

**MARIA EMÍLIA SANTOS DA SILVA CUSTÓDIO DORÉ**

**A fragmentação do corpo, a sua reconstrução e a sua relação com o  
inconsciente na criação artística**



Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2025

**MARIA EMÍLIA SANTOS DA SILVA CUSTÓDIO DORÉ**

**A fragmentação do corpo, a sua reconstrução e a sua relação com o  
inconsciente na criação artística**

**Mestrado em Processos de Criação**

Trabalho de projeto

Trabalho efetuado sob a orientação de:

**MIRIAN TAVARES, orientadora**

**Paula MARTINELLI, coorientadora**



Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2025

# **A fragmentação do corpo, a sua reconstrução e a sua relação com o inconsciente na criação artística**

Declaração de Autoria do Trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Maria Emília Santos da Silva Custódio Doré

© Copyright: Maria Emília Doré

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.



Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2025

## Agradecimentos

À minha orientadora, Mirian Tavares, pelo conhecimento e compreensão do meu trabalho artístico, e conseqüentemente pela ajuda assertiva na criação deste projeto.

À minha coorientadora, Paula Martinelli, pela atenção e aconselhamentos.

Ambas tornaram este trabalho mais fácil pelo seu apoio e conhecimento, assim como os professores e professoras que me acompanharam durante esse curso.

Aos meus filhos, Joana e Tomás com quem partilho os meus projetos.

Aos doze amigos e amigas com quem partilhei as minhas inquietudes, que me retrataram no início do meu grande processo e cujos nomes menciono na dissertação.

Ao Doutor Damião e aos outros amigos e amigas com quem partilhei esse projeto e que me apoiaram nesse sentido.

E especialmente, à minha irmã Muriel e meu cunhado Philippe, sem os quais a ideia do projeto artístico não teria acontecido.

## **RESUMO**

No contexto do Mestrado em Processos de Criação, propus a realização de um projeto intitulado *A fragmentação do corpo, a sua reconstrução e a sua relação com o inconsciente na criação artística*. A minha ideia é apresentar um trabalho artístico, bem como uma reflexão sobre o mesmo e os meus processos, usando como base a autoetnografia e/ou autobiografia. Para criar uma genealogia e o enquadramento do meu processo artístico dentro do campo das artes, irei analisar alguns processos de artistas que trabalharam sobre o corpo, ou com o corpo, na produção das suas obras. Analiso algumas obras criadas durante a pré-história, sem, no entanto, debruçar-me sobre uma cronologia exaustiva. A complexidade e a disparidade dos pensamentos aliados às pesquisas de trabalhos artísticos integram-se nas teorias de Cecília Salles em obras como *Redes da criação: A construção da obra de arte* (2008) e *Gesto inacabado: Processo de criação artística* (2012). Para Salles, qualquer que seja a forma de expressão escolhida, ela pode sempre se alterar e evoluir em diversas direções. Na tentativa de comunicar as ideias e conceitos que norteiam a minha criação artística, irei enfatizar a importante ligação do inconsciente com a criação que emerge através das metáforas, da materialidade e do objeto/obra selecionado para transmitir os conceitos e as ideias que permeiam cada criação.

## **PALAVRAS CHAVE**

Auto etnografia – Fragmentação – Reconstrução – Corpo – Inconsciente

## **ABSTRACT**

In the context of preparing a master's degree in creative processes entitled *The fragmentation of the body, its reconstruction and its relationship with the unconscious in artistic creation*, I intend to present an artistic project based on autoethnographic or autobiographical methodology. To create a genealogy, and the framing of my artistic process within the field of arts, I will analyze some processes of artists who worked on the body, or with the body, in the production of their works. I analyze some works created during prehistory, without, however, looking into an exhaustive chronology. The complexity and disparity of thoughts combined with research into artistic works are integrated into Cecilia Salles' theories in books like *Networks of creation : Construction of works of art* (2019) and *Unfinished gesture* (2019). For Salles, whatever form of expression is chosen, it can always change and evolve in different directions. In an attempt to communicate the ideas and concepts that guide my artistic creation, I will emphasize the important connection between the unconscious and creation that emerges through metaphors, materiality and the object/work selected to transmit the concepts and ideas that permeate each creation.

## **KEYWORDS:**

Autoethnography – Fragmentation – Reconstruction – Body – Unconscious

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO I – À procura da representação do corpo fragmentado e da ideia de reconstrução</b> .....	12
1- Simbologia da imagem .....	12
2- Fragmentação da sociedade e do corpo .....	16
3- A doença que desconstrói o corpo no conceito autoetnográfico .....	19
4- Expor o cancro da mama .....	21
<b>CAPÍTULO II – A poética do corpo e a metáfora no meio artístico</b> .....	23
1- Identificação com artistas que utilizam a poética do corpo e a metáfora .....	23
2- Outras abordagens artísticas (Intervenção no próprio corpo, IA, tecnologia ...	29
3- A abordagem terapêutica autobiográfica .....	31
<b>CAPÍTULO III – Processo de criação, metodologia e receção</b> .....	35
1- Elaboração do projeto e as redes da criação de Cecília Salles .....	35
2- O inconsciente e a metáfora na criação artística .....	38
3- A ideia do primeiro trabalho e a metáfora laranja/peito .....	44
4- Registos, materialidades e criação dos primeiros trabalhos .....	47
5- A receção e o contexto do inconsciente .....	57
6- Projetos futuros e o gesto inacabado de Cecília Salles .....	62
<b>CONCLUSÃO</b> .....	67
<b>BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS</b> .....	70
<b>ANEXO 1</b> – Esboços de esculturas/objetos do diário gráfico .....	72
<b>ANEXO 2</b> – Fragmentos do livro <i>Justine et les malheurs de la vertu</i> , em PDF.....	73
<b>ANEXO 3</b> – Poema nº 1 no diário gráfico .....	75
<b>ANEXO 4</b> – Nove poemas em prosa com tradução .....	76

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Milita Doré, *Peso e Medida*, 2012. Dois lençóis de pano cru, 280 x 180 cm cada um. Fotografia: Vasco Célio/Stills..... 27
- Figura 2. Milita Doré, *Montanhas de amor*, 2020. Platex, papel vegetal, desenhos de Ana André, Bertílio Martins, Catarina Correio, Christine Henry, Francisco Valente, Miguel Cheta e Susana de Medeiros, 139 x 521 cm. Fotografia: Gustavo de Jesus..... 33
- Figura 3. Milita Doré, *Chupa-me as mamas*, 2020. Fio de algodão bordado sobre lençol da avó Rosairinha. Fotografia: Miguel Cheta..... 34
- Figura 4. Dissecção das laranjas: membranas dos segmentos. Fonte: arquivo da artista. Fotografia: Milita Doré..... 45
- Figura 5. Dissecção das laranjas: caroços e matéria mastigada. Fonte: arquivo da artista. Fotografia: Milita Doré..... 45
- Figura 6. Dissecção das laranjas: epicarpo e mesocarpo. Fonte: arquivo da artista. Fotografia: Milita Doré..... 45
- Figura 7. Anatomia do seio, metáfora do seio/laranja. Fonte: diário de bordo. Fotografia: Milita Doré ..... 46
- Figura 8. Desenho picotado. Fonte: diário de desenho. Fotografia: Milita Doré..... 49
- Figura 9. Desenho picotado ao avesso e desenho bordado. Fonte: diário de desenho. Fotografia: Milita Doré..... 49
- Figura 10. Desenho bordado ao avesso e desenho bordado um pouco preenchido. Fonte: diário de desenho. Fotografia: Milita Doré..... 50
- Figura 11. Desenho bordado um pouco preenchido ao avesso e penso colado. Fonte: diário de desenho. Fotografia: Milita Doré..... 50
- Figura 12. Desenho do corte da laranja com termos científicos em português. Fonte: diário gráfico. Fotografia: Milita Doré..... 50
- Figura 13. Desenho do corte da laranja com termos científicos em francês. Fonte: diário gráfico. Fotografia: Milita Doré..... 50

• Figura 14. Milita Doré. <i>Poema n° 4</i> , 2025. Caneta sobre fototransfer sobre papel 300g. Fotografia: Milita Doré.....	52
• Figura 15. Traços lacunares 1: laranja podre em papel de cozinha. Fotografia: Milita Doré.....	53
• Figura 16. Traços lacunares 2: laranja podre durante o processo de secagem. Fotografia: Milita Doré.....	53
• Figura 17. Peles de laranja cosidas recto. Fonte: arquivo da artista. Fotografia: Milita Doré.....	54
• Figura 18. Peles de laranja cosidas verso. Fonte: arquivo da artista. Fotografia: Milita Doré.....	54
• Figura 19. Armazenamento das peles, vista lateral. Fotografia: MilitaDoré.....	55
• Figura 20. Milita Doré, <i>Coser a matéria</i> , 2024. Vídeo 3'37. Imagem <i>still</i> da primeira parte.....	58
• Figura 21. Milita Doré, <i>Coser a matéria</i> , 2024. Vídeo 3'37. Imagem <i>still</i> da segunda parte.....	58
• Figura 22. Milita Doré, <i>Coser a matéria</i> , 2024. Vídeo 3'37. Imagem <i>still</i> da quarta e última parte.....	58
• Figura 23. Milita Doré, <i>Relíquias 1</i> , 2024. Fotografia: Milita Doré.....	64
• Figura 24. Milita Doré, <i>Relíquias 2</i> , 2024. Fotografia: Milita Doré.....	65
• Figura 25. Milita Doré, <i>Relíquias 3</i> . 2024. Fotografia: Milita Doré.....	65

## INTRODUÇÃO

Enquanto artista, interessa-me explorar o tema do corpo, da sua expressão e das mensagens que consegue transmitir através da sugestão da imagem representada, com o intuito de criar um impacto reflexivo no recetor. As mensagens sugeridas através da metodologia autoetnográfica, ou autobiográfica, procuram tocar temas intimistas ou sensuais, onde o espetador pode reconhecer-se ou identificar-se, através da simbologia das imagens utilizadas.

A ideia de fragmentação e de reconstrução do corpo tem inspirado vários trabalhos que tenho vindo a desenvolver. No caso particular das obras criadas no âmbito do Mestrado, darei continuidade à exploração desse tema, pelo facto de que o mesmo me toca particularmente devido a questões que serão discutidas ao longo do desenvolvimento do trabalho.

O tema da fragmentação e da reconstrução surgiu-me após ter sido afetada por um cancro da mama. A minha ideia era, através da arte, desdramatizar a doença ao recorrer à representação metafórica e à poetização da imagem. Como refere Susan Sontag, no seu livro *A doença como metáfora* (1984), o cancro, sendo uma doença que mata é ainda um tema tabu, tal como o foi a tuberculose no Séc. XIX, sobretudo na produção literária. Através da poesia e da prosa, os sintomas eram poetizados, e até se contradiziam, dependendo dos autores e também das crenças e interpretações populares.

Espero, com o meu trabalho, instigar a reflexão sobre o tema do cancro. Pois, ao falar dum tabu, conseguimos, de alguma maneira, fazê-lo entrar no espaço do discurso.

No decorrer da história da arte os artistas têm testemunhado e questionado, através das suas obras, os pensamentos, as descobertas, as situações sociopolíticas da época em que viveram, muitas vezes recorrendo a relatos romantizados das suas experiências pessoais.

Neste contexto, quero expor os métodos de alguns artistas do Séc. XX e do Séc. XXI com os quais posso me identificar relativamente aos seus processos e metodologia de trabalho, e também refletir sobre a maneira como eles traduzem pensamentos e experiências pessoais relacionadas com a condição humana, que é um tema mais abrangente e que me interessa igualmente tratar. Desse modo, irei desenvolver as questões que me instigaram a fazer esse trabalho, a metodologia utilizada para a realização do meu

projeto artístico, partindo das teorias de Cecília Salles no intuito de ativar a materialidade que vai reforçar a relação entre o evento, o corpo e o resultado do trabalho. Tal como Turner <sup>1</sup> incorpora a tempestade e dá corpo ao evento que transporta para a tela, utilizo o meu corpo como evento propulsor de sensações através das metáforas e dos materiais escolhidos, como por exemplo, cascas e peles de laranja dissecadas e cosidas, que integram o meu projeto final.

Interessa-me evidenciar que qualquer que seja a experiência pessoal do artista, ela vai sempre influenciar o seu trabalho. Este tema já foi revelado muitas vezes na literatura e nas artes, mas sinto a necessidade de o dizer com as minhas palavras, insistindo igualmente com o papel importante do inconsciente tanto na produção do objeto de comunicação como na receção do mesmo.

---

<sup>1</sup> No Filme *Mr Turner* (2014) de Mike Leigh, o pintor pede para ser atado ao mastro dum barco em plena tempestade.

## **CAPÍTULO I – À procura da representação do corpo fragmentado e da ideia de reconstrução**

### **1- Simbologia da imagem**

Existem inúmeros textos sobre a reconstrução do corpo e várias pesquisas sobre este conceito. Mas a mim interessava, particularmente, encontrar imagens ou objetos cujos significados carreguem em si transferências simbólicas. Na Pré-história, apareceram nas cavernas, juntamente com desenhos rupestres, o *stencil* de várias mãos, algumas com ausência de dedos ou falta de falanges. Não se conhece o significado simbólico dessas representações, mas encontramos aqui o fragmento dum corpo. A mão é simbólica e o facto de isolar a sua imagem era uma maneira de realçar a importância do seu significado. Na caverna de Gargas (Hautes-Pyrénées, França), por exemplo, as mãos que estão gravadas nas paredes pertencem a ambos os sexos e a pessoas de várias idades, desde crianças a adultos. Nalgumas mãos faltam falanges. Fica a questão: resultados de acidentes ou rituais?

Para Gombrich (2006) e José Gil (1997), os poderes da magia estavam relacionados à criação de imagens ou de objetos. José Gil tenta perceber esse corpo, transdutor de signos e fala-nos do “resíduo, entre a coisa e o signo” nas ações mágicas do xamane, entidade poderosa que fazia a ligação entre o ser humano e o universo: “O significante flutuante surge sempre acompanhado de uma espécie de resíduo do que denota -uma certa energia: sob a forma de um pouco de pele, um osso, um cabelo, um resto de carne seca, um dente.” (Gil, 1997, p. 26). Gil acrescenta:

Em particular, convirá dar um lugar de importância ao corpo, à sua aptidão para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns nos outros. Apenas queremos aqui insistir no papel decisivo desempenhado pelo corpo na função significante, e em especial no simbolismo. (Gil, 1997, p. 32).

Para Gombrich (2006, p. 42) a crença de “povos primitivos dos nossos tempos que ainda preservem os antigos costumes” é que a impressão dos corpos, ou partes do corpo humano, e também dos animais na pré-história, tinha fins mágicos o que lhes conferia um certo poder. Tanto Gombrich como José Gil fazem referência às crenças e superstições

sobre o poder da imagem. Essas imagens tinham um propósito, cumpriam uma função específica na sua transmissão.

Provenientes da mesma época histórica, há centenas de estatuetas do Paleolítico encontradas em diversos países da Europa, mesmo na região siberiana, que representavam mulheres, acredita-se, com a mesma simbologia. As esculturas tinham seios, coxas e nádegas proeminentes e a cabeça, os braços e os pés eram simplesmente esboçados. A simbologia desse objeto-mulher que cabia na palma da mão, tanto pela forma, como pelo tamanho, remetia à imagem da mulher reprodutora, induzindo os arqueólogos e antropólogos a considerá-las deusas da fertilidade e chamá-las de vénus (certamente, na pré-história, a imagem da mulher nua era ligada à sexualidade tal como atualmente, apesar das importantes nuances culturais).

Séculos depois, já na Era Cristã, às relíquias - restos mortais ou objetos de pessoas consideradas sagradas, era conferido algum poder mágico e, numa certa forma, estas relíquias lembram a ideia de fragmentação do corpo. Eram veneradas especialmente na religião cristã e também no budismo e foram muito importantes para a vida dos mosteiros na idade média. Ao mesmo tempo, nas artes, o corpo era representado, quer em pinturas quer em esculturas, na sua inteireza, sem que, no entanto, se buscasse uma representação naturalista, e essas imagens eram utilizadas para transmitirem costumes e narrativas simbólicas e/ou religiosas. Séculos depois, o corpo representado nas artes correspondia ao corpo ou o retrato de elementos da monarquia, do clero ou da burguesia - que podiam contratar os artistas mais conhecidos para serem retratados e ficar para a posteridade.

Podem tais objetos – stencil de mãos, estátuas das vénus do Paleolítico, relíquias, serem considerados objetos artísticos? De acordo com Paula Martinelli, na sua tese de doutoramento, pode-se definir o que significa a arte, e os objetos artísticos:

O próprio termo ‘significar’ nos coloca no campo dos signos, veículos pelos quais os sentidos são produzidos e comunicados. Ora, a arte não é senão a própria função significante e significadora, trabalho de moldar materiais (da tinta e da argila às telas e NFTs) para submete-los à ordem da linguagem e das imagens mentais, porém, de um modo particular que os retira do coeficiente utilitário, da sequência de sentidos que podemos inferir quando estamos sob a égide do uso cotidiano, conferindo-lhes um caráter que é de natureza simbólica, subjetiva, subjetivante e coletiva. (Martinelli, 2022, p. 15).

Qualquer que seja o significado exato da imagem da mulher representada nas estatuetas de Vénus no Paleolítico, elas chegaram à atualidade e “sobrevivem” transportando significados. A sobrevivência das imagens é um conceito próprio de Warburg mencionado por Agamben (2013) e usado por Didi-Huberman (2011; 2017; 2020; 2022) entre muitos outros pensadores.

As estatuetas colocam-nos várias questões, por exemplo: Porque a boca estava ausente? Com a nossa visão do Sec. XXI, podemos dizer que a posição da mulher era submissa, que não tinha direito à palavra e que a sua opinião não era tida em conta? No entanto a função reprodutora tinha uma importância primordial. E será que a reprodução e a sedução eram consideradas no mesmo plano? Será que a sedução era ligada a fertilidade? Verificamos que uma parte da simbologia transportada guarda algum significado ainda válido na nossa época, mas que existe a possibilidade de haver significados suplementares, outras nuances não perceptíveis atualmente, apesar das pesquisas dos arqueólogos e antropólogos que continuam a procurar explicações mais exatas sobre os contextos e significados da pré-história.

Michel Espanha falou do conceito de transferências culturais numa entrevista realizada por Alexandre Fontaine (2018). Menciona como é delicado a interpretação da transferência cultural entre países quando se trata de traduzir culturas, linguagens e significados. A comparação é sempre feita a partir de um ponto para o outro e tende a favorecer sempre um dos dois - aquele que investiga. Também põe em evidência o problema da tradução dum língua para outra com suas sutilezas que podem aumentar consideravelmente quando traduzidas em vários idiomas. Os sentidos culturais originais perdem a sua potência quando saem do contexto. Relativamente às interpretações de imagens provenientes de outra época, as comparações são feitas a partir de preocupações sociológicas atuais, de critérios e valores diferentes.

O que é certo é que podemos considerar que o artista no paleolítico, ou o artista contemporâneo, através das suas criações, representam de alguma maneira a sociedade em que vivem. Louise Bourgeois (uma das artistas com a qual mais me identifico) utilizou várias vezes a imagem da mulher sem cabeça, mãos ou pés. Parece representar uma posição de cativo ou de impossibilidade de sair da casa ou de pensar pela sua própria vontade. Mostra assim a sua interpretação da imagem simbólica da mulher na sociedade, na sua época, reproduzindo também o papel da mãe, criadora, dona de casa, e dependente. A imagem de mulher é representada através da sua simbologia sexual como o eram as

Vénus do Paleolítico. Há quem acredite que as estatuetas paleolíticas também poderiam ser objetos “pornográficos”, como objetos preciosos, sugestivos e inspiradores, para guardar ou levar na mão.

Assim sendo, como noutros campos, na História da Arte, na Antropologia e na Sociologia vários pensadores debruçaram-se sobre o passado, mais ou menos recente, refletindo, no entanto, as ideias e interpretações do seu próprio tempo e contexto histórico.

