹²⁰ já tinham sofrido condenações consideráveis de um Deus que teima em colocar a sua criação - o Homem - à prova. Fá-lo, num interminável de jogos, nos quais parecendo deixar ao livre arbítrio das personagens que envolve soluções e desfechos, tudo controla e tudo acontece por sua vontade, como mais tarde sempre se compreende. O animal na pira do sacrifício, degolado, sangrado, aspergindo sangue pela terra, queimado em toda a sua existência física, é a imagem da oferenda que compadece a Deus. Metaforicamente elevando aos céus, pelas chamas, pelo fogo purificador, a sua entidade extra física e, pela gordura e cinzas de si, permanecendo para sempre entranhado nesta terra, renovando ciclos de vida. Helder Gomes Cancela refere que: “Talvez aquilo a que chamamos civilização não seja senão o confronto entre diferentes modelos de organização da violência. Talvez a mais perene natureza daquilo que designamos como cultura seja a da organização ritual do exercício da violência. Mas tentar esconder o sangue por detrás da arte ou da ciência não deixa de constituir uma forma de o justificar, fazer da violência alguma coisa de útil, o momento de um processo que permitiu o esplendor da beleza ou da verdade. É um preço pesado, mas é um preço que, à distância, corre o risco de se afigurar tanto mais justo quanto a partir dela se ergam os cumes de uma herança de saber ou de arte sobre os quais fundamos a nossa identidade.”¹²¹

Assim, das guerras do século XX, da violência que perspectiva de outro modo o discurso da salvação, de Deus, resulta uma demanda radical de realidade, corpo e violência a sobrevir na arte das últimas décadas, colocando em causa as fronteiras tradicionais de representação. Esta realidade tem implicações cada vez mais evidentes na representação de corpo, enquadradas em relações diversas, mas concomitantes

120. Aqueles que não resistiram ao conhecimento, à tentação da sabedoria.

121. CANCELA, Helder Gomes - **O exercício da violência**. Lages do Pico: Companhia das Ilhas, 2014. ISBN 978-989-8592-40-8. . (p. 17);

com o conceito de violência. Não se tratará de uma conquista evolutiva da arte, mas sim um retorno ao corpo. Porém, já não um corpo idealizado, nem simbólico, mas real. Biológico, mas também biotecnológico. Perecível, mas também, tecnologicamente melhorado em prol de se perpetuar. Potência máxima, mais tempo, provindo não do respeito e dos valores pela vida, mas do preço de um soldado e a sua performance para a guerra e para a violência. Esse reflexo na arte será, com certeza, resultado das condições de um real denso e hiper-presente a que a sociedade ocidental tem sido votada nas suas diversas dimensões, sócio, política, cultural e científica, destilada da omnipresença da guerra e da violência. Coadjuvado pela proliferação de informação e capacidade de comunicação, essa realidade densa invade o quotidiano e mancha as representações de nós, também, cada vez mais artísticas, cada vez mais pormenorizadas e sediadas no nosso corpo físico, onde a violência se encaixa e se remete para a imperativa banalidade de um jogo por níveis, sucessivamente mais drásticos. Seja a consciência multimédia do *Holocausto* do Nazismo. Seja o paralelo da URSS menos monodireccional. Seja o *in loco* vídeo do World Trade Center – os derradeiros voos sem asas do corpo-Homem. Sejam os *em directo* televisivos da guerra (sempre a mesma, em territórios diferentes). Sejam as transmissões “Skype”, em órbita, pela NASA. Sejam os heróis dos *reality-shows*. Sejam os ambientes hospitalares retalhados em episódios de séries televisivas. Sejam as intimidades digitais na net. Seja o voo a jacto do homem-corpo. Seja o aniquilamento político por enforcamento de Saddam Hussein, em câmara aberta ao mundo. Seja o eterno e omnipresente sorriso de Osama Bin Laden, como míssil teleguiado ao nosso medo inconsciente. Seja o satélite abrindo o mosqueiro sobre Jonas Malheiro Savimbi para podermos confirmar a sua morte, por entre buracos de bala e moscas, na padiola reservada à caça grossa... à fera besta. Kwacha! Realidade.

O corpo é dos esteroides desportivos e da medicina estética. Das próteses funcionais e do pecado quotidiano sem gravidade da estação espacial. Da nano tecnologia e da extensão digital. Militar e doméstica. Dos horrores da guerra. Dos horrores das escravidões. Dos horrores da fome. Dos horrores das catástrofes naturais. De todo o expoente físico e de toda a fragilidade. De todo o endeusamento e de toda a abjecção.

Talvez que, na génese dessa realidade densa a invadir as artes, esteja a tentativa de incorporação da arte no mundo real, na vontade de integração entre arte e vida e com isso o encontro da nossa condição de seres expostos à violência. E, com cada vez mais noção das suas manifestações e dimensões, não só perante o sistema da nossa existência contemporânea, nessa espécie de pathos Civilizacional que rematamos, mas também, na relação com o nosso mundo e a natureza. Quantas vezes pensada acicatada pelos nossos exageros. Vingativa. Caprichosa, de resposta à letra perante a nossa existência violenta.

Mas a violência é pela sua etimologia ambígua. Violência designa factos e acções, mas também caracteriza forças, sentimentos, elementos naturais. Força, vigor,

predomínio, potência, dominação, mas também quantidade, abundância, essência de alguma coisa. Como mostra Yves Michaud, “Para onde quer que nos voltemos, encontramos portanto no âmago da noção de violência a ideia de uma força, de uma potência natural cujo exercício contra alguma coisa ou contra alguém torna o carácter violento. À medida que nos aproximamos desse núcleo de significação, cessam os julgamentos de valor para dar lugar à força não qualificada. Tal força, virtude de uma coisa ou de um ser, é o que é, sem consideração de valor. Ela se torna violência quando passa da medida ou perturba uma ordem.”¹²²

A ordem provém sempre de um processo normativo que depende de diversos factores consoante as sociedades. Assim, a violência definida por diferentes normas e escalas de valor, em diferentes cenários sócio culturais, conquista, liberta ou retrai-se de certos domínios e manifesta-se a diferentes potências. Neste sentido, de transgressão de norma, quase tudo ou quase nada pode ser considerado violência. Para lá deste enquadramento dependente da interacção entre indivíduos e as normas que a regem, e que enquadram mais do que definem o conceito de violência, esta está associada ao imprevisível, ao desregramento absoluto, à transgressão, à instabilidade, à irregularidade, ao inconcebível, logo ao indefinível. A violência será assim definível administrativamente, sendo que a nossa civilização há muito optou por processos administrativos e não filosóficos, científicos ou mesmo políticos de resolver o que é comum. A grande escala de violência e de realidade nas representações provirá da administração da própria arte e da cultura em geral. Isto é, envolvendo-as numa redução a normas e a um jogo de instituições que realizam o seu controlo e regulamentam as transformações e as possibilidades de evolução. Arte e cultura serão o que se encontra nos espaços legitimados para a sua produção, impulso e difusão, comprovado por plêiade de especialistas devidamente inscritos ou, eles próprios, legitimados por instituições, no que se sintetiza da “*Teoria institucional da arte*”, de George Dickie.¹²³

No pensamento ocidental do último século pensadores como Freud, Lacan, Foucault, Vattimo, entre outros, pensaram o vínculo entre arte e violência não apenas no sentido de representações da realidade violenta, mas também como construções estéticas capazes de traduzir, descodificar o impacto da violência na realidade. Uma arte de denúncia e outra implicada, ultrapassando a neutralidade de produto de um artista observador/narrador. De qualquer modo, mais ou menos manipulada, a arte vive da tríade: obra, espectador, artista, independente da ordem com que se agrupa estas partes. Segundo Paul Ardenne¹²⁴ não nos poderemos esquecer que o trabalho artístico é sempre abordado pelo artista como um trabalho face a face consigo próprio. Uma luta interior onde, antes de tudo mais, o artista, ele próprio, se investe profundamente,

122. MICHAUD, Yves- **Violência**. São Paulo: Ática, 2001 [1989]. ISBN 9788508035410. (p. 8)

123. DICKIE, George- “What is Art? An Institutional Analysis”. In CAHN, Steven M. & MESKIN, Aaron- **Aesthetics: A Comprehensive Anthology** [pdf]. Blackwell Pub., 2008. ISBN 9781405154345. p. 426-438. [Consult. Maio 2014]. Disponível em <<http://www.bernie-philosophy.com/files/49779208.pdf>>. Ver também, DICKIE, George- **Introdução à Estética**. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008. ISBN 978-972-53-0401-3.

124. ARDENNE, Paul- **Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2004. ISBN 2-080800900-6.

as mais das vezes perante a incapacidade funcional de viver o mundo como ele é. E assim, entre virtudes libertadoras, desafios iconoclastas e mecanismos de crítica, a erupção da violência, como a reconhecemos na arte contemporânea, tem início na década de 60 e 70 do século XX. Coincide com a colocação de foco no artista e no seu corpo, isto é, do momento em que os artistas se colocam em cena, em acção. Em que os seus e outros corpos passam a matéria e utensílio directo da representação artística. Essa violência transitou na relação directa em que a arte quis incorporar-se na vida, e quis agir no momento exacto, no instante do tempo real. A multiplicação de *actions* e *performances*, retoma o tema da violência até às últimas consequências, talvez até à exaustão, ao ponto de se compreender uma saturação que já resulta, actualmente, numa inversão, uma deflexão dessa violência directa, explícita. Do extremo. Do choque. Essa tendência do dealbar do novo século, ainda por comprovar por falta de distância, não acontece sem a completa infecção de todas as domiciliações estéticas e categorias artísticas, pela violência. Uma violência que convoca o próprio espectador, sujeitando-o ao limiar, obrigando-o a redefinir a sua posição e papel na arte. Em *rhythm 0*, de 1974, Marina Abramovic leva para o espaço de exposição, e deixa à disposição do espectador, dezenas de objectos que podem ser usados sobre si, segundo o livre arbítrio de cada um. “I am the object”. During this period I take full responsibility.”¹²⁵

Consta do rol: arma, bala, navalha, tesoura entre muitos outros que, de todas as formas de uso possíveis, sobre Abramovic, performer, objecto de arte, corpo, pessoa humana, seriam agressores, indutores de violência. A violência perpassa a performance mesmo sem que os objectos de violências mais extremas sejam utilizados, apenas pela imposição das vontades individuais sobre um alguém que não contes-tando e estando condenado a objecto, pela situação, está mesmo a merecer que, ou à mercê de... Manipulada, mexida, despida, deslocada, obrigada a representar em si o espectáculo do outro, este, naturalmente desculpabilizou-se, com certeza, atribuindo a culpa à própria Abramovic. Tortuoso, mas real. De um outro nível de real e violência que o do tiro no braço esquerdo de Chris Burden, em *shoot*, 1971¹²⁶. Mais incorporado, por certo, mas igualmente representação, isto é, não real. Tal com em Oleg Kulik,¹²⁷ realizando performances nu em espaços públicos, acorrentado como um cão, latindo vigorosamente, extremamente agressivo, provocando escândalo e violência real. Atacou o público que ignorou o sinal de «extremamente perigoso», ao qual se prendeu por cadeado, chegando mesmo a morder um. Na sua incorporação de animal reduzido a reacções básicas, metáfora para a crise cultural e angústia contemporânea, ataca pessoas e bens, acabando por destruir trabalhos de outros artistas,

125. ABRAMOVIC, Marina- **Artist body: performances 1969-1997**. Milão: Charta, 1998. ISBN 88-8158-164-7. (p. 84)

126. “Chris Burden: (...) It was more like a kind of mental experience for me – to see how I would deal with the mental aspect – like knowing that at 7:30 you’re going to stand in a room and a guy’s going to shoot you. I’d set it up by telling a bunch of people, and that would make it happen. It was almost like setting up fate or something, in a real controlled way. The violence part really wasn’t that important, it was just a crux to make all the mental stuff happen. Jim Moisan: The mental stuff being... Chris Burden: The anticipation, how you deal with the anticipation...” BURDEN, Chris- **Border Crossing: Interview with Jim Moisan (1979)**. In STILES, Kristine; SELZ, Peter- **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists’ writings**. California: University of California Press, 1996. ISBN/ISSN 0-520-20253-8. (p. 772).

127. TAYLOR, Brandon- **Art Today**. London: Laurence King Publishing, 2005. ISBN 1-85669-423-2. (p. 198)

quando em mostras conjuntas. Ainda de um outro nível, que falha as categorizações ou para as quais a linguagem e a cultura contemporânea não fornece nomeação satisfatória, nem enquadramento, são os fragmentos de corpos de cadáveres e fluidos, recolhidos em morgue, transformados em elementos artísticos, da mexicana, Teresa Margolles¹²⁸. Independente do atribuir importância metafísica ao corpo morto, a morte será a derradeira violência sobre o corpo vivo¹²⁹ e o corpo a matéria real de manifestação da obra da morte. Jacques Derrida, em *Aporias*, 1993, propõe que a noção nominal da morte é aporia radical que subscreve a vida. O momento de dúvida radical que reflecte sobre o que não pode ser conhecido e ainda assim, é, por necessidade, conhecido por todos¹³⁰. Teresa Margolles é, também, técnica forense e actua, na sua recolha de matéria, com a autorização explícita das autoridades do seu país. Provocações morais? Colonização de territórios, linguagens e meios de difusão? Propaganda? Contabilizando mal menores, efeito máximo? A droga é um problema mundial com sedes específicas, como o México que, por um conjunto complexo de factores, enquadra ondas de violência e morte, que constituem o foco de trabalho desta artista. Entretanto, foram filmadas no mesmo país as imagens loop de Adel Abdessemed, em *Don't trust me*, 2008¹³¹, vídeos de animais abatidos com martelo, filmados no preciso momento da sua morte física. Desenhará esta coincidência geográfica o contorno de uma exploração quase vazia, imprópria, gratuita, que promove um olhar sobre o outro perscrutando violência na diferença? Ou será tudo reduzível às palavras de Okwul Enwezor, do San Francisco Art Institute¹³², em entrevista para a comunicação social, sobre a óbvia celeuma provocada pela exposição de Adel Abdessemed, 2008: "... artist is really working with images that existe in the world!"¹³³

Kwacha! Lógica.

Hoje estamos anestesiados de tantas representações de violência, já não só transmitidas pelos meios de comunicação tradicionais, mas também resultado da democratização dos mecanismos pessoais de captação, edição e difusão de conteúdos, quer em formato digital, quer em formatos tradicionais, impressos, gravados, etc. Hoje, a

128. LABOR, galería de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México - **Teresa Margolles** [pdf]. [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://www.labor.org.mx/>; DOWNEY, Anthony- 127 Cuerpos: Teresa Margolles and Aesthetics of Commemoration. In GODFREY, Tony- **Understanding Art Objects: Thinking through the Eye** [pdf]. California: Lund Humphries Publishers, 2009. ISBN: 978-1-84822-016-4. [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://www.sothebysinstitute.com/files/research/margolles.pdf>

129. Também discutível quando, por exemplo, se reflecte sobre Eutanásia e suas defesas.

130. DERRIDA, Jaques- **Aporias: Dying – awaiting (one another at) the "limits of truth"** [pdf]. California: Stanford University Press, 1993. ISBN: 9780804722520. [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://grattoncourses.files.wordpress.com/2012/11/aporias.pdf> (p.

131. ABDESSEMED, Adel- **"Le Ali di Dio", Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009** [documentário vídeo]. [Consult. Maio 2014]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jyg5sUT4iRY>

132. KTVU, Chanel 2- **"Don't Trust Me", Adel Abdessemed, San Francisco Art Institute, 2008**. [documentário vídeo]. LIVELEAK, website.[Consult. Maio 2014]. Disponível em http://www.liveleak.com/view?i=c02_1206210202&comments=1 [transcrição pelo autor]

133. Saltando séculos para trás, podemos apreciar como Goya nas suas gravuras *Os desastres da Guerra* retrata com enorme cruzeza a dor e a barbárie da guerra de Independência de Espanha. Podemos voltar a apreciar essa cruzeza em Picasso, quando nos remete, também a preto e branco, a *Guernica*, retratando a Guerra Civil de Espanha, para comprovarmos que os séculos passam, os conflitos são outros (são os mesmos, mas com Outros), as imagens "that exist in the world" diferem, mas os resultado são similares. Numa comparação ainda com outro autor Otto Dix, Lomba Serrano escreve: "Cuales fotografías de un tiempo en ruinas, Goya y Dix plasmaron una narración sobre la condición humana; una crónica realista elaborada con precisión, en la que ni el tiempo ni el espacio, tampoco la época ni el heroísmo, tienen cabida. Sólo la muerte, la desolación y el horror protagonizan sendos discursos artísticos, en los que, de vez en cuando, se entremezcla una cierta dosis de sátira grotesca que revalida las confluencias formales y conceptuales que se perciben entre ambos artistas." SERRANO, Lomba- *Estragos De La Guerra: La Mirada Lúcida De Goya Y Dix*. In ALBIAC, Dolores; GUALIS, Gonzalo M. Borrás; BOZAL, Valeriano; PARRONDO, Juan Carrete- **Goya y su contexto (Seminario internacional sobre)**. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» y Fundación Goya en Aragón, 2011. ISBN: 978-84-9911-252-7.

violência na arte, associada à promoção do escândalo para angariação de público, pode estar a perder o poder de mobilizar e, por isso, a arte envolve-se já em novos discursos. A máquina já está violentamente em marcha de novo.

Santiago Sierra, no video, *penetrados*, 2008¹³⁴, filma, num cenário com espelhos, um conjunto de dez tapetes que vão recebendo, em oito actos, as variações possíveis entre indivíduos, de ambos os sexos, de raça branca e negra, a terem relações anais. Foi filmado no dia da raça, comemorado em Espanha. A celebração inclui, também, a descoberta da América por Cristóvão Colombo. A obra apela ao voyeurismo, mas também à reflexão sobre dominação e submissão, e todas as extrapolações possíveis ao nível social, sobre raça, género, classe. Concebida na dependência de uma matemática intrínseca, também por ela se poderá inferir questões sobre a estrutura social de um país como Espanha. Nos diferentes actos, os tapetes aparecerem vazios ou apropriados por um casal, implicará uma percentagem geral ou um gráfico de mancha na imagem, da realidade social.

... No tapete, relações anais, em grupo, filmado? Um discurso sobre estrutura social...

Kwacha! Rewind.

Voltando a Agamben, “Esse efeito, que, ao agir sobre o património instintivo do corpo humano, passa por cima da vontade e opera aquela redução do homem à natureza - que é o procedimento típico da violência - é a excitação erótica. Assim, aquilo que constitui o fascínio da pornografia é precisamente a aparição da violência no reino mesmo da não-violência, isto é, da linguagem.”¹³⁵

Parece-nos que a discussão terá de ficar em aberto, aguardando uma distância/tempo que permita objectivar, com maior clareza, o contorno da violência nas representações do nosso mundo contemporâneo.

134. SIERRA, Santiago- *Los Penetrados, El Torax, Terrassa, España, 12 de Outubro de 2008*. [vídeo]. Site oficial do autor. [Consult. Agosto 2014]. Disponível em http://www.santiago-sierra.com/200807_1024.php

135. AGAMBEN, Giorgio- Sobre os limites da violência (1970). In *NODARI, Alexandre; CERA, Flávia- SOPRO 79* [revista on line]. Outubro, 2012, (p. 4). [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n79.html#.U9-GICihNmM>

5. ARTE PARA CANHÃO

Diz-nos João Fernandes em conversa com Chrissie Iles, no contexto da exposição *Off the Wall*, referindo-se às décadas de 60 e 70 do século XX: “A utilização do cinema na arte fez-nos regressar às origens do cinema e em particular a Lumière. O artista volta a usar a câmara para registar o que se passa à frente dela.”¹³⁶

O contínuo engendrar de relações da imagem em movimento com as artes plásticas, para as gerações seguintes, provém do cinema, do vídeo, da televisão, enquanto experiência de entretenimento da cultura popular e erudita, mas também já das próprias artes plásticas, onde todo um território de experimentação estabilizado e assumido fez reverter fluxos e não apenas o usar de mecanismos.¹³⁷

O autor compreende um contínuo geracional quando lê Cindy Sherman, nas primeiras palavras do seu livro *The Complete Untitled Film Stills*: “I was always glued to the television when I was a kid, and I loved movies.”¹³⁸

As obras cinematográficas foram, e continuam a ser, um recurso de referências artísticas, e de influência criativa, existindo um conjunto muito grande de sequências de imagens, planos, modos de filmar, composições fotográficas, guiões de acção e narrativa, banda sonora e música, e filmes na sua total complexidade, que ficaram marcados na mais basilar formação estética deste autor que, absorvendo desde cedo cinema como um espaço privilegiado da multidisciplinaridade artística, recorre hoje amiúde à sua memória sobre filmes, na concepção dos seus projectos. Fazem parte da reserva artística e cultural que construiu afincadamente nas décadas de 80 e 90, do século XX, e que continua a acrescentar avidamente até aos dias de hoje. Até poderia dizer aqui, como Alexander de Large, mítica personagem de *A Clockwork Orange*, de Stanley Kubrick, 1971¹³⁹: “And viddy films I would.”¹⁴⁰

Sem que as consequências pudessem vir a ser as mesmas de uma exposição forçada à violência, como acontece com esta personagem no filme de Stanley Kubrick,¹⁴¹ a

136. ILES, Chrissie; BUCK, Paul; BURMESTER, Maria- *Off The Wall*. New York e Porto: Whitney Museum of American Art e Fundação de Serralves, 2011. ISBN/ISSN 978-972-739-250-6. (p. 21)

137. Dos últimos anos da década de 90 até aos dias de hoje, faz-se crescer a este cenário todas as possibilidades advindas da internet, principalmente no acesso e divulgação da informação, mas também dos jogos de computador.

138. SHERMAN, Cindy- *The Complete Untitled Film Stills*. Nova York: Museum of Modern Art, 2003. ISBN 978-0-87070-507-5. (p. 4) Cindy Sherman cedo abandona o média pintura pelo da fotografia, ainda nos anos da sua formação específica. Interessa-se pela arte conceptual, minimal, performance, body-art, cinema alternativo e experimental. Escreve no seguimento da sua apresentação, neste mesmo livro: “SUNY Buffalo had a great film department (...) For a time I worked for Paul Sharits, the experimental filmmaker. I became familiar with a lot of the filmmakers who came through, or lived locally, and saw a ton of films. I took a couple of introductory film courses and one of the films I made was a three-minute animation of myself as a paper doll that comes to life.” (p. 5). Apesar de amplamente conhecida no campo das artes plásticas pelo seu trabalho de fotografia, encenando múltiplas identidades, Cindy Sherman também foi realizadora de um filme, no sentido mais convencional do cinema norte americano, um “filme comercial”, intitulado *Office Killer*, de 1997, categorizado como filme de comédia, horror, thriller, no site IMDb em <http://www.imdb.com/title/tt0119819/>.

139. KUBRICK, Stanley- *A Clockwork Orange* [Filme, Reino Unido / EUA, 1971]. Nova York: Warner Bros., 2002. 7-321976-211508.

140. KUBRICK, Stanley- *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange (ScreenPress Film Screenplays)*. Suffolk: Screenpress Books, 2002. ISBN 978-1901680478. (p. 37)

141. Alexander de Large é sujeito ao tratamento LUDOVICO já recluso do sistema penal, cumprindo pena de 14 anos por assassinar. A sua identidade passou a ser de recluso 655321, o sistema nega-lhe a identidade própria que ainda ressoa na nossa consciência pelas palavras do seu *Post Corrective Advisor* “DELTOID: You are now a murderer, little Alex. A murderer, yes.” (p. 20). O tratamento no Ludovico Medical Facility, enquanto processo experimental para combater a criminalidade, propõe associar quimicamente as pulsões sexuais e de violência a um mal estar físico, agonizante e limitador das acções do indivíduo. Perante estímulos e ímpetos dessa ordem sucumbe desvalido, pelo efeito das drogas que lhe ministraram, associadas ao visionamento coercivo de imagens de violência. “ALEX: What exactly is the treatment here going to be then? DR. BRANOM: It's quite simple really. Were just going to show you some films. ALEX: You mean like going to the pictures? DR. BRANOM: Something like that. ALEX: Well, that's good. I like to viddy the old films now and again. INT. AUDIO VISUAL LUDOVICO CENTRE ó DAY Auditorium setting. Alex is bound in a examination chair

liberdade de escolha no seu visionamento não reduz a assimilação consciente e inconsciente da violência através da imagem em movimento. Uma violência disponível não só no cinema, como também na televisão e em todos os formatos dos meios de informação, de então. Na literatura, na BD, na música, como um direito ao fidedigno, à realidade crua ou, como característica cultural assumida, para ser consumida como um elemento catártico da condição humana, possivelmente formadora de uma visão de mundo que conformaria melhor a futura condenação apocalíptica que se pressentia. Porquê o cinema? Voltemos a Alex, para o tratar com a mesma intimidade com que nos habituámos no filme: “ALEX (V.O.) The sounds were real horroshow. You could slooshy the screams and moans very realistic and you could even get the heavy breathing and panting of the tolchocking malchicks at the same time. And then, what do you know, soon our dear old friend, the red, red vino on tap. The same in all places like it's put out by the same big firm, began to flow. It was beautiful. It's funny how the colours of the real world only seem really real when you viddy them on a screen.”¹⁴²

Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade Técnica*, no final da década de 30, do século XX, descreve o fascínio e as implicações que o cinema acarretou para a sociedade e para a cultura: “Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma tal que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados. Com o grande plano aumenta-se o espaço, com o *ralenti* o movimento adquire novas dimensões. Uma ampliação não tem por única função tornar mais claro o que «sem isso» teria permanecido confuso, o mais importante sendo a revelação de estruturas de matéria inteiramente novas. Assim, também o *ralenti* não revela apenas motivos desconhecidos em movimento, antes descobrindo nestes movimentos conhecidos outros, desconhecidos (...).”¹⁴³

Atualmente, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy teorizam, nesse sentido, o *homo ecranis*, nessa dependência da imagem e especialmente da imagem em movimento, de uma sociedade marcada pelas tecnologias da informação e da comunicação, que evoluiu e agudizou-se, dos finais do século XX aos dias de hoje, com o advento da internet, mas com origem no cinema, ou melhor dizendo, a que o advento do cinema está intimamente ligado. Escrevem: “Esta cultura «mosaico» - do zapping, do fragmentário, do insignificante e do descontínuo – é partilhada por todos os seres humanos e molda a sua apreensão do mundo, juntando-os numa mesma atitude de dependência, habituando-os à mesma linguagem e levando-os a evoluir para aquele mesmo tipo humano que o cinema começara a construir: o *homo ecranis*.”¹⁴⁴

in front of a large video screen. A white-coated Technician is strapping Alex's head to a medical device. He then carefully attaches the eyelid locking to Alex's eyes. ALEX (V.O.): And viddy films I would. Where I was taken to, brothers, was like no cine I'd been in before.” (p. 36/37). Idem.

142. KUBRICK, Stanley- *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange (ScreenPress Film Screenplays)*, Obra cit. (p. 37/38)

143. BENJAMIN, Walter- *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política: Antropos*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. ISBN 972-708-177-0. (p. 104)

144. LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean- *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1586-4. (p. 93/94)

Num sentido de ligação ao que nos disse Alexander de Large, ainda acrescentam estes autores: “(...) é devido à imagem num ecrã que o mundo existe e que os seres humanos o conhecem tal como ele se mostra, isto é, com a visão, a hierarquia, a forma e a força que a imagem lhe dá.”¹⁴⁵

Compondo uma análise sobre a violência, conduzida de modo evolutivo, em *Violências selvagens, violências modernas*,¹⁴⁶ Gilles Lipovetsky conclui que a sociedade contemporânea pretendeu afastá-la da paisagem urbana, prefigurando um interdito social, acompanhado pelo aumento de mecanismos de vigilância e repressão estatais, garantes da segurança e da justiça e por um individualismo pacífico, por hiper-absorção em si dos indivíduos. Porém, nem a violência humana estará apenas associada à conservação da vida, nem a angústia da segurança decaiu com esta cedência da total regulação social a supraestruturas. O indivíduo hipertrofiado em si, nos seus problemas, amplifica os seus receios, sente-se exposto a todas as violências e dirige-as ao outro de modo narcísico “(...) hiperrealista, sem programa nem ilusão, violência *hard* desencantada.”¹⁴⁷

Por isso escreve: “Curiosamente, a representação da violência torna-se tanto mais exacerbada quanto mais a violência regride na sociedade civil. No cinema, no teatro, na literatura, assistimos, com efeito, a uma profusão de cenas de violência, a um deboche de horror e atrocidades sem precedentes; nunca a «arte» se empenhou tanto em mostrar de tão perto a própria textura da violência, violência *hi-fi* feita de cenas insuportáveis de ossos esmagados, jactos de sangue, gritos, decapitações, amputações, castrações. Deste modo a sociedade *cool* é acompanhada pelo estilo *hard*, pelo espectáculo em *trompe l’oeil* de uma violência hiper-realista.”¹⁴⁸

“The horror... The horror...” desfecha *Apocalypse Now*.¹⁴⁹ Palavra antes vigorosa na voz de quem sabia do que falava porque o viveu, porque o apreciou, porque o infligiu,¹⁵⁰ é agora sussurrada como um epitáfio no fim do filme.¹⁵¹ O Horror é declarado por Marlon Brando enquanto Kurtz, coronel renegado do exército americano no Vietname, sobre a guerra, sobre a vida e a sua própria morte. Durante a última parte do filme, enquanto procurou e fugiu da luz coada dos espaços, numa dança do seu olhar e da cabeça com a câmara de Francis Ford Coppola, desfiou toda a visão do personagem que representava, sobre realidade, violência e o papel do homem no vórtice da vida e do viver da guerra. Aparentando estar perto da demência ou messiânica clareza, esse compassado emergir e submergir o prodigioso volume da sua cabeça, na densidade do escuro e na pouca luz que o poderia revelar, imediatamente retrata

145. Idem. (p. 94)

146. LIPOVETSKY, Gilles - *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1989. ISBN 972-708-382-X. (p. 161/204)

147. Idem. (p. 204)

148. Ibidem. (p. 190/191)

149. COPPOLA, Francis Ford - *Apocalypse Now - Redux* [Filme, EUA, 2001 (1979)]. Lisboa: Lusomundo, 2002. 5-601887-437948.

150. “(...) The genius. The will to do that. Perfect, genuine, complete, crystalline, pure. (...) You have to have men who are moral, and at the same time, who are able to utilize their primordial instincts to kill without feeling, without passion. Without judgment (...)” COPPOLA, Francis Ford; MILIUS, John - *Apocalypse Now Redux : A Screenplay*. Nova York: Miramax Books, 2001. ISBN 978-0786887453. (p. 119)

151. Afinal, o mundo não acaba com violência mas com um gemido, diz outra personagem deste filme “PHOTOGRAPHER: This is the way the fucking world lives. Look at this fucking shit we’re in, man! Not with a bang, Whimper. And with a whimper I’m fucking splitting, Jack.” Idem. (p. 118)

Kurtz como personagem de fronteira, na fronteira dos seus limites.¹⁵² As primeiras referências no filme ao personagem Kurtz incluem uma gravação onde o próprio relata um sonho,¹⁵³ transportando-nos para um ambiente de *non sence*, surrealista: um caracol deslizando pelo fio da navalha.¹⁵⁴ O autor deste Projecto de Investigação encontra no sonho de Kurtz uma citação não óbvia e, talvez, uma preparação para que o espectador se coloque em frente a *Apocalypse Now* do mesmo modo que, frente a uma obra surrealista como *Un Chien Andalou*. Existe tempo para definir personagens, para as fazer interagir, para propor histórias de amor, de guerra, de actividades desportivas, de crítica social e política, mas ao final sentimos incompatibilidade e frustração com tudo o que vemos.¹⁵⁵ Jean Baudrillard, apesar de crítico, escreve sobre *Apocalypse Now*: “A guerra faz-se filme e o filme faz-se guerra, ambos se juntam pela sua efusão comum na técnica. (...) Nenhum distanciamento real, nenhum sentido crítico, nenhuma vontade de «tomada de consciência» em relação à guerra: e de uma certa maneira é a qualidade brutal deste filme não estar corrompido pela psicologia moral da guerra.”¹⁵⁶

Acresce que a versão de 1979, terminava com imagens da destruição do acampamento de Kurtz¹⁵⁷. Este final conduzia o espectador a compreender um fim de ciclo que, *per si*, perpetuaria todas as questões da guerra, da violência e da morte que se expunham no filme. Um *ad aeternum*, justificando o *non sence* e a lógica da guerra. “Drop the bomb. Exterminate them all.” Lemos na imagem, juntamente com o Capitão Willard, manuscrito sobre os textos dactilografados de Kurtz onde organizava, para deixar para a posteridade, a sua visão/justificação. Na versão Redux, produzida em 2001, Coppola suprime essa sequência, substituindo-a por um fundo preto com os créditos finais. Acaba esta versão, repensada trinta anos depois, pelo mesmo autor, a tentar uma outra visão sobre o futuro, diz-nos que, apesar dos extraordinários conflitos dos tempos modernos, talvez possa existir uma solução que não perpetue a

152. Limites de quem já percorreu todo o caminho da violência da vida da guerra, que o dotou de uma força interior e de uma armadura externa digna de um deus. De quem já não morre, ou melhor, para quem, ascendido a um Olimpo, a própria morte humana é renegada por estatuto. Para quem compreende haver, desse seu limite em diante, outro tanto de violência que renega ou delega para Outros. Uma violência que já não quer esmiuçar para a combater com a violência consciente de que se fazem os mitos e os heróis. Um baluarte da lógica da violência e da guerra procurando descendente rendição pelo *status quo* que lhe é inerente. Renegando o seu endeusamento para poder voltar a ser apenas homem. Renegando ser um condenado, para toda a eternidade, à ascensão ao espaço abstracto que separa os heróis humanos do Panteão dos seus Deuses.

153. “KURTZ (ON TAPE) (V.O.) "I watched a small snail, crawling on the edge of a straight razor. That's my dream. It's my nightmare. Crawling, slithering, along the edge of a straight razor, and surviving." COPPOLA, Francis Ford; MILIUS, John - **Apocalypse Now Redux : A Screenplay**. Obra Cit. (p. 9).

154. O filme de Luis Bunuel e Salvador Dali *Un Chien Andalou* terá tido início com sonhos dos autores. Segundo os próprios, na noite anterior à decisão de realizarem o filme, sonharam com uma nuvem fina que cortava a Lua em duas metades, como uma Navalha a cortar um globo ocular (Bunuel) e um buraco numa mão, como uma chaga de Cristo, por onde brotam formigas (Dali). Estes sonhos estão expressos nas primeiras sequências de *Un Chien Andalou*. Escreveram e realizaram o filme com este princípio básico de anexar um conjunto de imagens sem explicação e chocantes, para as quais ambos contribuíram. Porém, foram ligadas por uma aparente história de amor, como fórmula cinematográfica, que a todo o momento é subvertida das lógicas convencionais da narrativa e do cinema de então. O espectador está votado à frustração de ver desfilar todo um conjunto de estímulos à produção de uma coerência que são continuamente destronados por outros de igual potência, sem que nada se resolva, bem pelo contrário, tudo se incompatibiliza para a possibilidade de produção de uma interpretação. SHORT, Robert- *Un Chien Andalou and L'Age d'Or*. In BUÑUEL, Luis; DALI, Salvador- **Un Chien Andalou - L'Age** [DVD e Livro]. Londres: British Film Institute, 2003 [1929-1930]. 5035673006238.

155. Acompanhamos, nesses sentimentos, o personagem do Capitão Willard em todo o seu percurso por aquela guerra, determinado em fazer cumprir a sua missão, sabendo da possibilidade processual de ser promovido por isso, declara-se no seu relato em voz *off* já mentalmente fora do seu exército. (“WILLARD (V.O.): They were gonna make me a major for this, and I wasn't even in their fucking army anymore.” COPPOLA, Francis Ford; MILIUS, John - **Apocalypse Now Redux : A Screenplay**. Obra Cit. (p. 120).

156. BAUDRILLARD, Jean- **Simulacros e Simulação: Antropos**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 [1981]. ISBN 9789727081417. (p. 77/78).

157. A sua total destruição por rebentamentos sucessivos, em imagens densamente coloridas, obtidas por múltiplas câmaras, com filmes diversificados incluindo infravermelhos.

lógica autofágica da guerra.¹⁵⁸ Do mesmo modo que Francis Ford Coppola suprimiu cenas, outras foram incluídas na versão Redux que ficaram excluídas na de 1979. Algumas são significativas do tempo que passou, e da possibilidade de uma reflexão histórica sobre as guerras deste período, e a condição internacional de extinção da lógica do colonialismo e apogeu da divisão bipolar do mundo, entre comunismo e capitalismo¹⁵⁹. Discute-se acerrimamente à mesa de um jantar as questões base do colonialismo e dos conflitos que originou. As justificações da presença de franceses e da sua vida neste território “estrangeiro” que consideram seu, depois de várias gerações aí nascidas e sediadas. O Americano instiga a reflexão, questionando quase que ingenuamente: “WILLARD: How long can you possibly stay here? DEMARAI: We stay forever.”¹⁶⁰ Na sua lógica mais do clarividente, continua: “WILLARD: No, no, I mean, why don't you go back home to France? DEMARAI: This is our home, Captain. WILLARD: Sooner or later, you're – – ”.¹⁶¹

O conflito no Vietname preencheu quilómetros de película cinematográfica, difundindo uma visão específica de mundo, da guerra, do herói e de ideal civilizacional, através do que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy intitulam de “(...) uma cultura transformada em artigos de consumo de massas.”¹⁶² Uma *cultura-mundo* associada à informação e comunicação, fragmentada pelo excesso, patente na contínua evolução dos suportes e sua adaptabilidade ao quotidiano, na cada vez maior possibilidade de interactividade com a informação existente e a facilidade de difusão de informação que implica na origem o indivíduo singular. A informação parece infinita, acessível por meios diversificados sem as restrições associadas às dimensões de espaço e tempo, como outrora. Democratizada, produzida por todos, para todos, 24 horas por dia e sem fronteiras de qualquer espécie.

Artigos de divertimento acessível a todos, sem necessidade de formação ou referências culturais específicas, de fácil absorção e baseados na evasão das lógicas quotidianas. O cinema, refém da sua produção e do público, do preço de articulação de tudo o que é necessário para que aconteça e do lucro da sua bilheteira, vincula violência, as mais das vezes não por visão de autor, mas por fórmula de produção que dá resposta à procura ou já vincula a procura à resposta.

O autor deste projecto de investigação procurou aqui enquadrar autores do universo cinematográfico, enquanto referências gerais para a sua formação artística. Apenas foram seleccionadas obras enquanto exemplos da exposição/reflexão autoral

158. Determina esta situação, de repensar a mensagem incluída neste final, a idade maior de Francis Ford Coppola, a nova situação política e cultural onde o filme foi inserido (reinserido mais propriamente). Sendo que fazer de novo é sempre outra vez, pela primeira vez, em sintonia com as conjunturas do tempo da sua execução. Acaba o filme, nesta versão Redux, com a deposição das armas de todo o exército de Kurtz, numa imitação instantânea do gesto de capitão Willard, que atirou com desprezo para o chão a arma com que depusera Kurtz do comando, matando-o. Os dois sobreviventes norte-americanos desta aventura, de mãos dadas, abandonam a turba e alcançam a embarcação que os tirará dali. Poético... suavizado, estranho... até pelo que apreendemos daí para a frente sobre a guerra, sobre americanos nas guerras.

159. Estas cenas são referentes a Franceses, sendo a acção já passada em território do Kambodja (ao Norte do Vietname), onde Kurtz se acoitava com o seu exército, e onde estes tinham uma plantação de árvore da borracha (trazida do Brasil, várias gerações atrás).

160. COPPOLA, Francis Ford; MILIUS, John - **Apocalypse Now Redux : A Screenplay**. Obra Cit. (p. 92).

161. Idem. (p. 92).

162. LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean- **A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1586-4. (p. 89).

sobre a violência. Violência perspectivada no círculo vicioso de liberdade, desvio e repressão, entre indivíduo e sociedade, e destilada da lógica da guerra, numa época charneira do nosso ideal civilizacional. Ambas repletas de tudo o que conhecemos de violento adaptado à distopia com que imaginamos a nossa existência futura¹⁶³. Vale-rá a pena referir, contudo, que essa redução de citações subentende diversos outros autores e obras que foram sendo revistas durante este projecto de investigação. Não alheias também à exposição de perspectivas sobre violência, foram sendo revistas como estímulos para a concepção básica dos projectos que, no âmbito desta Investi-gação, foram inaugurados ou readaptados, escapando amiúde para o uso da imagem vídeo¹⁶⁴. Assim, se por um lado, nos vídeos do projecto *EU... Leixão de NÓS*, comu-nicou-se com o universo do início do cinema: “O artista volta a usar a câmara para registar o que se passa à frente dela.”¹⁶⁵, em *Eu não sou Eu nem sou o Outro*, existirá uma dependência total da montagem e edição das imagens, a partir de diversas to-madas sobre o mesmo motivo. A violência numa perspectiva existencial simbólica, num vídeo, captada entre movimento e tempo, dá lugar a celebração caótica, cacofónica e crua no outro, pela construção de imagem, acção e ritmo.

163. Neste sentido, também, poderíamos citar: SCOTT, Ridley- **Blade Runner** [Filme, EUA, 1982]. EUA: Warner Bros, 2006. 7-321976-837791. Projectando um futuro, que hoje está muito próximo, 2019, o filme desenrola-se partindo do princípio que alastraremos sempre os nossos defeitos e a nossa lógica violenta de existência. As criações humanas, cada vez mais tecnológicas e de substituição da realidade vão até à produção de humanoides, à nossa imagem e semelhança, cumprindo o futuro que sonhamos no nosso berço civilizacional - Deuses com forma humana. Em tudo iguais a nós, produzidos de outros barros, sem as nossas fraquezas e dotados da capacidade de toda a violência, ainda assim, por último, perseguem as questões mais básicas da humanidade para as quais não encontram resposta: “Roy: I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the darkness at Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. Time to die. Deckard: (V.O.) I don't know why he saved my life. Maybe in those last moments he loved life more than he ever had before. Not just his life, anybody's life, my life. All he'd wanted were the same answers the rest of us want. Where did I come from? Where am I going? How long have I got? All I could do was sit there and watch him die.”

164. A premissa auto-imposta de uso do preto e branco, nos projectos realizados no âmbito desta Investigação, mesmo que em alguns casos filmado a cores, originou revisão de:

WIENE, Robert- **Das Cabinet Des Dr. Caligari**. [Filme mudo, preto e branco, com pós-coloração, Alemanha]. Reino Unido: Eureka vídeos, 2000 [1919]. 5-060000-404227.

MURNAU, F. W.- **NOSFERATU, a Symphony of Horror**. [Filme mudo, preto e branco, Alemanha]. São Paulo: Divisa, 2000 [1922]. 5-060000-404227.

LANG, Fritz- **Metropolis** [Filme mudo, preto e branco, Alemanha]. Reino Unido: Eureka vídeos, 2000 [1926]. 5-060000-401608.

EISENSTEIN, Serguei Mikailovitch- **Ivan o Terrível** [Filme, Parte I e II, preto e branco e p/b e cores (sequências finais) URSS]. Madrid: JRB Producciones, 2002 [1945-6].

165. ILES, Chrissie; Buck, Paul; Burmester, Maria- **Off The Wall**. New York e Porto: Whitney Museum of American Art e Fundação de Serralves, 2011. ISBN/ISSN 978-972-739-250-6. (p. 21)

6. PROJECTOS & VIOLÊNCIA

6.1. EU NÃO SOU EU NEM SOU O OUTRO

O projecto *Eu não sou Eu nem sou o Outro* tem início no ano de 2001. Foi concebido para a exposição colectiva intitulada *O Outro*, apresentada na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, em Outubro/Novembro de 2002.¹⁶⁶ Este projecto foi concebido como um encadeado de momentos e resultados concretos, que se iam contaminando ao longo do tempo de execução, pretendendo chegar ao espaço da galeria não como momento de mostra directa destes, mas como outro momento do projecto, com resultados e formato específicos. Ou seja, uma espécie de relato, a súmula dos acontecimentos, acessível a uma visão exteriorizada. Por muito que implicado na realidade, o relato como construção sempre estética e discursiva, que está para lá dela.

Na génese deste projecto estiveram os inúmeros e aflitivos conflitos do final do século XX, em contraste com os seus relatos encenadamente sentidos, *in loco* e em tempo real, dos meios televisivos. A difusão das imagens magníficas do World Press Photo e toda a exploração da beleza nos conflitos e na dor humana.

1º momento – Peças: Foram construídas pelo autor, em atelier, várias formas rectificadas, com medidas do seu corpo. Dois conjuntos foram originados, um pelas medidas do seu corpo em pé, com bitolas na largura de ombros, comprimento de pé e altura total, originando peças paralelepípedicas e verticais. Outro, produzido apenas através da medida da perna,¹⁶⁷ originou peças cúbicas. Foram construídas cinco peças, duas do primeiro conjunto, três do segundo. A construção foi realizada em chapa de offset unida através de solda de estanho. As chapas encontravam-se impressas com múltiplos layers de rótulos de produtos variados, constituindo imagens muito profundas, de muitas cores sobrepostas, mas de tonalidades dominantes. Festivas e significantes, as chapas, onde se podiam reconhecer palavras positivas como Royal, Triunfante, Conquistador, entre outras, promoveu que o seu uso obedecesse a uma selecção/composição pensada para cada peça. As peças foram terminadas, seladas com uma chapa elipsoidal na face superior, com a palavra OUTRO marcada a punção. Eram peças em perfeita esquadria com uma estereotomia rigorosa de linhas de solda.¹⁶⁸ As peças originaram um espaço de trabalho específico dentro da estrutura do atelier, similar aos de serralharia, funilaria, latoaria profissionais. Adaptação e criação de maquinaria e ferramentas para a execução das tarefas específicas, moldes

166. A exposição foi organizada em parceria com as escultoras Marta Lima e Susete Rebelo. Cada autor apresentou a sua produção, numa lógica de diversidade e conjunto, na condução individual de um tema acordado comum – O Outro. Não mais do que “...processos pessoais de busca e construção de identidade.” e tentativas de organizar através dos discursos artísticos resposta “...à velha, vetusta pergunta: Quem sou?” como ficou registado no texto CASPURRO, Joana- **O Outro** [catálogo de exposição]. Montemor-o-Novo: Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, 2002.

167. Pela definição da anatomia humana, a que perna se refere, à parte do membro inferior entre joelho e tornozelo.

168. Antony Gormley é óbvia referência para este processo. Expôs, no Porto, na Galeria Pedro Oliveira em 1994. Das sua obras, influenciou a realização das peças executadas para o projecto *Eu não sou Eu nem sou o Outro*, a cartografia de linhas de união, mas também as questões corporais na criação/organização das peças, os contentores relacionados com o corpo.





para apoio às acções repetitivas, fizeram parte do fazer associado a este momento do projecto. Contaram-se meses de trabalho oficial. Aprender. Errar. Repetir.

2º momento – Acção: Instaladas num antigo espaço fabril desactivado,¹⁶⁹ as peças foram parte central de uma acção performativa que o autor realizou, transmutado num Eu/Outro/Personagem que infligiu a cada peça a violência específica de uma “arma”. Varapau de madeira de oliveira. Cutelo. Bolas de fundição. Cabo eléctrico. Espuma de poliuretano¹⁷⁰. Para este momento de acção de performance foram convidadas diversas pessoas para o acompanhar, como “repórteres em zona de guerra”. Espectadores activos, implicados no processo de acção. Registrando a sua reacção no registo, *in loco*. De algum modo obrigados a conceberem uma “imagem” física do que assistiam, observaram a realidade atrás do mecanismo de registo. Todos licenciados em cursos artísticos, Pintura, Escultura, Design e Arquitectura, todos tinham competências e discursos associados aos mecanismos de registo utilizados, porém, não tiveram qualquer preparação para o que assistiram e registaram, que não a anuência em estarem presentes, perante um texto de intenções do projecto.¹⁷¹ Existiram no espaço quatro máquinas de filmar vídeo,¹⁷² quatro máquinas fotográficas,¹⁷³ um gravador de som.¹⁷⁴ A acção demorou 11 minutos efectivos.

3º momento - Elementos de exposição: As peças voltaram ao atelier onde foram recobertas de breu e assim foram expostas. Privadas da sua forma original, privadas da sua aparência festiva, meros volumes no espaço, modelando-o e condicionando-o à sua presença, segundo os seus novos atributos. Dos registos realizados pelos convidados apenas as fotografias foram trabalhadas, os registos vídeo e sonoro foram propositadamente deixados sem função¹⁷⁵ para este momento de exposição.

O autor seleccionou 21 imagens e, em laboratório de fotografia,¹⁷⁶ revelou-as em película lith¹⁷⁷ com diferentes formatos, que foram apresentadas emolduradas em estruturas metálicas.¹⁷⁸ Foram realizados suportes específicos para suspender as imagens

169. Serração Manuel de Matos, Bonfim, Porto. Encerrou actividade em 2000.

170. Aparte este material expansível, todas as “armas” correspondem a objectos coleccionados, resgatados às suas anteriores existências para essa eventualidade, perante a sua iminência artística, que será qualquer coisa que o olhar do autor revelou, ou impôs. São fragmentos, curiosidades que, por algum motivo, captaram a sua atenção e imaginação. Foram seleccionadas de modo impulsivo para pertencerem à colecção de coisas que guarda cuidadosamente. Por todas as razões e por nenhuma consciente, na resposta ao impulso de recolher esses objectos, em função da sua “beleza” ou da sua estranheza. Colecciona-os nas comezinhas situações da vida e nos espaços diários. São maioritariamente coisas que se bastam a si próprias, espécie de readymades. São fragmentos poéticos, partes de discursos, frases soltas, pensamentos. São apontamentos volumétricos no “canhenho” em que o atelier se torna, quando vivido diariamente em prol de uma produção. São matéria.

171. Consultar anexo;

172. Manipuladas por Pedro Machado, Miguel Bandeira Duarte, José Fundo, Rui Espírito Santo.

173. Manipuladas por Pedro Machado, Susete Rebelo, Fernando Maia, Miguel Caetano.

174. Manipulado por Marta Lima. Esteve presente também José Filipe Oliveira, o único observador passivo, mas implicado porque concebeu a pintura para que os sapatos utilizados não aparecessem nas imagens.

175. Talvez porque os compreendesse muito directos à acção e ao próprio espaço, mas com certeza, porque exigiam outra “viagem” para a qual não existia distanciamento suficiente para encetar de imediato, sem perder o foco do complexo que se organizava com este projecto. O autor não encontrou tempo mental para o realizar naquele momento.

176. Recorreu ao apoio de Daniel Pires, enquanto profissional da fotografia, e trabalhou no seu laboratório, nos Maus Hábitos, no Porto.

177. Película de altíssimo contraste que elimina os cinzentos e reduz as imagens a brancos e negros puros, sendo o branco apresentado como zona negra e o negro como zona transparente da película. Tem uma emulsão muito delgada de elevada nitidez e muito baixa sensibilidade que deve ser revelada com revelador especial Lith. Neste caso o processo foi controlado para garantir uma escala de cinzentos utilizando revelador fotográfico normal. HEDGECOE, John. **O manual do Fotógrafo**. Porto: Porto Editora, 1986 [1977]. (p. 243)

178. Estruturas em aço inox utilizadas para os banhos de revelação das antigas chapas de Raio-X.

emolduradas, que as separavam da parede 8 cm, permitindo que a iluminação da galeria promovesse a reflexão das imagens na parede.

4º momento - catálogo: No texto de catálogo, no capítulo *Eu não sou Eu nem o Outro*, dedicado à produção do autor, pode-se ler: “Esta quimera da busca de um EU finalmente conciliatório, consensual, apaziguado, estável, reveste-se, na abordagem do Ferro, de um carácter simultaneamente mais racional e mais agressivo, porque assimilado à noção paradoxal de que construir é destruir. O processo de construção do EU, que, reflectido à escala da humanidade, acaba por ser o processo de construção do MUNDO, é, inevitavelmente, um processo violento porque impositivo, castrador, uniformizador. Construir é criar uma nova ordem e a nova ordem cria-se destruindo, ou deformando, ou violando a anterior.

