

UNIVERSIDADE DO ALGARVE  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

CAMINHANDO PARA A LINGUAGEM

BERTÍLIO ÂNGELO ROMEIRA MARTINS

Relatório  
Mestrado em Comunicação Cultura e Artes

Trabalho Efetuado Sob a Orientação de:  
Professor Doutor Fernando Amaro  
Professor Doutor Pedro Cabral

2016

## CAMINHANDO PARA A LINGUAGEM

### Declaração de Autoria do Trabalho

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

Bertílio Ângelo Romeira Martins



### Direitos de cópia ou Copyright

© Copyright: Bertílio Ângelo Romeira Martins

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.

## Agradecimentos

Aos meus orientadores, professor Doutor Pedro Cabral Santo e professor Doutor Fernando Amaro, por todo o apoio prestado na conceção deste trabalho. Pelos seus conhecimentos e sugestões que tornaram esta tarefa menos árdua.

Aos professores Alexandre Alves Barata e Tiago Baptista pelas várias discussões que tivemos em torno do meu trabalho.

## RESUMO

O presente relatório tem como finalidade dar a conhecer e contextualizar o processo de criação artística centrado na figura do artista plástico enquanto produtor de imagens.

Nesse sentido, e na medida em que isso é possível, pretende-se com este relatório desvendar alguns métodos pessoais de trabalho, articulando-os com a produção das diferentes obras realizadas durante a investigação, procurando igualmente compreender como “funcionam” os trabalhos *a posteriori*, ao mesmo tempo que se procura identificar e enquadrar as diversas fontes ligadas ao processo criativo, no âmbito de um quadro metodológico que se julgou adequado para o efeito.

A presente investigação tem como ponto de partida o momento em que terminei a licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Algarve e tem como término a exposição *(In)coberto*, enquanto resultado prático do mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, da mesma instituição.

Esta investigação levanta algumas questões, propondo refletir e tentar compreender até que ponto essa investigação permitiu entender melhor a relação entre os vários trabalhos realizados durante a investigação, quais as transformações ocorridas durante esse período temporal e como tirar partido delas, na procura de uma linguagem mais sólida e coerente.

Palavras-chave

Terra/ carne/ sangue/ experimentação

## **Abstract**

This report aims to expose and contextualize the process of artistic creation centered on the figure of the artist as producer of images.

That way, and to the extent that this is possible, this report aims to reveal some personal methods of work, articulating them with the production of the various works made during the investigation, seeking also to understand how they "operate" retrospectively, while attempting to identify and frame the various sources close to the creative process within a methodological framework that we deemed appropriate for this purpose.

This research has as its starting point the moment I finished my degree in Visual Arts at the University of the Algarve and has as its end the exposition (*In) covered*, as a practical result of the master's degree in Communication, Culture and Arts, at the same institution.

This investigation raises some questions, proposing to reflect and trying to understand in what extent this investigation allowed to better understand the relationship between the various works carried out during the investigation, the transformations that have occurred during this time period and how to take advantage of them, in the search for a more solid and consistent language.

Keywords

Earth/flesh/blood/experimentation

Moribunda caminha a noite  
e tu tornaste mais fiel  
mas inadvertidamente mentirosa.  
Dás-me a cólera do teu silêncio e eu  
contagiado pela tua doença caio de fraqueza perante os teus pés.  
O meu corpo é absorvido pelo cansaço  
os meus sentimentos emergem à flor da pele  
tudo me mete medo, tudo me consome.  
E, eu, divago pelas pinturas ainda frescas  
vendo a carne que não é carne e o sangue que não é sangue.

(Bertílio Martins, 2013)

## Índice

Introdução.....	2
CAPÍTULO I – LISBOA .....	5
1.Primeiras abstrações .....	6
2.Atelier em Lisboa .....	7
3. Diários gráficos.....	8
CAPÍTULO II – ALGARVE.....	10
1. Período Branco .....	11
2. Início do mestrado em Comunicação Cultura e Artes .....	14
2.1 Período Preto.....	17
2.2 Réplica .....	19
3. Novo Suporte .....	21
4. Papel.....	25
5. Cola .....	29
CAPÍTULO III - EXPOSIÇÕES.....	32
As Noites do Bairro têm Dias.....	32
Levante.....	33
(Des)envolvimentos Emergentes .....	34
(In)coberto .....	37
CAPÍTULO IV - ESTADO DO MEU SER.....	44
CAPITULO V -NOTAS DE ARTISTA.....	48
1. Diários gráficos.....	48
1.2 Médiun .....	50
1.3 Suporte .....	51
1.4 Cor.....	52
1.5 Escala.....	53
1.6 Quando dou uma obra por finalizada?.....	54
Conclusão.....	56
Bibliografia .....	61
ANEXOS.....	63

## Introdução

O presente trabalho está inequivocamente conectado com a minha vida pessoal e com o cariz do meu trabalho artístico, onde cada pequena mudança se foi refletindo imediatamente nos trabalhos realizados, um sintoma marcante que foi sentido em toda a linha desde que terminei o curso de Artes Visuais, ministrado pela Universidade do Algarve. Esse momento, importante, foi o ponto de partida para o início de muitas aventuras, onde tiveram lugar vários acontecimentos que me influenciaram enquanto homem e artista. Desde logo ter vivido em Lisboa, onde viria a trabalhar na bienal de design *Experimenta Design*. Depois, de regresso ao Algarve, onde vivi um período de grande instabilidade, tanto a nível artístico como profissional. Após esta fase, diria menos boa, fui convidado para trabalhar como Monitor no mesmo curso onde me formei e “cresci”. A minha inscrição no presente mestrado em Comunicação, Cultura e Artes resulta desse facto. A exposição *(In)coberto* pode, no contexto temporal, ser vista como o culminar de todo um longo processo.

Este relatório resulta, pois, dessa necessidade em produzir uma investigação em torno do meu trabalho. Ao longo da minha frequência no mestrado foram sendo levantadas várias questões relacionadas com o facto de se saber que não existe um único modelo de investigação, um quadro normativo específico, e, desde logo, uma clareza absoluta sobre aquilo que está, do ponto de vista científico e metodológico, bem ou menos bem. Estamos, necessariamente, a falar de análises à produção artística, ou seja, de subjetividade: mas como fazê-lo?

O meu impasse inicial prendeu-se sobretudo com uma questão: ao analisar a minha obra estou a “repensar” sobre ela, ou seja, admite-se que o ato de criar provém do pensamento e que nesse momento há como que uma espécie de estado de alma, ou, como afirma Marc Chagall, deve “(...) responder a certos movimentos de nosso sangue, a todo o nosso ser, mesmo o nosso inconsciente.”<sup>1</sup>

Neste sentido, soou-me a “frouxa” qualquer tentativa de relatar algo sobre o meu trabalho. A este propósito, Henry Moore refere que “É um erro, para o escultor ou pintor, falar ou escrever muito sobre a sua actividade. Isso liberta a tensão necessária ao seu trabalho. Ao tentar expressar seus objectivos com exatidão lógica acabada ele pode facilmente transformar-se facilmente num teórico cuja obra

---

<sup>1</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 449.

concreta é apenas uma exposição limitada de concepções desenvolvidas em termos de lógica e de palavras.”<sup>2</sup>

Contudo, ainda assim, decidi abordar, sem medo, a minha obra, achando que poderei vir a tirar partido de algum aspeto que considerava menos relevante e assim seguir, quem sabe, novos rumos. Estava expetante, sobretudo, pela possibilidade de dar um enquadramento teórico ao trabalho que tenho desenvolvido desde o fim da Licenciatura em Artes Visuais até à exposição *(In)coberto*.

Para dar corpo a esta ideia, fui assim desenvolvendo um relatório ao longo deste período. Numa primeira fase (entre o fim da licenciatura e começo do segundo ano do mestrado), este é escrito de memória, ou seja, “ativado”, em grande parte, pelos diários gráficos. Numa segunda fase, é escrito em paralelo com a minha produção artística.

A linha condutora das duas fases é cronológica, através da qual vou descrevendo detalhadamente várias etapas, trabalhos e aspetos que eu considero pertinentes na minha pesquisa: *Caminhando para Linguagem*, mencionando igualmente exposições, nas quais participo, que intersejam este caminho. É importante salientar que este trabalho é seletivo e não descreve tudo aquilo que produzi ou expus, pelo facto de considerar que alguns trabalhos e exposições, pese embora a sua importância, seguem um outro caminho, quem sabe, para mais tarde. A estrutura foi dividida em cinco capítulos:

CAPÍTULO I - LISBOA, onde relato a experiência que foi viver e em Lisboa e na medida em que esse acontecimento alterou a minha forma de “agir” enquanto artista. Ao longo deste capítulo descrevo como o meu trabalho se foi modificando e alterando a minha rotina diária; a importância das viagens de transportes públicos entre Lisboa e Tavira, mas também entre Tavira e Lagos; como surgiram as primeiras abstrações; a importância dos diários gráficos e, por fim, o *atelier*.

CAPÍTULO II – ALGARVE, descreve as vicissitudes do regresso ao Algarve depois da temporada a residir em Lisboa; como foi recomeçar o trabalho artístico, como foi esse caminho relatado em subtítulos: Período Branco – relação visceral com a minha arte; Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, curso no qual ingressei; Período Preto – nova atitude perante o método de criação; *Réplica*, residência de gravura que frequentei em 2013 onde experimentei a gravura; *Novo Suporte*, surge um material diferente no meu trabalho que me confronta corpo a corpo; O papel, onde explico como produzir papel artesanal e de que forma ele

---

<sup>2</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 604.

interfere com o meu trabalho e por último, *A cola*, técnica através da qual “descubro” uma forma diferente de trabalhar a textura.

CAPÍTULO III – EXPOSIÇÕES, descreve as exposições que ocorreram ao longo deste mestrado, as quais eu considero importantes no desenvolvimento da minha obra, entre as quais, *As Noites do Bairro Têm dias, Levante, (Des)envolvimentos Emergentes, e (In) coberto*.

CAPÍTULO IV - *ESTADO DO MEU SER*, onde é descrita a minha relação com a arte, bem como também a enunciação de artistas que influenciaram este percurso.

CAPÍTULO V – NOTAS DE ARTISTA, onde são abordadas questões sobre o quotidiano do artista: Diários Gráficos, Médiun, Suporte, Cor, Escala, “Quando a obra está finalizada?”

Assim sendo, o presente relatório pretende mostrar as vicissitudes que acompanham o trabalho artístico, trabalho assente substancialmente na minha produção artística, nas dúvidas, inquietações, bem como nas descobertas e nas paixões que me acompanharam e acompanham. Isto é, tentar compreender como é que, de forma aparentemente “desgovernada”, se estabelecem ligações entre trabalhos aparentemente desconexos, a caminho de uma coisa que podemos, talvez, designar por “linguagem”.

## CAPÍTULO I – LISBOA

A 15 de Agosto de 2011 mudei-me para a cidade de Lisboa para trabalhar na Bienal de design *Experimenta Design'11*, primeiro, como assistente de montagem e, seguidamente, como assistente de sala.

O primeiro obstáculo com que me deparei, aquando da minha mudança, foi justamente a dificuldade em arranjar casa, demasiado pequenas e caras, o que me levou a optar pela tipologia T0, por uma questão de orçamento. Pela primeira vez, desde a frequência universitária, estava circunscrito a um espaço diminuto para a produção artística que vinha desenvolvendo, tanto grandes formatos como vários trabalhos de pequeno formato que, juntos, formam dimensões consideráveis.

Para continuar a produção artística, optei por trabalhar quase exclusivamente em diários gráficos de pequeno formato, (A6/ A5/ A4). Tratava-se de uma forma prática de registar ideias, experimentar técnicas, mas também de “assentar” a cidade. Passei a andar diariamente com um caderno, (14 cm x 7 cm), e uma caneta preta. Nos dias de descoberta pela capital usava um caderno A5, uma caixa de aguarelas em pastilha, pincel com pelo de esquilo Winsor & Newton, nº 3, um pequeno recipiente com água e uma caneta de tinta líquida de cor preta.

Estes conjuntos de materiais tornaram-se imprescindíveis pelas largas possibilidades plásticas: mancha/cor/linha, mas também por serem compactos e facilmente transportáveis. Um dos trabalhos que destaco, nesta fase, é uma aguarela que realizei no jardim da Gulbenkian, (fig. 1)<sup>3</sup>. Interessou-me sobretudo a poética das linhas: linhas suaves, firmes, monocromáticas em tons de azul ultramarino, que dão corpo à vegetação. Até então tinha por hábito a utilização de várias cores nos meus trabalhos, os quais, por vezes, quase se afiguravam a uma paleta “arco iris”.

---

<sup>3</sup> Todas as reproduções fotográficas usadas no relatório são da autoria Bertílio Martins, exceto os casos assinalados nas legendas das reproduções fotográficas.

## 1. Primeiras abstrações

Numa das inúmeras viagens de autocarro, entre Lisboa e Algarve, confrontei-me com a noite. As viagens anteriores ocorriam durante o dia, permitindo-me observar diversos elementos exteriores que serviam de inspiração para criar imagens. Sendo noite, essa percepção estava bastante condicionada. Sentindo na pele esta limitação, tentei esboçar uma paisagem, no caderno, seguindo a mesma técnica e cor da (fig. 1). Para isso usei um pincel com reservatório contendo *ecoline* azul. O resultado foi frustrante porque não consegui dar a mesma “leveza” às linhas que o outro desenho continha. Cobri de imediato o desenho com mais tinta, deixando apenas algumas partes visíveis. Passei para o marcador preto e, sem qualquer tipo de pretensão, risquei no diário gráfico para ocupar o tempo com qualquer coisa. Parei de desenhar por não me sentir confortável a rabiscar uma coisa estranha, sabendo eu que estava a ser observado pelo desconhecido sentado ao meu lado. Quando o senhor, que estava sentado ao meu lado, saiu no terminal de Albufeira retomei ao desenho. Os rabiscos tinham algum potencial expressivo e queria saber como tirar partido disso.

Deixei-me levar pela frustração e, segurando o marcador (*posca*), como quem agarra um punhal para “matar”, risquei vigorosamente o suporte, como se o marcador fosse um punhal pretendendo ir até às entranhas do suporte. Fiz quatro desenhos, dando então mais atenção aos ritmos marcados pela articulação das linhas. Continuei a desenhar, deixando-me levar pelo gesto e pelas particularidades do médium (marcador *posca*), e do suporte, (papel com textura suave de 150 gr). Com eles foi-me possível fazer um riscado mais tosco ou mais vigoroso, consoante a intensidade do gesto e articulação da mão/pulso/braço, (fig. 2, 3 e 4).

No dia seguinte, desloquei-me à cidade de Lagos, de comboio, e, embora fosse de dia, decidi continuar a desenhar segundo o princípio da noite anterior: articulação do gesto. Alterei o médium, substitui o marcador por uma caneta de tinta líquida fina (cor preta), procurando observar as diferenças relativamente aos trabalhos anteriores. Agradou-me o traço, achando que os desenhos passaram a ter outra vibração devido à menor espessura e também pela cor levemente “acetinada” da linha, (fig. 5). Reduzi o tamanho dos desenhos e apercebi-me que esta dimensão se relacionava melhor com o suporte, um caderno A5, porque possibilitava trabalhar mais eficazmente o jogo entre os espaços vazios/cheios. Passei a ter isto em conta, e, assim, trabalhar aproveitando a separação entre as duas páginas do caderno, assumindo o caderno como um díptico, (fig. 6). Dos sucessivos riscos, neste e no anterior desenho, (fig. 5 e 6), levou-me à fantasia de

que poderia ser o órgão sexual feminino. Intuitivamente, quis trabalhar esta ideia: representar os órgãos reprodutores da mulher e do homem, (fig. 7).

De regresso a Tavira, tive de esperar duas horas na estação dos comboios em Faro. Durante esse tempo fui observando e desenhando alguns troncos de árvores e, conforme ia riscando com o marcador (posca), as linhas saíam menos intensas, porque a tinta estava a acabar, e em vez de fazer uma linha grossa, a ponta fazia vários riscos finos, de aparência "sedosa". Tentei tirar partido desta particularidade e continuei representando os troncos, mas também nuvens, (fig. 8, 9,10 e 11).

## **2. Atelier em Lisboa**

Após dois meses a viver em Lisboa consegui um *atelier* acolhedor, no antigo tribunal da Boa Hora (local "mãe" da *Experimenta Design'11*). Comecei por analisar as coisas acumuladas nos diversos diários gráficos, vendo que existiam vários estilos de desenhos, ideias soltas, bem como registos da cidade de Lisboa. Mas o que me pareceu mais pertinente continuar a trabalhar, pela novidade no meu percurso, foi a série de trabalhos de cariz abstrato, (fig. 2 até 11).

Achei pertinente ampliar a escala de um destes trabalhos, (fig. 10), querendo perceber como este se relacionaria comigo, uma vez maior, e, seguindo a mesma lógica do desenho original: gesto – relação médium/suporte, coloquei-a em prática no tamanho de 100 cm x 70 cm. Apesar de seguir o "modelo", o desenho não correu bem porque a espessura do marcador não acompanhou o suporte, ou seja, precisaria de um marcador com a ponta cinco vezes maior para conseguir um resultado conforme o desenho do diário gráfico. O problema da não semelhança com o desenho original devido à questão do médium/escala não deve ser visto "à letra", pois, a assimetria com o modelo pode ficar plasticamente mais interessante. Não foi o caso, e o descontentamento com a imagem "obrigou-me" a cobrir de imediato o desenho com pinceladas enérgicas carregadas de tinta acrílica preta.

Esta tentativa, a meu ver, "furada", levantou-me questões acerca da escala: seria necessário aumentar a escala? Neste caso, para potenciar a obra? Não valeriam esses desenhos por si só mesmo sendo pequenos? Serem menores não implica serem menores, ou, noutras palavras, inferiores em termos de qualidade. O

artista Bruno Pacheco afirma que “O formato pequeno é mais intenso”<sup>4</sup> e este deveria ser um bom motivo para aumentar ou deixar de aumentar os trabalhos, nomeadamente a intensidade. Apesar de, por vezes, as minhas razões poderem confundir-se ou prenderem-se com a retórica do “quando maior melhor”, comprovei serem um fiasco, e não só. Ou seja, uma visão muito limitada das capacidades de trabalhar com a escala pequena. Segundo este resultado, fiquei com vontade de destruir o desenho.

### **3. Diários gráficos**

No decorrer do interesse em aumentar a escala de determinados trabalhos, retornei aos diários gráficos que proliferaram em dois caminhos: o primeiro com trabalhos ilustrativos, período que teve a sua coerência pela utilização da paleta negra, número limitado de médiums e pela coesão de desenhos ao longo do caderno, (fig. 12 e 13). O segundo com a exploração de ideias e como ferramenta utilitária para os estudos de cor/médium/forma/enquadramento, (fig. 14 e 15).