Das figuras paleolíticas, de alguma maneira retomadas por Louise Bourgeois com a sua escultura *Harmless Woman* (1969), o que mais me interessa é a simbologia do seio. Nas Vénus da pré-história, era óbvio a relação com a fertilidade, a amamentação, um símbolo da feminidade. Na história atual da mulher também representa um símbolo sexual, um símbolo de sedução e de feminidade. O seio é o que mais define o sexo feminino, sendo o órgão mais proeminente no corpo, mesmo quando está totalmente tapado com vestuário. A perda deste órgão interfere diretamente na perda de identidade da função sexual e materna da mulher. Consequentemente, o seio é um enorme fator de identidade da mulher.<sup>2</sup>

As interpretações sobre a simbologia da imagem são atravessadas por uma quantidade enorme de dúvidas relacionadas com a interpretação do passado e de que forma as interpretações atuais podem alterar o seu sentido simbólico? O anacronismo é largamente estudado no livro *Diante do tempo* de Didi-Huberman (2017) que nos faz antever como a história pode ser modificada conforme o decorrer do tempo e conforme novas descobertas ou interpretações. No filme *1984*, havia um encarregado que reescrevia diariamente a história conforme os acontecimentos do dia, no interesse e nas ideias do governo. Mas, mesmo quando há textos escritos na época da criação duma obra de arte, nem sempre nos informam sobre a motivação e intenção do autor, relativamente ao contexto histórico (Didi-Huberman, 2017).

No entanto, a simbologia da imagem pode viajar através do tempo. Giorgio Agamben (2013) aponta como para Aby Warburg, na sua “ciência sem nome”, a simbologia da imagem não tem limites na história e no espaço geográfico e ainda se estende à “psicologia histórica da expressão humana” e implica “a compreensão da sua

---

<sup>2</sup> Por essa razão, a reconstrução do seio é totalmente assumida pelo serviço nacional de saúde em Portugal, se a mulher afetada pelo cancro da mama o desejar.

necessidade biológica como produto entre religião e prática artística”. Dessa forma, reconhece que a simbologia da imagem vai para além da estética.

## 2- Fragmentação da sociedade e do corpo

Quando surge o Romantismo na Europa, que valorizava a emoção, o indivíduo, a subjetividade e a espontaneidade, tinha acabado de acontecer a Independência dos Estados Unidos da América (4 de Julho de 1776) que se libertava assim da Grã-Bretanha, com os lemas do direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. No entanto, podemos dizer que a partir da Revolução Francesa (1789-1799), em plena época da Revolução Industrial, iniciou-se uma sucessão de desconstruções e reconstruções da política e da sociedade na Europa Ocidental e na América. Talvez possamos pensar que a ideia de desconstrução e reconstrução começou a impregnar-se nas mentalidades e pensamentos e, conseqüentemente, foi influenciando as formas de expressão artística. As guerras napoleónicas sucessivas (1792-1815) e a instabilidade política são temas para pintores como Jaques-Louis David que pintou *O assassinato de Marat* enquanto Eugène Delacroix pinta *A liberdade guiando o povo* comemorando a revolução de Julho de 1830, em plena época do Romantismo.

“Só no século XIX é que se abriu um verdadeiro abismo entre os artistas de sucesso, os que contribuíam para a *arte oficial*, e os inconformistas, que só acabavam por ser apreciados depois de mortos” (Gombrich, 2006, p. 503). Então, depois do Romantismo e do Neoclassicismo, a pintura do Realismo quer pintar os corpos tal como são num contexto social real: Courbet autorretrata-se em manga de camisa em *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) e Millet pinta *As respigadeiras* (1857) numa cena da vida camponesa enaltecendo personagens que não o costumavam ser. Na literatura, Flaubert, Eça de Queirós, Emile Zola, Dostoievski, entre outros, retratam a vida real e as diferenças sociais. Com a invenção da fotografia e a popularização das máquinas fotográficas, a pintura é posta em causa e surge uma revolução na arte com o Impressionismo e a procura da luz e da *impressão* do momento onde os contornos dos corpos ficam menos definidos e as pinceladas rápidas ganham liberdade. O enquadramento das pinturas, com a influência da fotografia, faz com que os corpos possam não ocupar a parte central e serem fragmentados como nas pinturas das bailarinas de Edgar Degas. Mas, também, as aquisições de gravuras japonesas nesta época mostraram como os corpos podiam ser, por

exemplo, fragmentados por uma cortina e como “os japoneses compraziam-se com todos os aspectos inesperados e não convencionais” (Gombrich, 2006, p. 526).

Logo no início do Século XX, o Expressionismo, por sua vez, vai conter as formas com contornos marcados pelo desenho e dar mais importância à expressão enquanto que a cor vai se tornar cada vez mais viva ou distorcida da realidade. Antes mesmo da primeira guerra, o Cubismo propõe a desconstrução e reconstrução dos corpos e da paisagem à procura de uma representação que dispusesse num só plano todos os pontos de vista. As correntes artísticas de vanguarda procuram novos padrões e o interesse crescente pela Arte Primitiva, ou proveniente da Ásia, traz novas inspirações. O corpo deixa de ser representado tal como o era na arte académica, e o conceito, e consequentemente, os significados dos trabalhos, bem como o processo de criação, tornam-se muitas vezes mais importantes que a própria obra ou que o interesse pela procura do Belo. O início do séc. XX é marcado por grandes inquietações e alterações radicais, o que faz com que os artistas procurem, à sua maneira, reagir. São várias as teorias que influenciaram as artes no alvorecer do novo século e, sem dúvida, a Psicanálise ocupou um lugar importante na maneira de pensar e de representar de vários movimentos de Vanguarda. Não só a sociedade é analisada e posta em questão, mas também a mente é “dissecada” e fala-se do Ego ou Id, do Superego e do Inconsciente. O sonho e o inconsciente, que foram estudados por Freud, vão influenciar o Surrealismo que nos traz corpos deformados ou fragmentados. O filme surrealista *Um cão andaluz* (1928) de Luís Buñuel, escrito em parceria com Salvador Dalí, começa com a imagem da lua a ser atravessada por nuvens e, a seguir, vemos a imagem de um olho a ser cortado com uma navalha. Já podemos falar aqui de desconstrução do corpo?

A representação do corpo humano fragmentado acontece em particular a seguir às guerras mundiais.

A ideia de desconstrução começou com a desconstrução do sistema político e social. A sociedade passou rapidamente de monarquia para um sistema capitalista que foi posto em causa pelas ideias marxistas, que foram, elas mesmas, postas em causa por filósofos socialistas como Jean-Paul Sartre, suportado por Simone de Beauvoir, que foi uma das instigadoras do movimento feminista na Europa com o seu livro *Le deuxième*

*sexe* (1976) publicado em 1949.<sup>3</sup> A arte feminista resultante dos primeiros movimentos organizados entre os anos 1960 e 1970 representa muitas vezes a imagem fragmentada da sexualidade feminina como um símbolo que se quer tornar poderoso ou representa o sexo masculino como uma forma de apropriação. Há uma reação sobre o desinteresse do trabalho artístico feminino pelas instituições e galerias. O tema da igualdade de género torna-se evidente ao mesmo tempo que ideias conceptuais são tratadas num florescer da arte feminina.

É possível afirmar que nesses períodos a ideia de desconstrução ou de fragmentação já era consciente? Depois da Segunda Guerra Mundial e da Guerra do Vietnam, nos anos 1960, surge na Áustria o Acionismo Vienense que é um movimento curto e muito radical. A saturação e a revolta contra as atrocidades cometidas durante as guerras fazem com que os artistas representem corpos destorcidos, desconstruídos no meio do sangue e outras matérias corporais. Os Acionistas Vienenses procuram conscientemente transgredir todas as regras e todos os tabus realizando vídeos, pinturas e performances, com a intenção de chocar o público, sugerindo violência corporal.

Conjuntamente, em resposta à situação do mundo pós-guerra e também em contradição com o mercado da arte e as instituições, o movimento Fluxus torna-se um movimento com artistas internacionais que prevalecem uma arte experimental que nega qualquer tipo de barreiras, incluindo a utilização do próprio corpo do artista, ou do corpo de outras pessoas. Com a Arte Contemporânea também surge a Arte Conceptual que permitiu que a ideia de arte fosse expandida para outros suportes, como o território e o corpo do artista. Com a Body Art, a Video Art, a Performance e o Happening, o artista expõe e põe à prova o seu próprio corpo.

A palavra desconstrução, no contexto filosófico, foi utilizada pela primeira vez em 1967 pelo filósofo franco-magrebino Derrida. Em *A voz e o fenómeno* (2012), o filósofo francês apoia-se nas teorias de Husserl, para dissecar e repensar o sentido filosófico do signo e os seus limites, desde a sua essência às suas várias interpretações, levando-nos à sua ideia de *différance* (*diferência*), enquanto que no seu livro *De la grammatologie* (1967), editado no mesmo ano, o filósofo propõe uma reflexão sobre a

---

<sup>3</sup> As primeiras ideias feministas começaram a brotar no momento do iluminismo e da revolução francesa onde se começou a falar de igualdade de género perante a lei. Youtube História do feminismo. Profa Anelize 05/03/2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=VUD59ChQDDc>

desconstrução da história da metafísica em todos os seus conceitos filosóficos desde a linguagem à teoria dos signos, apoiando-se na filosofia antiga e contemporânea no seu estudo comparativo. Derrida propõe um alargamento, ou uma maior fluidez, na utilização do signo, da palavra, da escrita, pelo facto que um signo entre dois outros signos pode ter um significado diferente, existindo assim uma diferença (*diferência*, ou *différance*) quando o signo do meio é acompanhado, antes e depois, por signos diferentes. Utiliza pela primeira vez a palavra *dé-construction* (*des-construção*) no livro *De la grammatologie*:

La « rationalité » — mais il faudrait peut-être abandonner ce mot pour la raison qui apparaîtra à la fin de cette phrase — qui commande l'écriture ainsi élargie et radicalisée, n'est plus issue d'un logos et elle inaugure la destruction, non pas la démolition mais la dé-sédimentation, la dé-construction de toutes les significations qui ont leur source dans celle de logos. En particulier la signification de vérité. (Derrida, 1967, p. 21).

*A “racionalidade” – mas talvez devêssemos abandonar esta palavra pela razão que aparecerá no final desta frase – que controla a escrita assim ampliada e radicalizada, não é mais o resultado de um logos e inaugura a destruição, não a demolição, mas a de-sedimentação, a des-construção de todos os significados que têm sua origem no logos. Particularmente o significado da verdade.*

### **3- A doença que desconstrói o corpo no conceito autoetnográfico**

As grandes pandemias, e especialmente as predições apocalípticas, sempre foram representadas na pintura antiga religiosa para assustar os crentes no sentido de levá-los ao caminho de Deus, como única salvação possível. A peste e a tuberculose foram representadas na pintura e foram mencionadas na literatura, mas o corpo doente era representado na sua inteireza, e não fragmentado.

O cancro não é uma doença visivelmente representada nas artes, mesmo que haja algumas obras, de caráter mais sociológico e antropológico que representam a doença. As pessoas têm medo de ver imagens chocantes ou que por magia a doença possa lhes ser transmitida. Também haverá uma tendência a pensar que o cancro só acontece na porta ao lado e que por alguma sorte divina nunca vão ser afetadas. Susan Sontag (1984) consegue nos explicar os misticismo e superstições relacionadas com esta doença em comparação com a tuberculose do Sec. XIX. Na realidade, na tuberculose não há a remoção de partes do corpo para retirar os tumores e, no caso do cancro, não é só a mutilação do corpo que assusta como também a menção “morte vítima de doença prolongada”. Neste sentido, utilizo o método da autoetnografia ou autobiografia, aqui, e

no meu trabalho em geral, para transmitir reflexões sobre assuntos que me tocam mas que são também temas que se relacionam com a condição humana em geral.

No caso do meu projeto, decidi tratar duma experiência pessoal da mesma maneira que trato artisticamente outros assuntos, no contexto poético, utilizando a associação de ideias, as metáforas e a sugestão através da poética do corpo e da sua interpretação. A minha experiência de cancro da mama, em 2019, tornou-se um tema inspirador no meu trabalho artístico. Tentando não vitimizar nem expor de maneira crua imagens da mutilação, utilizo o método da autoetnografia para analisar uma situação autobiográfica que ao mesmo tempo corresponde à experiência vivida por milhões de mulheres e de homens anualmente no mundo. A análise da experiência vivida permite-me selecionar as sensações ou impressões que vão ser a base da inspiração do meu trabalho artístico que passa a ser transformado em imagens ou objetos metafóricos ou sugestivos. A partilha do resultado poderá provocar uma assimilação por parte do público, uma sensibilização e reflexão sobre a experiência também vivida, provavelmente por uma ou várias pessoas de sua família. Sugiro refletir sobre a forma como se encara a doença, mas também, e sobretudo, espero sensibilizar, por dedução ou por reação, sobre as diferentes formas possíveis de rastreio e higiene de vida (alimentação saudável, desporto e exercício regular, equilíbrio mental etc.). Acaba por acontecer uma “introspeção sociológica sistemática e recordação emocional para tentar entender uma experiência que eu vivi” (Santos, 2017, p. 217).

O conhecimento aprofundado e o mencionado equilíbrio triádico da autoetnografia que junta a análise, a reflexão e a interpretação vão me permitir explorar a materialidade e a simbologia da imagem que irei escolher para melhor exprimir a impressão ou a sensação que desejo transmitir. Este método, baseado numa inspiração autobiográfica, que corresponde à experiência de um grupo alargado da sociedade, é frequentemente utilizado por artistas. No seu caso, Doriedson Bezerra Roque (2022), descreve a situação do povo negro do Brasil e o racismo a que é confrontado no contexto da colonização e descolonização e da interação com o povo branco. É uma situação na qual ele se integra e conseqüentemente tem um interesse maior em perceber e demonstrar o desencadeamento dos acontecimentos vividos.

Duma certa forma, podemos dizer que o conceito de “vivências” desenvolvido por João Brites do Teatro Bando, entrevistado por Ana Clara Santos, aproxima-se também do conceito da autoetnografia no sentido em que existe uma partilha das “mesmas sensações

concretas” e que existe uma simbiose entre a introspeção, a recordação e a experiência vivida (Santos, 2023). Esta experiência vivida, assimilada, pode assim ser partilhada, na sua essência, com o público.

#### **4- Expor o cancro da mama**

Geralmente as exposições relacionadas com o cancro da mama são organizadas no âmbito de associações que trabalham diretamente com a prevenção e mostram trabalhos de fotografia efetuados por profissionais. Passo a citar alguns exemplos:

- O movimento conhecido por Outubro Rosa<sup>4</sup> (Pink October) nasceu nos Estados Unidos da América, na década de 90 no século passado, com o intuito de inspirar a mudança e mobilizar a sociedade para a luta contra esta doença. Desde então, por todo o mundo, a cor rosa é utilizada para homenagear as mulheres com cancro da mama, sensibilizar para a prevenção e diagnóstico precoce e apoiar a investigação nesta área.
- Em 2016, a exposição do projeto *Cicatriz*<sup>5</sup> da fotógrafa Cátia Line Rissi retrata cicatrizes deixadas pelo câncer de mama em trinta e duas mulheres, entre os 23 e os 80 anos, que venceram a doença. As mulheres foram contactadas através da Rede Feminina de Combate ao Câncer e apenas seis decidiram não mostrar o rosto, para esconder a sua identidade.
- Em outubro de 2016, a fotógrafa Juliana Mundim, vários anos depois de ter enfrentado o cancro da mama, decide fazer um trabalho fotográfico no projeto *Afagos*<sup>6</sup>, com o apoio da fotógrafa Thays Chaves, para resgatar o trabalho de autoestima de mulheres que sofreram os efeitos do tratamento e ajudá-las a reencontrar a sua própria identidade. A fotógrafa diz “Quero que as fotos sejam como afagos. Afagos no corpo, afagos no coração, afagos no espírito de cada uma de nós”.

---

<sup>4</sup> <https://www.ligacontracancro.pt/outubrorosa/>

<sup>5</sup> <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2016/10/mulheres-exibem-cicatrizes-do-cancer-de-mama-em-projeto-fotografico-de-sc.html>

<sup>6</sup> <https://conexoplaneta.com.br/blog/ensaios-fotograficos-mostram-a-beleza-e-o-resgate-da-autoestima-de-mulheres-em-tratamento-contr-o-cancer/>

Expor o cancro da mama é uma tentativa de quebrar o tabu e sensibilizar a população com imagens da realidade, poetizadas ou não. Geralmente as pessoas afetadas por esta doença escondem o seu estado e existe um mutismo do próprio indivíduo e mesmo da família, perto da vergonha. O medo de ser confrontado com o olhar ou o julgamento do outro: a família, os vizinhos. O medo de ser confrontado com perguntas indiscretas como: qual será a parte do corpo que lhe retiraram?

Muitas vezes, o próprio doente sujeita-se à perda duma parte do corpo que é dificilmente substituível e é confrontado com uma possível morte. No conhecimento do problema alguns amigos tentam apoiar, outros afastam-se. Assim, o próprio doente muitas vezes não partilha o seu estado, para não se sentir diminuído e encara uma situação contraditória de necessidade de apoio e de recolhimento e afastamento, escolhendo, muitas vezes, o silêncio.

## **CAPÍTULO II – A poética do corpo e a metáfora no meio artístico**

### **1- Identificação com artistas que utilizam a poética do corpo e a metáfora**

Os artistas contemporâneos que escolhi têm uma abordagem ao corpo que considero inspiradora e enquadram-se na minha maneira de pensar o processo criativo. Aprecio, particularmente, a maneira como a inspiração proveniente de experiências pessoais é utilizada nos seus trabalhos, o que me parece fundamental nos seus aspetos conceptuais, processuais ou representativos. Há, portanto, um conjunto de artistas que, para mim, revolucionaram a maneira de representar o corpo humano ou, simplesmente, usaram o corpo como forma de revelação ou de questionamento do mundo. Dentre eles elegi Matisse, Louise Bourgeois, Helena Almeida, Marina Abramovic e Bill Viola. Esta seleção está relacionada com os seus processos de trabalho ligados ao inconsciente e à psicanálise, com sua metodologia, a sua forma de transmitir um pensamento político ou de conduzir ideias através de imagens simbólicas.

Relativamente à simplificação do traço, e sendo o desenho a origem de todo o pensamento imagético, Henry Matisse (1869-1954) é o primeiro artista a inspirar o meu trabalho. O desenho e a linha que define e sugere é a base do meu processo artístico em geral. O artista viajou muito na Europa, África do Norte e América e trouxe inspirações das suas viagens. Desenhava a realidade, mas transformava-a, simplificando-a. Modificava os planos da perspetiva e apresentava um cenário bidimensional transformado, para mostrar na imagem uma representação poética que ia pôr em evidência todos os objetos ao mesmo tempo. Frequentemente, quando ele desenhava ou pintava uma pessoa, não representava mais nada além do corpo. O corpo, por ele próprio, contava a história através da sua expressividade. Não interessava o fundo ou o horizonte que geralmente era monocromático. O próprio corpo exprimia o essencial e é o que me agrada e acho inspirador. Ele criava narrativas com o mínimo de linhas possível.

Na sua série *Nu azul* (1952), Matisse fragmenta e poetisa o corpo. A representação é incorreta, mas sugere a posição exata. Nesta época, o cubismo já tinha fragmentado corpos e rostos e os tinha reconstruído conforme as regras definidas entre 1907 e 1914. O corpo é fragmentado, mas também está reconstruído. Ele utiliza o espaço vazio (branco) para representar a linha do desenho. É uma poética sugestiva que acontece por vezes nos meus desenhos. Através da ausência aparece a forma. Neste sentido, dou muito

importância à linha no meu trabalho artístico, assim como à linha que define a forma e a forma que define o limite do desenho. Ela sugere e indica o caminho do pensamento numa condensação que nos leva para a essência da ideia, ao mesmo tempo que nos projeta no universo da imaginação, como a define Bachelard (2008), que nos leva para o universo poético.

Outra artista que me inspira, em aspetos diversos, é Louise Bourgeois (1911-2010). O seu trabalho revela uma ligação muito forte à psicanálise, no intuito de perceber e de assimilar os seus traumas de infância relacionados com a ligação com o pai e as suas infidelidades. Os seus desenhos, muito simplificados, representam fragmentos de corpo ou imagens simbólicas relacionadas com a sexualidade, muitas vezes como esboço de escultura como *Janus fleuri* (1968) onde mostra a imagem de desejo, apropriação, comparação e fusão dos géneros que tem um sentido psicanalítico muito forte. Janus refere-se ao deus romano Jano que, com as suas duas cabeças, é o deus da transição. Louise Bourgeois referia que o pai queria um menino que se iria chamar Louis e que veio ela, a Louise. Daí, penso, a ambiguidade de *Janus fleuri*.