E mais uma vez um paralelo é feito com o poder, que é quem constrói a nova ordem. Ora, assim como pelo mundo fora, o poder se impõe cegamente pela guerra, ou pela capacidade de controlar os seus meios, bélicos e informativos, e as suas vítimas, também no plano individual, o processo de construção (e manutenção) do EU é um contínuo movimento de resistência e de ataque, com a diferença de que cada qual é simultaneamente resistente e atacante, criador e criatura, tirano e vítima, Deus – o criativo, imprevisível, por vezes feroz Deus Ferro -, e discípulo – o obediente, bem-comportado, aculturado cidadão Ferro. A energia que desencadeia este movimento de guerrilha íntima é a necessidade ou obrigatoriedade de adaptação ao Outro, entidade sempre variável, adaptação que passa muitas vezes pelo abrandamento ou deformação dos traços mais primários constitutivos da nossa matriz particular, única – da nossa reserva de liberdade, portanto. Quando esse abrandamento ou deformação é substituído, violentamente, pela aniquilação pura e simples, o monstro rebela-se, dispara, acossado, em todas as direcções, transfigura-se, deixa de se reconhecer e de ser reconhecido. Seja como for, mais ou menos agressiva, mais ou menos aniquiladora, esta visão da construção da identidade implica sempre uma noção de perda. Estamos como que pré-determinados a perder, somos construções aparentemente perfeitas, bem proporcionadas, equilibradas, mas as nossas tábuas estão soltas.”¹⁷⁹

179. CASPURRO, Joana- *O Outro* [catálogo de exposição]. Montemor-o-Novo: Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, 2002.



Em 2010, integrado na exposição intitulada *Canto da Casa*, que o autor realiza já no âmbito deste projecto de investigação, o projecto *Eu não sou Eu nem sou o Outro* é revisitado e repensado como momento charneira da produção do autor.¹⁸⁰ São originados dois momentos expositivos, um ligado às imagens fotográficas e outro ligado às “armas”. Das vinte e uma imagens originais foram seleccionadas sete, para criarem o conjunto intitulado *O Outro ou Construção e ordem em 7 lições*, um discurso visual, dentro do discurso visual que as imagens continham, apresentando o Eu/Outro/Personagem de modo velado e suspeito.

O outro momento, intitulado *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou Dantes* consubstanciou um espaço de intimidade do Eu/Outro/Personagem e sua estranheza. Propunha, dentro de uma das salas do espaço expositivo,¹⁸¹ um espaço construído, com paredes e tecto, para ser vivenciado pelo espectador. O espaço construído ocupava a maior parte do centro da sala, deixando na sua periferia e “entre muros” um percurso exíguo, que necessitava de ser percorrido para se descobrir o acesso ao interior. O interior reservava para o espectador a centralidade de um espaço íntimo asséptico, mas estranhamente tenso, revelador de um possível desvio. Propunha-se, assim, a possibilidade de um retrato do Eu/Outro/Personagem, através do discurso expositivo dos seus objectos, da sua museologia pessoal, do modo como modela o seu espaço íntimo. Ficaram reunidos por esse exercício de revisão de momentos de obra/vida, dois projectos charneira da produção e crescimento do autor. O *Eu não sou Eu nem o Outro*, de 2001/02 e o *Eu dantes sabia como era...*, de 1995/96, peça de final de curso.¹⁸²

180. “No velho impulso de nos perpetuarmos, inscrevemos no habitar toda a nossa intimidade. A história do homem comum é a narrativa inscrita nos espaços que habitou (...) Cada casa é uma tentativa de construção de identidade. O estaleiro de nós mesmos e dos nossos, tão sólido nas imagens rupestres com que nos perpetua quão precário no conforto das certezas em que nos instalamos.” CASPURRO, Joana - **Palavras de trazer por casa** [texto da exposição *Canto da Casa*, realizada no Espaço Ilimitado, Rua de Cedofeita, nº 187 Porto]. Porto: Rui Ferro e Espaço Ilimitado - núcleo de difusão cultural, 2010. Este texto foi divulgado por email, a nível de press-release da exposição e por fotocópia enquanto folha de sala.

181. O Espaço Ilimitado - núcleo de difusão cultural, propunha como espaço expositivo as divisões de uma adaptação a apartamento, de uma casa típica do Porto, do século XIX. Quarto, sala, cozinha, WC eram mantidos na sua estrutura original de espaço de habitação. As dimensões, a articulação, os elementos e decorações arquitectónicas destes espaços marcavam indelével qualquer exposição aí realizada.

182. Construída segundo o método tradicional de construção intitulado tabique: tábuas de madeira dispostas na vertical ao longo da parede; fasquiado de madeira na horizontal e reboco de massa de cal hidráulica. Estruturado por aros em perfiz de ferro que compõe um espaço cúbico de 2m de aresta, um espaço mínimo de habitação, que se distorce pela presença de 3 planos situados em três aberturas que se repetem ao longo das faces e que constituem as “portas” de relação interior/exterior. Foi pintada com as cores tradicionais do Porto, verde loureiro, verde salsa, ocre e roxo rei, sendo a tinta realizada pelo próprio autor através de pigmentos naturais - óxidos de ferro, cal e sebo – tinta de cal. As paredes foram rebocadas numa tarde, associando à peça uma acção que se anunciou durante semanas no bar da faculdade, através de flyers realizados por um colega de Design, criando uma suspeita que



O espaço de intimidade do Eu/Outro/Personagem de *Eu não sou Eu nem sou o Outro* é estruturado através da “barraca” do *Eu dantes sabia como era...* Sediou-se um num espaço e cumpriu-se no outro a revelação para que o seu interior foi concebido. A revelação do que se perpetuaria para futuro, de todo o complexo universo de memória ligado à passagem pela ESBAP/FBAUP. A resposta tardia foi dada em *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou Dantes*. O Outro perpetuou-se, por esse Eu/Outro/Personagem.

No âmbito deste projecto de investigação propusemos voltar a implicar o *Eu não sou Eu nem sou o Outro*, desta feita reformulando-o a partir das imagens vídeo e o som, captados pelos convidados em 2001. A proposta baseia-se no acrescentar das imagens vídeo e o som da acção de *performance*, compostos e editados, às possibilidades de interacção, condicionamento e leitura do espaço, criado em *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou Dantes*. Num trabalho em parceria com Pedro Machado, na edição e montagem das captações vídeo, foi acordado um plano de actuação. Este estabeleceu rejeitar o uso directo das imagens de modo meramente narrativo do momento de acção. Não obliterar a estrutura desta, mas não criar apenas o registo do acontecimento. Rejeitar a produção de um vídeo documental. Por isso, enfeitou-se as imagens com presença dos convidados que originaram as captações e que, inúmeras vezes, apareciam em contra-campo. Desejava-se, sim, sublinhar a essência do momento de performance, as relações corpo - peças - espaço - acção. Desejava-se marcar de modo determinante o tempo, o movimento, a cadência na acção. Os gestos, os ritmos, o som entre silêncios. Neste sentido, a edição e montagem separou e enumerou os momentos de relação do personagem com cada uma das armas/peças, e criou um ritmo visual através do percurso da acção, saturado pela consequente cadência sonora do infligir a cada peça a violência específica de uma “arma”. Assumindo a não linearidade das acções e determinando o resultado desta edição e montagem para o modo de exposição, o vídeo é criado para um funcionamento contínuo, em *loop*, entendido como elemento

criou público: “vem armar barraca no jardim”. No dia anunciado à hora marcada, muitos compareceram à gamela de massa, à colher de trolha, cobrindo a estrutura de tabique. Armou-se a barraca, no ponto central do relvado em frente à área de trabalho em pedra. Foi pedido a colegas que se apropriassem do espaço que ela inaugurava e que nele deixassem marcas visíveis dessa apropriação. O nome “Eu dantes sabia como era” provém desse jogo. Foi escrito numa das paredes a pincel e tinta preta. A peça foi desmontada à marreta, escaqueirando toda a massa das paredes. Foram criadas umas bancas na ligação entre o pavilhão central e o jardim e aí, por cores, depositados todos os cacos de maiores dimensões das paredes de reboco, datados e assinados.



independente, de interferência e de acumulação a todos os que se agregam para compor o discurso em torno do projecto *Eu não sou Eu nem sou o Outro*. Neste sentido, não se pré determina a relação com o espaço e com o elemento “*barraca*”,¹⁸³ prevendo-se que esta relação poderá constituir muitas possibilidades de composição/instalação diferentes. Estando essas possibilidades ligadas às características do espaço de exposição, fica em aberto que se projecte directamente nela ou no espaço em volta. Que a projecção possa ganhar dimensão para lá da escala humana, nas paredes do espaço, subtraindo volume visual à “*barraca*” (como num conto infantil). Que possa reduzir-se a uma pequena projecção no seu interior, sublinhando o aspecto museológico do espaço conforme foi definido no projecto *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou Dantes*. Que o vídeo possa ser projectado sobre as suas paredes, condicionando o modo como lemos o volume da “*barraca*” [por fora e por dentro].

Contudo, resultado de várias experimentações, a versão final deste vídeo, numa co-autoria com Pedro Machado, é composta por imagens a preto e branco, formato 16:9, num ecrã fragmentado em cinco espaços verticais. Estas faixas vão traduzindo a acção de performance nas diversas perspectivas que cada convidado assumiu na sua captação. O vídeo, compondo a dinâmica de 5 imagens substancialmente diferentes entre si, remete intencionalmente ao observador um efeito geral de excesso de informação, indutor de ansiedade. Duro e violento, fragmentado e redundante, as ligeiras variações espaciais e temporais de cada um dos planos/objectos/acções na sequência é orquestrada pela dimensão sonora.

Ritmo versus cadência - silêncio versus ruído. Incita o observador ou dá-lhe folgo para aguentar um novo momento de barroco sonoro. Contrapõe-se o tempo de uma percussão: uma suspensão de tempo sobre o momento único de uma batida (tempo de corpo, o seu movimento e empenho na acção), à construção de frases que elevam o limite ao cacofónico. Compreende-se no meio do desespero a precisão, ainda a possibilidade de beleza e o mais estrondoso retrato do verdugo.

183. Entenda-se por “*Barraca*” o espaço e volume recriado no projecto *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou Dantes*. Abre-via-se a nomeação, mas também significa voltar a propor o elemento como originalmente, no projecto de fim de curso.





EDUNVAO
SOUJEU
MEMIO
OUTRO



CAPÍTULO III

Moldagem

7. O REVERSO DAS COISAS E A COISA MÚLTIPLA

O termo Moldagem nomeia, de forma genérica, diversos processos técnicos que têm acompanhado o homem desde o mais fundo da sua história. A sua prática inclui um enorme conjunto de técnicas e matérias e é desenvolvida num igualmente grande conjunto de sectores de produção e realização humanas. Tendo sido continuamente renovada, ao longo de milénios, nas práticas e aplicações e encontrando-se, por vezes, na base ou no apoio de progressos e revoluções civilizacionais, ela mantém, por outro lado, até aos nossos dias, um corpo fundamental de gestos, práticas, lógicas, matérias e aplicações, repetidas desde a antiguidade mais longínqua.¹⁸⁴ A moldagem, porém, nunca foi uma actividade isolada, *per si*, ou disso não existe registo, mas conjuntos de acções processuais complementares de diversas tecnologias, executados como passo técnico para atingir um fim, e de modo diferenciado em cada uma dessas tecnologias. Como acções integradas em determinadas produções, o corpo de saberes da moldagem existe disperso, imerso no âmbito e nas competências das outras actividades “principais”. Por vezes, a prática da moldagem percorre a história sem deixar referências, ou deixando-as escassas e pouco objectivas, ou ainda, concentradas no que diz respeito à intervenção exclusiva em determinado fim. Por outro lado, incluída no universo do pragmatismo, do óbvio e do fazer, ou no universo do segredo profissional, (por razões económicas, militares ou políticas), nunca merece demorados registos. Deste modo, será impossível compreender a moldagem enquanto estrito conjunto de processos técnicos aplicados, tal a diversidade e âmbitos de aplicação. Se é acção do fundidor de metais,¹⁸⁵ onde o resultado pode ser intitulado de moldação,¹⁸⁶ é tecnologia de apoio na escultura, executada pelo formador de gessos,¹⁸⁷ e na cerâmica, pelo técnico de moldes.¹⁸⁸ Hoje em dia é também do domínio da engenharia, na indústria de moldes.

184. "El primer molde consciente surgió en el momento en que nuestros más remotos antepasados comprendieron que la propia huella del pie o de la mano sobre el barro reproducía fielmente la forma de la extremidad. Darse cuenta de esto podría parecer insignificante, pero, si reflexionamos un momento, entenderemos que fue algo extraordinario. Probablemente, más que cualquier avance tecnológico del siglo XX." LIZANDRA, José Luis Navarro- **Maquetas, Modelos y Moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas**. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005. ISBN 84-8021-543-7. (p.151)

185. "A moldagem consiste em fazer o molde. O molde é um recipiente de areia ou de outros materiais, com a forma da peça a fabricar, para onde se vaza o metal em fusão, o qual, solidificando por arrefecimento, produz a peça desejada. Os moldes tomam o nome dos materiais de que são feitos, temos moldes de areia, moldes de barro e moldes metálicos, conforme as paredes são de areia, barro ou metal." CARDOSO, Armando- **Manual do Fundidor**. Livro II. 2ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976. (p. 225)

186. Consultando o índice de FERREIRA, José M. G. Carvalho- **Tecnologia da Fundição**. 3ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN 978-972-31-0837-8. (p. 533/544), compreendemos que este autor organiza a informação referente a este tema através da distinção particular de cada matéria e processo específico, nomeado sempre por *moldações*. Subentende-se a generalidade apontada por Armando Cardoso, na anterior obra citada, "A moldagem consiste em fazer o molde.", aplicada à fundição de metais, mas, por outro lado, compreende-se também, a dificuldade de José Ferreira em os reunir nesse conjunto generalista pelas particularidades e implicações tão diversas de cada processo de moldação...

187. No sentido da dispersão que queremos vincar, consultando FULLER, Josef- **Manual do Formador e Estucador**. 2ª edição. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1924, o autor não referencia moldagem, termo dependente de molde, usando em paralelo o termo *fôrma*, que deriva na acção processual técnica: *formação*, e na nomeação do técnico que a realiza como *formador*. Consultado o termo *MOLDE* em RODRIGUES, Francisco de Assis- **Dicionário técnico e histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura**, Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, lê-se: "s. m. do fr. moule, lat. modulus, it. forma. ing. a mould, todo o objecto feito em concavidade, da qual, pela fusão do gesso, bronze ou outra matéria líquida, molle ou branda, se obtém o vulto representado de uma estatua, um retrato, um ornato, ou outro qualquer objecto. Os moldes podem ser de gesso, barro ou metal: são de grande uso nas artes mechanicas e industriaes, assim como nas bellas artes, mas n'estas é mais próprio chamar-lhes fôrmas do que moldes. V. *Forma, Matriz*". Seguindo as definições deste autor lê-se sobre *FORMADOR*: "s. m. do lat. formator, oris, (esculp.) o artifice que professa e exercita o mister de tirar e vasar formas, feitas sobre os modelos que os artistas lhe entregam para esse fim. O mecanismo das formas foi conhecido dos gregos; e diz-se que Lysistrato Sicyonio, esculptor, e irmão do celebre Lysippo, fora o primeiro que usou de formas; Vasari attribue o invento a André Verrocchio, mas a opinião infundada d'este não pode destruir a de Plinio, que nos dá aquela noticia."

188. "A moldagem de objectos cerâmicos pode assentar em princípios diferentes, princípios que determinam não só a concepção e os materiais de que são feitos os moldes, mas também a própria composição do material a moldar e, conseqüentemente, os respec-

Assim, talvez deva ser tratada como conceito subjacente a diversas actividades com objectivos de fundo comuns, mas aplicações e finalidades diferenciadas. Numa definição específica Moldagem¹⁸⁹ refere-se a qualquer actividade que faz uso da acção de moldar que, de uma forma simples, implica produzir algo que resulta de ajuste ou sujeição a um molde. O molde pode ser traduzido como um elemento ou mecanismo que permite transferir características de uma entidade elementar intitulado de modelo. O modelo determina características físicas, formais ou estruturais ao molde, que as transfere para a/s reprodução/ões que origina. Na base de qualquer processo de moldagem encontra-se o desejo e a acção de repetir. A ideia de repetição encontra-se aqui em dois níveis inter-dependentes. O primeiro, implica o desejo de repetição fidedigna de um modelo, isto é, “clonagem” das suas características; o segundo, a repetição desse modelo em quantidade, isto é, criação de múltiplos, entidades semelhantes. Se no primeiro o resultado é a cópia, o segundo, acrescenta, ou pode originar, a diversidade, fundada numa base comum, formal ou estrutural.¹⁹⁰ A importância da repetição dos objectos advém, numa análise básica, da natural relação do humano com a criação de hábitos, tarefas e rotinas. Para estas, e para as necessidades e implicações daí advindas, desde cedo, foram dadas respostas pragmáticas, nas quais se incluem os processos de moldagem. Compreende-se que, na alvorada do tempo, para os nossos antepassados, o fabrico de qualquer objecto ou utensílio fosse uma tarefa árdua, sendo a sua repetição um reflexo, mas obviamente uma acção condicionada. Provavelmente, apenas quando o homem evoluiu no sentido da sedentarização, reuniu condições para melhor sistematizar a repetição dos objectos. Na condição de sedentários, perante a condenação do contínuo confronto com a repetição de necessidades, a moldagem, a criação de moldes que permitem a repetição de modelos, surge como uma resposta dada pela inteligência humana, fazendo frente à fadiga e cansaço dos seus utensílios e haveres, com processos de os substituir, rápida e confortavelmente, em forma e qualidade, ao mesmo tempo que se enredava num mundo de possibilidades de progresso tecnológico.¹⁹¹ Assim, a moldagem associa-se, de modo imediato, a duas das mais ancestrais actividades do génio humano: a cerâmica e a fundição de metais. Uma apoia as necessidades básicas das actividades ligadas ao lar e à vida doméstica, a outra, às da defesa, da caça e de todo o instrumental de extensão, apoio e transformação que o homem foi

tivos processos de enchimento e desmoldagem.” FAGUNDES, Arlindo- **Manual prático de introdução à cerâmica**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 972-21-1123-X. (p. 67)

189. “Moldagem, s. f. operação de moldar, moldação; certo género de escultura.” COSTA, J. Almeida; MELO, Sampaio- **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5ª edição. Porto: Porto Editora, 1975.

190. Compreenda-se diversidade no seguinte sentido: “Independentemente da dedicação de o copista duplicar fielmente o original, a cópia difere sempre do seu modelo. Isto aplica-se mesmo quando o copista e o produtor original são uma só pessoa: o estado de espírito, as ferramentas e as condições de trabalho são ligeiramente diferentes, o que torna impossível uma reprodução exacta. Quando há mais pessoas envolvidas no processo de cópia, os desvios relativamente ao original são ainda mais acentuados. A impossibilidade da imitação sem discrepância também se aplica no caso de artefactos produzidos em massa. As variações fortuitas são muito pequenas, mas existem, apesar do controlo rígido da indústria moderna.” BASALLA, George- **A Evolução da Tecnologia**. Porto: porto Editora, 2001 [1988]. ISBN 972-0-45083-5. (p. 109)

191. “O período final da Pré-História testemunhou o alargamento do repertório de materiais à disposição dos artesãos. Aos materiais mais antigos, como a pedra, a madeira e o osso, foram adicionados cobre, bronze, ouro, prata, lata, tijolo e olaria. Estas adições exigiram uma modificação extensa das substâncias naturais (minérios e barros) antes de estarem prontas a utilizar. Também foi necessário criar novas técnicas para as trabalhar, como a fundição do metal e a moldagem e cozedura do barro. Por seu turno, estas inovações desencadearam a invenção de toda uma parafernália de ferramentas necessárias à transformação dos materiais em bens para a comunidade.” BASALLA, George- **A Evolução da Tecnologia**. Obra cit. (p. 115)

criando. Entretanto, a simplicidade com que a moldagem se justifica e aparece misturada em várias práticas e usos quotidianos, com maior ou menor complexidade, não será directamente proporcional às capacidades que implica no humano para a realizar e, desde logo, para a conceber enquanto projecto e acção. Objectivar uma forma, qualquer que seja, por um sistema de moldagem implica, e sempre implicou, o controlo e a antevisão de resultados de vários passos interligados. São por isso variáveis a ter em conta: a matéria do modelo a reproduzir, a matéria disponível para a realização do molde, ou ainda, a matéria de reprodução, as características particulares de cada uma delas e os seus processos de transformação; a aplicação de tudo isto ajustado à necessidade definida de base. Mas, e este dado é central, também é necessário, ao nível da forma, possuir o domínio de abstracção, para conceber o processo enquanto produção de um volume positivo e negativo ao mesmo tempo. Isto é, enquanto coisa e enquanto forma definida pelo espaço que a coisa ocupa. Sem esta capacidade não seria possível conceber qualquer processo de moldagem.¹⁹²

O conceito de molde, de forma e de moldagem está de tal forma banalizado na nossa experiência diária que por vezes não damos conta da extensão da sua influência no nosso dia-a-dia.¹⁹³ Urge a pergunta: – Desde quando e de onde poderá ascender essa habituação? Será um traço do mundo moderno? Poderemos dizer que a habituação ao conceito de moldagem, molde, forma, enraíza-se no processo de observação (leitura e concepção) que os humanos aplicaram, desde tempos imemoriais, ao mundo que os rodeava e na astúcia com que tentavam superar as adversidades com que tinham de se confrontar. Não cabe no âmbito deste projecto de investigação fazer uma análise histórica, exaustiva, sobre o momento original deste desejo ou consciência, transformada em acção e elevada a técnica aplicada, mesmo pela impossibilidade desse objectivo, contudo parece importante dar continuidade aqui, nem que de forma romanceada, a uma certa visão de início. Quando os homens, que habitavam grutas, deixaram marcas das suas próprias mãos nas paredes, realizadas por dispersão de tinta directamente sobre elas, fizeram uma impressão. Colocadas de encontro a esse fundo resultam na sua imagem negativa, ausência aureolada por cor. Contudo, fazem a evocação fidedigna dessa existência, da sua presença e, acima de tudo, a directa relação com a sua realidade estrutural e identitária. Enquanto elemento singular, único,

192. Sobre esta hipótese ler DIDI-HUBERMAN, Georges- **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. ISBN 9-782858-509034. (p. 9). "Ce petit jeu - «Faire une empreinte» - semble d'ailleurs on ne peut plus facile, tant il requiert matériaux et gestes élémentaires : argile pressée dans une forme, prise du plâtre sur l'organe qu'il moule, pigments appliqués en dendrites, taches dupliquées comme dans le test de Rorschach, trames reportée par frottage, objets abandonnés à même la pellicule sensible, tissus froissés et durcis, tamponnages et sceaux de cire, application des doigts, mains du patron, anthropométries en mouvement, traces sur le sol, brûlures, corrosions, pulvérisations autour d'un corps qui, en s'absentant, laisse visible - comme esseeulée - son empreinte négative." *Empreinte* tem diversos significados e diversas traduções para português. Significa impressão, gravura, marca, mas também, cunho, molde, e fóssil, e ainda, pegada, rasto. Por isto se compreende que o universo específico, nomeado pela tradução directa «impressões», é extremamente heterogéneo, dissemelhante nos elementos, processos e objectivos, mas homogéneo no resultados. Neste sentido, os processos de moldagem serão sempre uma técnica de reprodução, porém, serão também, no sentido proposto por Didi-Huberman uma técnica de impressão tridimensional. Poderemos considerar que mesmo antes de ser uma técnica de reprodução é de impressão pois, na realização de um molde sobre um modelo, este toma a forma, registando o seu espaço e imprimindo a sua superfície.

193. "Aunque parezca una exageración, hoy en día sería imposible vivir sin moldes. casi todos los objetos que nos rodean se han producido a partir de moldes y por eso, millones de personas de distintos lugares poseen al mismo tiempo un bolígrafo con la misma forma, o una cámara fotográfica del mismo modelo, o comen con cubiertos idénticos. Todo esto gracias a las reproducciones que los moldes permiten repetir una y otra vez." LIZANDRA, José Luis Navarro- **Maquetas, Modelos y Moldes: materiales y técnicas para dar forma a las ideas**. Obra cit. (p. 151)

essas mãos eram, já aí, o molde dessa marca impressa.¹⁹⁴ Não poderemos a esta distância temporal arrogarmo-nos a concluir que o conceito de molde estaria já dominado por esses nossos antepassados, mas esta prática aponta para a capacidade de abstracção e adaptação que nos leva a especular que, mesmo tendo sido produto de experimentação, esses homens seriam capazes de tirar conclusões e fazer associações com o seu mundo. Talvez pertencessem ao domínio do sagrado, talvez fossem assinaturas? Eram, no entanto, intencionais!

Nesse seu mundo os animais deixavam pistas da sua presença que eles seguiam para caçar. Os cascos na lama em redor de um charco; as ervas derrubadas no justo volume de um corpo em descanso. Sempre marcas, todas distintas, todas semelhantes. Eles habituaram-se a distinguir. Maior porte, maior peso, mais funda a marca, macho. Aqueles que seleccionavam por estes sinais, iam escrevendo negligentemente, repetidamente, as suas “assinaturas” no meio das demais. As marcas da sua presença eram inequívocas. Os seus corpos eram o molde.¹⁹⁵

Talvez por isso, nesse mundo brutal, as marcas deixadas por esses homens se confinem a lugares inacessíveis, na perfeita consciência de causa – efeito: corpo – marca/molde – repetição.¹⁹⁶ Porém a moldagem foi sendo desenvolvida ao longo dos tempos por diversas civilizações em todo o mundo, complementarmente a diversas tecnologias, num misto de solução pragmática do fazer e desenvolvimento técnico, mas apenas com a industrialização, iniciada nos meados do séc. XVIII na Europa, existem registos da sua transformação em sector especializado de determinadas produções, integrados no complexo organizacional das indústrias, como por exemplo a da cerâmica, ou da fundição de metais. Esta especialização acontece no sentido de optimização dos resultados, tentando corresponder à necessidade de produção em massa e através de maquinaria. Com a evolução e desenvolvimento tecnológico acompanhando as necessidades de diversos sectores industriais, a área da moldagem existe hoje, também, subdividida por indústrias especializadas e autónomas, servindo várias outras, como por exemplo a indústria de moldes em Portugal, assistindo em primeiro apenas a indústria do vidro e hoje, também, a indústria de produção com plásticos, entre outras. Entretanto, os rápidos avanços da informática, nas últimas décadas, levaram estas indústrias a desmaterializar parte do seu conjunto típico

194. Neste sentido ver de HERZOG, Werner - **A Gruta dos Sonhos Perdidos**. [Filme, França/ Alemanha, 2010]. Lisboa: Prisédeo, 2012. ISBN 5602193358279. As impressões de mãos, que neste filme são mais amplamente abordadas pelos especialistas, constituem manchas positivas, realizadas por dispersão de tinta sobre a palma da mão e pressão desta sobre a pedra, fazendo da mão um carimbo. A datação entre 40 a 30.000 anos dos difrentes vestígios de ocupação humana daquela caverna, a diferença de 5.000 anos que, por vezes, acontece entre desenhos sobrepostos na mesma parede, permite muita especulação a que o autor nos remete o pensamento: "this images are memory of forgotten dreams... we will ever be able to understand the vision of the artists across such abysm of time?" Ao mesmo tempo, Werner Herzog solicita que enquadremos as últimas palavras que nos remete, no epílogo desta obra, reflectindo sobre o tempo e sobre a proximidade à gruta de Chauvet da criação de um habitat onde prosperam crocodilos, sujeitos a um micro clima humanamente criado através do aproveitamento das águas de arrefecimento de reactores nucleares: "nothing is real, nothing it's certain", "Are we today possibly the crocodiles who look back into an abyss of time when we see the paintings of Chauvet Cave?". Os créditos finais deste filme são passados sobre a imagem de uma mão da caverna de Chauvet realizada em imagem negativa, ausência aureolada por cor.

195. "Dans un monde dominé par la pratique de la chasse, les empreintes dénotent le gibier: qui laisse trop d'empreintes (fût-ce le chasseur lui-même) risque vite de se faire pister par un prédateur plus rusé" DIDI-HUBERMAN, Georges- **L'Empreinte**. Obra cit. (p.31)

196. "C'est en quoi l'empreint est à la fois *processus* et *paradigme*: elle réunit en elle les deux sens du mot *expérience*, le sens physique d'un protocole expérimental et le sens gnoséologique d'une appréhension du monde..." DIDI-HUBERMAN, Georges- **L'Empreinte**. Obra cit. (p.26)

de elementos: modelos e moldes. Software e hardware de modelação, automação e robótica vão alterando definitivamente a relação estabelecida entre estas duas unidades essenciais. Poder-se-á falar numa nova alvorada para a moldagem resultado deste radical processo de adaptação às necessidades do homem do séc. XXI?¹⁹⁷ Na nossa era, da globalização e da informação, pós-industrialização, o molde, a forma e a moldagem, ocupam lugar de destaque no sistema geral de produção. Perfeitamente adaptada, dominada, ainda em moldes ancestrais (como em alguns casos da indústria cerâmica) ou evoluída pelas engenharias de produção em alta tecnologia (como na generalidade da indústria dos compósitos), a moldagem, no processo de fabrico, constitui a base ou suporte para que se cumpram os requisitos, exigências e necessidades do nosso sistema civilizacional, baseado na produção e consumo generalizado. Diariamente actuamos com produtos que apresentam essa marca de produção, de origem. Estamos rodeados de objectos resultantes de processos de moldagem. Por vezes, reconhecemos essa proveniência por características próprias, visíveis, como as garrafas de água em plástico, ou os copos em vidro, que apresentam aquela “linha” em todo o seu perímetro. Marca pouco dissimulada da divisão do molde. Outras vezes, pela simples constatação de repetição, como as peças sanitárias dos W.C., ou as tampas de saneamento na rua e as restantes peças de mobiliário urbano, que ainda vincam mais a ideia de repetição quando se repetem de cidade em cidade (estrangeiro incluído). Todas iguais. A roupa que vestimos, os sapatos que calçamos, as solas desses sapatos, com especial encanto as do calçado de desporto; na cozinha: os revestimentos das máquinas, os talheres e os tachos; a maior parte dos bibelôs; quase tudo o que constitui um automóvel; as edificações em betão, os prédios e as pontes, os tijolos e os azulejos, entre outros; Actualmente podemos encontrar referências a processos de moldagem em áreas tão distintas como a paleontologia,¹⁹⁸ ou a Medicina dentária, para além das mais óbvias, como a indústria da cerâmica, da fundição de metais, do vidro, dos plásticos, etc. Com esta profusão podemos compreender que a palavra molde pode nomear uma peça complexa de alta tecnologia, em aço, com sistema de arrefecimento incluído, ou uma simples folha no interior de uma revista de moda, e moldagem pode ser um processo ocorrido na natureza ou completamente automatizado, ou até virtual. A repetição é uma exigência do consumo. A moldagem um pilar da nossa civilização.

197. “A indústria tem vindo a conhecer um aumento de complexidade à medida em que o puzzle de tecnologias que emprega se tem tornado cada vez mais amplo e sofisticado. Esse puzzle de tecnologias e de saberes constitui uma riqueza e um poder da indústria, mas nos últimos anos tem conhecido um alargamento ainda maior e mais rápido. A inovação, sofisticação e competitividade crescente dos processos de produção e de concepção de novos produtos trazem consigo novos desafios que ultrapassam em muito os já experimentados nos anos 80 e 90 com a introdução do CAD, do CAM e em geral com a ubiquidade das tecnologias de informação nos equipamentos e nos processos de negócio. As principais tendências actuais na sofisticação da engenharia e tecnologia de moldes estão relacionadas com a miniaturização dos produtos e componentes inserida no seu próprio processo de produção através da incorporação acrescida de automação e robótica.”; BEIRA, Eduardo J. C.; MENEZES, Joaquim - **Confrontação e acção. Ainda uma nova agenda para a indústria portuguesa de moldes**. WP 50 Working papers “Mercados e Negocios” TSI, 2005. [em linha]. [Consult. 26 Ago. 2013]. Disponível em http://www3.dsi.uminho.pt/ebeira/setembro_05/wps/wp50_2005.pdf

198. “Processo tafonómico, fóssil-digenético (isto é, pós-enterramento) originador de reproduções, em negativo ou positivo, de superfícies ou cavidades de elementos somáticos (do corpo) ou de vestígios de actividade orgânica de organismos do passado.” SILVA, C.M. da - **Temas de Paleontologia: Moldagem**. 2006. [Consult. Outubro 2014] Disponível em <http://webpages.fc.ul.pt/~cm-silva/Paleotemas/Moldagem/Moldagem.htm>

8. DESMOLDAR OS MITOS DA ARTE

Ao lermos a obra literária escrita pelo escultor Machado de Castro,¹⁹⁹ *Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I*, datada de 1810, podemos compreender, não só, o método particular com que o escultor executou este monumento, mas também, concluir o que de típico tinham, para a escultura em geral, as fases apontadas e relatadas pormenorizadamente desse mesmo método.²⁰⁰ Vários modelos, diferentes escalas, diversas matérias, até à obra fundida em bronze. Esta obra de Machado de Castro insere-se num conjunto de obras escritas sobre a execução e fundição de estátuas para monumentos de grande envergadura.²⁰¹ Compreendemos, também, que alguns processos de moldagem aparecem como parte integrante do métier da escultura, comunicantes com uma tradição secular, e dos quais esta era dependente, constituindo-se como meio de ligação das fases apontadas. Se, por um lado, sendo a obra final executada em bronze, os processos de moldagem são um imperativo, e por isso, Machado de Castro expõe, no 5º capítulo desta obra, “(...) o método, também novo, com que executei o modelo grande em estuque, do qual, assim como do cunho sai o lavor da moeda, assim este modelo produz a configuração da estátua, como se vê da noção, que se dá neste mesmo capítulo, declarando a maneira, com que se tiram as formas sobre os modelos, para se reduzirem a metal.”;²⁰² por outro, deixa registo sincero, e sem preconceitos, sobre moldagem directa do natural, apontando que M. Sally moldou as mãos do 1º picador de Frederico V, “(...) mas eu menos escrupuloso, menos sábio, e mais apressado, posto que já instruído na posição que elas deveriam ter, fiz moldar em gesso as minhas próprias, e pelos gessos delas extraídos, copiei as da figura.”²⁰³

Durante todo o processo de idealização e aprovação da sua proposta para o monumento os processos de moldagem continuam a estar presentes: “Assim que se com-

199. Joaquim Machado de Castro, nasce em Coimbra, em 1732, 14 anos mais tarde, sai da terra natal para Lisboa, onde inicia carreira de escultor modelador. Em 1756 é chamado a Mafra, onde trabalha com Alessandro Giusti (Roma, 1715). “Joaquim Machado de Castro deve o essencial da sua formação ao contacto directo com Giusti, à possibilidade de se inserir num vasto estaleiro de obras dirigidas por um mestre (...) a denominada escola de Mafra possuía um claro conteúdo programático de matriz clássica, eclético e algo historicista nas suas referências, a par de uma metodologia de trabalho cujos fundamentos eram eruditos.” Em 1770 é convidado a apresentar proposta para a realização da *Estatua Equestre de D. José I*, a erigir na Praça do Comércio, a qual vem a executar, tendo sido inaugurada em 1775, presidida pelo Marquês de Pombal. Autor de extensa e variada obra escultórica foi também “um prolixo teórico”, correspondendo na íntegra “ao perfil do artista clássico: um domínio correcto embora contido, na execução das peças e uma sabedoria que se expressa nas muitas páginas que dedicou à teoria da arte.”; PEREIRA, José Fernandes- **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. ISBN/ISSN 972-32-1723-8. (p. 128 e 135).

200. Esta obra é apresentada também “Com algumas reflexões e notas instrutivas, para os mancebos portugueses, applicadas à escultura e com várias estampas que mostram os desenhos, que servirão de exemplares, alguns estudos que se fizeram, a máquina interna e método, com que se construiu o modelo grande e toda a escultura do monumento, do modo que se expôs ao público.” CASTRO, Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I**. Lisboa: Impressum Regia, 1810. [em linha, cópia digitalizada, versão pública, em pdf]. Disponível em <http://purl.pt/960> [<http://bnd.bn.pt/>]. (p. de rosto da obra).

201. M. BOFFRAND – arquitecto de profissão, observou, escreveu e desenhou as manobras necessárias para a fundição, realizada pelo fundidor M. KELLER, da estátua equestre Luís XIV, executada pelo escultor francês M. GIVARDEM; M. MARIETTE – publica trabalho idêntico, em 1768, em Paris, sobre as memórias feitas por M. LEMPEREM; M. SALLY – escultor francês executor da estátua equestre Frederico V, para COPENHAGUE, na Dinamarca, realiza *Descripcion de la statue Equestre de Frederico V, 1771, Suite de la Description de la statue Equestre de Frederico V*, em 1773; as quais servem de exemplo a Machado de Castro: “Do método, que deve usar-se para fundir Estatuas gigantescas, há duas descrições, porem daquelas, com que os escultores as executarão, não me consta haver mais que uma.”, CASTRO, Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I**. Obra cit. (p. II - Discurso Preliminar).

202. Idem. (p. XXVIII - Discurso Preliminar).

203. Ibidem. (p. 68/69).

pletou este exemplar, também se apresentou a sua Majestade; e recebida a sua Real aprovação, voltei com o modelo para a Casa do Risco das Obras Públicas, onde entreguei ao Moldador, para tirar-lhe a forma de gesso (...).²⁰⁴

Nestes vários momentos da produção da estátua equestre de D. José I, diferentes profissionais executam estes processo de moldagem, o referido nesta última passagem é Bartholomeu da Costa, Tenente-Coronel de Engenharia, encarregado da fundição da estátua, a qual decorrerá na Fundição de Artilharia que, como primeiro passo da sua intervenção, fez tirar a forma sobre o modelo final “para se extraírem as ceras, que depois vão a ser substituídas pelo bronze.”²⁰⁵

Machado de Castro enaltece as capacidades deste Engenheiro apontando que “só pela sua direcção servindo-se de homens rudes, e que nunca em tal se empregarão, conseguiu fazer-se esta forma não só seguríssima, porem sumamente exacta: (...) pela qual conheçam como o bronze toma a figura idêntica ao modelo e que a execução deste he realmente a execução da Estátua.”²⁰⁶

O gesso era a matéria de uso corrente para maior parte dos processos de moldagem, na época de Machado de Castro, apontando que “esta invenção de moldar em gesso tem sido utilíssima às Artes do desenho; e com especialidade à Escultura.”²⁰⁷ aceitando que, na génese histórica das formas produzidas e usadas para fins escultóricos, estará Lysistrato Sicyonio Escultor, irmão de Lysippo. Por outro lado, não referenciados nesta obra, porque deles não teve necessidade o autor, ou porque faltou o âmbito para descrever o método com que o moldador produziu diversos exemplares de um dos modelos preparatórios,²⁰⁸ os processos de moldagem, ligados à escultura, com utilização de materiais com características flexíveis, também foram evoluindo ao longo dos tempos, tendo sido usadas matérias como a gelatina, a borracha natural (o *caoutchouc*), entre outros. Actualmente é mais comum para este fim o uso das borrachas de silicone e do látex. Se por um lado permitem reproduzir várias vezes um original ou modelo, originando múltiplos, por outro, permitem reproduzir superfícies e formas complicadas, com “prisões”, sem grandes constrangimentos. Poderemos apontar nessa linha evolutiva, não no sentido de antecedente, mas como outra resposta à necessidade de produzir múltiplos sem o uso destas matérias com flexibilidade, a forma de taceiros. O processo de moldagem por taceiros, usando gesso, implica uma correcta leitura das características da superfície do modelo a reproduzir, realizando pequenos taceiros justapostos que vencem as “prisões”, sendo posteriormente unidos por uma forma mãe.²⁰⁹ Por ser muito moroso e por actualmente existir maior acesso a matérias

204. Ibidem. (p. 73).

205. CASTRO, Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I.** Obra cit. (p. 132).

206. Idem. (p. 132).

207. “de sorte, que moldando-se algumas partes do corpo humano, v. g. rostos, mãos, pés, etc. (o que se faz várias vezes para estudos) sahe com tal identidade com o original vivo, que até o enredado, e grã que se percebe na cútis se vê perfeitamente expressada na peça fundida em qualquer destas formas.”; Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I.** Obra cit. (p. 132/133).

208. “(...) acabada a forma do segundo modelo, fiz extrahir da mesma forma vários exemplares (...)”; Idem. (p. 117).

209. Não há razões para pensar que não tenha sido este o método utilizado pelo moldador da Casa do Risco das Obras Públicas, já que era tecnologia amplamente desenvolvida, que ainda chegou à nossa época.

flexíveis a baixo preço e com outra estabilidade/durabilidade, a forma de taceiros caiu em desuso nas práticas de apoio à escultura, apesar de ainda ser praticado na fundição de metais, no processo por areia. Para peças de grande dimensão que se formam a partir de modelos em gesso, em certas áreas, onde se requer toda a fidelidade ao original, são executados pequenos taceiros de areia, calcados directamente sobre o modelo e reunidos posteriormente numa caixa maior. Entretanto, regressando à obra de Machado de Castro e acrescentando um sentido mais geral ao uso que faz da palavra fundição,²¹⁰ este autor entende que não é esta “ao que judiciosamente se chama execução de uma estátua.”²¹¹ acrescentando que, “todos sabem que uma figura destas e a imagem de vulto, que representa algum racional: por cuja causa, a sua configuração, a sua beleza, ou enormidade, em fim o ser, ser estátua procede imediatamente da Escultura: e da Fusoria depende tanto, como qualquer obra literária, que se imprime, e depende do typo, do qual não tira mais que o mecanismo da Estampa, e todo o seu ser (diga-se assim) consiste no assunto, de que trata, e o modo, com que se acha exposto.”²¹²

Daqui se depreende o papel que até então era reservado aos processos de moldagem, independentemente da sua variedade e participação no processo de execução das obras escultóricas, isto é, parte técnica, de apoio, externa à criação artística. Apesar da tendência de referirmo-nos a este papel como uma longa tradição, não poderemos apurar a expressão particular ao longo de todos os séculos envolvidos, apontado que foi o início na Grécia.²¹³ Porém, no final do século XIX, inícios do século XX, August Rodin, cingido a métodos similares aos descritos até agora, do modelado ao molde, do gesso ao bronze e à pedra, inaugura, mesmo assim, os caminhos para uma nova escultura e para que a arte em geral se modifique. Muitas obras deste autor vieram a justificar um estatuto de marco histórico, de ponto de viragem da arte Europeia, a exemplo: o monumento aos Burgueses de Calais, de 1889, que, apesar das imposições sofridas, pretendia ver exposto a público sem pedestal, numa situação que descreve numa carta a Omer Dewavrin: “very low to enable the spectators to penetrate the heart of the subject, like entombments in churches, where the group is almost at ground level. (...) In this way, the group becomes more familiar and plunges the viewers deeper into the tragedy and sacrifice of the drama”;²¹⁴ o monumento a Honoré de Balzac, de 1898, onde os elementos de definição do retratado são intencionalmente manipulados para a percepção de um carácter, para a montagem de um

210. Fundição nomeia o processo de verter em moldes matéria líquida que solidifica no seu interior devido a algum processo de cura, matérias como: metais, ceras, pastas cerâmicas, gessos, entre outros.

211. CASTRO, Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I.** Lisboa: Impressum Regia, 1810. [em linha, cópia digitalizada, versão pública, em pdf]. Disponível em <http://purl.pt/960> [<http://bnd.bn.pt/>]. (p. V - Discurso Preliminar).

212. Idem. (p. V - Discurso Preliminar).

213. “Plínio, que das antiguidades profanas foi sem controvérsia o mais diligente e exacto indagador que se conhece em toda a Republica Litteraria, dá primeiramente por assentado com o testemunho de Varrão e de Pesiteles, que a estatuária na parte que se occupa em obras de escultura, fundição, e relevo, he filha da plástica, que he a arte de figurar em barro. Depois affirma que o inventor da plástica entre os gregos fora Dibutades de Sicyonia; o seo intiroductor na Itália Demátrato, pay do rey Tar-quinio Prisco, que a trouxera de Corintho.” FIGUEIREDO, António Pereira de- **Antiguidade e Religião das Estátuas.** Manuscrito a ElRey, 1776. [Consult. Dezembro 2013]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo1201.doc>. (p. 410).

214. RODIN, August- **Carta de Rodin a Omer Dewavrin, presidente de Câmara de Calais.** 1893. [Consult. Dezembro 2013]. Disponível em <http://www.museerodin.fr/welcome.htm>

retrato mais psicológico do que físico, sendo que esses elementos enaltecem, ou sublinham, o discurso subjectivo, não tentando, como era típico, adaptar a padrões de beleza e moral. Um grande poeta, um grande homem, também, porque corpulento, que usava invariavelmente um robe quando escrevia, são os ingredientes para um monumento que se simplifica para descrever essa massa humana, de atributos, de verticalidade, e se constituir num tropeço para os outros homens, no duplo sentido de causar estorvo e espanto.²¹⁵ Para além de abolir pedestal e redefinir os preceitos de retrato, August Rodin apresenta a público no monumento aos Burgueses de Calais, constituído por seis figuras, partes duplicadas e reintegradas, duas cabeças similares e uma terceira ligeiramente alterada, diversas mãos usadas duas vezes; no monumento a Balzac a cabeça é elemento que encima a massa corporal, como se Rodin tivesse jogado com ela livremente, quebrando os limites do natural, criado corpo e cabeça separados, “assembling” os dois elementos posteriormente.²¹⁶ No livro *Passages in Modern Sculpture*, de Rosalind E. Krauss, ao colocar em questão o tempo narrativo na escultura, dá-nos conta que Rodin, prolongando os estudos e a própria realização da obra “As portas do Inferno”, corrompe deliberadamente a possibilidade de estruturação desta obra através de um tempo sequencial na representação, de uma narração coerente. Para além das opções estruturais físicas das portas, o aparecimento de figuras repetidas “parece anunciar la ruptura del principio de la unicidade espacio-temporal que constituye uno de los prerequisites de la narración lógica, pues la duplicación tiende a destruir la misma posibilidad de una secuencia narrativa lógica”.²¹⁷ Nesta mesma lógica de repetição e justaposição de figuras, o conjunto intitulado de *Três Sombras*, que encima esta obra, é uma única e mesma peça, “Aparentemente sin remitir al espectador más que a su propia triple producción del mismo objecto, Rodin sustituye la componente narrativa por otra que no habla más que del processo repetitivo de su propia creación.”²¹⁸ Noutro livro, da mesma autora, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, podemos compreender, em textos que perspectivam os temas da originalidade, autenticidade e unicidade na arte²¹⁹ que, a produção de peças em gesso constituía a base da obra de Rodin e está no centro da sua grande produção, constituindo-se, por um lado, como modelos para finalizações, isto é, passíveis de serem transformados em bronze ou mármore, aumentados ou reduzidos ao nível de escala, consoante encomendas e aplicações, numa liberdade processual que não permite, sobre os conceitos em cima descritos, ter uma posição simplista;²²⁰ por outro lado, sendo já múltiplos em potência permitiam a proliferação

215. “It was creation itself which used the shape of Balzac to emerge: the arrogance of creation, its pride, feverishness and intoxication (R.M. Rilke, Auguste Rodin, 1928)”; [Consult. Dezembro 2010]. Disponível em <http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>;

216. “(...) Rilke llegó a describir la cabeza del balzac como algo enteramente aparte del cuerpo. La cabeza parecía «vivir en lo alto de la figura»(...); KRAUSS, Rosalind E.- **Pasajes De La Escultura Moderna**. Madrid: Ediciones Akal, 2002 [1977]. ISBN 84-460-1141-7. (p. 42).

217. *Idem*. (p. 25).

218. *Ibidem*. (p. 29).

219. “La originalidad de la Vanguardia” e “Le saluda atentamente”. In KRAUSS, Rosalind E.- **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. 2ª edição. Madrid: Alianza Editorial, 2006 [1985]. ISBN 84-206-7135-5. (p. 165/184; 187/206).

220. “Si el vaciado en bronce es el extremo inherentemente múltiple de un espectro escultórico, podría pensarse que la formación de las figuras originales es el otro extremo, el pólo consagrado a la unicidad. El procedimiento de trabajo de Rodin, sin embargo, obliga a que el hecho de la reproducción atarviese toda la longitud de este espectro.”. *Idem*. (p. 168).

estrutural, a multiplicidade repetitiva. Nestas análises da obra escultórica de Rodin, por Rosalind Krauss, que aponta para uma nova relação do espectador com a arte, sendo esta disposta a um momento de experiência individual em que os significados não são dados à priori, podemos compreender, de modo simples mas ainda subentendido, a dependência de um novo enquadramento de antigas práticas, isto é, para além da drástica reformulação das premissas bases da criação/organização de monumentos, ao nível do fazer, do *métier* artístico, os processos de moldagem passam a ter um papel não apenas de apoio, mas de veículo para uma expressão singular, que Rodin vem a levar ainda mais longe quando deixa deliberadamente as linhas de apartação dos moldes marcadas nas peças, como uma verdade processual, ou um grafismo que lhe interessa para a leitura final do elemento escultórico.²²¹ Assim, a partir de Rodin, os processos de moldagem revestem-se de outra importância no *métier* escultórico e que Rosalind Krauss expressa desta maneira: “(...) la habitual práctica rodiniana de componer mediante lo que Leo Seinberg ha denominado *multiplicación* cobra un especial interés. Las escayolas vaciadas a partir de modelos en arcilla, que antes habían sido el vehículo formalmente neutro de reproducción, se convertían para Rodin en un medio de composición. Si podía o debía existir una escayola, ¿porqué no tres? Y si había tres ¿por qué no más? Lo múltiple, por así decirlo, se convertía en el medio.”²²²

Não obstante estas reflexões, no seio da urgência dos mitos modernos, apontados por esta autora, este momento assumido da relação entre escultura e processos de moldagem, exposto pelas suas consequências: reproduções, repetições, séries, esteve condenado a enfrentar a carga de pensamento filosófico sobre arte e sociedade do século XX, que predispôs a leituras específicas sobre esta relação, a sua importância histórica e consequências daí advindas. Assim, perante Walter Benjamin que aborda a noção de “aura” da obra de arte a partir da problemática da reprodução, ponto de partida para a construção de uma teoria materialista da arte, considera a repetição como típico processo de cultura de massas, afirmando que, com o progresso, as técnicas para reproduzir o objecto artístico se apuraram de tal modo, a ponto de quase dissolver a imagem original. “No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos.”²²³

Teoriza que, perante a exclusão da obra de arte da esfera do sagrado e da atmosfera aristocrática e religiosa, esta deixa de ser objecto de culto e adoração para se

221. “(...) de tan claramente como documentan los procedimientos de formación, ciertas esculturas de Rodin podrían casi servir de ilustraciones para un manual sobre la fundición en bronce... accidentes ocurridos en el proceso de fundición: agujeros producidos por bolsas de aire que no se han tapado; crestas y burbujas que no se han rebajado: una superficie jaspeada pelas marcas del proceso que Rodin no ha alisado, sino dejado tal cual, de modo que constituyen la evidencia visual del paso del medio mismo de un estado a otro.” KRAUSS, Rosalind E.- *Pasajes De La Escultura Moderna*. Obra cit. (p. 39).

222. “La originalidad de la Vanguardia” e “Le saluda atentamente” In KRAUSS, Rosalind E.- *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Obra cit. (p. 198).