Desenhar passou a ser rotina diária, e, do mesmo modo que tinha a preocupação de levar comida e água para o trabalho, também tinha o cuidado em levar um caderno A6, (por ser mais cómodo ao desenhar quando estou levantado). Os médiums eram criteriosamente selecionados, tinham de ser pequenos e práticos de usar. Comecei por levar uma cor, azul, em aguarela líquida dentro do pincel com reservatório. Isso dava-me a possibilidade da utilização das particularidades do pincel, e da aguarela, sem ter de andar com uma caixa de aguarelas na mão, (fig. 16). Mais tarde, aumentei o leque de cores: vermelho, azul e amarelo, sempre aguarela líquida e sempre dentro de pincéis com reservatório. Trata-se de cores primárias, que, misturadas entre si, ampliam a variação de cores. No entanto, mais do que misturá-las, optei por trabalhar a imagem sempre em conjuntos de duas cores: vermelho e azul ou amarelo e azul. Gosto particularmente da relação entre o vermelho e azul, (lado a lado ou misturadas entre si), pois transmite uma carga psicológica forte. De acordo com o estudo da cor defendido por Heller, “Os efeitos das cores a nível dos sentimentos e do entendimento nem sempre correspondem com as relações que estabelecem as cores entre si num sentido técnico. Assim, o vermelho é um complemento do verde, mas a nossa sensação é que entre o verde

---

<sup>4</sup> Citado em COSTA, D. (2015). *Atelier*: Fundação Manuel dos Santos e Diogo Freitas da Costa, pág. 72.

e o azul existe um contraste maior.”<sup>5</sup> Heller designa estas cores por “psicologicamente contrárias.”<sup>6</sup> (fig. 17).

Numa das minhas constantes deambulações pelo *atelier*, após o cansaço de ver e recortar revistas/jornais/postais/brochuras/*flyers*, etc., material que religiosamente tinha acumulado desde a minha estadia em Lisboa, revejo um dos primeiros trabalhos que realizei neste espaço (partindo da fig. 10). Inquietou-me o facto de ele ainda estar pendurado na parede, pois não estava concluído e eu também não fazia pretensões de continuá-lo. Perguntei-me o que é ele ainda fazia ali? Achei um desperdício de papel, uma vez que o desenho tinha uma larga margem crua e decidi reaproveitar a superfície em branco. Ao cortar com a tesoura, em redor do desenho, as pinceladas perdidas na brancura do papel, observei que as primeiras tiras desse ato, caídas no chão, eram bastante sugestivas, quase “místicas”. “Ataquei” a restante parte da pintura com um corte horizontal para quebrar a verticalidade das pinceladas dadas anteriormente. Observei que os recortes feitos na horizontal, quando postos na vertical, pelo contraste entre o branco do papel e o negro das pinceladas, sugeriam fragmentos de paisagens marítimas. Passei a jogar com esta referência nos restantes recortes, e procurei, através da relação entre a zona preta/cinza/branca, das pinceladas, com a zona branca, da superfície do papel, construir imagens poéticas, (fig. 18 e 19).

---

<sup>5</sup> HELLER, E. (2009). A Psicologia das Cores. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 35.

<sup>6</sup> Ibidem.

## CAPÍTULO II – ALGARVE

Poucos dias antes do Natal de 2011, concluímos a desmontagem do evento *Experimenta Design*, tendo eu regressado então ao Algarve. Foi uma fase complicada, uma vez que eu não tinha trabalho, ou seja, sustento, e a minha produção artística não me pareceu que pudesse permitir, precisamente, esse sustento. Para além de procurar trabalho em diversas áreas, não artísticas, foquei-me em dar continuidade à minha produção e ponderei três vias: em primeiro lugar, trabalhar em algo e produzir a minha obra. Em segundo, residências artísticas e, por último, concursos de artes plásticas. Foram alguns meses à deriva, embora sempre com o hábito de trabalhar nos diários gráficos.

Procurei na internet e encontrei um concurso ligado às artes plásticas: V prémio internacional de artes plásticas Fundación Maria José Jove (2012). Pareceu-me ser um concurso com interesse, o prémio era bom e pelo que percebi, pesquisando as edições anteriores, a pintura era a categoria mais premiada. A minha pulsão voltou a trabalhar com toda a força, depois de um período “ausente”, eu então queria um trabalho representativo desta energia, mas o que fazer? Voltei-me, mais uma vez, para os diários gráficos, pretendendo encontrar neles “algo”. Contudo, senti alguma saturação daquela matéria e acabei por me voltar para o trabalho que desenvolvi como finalista, (fig. 20 e 21), e “desmontei-o” da instalação. Ocorreu-me focar numa das pinturas mais expressivas e trabalhá-la como autónoma, passando da aguarela, (técnica original), para o acrílico e de um formato A3, (dimensão do papel), para 150 cm x 90 cm. A primeira experiência não correu bem, uma vez que o acrílico escorreu demasiado devido ao suporte estar na vertical. Eu já contava com isso, mas esperava controlar o escorrimento aparando-o com um pano, o que não veio a acontecer pela *performance* pouco produtiva: pintar com uma mão e deter o “dilúvio” com a outra. Trabalhar com a folha na horizontal estava fora de questão, uma vez que eu gosto de trabalhar grandes suportes na vertical, tendo mais facilidade em me afastar para ver o todo, e, esse todo está frontal a mim. Estando o suporte deitado no chão tenho uma visão diagonal em relação ao todo, mesmo que me coloque numa mesa ou algo mais alto. Resolver esta perspetiva implica uma logística que o meu espírito não queria fazer. Depois do acrílico secar, pintei por cima com tinta a óleo, mas também não fiquei convencido, partindo então para outro projeto. Respiguei os diários gráficos e apostei nos recortes a preto e branco que sugeriam paisagens, (fig. 18 e 19). Aumentei a escala, de um A6 para 150 cm x 90 cm. O suporte continuou a ser papel e o médium acrílico. Para me aproximar da mesma plasticidade do modelo

utilizei uma vassoura de varredura pequena, conseguindo alcançar um resultado satisfatório, não tendo, no entanto, ficado satisfeito com a tinta, que ficou baça e sem textura, do mesmo modo que não gostei da reação do suporte, que ficou demasiado ondulado depois das várias aguadas de tinta. Também fiquei com a sensação que a escala precisava de ser maior. Tomei estas questões em consideração: outro suporte assim como outro formato. Quanto ao médium eu sabia que ele iria reagir de maneira diferente conforme a superfície a pintar. Pensei na dimensão de 240 cm x 160 cm por ser a dimensão máxima do pé direito do meu *atelier*. Visto uma tela com estas dimensões ser dispendiosa, pensei em fazer a minha própria tela. Comprei pano-cru, que por sua vez foi coberto com um primário feito de tinta acrílica para parede, gesso e cola branca. Como o pano não foi passado a ferro ou esticado de modo a eliminar os vincos, estes continuaram mesmo depois de levar o primário, acabando por ficar uma superfície com alguma textura, o que não me pareceu mal. Segui decididamente para a pintura, continuando com o acrílico, na fase inicial, bastante diluído, e na medida que ele escorria pela tela era absorvido de maneira desigual, dependendo das zonas onde tinha mais ou menos primário. Ficou um arrastamento de tinta bastante sugestivo a ponto de originar um dilema: assumi-lo ou destruí-lo? Pareceu uma questão fácil de responder, se resultava então assumia. No entanto, a problemática persistia: o arrastamento resultava na parte inferior da tela, mas, na superior, devido às sucessivas "cargas" de tinta com água, a mancha expandia de forma diferente, ou seja, menos sugestivo. Procurei dar então sentido à pintura interpelando as duas linguagens próximas, mas distintas. Dei forma ao que me parecia ser um género de fumo, ou nuvens, mas, à medida que acentuava esta ideia, a restante pintura por consequência era coberta com mais tinta, (fig. 22). Percebi que tinha de tomar uma atitude: ou continuava tela abaixo com a sugestão de nuvens, anulando a razão da obra (o inverso não podia fazer porque o arrastamento de tinta foi causado precisamente pela primeira camada de tinta ao penetrar no pano), ou cobria tudo de branco. Optei pela última.

## **1. Período Branco**

Olhei contemplativo a superfície branca, pensando no que fazer e como fazer. Queria uma imagem de carácter vertical, possivelmente pelo facto de a tela ser mais alta do que larga e, dessa inquietação, surgiu a imagem: uma vulva.

Esta visão não surge do nada, como Rui Sanches diz no livro *Atelier*: “As coisas nunca são feitas a partir do zero, têm sempre relação com algo que vem de trás.”<sup>7</sup> “Essas coisas”, foram uma série de desenhos em torno do sexo reprodutor masculino e sobretudo do feminino, que podemos encontrar no diário gráfico acima descrito: *Primeiras Abstrações*, (fig. 5, 6 e 7). Analisei alguns destes desenhos, e fiz mais alguns para perceber a forma e o enquadramento “mais eficaz”, (fig. 23 e 24). Após este processo, esbocei a imagem na tela. Normalmente utilizo carvão vegetal ou tinta bastante diluída, mas, uma vez que se tratava de uma pintura de grandes dimensões, quis experimentar carvão vegetal, usado nos churrascos vulgares, por se tratar de uma barra com dimensão maior. Durante o esboço reparei que, devido à considerável dureza do carvão, não foi libertado pigmento suficiente para penetrar nos rastros de tinta criados pelo pincel e provenientes das várias camadas de pintura acumuladas, de forma que o contraste entre o preto do carvão e o branco da tela permitia salientar as anteriores passagens do pincel, formando uma “textura sedosa”. Interessou-me a textura “sedosa”, e, para replicá-la, utilizei um pincel duro e apliquei a tinta acrílica branca, jogando com a forma da imagem pretendida e o arrastamento do pincel. Depois de a tinta secar, dei o passo seguinte: riscar com o carvão por cima para evidenciar a textura das pinceladas. Neste processo, percebi que para intensificar o contraste e tonalidades tinha de integrar diferentes durezas de carvão, (tanto vegetal como prensado). Tentei seguir essa metodologia (primeiro a tinta e depois cobri-la com carvão) ao longo da pintura/desenho, mas a dado momento percebi que faltava “algo”. Tratando-se de uma imagem orgânica, onde para mim fazia todo o sentido introduzir a tinta a óleo (por ser um médium orgânico), queria com isso potenciar o lado visceral da imagem com a utilização deste médium, e para reforçar esta ideia utilizar uma paleta carnal: carmim, vermelhão, vermelho cádmio, terra siena tostada, para as sombras azul ultramar e violeta e para os tons mais claros o branco titânio. Esta escolha foi influência da exposição *As Noites do Bairro têm dias*, precisamente, pela carne, (fig. 25 e 26). Tratando-se de um médium lento na secagem, a par da aproximação da data limite para o concurso, obrigou-me a intervir agressivamente no processo de pintura, as camadas eram cada vez mais grossas e quando a tinta ficava com aparência “mastigada”<sup>8</sup>, tinha de a raspar com uma espátula, retirá-la e

---

<sup>7</sup> Citado em COSTA, Diogo. (2015). *Atelier*. Fundação Manuel dos Santos e Diogo Freitas da Costa, pág. 47.

<sup>8</sup> Os *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação*, (1944), da autoria de Francis Bacon, são um exemplo de uma pintura que eu considero “mastigada”, pelo facto de a superfície pictórica ter um carácter pastoso, principalmente o painel esquerdo, onde presenciamos algo que sugere um ser humano, envolvido em vestes e inserido num espaço incógnito, provavelmente um espaço arquitetónico, pela sugestão de linhas espaciais. É o vestuário e fundo, que eu considero “pintura mastigada”, o primeiro, pelas camadas grumosas sobrepostas húmidas e finalizadas com pastel, que formam uma tonalidade cinza, principalmente no centro da pintura, eliminando a vibração da cor; o segundo, pela

depois limpar essa zona com um pano embebido em aguarrás. Aconteceu-me isto diversas vezes e na última experimentei o óleo em barra, em vez de “carregar” o pincel com tinta. Este médium possibilitou-me ter um contacto mais físico com o suporte (como o carvão), e também mais expressivo, sem cair na tentação de sobrepor várias camadas de tinta com a técnica do húmido sobre húmido, correndo assim o risco de “pisar as cores”, tornando a atmosfera da pintura “nebulosa”, um efeito que podemos ver por exemplo na obra *Mulher III* (1952-53), da autoria do artista De Konning. Após dar a obra como concluída, fotografei-a e enviei-a para o concurso, (fig. 27). Resta dizer que não ganhei nada.

Durante o processo efetuado na pintura acabei por não refletir suficiente sobre o que estava a fazer, sobre o porquê de uma vulva? Como afirmou André Breton “Se as profundezas do nosso espírito ocultam forças estranhas, capazes de aumentar as da superfície ou de lutar virtuosamente contra elas, é de todo o interesse capta-las, capta-las primeiro, para em seguida submetê-las, se possível, ao controle da nossa razão.”<sup>9</sup>

Para fundamentar a imagem da vulva, primeiro há que se perceber o contexto: regressar ao Algarve pôs em causa a minha relação com a arte. Enquanto frequentei a licenciatura ou, depois, trabalhando na *Experimenta Design*, senti-me, na medida do possível, resguardado por uma atividade paralela, nunca tendo sido posto em causa a credibilidade de uma carreira artística. Estando sem outra “ocupação”, para além de artista, a minha virilidade, enquanto tal, atenuou-se, tendo começado a surgir questões: mas afinal o que é isto de ser artista? A que se seguiu outra questão: o que é que eu quero dizer ao mundo? Este é o contexto. Agora interessa dizer que as questões levantadas tiveram como resposta um silêncio profundo. Não era claro o que queria dizer ao mundo, e ser artista também não é nada claro, é algo que se sente. Será? Será preciso ter estas questões resolvidas para se produzir trabalho?

Procurei dar seguimento a uma busca profunda, visceral, até às entranhas, e é nesse momento que aparece a imagem da vulva. Embora eu tenha contextualizado uma possível relação desta imagem com alguns desenhos realizados num diário gráfico, há um lado inconsciente, fisicamente mais forte que a razão. Nas palavras de Argan, “no inconsciente pensa-se por imagens, e, como a

---

sobreposição do laranja sobre um fundo ainda fresco de uma tonalidade cinza ou castanha, onde, nalgumas zonas, o laranja se torna castanho, (por meio de manchas/riscos visualmente ruidosos), eliminado novamente a vibração da cor. Bacon pintará uma nova versão desta pintura em 1988, numa técnica mais madura, é certo, mas trata-se, no meu entender, de uma obra absolutamente genial pela utilização da cor, pela articulação das figuras no espaço, (composição, enquadramento), ficando a dúvida sobre os motivos que o terão levado a criar esta versão.

<sup>9</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 414.

arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície conteúdos profundos do inconsciente.”<sup>10</sup> Neste sentido, estou atraído por esta imagem, ela absorve-me pela sua dimensão física, sou tentado a penetrar pelo orifício visceral obscuro, é uma parte de mim que está diante dos meus olhos, estou tentado em penetrar em mim, não era esta a minha intenção: “penetrar em mim”?

## **2. Início do mestrado em Comunicação Cultural e Artes**

Em setembro de 2012, inicio o Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve, mestrado lecionado no mesmo edifício da Licenciatura de Artes Visuais. Voltar ao mesmo espaço da minha licenciatura foi reviver bons tempos, acrescentando agora a experiência adquirida no contexto profissional da arte. Vi com bons olhos tornar ao acompanhamento pelos professores/artistas, assim como voltar a um espaço amplo para desenvolver os meus projetos. Achei pertinente continuar com ideia em redor dos órgãos sexuais masculino/feminino. Tinha uma pintura concluída e uma outra a meio, mas não eram suficientes para ter uma perceção clara sobre o que estava a produzir. Coloquei estas pinturas na parede, vendo-as pela primeira vez lado a lado, tendo ficado com uma sensação de “saber a pouco”. Por um lado, uma delas “aguentava-se” sozinha na parede, mas, ao colocar outra (mesmo inacabada), estabelecia-se uma relação de proximidade que retirava a potencialidade presente nas duas. Ou seja, o jogo entre ambas era ameno, mas eu precisava de intensificá-lo, não sabendo bem como. Fazendo mais uma pintura e assumir o conjunto como um tríptico era uma hipótese, mas iria resultar? Pus em prática esta ideia, não terminando a segunda pintura. Como tinha espaço, preparei duas telas em simultâneo com a mesma preparação das anteriores, (tinta acrílica para parede, gesso e cola branca). Queria trabalhar muito nestas telas em paralelo, já o fazia em pequena escala, mas com grandes dimensões requer-se outra logística e, como tinha essa oportunidade, quis concretizá-la. No que me diz respeito, trabalhar em mais de uma pintura ao mesmo tempo tem as suas vantagens. Por exemplo, possibilita passar para a pintura “y” quando se está saturado de pintar a pintura “x” sem cair no erro de “mastigar” a pintura “x”. Também é uma boa opção passar para a pintura “y”, enquanto se espera que a tinta da pintura “x” seque ligeiramente ou na totalidade, depende da técnica. Outra vantagem é a

---

<sup>10</sup> ARGAN, G. C. (1999). Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, pág. 360.

possibilidade de se comparar as pinturas, podendo experimentar uma técnica na pintura "x" e, se estou na dúvida em inserir mais coisas nessa pintura (podem ser de cariz técnico, de médium, ou plástico), passo para a pintura "y" e experimento as minhas inquietações. Depois de experimentar as incertezas na pintura "y" comparo com a pintura "x" e seleciono mentalmente os aspetos mais interessantes a nível técnico/médium/plástico/simbólico. Após esse processo de apreciação, altero os elementos que me desagradam, em ambas as pinturas, e introduzo os aspetos mais interessantes nas pinturas que não os têm. No caso de ser aguarela ou tinta-da-china sobre papel, eu normalmente não apago o que correu menos bem, passando para uma nova pintura com as considerações em mente.