No entanto, numa entrevista com Xavier Tricot em 1996 para a BRT (radio flamande), com muito humor, diz que as pessoas veem falos por todo o lado e muitas vezes não há falos de facto (Bourgeois, 2000. p.384). Gosto da sua maneira de utilizar o poder da sugestão que vai provocar, conseqüentemente, uma interpretação. É uma técnica que também está presente no meu trabalho artístico. Assim, utilizo frequentemente a sensualidade e a alusão à sexualidade através da sugestão, que será interpretada, ou não, pelo espetador.

No vídeo *Sole – Serralves in talks: Deslaçar um tormento* Philippe Vergne<sup>7</sup> fala dos diários de Louise Bourgeois onde ela conta os seus sonhos sobre desmembrar e comer o pai. Na instalação *Destruição do pai* (1974) os globos representam os membros da família que se juntavam durante as refeições, como na última ceia, “onde o pai dominava a estrutura familiar”. A autorreflexão de Louise Bourgeois sobre a sua vida pessoal e o autoconhecimento fazem parte integral da sua maneira de pensar a sua vida e o seu trabalho. Tentar perceber o que surge do inconsciente através da autoanálise e transformar

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Jht9L-S7c2k>

os transbordamentos em desenho, escultura ou instalação é um método que também utilizo no meu processo criativo.

Em vários artigos menciona-se o trabalho feminista de Louise Bourgeois, no entanto ela não se identifica como feminista. Para não entrar em contradição com a visão do próprio artista sobre o significado das suas obras, decidi focar-me, quando possível, em entrevistas, pois verifiquei que em vários artigos investigados, relacionados com as artistas femininas, referem-se aos seus trabalhos como sendo feministas. Eu própria fui confrontada com esta situação de ser catalogada como feminista por ter criado obras sobre a igualdade de género, inspiradas da violência doméstica. No entanto não quero que me ponham numa gaveta com um rótulo, tal como Louise Bourgeois e outras artistas que vou referir a seguir que não o querem. Penso que é uma questão de liberdade de escolha do tema que nos interessa tratar, sem que seja um tema recorrente ou automático no nosso trabalho artístico e que permite uma interpretação mais alargada do tema tratado. Quero dizer aí que se pode tratar dum assunto social como a violência, o abuso ou outro tipo de assunto relacionado com a liberdade ou o ser humano, que pode se enquadrar no imaginário de qualquer género sexual e social, sem ter que ser feminista ou termos que fazer parte dum movimento, tal como se faz parte de um movimento ou de um partido político em particular.

Louise Bourgeois é a artista com a qual mais me identifico através da diversidade do seu método autobiográfico. Ela utiliza a materialidade conforme o que precisa de exprimir. São acontecimentos pessoais que ela pode divulgar, ou não, e que cabe ao espectador interpretar. São, no entanto, peças bastante sugestivas onde as instalações podem envolver o espectador num ambiente mais físico e onde a sugestão está sempre presente.

Se a obra de Louise Bourgeois é para mim uma fonte de inspiração, o mesmo acontece em relação à Helena Almeida (1934-2018) que produziu um trabalho conceptual resultado da desconstrução do suporte artístico e do espaço. A artista recorreu sempre ao próprio corpo, como forma de autorrepresentação, no seu trabalho artístico, essencialmente fotográfico, ou na produção de imagens em movimento. Começou por vestir e despir as telas. Mais tarde, nas suas séries fotográficas a preto e branco desloca as pinceladas de cor azul construindo ou desconstruindo o espaço, de cujo corpo se apropria. Enfim, partilha as suas preocupações sobre a condição humana através das suas

representações imagéticas simbólicas. O seu processo criativo permite-lhe atingir um trabalho harmonioso e consistente.

Destaco aqui a série de fotografias *Ouve-me* (1979) onde a artista mostra o pormenor de um rosto focado essencialmente na parte inferior, nariz e boca, mostrando vários movimentos dos lábios aparentemente cosidos com uma linha. Interessa-me a ideia de interdição e de intenção de falar. Parece-me um trabalho bastante político e relacionado com a condição humana. De mais, o projeto que apresento é sobre o gesto de coser que faz parte da ideia de reconstrução.

Almeida produziu séries do mesmo tema tal como faço no meu processo de criação para registar a evolução das minhas pesquisas, das minhas ideias ou da evolução do trabalho. São fotografias do mesmo tamanho relatando uma história através da linha ou do movimento que também é uma representação da linha no espaço. Sinto-me próxima desta maneira de trabalhar, que acaba por ser, se não autobiográfica, representativa de certas condições humanas vividas na sociedade ocidental atual. São temas que gosto de trabalhar e onde também me incorporo de maneira social e política. Helena Almeida, tal como Louise Bourgeois, sugere, conta uma história humanista que partilha e onde se insere, tal como eu tento fazer no meu trabalho artístico.

Helena Almeida não se considera uma artista feminista e afirma mesmo que já não há razão para ser feminista na Europa. Considera que o trabalho *Ouve-me* pode se referir tanto a uma mulher como a um homem e tem a ver com o querer que a ouçam e que a vejam. “Tem a ver com coisas interiores”.<sup>8</sup>

Marina Abramovic (1946), por sua vez, escolheu a performance como forma de expressão. Pôs à prova o seu próprio corpo até aos limites da dor e da resistência, assim como pôs à prova o público com a sua participação. Durante a sua relação com o artista Ulay entre 1976 e 1988 aconteceram performances cujo objetivo era mesmo este: testar os corpos dos artistas e a resistência do público.

Na entrevista com Sandra Tsing Loh *Talk through walls* para o Getty Museum (2016), a artista propõe ao público estabelecer uma meta numérica para separar 1 kilo de arroz de lentilhas e contá-las até chegar ao número de horas de exercício idealizado. É

---

<sup>8</sup> <https://expresso.pt/arquivo/arquivos-expresso/2016-12-25-Helena-Almeida-Vou-vivendo-a-minha-vida-como-se-fosse-eterna>

essencial respeitar a decisão e levar o exercício até ao fim, para medir a nossa força de vontade e provar assim a nossa capacidade de enfrentar situações complicadas que poderão acontecer na nossa vida. Marina Abramovic fala da importância da disciplina para chegar ao cimo da montanha em todas as ocasiões, mesmo na busca da liberdade.<sup>9</sup>

Muitas vezes no meu trabalho encontramos situações de repetição do gesto, como desfiar um lençol, fio a fio em 2012, e onde o tempo acaba por se diluir no processo meditativo que provocam os gestos repetidos (Figura 1). A reflexão sobre o processo amadurece durante a ação e o tempo. Incorporo o conceito com o meu corpo no meu processo de criação tal como Abramovic incorpora as suas performances.



Figura 1. Milita Doré, *Peso e medida*, 2012. Dois lençóis de pano cru.

Nessa mesma entrevista, respondendo a uma pergunta duma espectadora, Abramovic declara não ser feminista e não querer pertencer a nenhum grupo com etiqueta. Para ela só há “Good art” e “Bad art”. Acrescenta que não quer participar numa exposição feminista onde há 1 boa artista e 20 más. Ela decidiu não ter vida de família, com filhos e diversos tipos de obrigações, para não sacrificar a sua carreira. Para ela, o género não deve interferir na vida de artista e refere-se à Louise Bourgeois que fez a opção de iniciar a sua carreira artística depois de ter criado os seus filhos.

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AU-Lu1F9TL0>

A sua performance de cariz política, *Balkan Baroque* (1997), relacionada com a guerra nos Balcãs que desencadeou a segunda guerra mundial, é mais uma prova de coragem e de força de vontade. Pois, a artista lavou e carregou, horas a fio (5 dias, 7 horas por dia), um enorme monte de ossos de vaca ensanguentados, que lembram corpos fragmentados e que representam os mortos na guerra dos Balcãs. Esta performance traz a ideia de limpar a nossa consciência. O fato de usar o seu próprio corpo nesta situação faz dela não só uma testemunha, mas uma participante desta guerra como se esta situação nos pertencesse a todos. Foi uma performance física muito dura: o cheiro era insuportável, não havia ar condicionado, era no meio do verão, havia vermes por todo o lado. Nessa performance continua a comprovar a sua força de vontade e a faculdade de atingir os objetivos fixados. Marina sendo originária dum país dos Balcãs, a Sérvia, sentiu a necessidade de exprimir a sua reação e interpretação sobre a guerra com uma imagem que sugira uma montanha de corpos desmembrados. Há uma assimilação a um grupo como na autoetnografia, que por sua vez acaba por ter um papel político.

Outro artista cujo trabalho me influencia é Bill Viola (1951-2024), considerado um dos pioneiros da videoarte – começa a trabalhar nos anos 1970. As imagens e o som são envolventes e relacionam-se muitas vezes com a água, tratando temas sobre a condição humana como o nascimento, a morte, o renascimento, a transfiguração e os vários aspetos da consciência influenciados pelas suas leituras sobre temas espirituais. Tem um estilo poético e fortemente simbólico e confronta de maneira muito estética o homem com os quatro elementos Terra, Ar, Fogo, Água.

Ele não fragmenta o corpo, mas fragmenta os elementos à sua volta e o corpo fica envolvido ora num elemento ora noutra, tal como o espectador fica envolvido pela imagem e o ambiente produzido. Há uma relação entre o tempo, o espaço e o espectador assim como uma relação indizível com toda a história da humanidade, as suas tradições e crenças na utilização de imagens simbólicas. É como se o tempo parasse naquele momento, naquela história, carregado dum conhecimento ancestral, religioso, místico.

O seu trabalho é fortemente inspirador a nível imagético e espiritual e demonstra o potencial emocional que pode provocar a imagem. Não deixo de me referir novamente a Warburg que defende o poder da simbologia das imagens que atravessa civilizações, assim como ele o mostra na sua grande exposição *Bilderatlas Mnemozyne*, onde compôs grandes painéis que transportavam a simbologia e os significados da história através das imagens.

Uma queda no fundo dum lago quando Bill Viola tinha 6 anos fez-lhe entender que há outro mundo por baixo da superfície e esta experiência influenciou o resto da sua vida e o seu trabalho artístico. Saliento aqui a série de 7 vídeos intitulados *The dreamers* (2013) em que várias personagens estão deitadas, submersas no fundo dum elemento aquático. Parecem estar mortos, no entanto há uma respiração representada pelas bolhas de ar que saem das bocas. Os corpos estão imóveis, mas os cabelos e as roupas movem-se com o movimento da água enquanto se ouve o som da água a correr.

Ele explica que durante o sonho o nosso corpo recompõe novas células e processa as informações recolhidas durante o dia assim como memórias antigas que podem se misturar nesses sonhos. O nosso corpo processa juntamente com a nossa mente inconsciente e trabalham em conjunto nesse ambiente que ele representa através da água que, para ele, representa a energia em movimento onde a humanidade se encontra e se movimenta. “We are moving image” diz, quando é entrevistado para apresentar a sua exposição estriada no Blain Southern em Londres (2013).<sup>10</sup> As principais entrevistas de Bill Viola encontram-se no seu sito oficial que nos permite perceber os pensamentos mais profundos do artista assim como uma grande parte do seu trabalho e o seu processo de criação.<sup>11</sup>

Interessa-me a relação da imagem com o inconsciente dialogante entre o artista e o espectador. O significado e a história que uma imagem transporta são poderosos e ainda deixam um espaço para a liberdade de interpretação de cada um, relativamente à sua própria história e à sua própria experiência. Esta experiência interessa-me e é inspiradora para o meu trabalho de vídeo em geral.

Esses artistas mencionados, e outros tantos, têm uma forte ligação com o inconsciente - pessoal e coletivo, através da maneira de analisar a sua própria vida e a história da humanidade e através do seu grande potencial de comunicação com o público.

## **2- Outras abordagens artísticas (Intervenção no próprio corpo, IA, tecnologia)**

---

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tGNSyDI2NWo>

<sup>11</sup> <https://www.billviola.com/interviews.htm>

Há ainda artistas que fazem dos seus corpos o lugar onde a arte acontece. É o caso de Orlan e de Sterlac que se submetem à cirurgia, muitas vezes, refletindo assim sobre a ideia de fragmentação e de reconstrução do corpo humano, com objetivos diferentes.

ORLAN (1947) é uma artista francesa que se diz “transmídia” e feminista e quer mostrar que a mulher não deve ser bonita a todo o custo. Através das suas cirurgias quer provar que pode dispor do seu corpo, em plena liberdade, e que o pode esculpir como deseja. Por isso, ela modifica o seu corpo, expondo-o como uma escultura além de fazer vídeos das intervenções cirúrgicas durante as quais fala com o público com microfone e até desenha com o seu próprio sangue. Uma das mais famosas operações é a implementação de próteses proeminentes na testa, por cima das sobrancelhas, e na parte superior do nariz, entre os sobrolhos. Entre 1990 e 1993 efetua 9 cirurgias e realiza assim o seu “autorretrato”. Considera-se uma pioneira. ORLAN pratica pintura, escultura, vídeo, performance e fotografia.<sup>12 13 14</sup>

O artista STERLAC (1946) é um artista performático, investigador, que se interessa pelo futuro relativamente às capacidades do corpo humano. Por isso interessa-se pela evolução da inteligência artificial e pela evolução das próteses que poderiam ser extensões do nosso corpo. Criou objetos em movimento como uma terceira mão na extensão dum braço robotizado ligado ao cérebro e também construiu um robot que se movimenta com seis pernas. A mais famosa das suas intervenções é a implantação duma orelha artificial no braço esquerdo proveniente de cultura celular. Foi o primeiro e único homem a utilizar esta técnica. Ele está à espera de novas tecnologias para ligar essa orelha a um chip, inserido noutra parte do seu corpo, que faria ligação com a orelha artificial.<sup>15 16</sup>

---

<sup>12</sup> ORLAN, son corps est son oeuvre. You Tube. TV Tours-Val de Loire. 02/06/2014  
<https://www.youtube.com/watch?v=9dO-GWbtDV8>

<sup>13</sup> ORLAN, Artiste iconique de l'art contemporain.- “Renverser les tabous” I Le Gratin 134. You Tube. Pauline Laigneau. 15/02/2021  
<https://www.youtube.com/watch?v=Kd0YWkOm29c>

<sup>14</sup> ORLAN, l'artiste qui a fait de son corps une oeuvre militante.  
<https://www.youtube.com/watch?v=06AAHtZHacI>

<sup>15</sup> Transhuman Artist Stelarc I The Feed, You Tube. SBS The Feed. 25/09/2014  
[https://www.youtube.com/watch?v=6z\\_CK6Fm4\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=6z_CK6Fm4_g)

<sup>16</sup> Zombies, Cyborgs & Chimeras: A talk by Performance Artist, Prof Sterlac  
<https://www.youtube.com/watch?v=TqtiM1hK6IU>

### 3- A abordagem terapêutica autobiográfica

Do seu lado, Mari Katayama<sup>17</sup> é uma artista japonesa que, no seguimento duma doença degenerativa congênita, optou muito cedo por amputar as pernas para ter a possibilidade de andar com próteses, em vez de ficar dependente numa cadeira de rodas. Nos registos fotográficos sofisticados de autorretrato, ela envolve o próprio corpo em instalações de objetos que vêm complementar a sua imagem. Utiliza múltiplas próteses de formas, materiais e tamanhos variados, mostrando ou escondendo o corpo conforme as instalações. Existe aqui um grande trabalho de aceitação da sua própria imagem e uma necessidade de mostrar a multiplicidade de metáforas poéticas que transforma os seus membros em tentáculos ou vísceras entrelaçadas. Mostra uma luta entre o que, de maneira geral, se considera o belo e o feio, o indizível e a verdade, o sonho e a realidade.

Na reportagem do Tate em referência, Mari diz que existe uma frustração a partir do momento em que ela é fotografada no cenário com os objetos criados por ela e que a fotografia passa a ser também trabalho artístico do fotógrafo. Eu percebo esta sensação por a ter experienciado algumas vezes e fica aqui uma questão insolúvel, na minha opinião, relativamente ao resultado dum processo de criação. Ao apresentar uma fotografia encenada e imaginada por ela, a artista tem que mencionar o nome do fotógrafo? A fotografia faz parte do portefólio da artista e do fotógrafo também? O trabalho deixa de pertencer totalmente à artista? Deixo estas questões importantes em aberto. No entanto, Mari acrescenta, com muita resiliência, que a arte permite que o trabalho cria um equilíbrio entre o artista, o fotógrafo e o espetador.

Assim, existem várias situações de intervenção no corpo; no seguimento de doenças que levam a amputações, na escolha de modificação do corpo por razões artísticas ou estéticas, ou por razões funcionais ou de experimentação.

A abordagem terapêutica encontra-se em alguns trabalhos de artistas como por exemplo *Destruição do pai* de Louise Bourgeois que desconstrói a imagem do pai aos bocados sobre uma mesa, onde várias formas estão expostas, assim como outras formas são representadas à volta desta mesa, no chão e no teto. O espaço ocupado parece uma

---

<sup>17</sup> 'Art should be for everyone' – Mari Katayama / Tate  
<https://www.youtube.com/watch?v=V76NP8uj3tU>

boca enorme com dentes e uma língua coberta com formas mais pequenas. A iluminação vermelha insiste sobre a ideia metafórica do interior do corpo, da boca, das formas que podem parecer dentes ou corpos. A instalação deixa uma sensação estranha, como acontece nos sonhos cujo sentido tentamos interpretar.

Por sua vez, no seu vídeo *The passing* (1991)<sup>18</sup>, realizado depois da morte da mãe, Bill Viola cria uma reflexão sobre nascimento e morte. Transpõe a situação muito pessoal e dolorosa da perda dum ser amado através do sonho sugerido pelo inconsciente. Um belo exemplo da abordagem da condição humana através da arte, da metáfora.

Do seu lado, Helena Almeida, numa reflexão sobre a sua vida de casal, e assim sendo de muitas vidas de casais, num dos seus vídeos, percorre o seu ateliê várias vezes, ir e volta, com uma perna atada à perna do marido, com um cordão, até este começar a largar e deslizar ao longo das pernas nos movimentos repetitivos. Uma interpretação e reflexão sobre a duração, a fragilidade, a resiliência duma vida de casal.

No seu vídeo *The Onion* (1995), Marina Abramovic come uma cebola e chora sobre todas as pequenas e grandes preocupações da sua vida. Ela torna esta performance um evento onde todos se podem reconhecer e onde todos podem substituir as palavras da artista pelas suas próprias palavras. O evento torna-se humanista, representando as camadas da vida, e fica a pertencer a todos por estes poderem integrar a sua própria história no conceito proposto pelas imagens em movimento.

São todas situações autobiográficas que se tornam situações de todos nós por se referirem a situações da humanidade. O tratamento autobiográfico repete-se infinitamente durante a história, mas será interpretado de maneiras sempre diferentes, com linguagens artísticas diferentes conforme as épocas da história e a interpretação do artista.

No meu caso a necessidade de reconstrução no seguimento da mastectomia é puramente estética e transforma-se numa necessidade a partir do momento em que não fui resiliente em relação à amputação duma parte do meu corpo que considerava, e considero, essencial para a minha identidade de mulher. Enquanto artista, a capacidade de transformar esta experiência em objetos, vídeos, esculturas e/ou desenhos, utilizando muitas vezes as metáforas poéticas, permite-me digerir uma situação dolorosa enquanto

---

<sup>18</sup> Bill Viola, *The passing*, 1991.  
<https://www.youtube.com/watch?v=PobXKwTJLfk>

que a cirurgia de reconstrução irá ajudar a fazer o luto e acabará por ter, de uma certa forma, uma resposta terapêutica.

Assim, com intuito terapêutico, antes da primeira operação, em 2019, pedi a 12 de meus amigos e amigas artistas<sup>19</sup> de me retratar com os média de sua escolha e organizei sessões onde retrataram a pessoa que nunca mais iria ser a mesma. Alguns desenhos foram integrados na peça principal que deu o título à exposição *Montanhas de amor* (Figura 2) e juntaram-se aos trabalhos que criei para esta exposição, que aconteceu dez meses depois de ter terminado todos os tratamentos. Mostro também aqui (Figura 3) um bordado que evidencia como os seios são importantes na sexualidade da mulher. O amor e carinho que senti da parte dos meus amigos foi o motor de arranque nos momentos mais difíceis deste percurso e esta exposição foi importante para mim, mas



Figura 2. Milita Doré, *Montanhas de amor*, 2020. Desenhos e papel vegetal sobre platex, 139 x 521 cm.

---

<sup>19</sup> Ana André, Bertílio Martins, Catarina Correia, Christine Henry, Francisco Valente, Gustavo Jesus, Jorge Graça, Manuel Rodrigues, Miguel Cheta, Susana de Medeiros, Tiago Batista, Vasco Célio.