223. BENJAMIN, Walter.- *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. ISBN 972-708-177-0. (p. 76/77).

tornar mero produto manipulável e manipulador, implicando a perda da “aura” e a revelação implícita das ingerências sociais, resultantes da estreita relação entre as transformações técnicas da sociedade e mudanças na percepção estética.²²⁴

Na sua análise a obra de arte precisa sustentar valores como os da unicidade, singularidade e autenticidade. Tais valores são entendidos como ritualistas e, portanto, valores de culto. Ao realizar a separação entre estes e os valores da obra, surge uma nova era, onde a perda da “aura” permite, à obra de arte, assumir uma função política. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica despoja-se do seu sentido mágico, religioso e secular, e por isso, perde as condições de aparição única, moldada pelo espaço e pelo tempo,²²⁵ e ganha o seu valor de exposição, voltando-se para o mercado. “O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.”²²⁶

Por sua vez, o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard propõe uma análise do sistema dos objectos reflectindo sobre a dicotomia modelo/série, não incluindo nessa análise os objectos artísticos. Distingue-os e salvaguarda-os do universo geral dos objectos, já que os relaciona com função pura, a qual não comporta variáveis combinatórias e, como tal, não se constituem como modelos. A arte, segundo a sua perspectiva, é verdadeira ou falsa, não entra em jogos de produção, que exploram diferenças “marginais”. À parte destes e segundo a análise deste autor, a oposição assumida entre modelos e séries, oposição que pressupõe persistente em toda a história,²²⁷ caracteriza o mais particular da sociedade de consumo: o desfoque entre a realidade da sua organização e estrutura e a proclamação dos seus valores de direito à escolha e liberdade.²²⁸ Isto é, se por um lado, a “personalização” repousa sobre a disponibilidade de escolha perante a liberdade formal dos objectos, por outro, o objecto de série é consumido com perfeita noção dos modelos e como forma de participar neles. Nenhum objecto se oferece ao consumo num tipo único, sendo que, os modelos também se inserem na produção industrial, adaptando-se às características necessárias ao desenvolvimento da série.²²⁹ Deste modo, Jean Baudrillard conclui que, pelo facto do objecto chegar em nome de uma escolha, marca a “circunstância de que no fundo nenhum objecto se propõe como objecto de série e sim todos como modelos”.²³⁰

224. “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin (...) O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão.”; BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**, Obra Cit. (p. 100/101).

225. “Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte (...) O aqui e o agora do original constitui o conceito da sua autenticidade”; Idem. (p. 77).

226. Ibidem. (p. 79).

227. Agudizada com a era industrial, sendo que, antes dela, “modelo” e “série” tinham outro enquadramento qualitativo e quantitativo.

228. “Uma sociedade desse tipo, lançada no progresso tecnológico, realiza todas as revoluções possíveis, mas são revoluções sobre si mesma. Sua produtividade crescente não leva a qualquer modificação estrutural.”; BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objectos: Debates**. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 [1968]. ISBN 85-273-0104-0. (p. 163).

229. “Esta corrente que atravessa toda a sociedade, que leva a série ao modelo e faz continuamente difundir-se o modelo na série, esta dinâmica ininterrupta vem a ser a própria ideologia de nossa sociedade.”; Idem. (p. 148).

230. BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objectos**. Obra cit. (p. 150).

À luz desta análise podemos compreender o que condiciona e diferencia de modo decisivo, na sociedade contemporânea, ou pós-industrial, em termos de valor ou de polaridade, positiva/negativa, os objectos representantes destas categorias. Modelos e séries encontram-se actualmente envoltos num jogo que, pelo lado ideológico, parece ultrapassar a oposição ubíqua deste par, pelo lado prático, evidencia a diferença, já que o objecto de série é organizadamente condenado ao condicionamento da moda, à fragilidade estrutural, e por isso, à efemeridade e inconstância programada. Neste jogo, afinal, “a fragilidade sucede à raridade como dimensão da carência”,²³¹ sendo essencial para a sua manutenção que o modelo se acoite no universo das ideias, lugar de onde lhe é permitido revalidar-se continuamente na série, numa ilusão de presença e de cedência de coerência e carácter. Neste sentido, e em conclusão de análise, os objectos de série constituem-se sempre como degradação de dimensões do modelo, e Jean Baudrillard nomeia-as: singularidade; autenticidade; estilo; nuance e ainda, afirma que representam a “perda da dimensão real do tempo – pertence a uma espécie de sector vazio da quotidianidade, dimensão negativa, alimentada mecanicamente pelo desuso dos modelos.”²³²

Perante estas análises, de Benjamin e Baudrillard, se entende que, por um lado, Rosalind Krauss perspective: “...la verdadera condición de uno de los principales vehículos de la práctica estética moderna se contempla como una derivación, no del término valorado en la pareja a que me he referido antes — el doblete originalidade/repetición —, sino de la mitad desacreditada, de la parte que enfrenta lo múltiple a lo singular, lo reproducible a lo único, lo fraudulento a lo auténtico, la copia al original. La crítica moderna intenta reprimir y ha reprimido esta mitad negativa del conjunto de términos.”²³³; e, por outro lado, que Penélope Curtis afirme: “We are much happier with the idea of uniqueness than with reproduction, though this may be a modern blind spot, which in fact ignores the way in which images have acquired their power. If we are first to acknowledge and then to explore the fact that editioning may involve meaning, then we can face up to one of the fundamental attributes of cast sculpture (...).”²³⁴

No final do século XX e início do nosso século, os processos de moldagem não são apenas uma actividade de apoio, nem só um meio assumido de expressão são, também, uma área de investigação artística onde, quer as matérias, quer os processos, acompanham os desenvolvimentos tecnológicos, científicos e industriais.

São disso exemplos os artistas plásticos George Segal, Antony Gormley e Rachel Whiteread. Não obstante nas suas produções a moldagem assumir um papel preponderante, orientador do fazer e da linguagem, do processo e do resultado, os moldes, os modelos, o positivo e o negativo das formas conduz, na obra de cada um, a discur-

231. Idem. (p. 154).

232. Ibidem. (p. 160).

233. KRAUSS- *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Obra Cit. (p.175/176).

234. CURTIS, Penélope- Variable States: Intention, Appearance, and Interpretation in Modern Sculpture. In *Sculpture and Conservation Conference*. [Conference transcript] Dallas: Nasher Sculpture Center, 22-23 October 2004. [Consult. Dezembro 2013]. Disponível em <http://www.nashersculpturecenter.org/Portals/0/Documents/Learn/Research/ConferenceVariableStates/PDFS/Transcript.pdf>. (p.2)

so diversos sobre o humano, não só enquanto corpo, mas também, enquanto escala e relação com o mundo. O nível de aproximação ao real que a moldagem implica, não aparece nos processos e discurso artístico destes autores enquanto substituto do real, mas enquanto sua recreação, mantendo-se na dimensão subjectiva da arte e no universo dos significados. Para George Segal é na proximidade com o modelo, na rapidez do processo e no seu estado bruto, que o seu trabalho inicia a conquista de sentido. “Quand je fais le moulage en plâtre de quelqu'un, c'est tout le mystère de l'être humain qui se révèle. Et si je le mets à côté d'un objet réel, je soulève en même temps le problème de la nature de l'objet réel.”²³⁵

Já em Antony Gormley, que foi durante muitos anos o modelo da sua própria produção, encontra nesse momento de encontro entre autor e obra o duplo espaço de significado e reflexão. “The work comes from a lived moment and what I hope is that the viewer equally gives the sculpture a lived moment and that the way that the work is made and the way that the works works is similar: it stops time and makes a space. What I am making comes from myself but is not myself. It separates self from not self and in some ways it's like looking, in the way that meditation looks or the way that psychoanalysis looks, taking a moment out of life so that it can then be reflected upon.”²³⁶

Nas obras de Rachel Whiteread, o homem é o centro, mas existe um jogo a jogar com o espaço, com os objectos ou com o espaço transformado em objecto: adivinhar histórias; conceber ou recordar o que encerra o reverso do objecto espaço (o seu espaço terá sido espaço de histórias reais?); preencher ausências com memórias... A artista imprime a este jogo detalhes que estimulam este nível de relações: os objectos têm escala e dimensões humanas, reflectindo funções e até, por vezes, evocando intimidade. Apresentam-se como testemunhas silenciosas de momentos privados, de um dia a dia que cada um de nós reinventa. Por vezes domésticos, outras vezes, banais, às vezes colossais. Têm o mesmo volume que um quarto, que um colchão, que uma casa. Mas tem outra densidade, outra constituição e não são nada que, física e psicologicamente, a nossa experiência esteja familiarizada. “El diálogo vivo que se origina entre una pieza y otra, así como el constante proceso de su vocabulario y de puesta en duda del significado de su escultura, son características de su obra, mundana y reflexiva en igual medida”.²³⁷

As suas diferentes produções adaptam e experimentam, por vezes de modo simples, mas extraordinário, novas matérias e processos de produção ligados à moldagem, cruzando a fronteira entre arte e indústria, arte e técnica, nunca ficando refém do deslumbramento dos resultados, enquadrando-os num passo evolutivo seguro, ligando

235. SEGAL, George- **Cnacarchives n°5** [revista] Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1972. (p. 22)

236. KITTELMANN, Udo- Antony Gormley Interview. In GORMLEY, Antony- **Total Strangers**. Ostfildern: Edition Cantz, 1999. ISBN 3-89322-359-2. [Consult. Setembro 2014]. Disponível em <http://www.antonygormley.com/resources/interview-item/id/109>.

237. MORGAN, Stuart- Rachel Whiteread. In KRAUSS, Rosalind E.; MARI, Bartolomeu; MORGAN, Stuart- **Rachel Whiteread: Shedding life**. Liverpool: Tate Gallery, 1997. ISBN 1-85437-208-4. [Consult. Outubro 2014]. Disponível em: http://www.artmag.com/museums/a_spain/aspmaso/aspmaso8.html.

tradição e inovação. Tal como no sector da indústria de moldes as novas possibilidades de produção tecnológica e processual permitem encontrar outros caminhos no campo artístico. Não sendo propriamente uma evolução directa nos processos de moldagem, contribuem para um reequacionamento semelhante dos objectos de arte e a questão da sua repetição e reprodução. Scanners 3D e prototipagem rápida são processos que permitem elaborar, preservar e difundir, através de dados informáticos a imagem de modelos. No primeiro, dependente de uma leitura de superfícies reais, para formar uma imagem digital, implica ainda a existência de um modelo objecto tridimensional. No segundo, dependente de máquinas com capacidade ainda limitadas em dimensão, funcionando como hardware de edição, podem realizar peças modeladas inteiramente em ambiente digital.²³⁸ Assim, Moldagem e Escultura parecem ser duas entidades “Cameleontidas” envoltas numa longa e dissimulada existência em comum, engendrando uma nova e insuspeita parceria para uma adaptação a novas realidades.

238. “The RP machine is a three dimensional “printer” allowing an object that “exists” only in the virtual to become physical. This ontological shift is profound, as these RP objects of resin filled plaster, polyester, or other materials are crossovers from another plane of existence—they are paradoxes of a virtuality that, up until this point, has been a one-way looking glass.” GANIS, William- **Ars Ex Machina**. Digital Sculpture, [Consult. Dezembro 2010]. Disponível em http://www.sculpture.org/documents/scmag04/sept04/rapidproto/sept04_rapidproto.shtml. (p.1)

9. PROJECTOS & MOLDAGEM

9.1 PERSONA - II ACTO: COMER ÁFRICA

O projecto *PERSONA – 2º acto: comer África* foi desenvolvido para a exposição DAD, realizada em 2011, no museu da FBAUP, como momento de remate do curso de Doutoramento, da 1ª edição, do Doutoramento em Arte e Design.

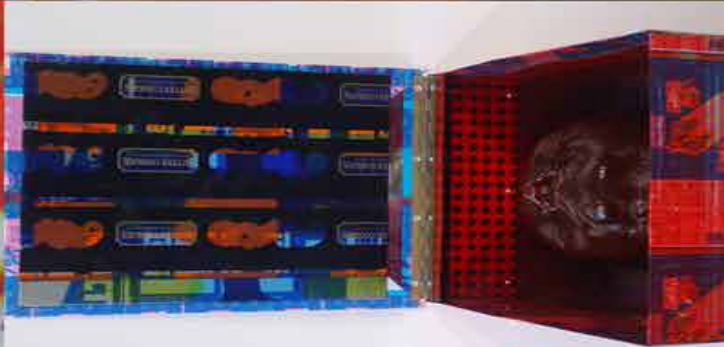
Como afirma Agamben: “*Persona* significa na origem «máscara» e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que exprimia a sua pertença a uma *gens*, a uma estirpe, mas esta era, por sua vez, definida pela máscara de cera do antepassado que cada família patrícia guardava no átrio de sua casa.”²³⁹

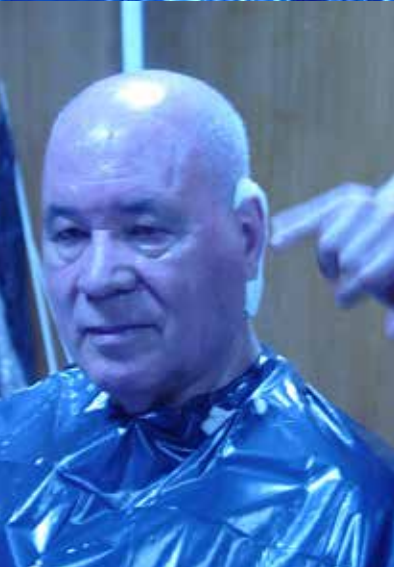
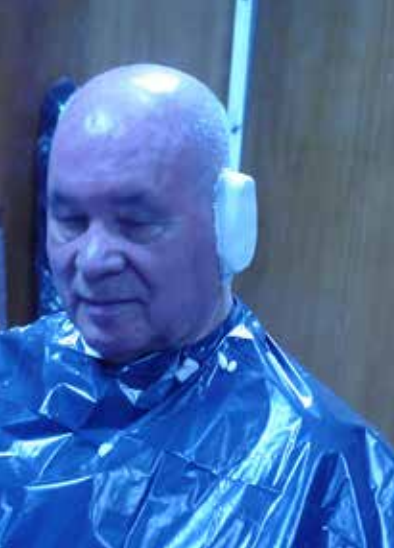
É esta relação entre a identidade, a máscara e a pertença que o projecto *PERSONA – 2º acto: comer África* procura explorar. A máscara do pai do autor foi reproduzida em gelatina misturada com especiarias. As reproduções encerradas em caixas acessíveis, através de uma tampa superior, retém os cheiros característicos de cada especiaria. Pimenta preta. Caril. Pimenta de Caiena. Açafrão. Colorau. Ao serem abertas, as caixas libertam os cheiros misturando-os no espaço de exposição. Ao serem abertas as caixas, o rosto da *Persona* enfrenta impávido a curiosidade, a ousadia. Constitui esse rosto um filtro. Algo que não nos olha, na exacta medida que nós também não vemos.

António Moutinho, pai do autor, foi recrutado em 1960, aos seus 19 anos. Cumpriu o Serviço Militar Obrigatório no Porto até à sua incorporação, em 1961. Rumou a África, Angola, para a zona Leste deste território ultramarino, na categoria de 1º cabo de artilharia, como “*cifra*”, da especialidade de Transmissões. Manteve-se ao serviço do Batalhão de Caçadores, nº 279, da Região Militar de Angola, até 1963. A possibilidade de ingresso na vida civil não o trouxe de volta a Portugal, permaneceu em Angola, onde já tinha família directa instalada. A Portugal voltou apenas para casar com Maria Manuela Pinto Ferro, em 1967. Consumado o casamento, rumaram a Angola onde a vida dele estava organizada, enquanto trabalhador do comércio e onde perspectivavam melhor enquadramento e futuro para a família que desejavam construir em conjunto.²⁴⁰ Completamente sediados em Angola, na sua capital Luanda, tiveram aí os seus dois filhos. Em 1969, o primogénito e, em 1971, o autor deste projecto de investigação. A aventura teve término abrupto com os confrontos que conduziram à independência do território, em 1975, sendo a família trasladada para Portugal, engrossando o número oficial dos, então convencioneados, “retornados”. António Moutinho, ficou em Luanda até 1977, salvando coisas e salvando-se a

239. AGAMBEN, Giorgio- **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010. ISBN 978-989-641-166-4. (p. 61)

240. Seguiu com eles, também, Vitória da Conceição, na perspectiva de apoio a um casal novo, “no início de vida”, em que ambos queriam continuar a trabalhar, mas também ter filhos. Sendo irmã mais velha da Manuela, foi quem a criou desde os quatro anos de idade em Matosinhos, terra que os reunira a todos, vindo elas de São João da Fontoura, Resende, nas encostas do Douro e ele, desde os nove anos, de Trás-os-Montes, Rendufe, junto a Carrizado de Montenegro, para servir de “caixeiro” de mercearia.





si mesmo. Homem, Sonhos, Vida e Ideais, numa teimosia inevitável ao seu perfil de herói, que esta época foi pródiga em instigar no homem comum. Apesar do autor ter sido apresentado com tenra idade à terra de retorno dos mais velhos da família, cinco anos de idade, festejados à sua chegada a este território, a assimilação do facto que essa seria a terra onde viveria não foi imediata, bem pelo contrário, foi bastante relutante. Até muito tarde alimentou a ideia de “não ser daqui!”. Um “daqui” Portugal, na sua totalidade. Ele, criança-menino, era de outro sítio que, não sabendo descrever, não obliterava reconhecer como mais genuinamente seu - Angola. Talvez por teimosia infantil reactiva perante as adversidades. Talvez por uma sabedoria crítica, que os mais velhos tendem a não ter em conta. O tempo de “não ser daqui”, de lado nenhum, cedeu lugar a “sentir-se bem aqui”. Nos lugares onde as pessoas que lhe eram próximas se sentiam livres e reproduziam nos hábitos, nas histórias, nos sabores, a África e a Angola que necessitava de idealizar. Uma África à portuguesa: extensa, quente, calorosa, picante, humorada, desinibida. O autor tinha de resolver África em si. Atulhar esse imenso vazio identitário, através das vivências dos outros, na impossibilidade de recuperar um passado através de memória própria, na impossibilidade de ir lá viver uma experiência pessoal.²⁴¹ A vida quotidiana assumia um conjunto de referências que eram a África interpretada, na intimidade familiar e na relação exterior com os outros. Marcas de distinção. Marcas de reunião. Mas sempre marcas conscientes e projectadas, nas cores, nos sabores, nos cheiros, como elementos que possibilitavam a ampliação do espaço próprio, como representação desse outro, cuja distância física não interrompia ligações emocionais. Antes das churrasqueiras invadirem as ruas com os seus cheiros e as suas referências geográficas de outros aléns, já existiam casas comerciais com vocábulos como Angola no nome, marcando uma ligação longa de interferência comercial e cultural, patente nos produtos, cores, sabores e cheiros. A sua importância terá sido exacerbada e substancialmente alterada pela necessidade de reconstrução de um espaço identitário específico para uma população que, a todos os níveis, viu alterada radicalmente a sua relação com as referências a África. É necessário perspectivar que, no conjunto de população chegada das ex-colónias, uma percentagem significativa nunca tinha estado em Portugal. Pessoas de diferentes idades, de todas as faixas etárias, que não só crianças, necessitaram reinventar o seu modo

241. Angola manteve-se em guerra até ao ano 2002, aquando da morte de Jonas Malheiro Savimbi, líder da UNITA que, juntamente com o MPLA, formaram as facções beligerantes de uma guerra civil, perpetuada 27 anos. Constitui este factor, na perspectiva do autor, o maior argumento de um irremediável adiar de novo contacto com essa terra e suas gentes, para os portugueses que estiveram em Angola. O atraso na possibilidade de reaproximação das massas populares, no reencontro e reflexão do que tem em comum e do que os dividiu, num certo período da história, foi levado ao extremo da impossibilidade, forçando o tempo. Os homens forçaram a guerra, para forçarem o tempo a seu favor. A favor dos homens da guerra. Da guerra como única realidade. Imperiosa sobre a vida e a morte. Canalizando a formação base dos indivíduos e a memória das gerações. Se não como estratégia da própria guerra, como estúpida consequência. Tiago Teixeira na história que relatou a Catarina Gomes refere «No mês que passou como voluntário na Guiné não conseguia acrescentar novas histórias às memórias de guerra contadas pelo pai na infância, nem às que se lhe juntaram quando acompanhou o pai aos sítios onde ele tinha estado. Sozinho na Guiné-Bissau, tentou abordar o assunto várias vezes com as pessoas com quem se cruzava no hospital onde foi voluntário e fora dele - «o meu pai esteve cá na guerra colonial...» - sempre recebeu encolher de ombros de indiferença e desconhecimento. Desistiu, «deixei de falar sobre a guerra». Percebeu que este é um país onde a memória morre cedo, «quase não há pessoas idosas». No hospital sentiu a verdade das estatísticas, a esperança de vida ronda os quarenta e nove anos. É para terem vivido no tempo em que o pai andou por ali têm de ter pelo menos perto da idade dele, sessenta e seis anos. Na Guiné «quase não há pessoas dessas idades», diz.” In GOMES, Catarina- **Pai, tiveste medo?** Lisboa: Matéria-prima Edições, 2014. ISBN 978-989-8461-80-3. (p.160/161).

de vida, assimilando e difundindo cultura. Se nessas casas comerciais com África no nome já nos habituáramos às múltiplas cores dos pós das especiarias e ao café em lotes, que compunham em conjunto uma atmosfera densa de aromas intensos, nas mesas, a sua aplicação chegou ao refinamento de outras culinárias. A mesa da refeição sempre foi um espaço privilegiado para absorver África, e todas as outras geografias com que Portugal se relacionou. Funcionamento típico de um país que faz da mesa de refeição um lugar social, de encontro, de confraternização, de troca e comércio, enfim, de cultura. As especiarias neste Projecto são um veículo para estimular a memória individual e colectiva. Abertas todas as caixas pelo espectador, o espaço de exposição enche-se dessa dimensão odorífera de relação com outros territórios, de relação com a mesa de refeição, de relação com uma identidade sócio-cultural, da qual o autor assume a máscara, por herança dessa sua *PERSONA*.

Nas oficinas do atelier os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início com a realização da máscara do pai do autor, produzida através de molde em gesso. Esta matéria foi manipulada de modo tradicional e, ainda líquida, depositada em porções, estruturadas através de bandas de gaze, directamente sobre o rosto do pai do autor. Este processo, sem alterações significativas, foi usado para produzir máscaras, desde a antiguidade até aos nossos dias, maioritariamente com intuito fúnebre. A possível particularidade deste molde foi ser produzido com o modelo na vertical, para manter os volumes do rosto conforme os compreendemos na vida quotidiana. As características de manipulação do gesso e a duração típica do processo permitiu captar todas as nuances do modelo, desde a estrutura do rosto até aos pormenores da derme.²⁴² A opção por este processo e esta matéria, para este projecto em particular, tem fundamento na história e na possibilidade técnica de o executar em consciência. O autor participou na equipa de formadores, na execução do processo de moldagem.²⁴³ A aquisição da máscara do ente familiar significativo, como elemento importante para o continuar de uma identidade social, não diminui a emoção e responsabilidade perante o esforço de um septuagenário em se sujeitar às morosidades e imprevistos de semelhante demanda. A importância da mimésis para o reconhecimento do indivíduo na representação e a importância do esmero nesta produção e seus resultados, como parte integrante do respeito a angariar para quem requer o processo de identificação, pareceram ao autor factores relevantes, que definiam por si a moldagem em gesso como escolha acertada.²⁴⁴ Assim, pela moldagem

242. O processo de moldagem, do modo como foi conduzido, não foi muito agressivo. Contudo, existe sempre um nível de desconforto para o modelo, associado a ser isolado, por um período extenso de tempo, numa matéria que enrijece e que oblitera, ao mesmo tempo, o sentido da visão e a respiração livre pela boca e nariz. O modelo, pai do autor, fez respiração nasal durante o processo de execução do molde, sem a introdução de elementos de apoio (canículas de respiro). A zona das narinas foi a última a ser executada, já com gesso mais moldável, evitando sensação de irritação e insegurança, que os elementos de apoio à respiração podem provocar, para além de, contracções de músculos faciais, até involuntárias, e/ou alteração do volume natural do nariz.

243. Ver vídeo *PERSONA*, de 2011.

244. A selecção pelo processo de moldagem através do gesso também se fundamenta no modo operativo da matéria. As alternativas apresentam vantagens e desvantagens. A borracha de silicone, preparada para entrar em contacto com a pele, permite obter um molde totalmente capaz de, imediatamente após catalização, realizar reproduções, em várias matérias, mas, pensando no modelo, tempo e conforto a que está sujeito na realização dos moldes, não existem vantagens. A catalização da Borracha de silicone dá-se em 15 minutos, sendo que parte deste tempo é consumido na mescla da mistura - Borracha de Silicone / Catalizador. A outra parte é consumida pela gelificação, período em que já não é possível controlar a matéria, ao nível de trabalho útil. Isto, deixa livres, menos



em gesso, ficou garantido um molde com muito poucas falências e com uma nitidez superior em relação às características estruturais e de derme do modelo. Alongou-se o processo, posteriormente, por período de secagem e tratamento de superfície deste molde que, a partir daí foi tratado como peça, isto é, esta matéria esteve em contacto com o modelo original, existiram transferências singulares entre ambos. A humidade da matéria do molde entranhou-se nos poros da cara do pai do autor, para definir todos os pormenores, mas esta cedeu gorduras, pelos e derme que ficaram retidos no gesso, no seu processo de seção. O trabalho artístico de Rachel Withread coloca muito bem estas transferências em foco. Aproveita-se aqui, também, a noção de instantâneo usada para definir a obra de George Segal. Este autor acreditava que toda a essência do indivíduo modelo, os sentimentos, as incertezas, a solidão, ficavam gravadas no molde de gesso, no momento da moldagem. Eram capturados nessa espécie de mumificação viva, permanecendo aí aprisionados, como se de instantâneos volumétricos se tratassem, próximos da fotografia, devolvendo-nos, para além de características físicas, traços psíquicos. Fatalmente, no contacto directo com o molde, algo de íntimo permanece. Diz-nos George Segal: “En ce qui concerne le moulage, croyez-moi, il se passe un mystère auquel je ne m'attendais pas du tout, et qui est chaque fois différent. Le seul fait de demander à quelqu'un de pendre la pose, de lui coller des morceaux de tissu imprégnés de plâtre et de l'obliger à ne pas bouger tant que les sections de plâtre n'ont pas pris, a eu des effets secondaires tout à fait inattendus... Et d'abord, l'humidité fait apparaître les muscles et les os, sous les vêtements. Elle imprègne les vêtements au point qu'on peut voir la structure du squelette qui se trouve en dessous... Mais aussi, il m'est arrivé de faire six ou sept fois la même personne, et j'ai été véritablement sidéré de voir que même les plus légères différences d'humeur se traduisent dans le plâtre, et qu'elles restent dans la sculpture terminée, sans que je puisse rien y changer.”²⁴⁵

Desse molde/peça em gesso, foi retirado um positivo em borracha de silicone. Essa reprodução da máscara do pai do autor é o seu rosto em toda a sua estrutura e derme, em borracha de silicone. É a partir deste que outros moldes são produzidos.²⁴⁶ As máscaras do projecto *PERSONA – 2º acto: comer África*, são reproduções de um molde, realizado sobre esse rosto do pai do autor. Esse molde foi produzido em gesso e com características específicas para apoio à reprodução de peças em gelatina

de metade dos minutos para realizar a deposição de matéria, sobre o modelo. Este processo tem de estar muito bem interiorizado pela equipa de formadores, sendo que a opção mais acertada será, realizar o molde em mais do que uma deposição, somando assim tempo ao processo. O Alginato será, de todas as matérias disponíveis para este tipo de produção, a mais rápida e com menor agressividade para o modelo. Porém, o seu processo de execução é igualmente sujo, comparando-o com o do gesso, e demasiado activo. O Alginato é muito exigente no tempo de execução, sezoando em poucos minutos depois de misturado com água. O máximo de dez minutos, em Alginatos preparados especificamente para corpo, porém, necessitando garantir água muito fria para ajudar a retardar o processo de seção. O desconforto provocado no modelo, as características plásticas da matéria e o seu processo de deposição periga, muitas vezes, a qualidade do resultado final. Por outro lado, o tempo que se poupa na execução do molde em Alginato, volta a ser contabilizado na necessidade de produção de um contra-molde, sendo que normalmente se opta por gesso. O Alginato tem uma duração cifrada em horas o que leva, também, a contabilizar todo o processo para a execução de partes que, rapidamente, são obsoletas. O Alginato endurece e encolhe quando perde a humidade, mais do que 50 % do seu volume original, sendo que molde e contra-moldes passam, nessas condições, a meros sucedâneos do processo, sem futura função.

245. SEGAL, George- *Cnacarchives* nº5 [revista] Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1972. (p. 33).

246. A redução de definição que esse processo de reprodução sobre reproduções implica esteve neste projecto compensado pela qualidade do modelo original em borracha de silicone.

industrial.²⁴⁷ As caixas foram realizadas com chapas de offset unida através de solda de estanho, num processo similar ao utilizado em 2001 no projecto *Eu não sou eu nem o Outro*, para a produção das suas peças. As chapas encontravam-se impressas com múltiplos layers de rótulos de produtos variados, constituindo imagens muito profusas, de muitas cores sobrepostas, mas de tonalidades dominantes. Festivas e significantes, as chapas, onde se podia reconhecer palavras positivas como Royal, Triunfante, Conquistador, entre outras, promoveu que o seu uso obedecesse a uma selecção/composição pensada para cada caixa. Os seus estampados e profusão de cores garridas, também remete para imagens tipificadas do folclore africano velando, porém, o que isso resulta de relações comerciais e assimilação de referências culturais variadas, neste caso, patente nos rótulos comerciais com forte apelo a referências identitárias portuguesas.

247. O processo de execução da gelatina implica o seu vertimento em quente no molde e posterior estágio em câmara frigorífica, para um choque térmico. O molde teve de ser composto por vários taceiros para a extracção dos positivos flexíveis em gelatina do seu interior. Ao mesmo tempo, garantir uma estrutura estável para apoio às manipulações inerentes ao processo e sua reutilização na produção das cinco peças deste projecto.

9.2 CASA

Este projecto procura explorar a fragilidade das construções identitárias, por muito sólidas que se constituam as fronteiras que impomos para a sua protecção, por muito que baseemos as suas fundações em pré-existência. O dualismo desmedido dos nossos desejos de fechar e proteger, de abrir e participar, de pertencer e fundar, de viajar e ser livre, condenando todas as fronteiras à permeabilidade e todas as construções à incompletude da miragem ou à solidez da ruína.

Um “caixote” evocando as madeiras base da construção em tabique, típica na cidade do Porto, até meados do século XX, sustentando *fragmentos indizíveis de um telhado*, convoca o campo da escultura e a relação com o observador de modo muito directo para as preocupações base de espaço, matéria e tempo. Fundidos em ferro, os *fragmentos indizíveis de um telhado*, encimam as duas estruturas em madeira que criam entre si um possível espaço de vivência. Com certeza um espaço interior, um espaço para o corpo. A Cal e o Breu, nas suas qualidades divergentes, extremam cada metade interior. Sem fronteira condigna que não o vazio no centro da peça, modelarão a predisposição de cada pessoa que o atravessar. O autor volta à formulação de peça “armadilha”. Peças que se estruturam em torno de um vazio onde se propõem um lugar para o observador, contando com o seu corpo enquanto complemento óbvio da estrutura da obra. Peças de uso ou de habitação. De ver e estar.

CASA é um projecto consequência do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade*. Foi originado nas dinâmicas de elaboração/ produção dele consequentes, quer de nível prático, quer conceptual. Um percurso temporalmente enquadrado, de estímulo ao processo criativo, centrado nas questões do Eu e do Outro. Quer em mim, quer no “em Nós”, quer ainda, na alteridade. Partindo dos conceitos de Moldagem, Identidade e Violência, os seus elementos e matérias pertencem ao conjunto sintetizado no Processo Criativo que o autor tem vindo a experimentar. Introduz-se, porém, uma nova categoria de elementos, originados exclusivamente pelos processos de moldagem e fundição, numa vertente mais técnica e ortodoxa da própria investigação. Sublinha-se, assim, também pela sua repetição, a ideia de projectos em sequência, em relação. De leituras em conjunto. Série. Os *fragmentos indizíveis de um telhado* são reproduções de peças que fizeram outrora parte do telhado da casa onde hoje o autor habita. Foram encontrados no interior do sótão, sobras de uma remodelação anterior à sua chegada. São peças de argamassa que fixavam telhas no sítio. Os dois fragmentos parecem ter pertencido a telhas de remate das águas do telhado.²⁴⁸ Um deles, o maior, parece ter pertencido à cumeeira.²⁴⁹ Todos os restantes fragmentos encontrados durante a limpeza do sótão foram desaproveitados, estes dois ficaram reféns da colecção do autor. Resgatou-os por tudo e, também, por serem peças de moldagem. São a massa

248. Cada uma das superfícies inclinadas da cobertura, que principia no espigão horizontal (cumeeira) e segue até à beirada.

249. Parte de remate superior das águas do telhado.





que ficou entalada entre telhas para as fixar, objectos que o tempo já apagou, mas cujos corpos ficaram aí registados, nessa matéria que solidificou o espaço entre eles. São um fragmento de história de uma arqueologia pessoal. Hoje considera derivar da família biológica tão directamente como das gentes que zelaram pelo telhado deste lugar, a que hoje chama o seu lugar. Que se constitui no Lar que constrói, o lugar onde habita e estabelece o território da família, a que os filhos chamarão o seu lugar de infância. Lugar a que todos os membros da família já ligam, e ligarão, à construção identitária individual e colectiva. Estes elementos pertencem agora à colecção de coisas que o autor guarda cuidadosamente, por todas as razões e por nenhuma consciente. Hibernam por lá à vista, em recantos do atelier. Atentos. Tensos. De quando em vez fazem-se presentes. Voltam a exigir olhares mais demorados. Cogitações de novas possibilidades de interferência com os projectos em curso. São fragmentos poéticos, partes de discursos, frases soltas, pensamentos. São apontamentos volumétricos no “canhenho” em que o atelier se torna, quando vivido diariamente em prol de uma produção. São matéria. Encontrarão o seu espaço, mais tarde ou nunca, mas serão sempre uma realidade presente no Processo Criativo do autor. Os *fragmentos indizíveis* de um telhado foram fundidos em ferro²⁵⁰ para seguir as referências de matéria do projecto *Aground in memory, and the distant song of the waves is “never tear us apart”*, desenvolvida no X International Iron Workshop - Gdansk 2010. Não só, porque o ferro passou a ter importância enquanto matéria fundamental deste projecto de investigação, até pela simples possibilidade de identificação positiva e imediata com o nome do autor, mas também, porque permitiu investir de uma suposta perenidade os fragmentos supostamente perecíveis. A contínua luta a ser travada contra a fragilidade das construções identitárias assim o instigou. Se a imagem de embarcação encalhada pelo peso de memórias colocou o ferro no lugar do poliestireno expandido, vaporizado como num sonho, no magmático processo de fundição,²⁵¹ os *fragmentos indizíveis de um telhado* acrescentados pelo ferro, em peso e resistência, são a tentativa de fundear a construção de um Eu condenado à deriva identitária. Qualquer viagem necessita de encontrar porto seguro. O espaço CASA não pretende travar a deriva do ser mas afirmar, talvez, a natureza circular do mundo, e logo, o imperativo de voltar. Um nunca voltar no mesmo tempo, ao mesmo lugar, o mesmo, mas uma possibilidade de voltar às intimidades do Eu. No “Caixote” reproduzem-se as medidas utilizadas nos do projecto *Eu... Leixão de Nós*, o que permite relacionar-se com as medidas básicas de um corpo humano e espaços mínimos de uso e habitação. Dispõe no seu interior, para a

250. Foram produzidos por processo de *Cold Cast Metal*, que podemos traduzir por fundição de metal a frio. Nesta produção foi utilizada uma mistura de pó de ferro aglutinado através de resina acrílica, vertido em moldes de silicone. O tratamento de superfície é a natural oxidação do ferro em contacto com o oxigénio do ar. PERCY, H.M.- **New materials in sculpture**. 2ª Edição. London: Alec Tiranti, 1970. ISBN 0 85458 996/1. (p. 37/56)

251. A peça *Aground in memory, and the distant song of the waves is “never tear us apart”*, desenvolvida no X International Iron Workshop - Gdansk 2010, foi realizada pelo processo de modelo evaporável. O modelo foi realizado em poliestireno expandido e a moldação através de areia de sílica e aglutinante, resina bi componente, calcada em caixa. No final da execução da moldação o modelo ficou retido no interior, com o seu complexo de jitos, igualmente realizados em poliestireno expandido. Toda esta matéria retida dentro da moldação desaparece em forma de vapor perante o vertimento do metal em quente. CRUZ, António Sarroche; VIDIGAL, António; BRANCO, Cristina; VALDIVIESO, Fernando M.- Fundição com modelo perdido. **Biblioteca d'Artes / Cadernos**. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa. 2002, nº1. ISBN 972-98505-5-0.

relação corporal dos espectadores, as matérias significantes CAL e BREU com que as paredes foram impregnadas. Pelo exterior, o unto de cera de abelha e óleo de linhaça mantém esta fronteira física “viva”, exsudada. Pretende levar os espectadores para o espaço de intimidade definido pelos Eu/Outros/personagens que percorrem os projectos desta investigação. Datado de Março 2014, vem complementar, problematizando e expandindo, o discurso visual inaugurado pelo projecto *Aground in memory, and the distant song of the waves is “never tear us apart”*, desenvolvido no X International Iron Workshop - Gdansk 2010. Dar continuidade à reflexão sobre a produção do autor, iniciada na exposição *O Canto da Casa*²⁵² de 2010, nomeadamente o projecto *Eu não fui eu, Eu não sou eu, Eu não serei... ou Dantes*. Interage, ainda, com o projecto de final de curso intitulado *Eu dantes sabia como era*.²⁵³ O projecto CASA permite tornar consciente uma proposta típica de organização deste autor, de espaço, de elementos, de matérias, de corpo e o complexo de significados que se lhe associa, para dar consequência a um projecto. Poderá ser incluída no ciclo de produções que, questionando a identidade, se estende em reflexões sobre as fronteiras, que ao longo do tempo a definem, pulsando num interminável, mas descompassado, ciclo de acessibilidade e impenetrabilidade. As questões de identidade, de natureza sempre aberta, vão obrigando o autor a reciclar o passado e a propor com ele o futuro. John Isaacs em entrevista com Didi Bozzini diz: “The present moment is so intangible that it barely exists, the future is the territory of vague hopes and science fiction speculations, the construction of gleaming utopias built upon the shaky foundations of the past.”²⁵⁴

Nas oficinas do atelier os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início com a realização de moldes dos *fragmentos indizíveis de um telhado*. Ao nível técnico, o autor decidiu realizar em borracha de silicone todos os moldes que produziria no âmbito deste projecto de investigação. Com esta decisão concentraria as experiências e incrementaria conhecimentos no processamento desta matéria. Maior número de execuções dos processos de moldagem associados à borracha de silicone, de manipulações das matérias que estes implicam, seria sempre conducente à conquista de especialismo. A gama de soluções processuais disponível para a realização de moldagem por borracha de silicone é bastante extensa e diversificada, apesar de sempre complexa, necessitando de espaço e equipamento específico de apoio.²⁵⁵ A oficina de moldagem do atelier foi reorientada e as máquinas e equipamentos de apoio realizadas pelo autor tiveram uma

252. “No velho impulso de nos perpetuarmos, inscrevemos no habitar toda a nossa intimidade. A história do homem comum é a narrativa inscrita nos espaços que habitou. Dos regaços em que repousou, dos quintais por onde correu quando correr nunca era pressa nem susto. Das lutas travadas na solidão dos cantos onde se recolheu. Dos passados que cristalizou ou destruiu. Cada casa é uma tentativa de construção de identidade. O estaleiro de nós mesmos e dos nossos, tão sólido nas imagens rupestres com que nos perpetua quão precário no conforto das certezas em que nos instalamos.” CASPURRO, Joana - **Palavras de trazer por casa** [texto da exposição *Canto da Casa*, realizada no Espaço Ilimitado, Rua de Cedofeita, nº 187 Porto]. Porto: Rui Ferro e Espaço Ilimitado - núcleo de difusão cultural, 2010. Este texto foi divulgado por email, a nível de press-release da exposição e por fotocópia enquanto folha de sala.

253. Rever nota nº 182, no projecto *Eu não sou eu nem o Outro*.

254. ISAACS, John; BOZZINI, Didi- **Interview** (from the exhibition catalogue: *The hand that rocks the cradle*), 2013. [site oficial]. [Consult. Maio 2014]. Disponível em http://www.johnisaacs.net/press_files/Interview_Bozzini_2013.pdf (p. 13).

255. Isto no sentido de ultrapassar o amadorismo e conquistar especialismo. O processamento da borracha de silicone tem um nível básico bastante acessível a qualquer pessoa, permitindo um conjunto de experimentações que, contudo, já não são suficientes para os resultados que neste projecto de investigação era mister atingir.

enorme relevância.²⁵⁶ Sem estes recursos, o uso destas matérias seria incoerente, pois sem eles os objectivos perseguidos neste projecto de investigação seriam muito difíceis de cumprir.²⁵⁷ A produção de moldes em elastómeros e reproduções em resinas, além do mais, deve ser pensada, também, em termos de gestão de tempo, quantidade de material, número de reproduções e necessidade de fiabilidade ao modelo. O mercado destes produtos é bastante especializado, sendo maioritariamente dirigido para as indústrias com sectores específicos de moldagem, e para a área de restauro, o que acarreta a enorme vantagem de apoio técnico na venda e definição das soluções a adaptar e o enorme aborrecimento da não inclusão nos seus catálogos de produtos específicos para o sector das artes. Esta situação limita, fazendo com que as soluções principiêm, quase sempre, pela adaptação e compromisso das matérias e processos às necessidades.²⁵⁸

Quanto aos originais, os *fragmentos indizíveis de um telhado* tiveram de ser preparados para poderem dar consequência ao processo de moldagem, isto é, desempenhar o papel de *modelo* e originar o molde, sobrevivendo ao processo, para que no vazio que deixam com a sua forma se possam realizar as reproduções.²⁵⁹ Os moldes foram cuidadosamente estudados para serem constituídos por dois *tacelos*²⁶⁰ e executados a pincel e espátula, através da manipulação por tixotropia da borracha de silicone.²⁶¹ O acabamento destes *tacelos* implicou ainda o uso de borracha de silicone de aproveitamento moída, isto é, reciclagem de moldes e fragmentos de moldes obsoletos. Esta matéria de

256. O autor é da opinião que a montagem de espaços oficiais desta tecnologia necessitam de características específicas e um conjunto extenso de material e ferramentas de apoio, para pesagem, mistura e vertimento das massas, mas dependem fundamentalmente de dois equipamentos básicos: mesa de vibração de moldes e câmara de desaerificação. Pelas necessidades específicas desta tecnologia o autor pensa que a nomeação de laboratório, invés de oficina, poderá ser mais adequada e ilustrativa de outro nível de enquadramento destes processos e dos seus espaços. As máquinas utilizadas pelo autor solucionam-se de modo pragmático e por reciclagem, apoiadas em investigação de equipamentos industriais e consulta de soluções elaboradas por outros indivíduos, com necessidades similares. A mesa de vibração de moldes é constituída por um motor de máquina de lavar roupa fixo a uma superfície de madeira, que por sua vez se fixa a um pneu de carro. Com uma peça fixa no veio do motor, de forma a criar um excêntrico, as diferentes rotações do motor transmitem diferentes níveis de trepidações na superfície de madeira. Por simpatia essa trepidação passa para os moldes que se lhe colocam em cima. Este processo permite que, bolhas de ar retidas na massa de realização dos moldes ou nas massas de realização das reproduções, sejam conduzidas para a superfície. Pelo seu uso no processamento de moldes resultam, também, superfícies mais definidas e massas mais compactadas. A máquina de desaerificação, por sua vez, é constituída por um compressor antigo ao qual o funcionamento foi invertido. O normal funcionamento destes equipamentos implica um motor que comprime ar dentro de um depósito. O funcionamento de uma câmara de desaerificação implica o retirar da totalidade do ar de um reservatório, criando atmosferas negativas. Normalmente as massas utilizadas para a moldagem têm de ser preparadas e no processo de mistura dos componentes incorpora-se também ar para dentro das massas. A passagem pela câmara de desaerificação retira a maior parte, se não a totalidade, deste ar. Na máquina que o autor produziu o motor do compressor liga a sucção de ar a um reservatório acessível, mas estanque, a uma campânula fabricada com o corpo do depósito antigo. Depois de fechado, com a massa no seu interior, a saída forçada de todo o ar cria uma atmosfera negativa dentro da campânula, forçando o ar incorporado nas massas a ser igualmente libertado. A associação dos dois equipamentos no apoio à produção de processos de moldagem, principalmente de massas de borracha de silicone, permite resultados de qualidade superior.

257. É também imperativo garantir em termos de condições espaciais a necessária extracção de cheiros e climatização do espaço de trabalho para este tipo de produção. A temperatura constante e a desumidificação do ar são fundamentais para a realização destes processos (manutenção da temperatura entre os 20° e os 25° e o menor grau de humidade possível).

258. Assim, como parte destes processos de produção, é necessário apresentar os objectivos da empreitada aos técnicos das empresas, para que aconselhem os produtos da sua gama, explorando exemplos dos seus catálogos que sejam aproximados aos resultados esperados, e acordar com eles os processos de manipulação das matérias e o encadeamento de acções, para que sejam atingidos os fins.

259. A preparação das peças de cimento para a execução de moldes em borracha de silicone, por serem porosas, foram impregnadas várias vezes com cera acrílica diluída com água, para preencher e selar os poros do cimento. Esta matéria será o filtro desmoldante do processo. Para além disso, tiveram de ser tratadas com cera de modelação para preencher fendas e espaços muito fundos, que se constituiriam em gastos desnecessários de material sem vantagens para a reprodução.

260. Nomeação dada em moldagem a cada parte do molde. Um molde pode ser constituído por um *tacelo*, dois ou mais, consoante a quantidade necessária para permitir a realização eficiente de todos os passos implicados no processo de moldagem. Trabalhando com borracha de silicone, contando com a sua elasticidade, é mais fácil subtrair *tacelos* ao molde contornando as prisões do modelo. Estas podem não permitir a saída do molde ou deformar as reproduções produzidas por ele. As prisões dos modelos nos processos de moldagem com matérias sem elasticidade são contornadas com a realização de *tacelos*.

261. Tixotropia é a propriedade de uma solução líquida se transformar num gel. No caso das massas de borracha de silicone este efeito depende da mistura de um agente tixotrópico. A Borracha de silicone comporta-se normalmente como um líquido espesso que escorre sobre o seu próprio peso. Para que não escorra e possa ser fixada em "paredes verticais" acrescenta-se uma percentagem de agente tixotrópico, para que se comporte como um gel.

aproveitamento é utilizada em camadas exteriores dos moldes de silicone, em locais de reforço e enchimento. Obtêm-se com ela, em mistura com a borracha de silicone nova, numa relação inerte – ligante, uma matéria semi-elástica que permite poupar e reutilizar recursos.²⁶² Os moldes ficaram completos pela realização de contramoldes, em formato de caixas regulares, em gesso. Na primeira versão de reprodução dos *fragmentos indizíveis de um telhado*, para este projecto, o autor estava interessado em dar consequência à fundição de ferro, num sentido evolutivo do workshop de Gdansk. Por essa razão preparou reproduções em cera com os moldes realizados, para poder processar por cera perdida a fundição em ferro. Contudo, ficou truncada a possibilidade. O autor escreveu no seu diário de oficina:

“Janeiro de 2014 (27)

No Sábado passado executámos as peças em cera dos moldes das peças do telhado. Todo o arsenal de apoio para o processo de execução das ceras resultou muito bem e as peças ficaram soberbas. Hoje fui ao CINFU falar da possibilidade de passar as peças a ferro fundido, porém o refractário que agora usam não dá para a temperatura requerida para este metal e existe mais um conjunto de dificuldades ligadas à sobrecarga de trabalho que tem. Cheguei a um beco sem saída (...)”

Entretanto, aproveitando os moldes, fomos realizando as primeiras reproduções em resina acrílica com Calcite.²⁶³ Dessa solução partimos para o processo de *Cold Cast Metal*²⁶⁴ substituindo, na mistura anterior, a calcite por pó de ferro. A vantagem imediata foi não interromper o processo de produção, dando consequência rápida e final às peças *fragmentos indizíveis de um telhado*, permitindo experimentar o projecto CASA na sua total complexidade de relação de elementos. Deixou o autor escrito no seu diário de oficina:

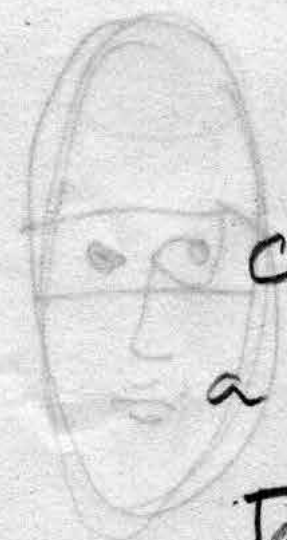
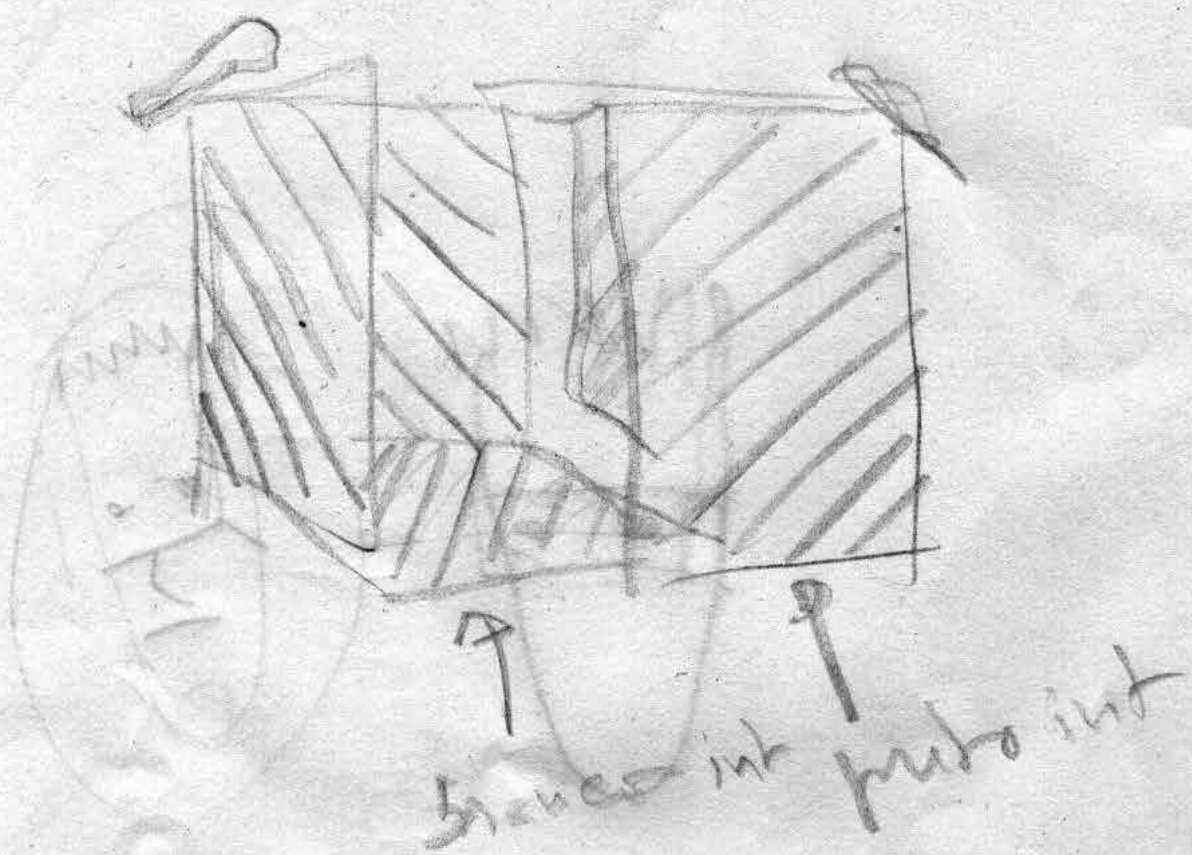
“Janeiro de 2014 (28)

Já começamos as reproduções com pó de ferro. Tivemos uma dilatação do tempo de cura da resina que abreviamos com aquecimento através de aquecedor a gás e ventoinha. Estamos a compor um produto com duas proveniências, baseando-nos na experiência que já temos de manipulação e lógica de actuação destes produtos. A resina acrílica e o pó de ferro foram adquiridos a fornecedores diferentes. Por um lado, o fornecedor da resina advoga a utilização de um pó de ferro diferente, para um processo de *Cold Cast Metal* específico, apenas de camada superficial de definição, por outro lado, o pó de ferro adquirido é vendido para outra gama de resinas, onde o processo implica a aglutinação do pó de metal na totalidade da massa. O cruzamento

262. Atingida a camada de definição e segurança mínima para o molde de borracha de silicone, cerca de 6mm de espessura por todo o volume do modelo, a forma exterior é regularizada através de uma massa de borracha de silicone tixotrópica, com carga de borracha de silicone de aproveitamento, moída. A recuperação de borracha de silicone já catalisada, de moldes obsoletos ou simplesmente de aproveitamentos de copos de preparação da borracha, dependeu de uma acção em três fases. Corte em pedaços pequenos; passagem por uma fiação manual para primeira moagem; passagem por fiação eléctrica para moagem em grânulos finos. A finalização destes taceiros de borracha de silicone foi realizada por alisamento com amido de batata, garantindo assim uma superfície lisa e regular para a produção dos contramoldes.