Escolhi dois desenhos, (fig. 28 e 29), um para cada tela, da série de esboços a carvão sobre esta pesquisa - a vulva, (fig. 28, 29, 30 e 31). Depois, parti para uma das telas e esboço a carvão vegetal (utilizado na preparação de churrascos), uma série de linhas para irem ao encontro do modelo escolhido. Contudo, fui contagiado pelo ato de riscar e insisti na *performance*, reforçando a incisão do gesto com diferentes durezas do carvão. A minha intenção, quanto a este esboço, era cobri-lo com tinta, mas não fui capaz. O esboço possuía uma certa vitalidade que a pintura poderia anular ou, como afirma Harold Rosenberg, "Se pintar é uma acção, se o esboço é uma acção, o quadro que se segue é outra acção. O segundo não pode ser "melhor" nem mais completo que o primeiro. Há tanta coisa naquilo que falta a um deles como naquilo que o outro tem." <sup>11</sup>

Passei para a outra tela, querendo seguir a mesma lógica da anterior (articulação do gesto). Mas, ao apreciar os primeiros riscos na tela, percebi que não ia seguir o mesmo caminho da outra pintura. Poderia ser pela escolha do desenho, ou então nem todas as imagens se aguentam como esboço, ou ainda pelo facto de me prender demasiado à imagem modelo, não deixando o pensamento livre para outras coisas. Mas a verdade é que faltava a vitalidade que o outro possuía. Não dei relevância ao acontecimento, já que a minha intenção com os esboços nunca foi de os assumir como obras, mas antes, e, socorrendo-me novamente das palavras de Harold Rosenberg "a forma preliminar de uma imagem que a mente está tentando apreender."<sup>12</sup>

Neste desenho depus demasiadas expectativas e, em vez de agir naturalmente, fiquei configurado à fórmula anterior. Assim, por considerar que perdi o vigor "de uma obra", continuei a trabalhar no desenho com tinta acrílica. Ao dar as primeiras aguadas de tinta comecei a ficar perturbado com a sujidade, na tinta, provocada pela dispersão do pigmento do carvão. Nunca tinha sentido essa

---

<sup>11</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, pág. 579.

<sup>12</sup> Ibidem.

repugnância pela sujidade nos trabalhos anteriores. A luta entre o pó do carvão estava a cansar-me e eu queria mais fluidez no trabalho.

Após esta interferência voltei a considerar o primeiro esboço. Havia um especto ou outro que poderia ser melhorado e, assim, assumi partes que me pareceram mais significativas em termos plásticos, sendo as restantes trabalhadas com tinta acrílica branca. Utilizei, desse modo, a técnica de passar primeiro com o pincel “carregado” com tinta e, depois de seca, riscar com a barra de carvão. No entanto, ao contrário do que tinha sucedido nas pinturas anteriores em que utilizei uma paleta de cores “carnais”, nesta optei por trabalhar com preto, branco e seus matizes, (fig. 32).

Segui para outra pintura, novamente em tela, mas, ao contrário das anteriores, em que começava a esboçar com carvão, optei antes pelo óleo bastante diluído em aguarrás. Não queria mais a sujidade inicial com que ficavam as pinturas anteriores. Com esta, procurava uma certa transparência semelhante à aguarela como acontece em várias pinturas a óleo de Marlene Dumas, por exemplo em “The Painter”, de 1994, ou “Helena 2001 NR 2”, de 2001, em que, precisamente, as camadas de óleo transparentes se assemelham a aguarelas. Não consegui o que pretendia pelos seguintes motivos: em primeiro lugar, a tinta a óleo estava bastante diluída e, ao trabalhar com a tela na vertical, era difícil controlar o escorrimento. Optei pela utilização dum pano em vez do pincel para precaver esta situação. No entanto, como preparei a tela grosseiramente, a absorção da tinta pela superfície foi irregular, exibindo manchas desiguais. Para suavizar e uniformizar as diferentes tonalidades de cor recorri novamente ao pano limpo embebido em aguarrás, mas, ao esfregar vigorosamente a superfície, continuaram a notar-se os diferentes tipos de cor. Percebi que a tinta estava bastante impregnada na tela, razão pela qual não consegui eliminar os diferentes tons. Ainda assim, insisti em “abrir brancos”, na cor uniforme, recorrendo mais uma vez ao trapo, na esperança de conseguir alguns *degradés*, não tendo no entanto conseguido o efeito pretendido.

Com isto surgiu um outro problema: como não obtinha diferentes tonalidades com base numa só cor, precisava de introduzir outras cores para contrastar, como o azul ultramarino, e terra sombra queimada. Se a cor, até então, não tinha a transparência que eu ambicionava, com a adição de cores mais escuras e opacas dificultou-se ainda mais a minha ideia inicial. O último dos fatores prendeu-se com o tempo de secagem do óleo, que é lento. A minha intenção eram os gestos rápidos e incisivos de camadas translúcidas de cor, mas estes não

ocorreram como previsto, tendo as sucessivas insistências de camadas húmidas de cor proporcionado o contrário do pretendido: uma pintura “mastigada”.

Após esta experiência, retirei o excesso de tinta com um pano embebido em aguarrás e continuei a pintar na mesma tela, mas agora com outra imagem, sem a preocupação de potenciar camadas de tinta transparentes, (fig. 33).

Entre os tempos de secagem das pinturas, ou mesmo quando já estava cansado de as pintar, fazia algumas pinturas a aguarela e desenhos a carvão, ambos, em pequena escala (A4/A3). Com este “exercício”, e principalmente com as aguarelas, foi-me apercebendo que a minha recente pretensão na pintura a óleo, ou seja, camadas translúcidas de cor semelhantes à aguarela, encontrava-se efetivamente na aguarela! Não é nada de novo, assumir este médium como um “ser autónomo”. Isso já tinha acontecido com o trabalho final de licenciatura e na exposição *As Noites do Bairro têm dias*, (fig. 20, 21, 25 e 26), mas depois desse episódio, a aguarela tornou-se novamente um veículo de estudo para algo incerto. Por se tratar de uma superfície de pequena escala, a técnica possibilita projetar o ritmo do momento, isto é, depois da preparação prévia dos materiais: pôr a tinta na paleta, escolher os pincéis, ter os blocos de papel próximos, eu podia pintar/desenhar e depois pôr de lado a aguarela ainda com a tinta fresca, arrancar mais uma folha do bloco e elaborar mais uma pintura. A temática das aguarelas é a mesma, os sexos reprodutores feminino e masculino. No entanto, no decorrer desta atividade, surgiram alguns “automatismos” articulados pelo gesto, (fig. 34, 35, 36 e 37).

## **2.1 Período Preto**

Numa noite pouco produtiva para a minha produção artística, revi alguns trabalhos que tinha posto de parte por considerar que não tinham “vigor”. Entre esses estava uma aguarela, tamanho A3, posteriormente coberta com acrílico. Tive a intuição de raspar a pintura com uma lâmina de x-ato. Queria retirar a crosta, plástica, deixada pelo acrílico. Com a lâmina na horizontal, ao passar pelo acrílico endurecido o x-ato arrancou partes do mesmo, trazendo por vezes papel agarrado, resultando com isto alguns buracos no suporte. Agradou-me esta atitude, retirar a matéria em vez de a adicionar e quis ver o que poderia concretizar mais com este ato. Parti para os restantes trabalhos (colocados de parte), com outro tipo de materiais cortantes ou abrasivos para, desse modo, “ferirem” o papel, como por exemplo lixas, espátulas, o cabo do pincel, pincéis com pelo bastante gasto ou

duro. Apesar do aspeto plástico ser do meu interesse, achei que faltava “algo”: o papel tinha marcas de agressividade, mas, como grande parte se encontrava ainda em branco, ou seja, cru, os sinais do “combate” não eram bastante evidentes e eu tinha de os evidenciar. Portanto, como a superfície era branca, instintivamente pensei em cobri-la de negro, considerando que tinta-da-china seria o melhor meio para o fazer porque permite aguadas transparentes e também opacas, não ficando, as últimas, com uma película dura como acontece com o acrílico, (fig. 38). Durante a experiência, reparei que as camadas de tinta diluída, ao serem absorvidas pelo papel, sugeriam uma textura semelhante à chapa de zinco, acontecimento que me interessou bastante pelo facto de o papel, associado a um suporte frágil e vulnerável, “passar a ser chapa”, este último associado a um material sólido, (fig. 39).

Continuei a trabalhar segundo esta linha, reaproveitando, primeiro, a série de trabalhos postos de parte, depois, produzindo novas pinturas a partir da folha em branco. Num dos trabalhos reaproveitados, depois de tanto raspar com cabo do pincel no suporte (papel), surge um rasgo no centro da imagem. Como estava em cima da mesa uma folha de laranjeira, coloquei, quase por brincadeira, a pintura sobre essa folha e deixei-a visível pelo buraco da pintura. Gostei do resultado e acabei por colar a folha de laranjeira na pintura. A atitude de colar “algo” sobre o suporte interessou-me, passando a colar nos trabalhos coisas que tinha “perdidas” pelo *atelier*, desde papel rasgado, panos, algumas plantas secas, ligaduras de gaze etc..., (fig. 40).

Começava a ter coisas novas no meu trabalho, “ferimentos na superfície”, colagens de diversos materiais (orgânicos/inorgânicos), e o negro como cor dominante. Não saciado com as novas explorações, nessa noite, ainda experimentei triturar carvão vegetal que depois misturei com cola PVA (cola branca) e tinta-da-china, pretendendo com isso, adicionar alguma textura à tinta. Gostei da textura, saliente, mas leve, assim como dos arrastamentos de tinta, após passagem do pincel, provocados pelos grumos do carvão mal moído, (fig. 41). Do pigmento disperso pelo carvão para a utilização de outros tipos de pigmento foi um passo. Adicionei também, em certos trabalhos, óxido de ferro vermelho, ocre amarelo, óxido de ferro preto e óxido de ferro verde, (fig. 42).

A partir desse momento ocorre uma grande mudança no meu processo de criação/produção, passando a enfrentar a folha em branco mesmo sem ideias. Julgo que as palavras de Miró definem bem este procedimento: “As formas assumem realidade para mim à medida que trabalho. Em outras palavras, em vez de planejar

pintar alguma coisa, começo a pintar e enquanto vou pintando o quadro começa a afirmar-se ou a sugerir-se sob o meu pincel.”<sup>13</sup>

O trabalho que não resulta logo no início é posto de parte para mais tarde ser recommençado em vez de o destruir, literalmente. Neste sentido, vejo sempre em qualquer trabalho a possibilidade de “algo”. Segue um exemplo do processo de criação a que eu me refiro:

Humedeço a folha de papel com água, seguidamente cubro com tinta-da-china preta não diluída. Enquanto o papel está húmido raspo com o cabo do pincel, a folha rasga, ou então forço o rasgão com as mãos. Se a abertura for do meu interesse colo uma folha no verso do suporte de modo a tapá-la e depois coloco pigmento na suposta falha. Se não for, entranho pasto seco impregnado em cola branca na suposta fissura. Depois do pasto secar ligeiramente coloco-lhe óxido de ferro vermelho (pigmento) e junto-lhe cola branca e água para infiltrar a mistura no pasto. Se ainda estiver aquém das expectativas, coloco-lhe tinta acrílica vermelha no rebordo entre o papel e o pasto, e assim por diante..., (fig. 43).

## 2.2 Réplica

No final do primeiro ano do mestrado em Comunicação, Cultura e Artes frequentei uma residência artística em Tavira, *Réplica*, entre os dias 7 e 26 de Julho. A residência tinha um carácter experimental e de reflexão sobre a gravura contemporânea.

Para mim, foi um grande desafio porque nunca tinha trabalhado com outras técnicas de gravura para além da xilogravura e linóleo. Porém, não creio que esta questão tenha sido uma desvantagem, antes pelo contrário, utilizar novas técnicas para desenvolver o nosso trabalho torna tudo fascinante, podemos potenciar a nossa obra com este médium e o mais interessante é que não sabemos como, temos de abrir caminho, “partir muita pedra”, laminar arestas, e, no meio dessa aventura há sucessos, fracassos, mas também há muita descoberta.

O formato da residência foi fundamental para a minha aprendizagem na gravura. Foram disponibilizadas as condições da oficina/*atelier* do Artista Bartolomeu do Santos, (1931-2008), com acesso vinte e quatro horas por dia. Os materiais, (consumíveis), para a prática de gravura estavam incluídos na logística

---

<sup>13</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 440.

da residência, assim como o alojamento e refeições ao longo do período da residência. Também tivemos o apoio diário de orientadores na área de gravura: Margarida Palma, Soraya Vasconcelos, com excelentes conhecimentos tanto na prática como na teoria e de três tutores: Paul Coldwell, Nuno Faria, Oona Grimes, um por cada semana, para dialogarem sobre o trabalho desenvolvido pelos artistas residentes. Por fim, igualmente importante foi a ajuda dos colegas em residência, maioritariamente com grandes conhecimentos e paixão pela gravura. Com estas condições, foi-me possível tirar o máximo partido de toda a envolvimento da residência, precisava somente de me concentrar no trabalho.

Não posso dizer que a gravura tenha sido uma surpresa positiva face a uma matéria desconhecida. Sempre tive afinidades com este médium e ao longo do meu desenvolvimento, enquanto artista, tenho verificado que muitos dos meus trabalhos, principalmente desenhos, sugerem ou parecem gravuras, (fig. 11). Porém, não transferi os desenhos, semelhantes a gravuras, do papel para a chapa, querendo antes explorar as potencialidades das diferentes técnicas da gravura para perceber como poderia utilizá-las no meu discurso. Esse foi o meu interesse e a minha matéria-prima ao longo da residência. Ou seja, tirar a máxima substância de cada técnica e com isso levar a minha plasticidade a um nível ainda por descobrir.

Vasculhar uma matéria descontaminada pela prática artística vai um pouco ao encontro do que é escrever com a mão contrária: sei desenhar as letras, escrever as palavras, mas a caligrafia sai tosca e realizada com esforço. É precisamente isso que me agrada na arte, a luta com as propriedades das matérias, dos materiais, tendo sido isso mesmo o que aconteceu no que respeita à gravura.

Comecei por colocar desafios a mim próprio, experimentar uma técnica diferente em cada chapa, para ter a noção das características e diferenças de cada tecnologia. Inicialmente, a imagem aparecia quase como por acidente, a figura era articulada consoante a técnica, convocando tanto temas que me são próximos, como é o caso do corpo humano, como realizando experiências a nível da cor, do contraste, da textura, para perceber as potencialidades do médium, (fig. 44 até 52).

No que me diz respeito, a gravura tem pontos muito fortes, comparando com outras técnicas artísticas. É provável que algumas dessas vantagens vão ao encontro da minha personalidade enquanto artista, na medida que existe uma boa relação entre o pensar e a produção. Por exemplo, a gravura permite tirar uma prova de artista no momento chave, isto é, aquele momento em que se opta por

parar a obra porque se acredita estar finalizada ou se se continua, correndo o risco de ser um processo irreversível. Assim, mesmo que continue a trabalhar a obra por via das dúvidas e ela perca toda a sua essência, tem-se o testemunho desse instante. O outro aspeto que me chamou especial atenção assenta na repartição do estado de espírito: contrariamente ao que recorrentemente me tem vindo a acontecer no ato de criação em que vou "mastigando"/"desgastando" em demasia "obras que se queriam simples", principalmente pela necessidade de consumir o desejo de ver a obra acabada, na gravura consigo controlar essa ânsia. Encontrei uma metodologia processual que me permite satisfazer as minhas necessidades e, quando estou predisposto para trabalhar, uso-a para a criação mais minuciosa, mais exigente a nível artístico. Quando, pelo contrário, tenho menos predisposição, faço o trabalho mais tecnicista, menos intelectual, mas também importante, como preparar o papel, (escolher/cortar/pôr de molho), optar pela cor/cores, "tintar" a chapa, retirar o excesso de tinta ou retirar a gosto, passar a chapa na prensa, etc...

### **3. Novo Suporte**

Numa superfície comercial de artigos de construção, encontrei, por acaso, algumas variedades de sacas de serapilheira, tendo o aspeto grosseiro do tecido (cânhamo), suscitado interesse como superfície para pintar. Havia um pequeno senão: tinha quatro grades de pintura para montar, três com 165 cm x 135 cm e uma com 200 cm x 150 cm, e se abrisse qualquer uma das sacas pelas costuras, obtinha uma faixa com 180 cm x 70 cm, dimensão que não dava para preencher a grade. Achei que resolveria esta questão cosendo uma saca a outra.

Juntei duas sacas e fiz uma cosedura linear de alto a baixo, ainda que tosca, com fio de guita, tendo de seguida esticado e agrafado o tecido na grade com o fim de ter uma superfície flexível. Pareceu-me bem, a crueza do material era sugestiva e, contrariamente ao que queria fazer, colocar primário na tela, apeteceu-me trabalhar com a crueza da matéria embora ficasse na dúvida em relação à faixa verde impregnada na tela. Mas, como tinha ainda duas grades para montar, (com as sacas), deixei as ilações para o final. Quando cosi as sacas seguintes, pensei em alterar a forma da cosedura, deixando algumas aberturas visíveis na junta e apertando também as sacas em determinadas zonas para salientar o tecido em determinados pontos.

O artista Alberto Burri, (1915-1995), como nos conta Argan, já trabalhava com sacas, produzindo manchas de cor ao cozê-las, remendá-las e ao queimá-las:

“A matéria permanece aquilo que é, mas passa do infinito ao supremo grau de valor; torna-se espaço e, portanto, antítese da matéria, sem deixar de matéria.”<sup>14</sup>

Eu, que não queria a “matéria”, mas sim a textura da matéria, fui, no entanto, seduzido pela crueza do material e quis perceber como tirar partido, precisamente, dessa crueza, como ela poderia “interferir” na minha obra. A segunda tela, com as alterações da cozedura, ficou mais sugestiva, reconhecendo igualmente que a faixa verde é mesmo um problema em termos visuais. Preparei as sacas para a terceira grade e nessas salientei as aberturas entre a junta, tendo cozido as sacas mais grosseiramente do que a segunda tela, evidenciando também mais a sobreposição do tecido, ou seja, acentuei o relevo.

Após a conclusão da terceira, dispus as três telas lado a lado para obter uma visualização geral do conjunto, (fig. 53). Constatei que as faixas verdes eram efetivamente perturbadoras, elas abafavam a “lírica do tecido”, mas não só: também confundiam a perceção da largura de cada tela porque dividiam-na em três partes, limitando o potencial da matéria crua. Fiquei várias semanas sem lhes conseguir tocar. Por um lado, estava encantado com o tecido cru que, por si, já conferia um aspeto acabado à obra, por outro, as linhas verdes destruíam toda a poética.

Mais uma vez, durante a noite, depois de contemplar o trio encostado à parede, (com alguma *patine*), farto de “hesitações psicológicas”, entre o fazer ou não fazer, “ataquei” as telas com uns restos de tinta plástica preta, desenfreadamente, com uma aguada de tinta e cola branca, cobrindo aquelas superfícies o mais rapidamente possível para atenuar as minhas inquietações. No dia seguinte comprei mais tinta preta, visto que os restos de tinta não tinham chegado para cobrir a totalidade de uma tela. Concluí a tela com a tinta que faltava e retoquei nas restantes algumas partes que estavam pouco cobertas de tinta. Agradou-me a superfície negra, levemente acetinada, e, apesar de ainda se conseguir ver as linhas verdes as mesmas estavam “visualmente suaves”. Contudo, com as sacas pintadas de preto sobressaiam os espaços abertos (sem trama), visualmente incómodos, optando por os tapar, fazendo para isso um tipo de argamassa, juntando pigmentos, cola branca e água, que seguidamente foi espalhada com a tela deitada no chão.