Figura 3. Milita Doré, *Chupa-me as mamas*, 2020.  
Fio de algodão bordado sobre lençol da avó Rosairinha.

também para os visitantes que gostaram da poética do trabalho exposto e que perceberam como é importante fazer regularmente o rastreio do cancro da mama e como uma coisa simples pode salvar vidas, tal como expliquei nas visitas guiadas.

O projeto que apresento hoje é inspirado na fase de desconstrução e de reconstrução duma parte do meu corpo através da metáfora da laranja/peito como irei explicar e mostrar a seguir.

## **CAPÍTULO III – Processo de criação, metodologia e recepção**

### **1- Elaboração do projeto e as redes de criação de Cecília Salles**

Iniciar um projeto é um momento excitante que nos permite imaginar todas as direções possíveis. Sentia a necessidade de trabalhar sobre a reconstrução do seio que estava a experienciar, com um intuito terapêutico e de ajuda na resiliência, tanto para mim como para outras pessoas que passaram, ou que estão a passar, por esta situação. Achava que era um assunto interessante de tratar a nível artístico e poético, sem retratar diretamente os pormenores desagradáveis. Os pensamentos iam para todas as direções. Apareciam-me ideias de desenhos, de linhas, de esculturas, de junção de elementos, de matérias. As ideias iam para todo o lado: imagens, sensações, sentimentos.

Cecília Salles descreve muito bem o conceito de pensamentos em rede no seu livro *Redes da Criação: A construção da Obra de Arte*:

A proposta central deste livro, portanto, parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (Salles, 2008, p. 10).

Referindo-se a Pierre Musso, Cecília Salles, acrescenta que o potencial de estabelecer redes pode nos levar a criar ligações entre dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo e movimento prospectivo e retrospectivo.

O estudo aprofundado da genética e do processo de criação de artistas e criadores de áreas diferentes permitiu a Salles (2008) perceber os *procedimentos de construção*, demonstrar este funcionamento de pensamentos dispersos e apresenta-lo de forma científica, baseando-se na semiótica de Peirce e o objeto em movimento assim como na teoria das interações de Morin (1987), entre outros teóricos, cientistas e filósofos.

As interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos, corpos, objetos ou fenómenos que estão presentes ou se influenciam. As interações (...) Supõem elementos, seres ou objetos materiais, que podem encontrar-se (...) Supõem condições de encontro, ou seja, agitação, turbulência, fluxos contrários, etc.

(...) Tornam-se em certas condições, inter-relações (associações, ligações, combinações, comunicação, etc.) ou seja, dão origem a fenómenos de organização. (Morin, 1987, p. 53).

Vários autores e artistas falaram desta fase: do início do processo de criação. Por sua vez, Rui Sanches, artista e professor, escreve na sua tese de doutoramento (2016, p. 21) “À partida, o artista não tem, muitas vezes, uma noção clara, racionalizada, daquilo que pretende fazer”, apoiando-se numa declaração de Marcel Duchamp num painel público de debate:

No ato criativo, o artista vai da intenção através de uma cadeia de reacções, totalmente subjetivas. A sua luta no sentido da realização é uma série de esforços, dores, alegrias, recusas, decisões, que também não podem, nem devem, ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (Sanches, 2016, p. 21).

Gosto da imagem de Deleuze em *Francis Bacon, Lógica da sensação* (2011), quando diz que a tela do artista já está completamente cheia antes de ele começar a pintar:

O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que está à volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, enquanto imagens actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. (Deleuze, 2011, p. 151).

Na sua metáfora, Deleuze “transforma” a tela branca do pintor numa rede de pensamentos, como a de Cecília Salles quando ela fala de *pensamentos em rede*. O autor tenta ordená-la e condensá-la mentalmente, enquanto pinta. Ou seja, os pensamentos que existem na tela vão ser substituídos pela presença da pintura.

Em 2020, na exposição *Montanhas de amor*, já tinha tratado do assunto do retrato, da perda, das imagens do interior, da ausência, da sensualidade apesar de tudo e dos sentimentos. Agora queria tratar da fase de reconstrução no seguimento da fragmentação, ou seja, cortar e coser: isso! Este era o caminho essencial que ia seguir. Mas como chegar lá através da imagem? Era essencial perceber primeiro o que me tinha acontecido. O início da reconstrução consiste, no meu caso, em retirar das costas uma parte de pele com

músculo dorsal e coloca-lo no sítio do peito ausente. Existe assim, novamente, um “espaço” para receber um suspensor (recipiente) que é preenchido com soro fisiológico até chegar ao tamanho do seio desejado. Esses preenchimentos são feitos regularmente, em pequenas quantidades, para a pele esticar lentamente e se formar, pouco a pouco, o volume do peito. É necessário a utilização dum sutiã especial e duma faixa de suporte envolvendo o busto, colocada por baixo das axilas para “moldar” o peito. Há uma sensação de tensão constante. A segunda fase de reconstrução pode acontecer uns quantos meses mais tarde, mas no caso do Serviço Nacional de Saúde, a espera pode ultrapassar os dois anos. O corpo vai estar pronto para reduzir o outro seio e substituir o suspensor por uma prótese de silicone, de maneira a ficar com seios do mesmo tamanho. Há muitas maneiras de abordar este assunto sem mostrar imagens chocantes e utilizando a poética. Surgem vários temas que podem ser tratados: a tensão e a pressão, a duração, a fragmentação e a reconstrução, a sensação da pele e a sensação do silicone, etc.

Tenho guardado um registo fotográfico detalhado e regular de todo o processo desde a mastectomia em 2019 com o intuito de aceitação e para ter material de inspiração artística, eventualmente. Essas fotografias fazem parte do meu arquivo genético pessoal.

Como aparecem os pensamentos? Por imagens. As imagens são mais claras: aparecem em flash, como nas memórias de infância ou como nos sonhos. As ideias mais abstratas são mais difíceis de definir com frases, no início. O desenho e a linha são o início do pensamento como disse antes quando falei de Matisse. Uns esboços podem ajudar a colocar rapidamente várias ideias numa folha de papel. Louise Bourgeois, numa das suas entrevistas, também fala da importância do desenho nesse sentido.

O que quero representar? O corpo perdido. A sensibilidade do corpo perdida e a sensualidade. A insegurança. O medo. O mau estar. A dor. A pena. A esperança. A saudade do corpo. O desejo. Eu. A minha mama. As minhas mamas. As mamas de todas as mulheres e de todos os homens. Uma falta do tamanho do mundo. E uma coisa tão pequena. Pequena, mas importante. Uma identidade. Não vou poder representar isso tudo. É demasiado complexo e pessoal. As cicatrizes! Isso! São as cicatrizes que me bateram na cara e nos olhos quando o cirurgião, pelo qual queria ser operada, me concedeu uma hora do seu tempo, no hospital de Faro. O doutor Damião. Nunca me vou esquecer do seu nome. Com toda a paciência, respondeu a todas as minhas perguntas e inquietações e terminou me mostrando uma fotografia de mamas que ele tinha operado, com o mesmo problema que o meu. Num piscar de olhos a imagem dos seios perfeitos inteirou-me, mas

a expressão que me saiu da boca foi: “está cheia de cicatrizes!”. Senti, ainda mais, que o meu corpo nunca iria ser o mesmo e que as cicatrizes iriam sempre lembrar a história da qual queria fazer o luto. No fim da reunião disse que era artista e ele respondeu: “daí o seu grau de exigência”. “Sim”. Será que a insatisfação só atinge os artistas? O perfeccionismo deixa-me sempre com dúvidas e com uma sensação de inacabado. Esta sensação de inacabamento foi descrita por vários artistas e teorizado por Cecília Salles com o seu livro *Gesto Inacabado: Processo de criação artística* (2012), no contexto da criação artística.

Finalmente, não iria mostrar de maneira crua e detalhada a experiência que tinha enfrentado, mas queria guardar e trabalhar as ideias principais, como sempre: a linha, e particularmente, cortar e coser, tirar e pôr, fragmentar e reconstruir, como irei explicar mais detalhadamente mais à frente.

As primeiras ideias podem perdurar durante o processo, mas podem mudar e evoluir conforme o decorrer do pensamento, das novas conexões e do fazer.

## **2- O inconsciente e a metáfora na criação artística**

De maneira geral gosto de utilizar a metáfora e a sugestão no meu trabalho artístico. Principalmente, interessa-me perceber como as ideias trazem consigo algo do nosso inconsciente. Procuro perceber como surgem as imagens que vão exprimir os pensamentos condensados e recalcados. Penso muito no assunto a tratar. Constantemente. Noite e dia. Estou impregnada dos pensamentos que me guiam na busca das imagens assertivas e metafóricas e preciso de tempo. Preciso de tempo vazio. Dum espaço pronto a receber todas as ideias que vão ser atraídas pelo assunto que me interessa, como um íman atrai o que está constituído com o mesmo tipo de matéria. A concentração no pensamento está tão ativa que as comparações surgem quando necessário e que as energias que me interessam convergem na minha direção. As imagens que surgem do inconsciente, ou do pré-inconsciente, carecem de interpretações. O inconsciente, inacessível, expulsa por vezes parcelas que implicam/provocam interpretações racionais, depois de analisadas as associações de ideias.

Para poder utilizar a metáfora é necessário ter a noção do objeto real para poder compará-lo com outra imagem ou lhe dar outra interpretação poética. É necessário conhecer a verdade para poder omiti-la ou transformá-la, tal como é necessário saber bem

desenhar para poder captar com poucas linhas, aproximativas, a alma duma pessoa. Como em muitas coisas, penso que é necessário saber fazer bem para depois reaprender outro caminho, mas sempre com a enriquecedora experiência anterior. Matisse e Picasso, por exemplo, começaram com naturezas mortas e retratos muito realistas antes de percorrerem caminhos inovadores.

Parece-me que nas autobiografias literárias há quem dê mais importância ao estilo e à poetização, que parte da inspiração da realidade. Tal como nos autorretratos, os artistas mostram uma interpretação que deriva, julgo eu, duma realidade fotográfica.

Será possível criar algo de novo que não seja baseado, construído ou fundamentado sobre algo que já existe? As hipóteses acontecem sempre a partir do conhecido? Na procura duma continuação ou duma modificação de algo? Ou duma fórmula matemática para explicar um prolongamento do nosso conhecimento? A ciência não foi sempre criada a partir de deduções antes de ser comprovada? Albert Einstein bem disse que “A lógica leva-o de A a B. A imaginação leva-o a todos os lugares.” Achei que fazia sentido e que a ciência e a arte da imaginação se completavam, do meu ponto de vista.

Nesta ideia de partir do real, Françoise Dolto (1984) nos explica a importância da consciência da imagem do corpo no seu livro *L'image inconsciente du corps* quando fala da imagem do corpo em relação à palavra que o define e nos diz:

Mais celui qui n'a pas soit l'image du corps soit le schéma corporel correspondant au mot émis, entend le mot sans le comprendre, faute d'avoir le rapport corporel (image sur schéma) qui permet d'y donner un sens. (Dolto, 1984, p. 44)

*Mas quem não tem nem a imagem do corpo, nem o esquema corporal correspondente à palavra emitida, ouve a palavra sem compreendê-la, por não ter a relação corporal (imagem sobre esquema) que lhe permita dar sentido.*

Mas também, Dolto dá-nos o exemplo do significado das cores que será diferente para uma pessoa cega de nascença e uma pessoa atingida de cegueira no decorrer da sua vida. A interpretação é sempre feita de maneira narcísica no que toca “elementos sensoriais” em consonância com o vocabulário. Uma pessoa que nunca viu terá uma noção diferente do corpo.

Consciente da realidade, a verdade do artista pode ser romanceada e assim transformada nas palavras que escreve e nos objetos que produz. Assim, Bachelard (2008) utiliza a metáfora da chama para representar toda a sinuosidade que nos leva para a imaginação poética .:

Par la flame saisie comme objet de rêverie, les plus froides métaphores deviennent vraiment des images. Alors que les métaphores ne sont souvent que des déplacements de pensées, en une volonté de mieux dire, de dire autrement, l'image, la véritable image, quand elle est vie première en imagination, quitte le monde réel pour le monde imaginé, imaginaire. (Bachelard, 2008, p. 2).

*Pela chama apreendida como objeto de devaneio, as mais frias metáforas tornam-se verdadeiramente imagens. Enquanto as metáforas são muitas vezes apenas deslocamentos de pensamentos, num desejo de dizer melhor; de dizer diferente, a imagem, a verdadeira imagem, quando é a primeira vida na imaginação, sai do mundo real para o mundo imaginado, imaginário.*

Também menciona as interpretações que nos vêm do inconsciente, dos sonhos, apoiando-se na psicologia e na psicanálise:

Toute littérature du fantastique trouve dans le rêve nocturne des schémas sur lesquels travaille l'animus de l'écrivain. C'est en animus<sup>20</sup> que le psychanaliste étudie les images du rêve. Pour lui, l'image est double, elle signifie toujours autre chose qu'elle-même. C'est une caricature psychique. (Bachelard, 2008, p. 11).

*Toda a literatura fantástica encontra nos sonhos noturnos padrões sobre os quais atua o animus do escritor. É em animus que o psicanalista estuda as imagens oníricas. Para ele a imagem é dupla, significa sempre algo diferente de si mesma. É uma caricatura psíquica.*

Muitas vezes, o artista não está plenamente satisfeito com o resultado final, porque poderia ter sido um pouco mais assim ou um pouco mais doutra maneira. De facto, mesmo se a palavra parece ter um sentido mais preciso, a imagem tem um impacto mais forte e duradouro que a palavra e acompanha uma sensação, que se aproxima do núcleo da ideia. Daí a procura da metáfora no processo artístico, para que a sensação que se quer transmitir seja mais forte e impactante. Também, para quem não quer usar a palavra, ou não sabe falar, ou escrever, uma imagem substitua facilmente uma história. Não era assim que na

---

<sup>20</sup> *Animus*, derivado do latim, significa intenção, finalidade, intuito.

idade média o povo era informado sobre as mensagens da religião, através das imagens sacras das pinturas e das esculturas?

O uso da metáfora é recorrente na literatura, como em *Sobrevivência dos vaga-lumes* de Didi-Huberman (2022) onde os vaga-lumes são assimilados às situações políticas. Esta imagem foi utilizada de várias maneiras na literatura, com intenções diferentes, como o descreve o autor no início do livro. Será que a imagem duma metáfora toca mais facilmente o inconsciente coletivo? Provavelmente. Uma imagem, carregada de informações e interpretações é mais compacta que uma história; é a sua essência, ou pretende sê-la. E ao mesmo tempo é mais livre e é o pretexto duma conversa de esclarecimento.

Desse modo, Agamben nos explica como para Warburg a imagem desencadeia interpretações (que não deixo de comparar com o inconsciente e, mais particularmente com o inconsciente coletivo) ao mesmo tempo que pode provocar novos significados no decorrer da história:

O símbolo e a imagem desempenham para Warburg a mesma função que, segundo Semon, o engrama desempenha no sistema nervoso central do indivíduo: cristalizam-se neles uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, tornam-se efetivas através do contato com a “vontade seletiva” de uma determinada época. Por isso, Warburg fala muitas vezes dos símbolos como “dinamogramas” que são transmitidos aos artistas em estado de máxima tensão, mas não polarizados quanto à sua carga energética ativa ou passiva, negativa ou positiva, e cuja polarização, no encontro com a nova época e suas necessidades vitais, pode levar a uma virada completa do significado. (Agamben, 2013, p. 120)

Warburg mostra-nos o poder da simbologia das imagens que atravessa civilizações, como o podemos verificar no Instituto Warburg, em Londres, onde está guardada a biblioteca de Warburg, assim como as obras da exposição *Atlas Mnemosine* - onde juntou temas visuais que contemplam diferentes épocas históricas. A junção das imagens expostas provoca no espectador uma interpretação sobre a época retratada, podemos dizer que provoca uma compreensão abdutiva, através da associação de imagens e ideias.

No seu livro, *Os arquétipos do inconsciente coletivo*, Jung (2006) expõe as suas teorias sobre o inconsciente coletivo e explica que “O conceito de arquétipo, que constitui

um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar.” Ele demonstra através das suas fontes que já é um conceito “reconhecido em outros campos da ciência”. O conceito da definição do inconsciente foi uma das principais razões para o afastamento abrupto de Freud e de Jung, em 1913. Embora acreditando na importância da influência do fator social sobre o sujeito, Freud acreditava que o inconsciente era a soma de conteúdos reprimidos, se limitando ao âmbito pessoal e Jung dividia o inconsciente em duas camadas; a individual e a coletiva, constituída pelos arquétipos herdados da humanidade.

Nos *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise* (Sem data, p. 9), Freud descreve o funcionamento do inconsciente no indivíduo e menciona como é interessante perceber as conexões entre o inconsciente, a história do artista e as suas obras como reação:

(...) a despeito de toda a evolução posterior que ocorre no adulto, nenhuma das formações mentais infantis perece. Todos os desejos, impulsos instintivos, modalidades de reação e atitudes da infância acham-se ainda demonstravelmente presentes na maturidade e, em circunstâncias apropriadas, podem mais uma vez surgir. Elas não são destruídas, mas simplesmente se sobrepõem (...). A parte do material psíquico de uma pessoa que permaneceu infantil e foi reprimida como imprestável constitui o cerne de seu inconsciente. (...) A conexão entre as impressões da infância do artista e a história da sua vida, por um lado, e suas obras como reações a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes do estudo analítico.

(Freud, S. *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*, Sem data, p. 9)

O artista vai transcrever, transformar as suas *reações* íntimas, em obras de arte. A sua subjetividade vai levar as suas ideias e as suas *reações* por uns caminhos sinuosos como a *chama* de Bachelard e apresenta-las sob uma forma poética, não obstante o desejo do próprio artista de entender a origem dessas *reações*.

O recetor vai interpretar a obra, procurando uma *conexão* com a mesma através das suas reações. Por vezes não existe *conexão*, ou compreensão, entre o sujeito que vê e interpreta e a obra carregada de mensagens. Outras vezes, sem perceber porquê, uma obra pode nos tirar as lágrimas dos olhos, deixar-nos num estado emotivo, ou simplesmente pode nos deixar deslumbrados. Podemos dizer que nesses casos, em particular, existiu

uma *conexão* entre o inconsciente do artista e o inconsciente do espectador, incorporado pelo objeto.

Um artista, geralmente, interessa-se pela compreensão das reações do seu inconsciente e não é raro um artista praticar autoanálise ou procurar apoio de um analista para entrar mais profundamente no seu inconsciente, para tentar perceber o funcionamento das suas *reações*. Podemos dizer que é uma ferramenta, não só para um melhor autoconhecimento, mas também para perceber como temos o poder de transmitir mensagens através da imagem, atingindo assim o inconsciente do receptor.

No mesmo livro, falando da comunicação do inconsciente de um ser para outro, aqui do escritor com o seu herói, Freud escreve:

Passou-me fugazmente pela cabeça a ideia de que a mesma coisa estaria também na base do Hamlet. Não estou pensando na intenção consciente de Shakespeare, mas creio, ao contrário, que um acontecimento real tenha estimulado o poeta a criar sua representação, no sentido de que seu inconsciente compreendeu o inconsciente de seu herói.

(Freud, *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*, Sem data, p.13, as cited in Freud, 1987, Correspondência com Fliess, p. 273).

Trata-se aqui da ideia do inconsciente do artista que comunica com o inconsciente do seu herói criado por ele próprio, com o qual ele pode se identificar, mas também, na minha opinião, este herói comunica inconscientemente com o público, leitor ou espectador. Penso que toda a intenção dum artista reside nesta comunicação consigo e como outro, através da mensagem transmitida dum inconsciente para o outro, tal como o explica Freud, no livro em referência:

No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma actividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores. As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições- (...) O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais como realizadas; mas elas só se transformam em obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa.

(Freud, *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*, Sem data, p.18, as cited in O interesse científico da psicanálise, 1913, p. 222-223).

### 3- A ideia do primeiro trabalho e a metáfora laranja/peito

Já tinha alinhavado algumas ideias de objetos (desenhos, pequenas esculturas e instalação), com os quais queria iniciar o projeto, mas que ficarão a fazer parte da continuação desse mesmo (Anexo 1).

Na realidade, apareceram umas ideias que precisaram de ser tratadas urgentemente, por uma razão de sazonalidade, como já vou explicar. Os projetos futuros vão ser descritos no final dessa dissertação e serão realizados em seu tempo, para uma exposição individual, onde serão apresentados também os trabalhos que fizeram parte do Mestrado.