263. Pó de pedra calcária utilizado como inerte em reproduções de resina. Estas peças seriam a solução usada para os elementos do projecto MEL *Meu Espaço de Liberdade*.

264. PERCY, H. M. - *New materials in Sculpture*. Obra cit. (p. 37/56).



con un
a casa
Telher.

das duas matérias tornou-se pragmático e experimental. Feitos testes e conquistados resultados positivos, fizemos seguir a produção.”

Sobre o nível de investigação, de experimentação, de apoio e informação especializada para este tipo de produções, Rachel Whiteread disse: “A lot of the work I do involves pushing materials to the limit. With the resin pieces, the people I spoke to about the material, the chemists, were saying that the scale of what I wanted to do was impossible. The materials were designed for making paperweights, very small objects. I spent a lot of time figuring out how I could push it. Playing with materials is very much a part of my ongoing investigation.”²⁶⁵

Quanto à construção do “caixote” enquanto elemento deste projecto, foi decidido manter o sistema de produção experimentado, para que as relações possam vir a ser estabelecidas entre as obras, também, pela coincidência das matérias e recorrência processual no fabrico dos elementos constituintes. Uma gaiola de barrotes de madeira com a possibilidade de se articular em duas metades, cria uma exo-estrutura que sustenta tábuas de pinho apenas serradas, com 10mm de espessura. Os seus bordos não alinhados ainda transportam a referência ao contorno das árvores de onde provieram. A ligação entre estas madeiras para constituir as faces do “caixote” permitiu uma estereotomia orgânica, intimamente ligada ao sistema construtivo do tabique usado no Porto, mas que aqui resulta, também, como imagem de fragilidade, de construção primária que, como fronteira, ainda possibilita a comunicação entre os espaços que define.

Desta vivência complexa em torno da produção de um projecto, o autor deixou escrito no seu diário de oficina:

“Fevereiro de 2014 (8)

A peça que, definitivamente, intitular-se-á CASA, demora mais do que o desejado e do programado. Parece que depois de este anos de experiência de produção o autor ainda não é capaz de controlar a ansiedade de querer ver as coisas prontas. O trabalho mental de controlo das acções dá um contexto de preparação para as tarefas que deve resultar nesta noção de que, a partir de aí, a sua realização prática será mais rápida do que na realidade acontece. O tempo despendido com os pormenores e com o fazer cumprir os processos técnicos, ao nível a que o autor já é capaz de os executar, fazem com que as horas se acumulem, sem que o resultado final apareça. Sem a velocidade com que a imagem assaltou à cabeça. Essa imagem não é nítida e definitiva, mas é resolvida tecnicamente. Entre a solução e a resolução na realidade, existe um enorme espaço ocupado pelo *fazer* que, traduzindo, “revela” a imagem mental inicial. Já não é comparável ao fotograma capturado pela máquina, no celulóide. Polarizado ao contrário e ao avesso. É uma imagem composta pelo tempo de laboratório, num acumular de outros momento de vida, acrescentada de tantas minudências tecnológicas e de acasos. Bobinar, rebobinar, banhos, cortinas e máscaras, luzes, filtros, que faz resultar no que era, se ligarmos o tempo. O que era, já lá estava, mas era necessário revelar...”

265. MULLINS, Charlotte- Rachel Whiteread. London: Tate Publishing, 2004. ISBN 185437-519-9. (p. 70)

9.3. CATIVO

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 9.3.1. Projecto | 166 |
| 9.3.2. Contexto de criação | 141 |
| 9.3.2.1. O barbado real | 141 |
| 9.3.2.2. A citação de autor | 147 |
| 9.3.2.3. Elementos físicos | 151 |
| 9.3.2.3.1. fragmentos do telhado | 152 |
| 9.3.2.3.2. rato septuagenário | 154 |
| 9.3.2.3.3. caveira de animal | 156 |
| 9.3.2.4. O objecto deslocado ou o passado que não sabemos contar, ou ainda, o ciclo interminável do ano zero | 158 |
| 9.3.3. Enquadramento no Projecto de Investigação | 162 |
| 9.3.3.1. Quem tem medo das máscaras da escola ou, Quando Eu era pequenino, ou ainda, Moldes de uma Identidade colectiva, com alvas reproduções em gesso | 162 |

9.3.1 PROJECTO

No projecto CATIVO o autor propõe-se como um modelo nu. Possivelmente um dos mais fortes traços identitários da sua formação de Belas Artes, nos anos noventa do século XX. Modelo nu na disciplina de Figura Humana, modelo nu em Atelier de Escultura. Três anos de modelação de corpo. Muitas horas passadas à volta do modelo. Numa dessas secções, durante um intervalo, trocou o autor de papel passando a modelo. O autor como modelo a modelo como desenhadora. António Quadros irrompeu pela porta e discursou sobre o corpo, numa das suas muitas visitas de curiosidade às salas dos cursos de arte.²⁶⁶ Discursou sobre o corpo vulgar, não o dos modelos, sempre apresentado e trabalhado com consciências de corpo ideal. Discursou sobre o corpo frágil, ósseo, único. Ao autor já passaram os anos dessa fragilidade fusiforme. Hoje, mais denso, o seu corpo ainda é resultado da vida que lhe dá e da que ele lhe permite. Procura um ideal, mas envolve-se, mais das vezes, em lutas que não objectivam a sua conformação, mas sim o seu uso e empenho como máquina de sentir e actuar. É esse corpo, com a sua realidade contemporânea, que o autor quer propor ao diafragma dos fotógrafos. É esse corpo limitado que quer propor ao pesar da acção performativa de Cativo. Quietos, empedernidos, toda a potência, mas presos à sua realidade de Cativo. Cativo da sua própria história. Dos “blocos” onde habita, onde se aprisiona. Cativo da sua identidade, ambicionando nos seus sonhos, mais elevada posição, talvez, como Escravo.

O projecto CATIVO é uma instalação, compreendendo no espaço os elementos físicos originais implicados neste projecto de investigação, compostos com os caixotes que os transportam, acomodam e protegem, e fotografias das acções de performance que o autor realizou, implicando-os e aproximando-se das posturas corporais de quatro estátuas dos *Cativos* e da *Pieta de Rondanini*, de Michelangelo Buonarroti.²⁶⁷

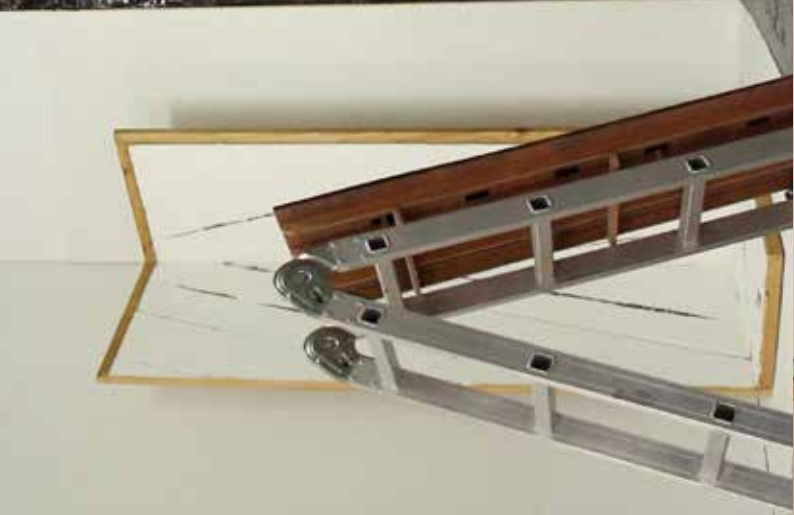
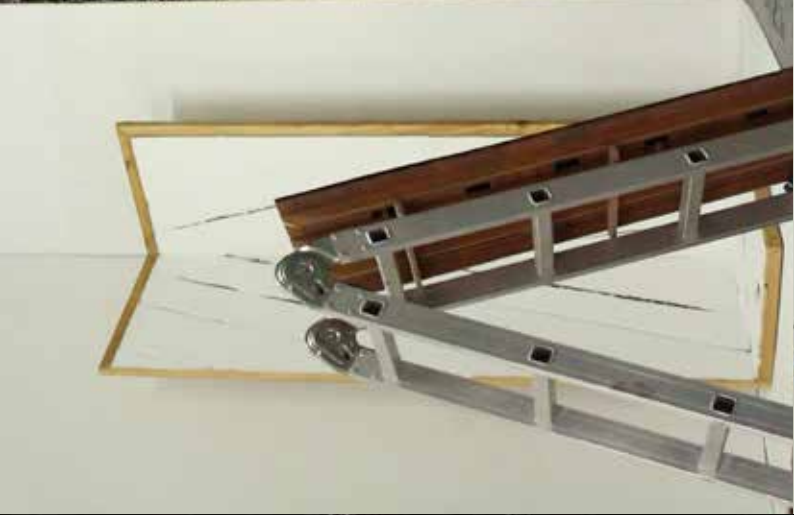
No espaço de instalação os “caixotes”, com as suas faces planificadas no chão, criam um percurso labiríntico e contexto para os elementos físicos. Nas paredes expõe-se um conjunto de imagens ou imagem, que o autor selecciona, do conjunto que lhe foi cedido pelos convidados para as sessões fotográficas das acções de performance.

As acções de performance realizadas para este projecto incidiram numa relação exclusiva entre a representação da postura corporal de uma das estátuas de Michelangelo Buonarroti, com um dos elementos físicos activados neste projecto de investigação.²⁶⁸ Estes interferem nas poses, sobrepondo-se a zonas indefinidas das estátuas, inaugurando uma relação específica e directa com o corpo nu do autor. O autor,

266. António Quadros foi docente de desenho do curso de arquitectura. Durante os primeiros anos da década de noventa, do século XX, as disciplinas de desenho do curso de arquitectura ainda decorriam nas salas de desenho do Pavilhão de Tecnologias, nas instalações da ESBAP.

267. Consultar Anexo com o guião das acções.

268. Para a relação específica entre os elementos físicos e as posturas corporais das estátuas de Michelangelo Buonarroti consultar anexo CATIVO - Processo Criativo.







E OF BIRTH

05 1971

A DE VALIDADE
IRY DATE

02 2014

CARTÃO DE CIDADÃO
CITIZEN CARD

PORTUGAL
REPÚBLICA PORTUGUESA | PORTUGUESE REPUBLIC

APELIDO(S) / SURNAME
FERRO MOUTINHO

NOME(S) / GIVEN NAME
ANTÓNIO RUI

| | | | |
|------------|-----------------|-----------------------------|------------------------------------|
| SEX / SEXO | HEIGHT / ALTURA | NATIONALITY / NACIONALIDADE | DATE OF BIRTH / DATA DE NASCIMENTO |
| M | 1,85 | PRT | 21 05 1971 |

Nº DOCUMENTO / DOCUMENTAL Nº / N.º DO CIVIL / CIVIL ID NO. **09563378 2 ZZZ 25 02 2014**

DATA DE VALIDADE / EXPIRY DATE

ASSINATURA DO TITULAR / HOLDER'S SIGNATURE
António Rui Ferro Moutinho




E OF BIRTH

05 2019

GNATURE

CARTÃO DE CIDADÃO
CITIZEN CARD

PORTUGAL
REPÚBLICA PORTUGUESA | PORTUGUESE REPUBLIC

APELIDO(S) / SURNAME
FERRO MOUTINHO

NOME(S) / GIVEN NAME
ANTÓNIO RUI

| | | | |
|------------|-----------------|-----------------------------|------------------------------------|
| SEX / SEXO | HEIGHT / ALTURA | NATIONALITY / NACIONALIDADE | DATE OF BIRTH / DATA DE NASCIMENTO |
| M | 1,89 | PRT | 21 05 1971 |

Nº DOCUMENTO / DOCUMENTAL Nº / N.º DO CIVIL / CIVIL ID NO. **09563378 2 ZY4 07 05 2019**

DATA DE VALIDADE / EXPIRY DATE

ASSINATURA DO TITULAR / HOLDER'S SIGNATURE
António Rui Ferro Moutinho




enquanto modelo/performer, manteve a pose na relação directa com as suas capacidades físicas, durante os cerca de 30 minutos de duração de cada sessão. Acatando diligentemente as correcções que lhe foram continuamente ditadas por um “mestresala”, autoridade externa da manutenção do essencial da expressão corporal da pose.

O código de preto e branco, BREU e CAL, continua a dominar neste projecto, nos seus diferentes níveis, criando um filtro simbólico para a continuação da existência destes elementos, desta feita marcando branco no branco e preto no preto. No interior dos caixotes, nos espaços das acções performativas, nas imagens.

Os elementos físicos intitulados: *fragmentos indizíveis de um telhado* - cimento, telha e chapa de ferro; *rato septuagenário e veículo fúnebre* - matéria orgânica mumificada, barrote de madeira de eucalipto, pregos; *caveira de animal* - matéria orgânica óssea; foram manipulados nas acções de performance, e serão expostos na sua realidade actual, isto é, enquanto *originais* e *modelos* que passaram por processos de moldagem e reprodução que lhes marcou de forma indelével as superfícies, para toda a continuação da sua existência. Acresce-lhes manipulações de cera, plastilina, silicone, restos e marcas dos processos de moldagem a que foram sujeitos.

O Eu/Outro/Personagem deste projecto CATIVO apresenta-se na realidade física do próprio autor, no período de finalização de desenvolvimento do seu projecto de investigação. Correspondendo à vivência contínua de “disfarce” natural que barbas e cabelos compridos proporcionaram durante todo este período. “Disfarce” - construção de uma identidade, assumir de uma máscara. O autor na sua dura e crua existência, enquanto barbado e de cabelos crescidos, sujeitando-se ao papel de modelo, remetendo-se à condição dos Cativos de Michelangelo Buonarroti, mimetizando-lhes as poses, encontra e reduz-se ao próprio personagem. Ao tentar imergir para a realidade de um quase retrato, encontra o espaço da representação. Será mais credível enquanto personagem que evoca as figuras Cativas do que, como o próprio, retratado na sua identidade, imagem e condição física actual. Por muito que resulte evoluída pelo próprio caminho do projecto de investigação. E que essa evolução esteja inscrita no seu corpo e condição.

Nas oficinas do atelier, os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início com a realização de um cenário montado no palco, para fazer acontecer as acções de performance, juntamente com as secções de fotografia. Decidiu-se que o “caixote” da peça CASA seria aproveitado para dar contexto aos Eu/Outros/Personagens que se aproximam das posturas corporais dos *Cativos* e da *Pieta de Rondanini*. Pela presença dessas duas metades do “caixote” da peça CASA ficariam subentendidos volumes de blocos. Cada uma das duas metades foi inserida num ambiente de cenário preto ou branco, de Breu e Cal, vincando a sua cor interior. O efeito desejado era de branco sobre branco e preto sobre preto. O autor deixou escrito no seu diário de oficina:

“Março de 2014 (9)

Quanto ao atelier sofreu já nova alteração acomodando no palco as duas metades da caixa, do projecto CASA. Elas serão os elementos onde se vão inserir as representações dos *Cativos* e da *Pietá*. Constituirão a presença simbólica dos blocos de Michelangelo Buonarrotti, representarão o invólucro das figuras cativas. A pré-montagem já está produzida falta agora refinar pormenores, ensaiar as poses e fotografar. Preciso soltar o elemento caveira de animal do molde, para entrar nas fotos. Necessito de treinar com a Marta a *Pietá*. A Marta também entrará na pose, na sua própria personagem, sem outros efeitos. Tenho de ensaiar e editar em modelo foto ou vídeo para poder convidar os fotógrafos, para virem registar fotograficamente as sessões de *performance*.”

Depois de terminado o cenário, passou-se ao ensaio das poses²⁶⁹ o que determinou a construção de diversos blocos de apoio às poses e soluções para a manipulação dos elementos durante as acções de *performance*. Ficou também determinado que existiria uma iluminação geral pensada para o palco, mas que os fotógrafos convidados poderiam dispor de mecanismos próprios de iluminação. O autor deixou escrito no seu diário de oficina:

“Março de 2014 (20)

Idealmente gostaria de garantir 30 ou mais minutos de pose, para que os fotógrafos possam explorar livremente a composição através dos seus processos e equipamentos. O olhar dos fotógrafos convidados terá a última palavra sobre a composição figura/forma/fundo da/s imagens. Sei por experiência que não será fácil manter certas poses em contracena com elementos pesados, mas o cansaço advindo dessa relação, também me interessa. É a minha parte de controlo da sessão de fotografia. A falência física...”

9.3.2. CONTEXTO DE CRIAÇÃO

9.3.2.1. O barbado real

Diz-nos Maurice Merleau-Ponty:

“Our body is not in space like things; it inhabits or haunts space. It applies itself to space like a hand to an instrument; and when we wish to move about we do not move the body as we move an object. We transport it without instruments as if by magic, since it is ours and because through it we have direct access to space. For us the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the visible form of our intentions. Even our most secret affective movements, those most deeply tied to the humoral infrastructure, help to shape our perception of things.”²⁷⁰

269. Ver vídeo *CATIVO COMUNICAÇÃO*.

270. MERLEAU-PONTY, Maurice- *The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. ISBN 978-0-8101-0164-7. (p. 5)



O corpo em todo este projecto de investigação foi o corpo pessoal, físico, sujeito ao tempo e à sinestesia com o espaço, com a matéria, com as coisas e o Outro. Isto é, com o palco da vida na sua complexidade subtil. Corpo como cápsula do ser, receptáculo e transmissor de energia, em comunicação com os outros corpos, objectos, cores e tudo.

Um corpo real que se transforma numa outra realidade própria. Um corpo em metamorfose. Que necessita de tempo para se cumprir em cada fase da sua transformação. Corpo que se transforma em personagem e que vive a realidade da personagem. Um corpo que fornece o “disfarce” natural das personagens que cabem em si próprio. Um corpo com cabeça, com elementos identitários que se transformam na realidade e passam a ser a realidade identitária de si. No projecto *Eu não sou Eu, nem sou o Outro* o corpo foi privado de todos os traços identitários ligados com a cabeça e as pilosidades. Sem cabelo, sem barba, sem sobrancelhas, assaltava ao exterior do corpo o *Monstro*. Mais do que o irreconhecível, o incognoscível. Aquele que até a nós, perante a imagem do espelho, nos deixava perplexo. Quem és tu? Como conhecer-te, sendo tu assim tão perturbador? Como me reconhecer dentro desse invólucro?

Eu não sou Eu, nem sou o Outro data de 2001, na sua formulação original. Foi um Outro corpo, um Outro Eu. Um Eu, agora suplantado por 15 anos de mim, e um corpo, soterrado em inscrições de dados de vida. Casa. Família. Filhos. Idade. O interior do corpo será como um reservatório/arquivo de signos e linguagens, pela inscrição dos dados exteriores na sua massa. O projecto de investigação encetado em 2010 projectou o uso de próteses para criar o personagem *Palanca Negra*. Contudo, com o seu desenvolvimento prático e conceptual, foi decidido criar uma personagem com barba e cabelo crescido, para cumprir o projecto intitulado EU... Leixão de NÓS. Este desenvolvimento baseou-se numa imagem tipificada do revolucionário dos anos 60 - 70, do século XX, em Portugal e territórios coloniais. Sustentada nas modas ocidentais vigentes nessa época, de vestuário e aparência geral, avançamos para uma generalização sobre personagens distintos dos demais, de uma maioria alinhada pelos ideais apregoados pelo Estado Novo. Ideais que architectavam a imagem colectiva de povo respeitador, temente a Deus, pobre e sereno. Esses outros, os revolucionários, misturariam descomprometimento e irreverência no seu modo de estar, enquanto contraponto ao trajar de uma sociedade de ortodoxias e “bons costumes”. Luta pela liberdade e expressão corporal, em rejeição da repressão sócio-político-religiosa que o antigo regime perpetuava. Barbas e cabelos compridos dando, também, consequência à imagem celebrada do guerrilheiro, do lutador pela/s liberdade/s. Che Guevara e Fidel seriam, talvez, as figuras mais emblemáticas desse ideal.

O progresso económico dos anos sessenta, em Portugal, fundou a necessidade do quebrar dos espartilhos dos velhos hábitos da sociedade portuguesa²⁷¹ e, consequentemente, estreitou o espaço de implantação dos ideais do Estado Novo. Uma maior

271. Para o tema ver: BARRETO, António; realização PONTES, Joana- **Portugal, Um Retrato Social - Nós e os outros** (episódio 4), série documental produzida para televisão, 2011. Visitado em Abril de 2014 em <https://www.youtube.com/watch?v=hF-ykNnJg2M>

influência externa fez-se sentir no território nacional, patente até, no fluxo turístico a que essa época assistiu que, juntamente com o advento da guerra colonial, criaram espaço para expressões mais livres e de acordo com ideais globalizados. Em meados da época de setenta o assimilar de um enorme efectivo de população vinda das ex-colónias com outros hábitos, ideais e permeabilidade ao mundo, terá contribuído para o sedimentar da mudança. Não só de aparências e hábitos, mas que por elas, também, se distinguiram as gentes. As de cá, das de lá. Fernando Dacosta escreveu: “África foi portuguesa, Portugal africanizado — para sempre. Os musseques do Prenda balizaram o Alto do Dafundo, as marrabentas os bailes dos domingos suburbanos; as churrasqueiras floresceram nas estradas beirãs; o caril, a cerveja, o fumo, os fumos nos planaltos nortenhos; o imaginário dilatou-se, histórias de caça, de aventuras, de magia, de abundância perpassaram então os cabeços de granito e giesta.”²⁷²

O mesmo autor escrevia anos antes: “(...) estão em toda a parte, bispos, militares, juízes, contrabandistas, artistas, jornalistas, cientistas, cozinheiros, professores, polícias, prostitutas, chulos, desportistas, funcionários, estão em toda a parte transformando o meio, matizando o tecido social, alterando os espectros políticos, religiosos, morais, ideológicos.”²⁷³

As fotografias de família, enquanto parte dessa população trasladada das ex-colónias, também revelam esses personagens. O pai do autor, que ficou no território de Angola até 1977 enquanto civil, aparece nesses tons típicos das fotos de 70, em “confraternizações” de “revolucionários”. “Progressistas”. Guedelhudos. Barbudos.

Participar na revolução colectiva e militar na sua salvação individual. Militar na salvação colectiva e revolucionar a sua salvação individual. Faces de uma mesma moeda que necessitavam de uma efígie. Uma máscara. A leitura do relato de Ryszard Kapuscinski em *Mais um dia de vida, Angola 1975*, é relevante para podermos compreender a dimensão de alguns pormenores dessas imagens, desses anos, da realidade vivida e sua idiossincrasia:

“Ju-Ju é um angolano branco, o que significa que a sua família é de Portugal, mas que ele nasceu em Angola, a sua terra natal. Há centenas como ele no MPLA. Lutam nas linhas da frente ou trabalham no estado-maior ou na administração. Todos usam barba. Aqui, é um sinal de distintivo: um branco de barba é de Angola e ninguém lhe pede os documentos ou o detém para interrogatórios. Os negros chamam-lhe «camarada» e tratam-no com respeito, porque se é um branco de barba, deve ser alguém, chefe de uma unidade ou mais do que isso. Ju-Ju tem uma barba igual à de patriarca bizantino — chega-lhe até ao peito, imponente.”²⁷⁴

No projecto EU... Leixão de NÓS, nos momentos de *performance*, ao Eu/Ou-tro/Personagem barbado e cabeludo, foram suprimidas as sobranceiras. Com isto,

272. DACOSTA, Fernando- **Os Retornados Mudaram Portugal**. Lisboa: Edições Parsifal, 2013. ISBN 978-989-98333-2-6. (p. 17).

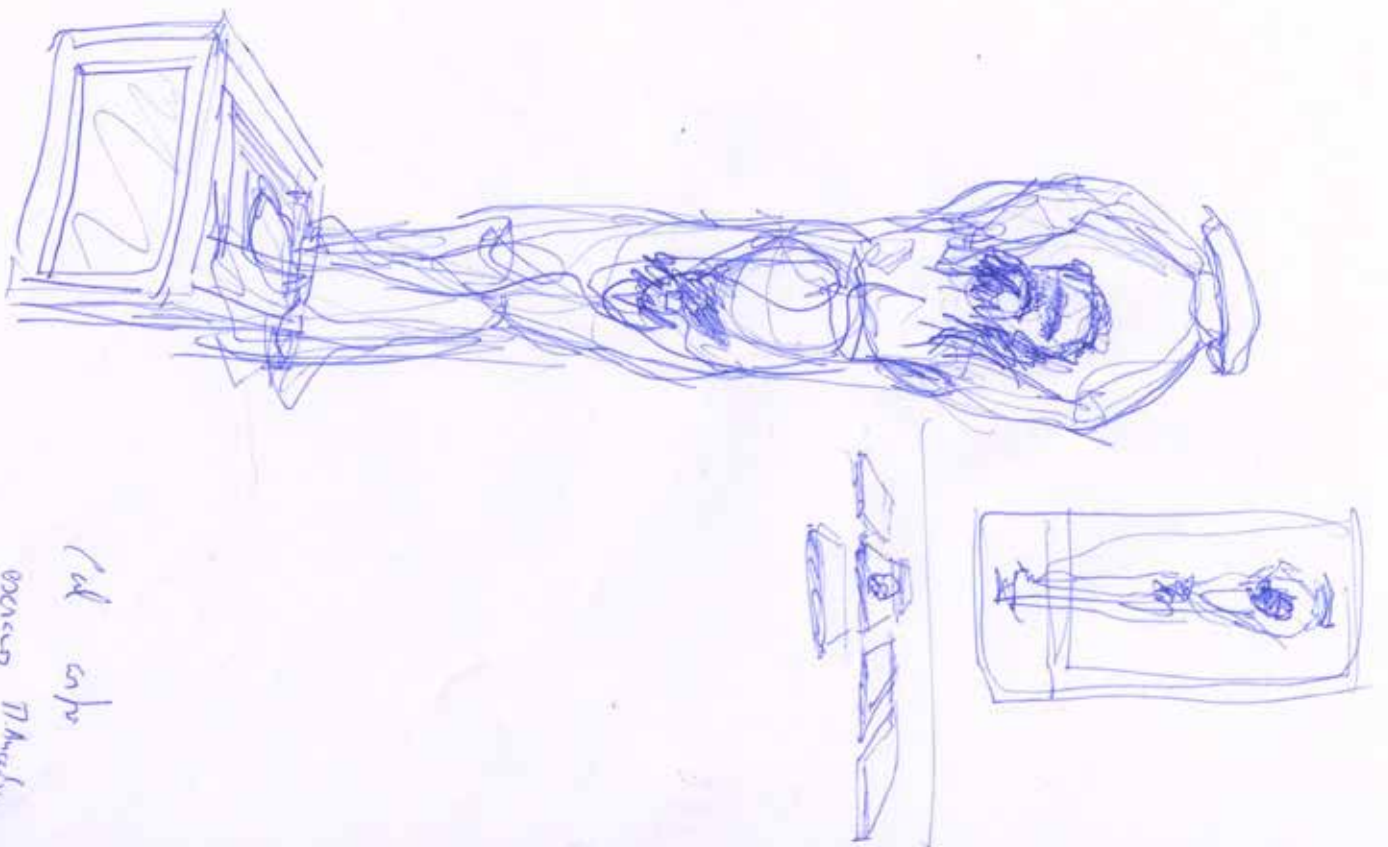
273. DACOSTA, Fernando- **Os retornados estão a mudar Portugal** [Pdf]. Lisboa: Relógio de Água, 1984. [Consult. Setembro 2013]. Disponível em <http://www.slideshare.net/tedesign2011/os-retornados-esto-a-mudar-portugal>. (p. 14).

274. KAPUSCINSKI, Ryszard- **Mais um dia de vida. Angola 1975**. Lisboa: Edições Tinta da China, 2003 [1976]. ISBN 978-989-671-176-4. (p. 58).





brunette
brown hair

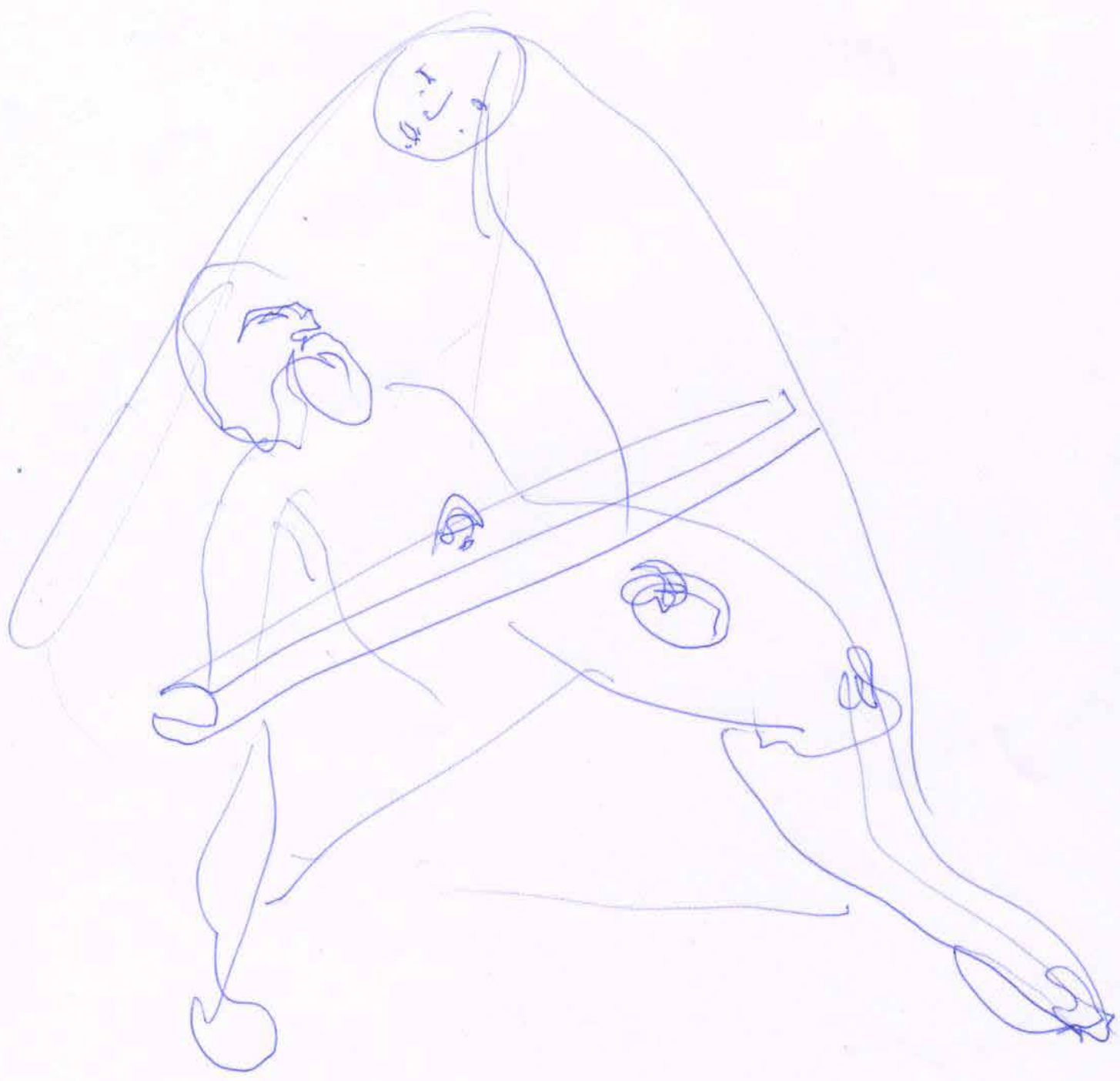


red hair
brown hair

tentou-se eliminar alguma hipótese de identificação pessoal. As sobrancelhas são o elemento marcante das expressões do olhar. Revelam a actividade muscular que as organiza permitindo vincar emoções. É esse conjunto olho-sobrancelha, fisionomia e expressão, o maior marcador identitário do rosto, logo do próprio ser. Se os olhos são o espelho da alma, as sobrancelhas são o tradutor do seu estado emocional. Manteve-se as referências ao revolucionário, cruzando-as com a referência do Eu/Outro/Personagem do *Eu não sou Eu, nem sou o Outro* e o seu olhar indizível. Era intenção atingir um olhar perturbador e ao mesmo tempo abstracto, no que concerne à possibilidade de descodificação de uma identidade própria. O autor queria ser todos, condensados num corpo só. O seu. Queria que esse corpo próprio e as suas acções fossem veículo de uma evocação de algo universal. Pelo menos colectivo, representando o grupo de pessoas que ainda hoje, por diversas razões, entre elas conflitos e guerras, se translada de terra em terra. Que encaixota a vida, com maior ou menor tempo para se compor (recompor) numa síntese perante as referências da vida que definitivamente deixa, encerra. Desta feita não assaltou ao rosto o *Monstro*, pelo contrário, de algum modo, parece ter sido alcançada uma imagem de asceta. Imperturbável no seu desígnio. Igualmente perturbador, mas não conflituoso. Claro. Sublime. Com um olhar penetrante e ao mesmo tempo longínquo. Um olhar com um corpo que se abandona, fundindo-se com as matérias e transformando-se, metamorfoseando-se perante o nosso olhar.²⁷⁵ Outro dado importante para a composição deste Eu/Outro/Personagem, identificada com barbas e cabelos compridos, será o mito de *Sansão*. *Sansão* com outra densidade para além da informação base, adquirida e sedimentada na infância. O herói da força desmedida, da capacidade extra-humana, da luta pelo bem, contra os maus e o mal em geral. Mas também o herói do declínio vexatório devido ao cabelo rapado pela amada Dalila. *Sansão* enquanto Herói e Monstro. *Sansão* aparece assim fascinante, definido por uma idiosincrasia estranha, intimamente ligada a Deus. Cumprindo uma missão divina desde o seu nascimento misterioso até à brutal expressão dos seus poderes físicos, mais das vezes, originando morte, devastação e caos. É, porém, mais do que tudo, um homem, ou parece necessitar ver-se desse modo e fazer com que os outros o vejam assim: um ser que humanamente procura amor, pretendendo escapar à solidão. Entretanto, vive condenado aos limites do humano, a simbolizar a possibilidade e a vontade de superar essas limitações, e mesmo a errar na amplitude do extra-humano. Porém será relevante aqui compreender que, na linha temporal física desta tese, o mito de *Sansão* emerge do Mel. Dando origem a um projecto que não explora a imagem de um Eu/Outro/Personagem ou do autor: MEL – Meu Espaço de Liberdade. O projecto CATIVO foi consumado depois destes outros. Apesar da sua proposição ser anterior a Novembro de 2013, conforme se pode concluir do texto de 19, desse mês, do *Diário de Oficina*. Ainda sem nomeação definitiva, lê-se: “O projecto das fotografias com os elementos da casa já foi colocado há uns meses, logo quando ainda experimentava

275. *Transmutation* de Olivier de Sagazin é óbvia referência para este projecto.

Pick
Wants
Deliver



as matérias base. Os primeiros desenhos aproximaram-se às atitudes corporais dos *escravos* de Michelangelo Buonarroti e dos grupos que organizou nas *Pietas*. (...)”²⁷⁶

Já estava previsto neles que o personagem seria barbado e de cabelos compridos. No sentido da referência anterior, cabelos e barba crescidos e *nunca cortados*, uma ligação directa à imagem de *Sansão* enquanto *nazireu* de Deus,²⁷⁷ pode-se ler no *Livro dos Juizes*:

[13 – 5] “ Porque conceberás e terás um filho. Sobre a sua cabeça não passará navalha, porque o menino será nazireu de Deus desde o ventre de sua mãe. Ele começará a salvar a Israel das mãos dos filisteus.”²⁷⁸

O Eu/Outro/Personagem deste projecto CATIVO apresenta-se na realidade física do próprio autor, no período de finalização do desenvolvimento do seu projecto de investigação. Poderemos intitular como um período de *Barroco* desta condição. Correspondendo à vivência contínua de “disfarce” natural, que barbas e cabelos compridos proporcionaram durante todo este período. “Disfarce” - construção de uma identidade, que uma amiga venceu muito bem como máscara, num encontro casual com o autor na FBAUP. Não o reconheceu no imediato cruzamento dos seus caminhos. Perante a voz do autor disse que a sua *imagem* comprovava que os humanos se repetiam. O autor teria em si a máscara típica dos indivíduos que figuravam nas ilustrações ancestrais. O *Barbado Real* será o autor na sua dura e crua existência que, sujeitando-se ao papel de modelo, remetendo-se à condição dos Cativos de Michelangelo Buonarroti, mimetizando-lhes as poses, encontra e reduz-se ao próprio personagem. Ao tentar imergir para a realidade de um quase retrato, encontra o espaço da representação. Será mais credível enquanto personagem que evoca as figuras Cativas, do que como o próprio, retratado na sua identidade, imagem e condição física actual. Por muito que resulte evoluída pelo próprio caminho do projecto de investigação, e que essa evolução esteja inscrita no seu corpo e condição. No título de um dos quatro Cativos, conhecido pelo Cativo Barbado, encontra-se referência directa ao modo como o autor definiu os Eu/Outros/Personagens para este projecto. Porém, na indefinição a que todos os quatro foram votados, enquanto obras não acabadas, ainda cativas do bloco, encontra-se espaço avantajado na zona das pilosidades faciais, matéria por retirar. Permitiria a Michelangelo Buonarroti, no seu processo de execução das figuras talhadas em pedra, definir por último as feições dos Cativos. Ficaria reservado nesses volumes matéria para ajustes e pormenores que seriam tidos como de refinamento da obra. Nessa indefinição, permite-nos compreender em cada Cativo um barbado de cabelos crescidos. Deixa o autor escrito no seu diário de oficina:

“20 de Março de 2014

(...) O personagem será nu barbado e com sobrancelhas, retrato do autor depois desta aventura, numa espécie de retratos do personagem/real. (...)”²⁷⁹

276. DIÁRIO DE OFICINA, ficheiro digital em construção contínua, desenvolvido pelo autor desde de Julho de 2013 até à actualidade.

277. Hebreu que, por voto, não cortava cabelo, não bebia vinho, nem podia tocar em cadáveres.

278. 13 – 5 Livro dos Juizes, Antigo Testamento. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (coords) - *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Livro dos Juizes Jorge Cesar Mota. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. ISBN 85-0500365-9.

279. DIÁRIO DE OFICINA, ficheiro digital em construção contínua, desenvolvido pelo autor desde de Julho de 2013 até à actualidade.

9.3.2.2. A citação de autor

Nascido em 1475, Michelangiolo di Lodovico Buonarroti-Simoni,²⁸⁰ estará longe da nossa realidade contemporânea, mas inserido nela, o quanto continua a ser uma referência, um mestre celebrado, na razão imediata do fascínio que as suas obras ainda provocam, porque se perpetuam e porque se impõem em qualidade e liberdade artística. Celebrado mundialmente como um dos mestres mais notáveis do Renascimento, personagem envolta em conflitos reconhecidos como indicativos de alma genuinamente artística, Michelangelo Buonarroti, é um marco da cultura ocidental.

Artista prolífero, dominou o desenho, o talhe, a arquitectura, o afresco, mas com uma sensibilidade particular ao volume e à matéria. Tornou-se, para a escultura, uma figura de proa e para a obra em talhe de pedra um autor de uma relevância incontornável. De toda a sua obra no campo artístico e na escultura em particular, o que o autor deseja sublinhar, neste projecto de investigação, liga-o ao contemporâneo, liga-se ao fragmento, ao incompleto, à linguagem própria das matérias e ao léxico específico dos processos de fazer, na imagem final da obra. As obras que o autor selecciona do seu legado para interpretar no projecto CATIVO são quatro estátuas dos *Captivos* [*Jovem Gigante; Gigante Barbado; Gigante que desperta; Intitulado Atlas*] e a *Pieta de Rondanini*, que expõem isso mesmo: o incompleto, o inacabado. A possibilidade de uma linguagem que não remete ao observador todos os dados da obra, enquanto tema e, ao mesmo tempo, a revela de modo exacto na sua dimensão física e processual, enquanto objecto. No seu processo de talhe directo de pedra, um processo de suprimir matéria, Michelangelo Buonarroti manteve-a presente nestas obras enquanto possibilidade de outros desenvolvimentos dos volumes que ambicionava. Manteve a matéria presente, enquanto estruturação, para o trabalho de percussão que ainda haveria de realizar. Manteve a matéria presente, pura e simplesmente, porque o tempo ainda não tinha sido o de a suprimir totalmente, em prol de refinamentos de superfície que traduzissem, nessa pedra, para lá da sua realidade material, magistralmente mimética, o movimento, a relação de peso, a cintilação de vida dessas figuras. Aos nossos olhos, essa matéria com tantas dimensões de relação com o autor, afirma-se como uma verdade incontestável da obra. Um dado para leitura e interpretação. Não são feitas em pedra, é a própria pedra, da qual são feitas, que se observa. Não é o trabalho finalizado é o Processo Criativo que se inscreve nessa massa de pedra, com todas as suas horas, todas as suas angústias, todos os seus desejos, fragilidades, humores... Se, por um lado, relatam de modo muito credível o seu processo de fazer, de conquistar a imagem, no seu processo de talhe directo, sendo, por assim dizer, didácticas, por outro, foram-nos legadas nessa incompletude que nos deixa espaço para leituras estéticas da sua realidade física, sem esperar delas mais que essa beleza crua do trabalho directo do autor, parecendo acabado de executar e em repouso, para ser continuado. Um trabalho carismático que parece

280. GOLDSCHIEDER, Ludwig- **Michelangelo**. Londres: Phaidon Press, 1998. ISBN - 9780714832968. (p. 7).





espelhar o artista em cada relevo. Sabemos por outras obras, como a Pietà da Basílica de São Pedro, no Vaticano, que Michelangelo Buonarroti poderia conduzir as suas obras talhadas a um refinamento de conjunto e pormenores, das suas superfícies, colocando em primeiro plano as qualidades miméticas das figuras, a graciosidade de movimentos, a distribuição do peso dos seus corpos, a composição de um momento que persiste teimosamente para a nossa observação. No caso dos *Captivos* e da *Pieta de Rondanini*, foram-nos relegadas em estado de uma menor definição. Tudo está proposto. Nada está definitivo. A obra já é e, no entanto, vive em falta. Falta em definição o que ganha em possibilidade de ser. É essa linguagem de esboço, de apontamento, de incompletude que nos atrai para elas e que as coloca no contemporâneo. É essa dicotomia que resulta em composições de momentos que persistem teimosamente para a nossa observação. Fontes de referência. Matéria. Ludwig Goldscheider escreve: “(...) if we wish to see nothing except what the works themselves reveal to our eyes, these captives become easily comprehensible, eternally human symbols: captives of life, of dreams and of death, struggling against the bonds of fate and relentless nature, Titans who wrestle in vain or relapse into redeeming unconsciousness. In this sense these eternally vanquished beings become the counterparts of the temporal conquerors, the Victories.”²⁸¹

Sobre o autor Michelangelo Buonarroti²⁸² sabemos ter tido uma educação esmerada e direccionada para as artes desde tenra idade, instigada pela sua vocação, demonstrada em diferentes expressões artísticas como o desenho, modelação e talhe. Em paralelo com a manifestação do seu talento artístico, cedo foi convidado a conviver com muitas personalidades proeminentes do humanismo, contribuindo para o enriquecimento da sua formação e para a inserção numa sociedade que lhe dará o enquadramento e apoio necessário para as suas produções. Numa vida conturbada, entre patronos e cidades, a execução dos primeiros *Cativos* remonta ao período entre 1513-16, os mais completos que conhecemos nas suas proposições, intitulados na tradução portuguesa por *Escravos*, o *heróico* e o *moribundo*. Foram peças executadas para o túmulo do Papa Julius II, o qual nunca chegaram a integrar. Com os diferentes contratos que esta obra sofreu, eles acabaram por não se encaixar no espaço projectado. Acabaram por ser sucessivamente oferecidos desde 1544, até que em 1794, já em França, propriedade do estado, passaram a figurar no Louvre.²⁸³ Os quatro outros *Cativos*, também conhecidos por os *Cativos inacabados*, que tomamos por referência neste trabalho, assumem-se datados de 1530-33. Porém muita controvérsia existe sobre eles, quer pela data da sua realização, quer pelas suas intenções enquanto peças de vulto redondo, e mesmo, se foram trabalhadas pelas mãos do mestre ou por discípulos seus, segundo modelos. No que concerne a este projecto de investigação, vemos registado nelas um processo que ultrapassa as acções mais comuns deste tipo de obra

281. Idem. (p. 21/24).

282. Michelangelo di Ludovico Buonarroti Simoni, Caprese - 1475, Roma - 1564.

283. Em consequência deste final de percurso, destas duas obras, temos hoje acesso na FBAUP a duas reproduções em gesso, que se expõem no átrio de entrada, do Palacete do Braguinha, na Av. Rodrigues de Freitas, Porto.



esculpida, sendo usualmente produzidas por um sistema de pontos, em modelos à escala, transferidos para o bloco de mármore. Esse processo deixa marcas típicas na pedra até ao momento de refinamento das superfícies, que não se encontram nestes *Captivos*. E processa-se normalmente por todo o vulto da peça. Assim, pode-se imaginar o autor desenhando e esculpindo a pedra, como quem a desenha numa relação directa com a matéria, sem outros mecanismos de mediação que não as ferramentas enquanto extensões evidentes das suas mãos. Fazendo emergir as figuras da massa bruta, metodicamente, de um ponto ou face exterior para o interior. Pressupõe imaginar um artista, sediado no seu espaço de atelier, com o seu tempo focado na realização das obras, com os seus conhecimentos concentrados no seu Processo Criativo e no fazer. Pressupõe imaginar um homem que, à parte as vicissitudes da vida, se realiza nessas obras e no processo de as conceber e executar. A Pietá de Rondanini, deixada nesse mesmo estado de incompletude, foi trabalhada pela mão do mestre, desde 1555, até à sua morte, em 1564. Testemunho da sua perseverança será, também, a obra que melhor ilustra o tempo necessário para o amadurecimento da imagem requerida para a obra, ou, visto por outro prisma, o modo como, mesmo em pedra e pelo processo substractivo, o processo criativo reclama espaço de liberdade e encontra possibilidades para alterar a imagem da obra, para ser outra coisa, para evoluir. Para se reciclar, em si. Deixada mais do que inacabada, basicamente esboçada, estranhamente exhibe um braço desgarrado do par de figuras da composição principal, a Virgem que segura um Cristo moribundo. Esse fragmento de membro superior, com maior definição que o resto da obra, impõem-se no terço médio da composição. Destaca-se para a direita e para a frente de todo o conjunto escultórico, sendo impossível ler a composição sem a sua interferência, enquanto elemento, enquanto dado. O autor questiona... que estranha vontade o manteve lá? Poderá ter pertencido a outra formulação do corpo de Cristo que recuou e torceu na direcção oposta. Mas porque não foi suprimido com o restante corpo que directamente o enquadrava? Um esboço solto? Um fragmento recuperável de outra realidade? Se não desejarmos ver mais nada, excepto o que a obra revela aos nossos olhos, vemos uma composição por colagem, talvez um mecanismo para o movimento de um corpo que cai para trás. Talvez uma obra volumétrica que se resolve como as folhas de desenho, quantas vezes com desenhos de pormenor, de outras escalas. Mas que estranha vontade o manteve lá? Escreve Anthony Hughes: “The culture that can admire such a work as the supreme achievement of an artist is in many important respects profoundly at odds with that of the Renaissance. The marks of process evident on all parts of the stone, the imprecision of imagery, the incorporation of earlier fragments, all these are features to be found associated with sculpture only from the late nineteenth century onwards. As a consequence of this accidental resemblance, it as come to be regarded as a paradigmatically modern work, one that renounces skill in favour of expression.”²⁸⁴

284. HUGHES, Anthony - MICHELANGELO. Londres: Phaidon Press, 1997. ISBN 9780714834832. (p. 314).

No que concerne a este projecto de investigação interessa ao autor esta leitura realizada com aquilo que nos é dado a ver hoje. Aquilo que conseguimos ver hoje, segundo a nossa cultura. Reciclando o passado, inserindo-o o mais profundamente no presente. Talvez aqui façam sentido as palavras de Jonh Isaacs: “With each passing second the present moves into the past and we become our own history, we shape our own history, but it is the actions of our forefathers that have already mapped out our landscape. It is this notion of continuity that rears its head very often in my work, there is after all an unbroken emotional continuity from the early cave dwellers to the present.”²⁸⁵

9.3.2.3. Elementos físicos

Vários elementos tridimensionais foram colocados em perspectiva para figurarem nos projectos ligados a esta investigação. Uma espécie de alinhamento de candidatos. Todos obedecendo à mesma preposição: a possibilidade de atribuição de significados por parte do autor, no âmbito deste projecto. Uns devido à sua origem, recolhidos em espaços de ligação pessoal, outros devido ao seu âmbito de produção ou resultado enquanto elemento/fragmento. Grande parte deles já existia em atelier. Foram resgatados às suas anteriores existências para essa eventualidade, perante a sua iminência artística, que será qualquer coisa que o olhar do autor revelou, ou impôs. São fragmentos, curiosidades que, por algum motivo, captaram a atenção e imaginação do autor. Foram seleccionados de modo impulsivo para pertencerem à colecção de coisas que guarda cuidadosamente. Por todas as razões e por nenhuma consciente. Tem o impulso de recolher esses objectos aos quais atribui “beleza” ou admira a sua estranheza. Colecciona-os nas comezinhas situações da vida e nos espaços diários. São maioritariamente coisas que se bastam a si próprias, espécie de readymades.²⁸⁶ Os deste conjunto comoveram-no de algum modo no passado e propôs-se viver com eles esta espécie de namoro, durante esta investigação. Foram sendo legitimados de um modo calculado, até pouco romântico para o apelidado namoro. Foi o tempo que ditou a selecção. O tempo pessoal, lento, de saborear as coisas. O seu tempo de trabalho. Um cálculo de horas que falha sempre por defeito em relação à verdadeira necessidade. Ao sabor desse tempo, uns foram sendo excluídos, em favor de experimentações com os outros. O caminho de legitimação dos objectos esteve assim ligado a uma selecção inicial que colocou em marcha experiências que, por um lado, deram

285. ISAACS, John; BOZZINI, Didi- **Interview** (from the exhibition catalogue: The hand that rocks the cradle), 2013. [site oficial]. [Consult. Maio 2014]. Disponível em http://www.johnisaacs.net/press_files/Interview_Bozzini_2013.pdf (p. 13).

286. “Comme si, entre l'époque moustérienne et Lascaux - soit entre 40 000 et 15 000 ans avant notre ère -, le prélèvement et le recueil des formes précédaient en quelque sorte leur invention même. Comme si le montage précédait l'image, comme si l'exposition précédait le tableau, comme si le global inventait le local. Comme si le montage et l'exposition inventaient littéralement la forme, ce pouvoir leur venant du fait que le prélèvement est transformé en forme lorsqu'il devient l'élément d'une structure, d'un jeu différentiel. Le readymade est peut-être aussi ancien que cette émouvante fleur disposée - cueillie et déplacée - dans la tombe d'un enfant néandertalien, il y a plus de quarante mille ans, dans la grotte de Shanidar, en Irak.” DIDI-HUBERMAN, Georges- **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. ISBN 9-782858-509034. (p. 30).





consequência a outras, perpetuando o jogo entre determinado objecto, e que, por outro, diminuiu nos restantes, temporariamente, o seu poder de atracção sobre o autor. Porém, continuam lá. Hibernam à vista. Lá, em recantos do atelier. Atentos. Tensos. De quando em vez, fazem-se presentes. Voltam a exigir olhares mais demorados. Cogitações de novas possibilidades de interferência com os projectos em curso. São fragmentos poéticos, partes de discursos, frases soltas, pensamentos. São apontamentos volumétricos no “canhenho” em que o atelier se torna, quando vivido diariamente em prol de uma produção. São matéria. Outros elementos completam este conjunto de fragmentos poéticos que, por não terem sido activados neste projecto de investigação, ou neste projecto específico: CATIVO, não são referenciados. Encontrarão o seu espaço, mais tarde ou nunca, mas serão sempre uma realidade presente no Processo Criativo do autor.