---

<sup>14</sup> Citado em ARGAN, G. C. (1999). Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, pág. 625.

Já foi referido, no Capítulo II - Algarve, que não gosto de trabalhar com telas de grande dimensão na horizontal. Neste caso teve de ser porque ao espalhar pigmento pela superfície, estando esta na horizontal é mais fácil dispersar as partículas uniformemente. Fui alternado a técnica, ora colocando a argamassa pronta na tela, ora fazendo a mistura diretamente no suporte. O resultado é diferente: na primeira forma assemelhava-se à técnica da têmpera, na segunda o pigmento aderiu à superfície quando entrava em contacto com a cola. Passados alguns minutos levantei a tela para que caísse o pigmento não aglutinado, ficando com um aspeto áspero.

De seguida, e tendo em conta este processo, juntei alguns elementos orgânicos: pastos secos e folhas de palmeira, em duas das três telas. Na restante, aumentei a densidade da camada com mais pigmento com o fim de suprimir a linha da junção entre as duas sacas. Retirei todos os elementos orgânicos colados anteriormente nas telas, considerei que estavam demasiado excessivos, além disso transmitiam-me alguma repugnância. Assim, numa dessas telas, incorporei um pano embebido em tinta acrílica vermelha, cozi-o com fio de guita na abertura entre a junção das sacas (na parte inferior da tela), reforçando depois o negro na tela e em algumas partes do pano para fazer uma transição suave entre a tela e o pano, (fig. 54). Na outra tela, da qual retirei também os elementos orgânicos, não lhe mexi mais. Quanto à tela com os pigmentos, reforcei-a com mais pigmentos (óxido de ferro vermelho), (fig. 55). Após estes processos que referi, não voltei a mexer nas telas, e, como estavam num ponto inconclusivo, retirei-as de zona visível, para mais tarde voltar a observá-las com "novos olhos".

Restava-me uma grade com 200 cm x 160 cm. Usei como superfície novamente as sacas de serapilheira. No entanto, visto que a dimensão de duas sacas, ainda que juntas na vertical, não chegava para cobrir a altura e largura da grade, tive de utilizar mais sacas e repensar o modo de as cozer. Pareceu-me interessante dispô-las de maneira a formar um retângulo vertical centrado com a tela, já tinha partido desta forma em trabalhos anteriores em suportes de papel, (fig. 45). Juntei as sacas, formando um retângulo no centro, e cozi-as deixando um pequeno baixo relevo.

Após esticar a tela na grade constatei que a união das sacas, para dar a forma pretendida, dispersava a concentração no retângulo pelo seguinte motivo: duas coseduras que formavam linhas fortes, uma na parte superior e outra na parte inferior, que, por atravessavam a tela na horizontal de uma ponta a outra, pareciam formar um padrão. Para atenuar ou cobrir aquelas linhas, utilizei alguns

trapos de modo a encher costuras levantadas e assim poupar pigmentos. Mas, à medida que pintava a restante tela, o constante fluxo de água não permitia que os panos secassem, daí descolarem. Retirei-os, e como alternativa lembrei-me que podia experimentar serradura. Fiz uma pasta com cola branca e espalhei-a pelas zonas que queria apagar a junção das sacas. Produziu uma textura áspera, depois de seca, compacta, passando a cor a relacionar-se bem com a da saca. Após este passo, cobri algumas partes da tela com pigmentos (óxido de ferro vermelho) e depois pintei-os de preto, a fim de escurecer parte da coloração. Neste processo, acabei por impregnar alguma serradura, processo que não me pareceu mal, a ponto de interessar-me mais por este tom do que pelo tom do óxido vermelho. Nesta envolvência dos médiuns, também pensei que poderia usar pigmentos pretos a partir do carvão. De seguida, triturei carvão vegetal (usado para churrascos) e com este pó dispersei-o aleatoriamente pela tela, esta já com uma camada de cola branca. Por se tratar de trituração arcaica, (carvão embrulhado num trapo e depois martelado), fui perdendo a paciência, deixando o carvão cada vez menos refinado, resultando daí que os pedaços ficaram cada vez maiores. Contudo, agradou-me o súbito acréscimo de textura, parecendo-me boa a ideia cobrir por completo a tela com este material. Despejei no suporte o que restava de carvão, não me permitindo, no entanto, preencher toda a superfície. Reforcei a superfície com mais cola branca bastante diluída.

Não fiquei conturbado pela quebra abrupta durante o meu processo de trabalho, estava antes preocupado com a estabilidade do carvão: iria este fixar-se depois de a cola secar? No dia seguinte, antes de comprar um novo saco de carvão, passei pela universidade a fim de ver como a material tinha reagido. Ergui a tela e encostei-a à parede, caíram dois fragmentos de carvão, os restantes encontravam-se bem colados na tela. Depois afastei-me da pintura para ter uma visão geral da obra, tendo ficado algo comovido. A interrupção abrupta, da noite anterior, deixara os rastros do processo: pegadas, a marca circular proveniente do balde com cola, pastos e pigmentos que não era suposto estarem ali, mas envolveram-se, por acaso ou acidente, no caos em que trabalhei. O que importa salientar é que esta obra é o conjunto de vários acasos. Porém, o que me interessa relevar é o seguinte: ao terminar com a saca de carvão e assim, a transição entre este material e a restante superfície ter ficado naquele estado, permitiu-me ver com outros olhos a obra no dia seguinte, não levando para avante a ideia de cobrir a tela por completo com carvão, (fig. 56).

Não era só a plasticidade da saca de serapilheira que dialogava comigo, havia toda uma reminiscência à minha infância que é recalcada com este material,

e, mais uma vez, socorrendo-me de novo das palavras sábias de Marc Chagall "Todo o pintor nasce em algum lugar. E, embora mais tarde possa reagir às influências de outras atmosferas, uma certa essência, um certo "aroma" de sua terra natal perdura na sua sombra."<sup>15</sup>

Para mim, olhar para as sacas é sentir o toque seco e áspero por aquelas mãos finas e frágeis que as seguravam enquanto os meus familiares as enchiam com baldes repletos de alfarrobas. É também sentir as picadas dos pastos secos e das alfarrobas que sobressaíam pelos rasgos do pano desgastado.

#### **4. Papel**

Ao arrumar o meu *atelier*, tomei a consciência da grande quantidade de papel desamparado que ali tinha. Comecei por separá-lo, com a firme intenção de fazer cadernos, colocando o papel limpo dum lado e papel com rascunhos ou sujidade doutro. No meio desse procedimento encontrei umas folhas de papel reciclado artesanal oferecidas por um colega. Estas folhas recordaram-me o meu fracasso ao tentar produzir papel semelhante. Porém, na verdade, eu sabia o que tinha feito mal naquela altura: não segui os passos basilares para formação da folha e também não reuni os materiais mais indicados para que o fenómeno funcionasse, o que se refletiu no papel produzido. Todavia, esse papel reciclado era demasiado rijo, parecendo uma placa fina de madeira, o que não era bem a ideia que eu tinha sobre o papel reciclado. Nesse sentido, decidi rever o processo de fabrico do papel artesanal para perceber esta e outras questões relacionadas com o assunto: que tipo de textura conseguiria obter com o papel ou como tornar o papel mais maleável ou, ainda, como tornar a folha branca?

Requisitei na biblioteca de Tavira um livro sobre o processo de fazer papel artesanal exemplificando as diferentes técnicas<sup>16</sup>. Juntei os utensílios aconselhados: rede fina, uma forma e molde em madeira para esticar a rede, uma tina de plástico funda, varinha mágica, feltro, cola PVA e realizei o processo. Rasguei o papel usado/ de jornais/revistas, para uma tina com água. Deixei o papel de molho por algum tempo (uma ou duas horas), triturando-o com a varinha mágica depois do tempo de molho. Dispersei a pasta na tina com água e, com a rede esticada e agrafada na forma mais o molde, mergulhei tudo na água. Levantei da água a forma com a pasta de papel uniforme na rede e retirei o molde. Virei a forma ao

---

<sup>15</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 448.

<sup>16</sup> ASUNCIÓN, J. (2002). *O Papel: Técnicas e Métodos Tradicionais de Fabrico*. Lisboa: Editorial Estampa.

contrário, colocando sobre a lona e pressionando bem para retirar o excesso de água. Retirei a forma e deixei a folha secar na lona. Depois de a folha secar retirei-a da lona e pincelei a folha com cola bastante diluída. Por um lado, dá firmeza, por outro serve de impregnação para não absorver demasiado a tinta, como por exemplo o que acontece com o papel mata-borrão. Quando as primeiras folhas secaram, comprovei que as suas características eram diferentes em relação ao papel que me foi oferecido e também que não tinha nada a ver com o papel que eu produzi após a oferta. Este era fino, compacto, flexível apesar da textura rústica. O aspeto do papel agradou-me, ficando, no entanto, com alguma curiosidade em ver como a folha ficaria depois de ser prensada a seco (como era sugerido no livro para que a folha ficasse mais lisa), desafio que me levou a produzir uma prensa vertical.

Não cheguei a prensar as folhas depois de secas. Mal construí a prensa, quis logo experimentar outra técnica, adicionando um objeto, ou vários, por cima da folha quando ela está colocada em cima do feltro (na desidratação/aglutinação). Depois é novamente colocada outra folha (na sua formação), por cima do objeto, "tipo sanduíche". Após este processo, é tudo prensado para sobressair o relevo do objeto/dos objetos. Os primeiros objetos que utilizei, seguindo a técnica acima referida, foram pregos. Tinha-me inspirado numa obra de Armada Guest, *Sem título*, de 1994-1996, que contém, precisamente, pregos no interior do suporte - papel. Achei o trabalho plasticamente atrativo e quis experimentar o mesmo processo para ver como me corria. J. Asunción refere que é preciso ter em atenção que os metais oxidam, "pelo que podemos integrar este efeito na estética do papel ou tratar de evitá-lo".<sup>17</sup>

Pareceu-me interessante a ideia de trabalhar com a oxidação. Lembrei-me da pequena oxidação que fica no papel em redor dos agrafos/clipes quando estes enferrujam e achei, à partida, que utilizando pregos ferrugentos no processo de formação da folha, ou seja, ferro em contacto com a água, iria potenciar mais ainda a oxidação e, por conseguinte, avançaria numa maior absorção pelo papel. No dia seguinte, já com as folhas secas, fiquei algo dececionado porque a ferrugem absorvida pelo papel era mínima, uns pequenos pontos acima dos pregos, (fig. 57). Optei por cobrir estes resultados com tinta-da-china para ver a diferença entre o trabalho cru e o trabalho posteriormente pintado, (fig. 58). Não fiquei, nem estou agora, que o estou a descrever, bem esclarecido sobre este assunto, embora tenham passados alguns meses. O que para mim era certo na altura, a brancura do

---

<sup>17</sup> ASUNCIÓN, J. (2002). *O Papel: Técnicas e Métodos Tradicionais de Fabrico*. Lisboa: Editorial Estampa, pág. 33.

papel “nu” tinha que ser pintada, hoje tenho algumas dúvidas, pois alguns destes trabalhos ainda “crus” inquietam-me pela sua “aparente simplicidade”.

Com o aproximar da exposição *Levante*, que eu ia realizar em conjunto com a artista Catarina Correia, deixei de lado as experiências com os materiais oxidados e procurei trabalhar materiais que fossem ao encontro, em certa medida, de questões relacionadas com a Costa Algarvia. Ao longo das minhas caminhadas junto à Ria Formosa e nalgumas praias fui recolhendo diversos fragmentos abandonados de cordas, sem ter qualquer pretensão, até porque este material nunca foi fonte de interesse no que diz respeito à minha produção artística em particular. Por mera curiosidade experimentei incorporar no interior da folha, segundo a técnica recentemente utilizada, alguns dos elementos recolhidos. Primeiro com corda de *nylon* grossa para ver como ficava o relevo, se conseguia captar o entrelaçado da corda, tendo concluído, após a tentativa, que era possível. Contudo, a grossura da corda, comparativamente com a dimensão do papel, 23 cm x 17 cm, impunha-se demasiado. Depois, usei uma corda mais fina, mas, após prensar a folha, a corda era pouco visível. Esperei que o papel secasse para ver resultado: havia a rutura da continuidade da textura do papel, reconhecia-se uma forma, mas não era assumida, dava a sensação de aparecimento/desaparecimento. Resolvi fazer, aleatoriamente, alguns nós no cordel para dar mais espessura. Após a folha secar, tomei consciência do jogo de relevos entre a evidência e ausência dos nós, o que me agradou, particularmente a película de papel oca que surge na transição da planura para a saliência, (fig. 59). Passei a juntar várias espessuras de corda na mesma folha para ver o resultado, mas, à medida que excedia no contraste de relevos, o desequilíbrio das forças na prensa acabou por fazer com que se partisse uma peça da prensa. Continuei a trabalhar sem o auxílio da prensa. Quando precisava de fazer pressão, colocava uma pequena prancha de madeira sobre a folha e exercia força nela com as mãos, manifestando-se evidente que o resultado não poderia ser o mesmo. Não satisfeito, limitei-me a fazer pressão com as mãos diretamente na folha. Em virtude desse gesto descobri novas possibilidades: pressionar desta maneira permitiu-me ter controlo sobre a imagem, ou seja, podia trabalhar com leves ou pesadas pressões em determinados pontos segundo o meu interesse, isto possibilitava-me destacar certos pormenores que com a pressão geral seria difícil. O trabalho, assim, tornou-se mais libertador e instintivo, possibilitando-me trabalhar com maior rapidez e flexibilidade, apenas e só, por não estar dependente da prensa. Deste relacionamento resultaram uma série de obras em torno da experimentação formal e orgânica, trabalhos que sistematicamente fui colocando à parte para, depois de criar um conjunto coeso,

observar com atenção. A textura era mais promissora que a anterior conseguida pela prensa e o mesmo se passava quanto à rugosidade. O papel, depois de seco, fica mais expresso e menos flexível e também com uma ondulação peculiar, comparativamente ao papel que passa pela prensa. Após esta fase, pintei sobre a superfície crua do papel, tal como tinha feito nas folhas com materiais oxidados, mas neste caso, o resultado foi diferente porque contrariamente às dúvidas que sentia em relação às primeiras experiências dos materiais oxidados (pintar ou não pintar a crueza do papel), nestas, em particular, constatei que pintar a folha na sua totalidade faz sobressair a textura. Passei a dar diferentes aguadas com tinta-da-china, consoante o meu interesse em acentuar mais o negro em determinadas partes do que outras, começando então a textura a sugerir-me pele, não a do Homem, talvez de um animal que não consigo identificar, (fig. 59).

Esta ligação ao corpo interessou-me, manifestamente. Estava longe de imaginar tal conotação, e, sendo eu contaminado por esta ideia, as experiências que realizei com as cordas rapidamente se tornaram cicatrizes, marcas do tempo embrenhadas na pele e depois, tornaram-se “eu” acima de tudo, eu, porque passaram a ser queloides<sup>18</sup>, as mesmas cicatrizes que corrompem o meu corpo.

Fiquei sem tinta-da-china e, para dar a continuidade ao trabalho que estava a desenvolver, pensei em usar pigmentos pretos ou tinta plástica preta. A primeira experiência foi com a tinta plástica preta, e após esta secar, não fiquei satisfeito com o resultado: a tinta ficou opaca e sem brilho, (fig. 60). A segunda experiência foi com pigmentos. Contudo, na hora de os misturar com água e cola branca, apercebi-me que afinal não eram pretos como julgava ser, mas sim um castanho bastante escuro. Usei na mesma os pigmentos diluídos em água e, após secarem, fiquei incrédulo com o aspeto final. Se já achava que o papel com tinta-da-china sugeria pele, com estes pigmentos ainda acentuava mais essa ideia. Os restantes trabalhos, alguns anteriores e que estavam com a crueza do papel, outros que estavam pintados a preto, levaram uma ou mais camadas deste pigmento pretendendo assim tirar partido das diferentes nuances de cor, deste pigmento, que depois de seco fica com um leve brilho acetinado e em certos casos parece couro, (fig. 61, 62,63 e 64).

---

<sup>18</sup> Na definição dos Dicionários da Porto Editora da *Infopédia*, o queiloide é uma “Massa nodular ou linear, dura, móvel, constituída por tecido conjuntivo hiperplástico. O queiloide é, por vezes, doloroso e surge, em regra, na derme e no tecido subcutâneo adjacente em indivíduos predispostos, ao nível de uma cicatriz, queimadura, traumatismo ou acne. A ressecção cirúrgica do queiloide é, muitas vezes, seguida de recidiva”. Em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/queloide>. Consultado em 2016-06-02 10:50:32.

A poucos dias da exposição *Levante*, optei por parar o meu processo artístico e pensar como iria expor os trabalhos. Fiz uma primeira escolha, tendo em consideração a proximidade das tonalidades e uma outra, considerando imagens semelhantes lado a lado. Com o material selecionado, fiz algumas disposições para perceber como é que o podia articular as obras no espaço expositivo. Os trabalhos expostos individualmente iriam perder-se no espaço, mas, formar um conjunto, implicava um certo “jogo de cintura”, porque estes trabalhos, para além de terem pequenas variações de tamanho, são disformes. Também a ondulação do suporte, em alguns dos trabalhos, não facilitava a colocação deles das paredes.

Com estas considerações, conclui que os trabalhos teriam de ser “fechados”. Não queria uma moldura convencional com vidro, gerando uma espécie de “barreira transparente” entre a obra e o espectador. Também não me agradou a ideia de ter uma moldura com aspeto “limpo”. Achei que seria mais interessante fazer a minha própria moldura. Em certa mediada poderia “ligá-la” ao trabalho, ou até fazer parte dele. A moldura resolveria os problemas de assimetria entre os trabalhos, pois eles estariam dentro dum “módulo” simétrico, sendo a dimensão das obras relativizada pela dimensão da moldura. Também poderia deixar um espaço vazio entre o fundo da moldura e a obra, permitindo “afinar” a ondulação das obras. Fiz algumas experiências, com cartão canelado, para perceber o tamanho e profundidade que melhor se enquadrava com as mesmas. Encontrado o tamanho, usei contraplacado de 4 mm para fazer as laterais e o fundo, sendo que queria pouca espessura, quase como uma linha para delimitar um espaço. Após a conceção das molduras, fixei nelas os trabalhos selecionados com o dito espaçamento entre o fundo e a obra e ficaram prontas para a exposição *Levante*.