Tudo (re)começa assim: de férias na Itália, na casa da minha irmã e do meu cunhado, depois de ter explicado o tema do meu projeto, pergunto-lhes o que me aconselhariam ler durante a minha estadia. A minha irmã aconselha Freud e traz-me umas quantas publicações. O meu cunhado traz-me vários livros do Marquês de Sade <sup>21</sup> acrescentando que tem tudo a ver com o meu trabalho. Fico na dúvida sobre esta última recomendação. Começo a ler várias obras ao mesmo tempo e escolho *Justine et les malheurs de la vertu* de Sade (1983), que consigo terminar no último dia de férias, ficando ainda na dúvida de como poderia se encaixar com o meu trabalho.

Entretanto, com o início das aulas e já com o tema escolhido e o projeto enviado, esqueço-me do livro. Um dia, ao comer uma laranja ao pequeno almoço, sinto a vontade súbita de escrever à maneira do Marquês de Sade (Anexo 2), sobre a “dissecação” da laranja, duma maneira sensual, como se estivesse a despir e a comer uma mulher. Será o início dum trabalho que irá se estender sobre vários meses. Esta ideia surge impulsivamente do inconsciente trazendo-me à memória toda a sensualidade nas descrições das experiências sexuais de Justine e dos instigadores. Sade descreve com muito pormenor as situações, exprime com grande sensualidade o que acontece no corpo, mas também descreve o envolvimento emotivo de quem dá e de quem recebe na relação corporal. Descreve tanto o que se vê como o que se sente, como funciona a excitação e o

---

<sup>21</sup> Marquês de Sade (1740-1814). A sua literatura foi altamente criticada e valeu-lhe cerca de 27 anos de encarceração sobe todos os regimes (Monarquia, República e Império) e a censura oficial da sua obra até 1960. A perversão sexual e a violência sob todas as formas (fustigação, torturas, incestes, violações, sodomia, roubo, assassinato, etc.) valeu-lhe o neologismo “sadismo” proveniente do seu nome. Os seus romances de ficção erótica são os primeiros do género na literatura no Sec. XVIII

desejo na perversão, como reage o corpo. As minhas comparações surgem por associação de ideias, sobe forma de metáforas, por imagens.

Guardo as peles grossas e rugosas, retiradas com as unhas e com a pressão dos dedos. As peles brancas são retiradas de igual forma, separadamente. As peles finas envolvendo os gomos são delicadamente dissecadas, com a ajuda da ponta duma faca. Guardo alguns caroços. Guardo também alguma matéria mastigada (Figuras 4, 5 e 6).



Figura 4



Figura 5



Figura 6

A metáfora da laranja/peito, ou do peito/laranja, acontece por causa das formas. Muitas vezes a forma do peito da mulher é comparado com a forma da laranja ou a forma da pera. O conteúdo também tem semelhanças<sup>22</sup>. Até comparo esta semelhança à romã, que irá também fazer parte da experiência de dissecação. De facto, comparo as extremidades da laranja e a “coroa” da romã com o mamilo. Os lobos, ou lóbulos mamários, são as pequenas glândulas que ligam os ductos de leite ao mamilo: comparo-os facilmente com as vesículas de sumo no interior dos gomos das laranjas (Figura 7). Também os comparo com os compartimentos das romãs dentro dos quais estão armazenadas as pequenas sementes.

O seio alimenta a criança, mas também tem uma função sexual e lúdica onde a imagem poética de “comida” acontece. Estamos confrontados a metáforas em vários planos; o plano da forma, do conteúdo, da noção de “comida” com a vertente nutritiva e sexual. Num dos poemas (textos em prosa) refiro-me à metáfora da reprodução quando falo dos caroços como potenciais crianças:

---

<sup>22</sup> A forma define o conteúdo e o conteúdo define a forma. Isto leva-nos para as reflexões de Flüsser sobre o design (2007) no seu livro *O mundo codificado*.

(...) Foram guardadas, também, as sementes como testemunho de possíveis maternidades (...) (Poema n° 4)

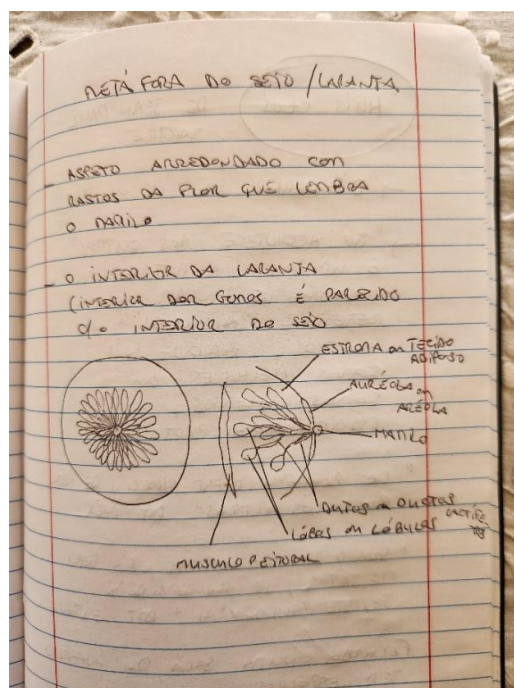


Figura 7. Anatomia do seio, metáfora do seio/laranja.  
Fonte: diário de bordo.

A época da laranja doce começa pelo Natal e prolonga-se por alguns meses. São aquelas de umbigo; as grandes. Quando o tempo começa a aquecer, a pele que envolve os gomos fica mais dura e já não é tão agradável comê-las. As primeiras foram perfeitas para efetuar os primeiros trabalhos, tanto a nível gustativo como a nível prático. Efetivamente, era urgente elaborar esses primeiros trabalhos antes de começar os outros que estavam a ser alinhavados.

O facto de utilizar a imagem da laranja para substituir o seio permite-me transpor/transferir o ato de fragmentar e de reconstruir o corpo. Permite-me transformar uma situação em relíquia, tal como se fazia frequentemente na época média, quando guardavam a lembrança de uma pessoa importante, geralmente ligada à religião. Certamente o seio é o símbolo que mais representa a identidade da mulher, da amante, da mãe.

Por outro lado, no contexto psicanalítico, o fato de reviver uma situação traumática, permite entendê-la e assimilá-la. Assim, ultrapassá-la. O fato de utilizar

eventos autobiográficos como início de inspiração no meu trabalho artístico permite-me assimilá-los, percebê-los e arrumá-los. Podem ser eventos alegres ou tristes sobre os quais sinto a necessidade de exprimir-me. No caso deste projeto, sinto a necessidade de fazer o luto de uma parte do meu corpo e preparar-me para a aceitação do visual futuro dum corpo enxertado. Assim, quero fazê-lo de uma forma artística, simbólica, num ato sensível e sensual e num pretexto de partilha com os outros.

#### **4- Registos, materialidades e criação dos primeiros trabalhos**

Os arquivos fazem parte do material genético<sup>23</sup> para estudar os métodos de criação artística e conforme a área estudada, os arquivos poderão ter um corpo e um teor diferente (manuscrito, textos, guiões, artigos, esboços, pautas de música, gravações, vídeos, com armazenamento físico e/ou digital).

Não deixarei de evocar o artigo de Pedro Veiga (2021) sobre a metodologia de pesquisa e de arquivo da “a/r/cografia” relativa à média-arte digital onde podemos seguir os processos de estudo do início do percurso até ao resultado final, que ficará sempre em aberto devido à possibilidade de continuar, de reproduzir ou de modificar o “objeto”. Essa metodologia é um “diário digital de bordo” onde são organizados e arquivados os documentos desde as primeiras ideias até à elaboração final onde Pedro Veiga nos explica as conexões em rede do processo de criação e as suas relações no arquivo.

Pessoalmente, não costumo preencher diários digitais ou diários gráficos de maneira tão organizada e tão metódica na preparação dum trabalho. Geralmente faço uns rabiscos na minha agenda ou numa folha solta que dobro na agenda ou que me segue na mala e acaba por se deteriorar com o tempo. Se gosto do croqui, guardo a folha nalgum sítio plano e acabo por me esquecer do seu paradeiro. Na preparação duma exposição ou dum projeto mais importante, tenho um caderno onde escrevo as datas da exposição, o tema a tratar, ideias para o título, contactos, prazos, onde posso inserir os tais rascunhos.

---

<sup>23</sup> Os estudos de Crítica Genética iniciaram em França em 1968 no (CNRS) que estudaram inicialmente os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine até 1975. A emergência duma metodologia permitiu estudar os manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert (1968-1975) e é criado, no CNRS, o ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário. Em 1985 esta linha de pesquisa chega ao Brasil durante um colóquio na Universidade São Paulo sobre os manuscritos de Gustave Flaubert. Durante o colóquio é criada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) que é hoje a APCG (Associação de Pesquisadores de Crítica Genética) que criou a Revista Manuscrita.

Não utilizo muito a solução do desenho em pequeno formato para reproduzir a seguir. Um caderno é uma coisa e um trabalho é uma coisa totalmente diferente por causa da escala. O material, a sua espessura e consistência não funcionam da mesma forma em tamanhos diferentes. O gesto fica preso num pequeno formato enquanto que um espaço maior permite movimentos mais amplos. Por isso tenho alguma dificuldade em fazer pesquisas de desenhos e/ou materiais no diário gráfico. Prefiro experimentar na escala que me interessa. Assim, preciso de pensar muito sobre o projeto para reduzir as possibilidades de erro. Tenho a necessidade de acumular mentalmente os pensamentos sobre os assuntos que me preocupam, estudá-los internamente, inteirar-me deles, como já expliquei anteriormente. Se durante a noite sonhar com algo que posso aproveitar, vou me levantar e escrever ou desenhar um rascunho para não me esquecer. O meu espírito está em estado de alerta e direcionado no assunto que estou a tratar. A acumulação desta tensão é-me necessária para que, no momento em que estiver pronta, possa libertar a linha certa, o movimento certo que foi imaginado inúmeras vezes até ser percebido e expulso no papel ou na pintura, no momento adequado. Neste sentido preciso de algum tempo antes de iniciar a minha produção. Já me aconteceu fazer desenhos num caderno que reproduzi em tamanho maior. Ficaram bonitos, mas perderam, na minha maneira de os sentir, toda a energia e intenção que tinham os croquis iniciais e senti alguma frustração. Perderam-se os tremores do traço que traduziam as hesitações, os divergentes pensamentos e a sensibilidade que habitaram os primeiros desenhos. Os primeiros foram sinceros e originais, os outros tornaram-se reproduções.

Deste modo, na sua dissertação de mestrado, Bertílio Martins (2016) refere-se a uma observação de Henry Moore: “É um erro, para o escultor ou pintor, falar ou escrever muito sobre a sua actividade. Isso liberta a tensão necessária ao seu trabalho”.

No caso desse projeto, o arquivo do material genético começa com as primeiras ideias anotadas em cadernos, onde também constam as notas de aulas e reuniões relacionadas com o projeto e efetuadas com os/as professores/as e orientadoras. As informações relacionadas com a dissertação e a captação de informações retiradas da internet, assim como as notas resultantes de leituras, estão no computador numa pasta Projeto inserida na pasta Mestrado. Na pasta Projeto as informações estão divididas em pastas diferenciadas; Bibliografia, Desenho, Dissertação, Estado da Arte/Artistas, Fotos projeto, Laranjas, Leituras, Orientadoras, Propostas iniciais. Cada pasta tem as subpastas

necessárias como por exemplo a pasta Laranjas tem as subpastas Fotos Laranjas e Vídeo Laranjas.

No início desse projeto, começo a utilizar um diário de bordo onde registro as ideias, conforme elas surgem, sem seguir uma ordem particular, simplesmente para não me esquecer e para, eventualmente, poder ir consultar alguns croquis, procedimentos ou nomes/temas de pesquisa. Geralmente, o facto de escrever permite gravar mais facilmente as informações na minha memória.

Também inicio um diário de papel branco para pesquisas de desenhos; trabalhos com linhas, fios coloridos. Para mim, esses desenhos exprimem tudo. Será difícil reproduzi-los com prazer. Mas tentarei, talvez.... Vou guardar essa tarefa para o fim, porque na verdade, esses desenhos já estão impregnados de todas as intencionalidades (Figuras 8, 9, 10, 11). Irei provavelmente criar novos desenhos com intenções diferentes e materiais diferentes, conseqüentemente, para a próxima exposição individual.

Faço um registro fotográfico, como costumo fazer no decorrer dos meus trabalhos, e escrevo sobre cada uma das laranjas. Tento guardar as peles de maneira a que não apodreçam na humidade do outono, virando-as regularmente para secarem gentilmente, com a intenção de coser algumas delas. Fico empolgada com os poemas/textos em prosa e com as descrições que faço de cada experiência, com cada laranja, todas diferentes umas das outras, como as mulheres descritas no livro do Marquês de Sade. Assim, ao mesmo tempo que como as laranjas, escrevo os poemas descritivos, para não esquecer e perder as sensações do momento.

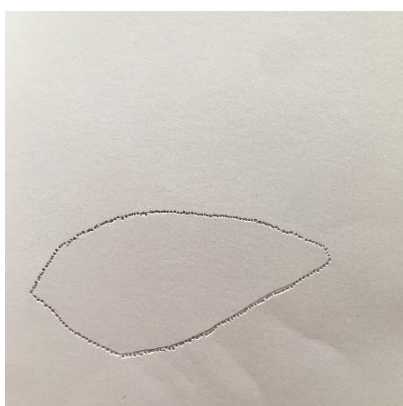


Figura 8. Desenho do diário.

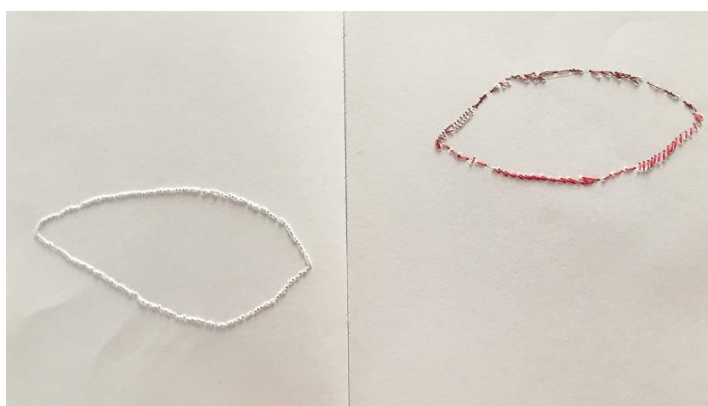


Figura 9. Desenhos do diário.

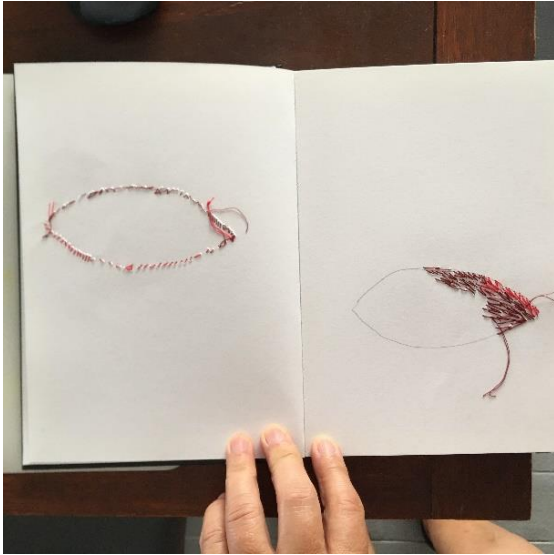


Figura 10. Desenhos do diário.

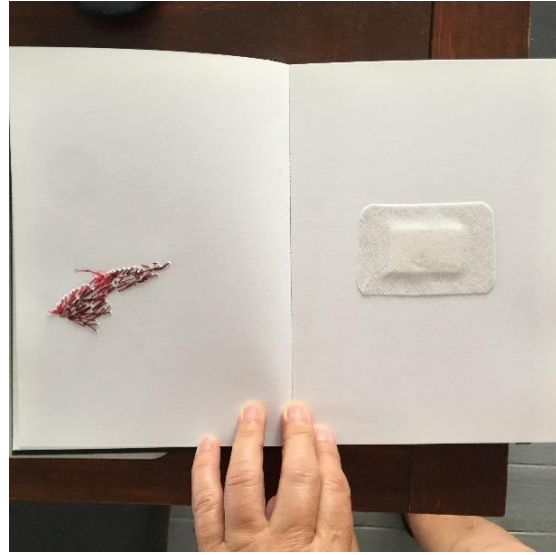


Figura 11. Desenhos do diário.

Esta experiência vai se estender por vários meses por causa da duração do tratamento das peles. Pesquiso e copio desenhos científicos sobre o interior das laranjas e o interior dos seios, em língua francesa e em língua portuguesa, cujo vocabulário vai me servir nos poemas descritivos. Esses desenhos mostram como a metáfora da laranja, para representar o seio, faz todo o sentido (Figuras 12 e 13).

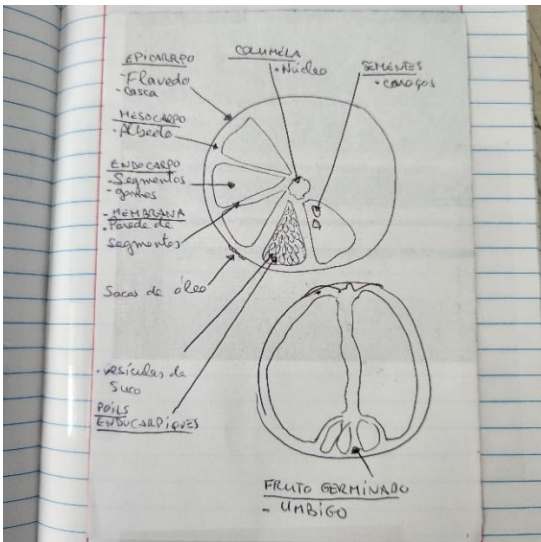


Figura 12. Corte da laranja em português.

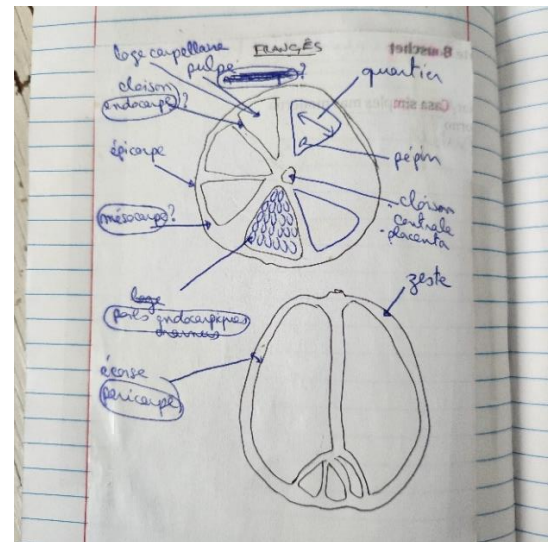


Figura 13. Corte da laranja em francês.

A parte que acho essencial no diário são os poemas. São escritos espontaneamente em folhas de rascunho de formato A6, no ato de consumo de cada laranja, com canetas de cores diferentes, para poder reconhecê-los: rosa, verde, azul ou preto. Estão rasurados e permitem ver as hesitações e modificações das palavras na procura duma certa precisão na expressão, numa escrita apressada e certamente com erros de ortografia. Escrevo os poemas em francês, naturalmente. Escrevo um em português, sem me preocupar do porquê. Descrevo a aparência do corpo/laranja, a maneira como introduzo ou utilizo os meus dedos e a maneira como reage a matéria. São descritas as minhas sensações, visuais e gustativas, conforme surgem os pensamentos comparativos, metafóricos (Anexos 3 e 4). A fita-cola que usei para colar os poemas no diário borrou o pigmento das canetas utilizadas para escrever. Não aconteceu logo. Foi acontecendo com o tempo. Algumas palavras ou fragmentos de frases vão talvez ficar ilegíveis por causa da reação do químico da cola com o químico da caneta, que vai se alastrando.

Entretanto, foi necessário pensar sobre a maneira como iria apresentar os poemas. Queria integrá-los numa representação que lembrasse o século XVIII e fizesse uma ligação com o Maquês de Sade que os inspirou, duma certa forma. Procurei imagens de papel de parede que lembrassem esta época e comecei a trabalhá-las no computador. Escrevi poemas sobre fotocópias e não gostei do resultado. Para dar uma sensação de consistência e maior autenticidade utilizei a técnica de fototransfer da imagem sobre um papel de 300g/m<sup>2</sup>. A irregularidade do transfer permitiu uma melhor assimilação com época em questão. Os poemas serão apresentados em molduras antigas encontradas em lojas de velharias (Figura 14).