9.3.2.3.1. fragmentos indizíveis de um telhado

Pertencentes ao telhado da casa onde o autor habita, foram encontrados no interior do sótão sobras de uma remodelação anterior à sua chegada. São peças de argamassa que fixavam telhas no sítio. Os dois fragmentos parecem ter pertencido a telhas de remate das águas do telhado.²⁸⁷ Um deles, o maior, parece ter pertencido à cumeeira.²⁸⁸ O autor deitou fora todos os restantes fragmentos que encontrou durante a limpeza do sótão, estes dois ficaram reféns da sua colecção. Resgatou-os por tudo, e também por serem peças de moldagem. São a massa que ficou entalada entre telhas para as fixar, objectos que o tempo já apagou, mas cujos corpos ficaram aí registados, nesta matéria que solidificou o espaço entre eles. São um fragmento de história, de uma arqueologia pessoal. O autor considera derivar da família biológica tão directamente como das gentes que trataram do telhado deste lugar, que hoje chama o seu lugar. Que se constitui no Lar que constroi, o lugar onde habita e estabelece o território da família, a que os filhos chamarão o seu lugar de infância. Estas peças foram coleccionadas em 2010.

287. Cada uma das superfícies inclinadas da cobertura, que principia no espigão horizontal (cumeeira) e segue até à beirada.

288. Parte de remate superior das águas do telhado.



9.3.2.3.2. rato septuagenário

Provido do mesmo lugar, o sótão da casa do autor, o Rato Septuagenário é uma múmia de roedor caseiro que encontrou a morte durante a construção dessa habitação. A sua construção data de 1937/8. Apareceu a criatura entre uma viga do telhado e um barroto que, pregado a esta, servia de suporte à estrutura, também de madeira, que suportava os depósitos de água da casa. Retirado tudo isso, porque obsoleto, também foi a viga aliviada daquele barroto, num esmero de limpeza. Passado de mãos em mãos para sair do sótão, o último a pegar-lhe, já cá em baixo, dá o alerta. No barroto com cerca de metro e quarenta de comprimento, o pequeno rato, perfeito na sua mumificação, jazia ainda com uma espécie de esgar de sofrimento, agarrado ao prego que o trespassara. Já se tinha deslocado dez metros do lugar onde, com uma precisão irónica, um prego lhe suspendeu a vida, trespassando-lhe o tórax. Foi arrancado de lá com pé de cabra, sem qualquer cuidado com a sua fragilidade e integridade física. Passou por várias mãos e o cuidado nunca objectivou o defunto ou o seu “veículo” fúnebre, mas tudo o resto que estava na sua passagem. Porém ali estava ele, reclamando nova atenção. Incólume. Perfeito na sua degradação. Os ossos todos das patas. O rabo íntegro. O invólucro de pele, com os ossos todos no interior. A imagem da imobilidade cuidada para a perfeita preservação da múmia, não fora o seu esgar e atitude física, de onde se compreende que a imobilidade veio com a idade.

Septuagenário, foi despertado, posto a mexer, pela mais antiga característica humana: a vontade de se sediar, de pertencer e, conseqüentemente, de organizar à sua medida as coisas e os espaços. Característica que nos leva, maior parte das vezes, a pensar no presente e no futuro e não no passado, do qual também, quase sempre, sabemos tão pouco. Vivemos repetidamente o ano zero, o início da história, e talvez por isso, o que desenterramos passe a ter tanto significado. Permite-nos reinventar o passado e legitimar-nos. Por vezes, até escondemos o que desenterramos com medo do que pode legitimar. Ao contrário, o que enterramos, maior parte das vezes, não constitui um discurso coerente para futuro e suas gentes. Muitas vezes, nem para nós. É apenas expressão de uma necessidade. É o cumprimento de uma obrigação da nossa condição humana no planeta terra, porquanto somos pó, e ao pó tornaremos. O rato e o seu “veículo fúnebre” foram coleccionados em 2010.

9.3.2.3.3. Caveira de animal

O Rui Bacelar foi um aluno de quem o autor tem memória, enquanto professor do ensino superior. Muitos anos como professor de 1º ano da licenciatura de Artes Plásticas, da FBAUP, por vezes, tem dificuldade em os recordar. Porque foram muitos, porque muito novos, no início de se definirem e serem diferentes. Porque a memória nunca foi a sua melhor característica e a idade agudiza as condições do indivíduo, mais no sentido das fracas características, do que das outras, mais positivas. O autor lembra-se, sem precisão de tempo, do Rui Bacelar aparecer com a caveira na faculdade, para um trabalho que estava a desenvolver. Foi um objecto que imediatamente o impressionou. Afirmaria que esse episódio remonta ao período de finalização do seu curso e que estaríamos por volta de 2007/8. Sendo a sua primeira inscrição 2004.²⁸⁹ Acabaria a caveira, pelo que sei, por ser enterrada no jardim da faculdade, cumprindo os objectivos de um trabalho acção, com uma espécie de ritual. O autor não tem informação concreta e o Rui Bacelar era lacónico. No ano lectivo de 2012/13 foi encontrada e resgatada pelos alunos de primeiro ano que, estando a trabalhar com o autor enquanto professor de Artes Plásticas - Escultura, nesse período, lhe mostraram o achado. Imediatamente, reconhecendo o elemento, foi desfazendo algumas ilusões sobre a vida anterior de uma suposta “bezerra” naquele espaço, e esclareceu o contínuo ritual de gerações de alunos, a enterrar e a desenterrar, desenfreadamente, objectos no jardim, enquanto lugar importante das vivências e sociabilizações dos estudantes das Belas Artes do Porto. A caveira ainda tem escrito o nome do Rui. A sua nova proprietária colecionou-a, julgo que repetindo o padrão que o autor descreveu em cima, para si. Este pediu-lhe, e ela acedeu generosamente, que a emprestasse para lhe ser retirado o molde. O autor sentiu que o elemento juntava vários níveis de significado que lhe interessavam para o desenvolvimento do trabalho de investigação, mas não tinha nada de concreto projectado para ele, a não ser a intenção de lhe retirar o molde. Por um lado, existia um paralelo com o rato septuagenário, desta feita, numa ligação a outra casa da sua vida e da sua construção identitária, as Belas Artes do Porto, no Palácio do Braguinha. Por outro, envolvido no projecto Palanca Negra, encontrou imediato paralelo entre a estrutura da caveira do grande cervídeo (*Hippotragus niger variani*), com esta da suposta “Bezerra” (hipótese avançada pela sua nova proprietária). Criada a dúvida sobre a sua proveniência e, funcionando por pesquisa fotográfica, de acessos livres na internet, o autor foi registando diferenças entre a parte posterior dos crânios dos cervídeos e dos bovinos, nas imagens:

289. Informação verificada em arquivo docente do autor.





Porém, não podendo ser sustentado, com propriedade, que a caveira trazida pelo Rui Bacelar para a faculdade, seja de um grande cervídeo Palanca Negra, poderá ser garantido, sem margem para dúvidas, que não se trata de uma caveira de bovino. Isso torna toda a possibilidade de significados muito mais importante e interessante, no âmbito do trabalho desenvolvido neste projecto de investigação.

9.3.2.4. O objecto deslocado ou o passado que não sabemos contar, ou ainda, o ciclo interminável do ano zero

As ligações a África, na nossa sociedade, são muitas e também o são as possibilidades de nos cruzarmos com elementos provindos desses territórios. Para lá de todos os séculos de relação, de 1961 a 1975, quase todas as famílias em Portugal tiveram um parente próximo na guerra colonial ou do Ultramar. Cerca de um milhão de homens foi mobilizado durante esse período. Se os relatos de guerra são muitos, os relatos de vivências extraordinárias também. Vivências ligadas ao conhecer dos territórios e gentes. Ao colecionismo de artefactos e artesanato, muito patente nos relatos de António Lobo Antunes dos seus anos de comissão em Angola, num livro que o título sugere esta outra dimensão de relação com o território e a guerra: *D'este viver aqui neste papel descripto*.²⁹⁰ Vivências ligadas à caça. Algumas, por um quase desporto, como Carlos Eurico Marques traduz no seu livro *Nas Horas Vagas da Guerra, contos de caça vária*.²⁹¹ Outras, por necessidade de variar a dieta da guerra, como conta Rodrigues Miguel, em *A Comissão*, «De quando em quando, as colunas cruzavam-se com caça grossa, o que dava origem a uma melhoria notória do rancho».²⁹²

Tudo isto enquadra a possibilidade de estarmos a trabalhar com um elemento provindo de África. Com significados directos e importantes para o desenvolvimento deste projecto de investigação. Mas é o tempo o factor essencial no seu processo de revelação. Um tempo de acasos num sistema impossível de descodificar *à priori*. Fazendo sentir que, por muito que se force a procura, normalmente o que se encontra é do foro do acaso. Parece-nos primordial estar disponível para o processo de procura, acreditar que se vai encontrar algo e ter sorte. O verbo “ter” e a palavra “sorte” pode sensibilizar muitos dos leitores, perante o propósito de análise e o âmbito científico deste projecto de investigação. Contudo, este “ter” implica colocar-se no centro, ser receptor de energias, porque se é captador de energias. “Forçar” poderia ser um verbo mais preciso, perante a perseverança que o processo de procura implica. *Sorte* traduz o indizível do acaso que por fim serve os objectivos da procura. Como em qualquer jogo de participação, não é quando se controla a performance necessária e se realiza

290. ANTUNES, António Lobo- *D'este viver aqui neste papel descripto, Cartas de guerra*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005. ISBN 972-20-2898-7.

291. MARQUES, Carlos Eurico- *Nas Horas Vagas da Guerra - Contos de Caça Vária (Angola 1961-1974)*. Lisboa: Tribuna da História 2007. ISBN 978-972-8799-62-5.

292. MIGUEL, Rodrigues- *A Comissão - Angola 65/67*. Braga: Quimbo Editora, 2009. ISBN 978-989-96271-0-9. (p. 50/51).

tudo segundo as regras que se obtêm os melhores resultados. Estes surgem quando se admite que as regras estão compreendidas, e o momento de acção não mais se repetirá. Quando o jogador se entrega a vivê-lo, sem contabilidade organizada. De modo livre e generoso. Exposto ao fracasso, em proporção directa com a exposição ao sucesso. Tudo dependerá da *sorte*. Do acaso. Do tempo. Perante a perseverança, traduzida muitas vezes por capacidade de viver o momento. Sem espanto, a “bezerra” passa a cervídeo. Com espanto, porém, reflectimos na “triste” forma como conhecemos o nosso passado. “Triste” porque ficcionada, desinformada, construída de intermináveis anos zero. “Triste” - porque não consigo advogar as vantagens do direito ao esquecimento, ou do contínuo geracional, edílico ou evolutivo. Por vezes, não avançamos sem esquecer, por vezes, avançamos sem compreender que percorremos caminho já calcado. Sendo o nosso passado informação directamente relacionada com os nossos entes mais queridos ou mais próximos, do qual fazemos depender a nossa construção identitária base, é espantoso não o conhecer melhor. Essas outras pessoas existem connosco, ao mesmo tempo, sujeitos à mesma realidade. Ou eles não dizem, ou não sabem dizer. Ou nós não ouvimos, ou não sabemos ouvir.²⁹³ Algo pode estar errado na nossa formação básica ou no modo como nos relacionamos e nos responsabilizamos com o relato da informação sobre o passado? No livro *Pai, tiveste medo?*²⁹⁴ e nas várias histórias que são contadas do passado ligado aos ex territórios coloniais, principalmente enquanto cenários de guerra, quer colonial, quer de independência, através dos filhos e suas construções de memória, fascínios, medos, e até, participação tangencial nessa realidade, consegue-se traçar a dificuldade social de incorporar os dados desse passado específico da nossa história recente. Passado esse que, sem dúvida, em tudo modelou o nosso país daí até aos nossos dias. A assunção de que a guerra colonial, o tardoz da realidade dela que se nos defronta, que nos toca, [(...) a guerra é a guerra (Escorre sangue o céu e a terra; Ah pois por mais que seja santa (...))²⁹⁵ não foi dos militares, dos combatentes, de um jogo político guerreado, foi da sociedade em geral, das famílias, dos pais, das mulheres, dos filhos envolvidos nessa realidade, é algo que de momento já nos permitimos admitir. Escreve Sarah Adamopoulos sobre a organização do seu livro *Voltar*: “Finalmente, a terceira parte, *Quem era eu antes de chegar a Portugal?*, aborda o caso dos filhos dos retornados, chegados a Portugal ainda crianças ou muito jovens e para quem o retorno foi, em muitos casos, vivido com grande perplexidade – constituindo amiúde um momento traumático. O corte abrupto (e na altura nunca bem explicado pelos adultos) com as realidades até então conhecidas gerou neles problemas identitários que revelam a imensa zona de não ditos que ainda cobre a memória da descolonização.”²⁹⁶

293. O sogro do autor, aquando menino, vendia touros nas feiras. Um animal conduzido por uma criança seria manso, fácil de domesticar, logo bom trabalhador. Questionado sobre o reconhecer na caveira a de uma bezerra, afirmou não ser capaz. E o próprio autor, que passou parte da infância em contacto com 69 vacas tourinas, produtoras de leite, também, não sabe reconhecer o crânio de um animal dessa classe.

294. GOMES, Catarina- *Pai, tiveste medo?* Lisboa Matéria-Prima, 2014. ISBN 978-989-8461-80-3.

295. DIAS, Fausto Bordalo- *A Guerra é a Guerra*. Grande, Grande é a Viagem, 2º Disco, 1982.

296. ADAMOPOULOS, Sarah, 2012, *Voltar, memória do colonialismo e da descolonização*, Planeta Manuscripto, Lisboa, ISBN 978-





A razão disto pode ser compreendida dependente de três factores que podemos abordar pelo que nos deixa escrito Catarina Gomes. Os não ditos acontecem, talvez porque a realidade sobre esse passado da guerra “(...) tal como aconteceu com os ex-combatentes, foi durante muitas décadas mantido na gaveta, como se fosse tabu falar da guerra por poder ser entendido «como apologia do regime, da guerra. Falar desse passado implicava levantar polémica. O tempo ajudou a sedimentar essa coisa toda»(...)”²⁹⁷

Talvez porque a dor real não se consegue expressar facilmente, e o tempo que hoje exigimos para o nosso bem estar, tão acelerado num quotidiano “pacífico”, seja o mesmo que, outrora, os nossos tenham tido necessidade de exigir, num quotidiano menos “definido”. Catarina Gomes escreveu, na história *Uma borboleta na guerra*: “(...)«Agora ele consegue falar disto com esta sensibilidade».Talvez seja essa a resposta à pergunta: Porque demorou o pai trinta e três anos para «conversar» com ela sobre a guerra? « Muito próximo da realidade ele não seria capaz de escrever isto». Isto são as páginas que dão da guerra o feio e o belo. Talvez se tivesse sido escrito mais próximo de tudo, «apenas o feio tivesse vindo ao de cima», pensa Joana.”²⁹⁸

Talvez porque a realidade da alma portuguesa seja poética... continua a história: “«Estas palavras andavam há muito tempo comigo, algumas perderam-se com os anos, outras nasceram entretanto. As primeiras eram mais próximas da realidade, as últimas da fantasia». Joana sabe que «para passar a sua mensagem» o pai misturou pedaços de vivido com outros de inventado.”²⁹⁹

Cabe aqui a consciência desse ainda-combatente, *Manuel Bastos*, que levou à estampa o livro *"Cacimbados - A vida por um fio"*, livro a que essa filha Joana se refere e onde sabiamente escreve: “O mundo não tem poesia nenhuma. Estética nenhuma. O mundo é um acumulado de ocorrências avulso (...) Somos nós que organizamos o divino caos universal na vã ilusão de criar beleza e de criá-la perene.”³⁰⁰

Contudo, por qualquer razão, em Portugal pouco se fala na guerra; e, com isso, pouco se fala na história recente do país; e, com isso, pouco se fala de nós; e, com isso, pouco se fala dos Outros de nós, se não nos quisermos ver, preconceituosamente, como isolados neste rectângulo ibérico; e, com isso, tanto calamos em nós, cada um em si, sem nos darmos conta da guerra interminável que transportamos dentro. Ser será sempre perante um passado, um presente e um futuro, mesmo que seja ser português.

Agora, neste momento do projecto de investigação, o autor está sob o espanto da coincidência, se a caveira for de um cervídeo africano. Muito mais estará se for de Palanca Negra e Gigante, por muito que a sua existência possa ser facilmente justificada. Estará, assim, espantado também em relação à sua inanição, de não registar informação básica sobre realidades em que participou. Disso não me lhe ter sido exigido.

989-657-284-6; (p. 26).

297. GOMES, Catarina - *Pai, tiveste medo?*, Obra cit. (p. 207)

298. Idem. (p. 195)

299. Ibidem. (p. 195/96)

300. BASTOS, Manuel- *CACIMBADOS A Vida Por um Fio*. V. N. Gaia: Babel Editores, 2008. ISBN 978-989-8048-94-3. (p. 189/190).

9.3.3. ENQUADRAMENTO NO PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO

9.3.3.1. Quem tem medo das máscaras da escola ou Quando Eu era pequenino, ou, ainda, Moldes de uma Identidade colectiva, com alvas reproduções em gesso

Quando Eu era pequenino, aluno do curso de Artes Plásticas — Escultura, da Escola Superior de Belas Artes do Porto, iniciavam-se os anos noventa, do século XX. O autor fascinava-se com as inúmeras obras que povoavam os diversos espaços dessa Escola, sediada no Palacete do Braguinha, na Avenida Rodrigues de Freitas. A escola organizava-se em diversos edifícios os quais se encontravam situados no jardim desse palacete imponente que engolia a luz no momento de entrada, e que, desse modo, romântico e ao mesmo tempo dramático, mediava dois mundos, o exterior e o interior, a escola e a cidade. Esta entrada era, e ainda é, habitada por duas enormes reproduções em gesso das estátuas dos escravos de Michelangelo Buonarroti.³⁰¹ Estas, pelos seus enormes e maciços corpos contorcidos, em esforço de luta para uma liberdade impossível, aparentando que esse esforço só os conduzirá a penetrarem cada vez mais fundo, no que seja a razão da sua dor, parecem estar ali a tentar marcar um significado para esta fronteira. Qual antecâmara de túmulo, onde coisas antigas estão sepultadas. Parecem estar ali para lembrar, aos que atravessam este espaço, que existe, inerente à procura, uma eterna condenação. Esse “contacto” com a “obra” de um autor tão ilustre e importante para a Escultura e para a história em geral, como Michelangelo Buonarroti, inaugurou, talvez para a grande maioria de nós, candidatos aos cursos desta instituição, a relação física com um mundo até ali compreendido, maioritariamente, por imagens bidimensionais. A relação de proximidade com as obras e autores, quer do passado, quer das vanguardas ou mesmo da contemporaneidade, que nos discursos/estudos históricos marcaram momentos evolutivos da arte, e da escultura em particular, não era facilmente acessível em Portugal, até ao início dos anos noventa do século XX, pelo menos pela condição sócio-económica e cultural comum³⁰². A década de noventa acarretou muitas mudanças no panorama artístico nacional. Corresponde ao momento em que são criadas ou sedimentadas a maior parte das infra-estruturas de apoio e divulgação de arte contemporânea, aproximando o público, de modo mais sistemático, de linguagens e discursos, de autores

301. “Os Escravos, de Michelangelo, concebidos para o mausoléu do Papa Július II, em Roma, estão em luta contra essa matéria que ainda os aprisiona parcialmente. Dois deles estão hoje no Louvre: um, que é tradicionalmente chamado de “Escravo moribundo”, está indeciso entre sono e vigília; o outro, o “Escravo rebelde”, poderoso e ainda disforme, debate-se silenciosamente em suas amarras. Michelangelo deixou-os inacabados, como se eles mesmos tivessem de prosseguir o intenso e misterioso combate que os libertaria da matéria, da ganga do mármore terrestre.” GALARD, Jean- “As metáforas das pedras” [pdf]. [Consult. Set. 2013]. Disponível em www.secsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=3556&ParamEnd=5

302. Apesar do ensino superior Universitário, em Portugal, nos anos noventa, revelar uma natureza elitista, agregando na constituição da sua comunidade estudantil um conjunto, percentualmente maior, de indivíduos “possuidores de um estatuto social mais prestigiado do que o da maioria da população portuguesa”, parte significativa desses estudantes é “proveniente das categorias portadoras de fracos níveis de escolaridade e de rendimento”; CABRITO, Belmiro Gil- Os estudantes Universitários e o papel do estado na produção de Ensino Superior. *Revista Portuguesa de Educação*. Braga: Universidade do Minho. ISSN 0871-9187. Vol. 13, nº 002 (2000), p. 175/197.

e épocas, que não faziam parte do cartaz cultural nacional.³⁰³ Até esta década seria a Fundação Caloust Goulbenkian que cumpria, quase em exclusivo, este papel institucional, sendo que neste período, também, ocorre uma reorientação na política de organização do centro de Arte Moderna. Apesar de, na maior parte dos casos, a criação destas instituições não ter a devida correspondência na capacidade económica para implementar programações mais coesas, a sua existência reveste-se de vital importância na criação de outra consciência, perante a divulgação e o facilitar do contacto directo com produções de momentos chave da arte de épocas do passado recente e da actualidade, a um maior e diversificado público. Entretanto, seriam as reproduções fotográficas que cobriam parte desta necessidade. Diversos factores eram relevados: as iluminações e enquadramentos controlados, remetendo para a encenação criativa e interpretativa do fotógrafo; a selecção limitada de obras, justificada na repetida afirmação da importância de algumas delas, por historiadores de arte ou outros autores; as diversas dimensões e manipulações, condicionadas pela composição gráfica e as mais díspares qualidades de impressão, desde má, duvidosa ou proibitiva, conforme o preço da edição onde figurava; e ainda, anexas a legendas contraditórias ou insípidas, as quais originavam as maiores dúvidas sobre as dimensões e o material. Tudo isso conduzia ao imediato fascínio da alva e maciça realidade física desses gessos. Desses escravos Gigantes das Belas Artes. Todas essas outras referências visuais articuladas pela consciência de autores que as remetiam mais para a função de ilustração de discurso pareciam ser menos verdadeiras que estes, que participavam da realidade física, tridimensional, do original a que se referiam. De imediato, com a ansiedade da juventude, e perante o fascínio do início de um percurso de formação em Belas Artes, ancorado na tridimensionalidade, facilmente era tomada como mais verdadeira que todas as outras construções visuais, ou as arquitectadas pelos relatos e opiniões de quem sobre elas escreveu. Hoje levanta-se a questão: que verdade pode ser granjeada entre interpretações e reproduções?³⁰⁴ Nessa condição, as peças em gesso, não conseguem ser, em relação ao original, mais que veículos para interpretações condicionadas, transmitindo-nos sensações de um nível impossível para as reproduções fotográficas, mas ficando aquém destas, noutras níveis. Entretanto, mais estátuas e altos relevos, maioritariamente em gesso, habitavam vários espaços da escola, concedendo hipótese de outras significações. O fascinante universo dos ateliers de modelação com a sua colecção de gessos, estátuas de pequeno e médio formato, esboços e modelos de obras que por vezes se reconheciam em formato público, ou, noutra escala e matéria,

303. Citando alguns exemplos, cuja existência ou significado se reveste de certa importância: as edições das Feiras Internacionais de Arte das Caldas da Rainha e de Vila Nova de Cerveira e a inauguração, em Lisboa, da Culturgest, em 1993-94, do Centro Cultural de Belém e Museu do Chiado, em 1996. A criação do Instituto de Arte Contemporânea, em 1997, e a inauguração, no Porto, do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 1999, completando um equipamento em funcionamento desde 1989, a Casa de Serralves. Esta nova realidade, também, é apoiada por crescimento paralelo em Espanha, de onde se pode destacar as edições da ARCO, Feira de Arte Contemporânea e vários acontecimentos de âmbito mundial, como os Jogos Olímpicos, de 1992, em Barcelona, e a Feira Internacional, em Sevilha. Bem como, a inauguração do Centro de Arte Reina Sofia, IVAN, MACBA e, em 1997, o Museu Guggenheim em Bilbao.

304. A questão da verdade será uma procura de essência ou origem da obra onde estas reproduções, obrigatoriamente, se referenciam, e que, segundo Heidegger, a verdade desde a qual a obra se inicia; HEIDEGGER, Martin- **A Origem da Obra de Arte: Biblioteca de Filosofia Contemporânea**. Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN 978-972-44-1379-2.

no jardim; havia, também, pedaços antropomórficos, mãos, pés, braços, pernas, joelhos e moldes. Moldes, imagens negativas que relatavam o seu conteúdo de modo tão credível quanto os elementos tridimensionais a que se referiam. Uma ilusão através da luz que confundia débeis noções de volume, mas expunha de modo eficiente a noção e valor de volumes negativos. Toda esta interpretação, muito pessoal e talvez manchada de saudosismo, do espaço desta escola e do seu arsenal didáctico, hoje faculdade da Universidade do Porto, mediada pela presença dessas reproduções em gesso, conduz-nos a questões da identidade artística colectiva inscrita e derivada do sistema de ensino das artes em Portugal. Seus fundamentos, suas particularidades na “Escola” do Porto, suas persistências. Hoje, enquanto docente do ensino superior, ao nível do 1º ano, na FBAUP, função que já atravessou décadas, consigo reflectir num conjunto de particularidades que se tornam sistemáticas, persistem e, se calhar, já caracterizam a “escola” do Porto, o ensino das artes em Portugal e, talvez, o próprio país. Isto é, se nos for possível descartar a aparência que, momentos e personagens diferentes atribuem a cada passo evolutivo³⁰⁵ da nossa existência e um endurecimento do “olhar a realidade” por parte do autor deste projecto de investigação. São eles:

- falta de apoio e de enquadramento a nível externo, cultural, político e económico, que percorre toda a hierarquia superior de comando até aos decisores internos;³⁰⁶
- estrutura interna que dificulta a organização de estratégias colectivas de conquista de melhores apoios e enquadramentos externos (circularidade do problema).

A estes juntam-se, talvez conseqüentemente, a terrível vergonha do que realmente se é e o pedantismo de querer ser/parecer como os *outros*. Num incompreensível eternizar de uma espécie de juvenil desejo de evoluir, onde a capacidade de evocar a liberdade total, de tudo se libertar, acontece ao mesmo tempo, e compõe figurino, com o evocar de uma ancestralidade faustosa e sobranceira. Preconceituosamente compreendida, ou totalmente incompreendida, no que afinal, e em sumário, faz esconder um eterno desperdício do que há ou, remete tudo isso, a uma condenação museológica, em prol de construções titubeantes e desestruturadas. O ensino artístico vai reflectindo as realidades externas, fazendo eco do desacordo, persistindo em estremar a necessidade de transmitir conhecimentos sedimentados e de enquadramento edificante, baseadas na realidade *Local*, da urgência de encontrar o tempo contemporâneo, as suas idiossincrasias e as suas exigências materiais e tecnológicas, dependentes do ritmo *Global*. No extremar das reacções, o *Glocal*³⁰⁷ é, no ensino das artes em Portugal, talvez à imagem de todos os sectores do país, um conjunto de imposições, para as quais não houve tempo ou capacidade de resposta mais acertada. Com isso, repete-se

305. Compreenda-se *passo evolutivo* no sentido de continuidade, passagem de tempo.

306. Leia-se CASTRO, Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I**, Lisboa: Impressum Regia, 1810. [em linha, cópia digitalizada, versão pública, em pdf]. [Consult. Abr. 2007]. Disponível em <http://purl.pt/960> [<http://bnd.bn.pt/>]; ler, também, MACEDO, Diogo de, para a persistência deste enquadramento.

307. Da teoria exposta por Ezio Manzini, na sua apresentação pública *A new sense of place – in the network society and in the space of flows*, no congresso User, de Março de 2003. *Glocal* é o vocábulo que actualmente expressa a mistura do conceito de *Local* e *Global*. Entenda-se a capacidade de fazer leituras a diferentes escalas, ritmos, processos, lógicas, enraizadas no local (dentro), mas comunicantes com o global (fora), em favor de uma maior sustentabilidade perante uma lógica de relacionamento baseada na *network society*.

o que já aconteceu em outras eras, sobre o enquadramento a que as artes e toda a cultura está votada: a condição dos artistas e o estado das artes, que não muda de base, porque continua sem o devido apoio e valorização social e política, principalmente ao nível do seu ensino (ciclos básicos, médios e superiores). Acresce a esta consciência que o turbilhão de acontecimentos, ao nível mundial, que influem na nossa realidade geral, contribui para a criação destes hiatos. Em espaços de tempo cada vez mais curtos, as alterações exigem mais rápidas respostas e adaptação. Hoje, já nem o *Local* será exclusivamente aqui, nem o *Global* faz fronteira. Encontramo-nos cada vez mais informados, comunicantes e participantes dessa realidade comum, mas ainda, talvez, abstractos na definição de nós. As palavras do Surrealista Cruzeiro Seixas, indiciam esse desacordo fundamental que nos identifica em colectivo: “O Louvre e o Prado não se situam em Portugal; é com o que temos (e que igualmente pertence ao património da Humanidade), que mil «Expos» se podiam e deveriam fazer(...)”³⁰⁸

Sofre de tudo isto, desde sempre, a Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Acresce a incapacidade própria de se reestruturar coerentemente, associada à incompreensão visionária das outras áreas de proximidade, na necessidade colectiva da sua reestruturação. Acresce o alheamento total de instâncias superiores exteriores, no cumprimento do seu papel de garante e mediador, para melhoria da proposta cultural nacional. Bem pelo contrário, o que assoma é, se não a complacência na possibilidade da sua extinção, pelo menos o ultrapassar das implicações inerentes, com redução ao ridículo da descaracterização. Com esta descaracterização tudo periga. A tradição e as hipóteses de evolução das áreas envolvidas, o trabalho e a investigação pessoal de cada participante e, disfarçadamente ao fim, mas na base de tudo, a cultura nacional. Esta coisa comum titubeante e enferma, que se renega ou se imputa exclusivamente a Outrem, caracteriza a nossa identidade colectiva. Um eterno desacordo improdutivo.³⁰⁹ Cito Mário de Sá-Carneiro:

“Pobre menino ideal...

Que me faltou afinal?

Um elo? Um rastro?... Ai de mim!...”³¹⁰

Dos escravos de Michelangelo Buonarroti, de *quando eu era pequenino*, o autor recorda sempre o contorcerem-se para lado nenhum, condenados à eterna petrificação de uma pedra que não se assume, mas é real. Ainda assim, sendo a desses nossos escravos de gesso sezoado, as figuras espelham bem, nas suas posturas, a imagem da FBAUP. Na intenção de os exibirmos ali, retratamos a nossa identidade colectiva. Os moldes com que nos formamos. Um moribundo ou ensonado, outro rebelde, ambos

308. FERNANDES, Maria João- “O surrealismo sempre existiu. Conversa com Cruzeiro Seixas”, *Arte Ibérica*, nº 47, pp 8/12, Lisboa, 2001.

309. D. João V, em 1720, encomendou em Roma reproduções em Gesso de obras escultóricas, de manifesto interesse para o ensino artístico. José-Augusto França, na publicação, *A Arte em Portugal no século XIX*, referindo-se aos anos da segunda metade desse século, e à situação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, dá conta do paradeiro dessas peças e acrescenta: “Maus professores, más instalações, a isso se juntavam até dificuldades na obtenção de modelos de gesso: os que tinham vindo de Roma, em 1802, a custo se obtiveram da Casa Pia em meados de 39; e só em 50 houve dinheiro para comprar ali uma grande colecção deles, com Vénus de Milo, Laocoonte, Apolo de Belvedere, cópias de Canova e de Miguel Ângelo.” FRANÇA, José-Augusto- **A Arte em Portugal no Século XIX - Primeiro Volume** . 3ª Edição. Lisboa: José-Augusto França e Bertrand Editora, 1990. ISBN 972-25-0016-3. (p. 226).

310. SÁ-CARNEIRO, Mário de- **Poemas Completos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. ISBN 972-37-0193-6. (VII - Dispersão).

captivos. Estarão ali porquê? Para produzirem o efeito de reduzir quem entra à escala suspeita de quem está por trás dos ESCRAVOS GIGANTES? Estão lá simplesmente a decorar? Estátuas esquecidas à entrada onde se “arrumou” espaço para elas? Estarão lá por nada mais termos a fazer com eles? Quase de saída?

Ainda estarão lá? ...



9.4. PALANCA NEGRA _ A INFÂNCIA DO ÚLTIMO ACTO

O projecto *Palanca Negra* foi basilar para o desenvolvimento do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade — análise prática e conceptual de um processo criativo*. Foi o motor para o desenvolvimento prático e conceptual de toda a investigação. Logo de início, nos primeiros testes processuais, em prol da sua mais consciente prossecução, os quais se constituíram directamente no resultado *Palanca Negra_ o filho ilegítimo de África*, ficou esclarecida a posição de partida do autor para a investigação em geral, para as questões identitárias que aí se perspectivam e para os conceitos que coroam o título: nem branco, nem preto, apenas uma filiação ilegítima.

Filho ilegítimo foi proposto como categoria que pretende descentrar a questão contida no binómio Branco – Preto, para as questões da África pós-colonial e ultrapassar, também, a discussão sobre criouliização ou miscigenação, nas questões identitárias. Branco preto ou Preto branco, acrescidas de todas as categorias intermédias na zona de separação, são descentradas por esta outra, baseada na ilegitimidade, com todas as acepções que possui, até no que concerne à sua genealogia legal. Não existe caso, nem provas cabais, nesta bastardia. Não existe reconhecimento paternal, herança a reclamar, nem outra vontade que não a de reflexão criativa, isto é, o re-envolvimento deste imaginário no processo de vida do autor. Um processo de vivências e sobrevivência mais ou menos instável, mas nunca definido ou definitivo. Nunca Branco. Nunca Preto. Logo, nunca legítimo. No sentido de viver de novo [outra vez; pela primeira vez] pretendeu-se reunir, no projecto *Palanca Negra*, diversos elementos essenciais ao desenvolvimento do processo criativo que se coloca em análise: o corpo do autor; elementos de transformação da sua realidade física a partir de processos de moldagem; participação de elementos da sua família e amigos; acções de performance; imagem vídeo; imagem fotográfica; som. Na sua proposição inicial o corpo do autor e de elementos da sua família enredavam-se na construção de um vídeo, através de acções performativas, filmadas em ambiente especialmente cenográfico. As imagens de vídeo, montadas posteriormente, cruzariam imagens e sons não captados nas sessões de performance, construindo uma obra visual e sonora, simbólica, mas não narrativa. A estrutura básica da acção seria a metamorfose da cabeça do autor, através de elementos com referência aos cornos típicos da *Palanca Negra*, frente a um espaço onde uma espécie de símbolo seria construído por sucessivas personagens eleitas (entre familiares e amigos). Estes contribuiriam para a pintura do fundo em preto e saindo de cena mostrando as palmas das mãos, como uma revelação/confissão da sua participação no acto – delito. O fundo revelar-se-ia um símbolo — rectângulo dentro de um quadrado, desenhados pelos seus contornos. Este símbolo esconderia uma relação aritmética entre o rectângulo e o quadrado, em que o primeiro seria 14 vezes menor que o segundo, que o envolve. Esta diferença relacionava-se com a diferença de área entre os territórios dos dois países Portugal e Angola, e constituir-se-ia como

mapa simbólico, como a geografia da fronteira entre o Eu e um Outro Eu. A postura física do personagem programava-se entre o gesticular nervoso da cabeça, através de movimentos repetidos do pescoço (numa ou em duas direcções?) e/ou o gesticular de braços na simulação de voo, numa referência directa aos personagens de Salman Rushdie, propriamente a Gibreel Farishta e Saladin Chamcha.³¹¹ O projecto com esta proposição não teve prossecução. A necessidade de experimentações em prol da sua realização, com a consequente vivência de atelier, foi originando um conjunto de outros projectos que, ao mesmo tempo que expunham subtextos do projecto inicial, subdividiam o problema em discursos autónomos, legitimando-se como obras indispensáveis e não subalternas. Resultou, também, na consciência de parâmetros e possibilidades reais de certos momentos idealizados poderem acontecer, na conjuntura deste projecto. A evolução do projecto *Palanca Negra* para esta dupla proposição com os subtítulos: *o filho ilegítimo de África* e *a infância do último acto*, resulta do natural pulsar do processo criativo, conforme o autor o experimenta, da liberdade de evolução que a investigação em artes plásticas não pode prescindir e, ainda, do desejo de abordar de modo experimental uma dimensão digital, nas questões que se ligam à moldagem. Assim, a proposta final *Palanca Negra _ a infância do último acto* compreende o uso da tecnologia de digitalização tridimensional e prototipagem rápida, que hoje se vulgariza em variadas propostas tecnológicas, das mais sofisticadas até às formulações para uso no sector doméstico. Scanners 3D e prototipagem rápida são processos que permitem elaborar, preservar e difundir, através de dados informáticos os volumes de *modelos*. Colocam em causa, com implicações directas na nossa Investigação, o binómio tradicional de *modelo* e *molde*. No primeiro, dependente de uma leitura de superfícies reais, para formar uma imagem digital, implicando ainda a existência de um *modelo*, enquanto objecto tridimensional. No segundo, hoje em dia, através de máquinas com capacidades muito desenvolvidas, em definição e dimensão, funcionando como hardware de edição, podem realizar peças modeladas inteiramente em ambiente digital.³¹² Se o autor já considerou Moldagem e Escultura como duas entidades “Cameleontidas”³¹³ envoltas numa longa e dissimulada existência em comum, engendrando novas e insuspeitas parcerias para uma adaptação às novas realidades, encontrou espaço real neste projecto para o colocar em prática, no âmbito desta abertura tecnológica.³¹⁴

311. Gibreel Farishta e Saladin Chamcha, são os personagens principais em *Os Versículos Satânicos*, que caem pelos céus, acima do canal da Mancha, até terra firma de Inglaterra, sobrevivendo para perpetuarem um conjunto de mutações em si, relacionadas com o bem e o mal, que, vão colocando em perspectiva a relação dos povos, no sentido da activação de fronteiras e violência entre nós e os outros e estes, entre nós. RUSHDIE, Salman- *Os Versículos Satânicos*. 10ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002 [1988]. ISBN 972-20-0746-7.

312. “The RP machine is a three dimensional “printer” allowing an object that “exists” only in the virtual to become physical. This ontological shift is profound, as these RP objects of resin filled plaster, polyester, or other materials are crossovers from another plane of existence—they are paradoxes of a virtuality that, up until this point, has been a one-way looking glass.” GANIS, William, *Ars Ex Machina: Digital Sculpture*. [Consult. Ago. 2013]. Disponível em http://www.sculpture.org/documents/scmag04/sept04/rapidproto/sept04_rapidproto.shtml

313. *Processos de Moldagem Ensino e Produção Artística*, Tesis final apresentada por António Rui Ferro Moutinho, orientada por Antoni Remesar, no IL3 - Universitat de Barcelona - Master Design Urbano, Barcelona, 2007.

314. Em 2002/3 Antony Gormley realiza na Austrália o projecto *Inside Australia*. Deslocou um scanner 3D para Menzies com a intenção de captar através dele os corpos de pessoas aí residentes. “The scanner had arrived from California via Perth and we had only a short time to use it before it went on to its final destination at Fox Studios in Sydney.” Através da informação digital obtida, e em

A proposição final do *Palanca Negra _ a infância do último acto* propõe-se partir outra vez de moldes directos da cabeça do autor, desta feita, do seu volume total. Foi produzido um elemento proestético com os cornos típicos de um grande cervídeo Palanca Negra. O autor, com este elemento e recorrendo aos serviços de uma empresa especializada, reproduziu ao vivo a pose exposta no vídeo *Palanca Negra _ o filho ilegítimo de África*, que um scanner 3D digitalizou e uma máquina de prototipagem rápida gerou, enquanto volume à escala. O autor teve de realizar um momento de performance no palco da máquina, similar ao que executou para as filmagens vídeo, com a diferença de que as necessidades de captação desta exigiu maior cuidado na manutenção da pose. O pequeno elemento, tradução da realidade, será reproduzido diversas vezes e difundido como action-figure.³¹⁵

Assumindo esta máscara, a identidade que se poderá reclamar através dela, ligada à Palanca Negra (*Hippotragus Niger Varianti*), já o lugar íntimo do átrio da casa não bastará para que seja exibida. Afinal, a validade com que se inscreve ultrapassará as relações sociais e familiares particulares do autor, bem como, as fronteiras físicas do seu espaço de quotidiano. Impulsiona toda a questão de identidade para uma escala alargada. Não se tratará mais de reclamar o estatuto de uma qualquer *PERSONA*, já que a máscara parte de um animal - a Palanca Negra. Os indivíduos inseridos nesta categoria do reino animal estarão, também, completamente alheios se a sua imagem prefigura como símbolo de uma nação. Alheios, também, aos seus limites e fronteiras. Para as suas preocupações básicas de animal selvagem, com a devida humildade e dignidade de relação com a natureza, bastará não contar com o homem, independente da cor, como mais um predador no seu quotidiano. Não ficarem expostos à violência dos seus perversos ataques ao equilíbrio da própria natureza de que todos os animais tanto dependem, inclusive, e possivelmente mais do que todos, o próprio homem. Contudo, esta figura antropomórfica, partindo do corpo do autor, com a cabeça coroadada pelos cornos típicos do grande cervídeo *Palanca Negra*, não pretende qualquer endeusamento, à imagem de Anúbis ou Thoth Egípcios. Não prefigura, também, qualquer degradação infernal violenta sobre o homem ou sobre o animal, como nas pinturas de Bosh. Envolve, sumariamente, uma metamorfose bestial do ser. Uma vontade dramática, quase cómica, de resolver as improbabilidades de escapar à realidade. De uma luta desumana para centrar a identidade na falta de sagrado, de natural, de eterno, de pertenças estáveis que consome o nosso tempo. A metamorfose em Grande Cervídeo seria uma ambição inconsequentemente honesta. Para a qual seria necessária muita liberdade, da que cedesse impulso para ultrapassar

pós-produção, o volume de cada corpo foi reduzido em dois terços, criando umas peças que o autor intitulou de *Insiders*. Essa informação digital foi usada para que uma máquina CNC recortasse peças em poliestireno expandido, as quais foram montadas em caixas de areia de fundição para realizarem peças fundidas em aço inoxidável, num sistema de modelo evaporável. "(...) then the wheel was spun, the metal poured into the reservoir, vaporizing the polystyrene into helium and carbon dioxide, sometimes exploding to send a shower of sparks over the crew. Hot metal ran over the mould; vents spewed forth flame and gas;" GORMLEY, Antony- **Antony Gormley Inside Australia**. London: Thames&Hudson, 2005. ISBN 0-500-51262-0. (p. 57 e 73).

315. Numa tradução directa para português: "figura de acção", é uma categoria de brinquedos que parte de reproduções de personagens de filmes, filmes de animação, vídeo-jogos, etc.



todas as convenções humanas, que oprimem a possibilidade de conhecimento de nós mesmos. Da teia civilizacional que nos envolve. Uma hipótese onírica. Impossível de alcançar sem se voltar a sonhar como as crianças. Sonhar como quando éramos pequeninos e o mundo se resolvia por um “faz de conta”. Conduzido por um processo criativo que ultrapassasse em imaginação o processo criativo da realidade empenhado nas identidades, fronteiras, limites, violência e guerra. No *Palanca Negra*, os seus muitos aspectos humanos poderão esconder uma natureza excepcional, dotada de poderes de transformação. Talvez com a capacidade de voltar a centrar a questão do *quem sou?* Partindo de novo. Livre. Partindo de um princípio de paz. De um momento em que a imaginação, comandando o Processo Criativo da realidade, possa afirmar, por fim, que Eu sou Eu. Afirmar que: Eu sou o Outro. Afirmar que: assim serei imensamente humano, animal, natural, cósmico... em viagem para o Outro, centrado em mim.

Nas oficinas do atelier os procedimentos experimentais associados a este projecto tiveram início com a realização de acções que permitiram defini-lo, mas que não são directas à sua produção. No contínuo experimentar que este projecto de investigação envolveu, acabaram por muitos caminhos percorridos terem ficado truncados e outros terem relevo em soluções completamente inusitadas, para lá dos seus objectivos iniciais. Desta feita, o autor vai focar um desses caminhos e não dará relevo, neste espaço, à execução do molde directo da sua cabeça, porque seguiu os procedimentos definidos para o molde realizado para o rosto do seu pai, descrito no projecto *PERSONA – 2º acto: comer África*. Não dará relevo, também, à produção do elemento de representação dos cornos típicos da Palanca Negra, nem à sua conformação por talhe de poliestireno extrudido, nem à realização do molde para reprodução em espuma de poliuretano expandido. A produção do elemento de proestética que o autor teve de produzir, através destes outros, para adaptar os cornos típicos da Palanca Negra à sua cabeça, ficam subentendidos, mas amplamente descritos nas referências apontadas nos outros projectos.

Como já foi referido, na vontade de dar consequência à fundição tradicional, neste projecto de investigação o autor recorreu ao CINFU.³¹⁶ O recorrer a esta instituição permitia-lhe, também, ter contacto com um equipamento de prototipagem rápida. Neste sentido, tentava associar na sua investigação uma espécie de revisão de passado e verificação de futuro. Para este propósito, resolveu implicar nesse objectivo de verificação de futuro o rato septuagenário. A produção de um elemento com aquelas características, em sistema de moldagem tradicional, por borracha de silicone, seria de um grau de dificuldade muito grande. Ficaria sempre em perigo a integridade física do original. Da primeira aproximação ao CINFU, deixou o autor escrito no seu diário de oficina: “Janeiro de 2014 (27)

Falei da possibilidade de com os ratinhos fazer scanner 3D e prototipagem rápida, mas aconselharam-me por questão de preços a fazer vertimento directo sobre

316. Centro de Formação Profissional da Indústria da Fundição.

os modelos. Vazar bronze directamente sobre os ratinhos que queimarão dentro do molde, sendo substituídos pelo metal. Agradou-me a ideia apesar de perder um original.”

Coleccionador de raridades, o autor foi ao seu arquivo de mumificados e fez presente, neste projecto de investigação, mais dois ratos que não se revestiam da significação do septuagenário. Haveria nisto, também, a possibilidade de cumprir um processo científico, com possibilidade de comparação de resultados, vantagens e desvantagens.³¹⁷ Um ficaria condenado a ceder corpo à fundição, desta feita em latão.

Outro sofreria as agruras do processo de moldagem por borracha de silicone.

O rato septuagenário sofreu as manipulações necessárias para passar pelo processo de captação por scanner.

Como se depreende das imagens, todos os três ratos, na passagem de *originais* a *modelos*, sofreram manipulações em cera, em maior ou menor grau.³¹⁸ O autor deixou escrito no diário de oficina: “Fevereiro de 2014 (7)

Voltei ao CINFU para falar com o Eng. Paulo Aguiar do sector de Scannerização e Prototipagem Rápida e para entregar a montagem de um rato para fundição directa, ou se quisermos para fundição de “rato perdido”, aos técnicos Reinaldo e Rita, do sector de fundição. Montei o sistema de jitage e respiros em cera, sendo que o ataque principal será no rabo do rato e existindo ataques directos nas quatro patas. A cauda liga directamente ao canal principal de jitage e os respiros, foram definidos em sistema (ligados), saindo de uma das coxa, passando por uma orelha, e saindo directamente da ponta do focinho do rato. Talvez seja vertido o refractário ainda hoje antes do almoço, e portanto, posto a cozer e a verter cera durante o fim-de-semana, sendo que na segunda, terça-feira, poderá ser posto na linha de fundição. O técnico Reinaldo propôs que seja fundido em Latão pelo facto de ter maior fluidez. Interessa grau de fusão e fluidez o que deixa de fora o Alumínio e o Bronze. Este rato constitui uma experiência que visa o sucesso acima de tudo, pois arrisca-se o original. A ideia será a substituição do original por esta reprodução realizada directamente sobre ele. Partir daí para outros processos de moldagem com silicone e reproduções em cera para edição de múltiplos. A primeira ideia associada à utilização destes elementos ratos e sardaniscas foi a de tributo a Antony Gormley, uma peça de corpo inteiro produzida através de molde directo do meu corpo, em gesso, preenchido com ratos (à imagem do processo que este autor utilizou em *Domain Field*). O Eng. Paulo Aguiar explicou que os seus scanners não tem características para o trabalho que o rato septuagenário implica. Tem disponível um, grande de mais, que implica pontos por contacto. Tem outro por *laser*, que não atinge definição suficiente para os pormenores que este rato implica. Sugeriu contactar um colega: Eng. Marco Gomes, da Norcam, uma empresa

317. Trocar-se-iam apenas ratos de laboratório por ratos de atelier.

318. O rato septuagenário foi dos três o que teve o seu corpo mais preservado. Mesmo assim, a cera tomou presença definitiva no corpo do original, devido à necessidade de garantir que este ficava fixo e estável, e que, ao final do processo de scanner, poderia ser desmontado da estrutura negra de fundo, de contexto para melhorar a eficiência de captação da máquina.

ligada à scanarização e prototipagem rápida e outros serviços ligados à digitalização. Realizou o contacto telefónico e acordamos encontrarmo-nos no mesmo dia. A conversa foi muito amigável e tive tempo para balbuciar um sumário (longo) da minha investigação e a sua pluralidade de meios, o porquê de estar neste momento com este projecto de scanner e prototipagem. Por coincidência, o Eng. Marco Gomes, dá aulas na ESAD. Foram apontados vários processos que implicam níveis diferentes de definição. Agendamos para num prazo de duas semanas (17 de Fevereiro) testarmos um scanner laser com uma definição razoável, mas com dificuldades em produzir uma imagem “round boss”. O plano de trabalho será produzir uma imagem tridimensional de uma posição e compreender se a falta de informação derivada da definição poderá ser ou não relevante para a exigência do projecto de artes plásticas que desenvolvo. Outra possibilidade para esta tarefa seria realizar o scanner através de TAC. Os TAC utilizados no sector da saúde tem uma definição inferior à que o rato necessitará, logo não servem. O exemplo que me deu são as patas. Tão finas e cheias de informação necessitam de alta definição ou, no caso do scanner laser da Norcam, estabilidade para que, na leitura do volume, a acumulação de erros não seja ruidosa. Os TAC tem diferentes definições, sendo que a que nos interessa está na gama Micro TAC. Não teremos necessidade de avançar para a definição disponível pelo Nano TAC, que poderá ler informação tão pequena como o grão da fundição ou o alvéolo da espuma.

Para a possibilidade de utilização de um Micro TAC, o Eng. Marco Gomes dispõe-se a levar o rato para Inglaterra e realizar lá o scanner. Poderemos, também, através da Skyscan em Lisboa saber informação de instituições que possam ter disponível essa tecnologia em Portugal. Universidade do Minho, Faculdade de Engenharia de Polímeros, etc. Para a Prototipagem rápida poderemos falar com João Barata Feyo, Escultor e ex-professor da FBAUP, e que, afinal, tem a melhor máquina do Norte do País, afirmado pelo Eng. Marco Gomes. Uma sexta-feira em grande e ainda eram 11:45. Agora vou para a oficina (...)