## **5. Cola**

Cobri, com tinta-da-china bastante diluída, um pequeno recorte colado sobre a folha de um diário (A5), e reforcei a tinta. Enquanto secava, observei que a mancha se dispersava, formando uma leve textura, principalmente nas extremidades do pequeno recorte. Pareceu-me estranho, uma vez que isso normalmente acontece quando se mistura água e óleo. Após secar, contemplei uma leve textura, examinei com mais atenção este sucedido e deu-me a entender que isto poderia ter acontecido por causa da cola de batom. Seguidamente experimentei desenhar com a cola batom num papel branco e, rapidamente, cobrir com uma aguada de tinta-da-china. Assim que o papel absorveu a mancha,

observei uma textura semelhante à do caderno, (fig. 65 e 66); ou seja, era realmente da mistura entre a cola e água, confirmando deste modo as palavras de Hans Hofstatter: “De facto, a libertação da matéria significa que ela por vezes foge ao controle e segue as suas leis próprias que têm de ser experimentadas previamente, de modo que seja possível dominar as novas situações. E assim o processo pictórico origina a tal libertação que inclui aquilo que o artista à primeira vista julga ser acaso, mas que, na realidade, é fruto das leis que ele ainda desconhece.”<sup>19</sup>

Fiquei surpreendido com a potencialidade desta técnica, aparentemente simples. Já tinha observado no capítulo das *Técnicas de Protecção* do livro *Introdução às Técnicas Mistas* de Michael Wright, umas técnicas análogas, e, apesar de não haver referência à cola de batom, segue o mesmo princípio dos médiums referenciados no livro que, segundo Wright, “potenciam a tendência do óleo para repelir a água”<sup>20</sup>. Pode-se por exemplo riscar com um lápis de cera sobre papel e depois cobrir com tinta-da-china. Pode-se observar depois que a tinta, por ser de base aquosa, não penetra nas zonas riscadas pelo lápis de cera ou, então, pode formar pequenas manchas, fruto, precisamente, da reação entre a gordura da cera e a água. Henry Moore utilizou esta técnica em alguns dos seus desenhos: *Cabeça de Mulher*, de 1958, (lápis de cera, aguarela e tinta de caneta), é um desses casos. Foi este desenho, de Moore, que me “atçou” a curiosidade em experimentar o lápis de cera e também o pastel a óleo. Seguindo a técnica de *proteção*, quis perceber qual diferença entre utilizar cola batom, lápis de cera e pastel a óleo. Ao pôr em prática essa técnica, constatei que o lápis de cera (branco), por ser rígido, permite controlar melhor a precisão da linha comparativamente com a cola de batom. Também comprovei que consoante a qualidade do lápis de cera e pressão exercida no ato de riscar, ao se cobrir depois com tinta isso se vai refletir numa maior ou menor intensidade de branco, (maior qualidade = mais branco, mais intensidade = mais branco), (fig. 67). Quanto ao pastel a óleo, (branco), não achei que fizesse grande *proteção*, comparativamente ao lápis de cera: a tinta infiltrou-se nas linhas do pastel a óleo, conferindo-lhe uma tonalidade cinza, razão pela qual descartei o uso do deste médium como *proteção*, utilizando-o apenas na camada superior da pintura por possuir um grande poder de cobertura, como se pode observar na (fig. 68). No seguimento destas experiências, em certo momento, insatisfeito com um trabalho onde a tinta ocultou a brancura das linhas, após secar, decidi raspar com a espátula o caminho das linhas. Havia qualquer coisa no meu entender que não fazia sentido: se o lápis de cera deixa na superfície uma camada de cera que não

---

<sup>19</sup> HOFSTÄTTER, H. H. (1984). *Arte Moderna: Pintura, Gravura e Desenho*. Lisboa: Verbo. pág. 210.

<sup>20</sup> WRIGHT, M. (2004). *Introdução às Técnicas Mistas*. Lisboa: Editorial Presença. pág. 24.

impregna o papel, porque razão é que a tinta-da-china se aguentava sobre as linhas? No meu ver seria algum pigmento que envolvia as linhas, mas não estava aglutinado, facto que comprovei após raspagem, sendo possível retirar quase a totalidade da tinta que velava as linhas, (fig. 68 e 69).

É curioso que estes trabalhos vão ao encontro da substância que vinha a trabalhar no *Período Preto*, *Novo Suporte* e *Papel*: textura, mas doutra forma. Se no *Período Preto* e no *Novo Suporte*, obtinha os mesmos resultados ao adicionar pigmentos, pastos, trapos etc., já no *Papel*, a textura é adicionada no interior da formação da folha, ou seja, em todos estes casos trata-se de uma textura por adição. No caso da *Cola*, embora exista uma leve adição de aglutinante, (pode causar alguma textura), ela é sobretudo sugerida pela reação entre a cola e a água, (fig. 65 até 75).

### **CAPÍTULO III- EXPOSIÇÕES**

***As Noites do Bairro têm Dias*** – inaugurou a 12 de dezembro de 2011.

Numa das minhas idas à biblioteca “Camões” conheci o ThalesMã, que andava a desenvolver um projeto de exposições, na própria biblioteca, com diversos artistas, principalmente emergentes. Trocámos contactos e falou-se eventualmente na possibilidade de eu concretizar ali uma exposição. Semanas mais tarde, o ThalesMã contactou-me para um outro projeto. Durante as comemorações do aniversário do Bairro Alto iriam realizar-se, dentro de várias atividades, exposições de artes plásticas em espaços comerciais típicos do típico do Bairro Alto e ele queria que eu participasse. Depois de ver os diversos espaços disponíveis, por exemplo cafés, minimercados, restaurantes, lojas de lembranças, optei por um talho. Fiquei deslumbrado com os ganchos para a carne fumada acima do balcão e achei que seria interessante “espetar” alguns dos trabalhos realizados na exposição de finalistas, (fig. 20 e 21). Esta ideia pareceu-me perfeita, no entanto, na véspera da exposição, ao juntar as obras ambicionadas para aquele local, percebi que não era a melhor opção. As pinturas com uma expressão mais forte possuíam excessivas variações cromáticas entre elas, e, tendo em consideração que iam ficar próximas entre si e frontais para o espectador, formavam um conjunto visualmente “ruidoso”. Seguidamente experimentei organizar um conjunto pela semelhança de cor mas não encontrei uma composição apelativa. Decidi fazer novos trabalhos, seguindo a ideia dos rostos, dando especial atenção à composição do conjunto e ao enquadramento. Já quanto à cor, fui influenciado pelo espaço expositivo: carne fumada, carne fresca, carcaças de carne. Decidi formar um grupo de seis aguarelas, três para cada lado, e embora tenha realizado aproximadamente dez pinturas segundo a mesma cor, achei que seria interessante colocar um trabalho fora do contexto cromático com a finalidade de quebrar a eventual monotonia causada pelo uso de uma cor, (fig. 25 e 26).

Há um aspeto curioso que tem a ver com a montagem. O dono do talho não me deixou espetar os trabalhos nos respetivos ganchos, alegando que era perigoso. E foi ele mesmo quem fez essa operação. Pareceu-me interessante a forma como o talhante agiu, era como se estivesse a pendurar um quilo de chouriças, desprezando qualquer questão sobre o sítio onde enfiar o gancho e também qual a melhor maneira de enquadrar o conjunto. No entanto, há que salientar que correu bastante bem, foi um gesto tão natural por parte dele, que se fosse efetuado por mim não teria saído melhor, eu tinha preocupações estéticas enquanto o talhante

tinha preocupações a nível prático: ele estava a cortar carne, parou para espetar as obras nos ganchos e seguidamente continuou a cortar carne.

A exposição pareceu-me sugestiva, os rostos relacionam-se com o contexto do espaço, são cabeças desmembradas de corpos, tal como a carne que se encontra nas câmaras frigoríficas, quais identidades anónimas quiçá ocultadas. Os sacos de plástico conservam-nas, constituindo-se enquanto provas de um possível delito, de uma “matança”.

### ***Levante***

A pesquisa e experimentação acerca da produção, bem como diferentes técnicas, de papel artesanal, é “interjetada” pela exposição *Levante* que ocorreu na Associação Amarelarte a 25 de abril de 2015.

A sala de exposição era pequena a luz não era a melhor (um candeeiro no teto), e tinha paredes brancas. Tendo em consideração que ia partilhar o espaço com outra artista dispusemos os vários trabalhos pela sala. Chegou-se à conclusão que o meu trabalho precisava de uma parede só para ele. Eu já tinha feito o “trabalho de casa”, catorze obras emolduradas com 32 cm x 27 cm, que, desta forma, iria facilitar a sua colocação na parede, tendo apenas de perceber como as expor na parede: se em conjunto horizontal ou em conjunto na vertical, se poderia ser aos pares na vertical ou aos pares na horizontal, se aos pares na horizontal com um espaçamento entre as duas linhas, se individualmente com determinada distância entre eles e, finalmente, se deveria expor todas as obras?

Como a dimensão da parede era mais larga do que alta, queria quebrar essa horizontalidade, mas sem saber de que forma. Fiz duas linhas de trabalhos na vertical sem espaçamento entre ambos. Executando esta tarefa no chão, para afinar o enquadramento e perceber previamente qual a disposição trabalhos antes de os colocar na parede, surgiu então outra questão: como enquadrar este grupo na parede? Se ficasse centrado pelo meio da parede, devido à geometria retangular das molduras, tornar-se-ia demasiado monótono e equilibrado. Não pretendia assinalar esta harmonia na exposição, querendo precisamente ir contra ela. Pensei em desviar o conjunto mais para a direita ou esquerda, em relação ao centro da parede. Fazer esta ação implicava desequilibrar o enquadramento em relação à parede/conjunto (mais peso visual de um lado). A fim de resolver esta problemática, entendi que podia relacionar o conjunto, (forma retangular) com um outro trabalho, (circular), pertencente a esta série. Este trabalho, (circular) para

além da sua forma, diferente da dos outros, também não estava emoldurado, mas era precisamente este contraste que procurava.

Conclui que colocando este trabalho, (circular), no lado oposto ao conjunto, ou seja, o primeiro mais próximo do canto esquerdo e o segundo do canto direito, equilibravam-se visualmente. Mas porque não ao contrário? Podia até ter experimentado, mas intuitivamente percebi que era assim e não doutra maneira que deveria ficar. Segundo André Masson, "a intuição do artista é a base que confere segurança ao espírito".<sup>21</sup>

O resultado da exposição foi gratificante. Em certa medida foi o culminar de um trabalho em torno do processo de formação do papel e pude ver com mais clareza a força das peças. As molduras, ou melhor "caixas", foram o veículo para potenciar a obra. Consigo imaginar as peças sem estarem introduzidas no que chamo "caixas", mas considero que sem este "emolduramento" os trabalhos não teriam tanta coesão entre eles. Portanto, julgo, por um lado, que a forma retangular das "molduras" assume uma função estrutural e delimitadora extremamente importante. Por outro lado, a cruzeira da matéria, (contraplacado), possui uma cor neutra que se enquadra bem entre a tonalidade escura das obras e o branco das paredes. As obras, ao se encontrarem dentro de "caixas", tornaram-se uma espécie de "depósito de fragmentos", exemplos de fósseis, possibilitando uma nova camada de leituras para além das anteriormente referidas: cicatrizes, (fig. 76, 77 e 78).

### ***(Des)envolvimentos Emergentes***

A exposição *(Des)envolvimentos Emergentes* inaugurou a 14 de dezembro de 2015 no Palácio da Galeria, em Tavira. Trata-se de um espaço expositivo considerado, onde já passaram por lá diversos artistas plásticos consagrados no mundo da arte – quer portugueses quer estrangeiros. Teve como curadoria Pedro Cabral Santo, Rui Sanches e Xana, que escolheram 10 artista ligados ao Curso de Artes Visuais, alunos ou ex-alunos, da Universidade do Algarve, entidade promotora desta exposição. Esta galeria contém excelentes condições: dez salas com tipologias todas diferentes, paredes em gesso cartonado pintadas de branco, a iluminação pontual e regulável para qualquer tipo de peça, (pintura, desenho, escultura, instalação).

---

<sup>21</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 547.

Semanas antes, eu e alguns artistas participantes, juntamente com o Xana, fomos ao Palácio da Galeria a fim de ver e perceber a disposição dos artistas pelas diferentes salas, ainda que fosse provisório. Fiquei interessado numa divisão, mais profunda do que larga, em que a passagem do espectador pela sala é efetuada pela lateral oposta à que eu queria utilizar, ou seja, a parede onde eu queria expor é como se fosse a parede final dum corredor com parede. Considerei que nesta parede podia colocar um painel de trabalhos do "período preto", (tamanho A3). Este espaço sugeria trabalhos de pequena escala ou um trabalho de grande dimensão, mas, tratando-se de uma exposição coletiva, há que, humildemente, defender o espaço enquanto artista, e com um trabalho, para quem não conheça o percurso do artista, não consegue tirar uma ilação mais concreta sobre o seu discurso.

Para a montagem, levei vários trabalhos comigo, alguns do *Período Preto*, outros da *Cola*, algumas gravuras, por fim os trabalhos feitos com papel reciclado, os quais estavam emoldurados. Para mim, é uma maneira mais funcional de trabalhar, entendo que é preferível levar mais trabalhos, (em excesso), e daí articulá-los e seleccioná-los no espaço, do que levar as peças pensadas e contadas. Da primeira maneira posso reformular a minha ideia, caso já tenha algo pensado de antemão, ou então posso montar as peças em sintonia ou desarmonia com o local. Numa sala, ainda no complexo das Artes Visuais, tinha previamente pensado e selecionado um painel com trabalhos do *Período Preto*, segundo a dimensão da parede da galeria que pretendia usar. Como alguns trabalhos desta série contêm bastante textura e a grande maioria são ondulados, para os colocar na parede sem moldura e também sem pregos nas extremidades das folhas, coleí, com cola quente, um fio de algodão grosso no verso com "dois pontos", um em cada extremidade do fio, a fim de fazer um arco. Em todos os trabalhos, desta série, coleí o fio com a mesma medida, para me facilitar a montagem.

Durante a montagem, distribuí as várias séries de peças pelo chão, para ter a perceção do que ia expor e de que forma o ia expor. Organizei o painel, como o tinha pensado na universidade, mas intuitivamente percebi que não funcionaria pelo seguinte motivo: alguns desses trabalhos possuíam "vida própria", outros precisavam de espaço para "respirar", por fim, sobravam os que realmente precisavam de par. Seguidamente, retirei o painel do chão, experimentei formar um novo conjunto com a série de trabalhos *Cola*. À medida que distribuí as pinturas aleatoriamente pelo chão, fiquei surpreendido pela vibração da cor, (contraste entre o branco e o preto): quantos mais trabalhos agrupava maior era o meu encanto, nunca me tendo anteriormente apercebido do potencial desta série.

Tinha-a feito no seguimento das ideias em diário gráfico, e, para mim, a força estava no tamanho A5 e não no A3, (fig. 65 até 75). Registei com admiração o quão impressionante era a mudança de contexto, alterando tudo, uma vez que esses trabalhos foram produzidos no chão da sala de mestrado de piso em vinil azul, com vestígios de outros trabalhos, (eu próprio também deixei vestígios de tinta da china no chão), “vários ruídos visuais” pela sala, também paredes com marcas de outros trabalhos, não tendo compreendido as suas potencialidades. Mesmo quando, antes da exposição em Tavira, tentei agrupá-los na galeria das Artes Visuais, o chão continuava a ser o mesmo, (embora mais limpo), e, mais uma vez não percebi as potencialidades das obras, se não fosse o Xana a incentivar-me para levar esta série, ela tinha ficado em Faro. Continuei a montar o painel, no chão. Tinha vinte e três trabalhos, ou seja, precisava de mais um para preencher uma das quatro linhas horizontais, (seis por cada linha). Considerei a possibilidade fazer três linhas horizontais (seis por cada linha) ou quatro linhas horizontais (cinco por cada linha) a fim de colmatar o trabalho que “faltava”, mas segundo a dimensão da parede, a distância que eu defini entre os trabalhos, 5 cm, e o enquadramento do conjunto na parede, concluí que deveria ficar quatro linhas horizontais (três com seis trabalhos e uma com cinco). Entendi que esta “fórmula” não traria qualquer problema à composição, antes pelo contrário, consoante o sítio onde deixaria o espaço sem trabalho, daria outra perceção visual sobre a obra e também quebrava a regularidade do geométrico da composição centrada segundo as dimensões da parede, espaçamento entre os trabalhos por igual, ou seja, tudo “demasiado arrumado”.

Com base neste pensamento, decidi que o espaçamento vazio deveria ficar na linha do canto inferior direito, no último ou penúltimo sítio, deixando essa dúvida para o final da montagem deste trabalho. Definido o painel, pensei seguidamente quais os trabalhos a pôr nas paredes laterais a esta. Optei pelos trabalhos do *Período Negro*, com os quais ponderava formar um conjunto. Fiz uma seleção de dez pinturas fortes e autónomas, tendo escolhido depois oito para expor. Na parede frontal a esta conclui que também deveria continuar com a série do *Período Negro*, mas com as obras de menos dimensão.

Montei a série *Cola* através de a fixar com pregos nos cantos, porque a fita-cola de dupla face quando fixa na parede descolava passados alguns segundos, por a tinta da parede ter uma película bastante plástica. Nunca me tinha acontecido isto, e, normalmente, quando a fita-cola de dupla face é de boa qualidade, não fiquei bem a saber se era o caso, ao descolar da parede normalmente arranca partes de tinta. Foi uma situação que eu não estava à espera e que me dificultou

bastante a montagem. Quando cheguei à linha mais abaixo do painel, concluí que o jogo visual era mais rico se deixasse o penúltimo espaço vazio, (fig. 79).

Os trabalhos do *Período Preto* (tamanho A3) foram distribuídos pela parede segundo o método tradicional: uma linha de obras individuais com o mesmo espaçamento entre si, (fig. 80). Os restantes, 24 cm x 17 cm, também do *Período Preto*, percebi que não podiam espalhar-se ao longo da parede porque tornava a sala demasiado "cheia". Agrupá-los, como conjunto, pareceu-me o mais sensato, mas considerei que a forma de articular o grupo não deveria ser semelhante ao painel preto, sob o risco de tornar tudo demasiado monótono. Como resultado disso, e após algumas tentativas, encontrei a maneira que considerei "mais eficaz" para estabelecer uma relação com o espaço: duas linhas horizontais de trabalhos, cada uma com dez obras, sem distância entre si, e entre as suas linhas deixei um ligeiro afastamento, (3 cm), (fig. 81).

Procurei com as diferentes formas de expor as obras tornasse a exposição mais dinâmica. A série cola, (fig. 79), estando naquela parede, permitiu ao espectador ter o distanciamento necessário para observar o conjunto e assim perceber uma espécie de "vibração incandescente", potenciada pelas variações de cor entre o preto e branco das pinturas, e também nos espaçamentos brancos entre os trabalhos. Para além da vibração, há um jogo de imagens, códigos obsessivos que se alteram, se repetem ou se mutam. Os trabalhos, (fig. 80) têm origem num espírito diferente, relatado no *Período Preto*, onde se conjugam diversos materiais orgânicos numa superfície que transcende a sua materialidade, isto é: o papel passa a ser chapa zincada, terra, carvão. Os restantes trabalhos, (fig. 81), são a depuração da matéria em excesso, ela continua mas é ténue, é sugestiva.