Relativamente ao tratamento das laranjas, no diário de bordo, registo a metodologia da colocação do latex que não vou transcrever aqui, por ser imprecisa e por não conseguir definir regras, visto que cada fragmento reagia de maneira diferente conforme a sua consistência e espessura e conforme a humidade ambiente e a temperatura que podia ter 10° de diferença entre o dia e a noite. A vigilância tinha que ser visual e intuitiva. As peles eram colocadas em pratos rasos brancos e não podiam se tocar porque se uma ganhava bolor, contaminava as outras. Quando isto acontecia tinha que isolá-la e tentar “salvá-la” depois de limpa com um papel absorvente e depois de colocar mais uma camada de latex. O prato tinha que ser limpo cuidadosamente e os elementos eram recolocados.

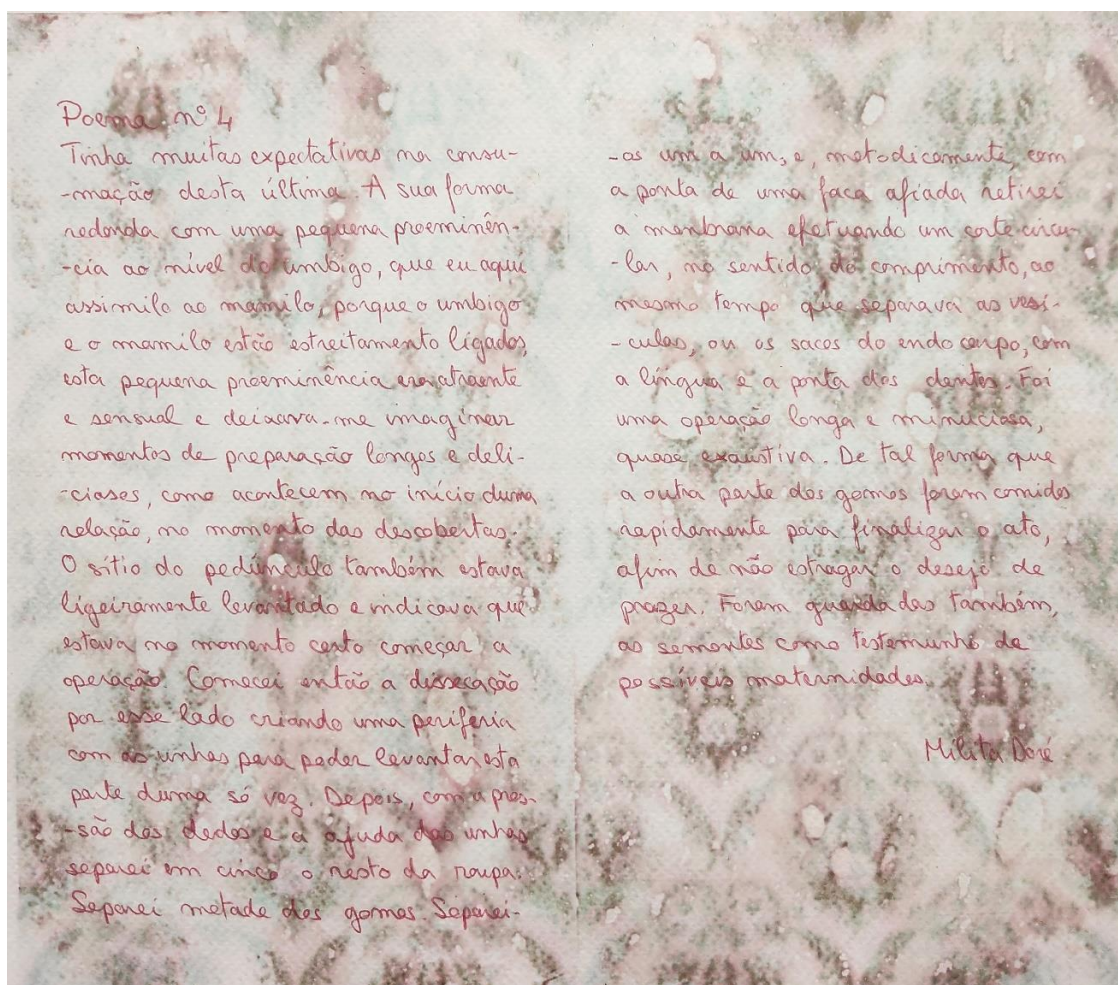


Figura 14. Milita Doré, *Poema nº 4*, 2025. Caneta sobre fototransfer sobre papel 300g.

Houve o caso de peles que arrumei numa caixa de plástico, sobre papel absorvente. Cometi o erro tapar a caixa. A condensação provocou uma rápida contaminação por fungos de todas as cores. Resultaram fotografias muito bonitas, com tons verdes e azuis, para registar esses *traços lacunares* (Féral, 2013). Ainda tentei prender as cores por baixo duma camada de latex, mas os organismos vivos continuaram a sua evolução e a cor foi se modificando. Durante o processo, o cheiro a casca de laranja enchia a casa, chegando a ser incomodativo quando alguns elementos começavam a ganhar fungos. O descarte desses elementos, depois de fotografados, tornou-se necessário (Figuras 15 e 16).

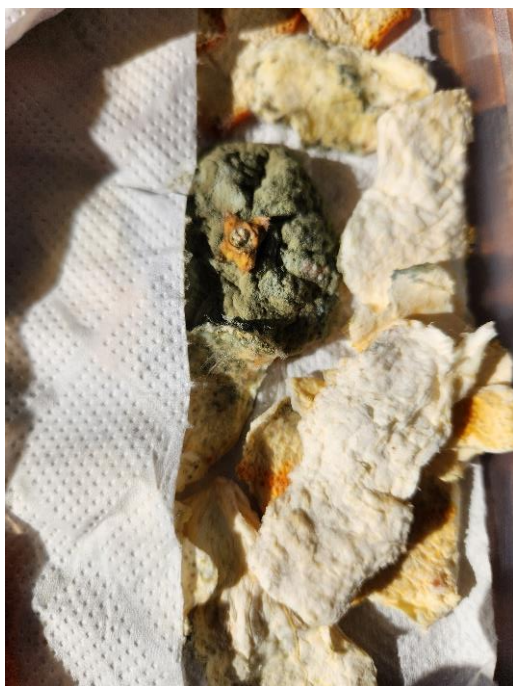


Figura 15. Traços lacunares 1.



Figura 16. Traços lacunares 2.

O registo fotográfico é um processo muito importante na minha prática artística que me permite seguir e perceber a evolução e as modificações no decorrer dum processo. Aqui, a diferença entre a pele descascada, fresca, e o resultado em constante modificação, é enorme. O fato de estar a tratar organismos vivos acarreta transformações incontrolláveis. Por isso, para diminuir o máximo de alterações e para poder conservar um maior número de elementos, tive que cuidar de cada uma das relíquias para elas poderem se conservar o mais tempo possível. Cada elemento era vigiado, várias vezes ao dia se fosse necessário. As peças eram viradas para poderem secar e respirar sem apanhar bolor. Algumas foram postas no terraço, empratadas para poderem ser transportadas em grupo, para secarem mais rapidamente quando o sol aparecia, por causa da humidade do outono e do inverno que se sentia dentro de casa.

Utilizei latex para cobrir os elementos, dos dois lados, com a ideia de preservar e de prolongar as suas vidas. Mas, por baixo do latex, a biologia continuava a atuar e as peles começaram a encaracolar e a encolher, perdendo a vivacidade da cor e deixando alguns rastos e imperfeições na sua materialidade. Alguns pontos de bolor preto apareceram, mas ficaram captados e controlados pelo abafamento do latex.

Entretanto, no intuito de reproduzir a ideia de reconstrução, algumas peles foram cosidas e juntadas com linha vermelha. Certas junções têm uma forma aproximativamente

circular, como se fosse um seio, com uma parte arredondada no meio, que pode lembrar o mamilo. Para criar essa sensação, a pele que representa o mamilo esta virada para um lado e as peles cosidas à sua volta estão viradas para o outro lado, para que as cores da pele e do “mamilo” sejam diferentes. Esses objetos/reíquias podem ser virados ao contrário, cuidadosamente, com as nossas mãos. (Figuras 17 e 18).



Figura 17. Peles de laranja cosidas recto.

Figura 18. Peles de laranja cosidas verso.

Todos esses rituais, que aconteciam praticamente todos os dias, lembravam os rituais xamânicos enquanto que as peles e os resíduos se tornavam cada vez mais relíquias. As relíquias religiosas também tinham certamente um processo de conservação, que não me ocorreu investigar. A escolha da pele e do latex não acontece por acaso. A pele da laranja é orgânica e natural como o seio. O latex é artificial e também é equivalente ao silicone que se põe nos seios reconstruídos. Neste caso, o latex também ajuda a conservar o mais possível a forma do organismo e a sua maleabilidade permite acompanhar qualquer deformação dos elementos. Parece-me essencial a junção dos dois *media* para marcar um paradoxo entre pele/natural e substituição/artificial. Provavelmente, o nome da minha próxima exposição será *Pele & Latex*.

Todos os sítios planos da sala estavam ocupados e era necessário encontrar um modo de armazenamento eficiente. Comprei três caixas de plástico empilháveis e transparentes 28x40cm onde criei três patamares de cartolina espessa cinzenta. Colei quatro rolhas de cortiça por baixo das cartolinas do primeiro e do segundo “andar” criando assim o espaço necessário para as peles não se tocarem e terem uma possibilidade de respiração. Os elementos do “rés-de-chão” também foram colocados sobre cartolina para que houvesse qualquer absorção de humidade que fosse necessária e também para poder deslocar os elementos em conjunto. Quando a secagem das peles pareceu estabilizada coloquei-as nas caixas e ainda durante umas semanas, como a temperatura do ar ainda tinha humidade, tirava durante o dia cada um dos andares e colocava-os em superfícies planas de maneira a que houvesse um arejamento (Figura 19).



Figura 19. Armazenamento das peles, vista lateral.

A ideia dum vídeo já estava presente na minha mente antes do acontecimento das laranjas. A intenção era de captar em *close up* imagens com matéria vermelha e as mãos a trabalhar ou a coser dentro da substância. Já tinha feito uma captação da

lavagem dum pullover vermelho, cuja água era da mesma cor que a peça de roupa e pensava regularmente no assunto à procura de outras ideias. Não estava satisfeita e procurava outros elementos, orgânicos. Quando surgiu a sequência das laranjas e que comecei a juntar e coser elementos sabia que a ideia da filmagem estava resolvida. Tinha de encontrar o sítio adequado para ter a luz certa e a pessoa certa para filmar enquanto estava a coser. De férias na região, o meu filho, Tomás Doré, ajudou-me nessa tarefa e também produziu o som.

O meu amigo, Francisco Valente, filmou a primeira parte, cuja ideia me surgiu mais tarde, sentindo a necessidade em relacionar a introdução do vídeo com a ideia que desencadeou toda a primeira parte do projeto; o sentimento de penetração do corpo/matéria, de intrusão tal como o senti no romance *Justine et les malheurs de la vertu* do Marquês de Sade e tal como o senti no meu corpo com a remoção do seio e a colocação da prótese provisória. Esta parte é constituída por uma fotografia que mostra a laranja sobre as suas próprias peles e por uma filmagem da sua introdução com os dedos para dividi-la em duas partes.

A segunda parte tem uma sequência com duas tomadas de vídeo diferentes, onde estou cosendo, com linha vermelha, as peles dos segmentos das laranjas que foram dissecados previamente e separados do seu conteúdo. Tudo isto banha num recipiente cheio desses materiais e do seu sumo. Era como coser o corpo. O “coser a matéria” que deu o título ao vídeo. No decorrer da filmagem as ideias realizavam-se e surgiam novas. Queria evitar que se visse o recipiente branco para uma maior sensação de imersão, mas, para ter uma focagem de melhor qualidade, tivemos que incorporar um pouco do branco da bacia.

Na terceira parte, também com duas tomadas de vídeo, coso e junto peles do exterior de duas laranja diferentes, cortadas de maneira a que a forma poderia ser um enxerte de mama/laranja. Isto sobre as peles cosidas dos segmentos.

Na quarta e última sequência, também filmada em duas partes, utilizo as linhas como um desenho onde elas se cruzam por cima do enxerte e saem assim do conceito original. É o momento de liberdade onde a linha toma a sua própria forma e permite expandir o desenho e estender-se no espaço.

O vídeo que apresento não surge duma ação performativa diante do público. É antes o resultado dum trabalho de filmagem espaçado no tempo, por razões práticas onde

tinha que juntar todas as condições necessárias para as filmagens. Mas antes de mais, as ações tinham que ser representativas dos pensamentos que desencadearam a minha vontade e necessidade de expressão. Queria falar da experiência de intervenções no corpo/matéria, da sensualidade em oposição à sensação estranha depois duma intervenção cirúrgica no corpo/matéria, da inspiração da primeira ideia metafórica laranja/seio e da sensualidade cruel de Sade. Isto tudo envolvido numa sensação de estranheza e mau estar, a sensação do corpo fora do seu sítio e a impressão de entrar dentro dele, no seu interior.

O vídeo *Cosendo a matéria* (2024) está em HD, tem 3'37 de duração e foi editado para MP4. (Figuras 20, 21 e 22). O som foi elaborado no seguimento de várias conversas sobre o significado das imagens e sobre as ideias que queria transmitir. Tomás, cinegrafista, utilizou Ableton Live 11 onde ele procurou frequências que poderiam transmitir as sensações de interior do corpo e uma sensação de enjoo, com uma preferência para os sons graves. Focamos então nas frequências médio-graves, usando equalizadores para cortar e baixar frequências não desejadas. Houve uma compressão nos áudios para que não houvesse grande diferença de volume entre graves, médios e agudos. No início, foram criados três áudios, que acompanhavam as mudanças principais de sequências de vídeo, foram criados com sintetizadores. O primeiro áudio correspondia à introdução, o segundo encaixava no coser das peles dos segmentos e o terceiro combinava com o coser das peles espessas e do desenho com as linhas encruzadas por cima delas. Mas as diferenças entre os áudios não deixava acontecer a fluidez que queria encontrar na ação da história. Selecionei então o último som que acabou por acompanhar o vídeo na sua totalidade.

## **5- A receção e o contexto do inconsciente**

Os meus objetivos, esboçados na introdução, são, antes de mais, uma possibilidade de comunicação com o outro através da representação imagética de objetos, da sua simbologia dialógica, deixando em aberto a interpretação dos significados pelo



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

Fig. 20, 21 e 22. Imagens *still* do vídeo *Coser a matéria*, 2024.

recetor. Interessa-me também perceber ou adivinhar a intenção criativa do artista na história da arte e admirar as soluções encontradas para dialogar com o outro através das imagens.

Relativamente ao contacto com a receção, o artista é o primeiro observador da sua obra e é o primeiro crítico. Com a noção do que quer representar e a razão pela qual iniciou o trabalho, ele vai dirigir a evolução da obra até chegar a um ponto aceitável daquilo que quer representar e da ideia que quer transmitir. Rui Sanches (2016) também descreve esta situação apoiando-se num ensaio do historiador inglês Fred Orton:

O artista é, claramente, o primeiro observador do seu próprio trabalho. Enquanto o artista faz o seu trabalho tem de continuamente aferir a sua experiência e interpretação do que está a fazer, daquilo que está a tornar realidade, com a intenção que o motivou a fazer o que está a fazer. (Orton, 2002, p. 144, as cited in Sanches, 2016).

*The artist, of course, is his or her work's first beholder. As the artist makes the work continually "match" his experience and interpretation of what he is doing and bringing into being against the intention that motivated him to begin making what he is making.*

Nas fases de dúvidas, na evolução do seu trabalho, o artista é o único responsável pelas decisões. Mostrar aos amigos ou familiares, que por instantes ocupam o papel de espectadores e conseqüentemente de críticos, pode ser arriscado, pois eles não sabem toda a "orquestração" que está na cabeça do criador. No entanto são as primeiras "cobaias" aptas a partilhar as suas sensações diante do objeto em construção. Afinal, eles poderiam ser qualquer espetador que visitasse a nossa obra numa sala de exposição. Eu costumo utilizar esses cobaias/amigos/espectadores/críticos. Por outro lado, se a obra não está terminada, o julgamento não será totalmente válido...

Relativamente ao significado, as obras individuais não costumam ser expostas com um texto explicativo. A obra, mesmo se sugestiva, deixa sempre uma parte de interpretação que pode ser divergente, conforme a experiência de cada observador. Há uma abertura para o recetor terminar a história. Tal como acontece no ensaio sobre *O espectador emancipado* de Jacques Rancière (2022) ou em *Seis passeios nos bosques de ficção* de Umberto Eco (2022), ambos reconhecem que o leitor, cada vez mais informado, é capaz de perceber e interpretar a obra. Umberto Eco, por sua vez, tem a habilidade de escrever a história, deixando ao leitor a possibilidade de a continuar através de interpretações derivadas de sugestões. Na minha metodologia, utilizo esta modalidade de sugestão, deixando uma abertura para a interpretação do espetador.

A produção artística é um exercício de liberdade poética, subjetiva, que queremos partilhar com o outro, porque qualquer ser vivo precisa de comunicar (nem que seja para

se reproduzir). Será que essa subjetividade inerente a cada ser é o motor na necessidade de comunicar? Para nos sentirmos percebidos? Pode ser para esclarecermos o sentido das palavras e das ideias, mas também para tentarmos ver no outro o reflexo da nossa imagem, na busca dum certo reconforto e testemunho da nossa existência efémera.

Assim o mostra Jean-Paul Sartre na sua peça *Huis-Clos* (1947) quando, no Purgatório, um grupo de quatro pessoas, sentadas numa sala vazia, só se conseguem ver através dos olhos e do julgamento dos outros. Percebemos assim como funciona o efeito de espelho entre as pessoas. O espelho como instrumento de reflexão, físico e simbólico, é muitas vezes utilizado na criação artística. Surgem, então, as perguntas existencialistas sobre o ser humano, a sua relação com o outro, a comunicação e a vida em sociedade.

A criação do objeto artístico permite comunicar com o outro, mostrar um pouco de nós para provocar uma reação, compreensão ou assimilação. Também no objeto artístico encontra-se a possibilidade de poder extrair e exprimir algo de pessoal que precisa de sair. Pode ser uma espécie de grito. Uma necessidade de expulsar algo que não se consegue dizer com palavras. A arte é uma expressão e tem sempre uma intenção.

No meu ponto de vista, o significado das palavras que poderiam ser utilizadas para explicar a obra do artista, se ele achasse que o devesse fazer, acabariam por ter uma transcrição aproximativa na tela, ou no trabalho final em si. É aí que o símbolo da imagem, ou das imagens, atinge o recetor para se efetuar a interpretação. A leitura do significado pode não ser evidente, mas transporta uma “aura”.<sup>24</sup> É uma energia espiritual que circula à volta dum ser espiritual ou dum objeto que transporta uma intencionalidade. Esta intencionalidade é recebida pelo espetador e é interpretada. São interações muito subjetivas, mas que permitem assimilar a simbologia transmitida pelas imagens. Estas interpretações trazem consigo algo do inconsciente. É este inconsciente que Warburg instiga na sua grande exposição *Atlas Mnemosyne*, como já referi, quando junta temas visuais que fazem parte da cultura de diferentes épocas. As associações imagéticas são interpretadas e percebidas pelo espetador pela indução e pela sugestão orquestradas pelo artista. Assim, a imagem comunica através da sensação, dos clichés, do inconsciente coletivo, do inconsciente do recetor, do conhecimento da história e da época em que vivemos. Neste sentido, ao longo de sua obra, Freud utiliza a expressão “traço mnésico

---

<sup>24</sup> Na primeira versão de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin fala do conceito de aura “duma coisa” autêntica “que foi transmitida pela tradição, a partir da sua origem”. p. 168.

(ou mnêmico)" para designar a forma como os estímulos se inscrevem na memória, depositados nos diversos sistemas (inconsciente, pré-consciente e consciente).<sup>25</sup> Assim, podemos dizer que existe uma trilogia de significados transportados entre o EMISSOR (artista), o TRANSMISSOR (objeto) e o RECETOR (espetador).