Dos três processos em experiência apenas o da fundição em latão não produziu resultados. Deixa o autor escrito no seu diário de oficina: “Fevereiro de 2014 (11)

Como prometido os Técnicos Reinaldo e Rita, do sector de fundição do CINFU, realizaram os passos seguintes para a fundição do ratinho. Colocaram o refractário e vazaram o latão. Hoje fui buscar o resultado que é bastante nulo. Conversando com eles e juntando informações, o problema da falência do resultado foi derivado a dois factores. O primeiro remonta à preparação do rato enquanto *modelo* e elaboração do sistema de jitage em cera, realizado por mim. Pequeno e oco, com buracos, foi tratado com pasta de cera pressionada para o seu interior, mais com a intenção de fechar as aberturas do que garantir o enchimento do volume, o que se conseguiria melhor com cera líquida. Não foi utilizado esse outro método por ser um elemento muito pequeno e não arranjar processo eficiente de encher o volume interior, sem subtrair





pormenores do rato. Os diminutos buracos não deixavam muito espaço para erro e posterior limpeza. O segundo pormenor menos feliz da execução desta fundição foi o facto de o Técnico Reinaldo ter vertido o refractário à mão como anunciara mas, de seguida, ter colocado a *moldação* numa máquina de vácuo e vibração. O vácuo da máquina capturou o ar no interior do rato e a massa fresca do refractário comprimiu totalmente o seu volume.

Normalmente, o refractário é levado à máquina de vácuo e depois é vertido sobre a moldação e era com esse processo que o autor contava. A pequena quantidade de matéria fez com que o Técnico Reinaldo optasse por uma máquina mais pequena e revertesse o processo no sentido de garantir uma melhor definição de superfície, já que apesar de ser pequeno, também implicava muitos pormenores. Assim não ficou nada provado, a não ser que este processo, como todos os outros, está sujeito a muitas falências, com a muito desagradável agravante de se perder irremediavelmente o modelo. Combinei voltar a tentar com outro modelo, sendo que serei eu a verter o refractário. O processo será colocá-lo na máquina de vácuo e depois verter para dentro da moldação, numa mesa de vibração. Separando os dois processos, retirarei o maior número possível de bolhas de ar na massa, na máquina de vácuo, e depois farei com que as restantes se desloquem para a superfície, no momento de a verter para dentro da moldação, através da mesa de vibração. Claro está que esta insistência me transtorna e como tal avançarei com a realização de moldes em silicone dos restantes modelos RATOS & SARDANISCAS. É preferível compensar as falências no *modelo* do que o perder, irremediavelmente. Se quisermos, a justificação do uso da scannerização 3D e a prototipagem rápida, nestas peças tão delicadas, encontra-se nesta tripla experiência que realizo neste projecto, entre o processo tradicional, vantagens e falências, e as possibilidades das novas tecnologias, difusão no mercado e capacidade.”

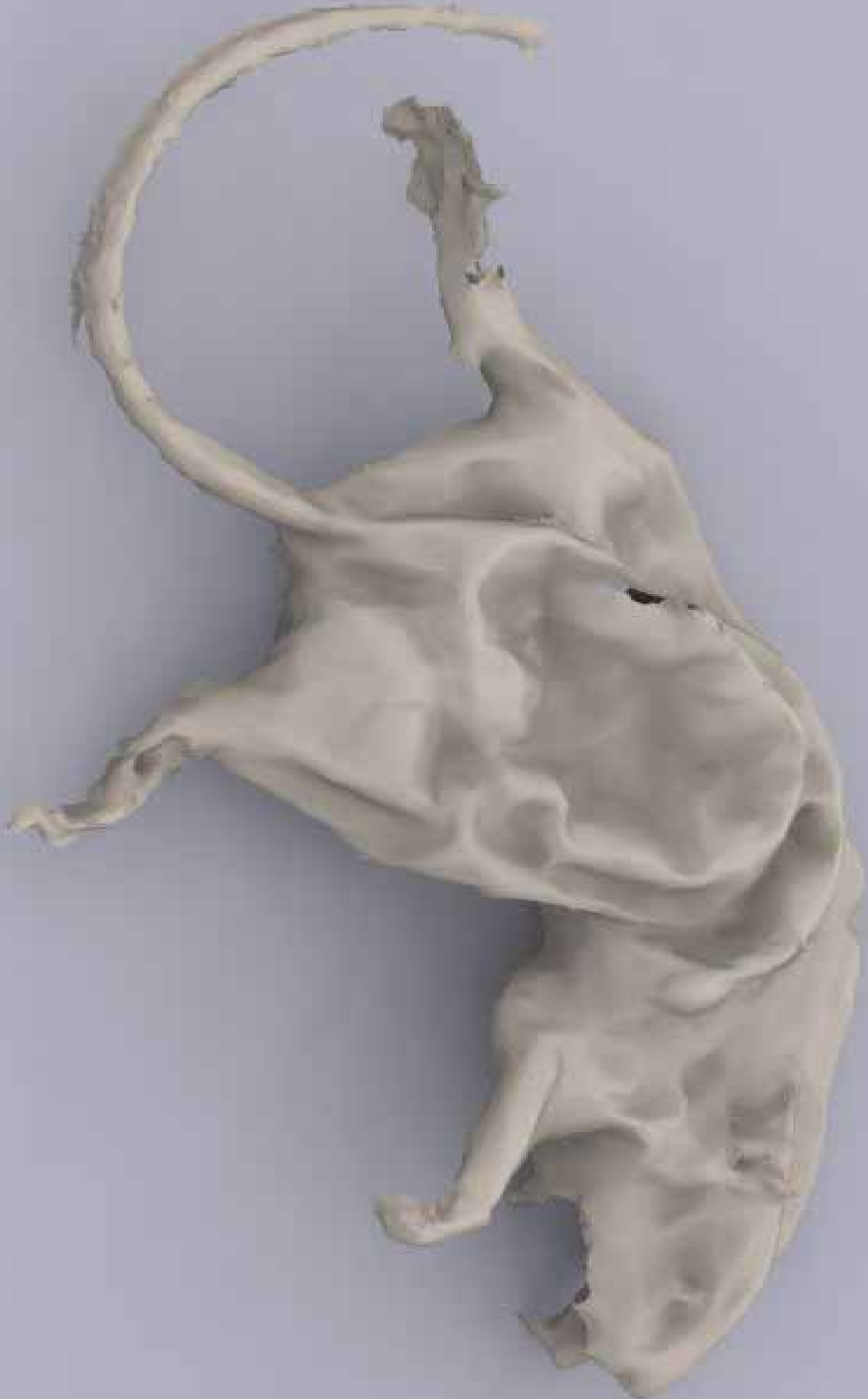
Impressionado com o desenvolvimento destas tecnologias e todo o universo de possibilidades que se abre ao processo criativo, o autor começou a investigar e experimentar software opensource para captação scanner e compreender no mercado a evolução das impressoras 3D para uso doméstico.³¹⁹ Deixou escrito no seu Diário de oficina: “Fevereiro de 2014 (27)

Hoje fomos à NORCAM que, afinal, é uma empresa com 20 anos de implantação e que já teve algumas ramificações que retrocederam devido ao mercado reduzido e à crise. Estive com os Eng.s Marco e Bruno que apresentaram melhor o potencial da empresa e, como estava agendado, realizaram o scanner do ratinho. O equipamento é portátil e manual, consistindo de uma “pistola” que concentra duas câmaras de campo cruzado e um raio laser com uma projecção estrelada. Funcionou sobre um tabuleiro negro com pontos de marcação. A intenção foi realizar uma experiência com este

319. Novo reencontro com o autor Antony Gormley, através da sua produção de Janeiro de 2014, registada em Programa da BBC: What Do Artists Do All Day? Neste episódio desta série, inteiramente dedicado a este autor, compreendemos as suas novas produções partindo de scannerizações do seu corpo. Verificamos que a tecnologia evoluiu desde o projecto *Inside Australia* de 2002/3, quer em portabilidade, quer em definição, quer ainda, em comunicação com software. Verificamos, também, a existência de estreito paralelo entre esse arsenal tecnológico e aquele a que tivemos acesso neste projecto de investigação.

scanner de apenas uma das faces do ratinho, sem executarmos a captação do volume em vulto redondo. As dificuldades seriam óbvias e as consequências de trabalho posterior, para alinhamento das “meshes” e constituição do modelo 3D afiguravam um serviço prestado e não uma experiência, teste, favor. Assim, ficou determinado que o ratinho deveria ser estabilizado numa plataforma negra para que as manipulações necessárias às acções de scanner não o desajustassem, constituindo imagens duplas. O ratinho foi colocado sobre uma caixa de CD recorrendo a um prego e cera. Foi a melhor maneira de não intervir muito sobre o modelo, respeitando de alguma forma a sua lógica e garantir a sua fixação. As acções de scanner compuseram-se por um conjunto de passagens do feixe de laser sobre o modelo, em movimentos cruzados. Conforme as câmaras foram captando as irregularidades do feixe laser nos volumes do rato, foi-se resolvendo no ecrã o referente digital. Apesar de todos os esforços o resultado final apresentou pequenas falhas na superfície, correspondendo a áreas sem “mesh”. No prego, nas patas, no rabo, na boca e em alguns momentos do lombo do animal. De resto pareceu-nos que fora desta experiência, com mais tempo e muita mais paciência, estas falhas seriam compensadas. Porém, estando exemplificado, o Eng. Bruno dispôs-se a passar ao passo seguinte de limpeza da “mesh” e resolução por software das falhas de leitura da acção de scanner. Falando das possibilidades projectadas para esta experiência, qual o seguimento que queríamos dar, ficamos a compreender que aquela informação digital não seria suficiente para uma máquina de prototipagem rápida, por não estar fechada e por ser demasiado fina. Poderia ser material suficiente para uma máquina de CNC por fresa, trabalhando os três eixos, deixando toda a informação interior e inferior subentendida no bloco. De qualquer modo, não seria imediato o transporte desta informação para o sistema de reprodução 3D, necessitando um processo mais ou menos moroso em software específico. Assim, teremos de compreender que o nível de tradução da realidade pelo scanner é igualmente exposto a falências e a manipulações de digitalização, comparável ao sistema “tradicional” de moldes por silicone. Isto é, entre as falhas de leitura na acção de scanner, a incapacidade de resolver de modo legível pormenores de escala mais reduzida e a necessidade de tratamento posterior em software, a enorme vantagem deste sistema é ser para o modelo muito menos agressivo, mantendo-o numa integridade não garantida no processo por silicone. Se, por um lado, pode não ter resolvido bem as patas pequeníssimas, nos seus pormenores e na sua fisionomia, não as agrediu, mantendo-se integras para posteriores investidas. A dificuldade de divisão em sectores, taceiros, de coisas pequenas; a necessidade de definição de “camas” com materiais dúcteis, que no mínimo deixam rastros de presença; as forças necessárias para a abertura dos taceiros do molde e extracção do elemento do seu interior, condenariam, com certeza, à total perda do modelo. Ficando este apenas representado por um molde que, correndo bem, conseguindo o objectivo de replicar o volume original, apresentaria dificuldades no processo de enchimento da matéria de reprodução





e na extracção desta, exactamente pelos mesmos motivos apresentados atrás, ligado ao pequeno. Assim, salvaguardado o modelo original, o resultado da scannerização 3D e da reprodução 3D, pela fresa CNC, terão de ser manipulados fisicamente para o processo de moldagem por borracha de silicone. A necessidade de um filtro para que a borracha de silicone não agarre a matéria do modelo e o abreviar a textura do trabalho da máquina, possivelmente implicaria o recobrimento com matéria/s que cumprissem duas funções: nivelamento da superfície e filtro de desmoldagem. Vatinava o uso de cera ou um composto com essa base. Neste sentido, iríamos acabar por intervir criativamente sobre esse modelo, de modo a aproxima-lo à realidade do original, possivelmente, compondo volumes para que o processo de moldagem por borracha de silicone fosse mais fácil de executar.

Concluimos que, fora um teste com um “micro TAC” que devemos realizar, teremos ainda um percurso não directo que, por vezes, parece possível por falta de informação e uso deste tipo de tecnologia. A pouca divulgação e os preços que estão envolvidos neste sector têm deixado a possibilidade de experiências a sectores da produção economicamente viáveis e o uso nulo, ou quase, nas artes plásticas. Não cabe a este projecto de investigação propor uma solução económica para o uso, e franco experimentar desta tecnologia, mas este relatório é composto com informação obtida a partir de uma consulta ao Media Markt, para nos autonomizarmos no uso de um software freesource de scanner. Na necessidade de comprar uma Web Cam com características actualizadas, para poder captar um feixe laser, a ser interpretado por um *software free source*, portanto um sucedâneo do sistema que utilizamos homemade/home useable, *very sheep*, encontramos à venda uma impressora 3D, pelos módicos €2.400 Euros. O futuro está aí para ser adquirido e experimentado sem preconceitos e sem grandes custos. A máquina constrói o volume através de interpretação de ficheiros 3D, dispensando um fio plástico, que pode ter várias cores e com o qual, através de aquecimento, vai fazendo aparecer, do nada, o objecto. Terá este autor de dizer como o coelho da Alice, na estação do Cais do Sodré, em Lisboa, arquitectura de Teotónio Pereira, e projecto de intervenção plástica de António Dacosta, *Estou atrasad.*”

Deste périplo, das suas conclusões, encontros e desencontros, colocou-se a possibilidade de realizar scanner de corpos maiores. Assim, trocou-se o rato pelo homem e traduziu-se a sua imagem ao tamanho de um rato. Trocou-se o homem pelo Eu/Outro/Personagem e acrescentou-se um média neste projecto de investigação. Trocou-se definitivamente o binómio *modelo/molde* pelo *scanner/impressora 3D*. Cumpra-se o futuro ...

CAPÍTULO IV

Processo Criativo

10. MEL – MEU ESPAÇO DE LIBERDADE

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 10.1. Projecto | 226 |
| 10.2. Contexto de criação | 227 |
| 10.2.1. A origem do MEL | 227 |
| 10.2.2. Mito de Sansão | 231 |
| 10.3. Enquadramento no Projecto de Investigação | 234 |
| 10.3.1. Um processo criativo ao espelho de Sansão | 234 |
| 10.3.2. Coincidências perante o reflexo de Sansão (nos projectos desenvolvidos no âmbito de Moldes de uma Identidade) | 237 |
| 10.3.3. O menino Sansão, que tudo pode e de todas as dúvidas ou O Mito do Artista | 240 |
| 10.3.4. Das Terras como territórios significantes | 241 |
| 10.3.4.1. Valpaços, Trás-os-Montes ou tentativa de soterrar uma cave | 241 |
| 10.3.4.2. Angola de menino ou a criança na cave | 244 |
| 10.3.4.3. Porto o edifício sem fundo | 246 |
| 10.3.4.4. Atelier R/C com vista para a Cave | 248 |

10.1. PROJECTO

O projecto *MEL – Meu Espaço de Liberdade* foi concebido para existir em diversas dimensões paralelas, sendo que a sua proposta conceptual pretende organizar o *Capítulo de Conclusões* do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade- análise prática e conceptual de um processo criativo*. É um remate possível da complexa realidade que o Processo Criativo, aí em análise, produziu. Caldeando vivência física com devaneios mentais, investigação com arte, realidade individual com pura construção criativa. Um Processo Criativo que interrogou a Identidade do autor e a sua ligação ao território Africano de Angola, de onde provém por nascimento. Um Processo Criativo que, discursado por vários projectos, de resultados díspares, de estéticas diversas, por média diferentes, encontram na moldagem o processo artístico de sustento, apenas e só porque o autor assim o determina. Justifica-se isso no seu *fazer* oficial, no modo como experimenta o Processo Criativo e na Investigação que vem produzindo, compreendendo-os como traço identitário de ligação à sua formação artística em Artes Plásticas – Escultura, na ESBAP/FBAUP, na cidade do Porto, nos primeiros anos da década de noventa, do século XX, em Portugal. O projecto tem uma dimensão física real que está sediada em Trás-os-Montes, no Concelho de Valpaços, no Norte de Portugal. É constituído por quatro colmeias, tipo Top Bar Hive.³²⁰ Os interiores albergam quatro elementos físicos, basilares do discurso prático e conceptual do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade – análise prática e conceptual de um processo criativo*. Esses elementos são reproduções em resina acrílica recobertos com cera de abelha. O interior das colmeias é monitorizado 24 horas por dia, por câmaras de um sistema de vigilância, sendo que as captações de imagens são enviadas para um domínio que constitui a sua dimensão visual pública. Quatro elementos físicos, elevados a símbolos identitários pelo exercício de um processo criativo, repousam em quatro espaços com características básicas de Colmeia, para que, a partir da realidade que inauguram, nesse espaço íntimo, enxames de abelhas possam sediar colónia e produzir Mel. A encerrar um projecto de investigação na Área Científica das Artes Plásticas, esse MEL supõe o *Leão* que o autor foi capaz de derrubar com as próprias mãos. Um Sansão das Artes Plásticas, tão pouco capaz como o Outro, mitológico, de não ser conduzido pela vida e pelas fraquezas pessoais, como qualquer humano, na expressão da sua liberdade e na procura de felicidade. Felicidade, neste caso, intimamente ligada à compreensão da identidade, à procura do Eu. Um Eu de passado truncado pela independência do território Africano de Angola. Independência e abstinência de si, que o deixaram alijado de conhecimentos directos sobre esse passado fundamental para responder ao básico da pergunta: Quem sou? Um Eu baseado numa complexa construção volúvel que hoje tenta alicerçar, pelo menos

320. Segundo modelo difundido por P. J. Chandler, através de www.biobeas.com. CHANDLER, Philip- *The Barefoot Beekeeper*. 3ª Edição. Reino Unido: Philip Chandler, 2009. ISBN 978-1-4092-7114-7.

fundear, num novo território, em espaços e tempo, para o qual não pode partir sem encaixotar o seu passado e sem a possibilidade de o vigiar, com medo de que, mais uma vez, o possa perder de si. Com medo da viagem. Com medo do ano zero. Com medo do apagamento da memória. Com medo de não se cumprir MEL – Meu Espaço de Liberdade.

10.2. CONTEXTO DE CRIAÇÃO

10.2.1. A origem do MEL

O tempo vai desvanecendo as ligações que outrora pareceram tão fortes e fundamentais, mas a memória insiste, neste exercício de esclarecer que o Mel, começa na actividade docente do autor. Encarou, numa sala de aula, um pacote feito de papel mata-borrão com um molhe de folhas de cera para apicultores no seu interior. O seu típico padrão de alvéolos hexagonais, o cheiro que emanava, a imagem visual daquele grande molhe de folhas amarelo - cera de abelha, criou um momento de grande impacto. De tal maneira forte que o autor foi capaz de implorar ao aluno, como um bebé à mãe, que lhe desse uma daquelas folhas.³²¹ Para além de tudo mais, aquela folha, gentilmente oferecida por um aluno atónito, transportava as medidas oficiais para iniciar a construção de uma colmeia de dentro para fora. Processo que fundamentalmente aplica a todas as produções que realiza e que se quisermos terá referente na formação básica de Artes Plásticas — Escultura, onde a estrutura é fundamental para a liberdade de solução da forma. Onde, no dizer do *Mestre* Escultor Carlos Barreira:³²² "o parafuso na Escultura é, também, Escultura." Uma máxima emparelhada com muitas outras que até hoje ecoam em si. Na pesquisa que enceu-tou, para tentar encontrar um projecto base de apoio às suas intenções, encontrou o trabalho de P. J. Chandler, *The Barefoot Beekeeper*, a simple, sustainable approach to small-scale beekeeping using top bar hives.³²³ Na sua generosidade, P. J. Chandler ajuda a construir detalhadamente o seu modelo de Top Bar Hive que podemos melhor traduzir para português por colmeia horizontal. Sendo esta a distinção formal, base e fundamental, com o sistema *lusitano*³²⁴ que implica progressão vertical da colmeia. O universo da actividade de apicultura traduzido por P. J. Chandler fascinou muito

321. Cismava, naquela altura, construir uma colmeia no seu quintal, encantado pelos relatos de um apicultor que, com 13 Lusitanas, produzia 400Kg de mel, nos terrenos defronte ao seu quintal, na cidade do Porto. Porque fariam bem à sua horta, porque faria bem à natureza, e porque, ainda, os seus filhos poderiam participar de todo um processo fascinante em torno da apicultura.

322. Escultor Carlos Barreira foi docente na FBAUP, professor Associado, até ao final da primeira década do nosso século.

323. CHANDLER, P. J.- *The Barefoot Beekeeper*. Obra cit.

324. "A Lusitana é, hoje, a colmeia mais disseminada em Portugal. Este modelo de colmeia teve origem aqui na nossa região, em Rio Mau, Penafiel, pelas mãos, imaginação e experiências do Padre Manuel Tavares de Sousa (1872-1958), profundo conhecedor das abelhas e dos vários tipos de colmeia que no início do Séc. XX chegavam a Portugal. No desenvolvimento daquela que viria a ser conhecida como Colmeia Lusitana, Tavares de Sousa favoreceu o formato vertical, de alças sobreponíveis, do tipo Langstroth e Dadant-Blatt, em detrimento da colmeia horizontal do tipo Layens, muito em voga na época. Estas eram, no entanto, colmeias de grandes dimensões, difíceis de manipular, e cujas dimensões, na opinião de Tavares de Sousa, não se adequavam ao enxame e à abelha ibérica." [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://www.timberbee.com/online store/apicultura/colmeias/colmeia-lusitana/> ver também, [Consult. Maio 2014]. Disponível em <http://apialentejo.blogspot.pt/2011/09/colmeias-rationais.html>





o autor deste projecto de investigação, elucidou-o muito e, por fim, construiu a sua colmeia sem usar a célebre folha que sustentou todo o ânimo para passar da intenção à realidade, sendo que, no dia 22 de Abril de 2013, um pequeno “garfo”, enxame com rainha, ocupou-a e lá produziu mel.

Focado num tema, durante um certo período de tempo, os sentidos e toda a atenção são atraídos por coisas que com ele se relacionam. Por vezes de modo vago como formas, cores, sons, outra vez, de modo directo, como o livro de David Grossman, *O Mel do Leão*, encontrado numa feira do livro, no Museu D. Diogo de Sousa, Museu de Arqueologia, em Braga.³²⁵ O livro de David Grossman rapidamente se revelou muito importante. Estranhamente relevante no que, em fundo, conduzia este projecto de investigação, e o que, com o seu trabalho, o autor gostaria sempre de sublinhar: a relação da arte com a vida e com a condição humana.

David Grossman realiza uma análise do Mito de Sansão e cria uma imagem (identidade) que interessava focar e explorar no que viria a ser o remate ou capítulo de conclusões deste projecto de investigação. A brutal luta de vida aliada a um “sentido artístico” de a viver e de a provocar; de “performar”, aos outros, o nosso papel nela. Sansão revela-nos todo um conjunto de mistérios humanos de base que, apreciados pela sua condição e ilustrados pelo seu mito, se tornam quase supra-humanos. Na análise conduzida por David Grossman, o autor descobre, para além do episódio do Mel do Leão, toda uma espécie de arquitectura de vida deste personagem, que multiplica acontecimentos *sui generis*. Sansão passa imediatamente a ter outra densidade, para além da que ficou sedimentada pela informação base da infância. O herói da força desmedida, da capacidade extra-humana, da luta pelo bem, contra os maus e o mal em geral. Também o herói do declínio vexatório devido ao cabelo rapado pela amada Dalila. Nesta descoberta, por aquisição de informação, o autor inicia um processo de destruição da imagem positiva e romântica, adquirida e acrítica, e inicia um processo de construção de uma imagem mais complexa sobre este mito, menos pautada pelo binómio Bem-Mal. Destruição, talvez, de um traço da formação geral ocidental dos anos 80, período onde o autor recebe os seus dados de aculturação a uma sociedade que, por muito plural que na realidade fosse, e demonstrou ser, se organizava mediante uma lógica de dualidade, marcante em toda a última metade do século XX. A expressão máxima dessa dualidade poderá ser representada pelos dois blocos beligerantes de uma guerra fria, organizada entre comunismo e capitalismo. Beligerante na capacidade de guerra, na conquista do espaço, no modo de organização da sociedade, na concepção de um bem e do mal que se lhe associa.

325. Museu D. Diogo de Sousa, Museu de Arqueologia, com espólio de Bracara Augusta e do Minho, do Paleolítico à Alta Idade Média, destacando a época romana. O Museu desenvolve a sua actividade no âmbito da preservação e divulgação do património arqueológico local e regional, abriu ao público em Junho de 2007. Neste espaço trabalha Vítor Hugo Torres, um técnico de restauro, com quem troco amiúde informações sobre matérias e processos com que trabalhamos. Uma relação de longa data, de amizade e reconhecimento de mestrias, saberes e modos de ver o mundo que me fascinam. Estivemos no Museu para uma visita guiada à exposição permanente, espólio e oficinas técnicas, onde podemos compreender a proximidade e distâncias com que encaramos a nossa relação a actividades similares, com enfoque nos processos de moldagem.

10.2.2. Mito de Sansão

O mito de Sansão sempre foi difundido muito para além da sua base escrita no *Livro dos Juizes* 13-16, do *Antigo Testamento*. Foi composto e re-organizado por vários autores, até à actualidade. As interpretações que conduziram esses processos, procederam, quer de leituras gerais do texto original no enquadramento bíblico, quer em perspectivas específicas acerca da sua possibilidade de significados. Este trabalho criativo sobre o Mito, possibilidade que o texto original parece instigar na sua peculiar forma de escrita, dependeu invariavelmente do autor que o realizou, da sua idiosincrasia, do seu tempo e lógica cultural, social, política e religiosa. Porém, o que parece semelhante em todos é a actuação nos contra-tempos, nos espaços de vazio que a escrita do texto original sustenta.³²⁶ Através deste processo, e no sentido que atrás se escreve, na nossa era este Mito é apropriado para difundir uma imagem específica de herói. Serve de modelo directo para a criação de outros heróis, como o da Banda desenhada Super-Homem. Serve-lhes de enquadramento histórico, justificação, linhagem, apesar da distorção, reorganização do original. Nicholaus Pumphrey no seu ensaio “Superman and Samson: The Intersection between Pop Culture and Bible, an Intertextual Reading”, escreve: “The western and American concept of a hero evolved from the Greek, but was influenced by religion, language, World War I, World War II, and popular culture. The heroes of Greece were not viewed in the modern ideal, which creates a system of purely good hero.”³²⁷

Encontrando o texto original e os seus hiatos entre os dados que nos remete para interpretação, poderemos compreender que, ao contrário desta construção em torno do seu Mito, Sansão é, ao mesmo tempo, Herói e Monstro. O monstro será a tradução do indizível humano que expõe os limites, os espaços de ruptura, da própria humanidade. O monstro é uma figura de fronteira, é o marco dos limites do sujeito dito “normal”. José Gil refere-o assim, não situado fora do domínio humano, mas no seu limite. O monstro existe sempre oculto, mas quer sempre revelar-se, é o último reduto da liberdade individual, mas vive encastrado das fobias, frustrações, desejos secretos e de toda a “maldade” do ser. O Monstro é uma figura complexa que activa a nossa imaginação

326. MILTON, John (1671), *Samson Agonistes*, Poema dramático, usando as estruturas dos textos clássicos gregos. Foca-se no período pós Sansão ser cego pelos Filisteus e encarcerado. Rememorando a sua vida, reflecte sobre a sua condição e declínio de homem, de enviado de Deus e de herói do povo israelita. [consult. Janeiro de 2014]; Disponível em http://www.dartmouth.edu/%7Emilton/reading_room/samson/drama/index.shtml

SAINT-SAËNS, Camille (1877), *Sansão e Dalila*, Ópera, segundo libreto de Ferdinand Lemaire. Baseada no capítulo 15 do livro dos Juizes, focado na relação amorosa de Sansão e Dalila. [consult. Fevereiro de 2014]; Disponível em http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2430

JABOTINSKY, VLADIMIR (Ze'ev) (1926), *Sansão*, romance que recria a figura mítica de modo mais realista e plausível, actualizando a sua imagem para definir um herói contemporâneo com fins políticos e ideológicos. FISHELOV, David- **The transformation of Biblical Samson or the heroic failure to escape myth in Myth and Literature**. Montevideo: ed. L. Block de Behar, 2003. (p. 47-58) [consult. Janeiro de 2014]; Disponível em pluto.huji.ac.il/~fishelov/Samson-myth.pdf

DEMILLE, Cecil B. (1949), *Samson and Delilah*, filme dos Estúdios Paramount com argumento escrito por Jesse Lasky Jr. e Fredric M. Frank a partir de originais de Harold Lamb e de Jabotinsky. MENDES, Elsa Maria Carneiro- **A Cruz, o Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959)**. [consult. Fevereiro de 2014]; Disponível em repositorio.ul.pt/bitstream/10451/.../1/ulsd063865_td_Elsa_Mendes.pdf

327. PUMPHREY, Nicholaus- **Superman and Samson: The Intersection between Pop Culture and Bible, an Intertextual Reading**. [consult. Janeiro de 2014]; Disponível em https://www.academia.edu/3744295/Superman_and_Samson_The_Intersection_of_Pop_Culture_and_Bible_an_Intertextual_Reading. (p. 12).



e reflexão. Sílvia Moreno de Jesus e Quinteiro refere-se a Monstro como «uma figura plena de significado – uma “máquina de sentido”», numa tradução da frase de Judith Halberstam.³²⁸ Estes sentidos não são necessariamente evidentes, bem pelo contrário, maior parte das vezes são ambíguos, não permitindo uma interpretação única. Sansão aparece assim fascinante, definido por uma idiosincrasia estranha, intimamente ligada a Deus. Cumprindo uma missão divina desde o seu nascimento misterioso até à brutal expressão dos seus poderes físicos, mais das vezes originando morte, devastação e caos. É, porém, mais do que tudo, um homem, ou parece necessitar ver-se desse modo e fazer com que os outros o vejam assim: um ser que humanamente procura amor, pretendendo escapar à solidão. Entretanto, vive condenado aos limites do humano, a simbolizar a possibilidade e a vontade de superar essas limitações e, mesmo, a errar na amplitude do extra-humano. Do original no *Livro dos Juízes, servidão dos Israelitas, sob os filisteus, e o nascimento de Sansão*, de 13 a 16, interessa transcrever para aqui aqueles que relatam os episódios ligados ao Mel do Leão.³²⁹

[14 – 5]: “Sansão desceu a Tamna e, ao chegar perto dos vinhedos de Tamna, viu um pequeno Leão que se aproximava rugindo.”

[14 – 6]: “O espírito de Iahweh veio sobre ele e, sem nada ter nas mãos, despedaçou-o como se fosse um cabrito; mas não contou a seu pai nem a sua mãe o que tinha feito.”;

[14 -8]: “Algum tempo depois, Sansão voltou para desposá-la. Afastou-se do caminho para ver o cadáver do leão, e observou na sua carcaça um enxame de abelhas e mel.”;

[14 – 9]: “Recolheu-o na mão e, enquanto seguia o seu caminho, o comia. Chegando a seu pai e a sua mãe, deu-lhes, e eles comeram; mas não lhes contou que o tinha colhido na carcaça do leão.”;

No seguimento deste episódio, Sansão, na sua boda de casamento, formula um enigma com o qual cria o primeiro momento de tensão com os seus inimigos filisteus, aqui estranhamente intitulados de “companheiros para estarem com ele”.

[14 – 14]: “Ele lhes disse: “Do que come saiu comida, e do forte saiu doçura.” Depois de três dias ainda não tinham achado a solução do enigma.”³³⁰

A cena do Mel na carcaça do leão possibilita, na análise de David Grossman, uma maneira inteiramente nova de Sansão perceber a realidade, semelhante a uma nova visão do mundo. O Mel do Leão constitui uma imagem poderosamente simbólica na ligação entre o esqueleto do animal, isto é, a morte concreta, e o sustentáculo de vida, simbolizado pela colónia de abelhas melíferas e a sua generosa produção de mel. Neste sentido, o autor sustenta que, para lá de um momento de “revelação”, Sansão,

328. QUINTEIRO, Sílvia Moreno de Jesus e- **O HERÓI SUBLIME: FIGURAS E FIGURAÇÃO**, tese de Doutoramento, publicada [pdf]. Algarve: SAPIENTIA, repositório Institucional da Universidade do Algarve, 2006. . [consult. Fevereiro de 2014]; Disponível em <https://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1411/1/O%20Herói%20Sublime%20%20Figuras%20e%20Figuração.pdf>. (p. 82)

329. No livro de David Grossman a tradutora utilizou a Bíblia na versão de João Ferreira de Almeida. Não seguimos o texto dessa versão optando por apresentar os patentes na versão da Bíblia de Jerusalém, por nos ter sido indicado como obra de maior acordo e difusão entre especialistas.

330. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (coords)- **Bíblia de Jerusalém**. Trad. Livro Juízes Jorge Cesar Mota. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. ISBN 85-0500365-9.

“o consumado homem-dos-músculos, descobre, num repente, a maneira como um *artista* vê o mundo?”³³¹ reflecte que, a partir deste encontro com o Mel do Leão, Sansão “demonstrará uma clara tendência para moldar a realidade (...)”.³³² E o autor deste projecto de investigação inaugura um processo de identificação, de aproximação, de leitura dos dados deste mito, como chave de descodificação de uma identidade pessoal que aqui se questiona.

10.3. ENQUADRAMENTO NO PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO

10.3.1. Um Processo Criativo ao espelho de Sansão

Sansão encontra-se sempre envolto na construção de imagens complexas, de muitos passos interligados para atingir um fim. Um fim sempre violento que poderia pela sua condição ser concretizado de modos muito mais directos ou imediatos. Parece ter a necessidade de não dar continuidade, de romper com as acções, demarcando-as em objectivos concretos, fechados em si, mas comunicantes, interdependentes, discursivos num sentido único, geral. Insolitamente, por entremeio, lança-se em silêncios, em moradas de recolhimento, de reflexões em isolamento, que cortam a actividade ligada a um acto, permitindo criar uma antecâmara “de vida” para a “criação” de um novo. Esta complexidade e pluralidade, na possibilidade de ligação entre elementos díspares que se reúnem num discurso, comunicam com o processo criativo como o autor o experimenta, não só no nível prático, mas também no plano conceptual. Para David Grossman, o leão poderia ter constituído uma pista para si próprio, conduzindo Sansão a uma dimensão da realidade desconhecida e nova. No mínimo, a uma maneira inédita de a ver, para lá da observação passiva, “contendo, antes, os poderes de criar e renovar”. A tese de David Grossman sobre este herói e sobre a sua terrível condição baseia-se na solidão a que foi condenado desde a sua nascença, que cria um “abismo hiante” entre ele e todos os outros, incluindo os que por “azar” de quererem muito um filho, foram seus pais. Recorda-se que o Mel do Leão e mesmo o momento de que este depende, a Morte do Leão pelas próprias mãos nuas de Sansão, não são partilhados com os pais. A hipótese avançada por esse autor leva-nos ao ser artístico em Sansão: «(...) talvez seja o mel em si mesmo que foi tirado de dentro do leão, o seu mel “leonizado”, a concretizar o que nunca soube dizer por palavras.»³³³

O autor deste projecto de investigação compreende as suas produções nessa categoria, a das coisas sem tradução, provenientes de si, da sua acção de vida, e que o Outro adquire, participa, sem poder ser consciente do seu significado original. O melhor

331. GROSSMAN, David- *O Mel do Leão: O Mito de Sansão*. Lisboa: Editorial Teorema, 2006. ISBN 972-695-693-5. (p. 43).

332. Idem. (p. 43).

333. Ibidem. (p. 46).

que conseguem é marcar uma fronteira, definir um espaço limite, um território de expectativa entre o desejo do autor de comunicação e a ânsia de ligação dos Outros.

David Grossman conduz a sua análise para um herói humano, com a mesma dimensão que qualquer pessoa, capaz das maiores façanhas, “assombrosas” até, mas exposto ao complexo jogo de dúvidas e ânsias a que a vida nos vota na nossa solitária condição. Escreve: «(...) também, dentro de todos nós, tremula melancolicamente a eterna chama do reconhecimento de que homens e mulheres estão separados e isolados uns dos outros, afinal, que são “misteriosos” e até “incognoscíveis” para os outros — talvez para nós mesmos — e, por conseguinte, solitários para toda a vida.»³³⁴

Debaixo do seu corpo fortemente musculado, comparado ao de um leão, imagem que se pode ampliar pela própria “juba” de cabelo nunca cortado, encontra-se o “mel”. “Do que come saiu comida, e do forte saiu doçura.”³³⁵ rezou o enigma que coloca aos companheiros de boda e que tão somente constitui o enigma fundamental do próprio Sansão. Os outros, mesmos os mais próximos, pai e mãe, sem dados não são capazes de adivinhar este enigma e assim, diz Grossman: “Envolve-os em doçura e tenta ligá-los a si com o mel pegajoso, e com isto lhes pede que o acreditem (...)”.³³⁶

Esta passagem terá uma relação concreta com a situação pessoal que o autor vive em relação à FBAUP e à construção deste projecto de investigação. Sansão, como todos nós, quer ser ele próprio, quer viver a sua idiosincrasia mas, ao mesmo tempo, quer pertencer, quer ser fiel aos seus mais próximos de quem, fatalmente, difere tanto. Esses “pais”, o autor pretende aqui, na relação que inaugura com a situação pessoal, compreendê-los de modo lato, tudo e todos que estão na sua base como indivíduo. Os que pensamos contribuir de modo positivo, mas também aqueles que asseveramos contribuir de modo negativo. Ser-lhes “fiel” para nos encontrarmos na diferença. Diferença e Repetição dois conceitos que assaltam o autor do título de Gilles Deleuze. Repetição a que nos submetemos durante toda a vida, invariavelmente – solidão e traição. Sansão experimenta primeiro a traição pela amada de Tamna, quando esta revela a solução do seu enigma aos companheiros. Porém, ele próprio se trai, revelando-lhe o que não revelara aos que, em primeiro, queria ser fiel. Revelando a quem, obviamente, em toda a situação, mais se fragilizava pelas suas fidelidades anteriores. Traiu-se colocando o seu enigma, o seu segredo, na possibilidade de ser traduzido num jogo de salão. Independente da poética com que o matador de Leões traduz a proeza no enigma, a sua aplicação é uma auto-traição. Conduz Sansão a, de um momento para o outro, transformar esta amada, que tanto se empenhou para desposar, a que “lhe agradou”,³³⁷ em mero dado de uma história que escreve para lá de toda a sua existência, realidade e enquadramento. O seu desejo por essa amada que, bem vistas

334. GROSSMAN, David- *O Mel do Leão: O Mito de Sansão*. Obra cit. (p. 103).

335. 14 - 14 *Livro dos Juizes, Antigo Testamento*. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (coords) - *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Livro Juizes Jorge Cesar Mota. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. ISBN 85-0500365-9.

336. GROSSMAN, David- *O Mel do Leão: O Mito de Sansão*. Obra cit. (p. 48).

337. 14 - 7 *Livro dos Juizes, Antigo Testamento*. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (coords) - *Bíblia de Jerusalém*. Trad. Livro Juizes Jorge Cesar Mota. Obra cit.

as coisas, está na base do seu enigma, da revelação de algo do seu interior, é obliterado por outro desejo. Ser respeitado! O que “lhe agradou” não é suficiente para prender um homem como Sansão, talvez compreendendo que muito teria de renunciar de si, negociar, viver uma/numa normalidade, sujeito, domado. O seu poder, neste sentido, não seria mais que garante de criação de um grande espaço para si, mas sempre um espaço com limites, nunca mais do que um grande quinteiro. Sansão parece recriar o processo de vida como numa experiência de laboratório, sintetizando os dados para poder tirar conclusões. Brutais. Violentas conclusões que seriam, noutras histórias que não a do Sansão, perpetuadas em seu favor, no resto da sua vida, sem necessidade de partir para as restantes, que, sabemos, serem estranhas sequelas desta incessante procura de liberdade. É com certeza esse reclamar de liberdade que produz, no processo criativo tal como o autor o experimenta, resultados tão díspares, de estéticas tão diversas, por média tão diferentes. Nunca conduzido pelo que “lhe agradou”, mas sim por um discurso geral, um texto pessoal, que a maior parte das vezes parece ser da lavra do divino, mais do que da própria lavra, já que justifica todas as traições e a condenação a todas as solidões, que, por opção nossa, preferíamos acreditar que nos tentaríamos escapar.

10.3.2. Coincidências perante o reflexo de Sansão (nos projectos desenvolvidos no âmbito de Moldes de uma Identidade)

1º reflexo- Formalmente as Colmeias que compõem o físico do projecto MEL poderão ser consideradas “Caixotes”, talvez, não no Design, apesar de simples, mas, principalmente, perante o pragmatismo de construção do modelo de *Top Bar Hive* que P. J. Chandler divulga e que foi seguido na persecução do projecto MEL. Qualquer pessoa poderá fabricar a sua colmeia, com aptidões e ferramentas rudimentares, para apoio a esta construção. Contudo, as colmeias deste projecto contêm no interior elementos significantes de vidas passadas, cujos dados se deseja sejam presentes numa vida futura. Espécie de garantes de coerência de percurso, de ligação entre o passado e o futuro do autor. Espécies de âncoras identitárias que se propõem no vórtice, desespero ou iminência da mudança. Neste sentido, visto pelo avesso, todos os “Caixotes” desenvolvidos neste projecto de investigação serão “colmeias”. No sentido de serem *contentores de MEL*. Reservando no seu interior, para um qualquer futuro, aquilo que poderá vir a concretizar *o que nunca soube dizer por palavras*. Criando uma reserva da lógica do ser do autor para alimentar uma ideia de si. Os elementos que se “encaixotam” remetem-se à incerteza de uma viagem para outra realidade, num isolamento de síntese, sem apoio do contexto complexo e das dimensões da realidade onde existiram. São, sem dúvida, o que remata a realidade que se vive, e que se anseia nem tudo perder. Apostado o futuro naquilo que eles podem levar inscrito

em si, dessa realidade, ajudando-nos futuramente a reinscrevê-la em nós. Pelo menos a recordar. Poderão ser ou não alavanca de outros viveres, mais das vezes, sendo reduzidos ao seu valor de *coisa*, que se abandona ao mero comércio. Certeza será que os olhos que vêem os elementos no momento de cerrar do “caixote”, no escuro que os engole, serão sempre *outros* no momento do seu descerrar, perante a luz que os desperta.

2º reflexo - De P. J. Chandler e da sua preocupação com sustentabilidade e com ambiente, também foi adoptado o uso da matéria composta entre óleo de linhaça e cera de abelha. Este produto constitui uma espécie de impregnante para tratamento e conservação das madeiras, a qual diz ser proveniente de antigas receitas e que, contendo própolis³³⁸ no seu fabrico, seria utilizada por Stradivarius para o tratamento dos seus violinos. Todas as madeiras usadas nos projectos desenvolvidos no âmbito de *Moldes de uma Identidade*, compondo os diferentes “caixotes”, foram utilizadas em cru, coladas e pregadas e recobertas, pelo exterior, com esta matéria. A função de revestimento contra as intempéries deste composto é secundada pela função atractivo para as próprias abelhas, pela presença e cheiro da cera que ao calor do sol se activa. Também neste sentido, todos os “Caixotes” produzidos no âmbito deste projecto de investigação, colocados ao Sol, participam nesta dimensão de espaço atractivo, para a fundação de uma colmeia.

3º reflexo - O autor desta tese com cabelos e barba crescidos e nunca cortados, uma ligação directa à imagem de Sansão enquanto nazireu de Deus.³³⁹ No *Livro dos Juízes*, do *Antigo Testamento*, Sansão nasce por anunciação divina:

[13 – 5]“ Porque conceberás e terás um filho. Sobre a sua cabeça não passará navalha, porque o menino será nazireu de Deus desde o ventre de sua mãe. Ele começará a salvar a Israel das mãos dos filisteus.”³⁴⁰

Este voto é mantido até ao episódio de traição por Dalila que, ao cortar-lhe o cabelo, o priva da sua enorme força. Isso traduz a desmedida importância desse elemento físico na imagem de Sansão. Este cabelo comprido, nunca cortado, seria garante de uma comunicação privilegiada com o divino, um segredo pessoal da sua condição.

Juntamente com o resto das suas características físicas, à mesma proporção que deveria provocar admiração o isolá-lo-ia perante todos como *sui generis*. A diferença visível e declarada de Sansão, de não conseguir ser apenas um homem entre homens, ainda se agrava quando deambula livremente entre, e em, território do outro. O dissemelhante, até dos seus, é também o estrangeiro, o inimigo.

4º reflexo - O branco e preto, da CAL e do BREU, matérias transversais a todos os projectos criados para este projecto de investigação, isto é, a luz e a escuridão, a máxima reflexão da luz e a sua máxima absorção, liga-se à dualidade representada

338. “is a wax-like resinous substance collected by honeybees from tree or other botanical sources and used as cement to seal cracks or open spaces in the hive.” CHANDLER, P. J.- *The Barefoot Beekeeper*. obra cit. (p. 48)

339. Hebreu que, por voto, não cortava cabelo, não bebia vinho, nem podia tocar em cadáveres.

340. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (coords)-*Bíblia de Jerusalém*. Obra cit.



por Sansão figura Solar e Dalila figura Nocturna. Sansão, em hebraico, significa “pequeno sol”, porém para David Grossman, *Shimshon*, também pode ser decomposto em *shemesh* e *on* – “sol” mais “força”, “virilidade”, o que, de todas as maneiras, o liga ao grupo de “heróis solares” como Hércules, Perseu, Prometeu e Mopso, filho de Apolo. A personagem Sansão tem óbvias e fortes conotações pagãs, apontando para uma possível proveniência anterior a ser difundida como história Bíblica. Dalila, a mulher que ama, contem no seu nome *lylah*, a palavra Hebraica para noite. Diz-nos David Fishelov: “Thus, the battle between the Hebrew Samson and the Philistine Delilah can be portrayed as another variation on the eternal, mythical battle between the forces of light, represented by the son of Sun, and forces of darkness and night, represented by Wicked woman.”³⁴¹

5º reflexo - Mel, parte integrante de uma imagem complexa, significativa e basililar, no Mito de Sansão. Elemento estrutural de uma composição poderosa, Mel e Leão. «Do que come saiu comida, e do forte saiu doçura.»³⁴² Mel, que possa ter permitido a Sansão uma nova percepção do mundo, uma visão artística, segundo Grossman, constitui para o autor deste projecto de investigação, o paralelo perfeito com a arte. O Mel é reconhecido como importante complemento da dieta humana. Altos valores energéticos e rico em substâncias benéficas ao equilíbrio do nosso organismo, tais como vitaminas, minerais e aminoácidos. Porém, poderemos viver a vida inteira sem o provar. Não será como a água. Essencial. Essencial é o seu papel para lá do sector da alimentação. Da relação directa com o organismo humano. A produção de Mel implica a existência de abelhas e do cumprimento do seu importante papel no equilíbrio da natureza. Polinização. Será então essencial, indirectamente, na manutenção do mundo como o conhecemos. Mundo de frágeis equilíbrios, de correlações insuspeitas, onde a existência de Mel apenas será garante de um funcionamento correcto.

A arte, actividade fundamental, primordial, da humanidade, expressão do génio humano, garante da comunicação de nós, dos ideais civilizacionais, do que não pode ser dito ou escrito, é, mais das vezes, apartada dos equilíbrios sociais, tida como não essencial e até como extravagância. A arte será, assim, essencial indirectamente na manutenção do mundo como o conhecemos, envolvendo-nos, ligando-nos a si e entre nós, *como mel pegajoso*, ambicionando que acreditemos que o universo cria equilíbrio em nós. Nós, no sentido singular e plural, no nosso corpo e mente. MEL - Meu Espaço de Liberdade tenta comunicar com a subjectividade da vida e a possibilidade criativa de a enfrentar.

341. FISHELOV, David- The transformation of biblical Samson or the heroic failure to escape myth in BLOCK DE BEHAR, Lisa- **Entre mitos & conocimiento = Between Myths & Knowledge = Entre mythes & connaissance**. Montevideo: AILC [International Comparative Literature Association], 2003. ISBN 9974395569 (p.48)

342. 14 - 14 *Livro dos Juizes, Antigo Testamento*. GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (coords) - **Bíblia de Jerusalém**. Obra cit.

10.3.3. O menino Sansão, que tudo pode e de todas as dúvidas ou O Mito do Artista

Trezentas raposas amarradas pelas caudas aos pares, com um tição agarrado, queimando pelas colinas afora, searas e tudo o resto por onde passaram. Sansão um homem que faz garotices épicas, experimentações de poder e morte que todos fizemos à escala das crianças que foram decrescendo em nós. Os sapos fumadores, as devastações de formigueiros, os orifícios laterais dos caracóis. Descobri-los e preenchê-los. Ver o animal a contorcer-se. Compreender o sofrimento. Por fora, mas na cabeça. Um sofrimento fora do nosso corpo, mas dentro da nossa cabeça. Repetir a experiência. Outro caracol e outro. Só eu sei do orifício lateral dos caracóis! Só eu é que reparei. Eu sou o todo poderoso de fornicar os orifícios laterais dos caracóis e observa-los a sofrer, a contorcem-se de um modo inesperado num caracol: enérgico; rápido; defensivo. Não muito eficaz perante a minha superioridade e desejo, nada eficaz perante a minha perversidade. Uma maldade que instala um inibidor na consciência. Uma consciência que cresce descompassada do corpo, onde decresce uma criança. Um limite que cintilará para lá da relação com os caracóis. Tudo tem os seus orifícios laterais invisíveis, ou quase invisíveis. Não necessitamos mais vê-los, nem pressenti-los. Não é uma suspeita é um conhecimento. As crianças observam o mundo como animais atentos, alerta, receptivos, actuam sobre ele de modo rude, brutal, regrado pelo desejo, isento de preconceitos. Depois crescem. Sansão apanha trezentas raposas, o que por si é um feito. De tempo e de disponibilidade mental. Não pensando no número e no significado que possa ter, teremos de pensar na logística. Trezentos bichos inquietos, com tendência para a loucura e para o stress quando se pressentem presos e sem espaço de liberdade. Trezentos bichos furtivos, de largos territórios. Sim, porque não haverá raposas como tordos. Ter-se-á cansado Sansão ao final desta quantidade, ou, existirá uma criança que teima em permanecer às rédeas deste corpo já crescido de moço casadoiro? Moço/Homem que na sua consciência ainda não criou inibidor que salve bichos e homens da sua maldade, perversidade? Ou, Moço/Homem, eterna criança metamorfoseado em artista que reclama o mesmo direito à liberdade, a tomar o mundo apenas regrado pelo desejo e isento de preconceitos. Declara David Grossman“(...) que vingança grandiosa, artificiosa — estética, na verdade, ela é! (...) não menos impressionante do que a execução concreta, é o plano, a ideia, a invenção.”³⁴³ Isto é, toda esta proeza tem um conteúdo e uma forma de expressão específica e intencional, aproximando-a do acto artístico, muita imaginação, muita precisão processual, muita significação, para um resultado vão, auto-referencial e estético, não obstante real, autêntico, consequente.

David Grossman compara sempre o mito à realidade mundana, à nossa existência. Cumpre o mito essa função, para que nos compreendamos de modo exteriorizado e extremado. Refere que as experiências destruidoras são compulsivas nos

343. GROSSMAN, David. *O Mel do Leão: O Mito de Sansão*. Obra cit. (p. 64).

humanos. Repetem-nas, em diferentes momentos da sua existência, com resultados semelhantes: a vivência de relações disfuncionais, situações derrotistas, o instigar de sentimentos envenenadores, o acicatar do seu pior. Talvez, e como mera hipótese, para daí, desse extremo, “no epicentro da humilhação, alienação e desentendimento”³⁴⁴ o humano se poder centrar nele próprio, no que realmente é para lá de toda a consciente construção de si.

As artes plásticas são o campo de batalha do autor deste projecto de investigação, onde é mito e monstro, onde recolhe a sua identidade para a trair vezes sem conta, na procura de uma nova ordem pessoal que, no divino (admirável) desejo de a tornar mundial, comunicável aos outros, se condena irremediavelmente à solidão no meio de queridos estranhos e estranhos prodígios.