### **(In)coberto**

Com a aproximação da data para a exposição na Galeria TREM aumentaram as minhas preocupações. Desde o início do mestrado pensava, ou pelo menos tinha a expectativa, de chegar a um trabalho que fosse fruto das várias relações ao longo deste desafio, um trabalho que tentaria fundir todas as minhas experiências. A série de obras produzidas com cola batom e tinta da china, que expus no palácio da Galeria em Tavira, (*Des)envolvimentos Emergentes*), pareceram-me ser "esse ideal", (fig. 79).

Tentei levar esta ideia avante, trabalhei intensamente durante algumas semanas com a expectativa de preencher, com pinturas, toda a parede frontal (quando se entra na galeria), o que corresponderia a cerca de 150 tamanho A3. Queria que o espectador, quanto entrasse no espaço, fosse absorvido pela potencial vibração proporcionada pelas variações tonais da tinta-da-china negra. Perdi estas expectativas quando percebi que, a dado momento, a minha produção de imagens saturou, sentindo que estava a fazer "mais do mesmo". Precisava então de mais tempo para encontrar outras imagens e de tempo para pensar nelas a fim de continuar a série. Conclui que não seria sensato prosseguir com esta ideia só para encher a parede.

Pus esta ideia de lado e pensei: mas afinal o que é que faz para mim sentido expor? Encher as paredes da galeria com trabalhos fortes, impactantes, fazer um brilharrete na inauguração, "levar uma pancadinha nas costas" para depois pairar no ar a sensação que está tudo bem? Podia montar a exposição de várias maneiras, mas existem formas mais honestas do que outras. Seria "simples", para mim, escolher uma série de trabalhos de grande escala e distribuí-los pelas paredes da galeria, ou então, utilizar séries de trabalhos, tamanho A3, que, todos juntos, têm bastante potencialidade. Sei que resulta, já o fiz noutras exposições e qualquer uma destas opções é válida. Mas seria esse um resultado satisfatório? Provavelmente sim, se a exposição fosse realizada noutras condições, ou seja, se não fosse a parte prática do meu mestrado. Por outras palavras, quando eu referi que umas opções de exposição são mais honestas do que outras, quero dizer que umas vão mais ao encontro do meu estado de espírito, relativamente ao mestrado, do que as outras; teria, pois, de encontrar a melhor forma de transmitir este sentimento.

Fui-me sentido cada vez mais frustrado à medida que o mestrado ia passando, a ponto de, aos poucos, paralisar a minha produção artística. Estas perturbações de alguma maneira teriam de ser expostas, mas como? Como retratar a perda da minha naturalidade de pensar enquanto artista? Pensar com os dedos, com as mãos, com o corpo, passou a estar condicionado pelo facto de ter, ou melhor, o dever de escrever sobre aquilo que produzo. Mas como é que isso se transmite aos outros?

Neste sentido, quis utilizar trabalhos sem a pretensão de ser outra coisa para além do pensamento artístico, fruto duma "necessidade interior", criações que sobreviveram ao estigma do mestrado e por momentos consegui pensar que não teria, ou, melhor, deveria escrever sobre eles. Pensei então nos diários gráficos.

Mostrar os diários gráficos é um gesto íntimo. Tenho por hábito mostrá-los a quem quero, a quem me é próximo, mas não queria que as pessoas tivessem acesso físico aos cadernos. Pareceu-me então bem a ideia de colocar os diários dentro de vitrinas. É possível ver os cadernos, mas também só é possível ver o que quero mostrar. Para além da inacessibilidade do espectador aos cadernos também não queria que o primeiro impacto fosse "gratuito", teria de tapar a vitrina com algum tipo de cobertura.

Cadernos, vitrinas, cobertura, pareceu-me um bom princípio, mas como resolvê-lo? Procurei perceber o tipo de vitrinas que tinha à disposição no Museu de Faro onde existiam vários modelos, vitrinas de madeira pintadas de branco, negro e cinzento, de diferentes dimensões, etc. Aquelas que me atraíram mais possuíam as pernas em inox, comparativamente com as restantes, visualmente mais limpas. Existiam quatro desta tipologia, duas com 105 cm x 120 cm x 60 cm e as restantes com 95 cm x 120 cm x 60 cm, ou seja, de alturas diferentes. Existindo quatro mesas disponíveis pareceu-me sensato distribuí-las em redor da coluna central da Galeria Trem. Depois, no espaço, logo perceberia da necessidade em colocar trabalhos nas paredes.

Para cobrir as vitrinas pensei num pano preto, para isso fui a uma loja de tecidos e depois das várias opções disponíveis percebi que a questão do toque era muito importante. Queria usar algodão, mas assim que toquei no veludo mudei de ideias, sendo a suavidade do veludo uma opção bem mais interessante.

Relativamente aos cadernos, pensei em levar todos e depois logo via como trabalhá-los no espaço.

Com o aproximar da data da exposição reconsiderarei, de forma radical, as minhas ideias: seria necessário colocar trabalhos nas paredes? Aguentariam as quatro mesas, cobertas com os panos, o espaço? Pareceram-me duas questões pertinentes, principalmente a segunda. Ponderei fazer um trabalho com cerca de 200 cm x 150 cm, utilizando a mesma técnica que dos últimos trabalhos, (tinta da china e cola de batom sobre papel), queria algo que fosse impactante e não estava seguro sobre a potencialidade das vitrinas. Aí, surgiu-me outra questão: o que desenhar? Ainda não tinha experimentado esta técnica numa dimensão tão grande, portanto, também não estava seguro do que poderia sair e, com tantas dúvidas, deixei as decisões para a altura da montagem na galeria Trem.

Para a montagem levei vários trabalhos realizados desde o começo do mestrado, com a particularidade de serem todos até tamanho A3, vários diários

gráficos e um rolo de papel Fabriano 200 gramas 150 cm x 1000 cm, (para a eventualidade de fazer uma pintura segundo a técnica da cola batom).

A primeira fase do trabalho foi colocar as vitrinas dentro da Galeria. No entanto, quando fui buscá-las ao museu, em vez de quatro vitrinas encontravam-se no local oito vitrinas com as mesmas dimensões, 95 cm x 120 cm x 60 cm. Fiquei, imediatamente, com vontade de utilizar todas, mas também achei demasiado pretensioso, seria preferível começar com as quatro desejadas e depois conforme a relação com o espaço poderia acrescentar mais ou menos vitrinas.

Com a primeira vitrina no espaço, percebi então que não podia colocar as restantes em redor da coluna, como inicialmente tinha pensado, o espaço tornava-se demasiado simétrico. Trouxe as restantes e coloquei-as formando um quadrado no espaço entre a coluna e a parede frontal, parecendo-me que assim relacionavam-se melhor com o espaço.

A segunda fase foi a seleção dos trabalhos para introduzir nas vitrinas. Fui dispondo informalmente os vários cadernos cronologicamente, desde que saí da universidade até aos últimos trabalhos antes da exposição *(In)Coberto*, segundo esta ordem: 1º (fig. 85), 2º (fig. 86), 3º (fig. 87) e 4º (fig. 88). Escolher quais as páginas a mostrar foi uma tarefa aparentemente natural, optei pelos trabalhos com os quais tenho maior ligação, e, em certa medida, foram marcos importantes no desenvolvimento da minha obra enquanto artista. Depois, é a articulação desses trabalhos, o carácter de individualidade deixa de ser marcante e a "coisa" é vista como um todo (em cada vitrina).

Depois da seleção e distribuição por todas as vitrinas, percebi que deveria introduzir outros elementos estranhos à cronologia. Para isso, acabei por introduzir nas várias vitrinas diferentes trabalhos para além dos diários gráficos, dando especial atenção ao ritmo da composição: diferentes dimensões, cadernos/folhas, *assemblages*/planura, e, também ao ritmo da cor, diferentes tonalidades do negro/branco, pequenos toques de cor/cor da matéria, o vazio/cheio. Resolvidas estas questões deixei o trabalho amadurecer, cobri uma mesa com o pano de veludo e percebi que a dimensão 150 cm x 100 cm, que tinha comprado para experimentar, não era o suficiente porque não tapava na totalidade o rebordo entre o vidro e as pernas da vitrina. Também percebi que o veludo era a opção indicada pelo seguinte:

O veludo não ficava nem amarrotado nem com vincos mesmo depois de ser mexido várias vezes:

- O veludo caía melhor nas laterais;

- O veludo dava uma sensação de delicadeza e erotismo quando levantado na vitrina;

- O veludo também parecia estar associado a um lado fúnebre quando cobre a vitrina;

- O veludo, quando incidia a luz, tinha um brilho bastante peculiar.

Com a presença das vitrinas na galeria pus de parte a ideia de fazer uma grande pintura para o local. Visualmente, tendo em consideração o espaço, tornava-se excessivo. No entanto, pensei em fazer o oposto, colocar um desenho de pequena escala. Experimentei com vários desenhos, mas rapidamente percebi que o cerne da questão não estava na escolha da obra, mas sim na utilização de "um" trabalho, porque uma obra do tamanho A3 naquela parede, o foco de atenção ao entrar na sala direcionava-se a este elemento na parede, distraíndo o espectador do elemento central: as vitrinas. Voltei novamente a por em causa a quantidade de vitrinas: quatro ou mais? As quatro presentes na sala pareceram-me bem, mas também fiquei com a sensação de "saber a pouco". Esta dúvida tornou-se incomodativa, porque achava que me faltavam elementos imprescindíveis para resolver esta incerteza, sem ter os panos suficientes para cobrir todas as vitrinas, e, igualmente importante, era a afinação da luz no espaço, não conseguia perceber se as quatro vitrinas aguentariam o espaço.

Pedi ajuda a alguns colegas para ouvir as suas opiniões sobre a necessidade, ou não, de mais vitrinas para além das presentes no espaço. As opiniões foram consensuais, o espaço ficaria a ganhar com mais duas vitrinas, devido à maior presença na sala. Quis experimentar, acrescentei duas vitrinas, seis no total e, de facto, a presença na sala era outra. Ao contrário das quatro vitrinas, em que primeiro precisava de compreender a incidência da luz para ver se elas se sustentavam, com seis, não senti isso. Analisei os prós e os contras entre ter quatro ou seis vitrinas e concluí que ganhava mais em usar seis.

Seis vitrinas:

- Maior presença no espaço;

- A circulação pelas vitrinas leva outro tempo;

- A visualização dos trabalhos debaixo do veludo leva outro tempo;

- A sensação de aprisionamento quando se está a circular pelo corredor é maior;

- Posso colocar mais trabalhos;

- Quando se entra na galeria a coluna não oculta grande parte das vitrinas tal como acontecia com as quatro.

Quatro vitrinas:

- Mais minimalista;
- Foco de luz mais central;
- “Menor presença” no espaço;

Coloquei as duas vitrinas na lateral esquerda, (perspetiva quando se entra na galeria) e centrei as do meio, em relação à coluna. Achei que fazia mais sentido distribuí-las desta maneira porque se relacionava melhor com o espaço. Naquelas que foram acrescentadas, inseri trabalhos dentro do segmento cronológico seguido nas restantes, com interferência de trabalhos anteriores ou posteriores a essa cronologia: 5º (fig. 89) 6º (fig. 90).

É curioso que no início deste capítulo falei, precisamente, na vontade querer apresentar na exposição uma obra ou um conjunto delas que sintetizasse todas as experiências durante o período que defini para o mestrado. Pensei ter encontrado a “tal obra” com a série de trabalhos *Cola*, exibidos na exposição *(Des)envolvimentos emergentes*, no entanto não consegui resolver a problemática relatada, sentindo-me desapontado. Mas, e dando ênfase às palavras de Kandinsky: “Todo o artista que trabalha segundo a sua intuição sabe como a forma que concebeu pode do modo mais inesperado dececioná-lo, e como outra se lhe substitui automaticamente.”<sup>22</sup>

Superei a desilusão com mais garra e atitude. Tinha de afirmar o sentimento congestionante que o mestrado me proporcionara, e aí surgiu a ideia dos diários gráficos, pela sua “pureza”.

Quando penso na instalação, vejo no conjunto de vitrinas cobertas com veludo, como parte desse sentimento angustiante (que foi o mestrado), onde os trabalhos que jazem dentro delas foram o último grito de felicidade antes de serem adormecidos – num sono turbulento. O espectador pressentirá esse desabafo? Certamente não, porque, como afirma Barthes “uma obra é ao mesmo tempo o plano do que queria ser e daquilo que de facto é, mesmo que os dois valores não coincidam”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> KANDINSKY, W. (2008). Gramática da Criação. Coleção Artes & Comunicação. Lisboa: Edições 70, pág. 116.

<sup>23</sup> BARTHES, R. (1988) O Óbvio e o Obtuso. Lisboa: Edições 70, pág. 50.

Há aspetos que me interessam particularmente na exposição: agrada-me a ideia de o espectador não conseguir visualizar a obra no seu todo, ele tem somente a perceção da instalação, é válida por si só, mas oculta os restantes trabalhos, o espectador tem de "levantar o véu" para ver a plenitude da obra, do gesto, este, que não controlo e, precisamente por isso, a obra está constantemente em mutação, logo, é viva, (fig. 94 até 96). A suavidade do veludo pareceu-me preciosa, tem conotação erótica (principalmente no ato de tocar e levantar o tecido) mas também fúnebre. Gostei, também, de dar ao espectador a perspectiva de criação do artista, ou seja, a superfície pictórica na horizontal, que é vista na horizontal. As luzes foram uma agradável surpresa pela variação de sensações. Vitrina coberta: luz ténue, melancólica; encoberta: luz mágica, parece que sai do interior, mas também pela projeção da sombra das vitrinas no chão, (fig.97 até 115).

## **CAPÍTULO IV - ESTADO DO MEU SER**

Existe no pulsar artístico qualquer coisa que parece, de forma consistente, afirmar-me por entre o vago e o indefinido. Isto é, a produção artística, a criação artística para muitos autores ao edificar-se num território inexoravelmente dúbio, por um lado, parece adensar o mistério que condiciona o momento inicial do processo artístico, aquilo que se disponibiliza e que no final se afigura como uma autêntica ferramenta operacional. E, por outro lado, a incerteza que reside nas opções que o artista produz tendo em conta a sua própria idiossincrasia. É nesta última perspetiva que o ato artístico está extraordinariamente conectado com o pulsar, algo que advém primordialmente da evocação de auto memórias, da gestão que aparentemente se consegue fabricar a partir delas, e que no final toma forma através das pinturas, dos desenhos, da respiração e entoação. Falar, por isso, do trabalho, ou melhor, na procura de desígnio, um desígnio plausível e consistente é uma tarefa árdua. Porquê? Porque, justamente, a consciência que se tem de um projeto artístico idiossincrático parece advir em parte de um mundo misterioso, pelo menos no sentido em que o domínio que precede o ato de pensar e o ato do fazer não se afigura de forma clara.

Analisando o meu trabalho, dentro do que é possível, leva-me a concluir que o meu processo tem como fonte de potencial uma pretensão: a de que acredita que o artista invariavelmente não só faz o que faz como também não pode deixar de fazer o que faz e nesse processo tumultuoso e conflituoso procura encontrar e selecionar aquilo que está dentro de si. O meu trabalho tem sido pois uma procura constante de equilíbrio entre estes momentos. Nesta busca, a matéria é um conceito absolutamente indispensável para o questionamento que se procura, pois, é através do seu contacto que se consegue estabelecer pontos, momentos onde se cruzam as memórias atrás evocadas com os propósitos formais que se procura concretizar. Neste sentido, torna-se muito importante realçar a questão da matéria, pois ela é de facto a cola que sustenta a produção de significado que, de alguma forma, ajudam a realizar o trabalho.

É nesta intrínseca relação com a matéria que o património expressivo encontra/disponibiliza sentido para a sua plena realização. Os trabalhos podem por isso ser considerados como uma espécie de catalisadores, amplificadores de um desejo de autoexpressão é certo, mas também de uma necessidade que, muitas vezes, parece provir de algo escondido/refundido. Não se procura com o trabalho resolver problemas que, de alguma forma, possam estar direta, ou indiretamente ligados com alguma espécie de "arte terapêutica". Contudo, esse não é o desejo,

mas não deixa de ser verdade que há qualquer coisa de libertador, de purificador com o que se faz. É por isso que parte substancial que tenho vindo a realizar está muito inserido numa linha de expressão que pretende alcançar a emotividade, como se fossem “versos”, uma linha que procura, ainda sem preconceito, alguma objetividade. Assim, não é a busca da forma pela forma que me guia ou tão pouco a vontade de me inserir numa linha de orientação académica, mas antes um esforço honesto que manifestamente tem como desidrato potenciar aquilo que é justamente fruto da matéria enquanto entendida como um “ser” pulsante, um agente indutivo e fornecedor de produção de sentido.

As minhas pinturas e os meus desenhos são isso mesmo, máquinas, ferramentas de condensação emocional capazes de operacional como agentes indutores de tensão e tensões várias. Não procuro por isso contar uma história, mas produzir uma vibração, um tom harmónico, mas simultaneamente, inaudível, um grito exaurido de baixa frequência, uma contemplação possível do meu trabalho aos outros, um momento especial de grande empatia, enfim, um momento que só o fator artístico pode proporcionar. É por isso que no meu trabalho são convocados determinados materiais selecionados de acordo com determinado potencial expressivo, são materiais que possuem determinadas texturas, cores.... Esta questão é, pois, importante para se perceber as opções que tenho vindo a tomar no trabalho. Não me sinto sozinho nesta aventura, pois existem uma série de autores com os quais me identifico e que de alguma forma lhes sinto o pulsar.

Isto é, reconheço no trabalho desses artistas, questões pertinentes que me são caras. Um dos autores que tem servido de referência fundamental é Antoni Tàpies (1923–2012), cuja produção foi de uma importância vital para toda a segunda metade do século XX. A questão fundamental que Antoni Tàpies nos coloca diz respeito ao que ele considera muito importante, o facto de que a arte não serve para apenas para se afirmar enquanto um mero exercício formal como por exemplo retratar, mas, acima de tudo, serve para inovar. Como ele afirma: “O artista tem de inventar tudo, atirar-se para o desconhecido desprezando todo o tipo de preconceitos e até mesmo, na minha opinião, o estudo das técnicas e o uso dos materiais considerados tradicionais<sup>24</sup>.”

Desde logo, leva-nos a desconfiar de um espaço puramente retiniano, por um lado, e, por outro, na possibilidade da arte ser antes de mais uma arma extraordinariamente útil à elevação e ao autoconhecimento do homem.