O recetor tem o poder de interpretação, qualquer que seja a intenção do artista. Por exemplo, no livro de Didi-Huberman (2011), *O que nós vemos, o que nos olha*, Stephen Dedalus interpreta tudo o que vê através da perda da mãe. Ele não consegue esquecer o olhar da mãe, no seu leito de morte, que continua a olhar sempre para ele, onde quer que ele esteja, e ele vê, na cor do mar, a cor esverdeada dos fluidos que a mãe expulsou antes de morrer (p. 12). O recetor transpõe o que sente no que vê. Às vezes, a beleza da natureza (ou duma obra de arte) não chega para afastar pensamentos traumáticos. Mostra-nos como o preenchimento dum sentimento ocupa todos os lugares interiores e exteriores dum ser e pode influenciar as suas interpretações, as suas verdades subjetivas, comparativas e metafóricas.

Duma maneira geral, o mundo da arte mostra-nos outros horizontes, fazendo-nos sair do nosso universo pessoal, permitindo-nos tocar e ser tocado pelo universo de artistas que nos elevam e nos deslocam no tempo, por instantes, e que por vezes nos fazem viajar no nosso interior mais profundo e escondido e podem nos extrair lágrimas inesperadas de emoção. Lembro-me da Sagrada Família de Gaudi que nos transporta no mundo sagrado e grandioso da natureza numa arquitetura inesperada e mística, dum quadro de Francis Bacon que me deixou profundamente enjoadada, apesar da sua estranha beleza, ou de outras pinturas que me provocaram lágrimas instantâneas.

No caso dos trabalhos que apresento, e que ainda não foram expostos, não sei dizer a reação do público, sem ser a dos amigos e amigas com quem partilhei o meu projeto. Em dias de inauguração ou de visita guiada das minhas exposições, aconteceu-me, em conversas com os visitantes, descobrir interpretações muito interessantes e ter conversas enriquecedoras. Estas conversas permitiram perceber o impacto do meu trabalho. Cheguei a ver um rapaz chorar em frente ao meu vídeo *Naughty Girl*<sup>26</sup> sobre o tema da

---

<sup>25</sup> <https://resumos.netsaber.com.br/resumo-130557/traco-mnesico--freud--psicanalise->

<sup>26</sup> Exposição *Montanhas de Amor* (2020). Associação 289. Pontes de Marchil – Faro

culpabilização que se faz na educação das raparigas, onde, sem dúvida, ele foi transportado na sua história pessoal e partilhou alguns sentimentos comigo.

A escolha do tema das minhas exposições tem gerado muitas vezes conversas interessantes com os visitantes, onde cada um sentia a necessidade de partilhar o seu ponto de vista sobre as questões levantadas através das peças expostas, como em *Mulher sem título*, sobre a igualdade de género e o problema da violência doméstica. A violência não estava presente, mas tinha sido a alavanca na reflexão e tentativa de perceber a origem ou o porquê das situações de violência, como o desejo de apropriação de outra pessoa como se fosse um objeto.

No caso do trabalho apresentado hoje, e ainda em fase de evolução porque ainda quero criar mais peças resultantes do tema da fragmentação e da reconstrução, a inspiração vem da experiência pessoal. No entanto não vou mostrar imagens precisas que poderiam chocar. Não é esta a intenção. Na minha opinião, acho que o choque bloqueia a transmissão profunda de uma ideia e que a metáfora facilita a interpretação e a assimilação duma mensagem.

## **6- Projetos futuros e o gesto inacabado de Cecília Salles**

Resumindo o processo de criação, tendo em conta as teorias de Celília Salles, existe um desenrolar de ideias à volta de uma imagem, que se cria mentalmente e que vai evoluindo conforme o conceito, as escolhas, a técnica e o acaso, que nos leva para *a semiótica de Peirce e para o objeto em movimento*.

No contexto de recolha de material genético de criação artística, podemos lembrar a *teoria da semiótica e dos signos* do filósofo Charles S. Peirce:

O conceito de signo é tão geral que se pode dizer que tudo é signo. É claro que em nossas pesquisas nos defrontamos com objetos de naturezas diversas, que exigem a associação de abordagens específicas aos conceitos abstratos da semiótica. No entanto, segundo Peirce, todo signo possui o mesmo modo de ação. Destaco, aqui, uma das motivações de se adotar esta perspetiva teórica, já que oferecia um denominador comum para se discutir imagens, palavras, sons, gestos etc., que se mostrou relevante, ao longo da pesquisa, por ser esta a tessitura dos processos criativos de um modo geral. (Salles, 2012, Posfácio).

Até chegar ao momento em que se decide que o trabalho está pronto para ser exposto, acontecem perguntas, pesquisas, hesitações, experimentações, frustrações e a criação. Os pensamentos, as ideias abstratas e dispersas, que parecem não ter ligação entre elas, encontram eixos de ligação, *a trama do pensamento*, que irá permitir chegar à ideia da produção artística (Salles, 2008).

A obra terá um desenrolar de vida enquanto o artista a pensa e a faz e terá sempre a possibilidade de ser retomada, modificada, continuada, até chegar a um ponto satisfatório para o artista. Citando o exemplo de Pierre Bonnard que sonhava poder entrar no Museu durante a noite para retocar, modificar as suas pinturas, Cecília Salles (2008) fala do conceito de *gesto inacabado*:

No *Gesto inacabado*, demos destaque a esse trajeto com tendências incertas e indeterminadas, que direcionam o artista em sua incansável busca pela construção de obras que satisfaçam seu grande projeto poético; construção essa, fortemente marcada por questões comunicativas. (Salles, 2008, Introdução).

Baseada na semiótica peirceana, Salles descreve o processo de criação, no livro *Gesto inacabado*, “como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final”.

Neste sentido, nas *Redes da criação*, Salles diz que “há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está a ser realizado. Sabemos que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível”. De facto, devido à complexidade das redes, é difícil apurar um único fio conductor, entre as conexões, que nos leva até à obra. Por isso, muitas vezes, o artista tem a tentação de retocar até ao momento em que vai ser exposta (quando não o faz quando já está na sala de exposição).

Por outro lado, expandindo a ideia de gesto inacabado, a obra que foi exposta pode sempre ser modificada até à próxima exposição, por vontade do artista ou pelas necessidades impostas pela nova morfologia do espaço expositivo. O espaço que recebe o trabalho artístico é muito importante e a peça tem que ser pensada para integrar o local, permitir uma leitura apropriada e uma fluidez na deslocação do visitante. No âmbito deste

projeto vou apresentar o vídeo *Coser a matéria*, as relíquias das laranjas empratadas como se fossem acepipes (Figuras 23, 24 e 25), para lembrar a relação entre o corpo e a sexualidade e, como já mencionei, os poemas apresentados em molduras antigas. As futuras apresentações serão maleáveis conforme o contexto: defesa de mestrado, espaço da exposição individual ou coletiva.

Considero o projeto que vou apresentar como o início duma exposição individual. Para tal precisava de cerca de um a dois anos de trabalho, com a concentração focada unicamente sobre o conceito e os objetos. No caso deste Mestrado, tive um ano para pensar a materialidade e o facto de ter que apresentar, durante o mesmo período, uma dissertação com referências teóricas sobre o processo de criação em geral e sobre o meu em acréscimo, não me foi possível produzir mais do que aquilo que apresento juntamente com este projeto. Pois, como expliquei anteriormente, necessito de mais espaço “vazio”



Figura 23. Milita Doré, *Relíquias 1*, 2024.



Figura 24. Milita Doré, *Relíquias 2*, 2024.



Figura 25. Milita Doré, *Relíquias 3*, 2024.

para me dedicar cem por cento à criação, sendo que a criação não passa por um processo exigente de escrita, mas pelo processo do fazer e do gesto, essencialmente. A preocupação em fazer algo que não é habitual, escrever, interfere com a liberdade e as incertezas do processo de criação e castra a instantaneidade e intuição espontânea que acontece no processo de criação.

Também, utilizando a contradição, quem melhor do que o próprio artista para pensar e escrever sobre o seu trabalho? No objetivo acadêmico, poderia talvez ser mais produtivo e mais interessante deixar o artista produzir a obra e efetuar o trabalho teórico e de escrita posteriormente? Também, sendo outra vez contraditória, o facto de ter que escrever e registar pensamentos durante o momento criativo e juntar teorias extraídas de leituras, obrigou-me a uma certa organização para não perder as informações.

A extensão deste projeto para uma exposição individual *Pele & Latex*, cuja intenção já mencionei anteriormente, vai ser complementada por uma série de desenhos de 50x65cm e por pequenas esculturas onde irei juntar matérias, tensões e consistências diferentes, como papel e ferro, ou cabedal e papel, por exemplo. Tenciono experienciar pequenas esculturas em barro claro em diálogo com outro material mais leve capaz de cobrir o barro. Está previsto produzir um curto vídeo relacionado com a ideia de assimilação/resiliência. Este é um projeto em movimento, como o gesto inacabado e que poderá ser modificado conforme o lugar onde será exposto e conforme potenciais atualizações.

## CONCLUSÃO

Pretendi, com este trabalho, salientar como a experiência pessoal do artista aparece sempre na sua obra e que há uma tentativa de comunicação com o espectador, quer seja por razões religiosas, convicções pessoais ou políticas. O corpo e o inconsciente estão intimamente ligados e este inconsciente, que traz e modifica os transbordamentos, ajuda o artista a transgredir as barreiras e a exprimir-se através dos símbolos que transportam as imagens. Tal como os artistas mencionados nesta dissertação, eu exprimo através do meu trabalho artístico as minhas experiências pessoais, íntimas e sociais; os conhecimentos adquiridos por mim e pela humanidade; todas as experiências recalçadas que fazem parte do inconsciente e colaboram com a intuição e a inspiração na busca da imagem ou do objeto que vai permitir o diálogo comigo e com o outro. Matisse procurou sintetizar a imagem, minimizando o traço e a cor. Louise Bourgeois concentrou-se em produzir através da auto-análise e na compreensão dos seus traumas. Helena Almeida concentrou-se em temas sociais no seguimento de reflexões pessoais. Marina Abramovic procurou primeiro saber quais eram os seus limites e seguidamente concentrou-se em temas resultantes de reflexões pessoais sobre a condição humana, no contexto social e político. Bill Viola mergulhou nos conceitos e símbolos mais profundos e místicos da humanidade. A simbologia das imagens na sociedade em que vivo, a obra de todos esses artistas e outros demais, assim como a sensualidade na literatura do Marquês de Sade fazem parte do meu conhecimento, sempre em evolução, e contribuíram, conscientemente e inconscientemente, para a realização desse projeto íntimo e autoetnográfico cuja inspiração primeira me toca, tal como toca milhões de pessoas todos os anos.

O meu trabalho artístico, até agora, tem girado à volta do corpo (ou da sua ausência) e sua expressividade. De cariz intimista e sensual, inspira-se de experiências vividas na nossa sociedade onde a condição humana é um poço de inspiração e temas como o amor, o desejo, a doença, a morte, são sentidos por todos nós. Esses temas foram desenvolvidos na minha exposição *Montanhas de amor*, em 2020, no edifício da Associação 289, então no antigo espaço, nas Pontes de Marchil, em Faro, cujas imagens apresentei aqui. O espectador podia acompanhar, nas diferentes salas, várias histórias sobre a nostalgia do corpo, antes e depois da transformação, num ambiente poético e diversificado, ao som da máquina de radioterapia que acontecia todos os dez minutos.

A próxima exposição, do qual o conjunto de obras apresentado aqui fará parte, será baseada na ideia de cortar e coser e das tensão das matérias nas suas junções, inspirada como sempre de sensações duma vivência sensível do corpo, na busca do diálogo.

O corpo da arte contemporâneo aproxima-se bastante do corpo da arte da pré-história pela sua representação simbólica, minimalista e fragmentada. As transformações do corpo também podem lembrar os costumes das tribos ancestrais que têm modificado o corpo por razões de identidade e de costumes como a circuncisão na religião judaica, o aumento do tamanho do pescoço das mulheres girafas na Tailândia, a mutilação genital feminina, etc. No entanto, a cirurgia estética de reconstrução tem se tornado uma necessidade para melhorar a vida das pessoas afetadas por uma perda parcial do corpo. Qualquer dessas situações ou qualquer situação que afeta a nossa sociedade é sempre um motivo de inspiração para um artista, que ele seja diretamente afetado ou não. Cada um de nós é um ser único com as suas próprias experiências e existe uma necessidade incontornável de contar, através de imagens ou objetos, algo de muito profundo que não pode ser dito com palavras. Por isso existe a poesia para criar a metáfora que vai permitir a transferência, de cariz psicanalítico, que vai aliviar a dor, a falta ou a necessidade/desejo. Na procura da compreensão da imagem inconsciente do corpo e dos seus símbolos, aproximamo-nos da magia, das crenças ancestrais e das relíquias. Neste sentido, a metáfora corpo/laranja, utilizada neste projeto, representa uma imagem simbólica da mulher que foi fragmentada e reconstruída. Seguidamente, a arte, tal como o ser humano, irá sempre precisar de alguém para olhar para ela afim de poder existir e de ser um pretexto e uma forma de comunicação com o outro. Um trabalho artístico é concebido no presente com uma bagagem emocional em movimentação constante, carregada da experiência pessoal, mas também da bagagem social e histórica, passada e presente, cuja imagem vai ficar para o futuro. Além da imagem, vai deixar uma sensação na memória de quem viu o objeto e esta sensação vai prevalecer do objeto e se transformar num traço de memória, numa sensação e assimilação muito forte. Uma imagem é uma condensação de histórias e de significados. Mesmo com uma interpretação subjetiva e aproximativa, ela transporta a essência duma ideia, como o primeiro traço do primeiro esboço. Uma imagem bate-nos na cara, no espírito, na mente e pode desencadear uma reflexão inesperada ou uma viragem para um futuro diferente. Uma imagem pode ser poderosa. Na ideia de reconstrução quero terminar com a última parte dum texto de Louise

Bourgeois *Faire, défaire, refaire*, em que ela escreveu para a apresentação das suas obras na abertura da Tate Modern em Londres:

REFAIRE signifie qu'une solution au problème a été trouvée. Ce n'est peut-être pas la réponse définitive mais un effort pour avancer. Vous y voyez plus claire. Vous redevenez active. Vous reprenez confiance. Dans la relation aux autres, la réparation et la réconciliation sont réalisées. Les choses ont repris leur cours normal. Il y a de nouveau espoir et amour. (Bourgeois, 2000, p. 390).

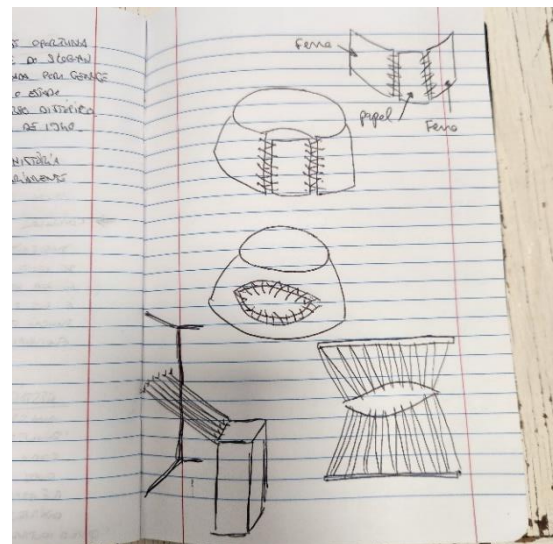
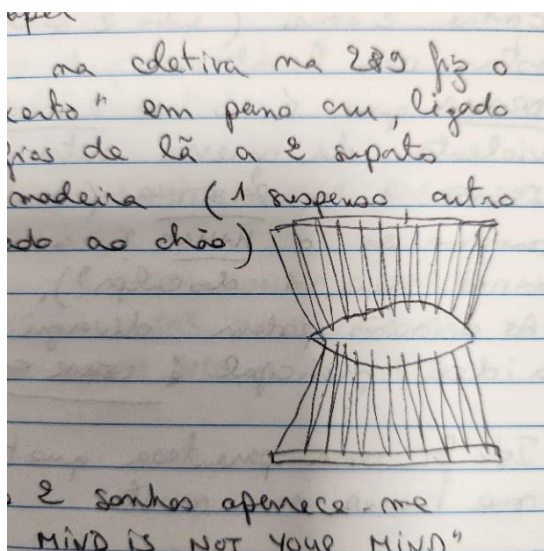
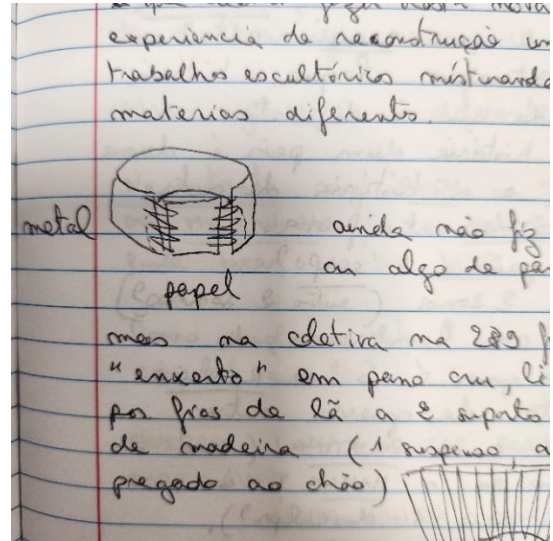
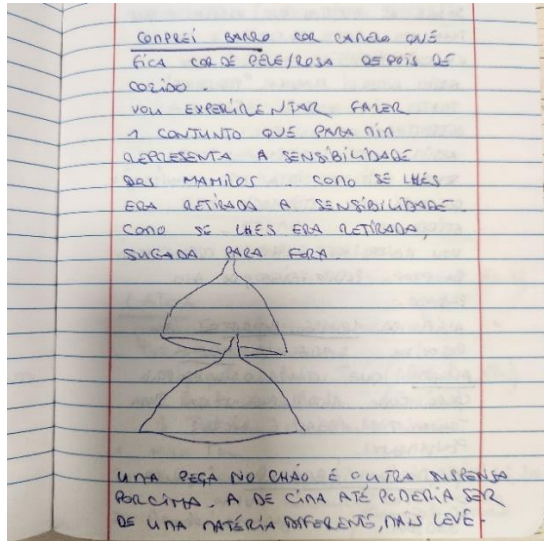
*REFAZER significa que uma solução para o problema foi encontrada. Esta pode não ser a resposta definitiva, mas um esforço para avançar. Você vê com mais clareza. Você se torna ativo novamente. Você recupera a confiança. Nas relações com os outros, a reparação e a reconciliação são alcançadas. As coisas voltaram ao normal. Há novamente esperança e amor.*

## **BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS**

- Agamben, G. (2013). *A potência do pensamento*. Relógio D'água.
- Bachelard, G. (2008). *La flame d'une chandelle*. Quadrige/Puf.
- Beauvoir, S. de (1976). *Le deuxième sexe*. Gallimard.
- Bourgeois, L. (2000). *Destruction du père reconstruction du père: Écrits et entretiens 1923-2000 choisis, réunis et présentés par Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obrist*. Daniel Lelong Editeur.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Orfeu Negro.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (2012). *A voz e o fenómeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Edições 70.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Dafne Editora.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo*. Orfeu Negro.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Imagens apesar de tudo*. Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2022). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.
- Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*. Éditions du Seuil.
- Eco, U. 2022. *Seis passeios nos bosques de ficção*. Difel.
- Flüsser, W. (2007). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Cosacnaify.
- Freud, S. (sem data). *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Edição nº 106068/6115. Publicações Europa-América.
- Ferral, J. (2013). A fabricação do teatro: Questões e paradoxos. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 3(2), 566-581. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266039158>
- Fontaine, A. (2018). Viajando com o conceito de transferências culturais: entrevista a Michel Espanha. *Cadernos CIMEAC*. 8 (2).
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Relógio d'Água.
- Gombrich, E. H. (2006). *A história da arte*. Phaidon.
- Jung, C. G. (2006). *Os arquétipos do inconsciente coletivo*. Editora Vozes.
- Martinelli, P. (2022). *Imagem: Do não saber a uma epistemologia crítica*. Dissertação doutoral em comunicação e semiótica. C.A., PUC-SP.
- Martins, B. A. R. (2016). *Caminhando para a linguagem*. Relatório de Mestrado em Comunicação Cultura e Artes. UAlg.
- Morin, E. (1987). *O método I: A natureza da natureza*. Publicações Europa-América.
- Rancière, J. (2022). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.