10.3.4. Das Terras como territórios significantes

10.3.4.1. Valpaços, Trás-os-Montes ou tentativa de soterrar uma cave.

O projecto MEL – Meu Espaço de Liberdade foi concebido para ficar sediado em Trás-os-Montes, no Concelho de Valpaços, no Norte de Portugal, na sua dimensão física real. Terras de origem paterna, de onde se poderá reclamar a *herança de fragas e seixos*.³⁴⁵ Porém, representarão os terrenos e casas, ainda propriedade da família, o que mais próximo poderá reclamar de território de pertença. De Origem. Uma origem construída sobre um território conhecido desde infância, ritmadamente apropriado pelas celebrações ansiosas e saudosas dos pais, e depois, pela sua contínua integração pessoal na realidade familiar materna e paterna, no contexto espacial português, nas lógicas sócio-culturais e políticas do país, na densidade da sua formação identitária e na constituição da sua própria família. Uma pertença inicialmente sentida por afinidade, mais do que por direito próprio. Afinal, até muito tarde o autor alimenta a ideia de “não ser daqui!”. Um “daqui” Portugal, na sua totalidade. Ele, criança-menino, era de outro sítio que, não sabendo descrever, não obliterava reconhecer como mais genuinamente seu - Angola. Desta outra terra de compensação a que chegou, viu Trás-os-Montes, o Concelho de Valpaços, o Norte de Portugal, de onde o pai se reclama, engrandecer como sede de encontro de todos os familiares que tinham estado por África. São dali por nascimento, e porque, nas vicissitudes do “retorno”, encontraram a recepção familiar, espaço e uma rede de entajuda amigável e fiável. Um centro de reagrupamento familiar, depois das diversas aventuras de África Nossa, e antes da tomada de outros territórios, como palco de continuação da aventura que é viver e criar condições para a realização de sonhos. Aquelas terras constituíram, com tudo o

344. Idem. (p. 102).

345. Título de um manuscrito escrito por António Moutinho, pai do autor, de reflexão e história de vida, que ainda não encontrou edição.



que tinham, e não tinham, uma reserva identitária para todos. Uma terra da qual não poderiam ser apartados, porque lhes pertencia por direito, sem outras questões. Pelo menos, da mesma natureza e lógica com que as de Angola lhes foram suprimidas, da possibilidade de vivência física.³⁴⁶ O tempo de “não ser daqui”, de lado nenhum, cedeu lugar a “sentir-me bem aqui”. Num lugar onde as pessoas que lhe eram próximas se sentiam livres e reproduziam nos hábitos, nas histórias, nos sabores, a África e a Angola que o autor necessitava de idealizar. Uma África à portuguesa: extensa, quente, calorosa, picante, humorada, desinibida. Tinha de resolver África em si. Atulhar esse imenso vazio identitário através das vivências dos outros, na impossibilidade de recuperar um passado através de memórias próprias, na impossibilidade de ir lá vivenciar uma experiência pessoal.³⁴⁷ Suplantado o vazio pelo cheio das suas experiências de vida, habituou-se a pensar nele como a cave da sua identidade, ao contrário do comum, desmesuradamente grande para guardar tão pouca coisa. Contudo, relembra Gaston Bachelard, na sua *Poética do Espaço*, distinguindo polaridades entre tecto e porão (cave). Ligando-os ao racional e ao irracional, ao sonho e ao medo. Sendo a cave (porão) “(...) a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.”³⁴⁸

O tempo de “não ser daqui”, de lado nenhum, cedeu lugar ao tempo de “estar aqui”. “Aqui” Portugal, na sua totalidade. Palco de continuação da aventura que é viver e criar condições para a realização de sonhos. Nessa íntima e partilhada aventura de procura de felicidade - viver -, ouve do filho mais velho, numa certa viagem a Trás-os-Montes, tão cristalino quanto uma criança de cinco anos pode ser: “Eu sou Daqui!”. À vista dessa casa, que hoje alberga o Projecto MEL, nessas terras que viram nascer o seu avô, sabendo-se igualmente aí concebido, a criança reclamou: “Eu sou Daqui!”.

Perante semelhante Liberdade e Determinação, também Eu tenho de ser *dali*.

346. Contudo, o autor e os nascidos nas mesmas condições, na década de 70, serão a prova viva que essa lógica não se sustenta. Infelizmente, confirmado, também, nas décadas seguintes, se lançarmos um breve olhar sobre os conflitos do final do século XX, por exemplo nos Balcãs.

347. Angola manteve-se em guerra até ao ano 2002, aquando da morte de Jonas Malheiro Savimbi, líder da UNITA que, juntamente com o MPLA, formaram as facções beligerantes de uma guerra civil, perpetuada 27 anos. Constitui este factor, na perspectiva do autor, o maior argumento de um irremediável adiar de novo contacto com essa terra e suas gentes, para os portugueses que estiveram em Angola. O atraso na possibilidade de reaproximação das massas populares, no reencontro e reflexão do que tem em comum e do que os dividiu, num certo período da história, foi levado ao extremo da impossibilidade, forçando o tempo. Os homens forçaram a guerra, para forçarem o tempo a seu favor. A favor dos homens da guerra. Da guerra como única realidade. Imperiosa sobre a vida e a morte. Canalizando a formação base dos indivíduos e a memória das gerações. Se não como estratégia da própria guerra, como estúpida consequência. «No mês que passou como voluntário na Guiné não consegui acrescentar novas histórias às memórias de guerra contadas pelo pai na infância, nem às que se lhe juntaram quando acompanhou o pai aos sítios onde ele tinha estado. Sozinho na Guiné-Bissau, tentou abordar o assunto várias vezes com as pessoas com quem se cruzava no hospital onde foi voluntário e fora dele - «o meu pai esteve cá na guerra colonial...» - sempre recebeu encolher de ombros de indiferença e desconhecimento. Desistiu, «deixei de falar sobre a guerra». Percebeu que este é um país onde a memória morre cedo, «quase não há pessoas idosas». No hospital sentiu a verdade das estatísticas, a esperança de vida ronda os quarenta e nove anos. E para terem vivido no tempo em que o pai andou por ali têm de ter pelo menos perto da idade dele, sessenta e seis anos. Na Guiné «quase não há pessoas dessas idades», diz.” In GOMES, Catarina- **Pai, tiveste medo?** Lisboa: Matéria Prima, 2014. ISBN 978-989-8461-80-3 (p.160/161).

348. BACHELARD, Gaston- **A poética do espaço**, 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1957]. ISBN 95-336-0234-0. (p. 36/37).

10.3.4.2. Angola de menino ou a criança na cave

Angola, por um lado, um território idealizado, onde a incapacidade de memórias fidedignas de uma criança de quatro anos, permitia toda e qualquer construção. Por outro, um território muito sentido, porque gravado no corpo, pelos episódios que a criança-menino registou em si, da realidade que viveu. Angola, uma terra que ficou longe. Muito longe, a uma distância marcada pela diferença da terra onde aterrou. Uma terra de compensação. Vivida com a curiosidade de uma criança, pelo que tinha de novidade. Penalizada pela insistência temporal da sua realidade como *a* realidade. Da sua realidade, como um muro erguido à continuação de outra coisa que não saberia dizer. O que ficou gravado de Angola no corpo dessa criança-menino compôs um território de saudade, de felicidade, de amor, de calor, de ritmos e lógicas quotidianas que se desfizeram num ápice. No vórtice de uma guerra que os homens adultos de então não sabiam explicar a eles próprios, quanto mais às crianças. Ainda hoje será difícil de explicar, como qualquer guerra.

Um ápice que inscreveu informação nesse corpo pequenino que, nem assim, desfez as sensações positivas de pertença a essa outra realidade. Porém, informação que, com certeza, o fez tremer, perante uma cidade avidamente invadida pela guerra.³⁴⁹ Tremeu com medo, pelos disparos a que assistiu ou sentiu, do esconderijo familiar debaixo de uma cama, num quarto às escuras, ritmicamente iluminado (memória?).

Terá tremido, também, com medo induzido, pela postura de medo, dos adultos protectores, perante as situações tensas dessa realidade de guerra que compreenderia, assim, traduzida por eles. Não pelo que lhe diziam, mas como seres cristalinos que as crianças observam e sintetizam. A memória não lhe permite recordar o que lhe terão dito, nem asseverar qualquer episódio. Contudo, ainda hoje não aprecia foguetes. O primeiro festejo de Sr. de Matosinhos a que assistiu estava em Leça-da-Palmeira, com cinco anos, numa pequena casa para onde se tinha mudado com a família, mas ainda sem o pai, que continuava por lá. O foguetório tão apreciado nessas celebrações populares, colocou-o imediatamente debaixo da cama. A família foi dar com ele desaparecido no escuro inferior do colchão. Esse espaço esquecido da nossa realidade.³⁵⁰ Quietos. Calados. Perplexos pela troca. Então aqui também se dispara para o ar? Sons sibilinos e morteiradas. Iluminações rítmicas e explosões de luz. Os adultos daqui, quando felizes, fazem sons e luzes de guerra? Os de lá não estariam felizes? Porque é que viemos embora? Viemos é certo, mas durante esses primeiros anos o pai ainda ficou por lá. Salvando coisas? Salvando-se a si mesmo? Homem, Sonhos, Vida e Ideais, numa teimosia que hoje compreende inevitável. Compreende-a também em si, como uma herança que se exige da síntese que fazemos do Outro em nós. Hoje,

349. Luanda, a capital de Angola foi palco de vários confrontos armados pelos apelidados Movimentos de Libertação. O controlo da Capital era preocupação de todas as facções e a tensão aí vivida era enorme. Para o assunto ler KAPUSCINSKI, Ryszard - **Mais um dia de vida. Angola 1975**. Lisboa: Edições Tinta da China, 2013 [1976]. ISBN 978-989-671-176-4.

350. Uma perspectiva para visitar o trabalho de Rachel Withread.

porém, reconhece diferença entre os dois, nos esforços de teimosia e seus contextos. O pai acreditou até à última que se luta contra a morte. Estropear-se-ia, se necessário, corpo e alma, mas salvaria. Homem, Sonhos, Vida e Ideais. Cumpre, aí, o papel de Herói familiar, um dos muitos da sua geração que viveram e sobreviveram a um notável e brutal processo de reorganização sócio-cultural e política, ao nível mundial, com todos os tempêros sórdidos da era. O filho tem a morte como aliada pela vida. Não a enfrenta. Sempre preparado para tudo perder, não acredita na possibilidade de salvação. A morte é a vida. No tempo, nas coisas e nas pessoas. A teimosia de “salvar” é vã. Como e o que “salvar” quando tudo está em eterna mudança? Quando nada é certo? A cada momento de vida inicia-se um processo de morte. Mais lento ou mais rápido. Por vezes brutal. Fulminante. Porque a vida não deixa espaço para perpetuações. Contudo, compreende não poder deixar de cumprir o papel cósmico, de ligação, de relação com o tempo, as coisas e as pessoas. Estropear-se-ia se necessário, corpo e alma, para pertencer à vida que implicam, para assistir aos seus processo de mudança. Coisa que, afinal, poderá não constituir grande diferença. Escreveu Manuel Bastos: «O mundo não tem poesia nenhuma. Estética nenhuma. O mundo é um acumulado de ocorrências avulso. Somos nós que organizamos o divino caos universal na vã ilusão de criar beleza e de criá-la perene».³⁵¹

10.3.4.3. Porto o edifício sem fundo

Leça-da-Palmeira. Matosinhos. Senhora-da-Hora. Canelas, Entre-os-Rios. PORTO. As primeiras escolas e a primeira casa só para a família. O restaurante da mãe e toda a educação preparatória e secundária – o Liceu Augusto Gomes. A casa de família, o nosso lugar de estar. A quinta de agro-pecuária do Pai. A cidade grande, a noite, a adolescência, a formação específica em Belas Artes — Escultura. Crescer em direção ao Porto. Trabalho, estudos, divertimento. Conhecer pessoas, perder pessoas na grande cidade, nos seus ritmos. Nos seus meandros. A grande cidade atrai, dita lógicas e concentra-se de soluções, de mundos, de universos. Crescer e sair dali. Crescer e regressar para lá. Acompanhado. Nunca sozinho. Encaixando. Procurando encaixar. João Brites refere: «O que é que a gente procura ? É arte? Para quê? Procura é pessoas! Algumas.»³⁵²

O PORTO são anos de procura. Vasculhar tudo, curioso e intrépido. Dilettante. Obsceno. Desgarrado. Irremediavelmente inconsequente. Extraordinariamente produtivo. Qualquer canto. Qualquer situação. Qualquer momento. Muitas pessoas, nunca qualquer pessoa. Enfrentadas com uma rede de sonhos e tormentos. Poder

351. BASTOS, Manuel- **CACIMBADOS A Vida Por um Fio**. V. N. Gaia: Babel Editores, 2008. ISBN 978-989-8048-94-3. (p. 189/190).

352. BRITES, João- *Máquinas de Cena*, entrevista por Rui Ferro, Vítor Almeida. [UP]Arte, nº1. Porto: a.e.f.b.a.u.p, 1995. (p. 41).

e energia. Tempo. Pessoas e Artes. Um cocktail intenso, inebriante. Diário. Sempre re-inventado, viagem atrás de viagem, na companhia dos cicrones da noite. Depois, dos cicrones da manhã do dia a seguir. Kilómetros depois de já nem ser Porto, e ainda o ser dentro de nós. Guiado pelas suas mãos. Pelos seus olhos. Pelo seu corpo inteiro. Disse João Brites sobre o Teatro e a vida, ou a vida pela prática do teatro: «Quem não procura arte? Uma maneira de sobreviver às nossas dúvidas, às nossas necessidades...? Então, o que interessava, e interessa, é ter pretextos para encontrar coisas bonitas. E às vezes coisas bonitas estão para além da própria arte.»³⁵³

Procura guiada de experiências diversificadas conexas. Com denominador comum nas linguagens da Arte. Experiências de vida pela prática da arte. Experiências artísticas pela prática da própria vida. O que constituiu um ideal que funde as duas, dependente de três factores principais: vivências, de corpo e alma; pessoas, livres e generosas; aprendizagem de especialismos, das expressões, das linguagens. Escreve Helder Gomes: «(...) a distinção entre a arte e outras realidades culturais que lhe são conexas corresponde não a uma inultrapassável barreira de natureza, mas ao movimento gradativo de aprofundamento ou diluição da complexidade e da riqueza semântica e formal do uso das diferentes linguagens, em função dos quais, no interior de actividades culturais de intensa carga representacional, podem emergir comportamentos de excelência.»³⁵⁴

João Brites pensa que: «(...) a ligação empática do homem-artista com os objectos, com a natureza, com a comida, com as outras pessoas e a sua postura têm que ter influência na maneira de agir»³⁵⁵

No caso do autor, no agir do palco das artes plásticas. A Escola de Belas Artes do Porto vem dar, a este viver, um centro, uma sede de encontros e confrontos. E, Tempo. Muito tempo, para viver e reflectir com os Outros, Expressões, Linguagens e os seus especialismos, até ao inverso especialista deles. Um cadinho luminoso e borbulhante. De matéria igualmente informe como pré-determinada. Um catálogo muito extenso da possibilidade de diferenças entre iguais. Também foi aqui, que algumas máximas de produção se cravarão na memória para todo o sempre e, mais do que produtos de uma formação consciente, pertencem à categoria da deformação conduzida pelas necessidades e contextos do momento que, de qualquer das maneiras, o indivíduo tem sempre de superar para avançar, mesmo nos casos em que o relato da formação é só esmero e sucesso. “O parafuso na escultura é também escultura.”; “O lixo é matéria fora do sítio.”; “com pouco se faz muito” (...) Aqui é justo referir que a “Escola” foi também os personagens que a habitavam e que com as suas personalidades caracterizaram o momento da formação desses anos de curso, contribuindo

353. Idem. (p. 41).

354. GOMES, Helder, 2010, *O Plural no Nome I – linguagens e Fronteiras na Arte Contemporânea*, in Nada, nº 15, coordenação João Urbano, ISSN 1645-8338. (p. 28).

355. BRITES, João- *Máquinas de Cena*, entrevista por Rui Ferro, Vítor Almeida. Obra cit. (p. 40).

de modo directo ou indirecto, positiva ou negativamente para ela. Foram e ainda são eles, na memória deste autor *alumni*, quer vivos quer mortos ..., sempre vivos: Escultor Carlos Barreira;³⁵⁶ Mestre Escultor Gustavo Bastos;³⁵⁷ Escultor Zulmiro de Carvalho;³⁵⁸ Escultor Alberto Carneiro;³⁵⁹ Pintor António Quadros;³⁶⁰ Pintor Álvaro Lapa;³⁶¹ Pintor Ângelo de Sousa;³⁶² Pintor Eduardo Batarda.³⁶³

Perante o abismo do degrau de saída para a rua, do Pavilhão Central da FBAUP, no momento final da sua formação específica, o autor teve de inventar um plano de voo.

Compreendido que não era possível o voo livre e que não era desejável o voo solitário, a liberdade seria uma ilusão e, para estar só, bastava o infinito dentro da sua cabeça, parti dali acompanhado. Partir dali enamoradamente decidido (...) Pelas Artes (...) Pelas Pessoas, das Expressões e das Linguagens (...) Pela companheira (...) Voar para lá dali, até ao Porto. E para Longe. E de longe, amiúde retornar ao Porto, vindo das guerras que fez e travou à vida sem arte, sem atelier, sem escultura (...) com casa (...) com filhos. Com Porto como sede do viver.

356. "(...) integra, nestas obras iniciais, um comentário irónico ao mundo académico e profissional que o rodeia. As primeiras máquinas referem-se a acontecimentos reais que marcaram o quotidiano do escultor. A articulação entre a vida e a sua prática artística será uma constante na Obra de Barreira (...) Uma vez terminado o curso, Barreira comenta com ironia, não desprovida de carinho, um certo conformismo do corpo docente (...) Representados estão os professores que mais o marcaram, negativa ou positivamente: Alberto Carneiro, Charters de Almeida, Eduardo Tavares, Gustavo Bastos, Jorge Pinheiro, José Grade, José Rodrigues, Laureano Guedes, Pádua Ramos." MATOS, Lúcia Almeida- **Carlos Barreira - uma questão de matéria**. Porto: Câmara Municipal de Matosinhos e Universidade do Porto, 2009. ISBN/ISSN 978-972-9143-66-3. (p. 43/44).

357. "Fazer uma peça reflecte a procura de qualquer coisa que se pretende descobrir. Isso é uma forma de investigação, elaboração mental que não se sabe até onde vai, nem de onde parte... As coisas de tal maneira se forçaram para serem fundamentalmente mentais, que se perdeu quer o hábito de ser operário quer a distância/tempo que leva a concretizar as coisas que se concebe." BASTOS, Gustavo, 1995, *Sobreviver à Arte*, entrevista por Rui Ferro, Vítor Almeida & Marta Lima, publicada em [UP]Arte, nº1, a.e.f.b.a.u.p., Porto, (p. 9, 10)

358. "Eu não ensino escultura. Eu ajudo a pensar escultura." CARVALHO, Zulmiro- apresentação sobre a sua obra artística, na FBAUP, inserido nos ciclos de conferências da UC -Seminários de Escultura 2010. Porto: Rui Ferro, 2010. arquivo pessoal.

359. Professor de Desenho no curso de Arquitectura que ainda funcionava no pavilhão Carlos Ramos, no início da década de 90, do século XX: "Eu creio que fiz a minha evolução por superação constante das situações. Por aceder ao reconhecimento de que não era aquilo que me interessava, à consciência exacta do que não me interessava... Diria: ao academismo, à informação estereotipada... Em mim mesmo e no mundo, na minha relação com o mundo. Eu não estou fechado ao mundo, antes pelo contrário, mantenho as portas todas abertas à entrada da informação. (...) Isto é: estou no atelier, sei o que não quero, sei sempre o que não quero, mas nunca sei o que quero. É a minha procura de algo que não sei o que é." CARNEIRO, Alberto, 2007, **Das Notas para um Diário e Outros Textos**, Antologia, Assírio&Alvim, Lisboa, ISBN 978-972-37-1280-3, (p. 223-226).

360. Professor de Desenho no curso de Arquitectura e pessoa de muitos talentos.

"... VII - Aos que as artes devoram no lentíssimo / Tempo de criação e seriedade / Sem que o façam pra gáudio do vilíssimo / Corteção, ou cortez vilão da idade / Que ocorre; aos que buscam excelentíssimo / Remédio pelas sendas da verdade
Cantarei com nobreza e grão respeito / Pois por irmãos lhes reconheço o feito.

VIII - Aos que das artes fazem benefício / Do aplauso soez pecunioso / E encontrem fácil eco no comício / das canoras galinhas pelo brumoso / beira rio das feiras; ao que o ofício / nunca tolheu as mãos do calo ao osso / farei pulha escarnida e desonesta / que a risa de algum modo assusta a besta.

IX - Aos futuros humanos desta grei / Criando empresa e sonho onde não há / Mais que sonhar criá-lo, exortarei / A aprender a acabar o que é e está. / Nos jogos do infinito é fácil lei / A que inicia o jogo e o jogo dá. / Perserverar no intuito além do dado / Melhor destrinça o abegão do gado." GABARATUS, Frey Ioannes- **As Quyybyrcas**. Porto: Edições Afrontamento, 1991. ISBN 972-36-0265-2 (Canto Um, Pág. 42).

361. "Oh, que esta raça nunca nova havia de empurrar o piano até ao mar, calfetá-lo, afeitá-lo, e dele observar (ou tentar observar, em prodígios de espera!) os menores sinais de tudo." LAPA, Álvaro- **Raso como o chão**. Lisboa: Editorial Estampa, 1977. (*Moradas na Mãe-Terra, IV*, p. 9/24)

362. "No Porto, ligado à Escola de belas Artes e à Cooperativa Árvore - espaço de experimentação alternativo aos patrocinados pelo regime - o Grupo Os Quatro Vintes, composto por Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, José Rodrigues e Armando Alves, entre 1968 e 1972, visa através da força de grupo alcançar uma acrescida visibilidade, chamar a atenção para a debilidade do ambiente cultural da cidade nortenha e reflectir sobre os novos conceitos de escultura (...)" MELO, Alexandre- **Arte e Artistas em Portugal**. Lisboa: Instituto de Camões, 2007. ISBN/ISSN 978-972-25-1601-3. (p. 28).

363. "Fiz sempre o possível por agradar, por fazer o que julgo importante para pertencer ao meio, por ser aceite e integrado. Parece-me um bocadinho injusto, e desde há tanto tempo, ser o único mau artista do meu país." BATARDA, Eduardo, 2009, catálogo da exposição do Centro de Arte Manuel de Brito, citado em CORREIA, Carlos- *Correr em Paralelo - Dois Livros e Dois Títulos de Eduardo Batarda*. 2012. in *Estudio [Revista]- Artistas sobre outras obras*. Lisboa: FBAUL, 2012. Vol. 3. Nº6. ISSN 164-6158 e ISSN 1647-7316. (p. 162-168). [Consult. Outubro 2014]. Disponível em http://issuu.com/fbaul/docs/est_dio6_2012/163.

10.3.4.4. Atelier R/C com vista para a Cave

A ocupação assumida do atelier como espaço de elaboração e produção do projecto de investigação *Moldes de uma Identidade- análise prática e conceptual de um processo criativo* influenciou indelével todas as produções realizada neste âmbito. Marcel Duchamp deixou-nos escrito sobre o processo criativo: “Pendant l’acte de création, l’artiste va de l’intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d’efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscientes, du moins sur le plan esthétique. Le résultat de cette lutte est une différence entre l’intention et sa réalisation, différent dont l’artiste n’est nullement consciente”.³⁶⁴

O autor deste projecto de investigação assume um primado do fazer no modo de processar a sua criação. Dando consequência a perspectivas específicas sobre a obra de arte e sobre o papel do artista na sua conceptualização, produção e divulgação. Existe no processo artístico um espaço de indizível que Antony Gormley, em entrevista com E. H. Gombrich, traduz: “Gombrich: Yes, but my problem is how you bridge these very intense experiences, which we can call “subjective”, a word which isn’t very telling, and what you want the other to feel.

Gormley: That for me is the real challenge of sculpture. How do you make something out there, material, separate from you, an object amongst other objects, somehow carry the feeling of being – for the viewer to somehow make a connection with it. In a way, where you ended in Art and Illusion is where I want to begin. That idea that in some way there are things that cannot be articulated, that are unavailable for discourse, which can be conveyed in a material way, but can never be given a precise word equivalent for.”³⁶⁵

No modo como experimenta o Processo Criativo o artista é um fazedor. A luta do seu fazer tem um palco próprio que intitula de atelier. O atelier será o seu destino, o sítio para onde continuamente se encaminha. O seu vício. O seu lugar de ser. O seu lugar de centrar. Não o lugar da sua liberdade, mas o lugar da sua guerra pela liberdade. Um lugar íntimo. O lugar dos seus EU fazerem. Sempre lá, como as coisas e as máquinas que lá se acoitam. *Hibernam à vista, lá em recantos do atelier. Atentos. Tensos. De quando em vez, fazem-se presentes.* Como as matérias. Voltam a apossar-se dele. A determinar as suas acções, a conduzir o seu olhar desse modo característico, distorcido consoante as suas imagens espectrais. Uma qualquer imagem dele próprio, que só ali está em reserva, que só ali ainda existe. Um segredo seu. Guardiões da Cave, onde sabe que vão em peregrinações, para assembleias subversivas. Organizar, cogitar novas possibilidades de interferência, com os projectos em curso. Eu sou do

364. DUCHAMP, Marcel; SANOUILLET, Michel- *Duchamp du Signe - Ecrits*. France: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-081614-4. (p. 188).

365. HUTCHINSON, Jonh, GOMBRICH, E. H. e NJATIN, Lela B.- *Antony Gormley*. Londres: Phaidon, 1995. ISBN 0-7148-3383-5. (p. 12).

Atelier, ele é o R/C do meu edifício. É lá que diariamente me reconstruo, na esperança do que não pode ser dito ou escrito, possa mais explicitamente comunicar o que sou.



Anexos

I - TEXTO ORIGINAL DO PROJECTO *EU NÃO SOU EU NEM O OUTRO* DIVULGADO PELOS CONVIDADOS.

Numa noite, um acontecimento explosivo de agressividade inesperada.

EU NÃO SOU EU, NEM O OUTRO

Dizem que não era eu. Que não me reconheciam, ou que estava fora de mim. O Teatro do meu ser era irreconhecível, abstratizou-se à passagem daquela fina linha vermelha que ultrapassada parece não ter retorno, recuo. Dizem o que dizem porque apreciam a minha personagem, ou figura ou personalidade. Certo é que naqueles momentos entrei em terreno virgem, sem regras nem conceitos, de céus carregados e apressados, como quando uma imagem pachorrenta de horas a fio se revê num instante, através de um filtro de águas salgadas que tudo transforma num escorrido languido, sinuoso, flamejante. Talvez esta poética traduza o que ultrapassa a lógica do nosso pensar e ilumine de uma outra claridade o que foi esse espaço, essa liberdade, poder e energia que supera todos os limites, que se sobrepôs e logo me transformou, a mim, no espectáculo do que eu não sabia que era. Existem duas visões importantes: a externa e a interna, e dois momentos chave para avaliar um acontecimento explosivo de agressividade inesperada: o durante e o após. Para a visão exterior, e de alguma forma implicada no momento, o durante é um acto de loucura, de irracionalidade, que motiva um descontrolo, por aceleração, da qualificação e quantificação dos dados que provocam tal anomalia, numa procura ávida de enquadramento. O após, remedeia-se entre o medo da revelação e a surdina dum esquecimento impossível que se recalca, mas deforma como uma ferida de sal. Para a visão interna, existe o pânico deste impulso irrepreensível, insustentável, deste Dom Quichote e seus moinhos sem a moral defesa da pobre figura, e ainda, a energia contagiante, sangrenta, quente, não coagulante, sempre tensa, capaz de pôr em alerta e em guarda o mais infinitamente poderoso e ínfimo elemento corporal e mental. Será o início de uma loucura banal, como um pico de corrente. Será um sinal e a promessa de vindouras crises. Será uma revelação, o “pobre” EU assume o MONSTRO. Será apenas do humano que sou e do mundo como palco, onde todos quebram. Será que será e que tem alguma importância, que suscite tanta pena, questão ou obra. Porém, na aguada turva que é a memória dessa noite, revelei algo “meu”, pelo facto de vir de “mim”. Parti e agredi os castelos que construí, miragens da minha protecção, das minhas quimeras. Destruí com a força de mil gigantes porque encontrei, nessa curva indizível, a energia de todo um ser, em bruto, em contínuo. O ser, esse acumulado babélico caótico de recalcamientos e rebarbas desmancha-se a um sopro, mas resiste na sua estrutura a todas as tempestades como uma ponte que se não balançasse caía irremediavelmente. Esta noção de deformação calculada implica manutenção, mas não evita uma evolução dirigida

sempre para a rotura. Estes pensamentos racionais, lógicos e científicos são a baba que nos vai segurando como uma teia de aranha, mas por fim é este desconcerto de ideias e referências para explicar o que no momento exacto se explicava por si, apenas com o defeito/qualidade de expor aquilo que eu não gostaria de saber que sou. Aquele EU na noite em que destruí é totalmente diferente daquele, o OUTRO aculturado, sociabilizado, integrado que vos fala, que avalia, que raciocina, que aqui está. Será que deveria dizer ao contrário: o OUTRO que destruiu. São uma e a mesma coisa: “eu não sou eu, nem o outro”. O que é que EU quero ou tenho vontade de negar agora, à distância. Uma pureza brutal, uma honestidade a toda a prova, uma liberdade foga e ditadora que age e reage e só serve a si própria. Estarei confundido ao querer dar significado e consequências a este acto, numa rotulação não normalizada ou inversa à instituída, serei um caso de instauração de um processo kafkiano. Mas afinal, EU só parti aquilo que construí com as próprias mãos, perante aqueles que estão sempre presentes no sonho impossível de nos ajustarmos à realidade imposta, de lógica inconcebível, mas cultural, social, económica, etc. Que lógica faz protege-los de mim. EU não sou ameaça! O OUTRO, o MONSTRO tem a capacidade de ruir sobre ele mesmo, característica bastante humana. Constituinte do fertilizante de um futuro que a educação, a aculturação, a sociabilização a que nos prendemos, ou fomos acobrestados, nos vai negar, gritando do mais fundo de nós. Nós, esses que não somos, nem sequer o OUTRO.

SINÓPSE PRÁTICA

Ao nível físico e prático o que eu quero propor para a exposição de Montemor, é dividido em dois momentos de acção distintos, mas interdependentes, comunicantes, mas apartados em tempo e espaço. No atelier, no mundo/cadinho da construção, começo por medir o meu corpo para construir volumes paralelepípedicos e cúbicos de dimensões rectificadas, geométricas, do meu volume corporal. Os primeiros, com relação à ocupação vertical de espaço e os segundos, com relação ao espaço ocupado quando o corpo está acorçado. Estes serão construídos com todo o primor técnico, atendendo a prumos e à qualidade de execução. Com toda a exigência de criação de material de apoio, numa prática diligente do fazer oficial. Serão executadas em chapa “flandres” de limpeza de máquinas de off-set, portanto, exibem padrões de rótulos sobrepostos, fantasiosamente coloridos e serão soldadas por estanho a maçarico. Estes volumes/entidades, de uma estreita relação corporal comigo, serão colocados num espaço/palco dentro do atelier, que delimitarei pintando de branco o chão. Cada um desses objectos está condenado à “destruição” da sua integridade física através de um elemento manipulado por mim, seu autor/criador, seu semelhante. Esses elementos são: pedras; luvas de boxe; pau; vergastão de cabo de electricidade; cutelo; poliuretano expansível (para ingestão em líquido e expansão interna para deformação). O acto de “destruição” será fotografado por pessoas exteriores a todo este processo,

que preferencialmente se coloquem no papel de repórter de guerra, voyeur profissional, de sensibilidade traduzida nas imagens que recolhem e insensibilidade, ou impotência protectora, para no momento da toma do plano, assistir refugiados no visor; exteriorização que relata, segundo estatuto próprio de liberdade de observação. Após esta transmutação, as peças sofrerão um banho de pês (resina de colofónia queimada, muito utilizada para a protecção dos cascos de navios de madeira), que as uniformizará de um preto característico. O acto de expor é referente a estes elementos “apaziguados” e à denúncia fotográfica do processo de imposição dessa nova ordem pelo verdugo – EU ou o OUTRO.

CONCEPTUAL

Ao nível conceptual e portanto mais importante, os dois momentos com que organizei a descrição do acto prático, são intitulados, primeiro, por construção, tudo o que se passa dentro de portas do atelier e segundo, por exposição. Ao nível do primeiro momento acontecem vários passos e um deles é nomeado por “destruição”. É nesta dualidade que reside o conceito da acção geral. Isto é, o Ferro, Deus da oficina, cria na sua maior excelência, à sua imagem e semelhança, entidades que correspondem à imagem idealizada do EU, portanto, limpas, rectificadas, de fácil compreensão, de limites definidos, do mundo da geometria, do racional, da matemática. Elas são, nesta fase da sua existência, completas, próprias, exteriores a quem as pariu ou engendrou, prontas para o mundo e ambiciosas de se mostrarem. O Ferro, Deus da oficina, reserva-lhes na sua ideia de construção, a adaptação a uma nova ordem imperativa, cega, sôfrega, que passa pela destruição das características corpóreas das peças e a anulação da sua identidade particular, a favor de uma uniformização, a favor de “apaziguar” dos sonhos de liberdade própria, de caminhos e ambições. Para o Ferro, Deus da oficina, o processo é obviamente de construção, os fins justificam os meios, a sua vontade está acima de qualquer reflexão, destrói o quanto o seu processo o dita e automaticamente está ilibado de qualquer acusação. Para os observadores/repórteres este acto carregado de energias animais, primárias, será explorado, porque entendido, como acto de destruição pura e simples. É engraçado que assim descrito, levanto a questão da malícia informativa, que explora estas questões, não pelos seus fundamentos e em profundidade, mas pelo sanguinho que escorre nas paredes. Mas eu não entendo nada disso, porque não vivi essa experiência de repórter de guerra, nem tenho bem consciência de quem são esses indivíduos e o que sentem perante o seu trabalho e perante aquilo em que é transformado, mas faz-me confusão a condição em que se colocam, a consciência da sua participação nesses palcos. A dualidade de participar denunciando, informados dos meandros mais escabrosos e reduzidos à permissão de actuar disparando as suas máquinas fotográficas, para o sítio em que alguém ao lado disparou uma arma à cabeça de outrem. Porque convém a todos. Complicado. Mas isto dispersa, o mais importante neste projecto é o paralelo que

faço com toda a acção humana que, por processo, destrói em favor da construção/reconstrução, organização/reorganização, da nova ordem que, no fundo, serve apenas aqueles que têm poder suficiente para a ditar. Recordo muito do MATRIX (o filme) o momento em que este processo humano de actuar, em toda a sua extensão e consequências, é reflectido como próximo ou igual ao dos vírus e não ao dos mamíferos, a nossa classe no reino animal. O momento de exposição é subversivo dentro desta lógica, pois refugia-se na recorrência à organização consciente e racional de uma mostra que atingirá uma qualquer qualidade plástica ou estética e que justifica, ou permite, um ver displicente por parte do outro. No fundo, ataca primeiro para se defender, para encobrir. Mostra tudo mas distrai dos factos. Nada de novo, é sempre assim, ou não será? A ARTE... E a vida continua, a nossa memória é fraca e o poder de adaptação é muito grande e como andamos todos de dedo apontador espetado no umbigo, só berramos quando nos cai em cima. No meio destes pensamentos todos e com muita leviandade tento focar a forma como a humanidade “cresceu”, ou melhor dizendo, moldou o mundo no último século. Encontramo-nos, possivelmente, num momento de barroco do estado das coisas e parece que não se aprendeu nada com anos de história. A primeira guerra, a segunda, a guerra fria e a ameaça nuclear, para acabar, que afinal era começar, na guerra no Kuwait, no 11 de Setembro, isto do saber comum, marcado à força de informação maciça. Entretanto, todos conseguimos nomear, globo fora, conflitos armados que perpetuam velhas questões políticas, religiosas, sociais, etc. Este grupo que nomeei serve para explanar o seguinte sentido, após o 11 de Setembro, os EUA atacam o Afeganistão, Israel aproveita e ataca a Palestina, a Índia guerreia com o Paquistão o território de Caxemira, os EUA preparam e apreçoam o ataque ao Iraque, tudo com direito a reportagem directa, escancarada na janela da sala – a televisão. Não justificado em pleno, apenas a “informação” suficiente para criar público, audiência, partidarismos, organizar facções. E ainda, a necessária contra informação que é a cereja a encimar o bolo. Destruição? Não! Reorganização, reposição da ordem, construção da nova. Não se fala no redesenho das fronteiras dos territórios da ex União Soviética e suas grandes extensões de terra sem destino certo, consequência da fragmentação política, social e pela falência económica do sistema. Não se fala que por situação geográfica é oferecida maior e melhor oportunidade à Europa para estreitar relações comerciais, que ajudem a desenvolver economicamente esses territórios, sendo isso traduzido num lucro efectivo para a EU, que se posicionará na economia global com outra força. Esta necessidade de recolocar na geografia mundial os pontos estratégicos de influência económica, como se o mundo se tratasse de um tabuleiro de jogo, reformula o ideal da guerra fria e de todas – lucro. A destruição que é provocada é apenas o meio necessário para a construção de uma nova ordem, “ que serve aqueles que têm poder para a ditar.” Os amigos de ontem são hoje os nossos maiores inimigos públicos. Os média tratam do caso. O vulgo vive essa novela atentamente, no alheamento de que os argumentos que começam a

defender por indução, podem vir a ser, num futuro, a sua condenação sem direito a defesa ou voz. Basta, para tal situação, que o projecto do redesenho em favor de uma nova ordem os envolva directamente. “Andamos todos de dedo apontador espetado no umbigo e só berramos quando nos cai em cima”. Afinal, o que eu reparo é que, os EUA tentam a todo o custo posicionar-se no tabuleiro de jogo, nos terrenos onde ainda é decidida a economia mundial, onde há petróleo. Vejam o mapa. A extensão dos territórios da ex USSR é brutalmente imensa e parte faz fronteira com esses onde a influência Americana é decisiva, Índia, Paquistão, Afeganistão, Irão, Israel, Kuwait, Arábia Saudita. Falta contar o Iraque, que já está agendado só para aproveitar a disposição mundial contra o terrorismo. Não quiseram os meninos intervir de imediato aquando dos Curdos, ainda estavam a ver se o levavam a bem, mas agora há que por a indústria do armamento a revitalizar a economia interna, e ali do outro lado, onde este gajo está a empatar, onde este facínora se mete no meio do caminho, onde este terrorista goza com a gente, contam histórias de campos encharcados em petróleo, ali a sujar as botas, a empestar narizes. A dar sopa. São teorias de café com que me entretenho enquanto penso em destruir o que por formação, ou deformação, construo tão diligente. Preciso pensar que existe algum reflexo. Afinal nasci em África, Angola, onde o Sr. Dr. Jonas Savimbi morreu baleado como um crivo, mas no fundo foi como se lhe tivesse caído um satélite em cima. O importante é que, a falência do último guerrilheiro à moda antiga, arrastou para fora da nossa janela da sala – a televisão, nossa memória e consciência activa, o povo angolano que continua a morrer de fome e de doenças, com os campos todos minados, sempre à coca de mais uma vida ou pelo menos uma perninha. Mas o Eduardo dos Santos, bastião comunista na guerra fria, já vendeu o seu ouro negro (o petróleo dos Kabindas) e os diamantes da zona Sul (a Jamba) ao lado que nos interessa e abriu as portas ao investimento. O povo morre de fome mas afinal é rico. A nossa memória é curta. Eu não destruo, construo uma nova ordem, e para mais “eu não sou eu, nem o outro”.

II - GUIÃO DAS ACÇÕES DE PERFORMANCE DO PROJECTO EU... LEIXÃO DE NÓS DIVULGADO PELO CONVIDADO QUE FILMOU E MONTOU OS VÍDEOS – RUI ESPÍRITO SANTO.

EU... LEIXÃO DE NÓS [(CAL) _ (BREU)]

1º Quadro

Cenário: “caixote” rectangular em contraplacado e barrotes de pinho com medidas interiores 70 x 70 x 100 cm. Interiormente impregnado com BREU [com CAL]. Fundo e palco do cenário caiados [com BREU] (o caixote deverá estar preso ao palco através de parafusos).

Personagem: Vestida com fato macaco branco. Descalço. Com barba e cabelo crescido, mas sem as sobrancelhas.

Filmagem: Câmara fixa. Central. Enquadramento do caixote ocupando, sensivelmente, um terço da imagem.

Acção 1 – o “caixote” está fechado, mas não selado. Aparece pela direita [esquerda] da imagem personagem [(apenas pernas, mãos, estando vestido de fato macaco branco [preto], mas descalço) (convém retirar os elásticos aos punhos e tornozelos do fato, para que caia de modo franco)]. Abre a tampa superior do “caixote” até atrás. De seguida abre a tampa da frente até ao chão. Fica revelado o interior do “caixote” impregnado com BREU [CAL] por todos os lados.

Acção 2 - o “caixote” está aberto. O personagem do lado direito [esquerdo] deixa cair o fato macaco que tem vestido, ficando nú. Apanha o fato e faz desaparecer de cena por cima [(coloca-o num suporte na parede de fundo) (é conveniente este conjunto de gestos ser constrangido de modo a que não apareça muito mais corpo neste momento)]. Ocupa o interior do “caixote”, sentando-se lá dentro.

Acção 3 - o “caixote” está aberto. A personagem sentada no seu interior apanha a massa de BREU e vaselina [CAL e sebo] que está no fundo do caixote e esfrega-o em todo o seu corpo camuflando-se no interior do “caixote” [(convém deixar a cara para último no sentido de algum incómodo para os olhos seja retardado) (o olhar deve fixar a lente da câmara, o mais que poder)] [(Este momento deverá alongar-se o necessário para que a CAL atinja o seu máximo de brancura através do contacto com o ar. Durante esse tempo o olhar deve manter a sua tensão) (poderemos pensar no accionar uma ventoinha para maior rapidez do processo. Porém terão de ser realizados testes para medir a reacção do corpo a essa passagem de ar e do barulho de fundo sobre a filmagem)].

Acção 4 - o “caixote” está aberto. A personagem sentada no seu interior já toda impregnada com BREU [CAL], estende os braços e fecha a tampa da frente ocultando-se no interior do “caixote”. De seguida levanta os braços e fecha a tampa superior sobre si.
Iluminação: Através de focos, concentração da luz no branco da CAL anulando o máximo de sombras com o cruzamento de feixes de luz [quando o CAL está no cenário, a montagem de focos é mais dispersa, lateral, rasante aérea e rasante inferior; quando no interior do caixote, é mais concentrada, central, aérea e inferior.

2º Quadro

Cenário: “caixote” rectangular em contraplacado e barrotes de pinho com medidas interiores 70 x 70 x 100 cm.

Personagem: Vestida com fato macaco branco [preto]. Descalço. Com barba e cabelo crescido, mas sem as sobranceiras (não será importante revelar este pormenor, mas por outro lado deve provocar algum questionamento. Não totalmente revelado).

Filmagem: Câmara fixa. Central. Enquadramento do caixote ocupando, sensivelmente, um terço da imagem.

Acção 1 - o “caixote” está fechado (tal como foi deixado na acção 4, do Quadro 1). Aparece pela direita [esquerda] da imagem a personagem (apenas pernas, mãos e martelo) que sela com pregos a tampa de topo, que retira de um bolso do seu fato-macaco. O personagem estará vestido de fato macaco branco [preto], mas descalço. Sai de cena pela direita [esquerda].

Acção 2 - o “caixote” está fechado. Aparece pela esquerda [direita] da imagem a personagem (apenas cabeça, tronco, mãos e martelo) que sela com pregos a tampa da frente, que retira de um bolso do seu fato-macaco. Sai de cena pela esquerda [direita].

Acção 3 - o “caixote” está fechado e selado. Aparece pela esquerda [direita] da imagem a personagem (apenas cabeça, tronco, mãos e equipamento de pintura) que escreve na tampa da frente, com trincha grossa, a branco [preto] a frase: Eu... Leixão de Nós. Em primeiro escreve: LEIXÃO, no espaço central superior; de seguida, escreve, por cima: EU...; depois escreve, no espaço inferior: DE NÓS. De seguida escreve em cima, com trincha fina, a preto [branco], a mesma frase, pela mesma ordem: Eu... Leixão de Nós. Sai de cena pela direita [esquerda].

Iluminação: Através de focos, concentração da luz no branco da CAL anulando o máximo de sombras com o cruzamento de feixes de luz [quando o CAL está no cenário, a montagem de focos é mais dispersa, lateral, rasante aérea e rasante inferior; quando no interior do caixote, é mais concentrada, central, aérea e inferior.

Este alinhamento de acções estabelece os momentos fulcrais da performance, mas os Quadros são para ser filmados sem interrupções assumindo as consequências de interpretação do performer, no momento de filmagem. Porém, será imperioso a paragem das filmagens entre o 1º e o 2º Quadro, para que o personagem saia do caixote e limpe o corpo da matéria com que se camuflou. A montagem vídeo ideal será de simples ligação dos dois quadros, seguindo as lógicas do guião. Tratamento do início e remate para o *loop*, ou para genérico e créditos.

III - CATIVO - PROCESSO CRIATIVO

Guião das sessões para realização de fotografias das acções de *performance* do projecto CATIVO, divulgado pelos convidados.

Cada sessão incidirá, em exclusivo, sobre uma representação da postura corporal de uma das estátuas seleccionadas de Michelangelo Buonarroti, realizada pelo autor, em acção de *performance*, numa relação exclusiva com um dos elementos físicos activados, neste projecto de investigação.

| | |
|--|--|
| 1º CATIVO <i>Jovem Gigante</i> | rato septuagenário e barrote de madeira, ocupando a facha vertical direita da figura, do pé à mão esquerda |
| 3º CATIVO <i>Gigante Barbado</i> | fragmento de telhado, complemento da mão esquerda da figura |
| 4º CATIVO <i>Gigante que desperta</i> | caveira de animal, sobreposta ao braço esquerdo da figura |
| 2º CATIVO <i>Intitulado Atlas</i> | fragmento de telhado, complemento do braço direito e cabeça da figura |
| PIETA - <i>Rondanini</i> | rato septuagenário e barrote de madeira, sobrepondo-se ao braço destacado do grupo escultórico |





Serão utilizados os elementos físicos originais, activados neste projecto de investigação, no estado em que se encontram, depois de todos os processos por que passaram até ao momento. Acresce-lhes manipulações de cera, restos e marcas dos processos de moldagem a que foram sujeitos.

As sessões contarão com um convidado que desempenhará o papel de “ponto” ou “orquestrador”, cuja função é comunicar correcções de pose, segundo precisões previamente acordadas. Fará a comunicação verbalmente ao autor, durante a sua acção de performance enquanto modelo e será o único convidado que o poderá fazer, na exclusiva pretensão de manter o essencial da expressão corporal da pose. Este convidado também desempenhará o papel de “mestre-sala”, dando início e colocando termo à sessão, comunicando com os outros convidados.

Guião geral para as sessões

Uma sessão é iniciada pelo “mestre-sala” chamando o autor para o espaço de palco. Nesse momento já estarão dispostos todos os elementos de apoio à pose em palco, iluminação, bem como preparados todos os convidados para a sessão fotográfica, seus equipamentos e materiais de apoio. O autor chegará ao palco nu e colocar-se-á na pose, relacionando o elemento respectivo segundo o estudo prévio. O “mestre-sala” dará aos convidados sinal para início da sessão fotográfica, quando compreender que a pose está definida.

As sessões terão uma duração máxima de 60 minutos, sendo que a sessão fotográfica não excederá os 45 minutos, nem será menor que 15 minutos.

O “mestre-sala” dará término à sessão fotográfica de acordo com a vontade dos convidados, após os 15 minutos iniciais, ou compulsivamente, ao final de 45 minutos.

O autor, enquanto modelo, em representação da postura corporal de uma das estátuas seleccionadas de Michelangelo Buonarroti, numa relação com um dos elementos físicos do seu projecto de investigação, manterá a pose, na relação directa com as suas capacidades físicas, acatando diligentemente as correcções que lhe são ditadas pelo “mestre-sala”, sempre que este achar pertinente.

Durante o tempo de sessão fotográfica, os convidados poderão realizar todas as captações que lhes interessar, segundo os modos de registo que lhes convier, coordenando-se entre si para obterem os resultados ambicionados.

Das suas captações por sessão, os convidados seleccionarão um conjunto, não inferior a três imagens e não superior a nove, que cederão ao autor para ficarem associadas ao projecto CATIVO, como elementos de apresentação.

O formato de apresentação final do projecto CATIVO será uma instalação dos elementos físicos originais, expostos nos seus “caixotes” de transporte, com as suas partes planificadas, em contraponto com o conjunto de imagens ou imagem que o autor seleccionará do conjunto que lhe foi cedido pelos convidados.

Calendário

As sessões serão cinco e decorrerão em dois dias seguidos. Os dias serão preferencialmente de fim-de-semana, isto é, Sábado e Domingo. Entre sessões existirá um mínimo de 120 minutos de interregno para as preparações do espaço de palco, material de apoio às poses e descanso do autor, enquanto “modelo”. Para a preparação dos convidados e seus equipamentos. Servirão também para as refeições do grupo de convidados.

| PERÍODO | HORÁRIO | DIA 1° | Dia 2° |
|---------|---------------|--|---|
| Manhã | 10:00 - 11:00 | 1° CATIVO – Jovem gigante rato septuagenário | 2° CATIVO - Intitulado Atlas fragmento de telhado |
| | pausa | almoço [12:00 - 13:00] | almoço [12:00 - 13:00] |
| Tarde | 15:00 - 16:00 | 3° CATIVO – Gigante Barbado fragmento de telhado | |
| | pausa | Lanche [17:00 - 17:30] | Lanche [17:00 - 17:30] |
| Tarde | 18:00 - 19:00 | 4° CATIVO - Gigante que desperta caveira de animal | PIETA Rondanini rato septuagenário |
| | pausa | Jantar [21:00 - 22:00] | Jantar [21:00 - 22:00] |

Guião para cada sessão

Guião para a sessão do 1° CATIVO – Jovem gigante / rato septuagenário:

Cenário: Fundo e Caixa em CAL;

Adereços: Caixa pequena [20x20x40 cm], em posição horizontal, pintada em CAL, para apoio à perna esquerda da figura; Suporte para o elemento físico rato septuagenário e barrote, para o fixar na vertical, pintado em CAL;

Elemento físico: Rato septuagenário e barrote [experimentar qual das extremidades deve ficar para cima, imagino que a mais fina e recortada, com apenas 1 prego];

Iluminação: Superior cruzada. Esconder as sombras no fundo;

Guião para a sessão do 3° CATIVO – Gigante Barbado / fragmento de telhado:

Cenário: Fundo e Caixa em CAL;

Adereços: Caixa pequena [20x20x40 cm], em posição horizontal, pintada em CAL, para apoio à perna esquerda da figura; Caixa grande [20x30x80 cm] em posição vertical, pintada em CAL, para apoio à perna direita da figura, para descarregar o peso;

Elemento físico: Fragmento de telhado [pequeno];

Iluminação: Superior cruzada. Esconder as sombras no fundo;

Guião para a sessão do 4º CATIVO – Gigante que desperta / caveira de animal:

Cenário: Fundo e Caixa em CAL;

Adereços: Caixa pequena [20x20x40 cm], em posição vertical, pintada em CAL, para apoio à perna direita da figura; Caixa grande [20x30x80 cm], em posição vertical, pintada em CAL, para apoio à perna esquerda da figura, para descarregar o peso;

Elemento físico: Caveira de animal [com tiras de suspensão para o braço];

Iluminação: Superior cruzada. Esconder as sombras no fundo;

Guião para a sessão do 2º CATIVO – Intitulado Atlas / fragmento de telhado:

Cenário: Fundo e Caixa em BREU;

Adereços: Caixa pequena [20x20x40 cm] em posição horizontal, com a cobertura em BREU, para apoio à perna direita da figura; Caixa grande [20x30x80 cm] em posição vertical, com a cobertura em BREU, para o sentar da figura;

Elemento físico: Fragmento de telhado [grande];

Iluminação: Superior direita da figura, dirigida ao corpo;

Guião para a sessão da PIETA Rondanini / rato septuagenário:

Cenário: Fundo e Caixa em BREU;

Adereços: Caixa pequena [20x20x40 cm] em posição vertical, com a cobertura em BREU, para apoio à perna direita da figura feminina; Caixa pequena [15x30x40 cm] em posição vertical, com a cobertura em BREU, para apoio à perna esquerda da figura feminina; Caixa grande [20x30x80 cm] em posição vertical, com a cobertura em BREU, para o sentar da figura masculina; Suporte para o elemento físico rato septuagenário e barrote, para o fixar na vertical, pintado em BREU;

Elemento físico: Rato septuagenário e barrote [extremidade mais larga deve ficar para cima, com 2 pregos];

Iluminação: Superior esquerda das figuras, dirigida aos corpos;

Bibliografia

AAVV; DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José [coord.] - **A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão**. Lisboa: Fundação EDP e Edições Tinta-da-China, 2010. ISBN 978-989-671-041-5.