---

<sup>24</sup> TÀPIES, A. (2002) A prática da arte. Lisboa: Cotovia. Pág. 32.

Autoexpressão é pois, também um momento importante no sentido em que as imagens que produzo são inevitavelmente uma criação intricadamente revelada pelo meu interior, uma realidade alternativa que proponho ao mundo.

O trabalho realizado pode ser resumido ao seguinte: imagens produzidas a partir do interior das minhas vísceras, onde do meio refundido corporalizo a partir das matérias capazes de se associarem a esse desejo. As pinturas do *Período Preto*, por exemplo, são efabulações disso mesmo, espaços descontínuos, mundos misteriosos que vão produzindo pistas aqui e acolá, afloramentos de ideias "misteriosas". Mesmo quando realizo trabalhos com alguma aproximação a formas reconhecíveis e identificáveis (flores, rostos, fragmentos do corpo em geral), na realidade, "eles" não procuram qualquer aproximação mimética ao mundo circundante, são antes fragmentos de pensamento e, acima de tudo, imagens de pensamento. O meu trabalho, e não tendo como aporte o "automatismo" proposto pelos surrealistas tem, no entanto, a ver com essa ideia, isto é, um sentido em que tento produzir uma arte de ação que deve ser produzida num determinado momento num determinado período, como se tratasse de uma emergência, de uma necessidade ardente e fugaz, como algo que tem necessariamente de acontecer.

De alguma forma, sinto o pulsar da tendência expressionista, a qual fui procurar os "motivos e temas de inspiração ao mundo dos sentimentos, impulsos da vida íntima,"<sup>25</sup>. É esta a minha "fonte" desde os meus primeiros passos no Universo da arte, tendo-me apaixonado pela dissonância da cor, pela agressividade das pinceladas, pela deformação e rudeza das imagens, Ernst Kirchner (1880-1938) e Edvard Munch (1863-1944) foram os meus mentores. Contudo, este vínculo expressionista tem-se dissipado, seguindo outros caminhos paralelos, entrando noutros desígnios, noutras aspirações, mas sempre ligadas a esta corrente expressionista, gestual, dando corpo à matéria, fisicamente dita, que encontramos no Informalismo, mas também visitando outras atitudes artísticas como o Expressionismo Abstrato e a *Action Painting*. Nesta linha, do informal, da expressão, permite-me citar nomes de artistas que percorrem o meu sangue, são a carne, mas também a pele e os ossos das minhas obras. Seria ingrato não frisar que eles potenciaram a minha pulsão para a prática artística, e, independentemente de maior ou menor intensidade, eles encontram-se lá, são marcos da minha história. Como referência, tenho dois artistas que me interessam muito, De Kooning, (1904-1997), e Franz Kline (1910-1962) o primeiro pela assimilação entre o abstrato e o figurativo, o segundo pelas abstrações sintéticas a preto e branco, ambos correspondem à linha da gestualidade, sintoma marcante na

---

<sup>25</sup> FUSCO, R. (1988). História da Arte Contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, pág. 13.

corrente artística americana da segunda metade do séc. XX. No entanto, o período histórico que mais influenciou a minha obra foi o Informalismo Europeu, movimento de atitude pujante no pós segunda-guerra mundial. É, como refere Fusco, uma "arte brutal, matéria, sensual, extremamente subjectiva, dramaticamente mundana"<sup>26</sup>.

Neste contexto surgem novos artistas na minha "paleta", artistas como Alberto Burri (1915-1995), Jean Fautrier, (1898-1964), Jean Dubuffet, (1901-1981), para além do já citado Tàpies. O que eles trazem de novo à arte é precisamente o uso da matéria como é "oferecida", isto é, como diz Eco, "a matéria torna-se não já apenas o corpo da obra, mas também o seu fim, o objecto do discurso estético"<sup>27</sup>. Naturalmente, senti-me alinhado a este espírito, como se pode observar no *Período Preto*, no *Novo Suporte* e no *Papel*, são isso mesmo, matéria que é deixada à revelia, fragmentos de terra, incisões na crosta terrestre, nada é ocultado, mas tudo é ocultado, deixa de ser material porque passa a ser ideia. Mais contemporâneos, mas igualmente referências para a minha obra estão estes dois artistas: Anselm Kiefer (1945) e Miquel Barceló (1957). Kiefer pela densidade da matéria, texturas que "desprezam" a linearidade da tela, pela cor austera e profundamente dramática, Barceló, pela utilização da textura "mais orgânica".

---

<sup>26</sup> FUSCO, R. (1988). História da Arte Contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, pág. 65.

<sup>27</sup> ECO, U. (1972). A definição da Arte. Lisboa: Edições 70. pág. 202.

## **CAPITULO V - NOTAS DE ARTISTA**

### **1. Diários gráficos**

É-me difícil descrever a relação que tenho com os diários gráficos. Se por um lado, eu os uso como ferramentas de trabalho, onde experimento trabalhar diferentes médiuns, por outro, eles expõem o mais íntimo de mim. Contudo, tenho convivido bem com este paradoxo.

Naturalmente, com o trabalho que tenho vindo a desenvolver ao longo destes anos, o meu entendimento sobre as possibilidades do uso dos diários gráficos ficou mais claro. Não quero dizer com isto que tenha encontrado o caminho certo, se é que isso importa, tenho antes uma série de hábitos, manias, obsessões, que faço questão de ter quando uso os diários gráficos.

Nesta lógica, organizei as minhas vontades por diferentes diários gráficos, ou seja, tenho cadernos para fazer uma exploração livre dos médiuns, que vai muito ao encontro do trabalho que desenvolvo enquanto artista, cadernos para desenhar no “dia-a-dia”, de modo a não perder o “pulso” do desenho, por último, cadernos em que escrevo para além do desenho/pintura. Este princípio permite-me saltar de caderno em caderno sem perder a linha condutora construída desde a primeira página.

Trabalhar nos diários gráficos ao longo dos anos, principalmente de 2011 em diante, tem sido um ato revelador de vários argumentos possíveis de dar continuidade. Contudo, é-me interessante observar que, no meio de tanta disparidade de linguagens nunca me prendi a alguma. Antes pelo contrário, página após página tentei sempre descobrir mais alguma coisa do que aquilo que sabia, ou do que fazia. A insatisfação constante gerou uma série de possibilidades, e naturalmente nesse caminho fui deixando plasticidades para trás, dando relevância a outras. A grande mudança deste paradigma ocorreu em inícios de 2014. Por uma questão prática decidi organizar um conjunto de médiuns que coubessem dentro dum pequeno estojo, tendo a escolha sido feita sobretudo no que respeita à afinidade dos materiais, mas tive também que ter em conta serem meios que não implicassem muita logística. Nesse sentido, optei por uma caneta de tinta líquida preta da Mitsubishi, caneta de feltro de cor preta, caneta *posca* de cor branca, pincel com reservatório com tinta-da-china preta, lápis grafite nº 4B, cola de batom

e tesoura. Para além da seleção de alguns materiais, também passei a fazer os meus diários gráficos no tamanho A5.

Com estas alterações, o meu relacionamento com os diários gráficos mudou significativamente. Trabalhar apenas com o preto/branco e suas variantes potencio a exploração dos diferentes ritmos de cada médium ao misturá-los na mesma superfície. O meu processo de trabalho readaptou-se a uma nova filosofia, em muito, por causa de determinadas atitudes tomadas durante o período negro, nomeadamente o reaproveitamento do material até às últimas consequências e a consciência de que qualquer trabalho pode chegar a um ponto de interesse. Estas duas atitudes são o reflexo da minha consciencialização com a matéria, mas é também a minha maturação, sendo evidente que quando produzo eu tenho naturalmente impulsos para agir sobre determinada coisa, principalmente quando ela me transmite repugnância. No entanto, compreendi que se trata de ansiedade, ansiedade de chegar a um ponto de conforto mais do que outra coisa, e é precisamente nesse momento que me apetece destruir o que vejo o mais rapidamente possível, tendo aprendido, entretanto, duas coisas sobre este preciso momento: a primeira é quando isto acontece coloco o trabalho à parte até ele me "chamar" e passo para outro trabalho. A segunda é tratar de eliminar de imediato a parte que me inquieta, podendo fazer isso de diversas formas: riscando, rasgando ou até colando recortes de trabalhos anteriormente rasgados.

Portanto, estes cadernos vão ao encontro do que acima referi: se não gosto do que vejo refaço, risco ou pinto por cima, colo, sobre o mesmo, uma folha ou fragmento de um outro desenho/pintura.

O facto de produzir os meus cadernos trouxe uma feliz consequência devido à escolha do papel (Inart 100 gr.), pois este papel, por ser de uma gramagem mais fina, quando leva aguadas transparece para o verso ou e até para as restantes folhas, caso seja um caderno, dependendo da intensidade da aguada. Este aspeto seduziu-me, porque a mancha que fica ao virar da página é mais ténue, por vezes está no preciso meio entre a frente e o verso, o que me serve muitas das vezes como sugestão para o trabalho seguinte.

A palavra também começou a fazer parte com os meus desenhos/pinturas, por uma questão gráfica e poética. Também deixou de existir uma lógica cronológica, do virar a página e de um desenho ser a seguir ao outro desenho, não desenhando página após página, e seguindo antes o meu instinto, deixando-me levar pela matéria, indo deixando desenhos inacabados para trás, até encontrar o gesto certo, a imagem certa ou ainda o fragmento certo.

## 1.2 Médiun

O médium é parte substancial na obra dum artista. Ele proporciona ao artista o infinito. Não tenho uma abordagem clara, uma forma consciente que se afigura “naquela direção”. Para mim o médium é como refere Eco, “uma espécie de obstáculo sobre o qual se exerce a actividade inventiva, que transforma as necessidades do obstáculo em leis da obra.”<sup>28</sup> Mas nem sempre vi as coisas sob este ponto de vista, quando pintava “a carne” ou o corpo humano, tinha de o fazer com a tinta a óleo. Havia como que uma espécie de fixação por esta ideia: o orgânico (óleo) para representar o orgânico (carne), isto é, matéria viva. Era incapaz de pintar este tipo de representações com o acrílico, por o considerar um material “literalmente plástico”. Esta forma de pensar foi-se alterando, à mediada que me fui embrenhando na arte, pelos constantes desafios, mas em grande parte pela inquietação persistente que não se deixa ficar por uma formula perspicaz de resolver um problema. Não quero dizer com isto que procure uma solução, ambicionando antes tornar o meu trabalho cada vez mais forte, mais coeso, mais poético, e para isso preciso do médium e sucessivamente da técnica, embora “o mais importante não é a técnica senão o que se faz com ela”<sup>29</sup>, segundo as palavras de Michel Barceló.

É curioso que, prosseguindo com a técnica a óleo, continuo a trabalhar com as mesmas afinidades de outrora, ou seja, continuo a sentir a essência do brilho do óleo, as vicissitudes das pinceladas translúcidas ou camadas densas e viscerais, as transições suaves de cor. O que muda não são os gostos mas sim o ato de formar. Porém, esta relação com a pintura a óleo tem vindo a recentemente desmembrar-se, (a partir do período preto) e a minha ânsia de alterar as coisas nos trabalhos naquele preciso momento tem-se refletido numa massa densa e cinzenta, daí que este médium se tenha tornado desadequado para mim desde que aprendi outras técnicas mais adequadas à minha atitude artística.

Juntar vários médiuns na mesma superfície através das técnicas mistas, tem sido, de facto, esse o nutriente para evocar o mais íntimo de mim, permitindo-me trabalhar consoante o que me vai na alma. O processo vai acompanhado o espírito, não tendo de parar o trabalho só porque o óleo tem de secar. Se na técnica mista paro é porque a minha alma precisa de uma pausa, mas nunca de “hibernação”. Por isso é que eu gosto particularmente de inserir várias matérias na mesma obra, entrando cada uma no preciso momento, a folha rasga-se acidentalmente, há um

---

<sup>28</sup> ECO, U. (1972). A definição da Arte. Lisboa: Edições 70, pág. 18.

<sup>29</sup> Miquel Barceló, entrevista a Frade, C. (2002). Em Descubrir el Arte, pág. 49.

pedaço de papel que imediatamente cobre esse rasgo e prossigo a pintura, ainda fresca. Há outro aspeto que me interessa particularmente e que é referido por Kurt Schwitters: “Conciliando diferentes tipos de material, levo uma vantagem sobre a pintura feita exclusivamente com tinta a óleo, pois posso opor não apenas cor contra cor, linha contra linha, forma contra forma, etc., mas também material contra material”<sup>30</sup>.

A tinta-da-china surge mais tarde, ou pelo menos, segundo a técnica que ultimamente eu tenho praticado. Até ao *Período Preto*, eu utilizava este médium em pequenos desenhos e esboços. Contudo, desse período em diante, tenho-o usado com um enorme à-vontade com recurso às suas particularidades, nomeadamente, a possibilidade de fazer-se com o mesmo médium camadas de tinta translúcidas ou então camadas opacas de negro, sem formarem estas últimas uma película densa como a do *guache* ou do acrílico.

### **1.3 Suporte**

Ao longo deste relatório, uma parte substancial das minhas preocupações relacionam-se com o suporte: qual a superfície para pintar, papel, tela, madeira, cartão? Se for papel, por exemplo, surge nova questão: qual o tipo de papel, papel para aquarela, para desenho, para gravura, para pintura, para técnicas mistas? E, ainda depois de escolher a finalidade, nova questão: qual a gramagem? E ainda podemos encontrar mais uma dúvida: qual a cor do papel? E ficamos por aqui, porque mais questões sobre o papel poderíamos colocar. O que eu quero dizer com isto é que a escolha do suporte é algo pessoal, podemos dizer íntimo, vai depender de artista para artista, situação para situação, mas o que é importante ter em conta é que dependendo da escolha o resultado invariavelmente vai ser outro, daí ser um elemento tão importante como o médium.

A minha relação com o suporte, ao longo do meu percurso, tem sido uma busca profunda a uma matéria quase autónoma, assim, os meus esforços têm sido na constante pesquisa em diferentes suportes, e como posso tirar partido deles. Esta aventura começa no primeiro ano da licenciatura em Artes Visuais, onde exploro o cartão, a madeira, a tela em rolo, como potenciais superfícies de trabalho. Mas este caminho, que relato, torna-se mais forte quando começo a fazer

---

<sup>30</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 388-89.

as minhas próprias telas, no *Período Branco*. São telas “secas” e ásperas, têm por vezes texturas provenientes da “petrificação das dobras do tecido”. Segue-se a fase do *Período Preto*, o reconhecimento de que o papel utilizado nalgumas aguarelas correspondente ao *Período Branco*, afinal estava para além do visível, isto é, quando coberto pela tinta-da-china, e após secar, transforma-se em “chapa”, (pela sugestão da impregnação da tinta no papel), por vezes lisa, mas na maioria parte é ondulada (uma reação provocada pela absorção/retração da água). No *Novo Suporte* surgem as sacas de serapilheira, material forte, áspero que evoca as reminiscências da minha infância. Seguidamente, surge a vontade de fazer papel reciclado, precisamente para colmatar a necessidade doutro suporte, o papel, que aos poucos se foi tornando outra coisa: fragmentos da crosta terrestre, pele. Por último, na *Cola* retornamos ao papel convencional, o mesmo utilizado no *Período Preto*, dando-lhe, no entanto, outra vida, não a de chapa, mas a de uma superfície enigmática e misteriosa como a da arte.

#### **1.4 Cor**

Sempre fui influenciado pela tendência expressionista, como já referi no capítulo do *Estado do meu Ser*. As cores puras, saturadas, vibrantes utilizadas pelos expressionistas e *fauves*, em certa medida, influenciaram-me vincadamente nos dois primeiros anos da licenciatura. No ano seguinte, o terceiro, passei a trabalhar mais com a aguarela e menos com o óleo ou o acrílico, e por este motivo a minha relação com a cor alterou-se, como deixei de ter o brilho peculiar do óleo, procurei trabalhar, na aguarela, com aguadas translúcidas de cores puras para fazer transparecer a superfície branca do papel. Mas à medida que decorria este processo, fui insistindo mais nas camadas de tinta húmidas, em que as cores se misturam entre si, e, as cores, foram perdendo a sua limpidez. A causa efeito não me desagradou, a pulsão tornou-se incisiva e a atitude de expressar o momento drasticamente necessário, sentido, a sujidade na cor surge como um bem insubstituível, como diz Kandinsky, “Todos os meios que nasçam da *Necessidade Interior* são igualmente puros “<sup>31</sup>

Seguidamente, a minha paleta de cor vai perdendo a “pujança”, a “sujidade” na pintura encaminhou-me ou mais para o cinzento ou mais para o castanho ou ainda para os dois, e eu percebo que posso sintetizar a minha utilização das cores e

---

<sup>31</sup> KANDINSKY, W. (2008). Gramática da Criação. Coleção Artes & Comunicação. Lisboa: Edições 70, pág. 88.

tirar partido delas, assim, passando a utilizar tons de terra e alguns vermelhos e azuis. Daqui até à utilização do preto foi um passo, tendo este surgido naturalmente, uma vez que desde sempre utilizei tinta-da-china, pondo por vezes aqui e acolá, assim não foi algo drástico. Eu uso o preto pela sua “profundidade”, pela intensidade dramática, porque me faz concentrar na imagem e na forma, ou porque me identifico nos contrastes entre o branco e preto. Mas também sinto que o preto é um mistério, um enigma. Michel Pastoureau refere a cor preta como sendo: “a cor do incógnito”<sup>32</sup>.

### 1.5 Escala

Tenho-me debatido várias vezes sobre o que é a escala? Qual é a sua importância na minha obra? Ou, que dimensões devo usar? Ou, ainda, porque é que trabalho com esta dimensão e não com outra? Naturalmente, estas questões têm sido respondidas com o desenrolar do meu processo artístico, mais através da lógica de tentativa/erro e observação/reflexão do que por outra coisa e, neste sentido, a depuração que tenho levado a cabo nos últimos anos originou laços afetivos com determinadas dimensões.

O período que vivi em Lisboa teve um papel importante para a minha consciencialização sobre a escala. A limitação de espaço, que ali tive, deu origem a uma série de novos hábitos na minha maneira de produzir, trabalhar em grandes formatos deixou de ser possível e limitei-me a trabalhar com tamanhos pequenos, de A6 a A3, principalmente diários gráficos. O fluxo de produzir nos cadernos de pequena dimensão despertou-me interesse, deixou de ser o habitual registo do quotidiano: entendi que desenhar/pintar em A5 ou A6 podia ser tão estimulante como trabalhar num formato 150 cm x 120 cm, é uma questão de atitude, a mesma energia que está contida no desenhar com o corpo inteiro pode estar no desenhar com a mão, com pulso, com braço.