- Roque, D. B. (2022). *PerformAfro: Pedagogias de resistência*. Tese de doutoramento. Colégio das Artes. UC.
- Sanches, R. (2016). *Janela, espelho, mapa... A obra de arte e o mundo, reflexão sobre o projeto artístico individual*. Tese de doutoramento em comunicação, cultura e artes. UAlg
- Sade, D. A. F. de (1983). *Justine ou les malheurs de la vertu*. Le livre de poche.
- Sade, D. A. F. de (1791). *Justine ou les malheurs de la vertu*. <http://ebooksgratuits.com/>
- Salles, C. A. (2008). *Redes da criação: A construção da obra de arte*. Horizonte.
- Salles, C. A. (2012). *Gesto inacabado: Processos de criação artística*. Intermeios.
- Santos, A. C. (2023). João Brites: O teatro é a arte da vivência. *Sinais de Cena*, 3(2), 384-459. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2023.0016>
- Santos, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, 42(1).
- Sartre, J. P. (1947). *Huis-Clos*. Gallimard.
- Sontag, S. (1984). *A doença como metáfora*. Edições Graal.
- Veiga, P. A. da. (2021) Processos de criação. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 2, 16-24 <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/47>

**ANEXO 1** - Esboços de esculturas/objetos do diário gráfico



**ANEXO 2** – Fragmentos do livro *Justine et les malheurs de la vertu*, (1791).  
<http://ebooksgratuits.com/>

(As remanescências inconscientes inspiraram os objetos que acompanham esse projeto, na ideia de fragmentação e reconstrução do corpo, aqui representada pelo seio)

Ma poitrine et mon visage devinrent dans l'instant d'un rouge de pourpre... Je souffrais, je lui demandais grâce, et mes larmes coulaient sur ses yeux ; elles l'irritèrent, il redoubla ; en ce moment ma langue fut mordue, et les deux fraises de mon sein tellement froissées que je me rejetai en arrière, mais j'étais contenue. On me repoussa sur lui, je fus pressée plus fortement de partout, et son extase se décida... (p. 31).

Je fis ce qu'il voulut, je l'inondai, et ma soumission tout entière obtint de ce vilain homme une ivresse que rien n'eût déterminée sans cette infamie. Le quatrième m'attacha des ficelles à toutes les parties où il devenait possible de les adapter, ... j'étais droite, et c'est en tiraillant fortement tour à tour chacune de ces cordes que le sauvage irritait ses plaisirs ; je chancelais, je perdais à tout moment l'équilibre ; il s'extasiait à chacun de mes trébuchements ; enfin toutes les ficelles se tirèrent à la fois, avec tant d'irrégularité, que je tombai à terre auprès de lui ; tel était son unique but, et mon front, mon sein et mes joues reçurent les preuves d'un délire qu'il ne devait qu'à cette manie. Voilà ce que je souffris, madame... (p. 31-32).

... Oh ! non, non, Thérèse, tu ne comprends pas ce qu'est ce plaisir pour une tête organisée comme la mienne Mais, le moral à part, si tu te représentais quelles sont les sensations physiques de ce divin goût ! il est impossible d'y tenir ; c'est un chatouillement si vif, des titillations de volupté si piquantes... on perd l'esprit... on déraisonne ; mille baisers plus tendres les uns que les autres n'exaltent pas encore avec assez d'ardeur l'ivresse où nous plonge l'agent ; enlacés dans ses bras, les bouches collées l'une à l'autre, nous voudrions que notre existence entière pût s'incorporer à la sienne ; nous ne voudrions faire avec lui qu'un seul être ; si nous osons nous plaindre, c'est d'être négligés ; nous voudrions que, plus robuste qu'Hercule, il nous élargît, il nous pénétrât ; que cette semence précieuse, élançée, brûlante au fond de nos entrailles, fit, par sa chaleur et sa force, jaillir la nôtre dans ses mains... (p. 57).

Cette jeune personne, nommée Rosalie, venait d'atteindre sa quatorzième année ; elle réunissait tous les charmes les plus capables de faire sensation : une taille de nymphe, une figure ronde, fraîche, extraordinairement animée, des traits mignons et piquants, la plus jolie bouche possible, de très grands yeux noirs, pleins d'âme et de sentiment, des cheveux châtons tombant au bas de sa ceinture, la peau d'un éclat... d'une finesse incroyables ; déjà la plus belle gorge du monde ; d'ailleurs de l'esprit, de la vivacité, et l'une des plus belles âmes qu'eût encore créées la nature... (p. 78).

Trop sûr des titillations qu'il produit, le libertin s'avance pour en recueillir l'hommage, et sa bouche est le temple offert à ce doux encens ; ses mains en excitent les jets, il les attire, il les dévore, lui-même est tout prêt d'éclater, mais il veut en venir au but. (p. 82).

Mais, continue-t-il, c'est que c'est un des plus beaux que j'aie vus de ma vie... Que de rondeur !... quelle élasticité !... que de finesse dans la peau !... Oh ! je veux absolument en jouir... (p. 86).

Les huit filles qui se trouvaient pour lors au souper étaient si distantes par l'âge qu'il me serait impossible de vous les esquisser en masse ; je suis nécessairement contrainte à quelques détails. Cette singularité m'étonna. Commençons par la plus jeune, je peindrai dans cet ordre. A peine cette plus jeune des filles avait-elle dix ans : un minois chiffonné, de jolis traits, l'air humiliée de son sort, chagrine et tremblante. La seconde avait quinze ans : même embarras dans la contenance, l'air de la pudeur avilie, mais une figure enchanteresse, beaucoup d'intérêt dans l'ensemble. La troisième avait vingt ans : faite à peindre, blonde, les plus beaux cheveux, des traits fins, réguliers et doux ; paraissant plus apprivoisée. La quatrième avait trente ans : c'était une des plus belles femmes qu'il fût possible de voir ; de la candeur, de l'honnêteté, de la décence dans le maintien, et toutes les vertus d'une âme douce. La cinquième était une fille de trente-six ans, enceinte de trois mois ; brune, fort vive, de beaux yeux, mais ayant, à ce qu'il me sembla, perdu tout remords, toute décence, toute retenue. La sixième était du même âge : grosse comme une tour, grande à proportion, de beaux traits, un vrai colosse dont les formes étaient dégradées par l'embonpoint ; elle était nue quand je la vis, et je distinguai facilement qu'il n'y avait pas une partie de son gros corps qui ne portât l'empreinte de la brutalité des scélérats dont sa mauvaise étoile lui faisait servir les plaisirs. La septième et la huitième étaient deux très belles femmes d'environ quarante ans. (p. 109).

Il écarte, il presse, il déchire, tous ses efforts sont superflus ; la fureur de ce monstre se porte sur l'autel où ne peuvent atteindre ses vœux ; il le frappe, il le pince, il le mord ; de nouvelles épreuves naissent du sein de ces brutalités ; les chairs ramollies se prêtent, le sentier s'entrouvre, le bélier pénètre ; je pousse des cris épouvantables ; bientôt la masse entière est engloutie, et la couleuvre, lançant aussitôt un venin qui lui ravit ses forces, cède enfin, en pleurant de rage, aux mouvements que je fais pour m'en dégager. Je n'avais de ma vie tant souffert. (p. 112).

... ma gorge est à la merci de ce brutal, elle l'irrite, il y porte les dents, l'anthropophage la mord : cet excès détermine la crise, l'encens s'échappe. (p. 113).



## **ANEXO 4** - Nove poemas em prosa com tradução.

(Só o número 4 foi escrito inicialmente em português, os outros foram escritos originalmente em francês).

### **Poema n° 1**

Sa saveur fût aussi fine et délicate qu'une huile d'olive pressée à froid. Aucune acidité. Une douceur et une délicatesse inimaginable. Les papilles ne se rétrécirent pas et le palais (qui fût reconnaissant) exalté par tant de surprise transportât sur mon visage admiration et satisfaction. L'excellence ne permit pas la dissection, mais si, la permission de savourer, lentement et à pleine bouche, l'éclatement des poils endocarpiques charnus de chaque quartier, auparavant séparés un à un, et dont la peau était si fine et transparente qu'elle laissait entrevoir son intérieur. Mais jamais, au grand jamais, telle surprise fût imaginée. Auparavant elle se laissât déshabiller facilement. L'épicarpe se séparât aisément. Ensuite, le mésocarpe tendre et élastique ne résistât pas et la patiente séparation des quartiers permit que le jus s'échappât le moins possible, pour éclater uniquement dans ma bouche, comme un feu d'artifice.

*O seu sabor foi tão fino e delicado quanto o azeite prensado a frio. Sem acidez. Uma doçura e delicadeza inimitáveis. As papilas gustativas não encolheram e o palato (que agradeceu) exultante com tanta surpresa, colocou no meu rosto admiração e satisfação. A excelência não permitiu a dissecação, mas sim, a permissão para saborear, lentamente e de boca cheia, o rebentamento dos pelos endocárpicos carnudos de cada gomo, previamente separados um a um, e cuja pele era tão fina e transparente que deixava entrever o seu interior. Mas nunca, jamais, tal surpresa foi imaginada. Previamente ela deixou-se despir facilmente. O epicarpo separou-se facilmente. Depois, o tenro e elástico mesocarpo não resistiu e a paciente separação dos gomos permitiu que o sumo escapasse o menos possível, apenas para rebentar na minha boca, como um fogo de artifício.*

### **Poema n° 2**

Presque la même saveur! Mais légèrement plus petite. L'écorce fine se laissât retirer avec un petit couteau en laissant le blanc pour plus tard. Ensuite, avec la pression des ongles et du bout des doigts, le déshabillage s'opérât, laissant à vue, à travers la cloison

transparente, la pulpe destinée à éclater dans ma bouche. Mais avant cela, avant de savourer les poils endocarpiques, je séparais chaque quartier, lentement, pour ne pas les danifier e pour faire durer l'attente. L'endocarpe de plusieurs quartiers fût découpé lentement, avec précision, afin de ne pas abimer ces peaux fragiles détentrices de telles pressions juteuses. Les nombreux pépins mirent en difficulté l'opération et l'urgence provoquée par l'excitation de la situation débouchât sur l'accomplissement de l'acte.

*Quase o mesmo sabor! Mas ligeiramente mais pequena. A casca fina deixou-se retirar com uma faca pequena, deixando a parte branca para mais tarde. Depois, com a pressão das unhas e das pontas dos dedos, fez-se o despir, deixando visível, através da divisória transparente, a polpa destinada a rebentar na minha boca. Mas antes, antes de saborear as vesículas endocárpicas, separava cada gomo, lentamente, para não danificá-los e prolongar a espera. O endocarpo de vários segmentos foi cortado lentamente, com precisão, para não danificar essas frágeis películas detentoras de tais pressões sumarentas. As inúmeras sementes dificultaram a operação e a urgência causada pela excitação da situação levou à concretização do ato.*

### **Poema nº 3**

Sa forme très ovale laissait voir des tâches jaunâtres sur sa peau rugueuse. Le déshabillage fût facile et la peau blanche se retirât facilement avec la pression des doigts. Les quartiers presque tous jumelés sur une des extrémités ne permirent pas la dissection de la peau transparente trop près du corps. Ils furent donc consommés à pleine bouche. Son cul énorme fût mangé du bout des dents pour ne pas danifier la base épaisse tapissée de bulbes au goût âcre des peaux d'orange.

*A sua forma bastante oval revelava manchas amareladas na pele áspera. O despir foi fácil e a pele branca foi facilmente removida com a pressão dos dedos. Os segmentos, quase todos emparelhados numa das extremidades, não permitiam a dissecação da pele transparente demasiadamente perto do corpo. Eles foram portanto comidos com boca cheia. Seu enorme rabo foi comido com a ponta dos dentes para não danificar a base espessa forrada de bolbos com sabor picante de casca de laranja.*

#### Poema nº 4

Tinha muitas expectativas na consumação desta última. Por isso deixei-a para o fim. A sua forma redonda com uma pequena proeminência ao nível do umbigo, que eu aqui assimilo a mamilo, porque o umbigo e o mamilo estão estreitamente ligados, esta pequena proeminência era atraente e sensual e deixava-me imaginar momentos de preparação longos e deliciosos, como acontecem no início duma relação, no momento das descobertas. O sítio do pedúnculo também estava ligeiramente levantado e indicava que estava no momento certo começar a operação. Comecei então a dissecação por esse lado criando uma periferia com as unhas para poder levantar esta parte duma só vez. Depois, com a pressão dos dedos e a ajuda das unhas separei em cinco o resto da sua roupa. Separei metade dos gomos. Separei-os um a um, e, metodicamente, com a ponta de uma faca afiada retirei a membrana efetuando um corte circular, no sentido do comprimento, ao mesmo tempo que separava as vesículas, ou os sacos do endocarpo, com a língua e a ponta dos dentes. Foi uma operação longa e minuciosa, quase exaustiva. De tal forma que a outra parte dos gomos foram comidos rapidamente para finalizar o ato, afim de não estragar o desejo de prazer. Foram guardadas, também, as sementes como testemunho de possíveis maternidades.

*J'avais beaucoup d'attentes sur la consommation de cette dernière. C'est pourquoi je la laissais pour la fin. Sa forme ronde avec une petite proéminence au niveau du nombril, que j'assimile ici à un téton, car le nombril et le téton sont étroitement liés, cette petite proéminence était attractive et sensuelle et me permettait d'imaginer de longs et délicieux moments de préparation, comme cela se produit au début d'une relation, au moment des découvertes. Le site du pédoncule était également légèrement surélevé et indiquait que c'était le moment précis pour commencer l'opération. J'ai alors commencé la dissection de ce côté en créant une circonférence avec mes ongles afin de pouvoir soulever cette partie d'un seul coup. Puis, sous la pression de mes doigts et à l'aide de mes ongles, j'ai séparé le reste de ses vêtements en cinq. J'ai séparé la moitié des segments. Je les séparerai un à un, et, méthodiquement, avec la pointe d'un couteau bien aiguisé, j'enlevai la membrane en faisant une incision circulaire, dans le sens de la longueur, en même temps que je séparais les vésicules, ou sacs endocarpiques, avec la langue et le bout des dents. Ce fut une opération longue et minutieuse, presque épuisante. De telle sorte que l'autre partie des segments fût mangée rapidement pour terminer l'acte, afin de ne pas gâcher*

*l'envie de plaisir. Les graines furent également conservées comme témoignage d'éventuelles maternités.*

### **Poema n° 5**

Malgré la rigidité de la peau, elle ne fit pas de résistance à la dissection. Néanmoins les quartiers ne purent être séparés individuellement car la plupart d'entre eux étaient jumelés à la base. La séparation des peaux ne se fit pas et la dégustation de ces grandes formes laissèrent dans la bouche une sensation de raideur durant un certain temps. Le jus restait prisonnier et n'éclatait qu'avec l'aide des dents. En effet, les lèvres englobèrent plusieurs quartiers à la fois pour ne pas laisser le jus s'échapper et permettre ainsi une consommation plus rapide dans la partie finale de l'acte. La bouche était pleine et la langue et les dents orchestrèrent la meilleure manière de démanteler l'ensemble des corps.

*Apesar da rigidez da pele, esta não resistiu à dissecação. No entanto, os gomos não puderam ser separados individualmente porque a maioria estava geminada na base. A dissecação das peles não ocorreu e a degustação destas grandes formas deixou uma sensação de rigidez na boca durante um certo tempo. O sumo ficava preso e só rebentou com a ajuda dos dentes. Na verdade, os lábios englobaram vários segmentos ao mesmo tempo para não deixar escapar o sumo e assim permitir uma consumação mais rápida na parte final do ato. A boca estava cheia e a língua e os dentes orquestraram a melhor forma de desmantelar todos os corpos.*

### **Poema n° 6**

L'extrémité commençait à ramollir et présentait des tâches jaunâtres indiquant l'urgence de la consommation. Elle était plus que prête et s'offrait par toutes ses proéminences. La peau était si épaisse qu'elle requêt le déshabillage en deux fois, D'abord la partie granuleuse et odorante, au couteau. Ensuite, la robe blanche, comme une robe de mariée intouchée, que je déchirais avec les ongles et le bout des doigts en plusieurs morceaux épais et poreux, de formes irrégulières, que je voudrais coudre plus tard. Il y avait deux étages d'embryons. Celui près du cul était plus compacte e amer. Ensuite, avant les quartiers compressés par leur volume, venait une autre couronne d'embryons fécondés et plus allongés qui venaient faire concurrence aux quartiers qui les protégeaient. La

complexité de la jonction des quartiers ne permit pas la récupération de leurs peaux trop fragiles. La dégustation n'en fût que plus intéressante. Le goût délicat de la pulpe était à l'opposé de la grossièreté de l'emballage. Le jus se répandit entre les couches et mouillât mes doigts. Je mangeais les segments lentement pour faire durer le plaisir alors que je contemplais la robe de mariée morcelée de cette vierge au ventre fécondé, dépourvu de pépins.

*A extremidade começava a amolecer e apresentava manchas amareladas indicando a urgência do consumo. Ela estava mais que pronta e oferecia-se por todas as suas proeminências. A casca era tão grossa que foi necessário descascá-la em duas vezes. Primeiro a parte granulada e odorífera, com uma faca. A seguir, o vestido branco, como um vestido de uma noiva intocada, que rasgava com as unhas e as pontas dos dedos em vários pedaços grossos, porosos e de formas irregulares, que iria costurar mais tarde. Havia duas camadas de embriões. Aquele perto do rabo era mais compacto e amargo. Depois, antes dos segmentos comprimidos pelo seu volume, surgia outra coroa de embriões fecundados e mais alongados que passavam a competir com os segmentos que os protegiam. A complexidade da junção dos gomos não permitia a recuperação das suas peles demasiado frágeis. A degustação foi assim mais interessante. O sabor delicado da polpa opunha-se à grosseria da embalagem. O sumo espalhou-se entre as camadas e molhou os meus dedos. Comia os segmentos lentamente para prolongar o prazer enquanto contemplava o vestido de noiva rasgado desta virgem com o ventre fecundado, desprovido de sementes.*

### **Poema nº 7**

L'assaut fut difficile. La carapace était compacte e épaisse et le déshabillage fût trop long. La chaire, en quantité, était douce et sucrée et venait récompenser l'abordage.

*O assalto foi difícil. A casca era compacta e grossa e o processo de remoção demorou muito. A carne, em quantidade, era macia e doce e recompensou a abordagem.*

### Poema n° 8

Elle était grande, longue et large à sa base. Le parcellement se fit méthodiquement, or avec les ongles et la pression des doigts, or avec la pointe aiguisée du couteau. Le sébum s'échappa en gouttelettes de la peau aux granulés réguliers. La robe blanche se séparât aisément et l'excès d'humidité fût reçu par des linges blancs. Les quartiers réguliers étaient maintenus en pression par une montagne de quartiers plus petits dans son centre, dont le goût amer à la base dérangeât et vint effacer de la mémoire gustative la douceur de ceux qui l'englobaient.

*Ela era grande, longa e larga na sua base. O dismantelamento foi feito metodicamente, ora com as unhas e a pressão dos dedos, ora com a ponta afiada da faca. O sebo escapou em gotículas da pele com grânulos regulares. O vestido branco separou-se facilmente e o excesso de humidade foi recebido por panos brancos. Os gomos regulares eram mantidos sob pressão por uma montanha de gomos menores no seu centro, cujo sabor amargo na base perturbava e apagava da memória gustativa a doçura daqueles que os incluíam.*

### Poema n° 9

Elle était énorme e mal se tenait entre mes deux mains. Je retirais les extrémités et la peau méthodiquement, comme à l'accoutumée, mais en alliant le couteau avec la pression des doigts et des ongles. La robe était beaucoup plus épaisse à la partie supérieure qu'à la base détendue par la croissance intérieure d'une multitude d'embryons de toutes tailles qui voulaient à tout prix atteindre maturité en pressionnant intensément ce corps qui les protégeait. La séparation des quartiers se fit par la pénétration du pouce par le petit orifice jusqu'aux segments supérieurs, aidé ensuite par l'autre pouce et les autres doigts pour opérer le démantèlement. Le jus qui s'échappa était aussi doux et sucré que le reste des corps.

*Ela era enorme e mal conseguia segurá-la com as duas mãos. Retirei as extremidades e a pele metodicamente, como era o costume, mas combinando a faca com a pressão dos dedos e das unhas. O vestido era muito mais grosso na parte superior do que na base, relaxado pelo crescimento interno de uma multidão de embriões de todos os tamanhos que queriam a todo custo atingir a maturidade pressionando intensamente esse corpo*

*que os protegia. A separação dos quartos foi feita penetrando o polegar pelo pequeno orifício até os segmentos superiores, depois auxiliado pelo outro polegar e pelos demais dedos para realizar o desmonte. O suco que escapou era tão macio e doce quanto o resto dos corpos.*