AAVV; DIAS, Fernandes (Coord.)- **O "Novo" na arte de hoje: MArte**. AEAPD-FBAUL. nº1. Março 2005. ISSN 1646-1584.

AAVV; NEVES, José [coord.]- **Como Se Faz Um Povo. Ensaio em História Contemporânea de Portugal**. Lisboa Fundação EDP e Edições tinta-da-china, 2010. ISBN 978-989-671-040-8.

ABDESSEMED, Adel- **"Le Ali di Dio", Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009**. Disponível em WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=jyg-5sUT4iRY>>.

ABRAMOVIC, Marina- Body in Art. In Fondazione Antoni Ratti - **Marina Abramovic**. Milão: Charta, 2002. ISBN 88-8158-365-8.

ABRAMOVIC, Marina- **Balkan Baroque** Nova York: MoMA Multimédia, 1997. Disponível em WWW: <<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1988>>.

ABRAMOVIC, Marina- **Artist body: performances 1969-1997**. Milão: Charta, 1998. ISBN 88-8158-164-7.

ADAMOPOULOS, Sarah- **Voltar, Memória do Colonialismo e da Descolonização**. Lisboa: Planeta Manuscrito, 2012. ISBN 978-989-657-284-6.

AGAMBEN, Giorgio- Sobre os limites da violência (1970). In NODARI, Alexandre; CERA, Flávia- **Sopro 79 [revista on line]**, 2012 p. 3.

AGAMBEN, Giorgio- **Nudez**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010. ISBN 978-989-641-166-4.

AGUALUSA, José Eduardo- **A Rainha Ginga: E de como os africanos inventaram o mundo**. Lisboa: José Eduardo Agualusa e Quetzal Editores, 2014. ISBN 978-989-722-160-6.

AGUALUSA, José Eduardo- **Milagrário Pessoal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. ISBN 978-972-20-4170-6.

ALBUQUERQUE, Jorge A. C. - **O Plástico na Prática**. Porto Alegre: Sagra, 1990. ISBN 85-241-0260-8.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de- **O Plano de Imagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. ISBN 927-37-0407-2.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de- **Imagem da Fotografia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014. ISBN 978-989-641-398-9.

ANTUNES, António Lobo- **O Esplendor de Portugal**. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. ISBN 972-20-1412-9.

ANTUNES, António Lobo- **O Arquipélago da Insónia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008. ISBN 978-972-20-3697-9.

ANTUNES, António Lobo- **D'este viver aqui neste papel descripto, Cartas de guerra**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005. ISBN 972-20-2898-7.

ARCHER, Michael- **Art Since 1960. New edition**. London: Thames & Hudson, 2002 [1997]. ISBN 0-500-20351-2.

ARDENNE, Paul- **Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2004. ISBN 2-080800900-6.

ARDENNE, Paul; BEAUSSE, Pascal; GOUMARRE, Laurent- **Pratiques contemporaines**. Paris: Editions Dis Voir, 1999. ISBN 2-906-571-91-1.

ARREGUI, Pedro- **O Leão Vermelho - Memórias de um combatente**. Trad. Pedro Mochila. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2014. ISBN 978-989-623-197-2.

ARENDDT, Hannah- **Sobre a Violência**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014 [1969]. ISBN 978-989-641-437-5.

ASSIS JUNIOR, A.- **Dicionário kimbundu-português, linguístico, botânico, histórico e corográfico. Seguido de um índice alfabético dos nomes próprios ([n.d.])**. Luanda: Argente, Santos & C^a L^a, sem data precisa da sua edição [desde 1967na Biblioteca da Universidade de Toronto, hoje digitalizado e disponibilizado on line para consulta e download]. Disponível em WWW: <<https://archive.org/stream/dicionriokimbu00assiuoft#page/n391/mode/2up>>.

AUGÉ, Marc- **Diário de Guerra**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003. ISBN 972-754-199-2.

BACHELAR, Gaston- **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1957]. ISBN 95-336-0234-0.

BAPTISTA, Pedro Vaz Pinto e Sendi- **Projecto de Conservação da Palanca Negra Gigante (PCPNG): ECOLOGI@**. n.º 2. 2011. p. 54/55. ISSN 1647-2829. Disponível em WWW: <http://speco.fc.ul.ptrevistaecologia_2.html>.

BARNEY, Matthew- **Drawing restraint 7 / Matthew Barney**. Cantz, 1995. ISBN 3-89322-792-X.

BARNEY, Matthew- **The Cremaster Cycle**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum Foundation, 2003. ISBN 0-8109-6935-1.

BARNEY, Matthew- **Cremaster 3 -The Order - DVD** Atalanta Filmes, 2006. 6413/2006.

BARRETO, António- **Portugal, Um Retrato Social - Nós e os outros**. 2011. Disponível em WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=hF-ykNnJg2M>>.

BASALLA, George- **A Evolução da Tecnologia**. Trad. Sérgio Duarte Silva. Porto: Porto Editora, 2001 [1988]. ISBN 972-0-45083-5.

BASTOS, José Gabriel Pereira- **Portugal Europeu: Estratégias Identitárias Internacionais dos Portugueses**. Lisboa: Celta Editora, 2000. ISBN 972-774-059-6.

BASTOS, Manuel- **CACIMBADOS A Vida Por um Fio**. V. N. Gaia: Babel Editores, 2008. ISBN 978-989-8048-94-3.

BATARDA, Eduardo- **Catálogo da Exposição do Centro de Arte Manuel de Brito**, 2009. Disponível em WWW: <http://issuu.com/fbaul/docs/est_dio6_2012/163>.

BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert- **The Art of Performance: A Critical Anthology**: UbuWeb Edition and Lucia della Paolera, 2010 [1984]. Disponível em WWW: <www.ubu.com/historical/battcock/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf>.

BAUDRILLARD, Jean- **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991 [1981]. ISBN 9789727081417.

BAUDRILLARD, Jean- **O Sistema dos Objectos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 [1968]. ISBN 85-273-0104-0.

BAUMAN, Zygmunt- **A Vida Fragmentada - Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007 [1995]. ISBN 978-972-708-932-1.

BAUMAN, Zygmunt- **Identidade (entrevista a Benedetto Vecchi)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. ISBN 85-7110-889-7.

BEIRA, Eduardo J. C.; MENEZES, Joaquim- **Confrontação e acção. Ainda uma nova agenda para a indústria portuguesa de moldes: WP 50 Working papers "Mercados e Negócios" TSI, 2005**. Disponível em WWW: <www3.dsi.uminho.pt/ebeira/setembro_05/wps/wp50_2005.pdf>.

Centro Cultural de BELÉM, Fundação das Descobertas- **O Rosto da Máscara: auto - representação na arte portuguesa**. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994. ISBN/ISSN 972-95938-9-2.

BENJAMIN, Walter- **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Manuel Alberto; Maria A. Cruz; Maria L. Moita. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. ISBN 972-708-177-0.

BENJAMIN, Walter- **O Anjo da História**. Trad. João BARRENTO. 1084ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim e João Barrento, 2010. ISBN 978-972-37-1361-9.

Biographies, Faculty- **George Beasley professor Sculpture**. Disponível em WWW: <http://www2.gsu.edu/~wwwapa/sacs/old_stuff/a&dappendices/Art-15-AppIII.pdf>.

BLANCO, María Luisa- **Conversas com António Lobo Antunes**. Trad. Carlos Aboim de Brito. 2ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. ISBN 972-20-2316-0.

BORGES, Paulo- **Uma Visão Armilar do Mundo**. Lisboa: Babel, 2010. ISBN 978-972-22-2975-3.

BORGES, Paulo- **O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu**. Lisboa: Babel, 2011. ISBN 978-972-22-3036-0.

BURGESS, Anthony- **A laranja mecânica**. Trad. Vasco GATO. Carnaxide: Santillana Editores, 2012. ISBN 978-989-672-153-4.

BUSKIRK, Martha- **The contingent object of contemporary art**. London: The Mit Press, 2005. ISBN 0-262-52442-2.

BUTTERFIELD, Jan- Bruce Nauman: The center of yourself, 1975. In NAUMAN, Bruce- **Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words - Writings and Interviews**. Massachusetts: Bruce Nauman & Janet Kraynak, Mit Press, 2003. ISBN 9780262140829.

CABRITO, Belmiro Gil- **Os estudantes Universitários e o papel do estado na produção de Ensino Superior: Revista Portuguesa de Educação**. Braga: Universidade do Minho. Vol. 13, nº 002, 2000. p. 175/197. ISSN 0871-9187.

CAMÕES, Luís de- **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1980.

CANCELA, Helder Gomes- **O Plural no Nome I - linguagens e fronteiras na Arte Contemporânea: Revista Nada**. nº 15, 2010. ISSN 1645-8338.

CANCELA, Helder Gomes- **O exercício da violência**. Lages do Pico: Companhia das Ilhas, 2014. ISBN 978-989-8592-40-8.

CARDOSO, Armando- **Manual do Fundidor. Livro I**. 2º Edição. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

CARDOSO, Armando- **Manual do Fundidor. Livro II**. 2º Edição. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

CARDOSO, Dulce Maria- **O Retorno**. 2º Edição. Lisboa: Tinta-da-China, 2011. ISBN 978-989-671-098-9.

CARDOSO, Dulce Maria- **Brincar um pouco a Deus: LER, Livros & Leitores**. nº106, Outubro 2011. ISSN 0874-2844.

CARNEIRO, Alberto- **Das Notas para um Diário e Outros Textos - Antologia.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1280-3.

CARVALHO, Otelos Saraiva de - **O Dia Inicial.** Lisboa: Editora Objectiva, 2011. ISBN 978-989-672-031-5.

CASPURRO, Joana- **Palavras de trazer por casa** [texto da exposição Canto da Casa Espaço Ilimitado, Rua de Cedofeita, nº187 Porto]. Porto: Rui Ferro e Espaço Ilimitado - núcleo de difusão cultural, 2010.

CASPURRO, Joana- **O Outro** [catálogo de exposição]. Montemor-o-Novo: Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, 2002.

CASTELO, Cláudia- **O modo português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961).** Porto: Edições Afrontamento, 1998. ISBN 972-36-0486-8.

CASTRO, Joaquim Machado de- **Descrição Analytica da Execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelíssimo D. José I.** Lisboa: Impressum Regia, 1810. Disponível em WWW: <[em linha, cópia digitalizada, versão pública, em pdf. Disponível em <http://purl.pt/960>]>.

CELLINI, Benvenuto- **Vida.** Trad. Valentí Gómez Oliver. Madrid: Alianza Editorial, 2006 ISBN 84-206-5832-4.

CELLINI, Benvenuto- **Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura.** Trad. Juan Calatrava Escobar. Madrid: Ediciones Akal, 1989. ISBN 84-7600-392-7.

CHABAL, Patrick- **A History of Postcolonial Lusophone Africa.** London: Hurst & Company, 2002. ISBN 1-85065-589-8.

CHANDLER, Philip- **The Barefoot Beekeeper.** 3ª Edição. Reino Unido: Philip Chandler, 2009. ISBN 978-1-4092-7114-7.

CHIARLONES, Elisa Lozano- La huella de Duchamp. El molde como obra definitiva. In **Actas do I Congresso Internacional CSO**, 2010. p. 90/95. ISBN 978-989-8300-06-5.

CLETO, Joel- **Leixões. Pequena História de um Grande Porto. Porto de Leixões. Fotografias de Domingos Alvão e Emílio Biel.** Leça da Palmeira: Administração

dos Portos do Douro e Leixões, 1998. Disponível em WWW: <<http://joelcleto.no.sapo.pt/textos/Matosinhos/portodeleixoes.htm>>.

CONRAD, Joseph- **O Coração das Trevas**. Alfragide: Publicações D. Quixote, 2009. ISBN 978-972-20-3801-0.

COPPOLA, Francis Ford- **Apocalypse Now - Redux**. EUA: Lusomundo 2001 [1979].

COPPOLA, Francis Ford; MILIUS, John- **Apocalypse Now Redux: A Screenplay**. Nova York: Miramax Books, 2001. ISBN 978-0786887453.

CORDEIRO, Luciano- **As Questões Coloniais**. Lisboa: Vega, Documenta Historica, 1993. ISBN 972-699-161-7.

CORK, Richard- **New spirit, new sculpture, new money: art in the 1980s**. London: Yale University Press, 2003. ISBN 0-300-09509-0.

CORK, Richard- **Annus mirabilis? : art in the year 2000**. London: Yale University Press, 2003. ISBN 0-300-09511-2.

COSTA, J. Almeida; MELO, Sampaio- **Dicionário da Língua Portuguesa**. 5ª edição. Porto: Porto Editora, 1975.

COULIBEU, Pierre- **Balkan Baroque** [filme e documentação sobre obra e autor]. UBU WEB, 1999. Disponível em WWW: <<http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html>>.

COUPLAND, Douglas- **Geração A**. Trad. José Luís Domingos. Lisboa: Editorial Teorema, 2010. ISBN 978-972-695-917-5.

CRUZ, António. S.; VIDIGAL, António; BRANCO, Cristina; VALDIVIESO, Fernando M.- **Fundição com Modelo Perdido - Aplicação de materiais de última geração à fundição escultórica com a utilização de molde químico. Emprego do Poliestireno Expandido como modelo gaseificável: Biblioteca d'Artes - Cadernos**. vol. 1, 2002. ISBN 972-98505-5-0.

CRUZ, Pompílio da- **Angola, Os Vivos e os Mortos** Lisboa: Editorial Intervenção, 1976.

CUNHA, Paulo Ferreira- **Lusofilias: Identidade Portuguesa e Relações Internacionais**. Porto: Edições Caixotim, 2005. ISBN 972-8651-53-8.

CURTIS, Penelope- **Variable States: Intention, Appearance, and Interpretation in Modern Sculpture: Sculpture and Conservation Conference** [Conference transcript]. Dallas: Nasher Sculpture Center, p. 22-23, 2004. Disponível em WWW: <<http://www.nashersculpturecenter.org/Index.cfm?FuseAction=Page&PageID=1000088>>.

CURTIS, Penelope- **Sculpture 1900-1945**. New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-284228-5.

DACOSTA, Fernando- **Os Retornados Mudaram Portugal**. Lisboa: Edições Parsifal, 2013. ISBN 978-989-98333-2-6.

DACOSTA, Fernando- **Os retornados estão a mudar Portugal**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984. Disponível em WWW: <<http://slideshare.net/tedesign2011/os-retornados-esto-a-mudar-portugal>>.

DACOSTA, Fernando- **Máscaras de Salazar**. 14ª Edição. Lisboa: Casa das Letras/Editorial Notícias, 2006 [1997]. ISBN 972-46-1694-0.

DADOUN, Roger- **A Violência: Ensaio sobre o "Homo violens"**. Trad. Ana Gomes Soares. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1998. ISBN 972-1-04404-0.

DAMÁSIO, António- **O Livro da Consciência: A construção do cérebro consciente**. Trad. Luís Oliveira Santos. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. ISBN 978-989-644-120-3.

DAMÁSIO, António- **O Erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. 24ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005 [1994]. ISBN 972-1-03944-6P.

DELLINGER, Dieter- **Revista De Marinha**. vol. 789, Março de 1986.

DeMille, Cecil B.- **Samson and Delilah**. Estúdios Paramount. EUA, 1949.

DERRIDA, Jaques- **Aporias: Dying - awaiting (one another at) the "limits of truth"**. California: Stanford University Press, 1993. Disponível em WWW: <<http://gratton-courses.files.wordpress.com/2012/11/aporias.pdf>>. ISBN 9780804722520.

DICKIE, George- "What is Art? An Institutional Analysis". In CAHN, Steven M. & MESKIN, Aaron- **Aesthetics: A Comprehensive Anthology** [pdf]. Blackwell Pub., 2008. p. 426/438. ISBN 9781405154345.

DICKIE, George- **Introdução à Estética**. Trad. Vítor Guerreiro. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008. ISBN 978-972-53-0401-3.

DIDI-HUBERMAN, Georges- **O que nós vemos, o que nos olha**. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-12-7.

DIDI-HUBERMAN, Georges- **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. ISBN 9-782858-509034.

DOWNEY, Anthony- 127 Cuerpos: Teresa Margolles and Aesthetics of Commemoration In GODFREY, Tony- **Understanding Art Objects: Thinking through the Eye**. California: Lund Humphries Publishers, 2009. ISBN 978-1-84822-016-4.

DUCHAMP, Marcel; SANOUILLET, Michel- **Duchamp du Signe - Ecrits**. France: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-081614-4.

EISENSTEIN, Serguei Mikailovitch- **Ivan o Terrível** [Filme, Parte I e II, preto e branco e p/b e cores (sequências finais) URSS]. Madrid: JRB Producciones, 2002 [1945-6].

FAGUNDES, Arlindo- **Manual prático de introdução à cerâmica**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. ISBN 972-21-1123-X.

FARIA, Miguel Figueira- **Machado de Castro (1731-1822) - Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. ISBN 978-972-24-1611-5.

FEASTER, Felicia- **It's All in the Process**. Atlanta: Creative loafing, 2005. Disponível em WWW: <<http://clatl.com/atlanta/its-all-in-the-process/Content?oid=1252816>>.

FERNANDES, Maria João- **O surrealismo sempre existiu. Conversa com Cruzeiro Seixas: Arte Ibérica**. n.º 47, 2001.

FERNANDO, Emídio- **Jonas Savimbi - No lado errado da História**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2012. ISBN 978-972-20-4944-3.

FERREIRA, António Quadros- **Carlos Barreira "RED&MEIDE bai Charles Barriére"**. Porto: Galeria Alvarez, 2010.

FERREIRA, João José Brandão- **Em Nome da Pátria**. 2ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010. ISBN 978-972-20-3335-0.

FERREIRA, José M. G. Carvalho- **Tecnologia da Fundição**. 3º Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN 978-972-31-0837-8.

FERREIRA, Vergílio- A voz do Mar. In GODINHO, Helder- **Espaço do Invisível V**. Lisboa: Bertrand, 1999. p. 83-4. ISBN 9789722510691.

FERRO, Rui; ALMEIDA, Vítor- **Máquinas de Cena - Entrevista a João Brites: [UP] Arte**. A.E. Faculdade de Belas Arte da Universidade do Porto. 1995, n.º 1. ISSN 0873-1977.

FERRO, Rui; ALMEIDA, Vítor; LIMA, Marta- **Sobreviver à Arte - entrevista a Gustavo Bastos: [UP]Arte**. A.E. Faculdade de Belas Arte da Universidade do Porto. 1995, n.º 1. ISSN 0873-1977.

FEUP, AE- **Materiais de Construção** [sebenta]. Porto: AEFEUP, 1978.

FIGUEIREDO, António Pereira de- **Antiguidade e Religião das Estátuas: Manuscrito a ElRey**, 1776. Disponível em WWW: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo1201.doc>>.

FIGUEIREDO, Leonor- **Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola**. 2ª Edição. Lisboa: Alêtheia Editores, 2009. ISBN 978-989-622-184-3.

FISHELOV, David- The transformation of Biblical Samson or the heroic failure to escape myth in BLOCK DE BEHAR, Lisa- **Entre mitts & conocimiento = Between Myths & Knowledge = Entre mythes & connaissance**. Montevideo: AILC [International Comparative Literature Association], 2003. ISBN 9974395569. Disponível em WWW: <<http://pluto.huji.ac.il/~fishelov/Samson-myth.pdf>>.

FRANÇA, José-Augusto- **Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea**. Lisboa: Publicações Europa-América e o Autor, 1967.

FRANÇA, José-Augusto- **História da Arte em Portugal - O Modernismo**. Lisboa: Editorial Presença e o Autor, 2004. ISBN 972-23-3244-9.

FRANÇA, José-Augusto- **A Arte em Portugal no Século XX**. Lisboa: Bertrand Editora e autor, 1991. ISBN 972-25-0045-7.

FRANÇA, José-Augusto- **A Arte em Portugal no Século XIX - Primeiro Volume.** 3ª Edição. Lisboa: José-Augusto França e Bertrand Editora, 1990. ISBN 972-25-0016-3.

FRANÇA, José-Augusto- **A Arte em Portugal no Século XIX - Segundo Volume.** 3ª Edição. Lisboa: José-Augusto França e Bertrand Editora, 1990. ISBN 972-25-0060-0.

FRANCASTEL, Pierre- **Arte e Técnica nos séculos XIX e XX.** Trad. Humberto D'Ávila e Adriano Gusmão. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000. ISBN 972-38-0052-7.

FRANCO, Patrícia- **Às Portas do Mundo - Pluralidade na Lusofonia.** Porto: Fundação Pro Justitia, 2006.

FULLER, Josef- **Manual do Formador e Estucador.** 2ª edição. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1924.

GALARD, Jean- **As metáforas das pedras.** Disponível em WWW: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=3556&ParamEnd=5>.

GANIS, William- **Digital Sculpture: Ars Ex Machina: Sculpture - Internacional Sculpture Center.** vol. 23, n.º 8. Outubro 2004.

GARABATUS, Frey Ioannes- **As Qvybyrycas.** Porto: António Quadros e Edições Afrontamento, 1991. ISBN 972-36-0265-2.

GARCIA, Rita- **S.O.S. Angola, Os dias da Ponte Aérea.** 2ª Edição. Lisboa: Oficina do Livro, 2011. ISBN 978-989-555-810-0.

GENET, Jean- **O Estúdio de Alberto Giacometti.** Trad. Paulo da Costa Domingos. 243ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988 [1957]. ISBN 00000031593.

GIL, José- **"Sem Título" - Escritos sobre Arte e Artistas.** 2ª Edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005. ISBN 972-708-833-3.

GIL, José- **Portugal, Hoje: O medo de Existir.** 11ª Edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007 [2004]. ISBN 978-972-708-936-9.

GIL, José- **Em Busca da Identidade - o desnorte**. Lisboa: Relógio D'Água 2009. ISBN 978-989-641-083-4.

GIL, José- **A Arte como Linguagem - A "Última Lição"**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010. ISBN 978-989-641-202-9.

GOLDSCHIEDER, Ludwig- **Michelangelo**. Londres: Phaidon Press, 1998. ISBN 9780714832968.

GOMES, Catarina- **Pai, tiveste medo?**. Lisboa: Matéria-Prima, 2014. ISBN 978-989-8461-80-3.

GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNILO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (Coords.)- **Bíblia de Jerusalém**. Trad. Livro dos Juízes Jorge César MOTA. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. ISBN 85-0500365-9.

GORMLEY, Antony- **Antony Gormley Inside Australia**. London: Thames & Hudson, 2005. ISBN 0-500-51262-0.

GORMLEY, Antony- **Domain Fiel - Antony Gormley**. London: Baltic, the artist and the authors, 2003. ISBN 1-903655-11-0.

GORMLEY, Antony; DANIEL-MCELROY, Susan- **Antony Gormley - Some of the facts**. United Kingdom: Tate St Ives, the authors and artist, 2001. ISBN 0-9539924-2-X.

Gormley, Antony; MOLDER, Jorge- **Mass and Empathy - Antony Gormley**. Trad. Graça Margarido e Mick Greer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. ISBN 972-635-151-0.

GRAÇA, Manuel- **Angola 60/65, A Surpresa, A Guerra, A Recuperação**. Luanda: Edições Spal, 1966 [data provável].

GROSSMAN, David- **O Mel do Leão: O Mito de Sansão**. Trad. Paula Reis. Lisboa: Editorial Teorema, 2006. ISBN 972-695-693-5.

GSU- **George Beasley professor Sculpture: Faculty Biographies**. Disponível em WWW: <http://www2.gsu.edu/~wwwapa/sacs/old_stuff/a&dappendices/Art-15-App-III.pdf>.

GUBERNATIS, Helena - **José Pedro Croft 1979-2002 Retrospectiva**. Lisboa: Centro Cultura de Belém e autores, 2002. ISBN/ISSN 972-8176-75-9.

GUERRA, João Paulo- **Descolonização Portuguesa, O regresso das caravelas**. Lisboa: Oficina do Livro, 2009. ISBN 978-989-555-472-0.

GULLANDER, Miguel- **Através da Chuva**. Alfragide: Miguel Gullander e Publicações Dom Quixote, 2014. ISBN 978-972-20-5483-6.

HARPER, Glenn; MOYER, Twylene- **Conversations on Sculpture**. Hamilton: International Sculpture Center ISC PRESS, 2007. ISBN/ISSN 0-295-98741-3.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul- **Art inTheory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas - New Edition**. Malden: Blackwell Publishing, 2003. ISBN/ISSN 978-0-631-22708-3.

HEDGECOE, John- **O manual do Fotógrafo**. Porto: Porto Editora, 1986 [1977].

HEIDEGGER, Martin- **A Origem da Obra de Arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN 978-972-44-1379-2.

HERZOG, Werner- **A Gruta dos Sonhos Perdidos** [Filme França/Alemanha, 2010]. Lisboa: Prisédeo, 2012

HODGES, Tony- Angola - **Do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem**. Trad. F.R. Soares; M. Miranda; V.L. Corisco; M.C. Figueira. Lisboa: Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2003 [2001]. ISBN 972-8500-69-6.

HOUNTONDJI, Paulin J.- **O Antigo e o Moderno. A produção do Saber na África Contemporânea**. Mangualde: Edições Pedagogo, 2012. ISBN/ISSN 978-989-8449-82-5.

HUGHES, Anthony- **Michelangelo**. Londres: Phaidon Press, 1997. ISBN 9780714834832.

HUTCHINSON, Jonh; GOMBRICH, E. H.; NJATIN, Lela B.- **Antony Gormley**. Londres: Phaidon, 1995. ISBN 0-7148-3383-5.

ILES, Chrissie; BUCK, Paul; BURMESTER, Maria- **Off The Wall**. New York e Porto: Whitney Museum of American Art e Fundação de Serralves, 2011. ISBN/ISSN 978-972-739-250-6.

INNERARITY, Daniel- **O Novo Espaço Público**. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Teorema, 2010. ISBN 978-972-695-906-9.

ISAACS, John; BOZZINI, Didi- **Interview (from the exhibition catalogue: The hand that rocks the cradle)** 2013. Disponível em WWW: <http://www.johnisaacs.net/press_files/Interview_Bozzini_2013.pdf>.

IUNC- **Hippotragus niger ssp. Variani: Red list of Threatened Species**. International Union for Conservation of Nature and Natural Resources, 2014. Disponível em WWW: <<http://www.iucnredlist.org/details/10169/0>>.

JORGE, Lídia- **Contrato Sentimental**. Lisboa: Sextante Editora, 2009. ISBN 978-989-8093-98-1.

KABOU, Axelle- **E se a África Recusasse o Desenvolvimento?**. Trad. Glória Sousa. Mangualde: Edições Pedagogo e Edições Mulemba, 2013 [1991]. ISBN 978-989-8655-06-6.

KAPUSCINSKI, Ryszard- **Mais um dia de vida. Angola 1975**. Trad. Ana Saldanha. Lisboa: Edições Tinta da China, 2013 [1976]. ISBN 978-989-671-176-4.

KITTELMANN, Udo- Antony Gormley Interview. In Gormley, Antony- **Total Strangers**. Ostfildern: Edition Cantz, 1999. ISBN 3-89322-359-2.

KLIPP, Elizabeth- **Sculpting History Regents' Professor George Beasley to retire after four decades at GSU: GSU Magazine**, winter 2010. Disponível em WWW: <<http://www2.gsu.edu/~wwwwork/magazine/2010winter/sculptinghistory.html>>.

KLUSSMANN, Karin- **Louise Bourgeois Der Ort des Gedachtnisses. Skulpturen, Environments und Zeichnungen 1946 - 1995**. Hamburg: Editions De La Tempête, 1996. ISBN/ISSN 2-910985-01-6.

KRAUSS, Rosalind E.- **Pasajes De La Escultura Moderna**. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2002 [1977]. ISBN 84-460-1141-7.

KRAUSS, Rosalind E.- **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Trad. Adolfo Gómez Cedillo. 2ª edição. Madrid: Alianza Editorial, 2006 [1985]. ISBN 84-206-7135-5.

KTVU, Chanel 2- **"Don't Trust Me", Adel Abdessemed, San Francisco Art Institute, 2008**: LIVELEAK, website. Disponível em WWW: <http://www.liveleak.com/view?i=c02_1206210202&comments=1>.

KUBRICK, Stanley- **Stanley Kubrick's A Clockwork Orange** (ScreenPress Film Screenplays). Suffolk: Screenpress Books, 2002. ISBN 978-1901680478.

KUBRICK, Stanley- **A Clockwork Orange** [Filme, Reino Unido/EUA, 1971]. Nova York: Warner Bross, 2002. ISBN 7-321976-211508.

"Kwacha": Dicionário Merriam Webster, 2014. Disponível em WWW: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/kwacha>>.

LABOR, galería de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México- **Teresa Margolles**. Disponível em WWW: <<http://www.labor.org.mx/>>.

LANG, Fritz- **Metropolis** [Filme mudo, preto e branco, Alemanha]. Reino Unido: Eureka vídeos, 2000 [1926].

LAPA, Álvaro- **Raso como o chão**. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

LAPA, Álvaro- **Porque Morreu Eanes**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LARANJEIRA, Manuel- **Pessimismo Nacional**. Guimarães: Opera Omnia, 2012 [1908]. ISBN 978-989-8309-23-5.

LEITE, Vasco Pinto- **O Sonho Desfeito ou Quanto Vale a Vida de um Homem?**. Lisboa: Tribuna da História, 2003. ISBN 972-8799-09-8.

LINGWOOD, James- **Thomas Schute**. London: Phaidon 1998. ISBN 0-7148-3714-8.

LIPOVETSKY, Gilles- **A Era do Vazio**. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1989. ISBN 972-708-382-X.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean- **A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1586-4.

LISBOA, Maria Helena- **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)**. Lisboa: Edições Colibri; IHA; FCSH, 2007. ISBN 972-772-688-2.

LIZANDRA, José Luis Navarro- **Maquetas, Modelos y Moldes: materiais y técnicas para dar forma a las ideas**. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005. ISBN 84-8021-543-7.

LOURENÇO, Eduardo- **Do Colonialismo como Nosso Impensado**. Lisboa: Gradiva Publicações, 2014. ISBN 978-989-616-575-8.

LOURENÇO, José Eduardo- **O Labirinto da Saudade**. 6ª Edição. Lisboa: Gradiva, 2009 [2000]. ISBN 978-972-662-765-4.

LUCIE-SMITH, Edward- **Movements in art since 1945**. New revised edition. London: Thames & Hudson, 1989 [1969]. ISBN 0-500-20197-8.

MAALOUF, Amin- **As Identidades Assassinas**. Trad. Susana Serras Pereira. Lisboa: Difel, 2009 [1998]. ISBN 978-972-29-0957-0.

MAGALHÃES, Joaquim Romero; SALVADO, João Paulo- **A Carta de Pedro Vaz de Caminha**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. ISBN 972-787-012-0.

MARANIELLO, Gianfranco- **Art in Europe 1990-2000**. Milan: Skira 2002. ISBN/ISSN 88-8491-111-7.

MARQUES, Alexandra- **Segredos da descolonização de Angola**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2013. ISBN 978-972-20-5233-7.

MARQUES, Carlos Eurico- **Nas Horas Vagas da Guerra - Contos de Caça Vária (Angola 1961-1974)**. Lisboa: Tribuna da História 2007. ISBN 978-972-8799-62-5.

MARQUES, Rafael- **Diamantes de Sangue. Corrupção e Tortura em Angola**. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2011. ISBN 978-989-671-085-9.

MARTINS, Fernando Cabral- **Mário de Sá Carneiro - Poemas Completos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. ISBN 972-37-0193-6.

MARTINS, Luís Almeida- **9 Mitos da História de Portugal: Visão**. nº 910, 2010. p. 66/79. ISSN 0872-3540.

MARTINS, Luís Almeida (Editor)- **Nome de código: Operação Fim-Regime: VI SÃO História**. nº23, Março 2014. ISSN 5248-5991.

MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro- **Angola 61, Guerra Colonial: Causas e Consequências, o 4 de Fevereiro e o 15 de Março**. Lisboa: Texto Editores, 2011. ISBN 978-972-47-4280-9.

MATOS, Lúcia Almeida- **Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação da Ciência e Tecnologia, 2007. ISBN 978-972-31-1200-9.

MATOS, Lúcia Almeida- **Carlos Barreira - uma questão de matéria**. Porto: Câmara Municipal de Matosinhos e Universidade do Porto, 2009. ISBN/ISSN 978-972-9143-66-3.

MAYER, Ralph- **Manual do artista**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. ISBN 85-336-1114-5.

MELO, Alexandre- **Arte e Artistas em Portugal**. Lisboa: Instituto de Camões, 2007. ISBN/ISSN 978-972-25-1601-3.

MENDES, Elsa Maria Carneiro- **A Cruz, o Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959)**. Disponível em WWW: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/.../1/ulsd063865_td_Elsa_Mendes.pdf>.

MENDES, Pedro Rosa- **Lenin Oil**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006. ISBN 972-20-3133-3.

MENDES, Pedro Rosa- **Baía dos Tigres**. 3ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000. ISBN 972-2-20-1664-4.

MERLEAU-PONTY, Maurice- **The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics**. Evanston: Northwestern University Press, 1964. ISBN 978-0-8101-0164-7.

MERLEAU-PONTY, Maurice- **Phenomenology of Perception**. London and New York: Routledge, 2003 [1945]. ISBN 0-415-27841-4.

MEYER, Laure- **África Negra - Máscaras Esculturas Joyas**. Trad. Eulália Ruiz. Madrid: Lisma Ediciones, 2001. ISBN 84-95677-13-X.

MICHAUD, Yves- **Violência**. São Paulo: Ática, 2001 [1989]. ISBN 9788508035410.

- MIGUEL, Rodrigues- **Quissonde**. Porto: Papiro Editora, 2006. ISBN 972-8916-45-0.
- MIGUEL, Rodrigues- **A Comissão - Angola 65/67**. Braga: Quimbo Editora, 2009. ISBN 978-989-96271-0-9.
- MILTON, John- **Samson Agonistes**, 1671. Disponível em WWW: <http://www.dartmouth.edu/%7Emilton/reading_room/samson/drama/index.shtml >.
- MIRANDA, José A. Bragança- **Alberto Carneiro - Árvore Mandala para os Gravadores do Vale do Côa: 02 - Cadernos Côa**. Lisboa: IGESPAR e CECL, 2009. ISBN/ISSN 978-989-8052-11-7.
- MÓNICA, Maria Filomena- **Os Sentimentos de uma Ocidental**. Lisboa: Quetzal Editores, 2002. ISBN 972-564-535-9.
- MÓNICA, Maria Filomena- **Nós, os Portugueses**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008. ISBN 978-989-552-393-1.
- MONITOR, Landmine & Cluster Munition- **Country Profile: Angola**: International Campaign to Ban Landmines, 2013. Disponível em WWW: <http://www.the-monitor.org/index.php/cp/display/region_profiles/theme/2400 >.
- MONTEIRO, Paulo Filipe- **Drama e Comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. ISBN 978-989-26-0078-9.
- MORGAN, Stuart- Rachel Whiteread. In KRAUSS, Rosalind E.; MARI, Bartolomeu; MORGAN, Stuart- **Rachel Whiteread: Shedding life**. Liverpool: Tate Gallery, 1997. ISBN 1-85437-208-4.
- MUDIMBE, V.Y.- **A Invenção de África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento**. Trad. Ana Medeiros. Mangualde: Edições Pedagogo, 2013. ISBN 978-989-8655-01-1.
- MULLINS, Charlotte- **Rachel Whiteread**. London: Tate Publishing, 2004. ISBN 185437-519-9.
- MURNAU, F.W.- **NOSFERATU, a Symphony of Horror** [Filme mudo, preto e branco, Alemanha]. São Paulo: Divisa, 1922.

NAUMAN, Bruce- **Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words - Writings and Interviews**. Massachusetts: Bruce Nauman & Janet Kraynak, Mit Press, 2003. ISBN/ISSN 9780262140829.

NAUMAN, Bruce- **Flesh to White to Black to Flesh [video remastered por VIDEO DATA BANK. EUA: Bruce Nauman, 1969]: Flesh white to black to flesh, 1968. Bruce Nauman 1996.037 (5009)**. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat., 2013.

NOGUEIRA, Franco- **Salazar, A Mocidade e os seus Princípios**. Coimbra: Atlântida Editora, 1977.

NOGUEIRA, Isabel- **Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero**. Lisboa: Nova Vega e Autor, 2007. ISBN 978-972-699-833-4.

Palanca Negra Gigante, um tesouro de Angola: África Today. Disponível em WWW: <<http://www.africatoday.co.ao/pt/edicao-impressa/3186-Palanca-Negra-Gigante-tesouro-Angola.html>>.

PAWSON, Lara- **Em nome do povo - o massacre que Angola silenciou**. Trad. Susana Sousa e R. Silva. Lisboa: Lara Pawson e Edições Tinta da China, 2014. ISBN 978-989-671-212-9.

PEIXOTO, José Luís- **Livro**. 3ª Edição. Lisboa: Quetzal Editores, 2010. ISBN 972-564-899-5.

PERCY, H.M.- **New materials in sculpture**. 2ª Edição. London: Alec Tiranti, 1970. ISBN 0 85458 996/1.

PEREIRA, José Fernandes- **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. ISBN/ISSN 972-32-1723-8.

PÉREZ, Miguel von Hafe- **Propostas da Arte Portuguesa - Posição: 2007**. Porto: Público e Fundação de Serralves, 2007. ISBN/ISSN 978-989-619-108-5.

PHAIDON, Press Limited- **press Play: contemporary artists in conversation**. London: Phaidon Press Limited, 2005. ISBN/ISSN 0-7148-4533-7.

PINTO, António Costa (coord.)- **Portugal Contemporâneo**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. ISBN 972-20-2736-0.

PINTO, Alberto Oliveira- **Vocabulário de Kimbundu no português de Luanda**. Disponível em WWW: <http://www.multiculturas.com/angolanos/alberto_pinto_kimb_port_vocab.htm>.

PINTO, Nuno Tiago- **Guerra Colonial. Como eu sobrevivi: Sábado**. nº 353, 2011.

PIRES, José Cardoso- **Dinossauro Excelentíssimo**. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2001 [1972]. ISBN 972-747-491-8.

POLLAK, Michael- **Memória e identidade Social: Estudos Históricos** Vol. 5, n.º 10, 1992. p. 200/212.

Pompidou, Centre- **Collection New Media Installations**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2006. ISBN/ISSN 2-84426-319-4.

Porto, Notícias da Universidade do- **Investigador do CIBIO / InBIO vence prémio Internacional Terras Sem Sombra**. Porto: Universidade do Porto, 2013. Disponível em WWW: <<http://noticias.up.pt/investigador-do-cibio-inbio-vence-premio-internacional-terras-sem-sombra/>>.

PORTOCARRERO, Gustavo- **Braga na Idade Moderna: Paisagem e Identidade**. Tomar: CEIPHAR 2010. ISBN 978-972-95143-2-6.

POSNER, Helaine- **Kiki Smith**. New York: Bulfinch Press, 1998. ISBN 0-8212-2479-4.

PUMPHREY, Nicholas- **Superman and Samson: The Intersection between Pop Culture and Bible, an Intertextual Reading**. Disponível em WWW: <https://www.academia.edu/3744295/Superman_and_Samson_The_Intersection_of_Pop_Culture_and_Bible_an_Intertextual_Reading >.

QUINTERO, Sílvia Moreno de Jesus e- **O Herói Sublime: Figuras e Figuração** [Tese doutoramento]. Algarve: Universidade do Algarve, SAPIENTIA, repositório Institucional da Universidade do Algarve, 2006. Disponível em WWW: <<https://sapiencia.ualg.pt/bistream/10400.1/1411/1/O%2520Her%97i%2520Sublime%25200%2520Figuras%2520e%2520Figura%8D%8Bo.pdf>>.

RAMOS, Maria- **Films and Videos by Robert Morris**. Porto, New York: Fundação de Serralves e Sonnabend Gallery, 2011. ISBN 978-972-739-252-0.

RAMOS, Maria- **Filmes e Vídeos de Robert Morris**. Porto: Fundação de Serralves, 2011. ISBN/ISSN 978-972-739-254-4.

RAMOS, Maria- **Carlos Barreira - Da Ideia do Desenho**. Porto: Fundação de Serralves, 2011. ISBN/ISSN 978-972-8180-29-4.

READ, Herbert- **Modern Sculpture A Concise History**. London: Thames & Hudson, 2004 [1964]. ISBN 0-500-20014-9.

RENTON, Andrew- **João Penalva**. Lisboa: Centro Cultural de Belém e autores, 1999. ISBN/ISSN 972-8176-44-9.

RENTON, Andrew- **Antony Gormley - Escultura**. Trad. John Havelda. Porto: Galeria Pedro Oliveira e Antony Gormley, 1994. ISBN 972-8237-00-6.

RIBEIRO, Margarida C.; FERREIRA, Ana Paula. (coord.)- **Fantasmagorias e Fantasias Imperiais do Imaginário Português Contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003. ISBN 972-610-725-3.

ROCHA, José Marques- **a descolonização, 24 de abril de 1974 a 11 de novembro de 1975, Os mensageiros da guerra - angola**. Braga: Grafibraga, 2002. ISBN 972958872-4.

ROCHA, Luís Miguel- **Um País Encantado**. Lisboa: Planeta Editora, 2005. ISBN 972-731-176-8.

RODIN, August- **Carta de Rodin a Omer Dewavrin, presidente da Câmara de Calais**, 1893. Disponível em WWW: <<http://www.musee-rodin.fr/welcome.htm>>.

RODRIGUES, Adriano Vasco- **Escultura Africana: Perenidade e Mudança**. Porto: Iniciativas de Economia Social (EPES), 1996.

RODRIGUES, Francisco de Assis- **Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

RODRIGUES, Luis Nuno- **Salazar-Kennedy: A Crise de uma Aliança**. 2ª Edição. Lisboa: Casa das Letras/Editorial Notícias, 2002. ISBN 972-46-1352-6.

ROSENDON, Catarina- **Alberto Carneiro - Das notas para um diário e outros textos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN/ISSN 978-972-37-1280-3.

RUSHDIE, Salman- **Os Versículos Satânicos**. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. 10ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002 [1988]. ISBN 972-20-0746-7.

RUSHDIE, Salman- **Oriente, Ocidente**. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002 [1994]. ISBN 972-20-2335-7.

RUSHDIE, Salman- **Fúria**. Trad. Alexandra Lopes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. ISBN 972-20-2124-9.

SÁ, José Pinto de- **Os filhos de Mussa Mbiki**. Açores: Companhia das Ilhas - coleção transeatlântico, 2013. ISBN 978-989-8592-16-3.

SÁ, Tiago Moreira de- **Os Estados Unidos e a Descolonização de Angola**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2011. ISBN 978-972-20-4522-3.

SÁ-CARNEIRO, Mário de- **Loucura**. 2ª Edição. Aveiro: Livraria Estante, 1993.

SAAVEDRA, Ricardo de- **O Puto - Autópsia dos ventos da Liberdade**. Lisboa: Quetzal Editores e Ricardo Saavedra, 2014. ISBN 978-989-722-163-7.

SAAVEDRA, Santiago- **Referencias: Un Encuentro Artístico En El Tiempo**. Madrid: Ministerio de Cultura Centro de Arte Reina Sofia, 1986. ISBN/ISSN 84-505-3560-3.

SAGAZAN, Olivier de- **Interview Olivier de Sagazan - Galerie Marie Vitoux**. Paris: Elements of bARuT, 2012. Disponível em WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=XzZrW2GsyGw>>.

SAGAZAN, Olivier; PUJADE, Robert- **Propos sur la violence de l'art, la violence dans l'art**. Arles: L'Art-Dit, 2010. ISBN 978-2-919221-01-1.

SAGAZAN, Olivier; SURYA, Michel; VERRIÈLE, Philippe- **Transfiguration**. Paris: Democratic books Eds, 2011. ISBN 9782361040291.

SAINT-SAENS, Camille- **Samson et Dalila**. 1877. Disponível em WWW: <http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=2430>.

SALAZAR, António Oliveira- Discurso do Presidente do Conselho, a 13 de Abril de 1961 - A GUERRA - 2º Episódio - "Andar Rápido e em Força". In FURTADO, Joaquim- **A Guerra/Colonial/do Ultramar/de Libertação**. [DVD]. Lisboa: RTP, 2007.

SANTOS, A. M. Nunes dos- **Arte e Tecnologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. ISBN/ISSN 972-9032-08-04.

SANTOS, Boaventura de Sousa- **Portugal. Ensaio Contra a Autoflagelação**. Coimbra: Edições Almedina, 2011. ISBN 978-972-40-4551-1.

SCOTT, Ridley- **Blade Runner**. EUA: Warner Bros, 2006 [1982].

SEGAL, George- In **revista Cnacarchives**. Paris: Centre National d'Art Contemporain, 1972.

SERRANO, Lomba- Estragos De La Guerra: La Mirada Lúcida De Goya y Dix. In ALBIAC, Dolores; GUALIS, Gonzalo M. Borrás; BOZAL, Valeriano; PARRONDO, Juan Carrete- **Goya y su contexto (Seminário Internacional)**. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» y Fundación Goya en Aragón, 2011. ISBN 978-84-9911-252-7.

SHERMAN, Cindy- **The Complete Untitled Film Stills**. Nova York: Museum of Modern Art, 2003. ISBN 978-0-87070-507-5.

SHORT, Robert- Un Chien Andalou and L'Age d'Or. In BUÑUEL, Luis; DALI, Salvador - **Un Chien Andalou - L'Age d'Or** [DVD e Livro]. Londres: British Film Institute, 2003 [1929-1930].

SICHEL, Berta; - **Primera generación: arte e imagem em movimento [1963-1986]**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006. ISBN/ISSN 84-8026-308-3.

SIERRA, Santiago- **Los Penetrados, El Torax, Terrassa, España, 12 de Outubro de 2008**: Site oficial do autor. Disponível em WWW: <http://www.santiago-sierra.com/200807_1024.php>.

SILVA, C. M. da- **Temas da Paleontologia: Moldagem**. 2006. Disponível em WWW: <<http://webpages.fc.ul.pt/~cmsilva/Paleotemas/Moldagem/Moldagem.htm>>.

SILVA, Henrique- **Simpósio de Escultura "Encontro com o Granito"**. Vila Nova de Cerveira: Projecto - Núcleo de Desenvolvimento Cultural, 1996.

SILVA, Paulo Cunha- **O Lugar do Corpo. Elementos Para Uma Cartografia Fractal**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. ISBN 972-771-076-X.

SILVA, Paulo F.; CASTRO, Orlando- **Guerra Colonial: A História na Primeira Pessoa. Volume I - Antecedentes e Baixa de Cassange**. Vila do Conde: QuidNovi, 2011. ISBN 978-989-554-834-7.

SILVA, Paulo F.; CASTRO, Orlando- **Guerra Colonial: A História na Primeira Pessoa. Volume II - 4 de Fevereiro e Massacres de Março**. Vila do Conde: QuidNovi, 2011. ISBN 978-989-554-835-4.

SOARES, Mário- **Escritos do Exílio**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

SOUSA, Ernesto- **Ser Moderno... Em Portugal**. Lisboa: Assírio & Alvim e Isabel Alves, 1998. ISBN 972-37-0192-8.

SOUSA, Marcelo Rebelo- **Crónicas da Revolução**. Coimbra: Edições Tenacitas, 2006. ISBN 972-8758-32-4.

SPECTOR, Nancy- Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us. In BARNEY, Matthew- **The Cremaster Cycle**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum Foudation, 2003. ISBN 0-8109-6935-1.

SPECTOR, Nancy- **Matthew Barney at the Hirshhorn Museum - interview with Nancy Spector** Washington, D.C.: Smithsonian's Hirshhorn Museum, 2008. Disponível em WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=X4wwQJeHuEY&feature=endscreen&NR=1>>.

SPÍNOLA, António de- **Portugal e o Futuro**. 3ª Edição. Lisboa: Arcádia, 1974.

STILES, Kristine; SELZ, Peter- **theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. California: University of California Press, 1996. ISBN/ISSN 0-520-20253-8.

TAVARES, Miguel Sousa- **Equador**. 14ª Edição. Lisboa: Oficina do Livro, 2004. ISBN 989-555-013-8.

TAYLOR, Brandon- **Art Today**. London: Laurence King Publishing, 2005. ISBN 1-85669-423-2.

THOMAS, Omar Ribeiro- **Raça, nação e status: histórias de guerra e "relações raciais" em Moçambique: Revista USP - Racismo I** [publicação digital]. n.º 68,

2005-6. p.252/268. Disponível em WWW: <<http://www.usp.br/revistausp/68/SUMARIO-68.htm>>.

TOWNSEND, Chris- **The Art of Rachel Whiteread**. London: Thames & Hudson, 2004. ISBN/ISSN 0-500-28504-7.

TRINDADE, Luís- **O Estranho Caso do Nacionalismo Português: o salazarismo entre a literatura e política**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais 2008. ISBN 978-972-671-222-0.

TZARA, Tristan- **Manifesto DADA**. ANAGAL [Máquina Textual Deseante], 2007. ISBN 9788460055426.

VASARI, Giorgio- **Vies Des Peintres**. Trad Léopold Leclanché. 2ª Edição. Paris: Les Belles Lettres, 2002 [1550]. ISBN 2-251-44149-2.

VASARI, Giorgio- **Lives of the Artists**. Trad. George Bull. London: Penguin Books, 1987 [1568]. ISBN 0-140-44460-2.

VERBERKT, Mat- **Hélio Oiticica**. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

VIEIRA, José Luandino- **O Livro dos Guerrilheiros, de Rios Velhos e Guerrilheiros II**. Mirandela: Caminho, 2009. ISBN 978-972-21-2066-1.

WAGSTAFF, Sheena- **Juan Muñoz - Uma Retrospectiva**. Porto: Museu de Serralves, 2008. ISBN/ISSN 978-972-739-209-4.

WALLRAFF, Gunter- **A Descoberta de uma Conspiração, A Acção de Spínola**. Trad. R. M. Peixoto. 2ª Edição. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

WATSON, Paul- **Tanta Terra Tanta Guerra**. Trad. Rui Pires Cabral. Colares: Pedra da Lua, artes, letras e ofícios, 2010 [2007]. ISBN 978-989-8142-31-3.

WEIL, Joe- **Portugal Livre**. Trad. José Carlos Fernandes. Joe Weil, 2005. ISBN 0-8197-0800-3.

WENGOROVIUS, Marta- **A Totalidade no Particular**. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN/ISSN 978-972-8462-50-5.

WHEELER, Douglas; PÉLLISSIER, René- **História de Angola**. Trad. Pedro Pereira e Paula Almeida. Lisboa: Edições Tinta da China, 2011 [2009]. ISBN 978-989-671-074-3.

WIENE, Robert- **Das Cabinet Des Dr. Caligari** [Filme mudo, preto e branco, com pós-coloração, Alemanha]. Reino Unido: Eureka vídeos, 2000 [1919].

William, GANIS;- **Ars Ex Machina**: Digital Sculpture. Disponível em WWW: <http://sculpture.org/documents/scmag04/rapidproto/set04_rapidproto.shtml>.

WAGSTAFF, Sheena- **Juan Muñoz - Uma Retrospectiva**. Porto: Museu de Serralves, 2008. ISBN/ISSN 978-972-739-209-4. pag.141, 3ªP "Penso que diante do espaço não tive uma visão imediata. Passei muitos dias a andar para cima e para baixo, mas não conseguia visualizar nada. Fiz aquilo que acredito que muitos artistas fazem: caminhei entre quantidades infinitas de livros e através das ruas, absorvendo todos os pequenos incidentes e acidentes e encontros do quotidiano. Esperamos que as imagens ecoem no nosso espírito e que nos ajudem a avançar, a encontrar alguma forma, alguma configuração por onde começar."