Para mim, a pequena escala vai ao encontro dum lado intimista, íntimo, mas também poético, a possibilidade de ter todo o universo num A5/ A6. Como nos diz Hofstätter, “uma minúscula folha de papel pode conter o mundo inteiro”<sup>33</sup>.

Há outro ponto que me interessa quanto à dimensão pequena: a relação com o espectador. Da experiência que tive quando expos uma série de obras no

---

<sup>32</sup> PASTOUREAU, M. (2014). *Preto, História de uma Cor*. Lisboa: Orfeu Negro, pág. 105.

<sup>33</sup> HOFSTÄTTER, H. H. (1984). *Arte Moderna: Pintura, Gravura e Desenho*. Lisboa: Verbo, pág. 234.

CECAL, provenientes da residência artística que fiz nesse espaço, em 2012, pude constatar que as pequenas fotos, 10 cm x 7 cm, relacionavam-se de forma diferente com as pessoas, comparativamente com os restantes trabalhos de escalas maiores. Tendencialmente, as pessoas ao passar pelo corredor onde as fotografias estavam expostas, aproximavam-se bastante, havia um instinto de aproximação, em muito causado, pela curiosidade de ver/perceber a imagem e essa atitude chamou-me a atenção porque, embora fossem fotos pequenas, comunicavam ativamente sobre o espectador.

Para além da pequena escala, gosto de trabalhar com escalas maiores que o meu tamanho. Este relacionamento começou primeiro como desafio, ir mais além daquilo que já fazia ou conseguia, mas também para ver e sentir aquilo que ainda não tinha feito. Daí, passei a ter a consciência do que é trabalhar com grandes formatos e o que isso implica. Percebi a importância do espaço, amplo, com boa margem para recuar de modo a ter uma boa perceção da obra no seu todo, a importância da readaptação dos médiums, ou seja, passar de pincéis pequenos para trinchas/rolos, de pequenos tubos de tinta para grandes boiões ou tintas industriais e assim sucessivamente, percebi que o gesto deixa de ser articulado com a mão/pulso/braço e passa a ser feito com o todo o corpo. Contudo, o que acima referi, são aspetos técnicos, têm a sua importância, mas depois de resolvidos passam a fazer parte da natureza do artista, portanto, não é isso que me interessa quando trabalho com a grande escala. O aspeto que me agrada prende-se na relação com o artista, em primeiro lugar, depois com o espectador. Neste sentido, quando uso estas dimensões, procuro ser "absorvido" pela obra e sentir algo profundo, que não sei ao certo o que é, paira sobre o silêncio profundo e um murro no estômago, e é isto que eu quero dar ao espectador quando olha para a minha obra.

### **1.6 Quando dou uma obra por finalizada?**

Saber quando uma obra está finalizada não é para mim uma tarefa árdua. É o instinto que me diz que a obra está acabada, sei, sinto, num misto de sensação psíquica e física. Cabrita Reis fala num "bem-estar particular como se houvesse uma harmonia reencontrada"<sup>34</sup>. Por vezes, quando ainda não reencontrei a harmonia, levanto questões perante o confronto com a obra: se ela me pede mais

---

<sup>34</sup> GALERIA, Palácio. (2008). Pedro Cabrita Reis, *Coleções Privadas*. Tavira: Palácio da Galeria/ Museu Municipal. pág. 60.

alguma coisa? Mais algum traço, ponto, alteração/introdução de nova cor? Outras vezes quando estou com dúvida desse acontecimento, coloco a peça num sítio fora do meu campo visual, (pode ser a superfície pintada numa tela virada contra a parede). Depois, deixo passar algum tempo até voltar a vê-la, podendo levar dias, semanas ou até meses, não tenho uma receita certa, depende em muito do meu estado de espírito. Mais tarde, quando voltar a ver o trabalho, já de olhar renovado, sinto se ele está acabado ou se tenho de lhe acrescentar mais alguma coisa.

## Conclusão

O relatório *Caminhando para a linguagem* surgiu como um tecido ainda em bruto, pronto para ser cortado, alinhavado, costurado, tingido... Antes da minha inscrição no mestrado já tinha constatado, nalguns trabalhos feitos após a licenciatura em Artes Visuais, uma espécie de linha “contagiosa” entre determinadas obras: estabeleciam afinidades plásticas, formais, temáticas. Contudo eram características que só eu sabia falar sobre elas, não eram evidentes, e ao longo dos diários gráficos, (não só, mas principalmente), existiam diversas linguagens, apontando, por conseguinte, em várias direções. Portanto, idealizei que o mestrado poderia ser a oportunidade para por em prática o que me pareceu coerente: o meu trabalho caminhava para algo que tive o atrevimento de chamar “linguagem”, mesmo sem antes saber o rumo que o trabalho poderia levar.

Como é que coloquei em prática esta ideia? Revendo o que já tinha feito em termos de obras, selecionando os trabalhos determinantes para transformação do meu percurso e também descartando outras “vias linguísticas”, isto é, criações que me encaminhavam para uma outra plasticidade. A percepção sobre o afastamento das diferentes “vias linguísticas” só ficou claro a partir do *Novo Suporte*; aí tomei plena consciência de que estava contagiado pelas formas presentes no *Período Branco* e pela matéria (texturas) do *Período Preto*, ou seja, encontrava-me engrenado numa linha coesa, até então sinuosa.

Não é só de trabalhos que fala este relatório, como Daniel Miracle diz: “A vida e o trabalho dum artista decorrem em sentido paralelo, são duas facetas do mesmo ser, duas vertentes de uma única personalidade”<sup>35</sup>, e neste sentido procurei “dar-me” a conhecer enquanto artista. Foi uma atitude ponderada, tive de tomar determinadas decisões porque falar do meu trabalho é ao mesmo tempo expor-me como artista, mas também como homem, e entrando aí assuntos íntimos, os quais teria toda a legitimidade para não os descrever. Ainda assim, levei esta ideia avante, entendi que para corporizar a pesquisa: *Caminhando para a Linguagem* era necessário dar o contexto, pois, se decidi começar a minha pesquisa a partir do momento em que concluiu a licenciatura em Artes Visuais, tinha de falar sobre a vida paralela ao trabalho artístico porque ela influenciou manifestamente a forma de relacionar-me com aquilo que produzo artisticamente. Neste sentido, considere importante relatar essa experiência e os capítulos: *Lisboa e Algarve* espelham o que refiro, isto é, como em função de determinados aspetos da vida

---

<sup>35</sup> Antoni Tàpies. SERRALVES, F. (1991), pág. 42.

peçoal fui “forçado” a readaptar-me enquanto artista. No caso de *Lisboa*, a limitação de espaço para trabalhar, intensificou a minha relação com os diários gráficos, e desde esse momento tornam-se ferramentas de trabalho imprescindíveis e transversais ao longo dos vários períodos assinalados neste projeto. No *Algarve*, embora pese a relação de um território familiar, ele, provocou-me desconforto pela acentuada desorientação artística/profissional, levantando várias questões sobre o que é ser artista e também o que isso implica. Apesar de serem questões pertinentes e próximas não cheguei a uma resposta esclarecedora. Entendo que, se me perguntar a mim mesmo ou se me perguntarem se sou artista digo prontamente que sim, eu sei que sou, do mesmo modo que já tive uma fase em que sabia que não o era. Mas como me tornei artista? “A trabalhar” será por si mesma uma resposta elucidativa? O certo é, que aos poucos me fui sentindo artista e a dado momento assumi-me como tal. No meu entender, é como explicar quando uma obra está finalizada, vai-se produzindo um trabalho e em determinado momento percebe-se que a obra está finalizada, há algo mais forte do que a razão. Foi também nesta fase que ocorreu uma mudança relevante na minha obra, passei a trabalhar com dimensões maiores do que o meu corpo e, no ato de criação, surge “a imagem” uma vulva. Desde então, a minha obra ao longo do mestrado tem-se desenvolvido em torno desta “imagem” e também da retórica que existe à sua volta, destaco: penetração e nascimento.

O restante percurso ao longo deste “diário de bordo” foi mais acompanhado pelas diversas inquietações que se manifestaram em sucessivas variações no meu trabalho do que por assuntos particulares. O *Período Preto* foi fruto dessa agitação, a matéria passou a ter um papel fundamental na minha produção artística, sintoma de uma forte necessidade de relacionar-me com o mais primordial: pigmentos, papel, palha, areia..., onde, o acaso ou reação do material me encaminhou para um sentido mais profundo para além dos pigmentos, papel, palha, areia... atitude que continuou no período seguinte: *Novo Suporte*. Outra variação ocorreu quando quis perceber como fazer papel, ao “descobrir” que nesse processo podia introduzir diversos elementos no interior da folha, por exemplo pregos ou cordas, e assim tirar partido duma textura que não revela o seu objeto mas cobre-o. Encerro esta sucessão de modificações com outra fase que designo por *Cola*: retomo a linearidade enquanto superfície, a textura deixa de ser sintoma marcante, existindo no entanto a sugestão de um leve relevo, proporcionado pela cola de batom e que é acentuado quando pinto com aguadas a tinta-da-china sobre a superfície.

Porém, este relatório não focou só a experimentação do meu trabalho enquanto artista, destaquei quatro exposições em que participei e que foram

fundamentais para o desenvolvimento do meu trabalho: *As Noites do Bairro têm dias, Levante, (Des)envolvimentos Emergentes* e *(In)coberto*. A primeira, teve a sua importância pela novidade, realizou-se num talho e esse ambiente envolvido pela "carnificina", influenciou a minha paleta de cores, tornando-se "carnal", sanguínea: vermelhos, rosa, carmim, cores referência que fui utilizando nos restantes períodos, (desde *As Noites do Bairro têm dias* até à exposição *(In)coberto*). Decerto, rever as fotos sobre esta exposição, permitiu-me observar com alguma distância o que tinha feito e assim tirar novas conclusões para além das já retiradas sobre o uso da cor. Isto é, sempre pensei que no designado *Período Branco* a imagem da vulva surgisse de imagens anteriores presentes no subtítulo *Primeiras Abstrações*. No entanto, na câmara frigorífica do talho, (fig. 25), encontram-se pendurados desmembramentos de corpos de animais, e, curiosamente sugerem uma imagem semelhante à pintada partindo da vulva. Pode ser um acaso ou então foi uma imagem que ficou à deriva no meu pensamento até ser consumada sob a ideia duma vulva. Uma coisa é certa, a "imagem", seja ela proveniente de um lado ou do outro ou ainda dos dois, não deixa de ser "carne". Porém, identifico-me mais, neste momento, pela retórica da vulva do que pela retórica da carnificina.

Seguiu-se *Levante*, tendo esta exposição sido o culminar de um trabalho em torno do processo de formação do papel, onde, o suporte (papel), deixa de ser "apenas" a superfície a ser pintada e torna-se obra final. Nesta exposição percebi a importância de emoldurar determinadas obras: as molduras resolveram assimetrias e ondulações dos vários trabalhos, neste caso exerceram uma função estrutural e delinearum um espaço em torno da obra, (idêntico em todas as molduras).

A exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*, proporcionou-me uma experiência sensorial impensável. De facto, não esperava que o painel elaborado com uma série de trabalhos provenientes de experiências com cola de batom e tinta-da-china, desvalorizados por mim, possuíssem, pelas diferentes tonalidades entre o branco e o preto, uma vibração tão cintilante. Sei, porém, que as condições do Palácio da Galeria potenciaram a minha obra, ou seja, as paredes brancas imaculadas contrastaram com o preto das pinturas; o chão em madeira envernizada conferiu neutralidade ao espaço, relacionando-se também com o papel, (papel proveniente das fibras de madeira); a iluminação pontual permitiu regular a direção e intensidade luz; por último, mas igualmente importante, a escolha da parede foi decisiva pela perfeita harmonia com o painel, isto é, a altura, largura e por se tratar de uma parede de fundo foram as ideais para receberem os trabalhos.

Por fim, temos a exposição *(In)coberto*, que se realizou na Galeria TREM e foi a parte prática do mestrado em Comunicação, Cultura e Artes. Esta exposição foi o “fim” de todo o trabalho desenvolvido ao longo do mestrado. É o reflexo honesto dum percurso cheio de inquietações, dúvidas, gestos, dilemas, lutas, acasos, fracassos, frustrações, mas também de momentos de felicidade, prazer, felizes coincidências. No entanto, face a estes sentimentos, há um que é salientado nesta exposição: sentimento de perda. Entendo sentimento de perda, porque a luta que foi escrever este relatório deixou marcas no meu processo artístico, a minha forma de agir enquanto artista deixou de ser pulsante e gradualmente foi paralisando até o instante que parou. Desde a fase *Cola*, (Maio de 2015), até ao dia de hoje (30 de Junho de 2016), pouco mais produzi além da tentativa em pintar obras suficientes para a preencher toda a parede frontal da galeria TREM, precisamente para esta exposição. Portanto, a exposição *(In)coberto* é fruto deste sentimento, mas também frutos dos diversos diários gráficos. Eles foram a minha “fonte”, auxiliaram-me a memória para escrever o relatório, foi a partir deles que eu desenvolvi grande parte das minhas obras, são transversais ao longo dos vários períodos, (neste projeto), e para além disso são momento de pura criação; isto é, são as minhas vísceras. Os diários por estarem cobertos com veludo, vão muito mais além da ideia de ocultação: é também o velório dos trabalhos que eu assumo de “pura criação”. Ou seja, há pela minha parte uma manifesta intenção de enterrar aqueles que foram o último resquício de uma atitude artística pujante. Contudo, esta exposição não deixa de ser um enorme paradoxo. Embora ela reflita um sentimento interrogativo acerca da minha frequência no mestrado, ela não se deixa afirmar como tal, ultrapassa-me, ganhou vida própria e, socorrendo-me das palavras de André Masson: “o artista, qualquer que seja o pretexto que possa ter para executar o seu trabalho, está sempre recorrendo à imaginação de outras pessoas.”<sup>36</sup>

Há uma outra questão que importa salientar, a minha relação com a galeria TREM foi fundamental para a concretização da instalação, uma vez que desde que o curso de Artes Visuais tem a cargo a programação da desta galeria, tenho auxiliado a montagem de diversas exposições entre 2012 até 2016, ou seja, sei como as obras “ficam” em função do espaço, daí a minha peça foi pensada como “um todo”, para este espaço.

---

<sup>36</sup> Citado em Chipp, H. B. (1999), *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, pág. 443.

Esta exposição dá corpo à ideia desenvolvida no mestrado. De facto, existe um caminho e existe uma linguagem, e, por sua vez, um caminho para a linguagem. Ou seja, cada vitrina tem um sentido cronológico e reúne dentro vários diários gráficos organizados consoante a minha intuição. Juntei, à cronologia proposta, diferentes trabalhos dos vários períodos relatados para, precisamente, “quebrar” com a lógica temporal<sup>37</sup> e também assim proporcionar diversos ritmos visuais e estabelecer relações improváveis, o que não aconteceria se eu obedecesse apenas à ordem cronológica, (por exemplo na vitrina (fig. 114) o caderno e a pintura têm cerca de cinco anos de distância). Inclusive para mim, foi um exercício interessante descobrir novas relações entre os trabalhos, só possíveis, acredito, deste modo, como na (fig. 85). O caderno central na linha superior possui uma imagem que cerca de dois anos mais tarde se apresenta no trabalho do canto inferior direito. Comparando todas as vitrinas também entendo que os trabalhos são próximos, sendo o preto é a cor dominante, mas onde o vermelho também se manifesta, quer nos trabalhos visíveis, quer nas páginas fechadas que deixaram transbordar vestígios dessa cor. A obsessão pelas formas encontra-se por todo o lado: o círculo, o retângulo, a forma da vulva, do sexo. Contudo, se ainda assim restarem dúvidas acerca da linearidade da linguagem, há um aspeto que anula tudo mas também possibilita tudo: os veludos que cobrem as vitrinas.

---

<sup>37</sup> Para não suscitar demasiadas contradições, os elementos que quebram a cronologia são pontuais, em cada vitrina, nunca se sobrepondo à lógica temporal.

## **Bibliografia**

### **Livros/catálogos**

A Pintura em Relevo: Colecção Miniguias. (2002). Lisboa: Plátano Editora.

ARGAN, G. C. (1999). Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras.

ASUNCIÓN, J. (2002). O Papel: Técnicas e Métodos Tradicionais de Fabrico. Lisboa: Editorial Estampa

BARTHES, R. (1988) O Óbvio e o Obtuso. Lisboa: Edições 70.

Chipp, H.B. (1999), Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes.

COSTA, D. (2015). Atelier. Fundação Manuel dos Santos e Diogo Freitas da Costa.

ECO, U. (1972). A definição da Arte. Lisboa: Edições 70.

ECO, U. (1989). Obra Aberta. Lisboa: Difel.

FREUD, S. (2008). O Mal-Estar na Civilização. Lisboa: Relógio D`Água Editores.

FUSCO, Renato De. (1988). História da Arte Contemporânea. (M. Figueiredo, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.

GALERIA, Palácio. (2008). Pedro Cabrita Reis, *Colecções Privadas*. Tavira: Palácio da Galeria/ Museu Municipal.

GULBENKIAN, F. (1991). Tàpies. *Celebració de la mel*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.

HELLER, E. (2009). A Psicologia das Cores. Barcelona: Editorial Gustavo Gili HESS, B.

GROSENICK, U. (Ed.). (s.d). Expressionismo Abstracto. Colónia: Taschen.

HOFSTÄTTER, H. H. (1984). Arte Moderna: Pintura, Gravura e Desenho. Lisboa: Verbo.

KANDINSKY, W. (2008). Gramática da Criação. Colecção Artes & Comunicação. Lisboa: Edições 70.

KANDINSKY, W. (2011). Ponto, Linha, Plano. Lisboa: Edições 70.

MAYER, R. (2002). *Manual do Artista*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

PASTOUREAU, M. (2014). *Preto, História de uma Cor*. Lisboa: Orfeu Negro.

ROE, J. (s.d). *Antoni Tàpies*. Seixal: Lisma-Edição e Distribuição de Livros, Lda.

SERRALVES, F. (1991), *Antoni Tàpies*. Porto: Fundação Serralves.

TÀPIES, A. (2002) *A prática da arte*. Lisboa: Cotovia.

WRIGHT, M. (2004). *Introdução às Técnicas Mistas*. Lisboa: Editorial Presença.

### **Artigos de revista**

Adans, B. (1995). *Baselitz, Straight Up*. *Art in America*, 11, pp. 90-97.

Carboni, M. (1990). *Medium Hot: Alberto Burri*. *Art Forum*, 4, pp. 108-114.

Frade, C. (2002). *Miquel Barceló*. *Descubril el Art*, 40, pp. 49-51.

Kuspit, D. (1982). *Acts of Aggression: German Painting Today*. *Art in America*, 7, pp. 141-151.

### **Vídeos**

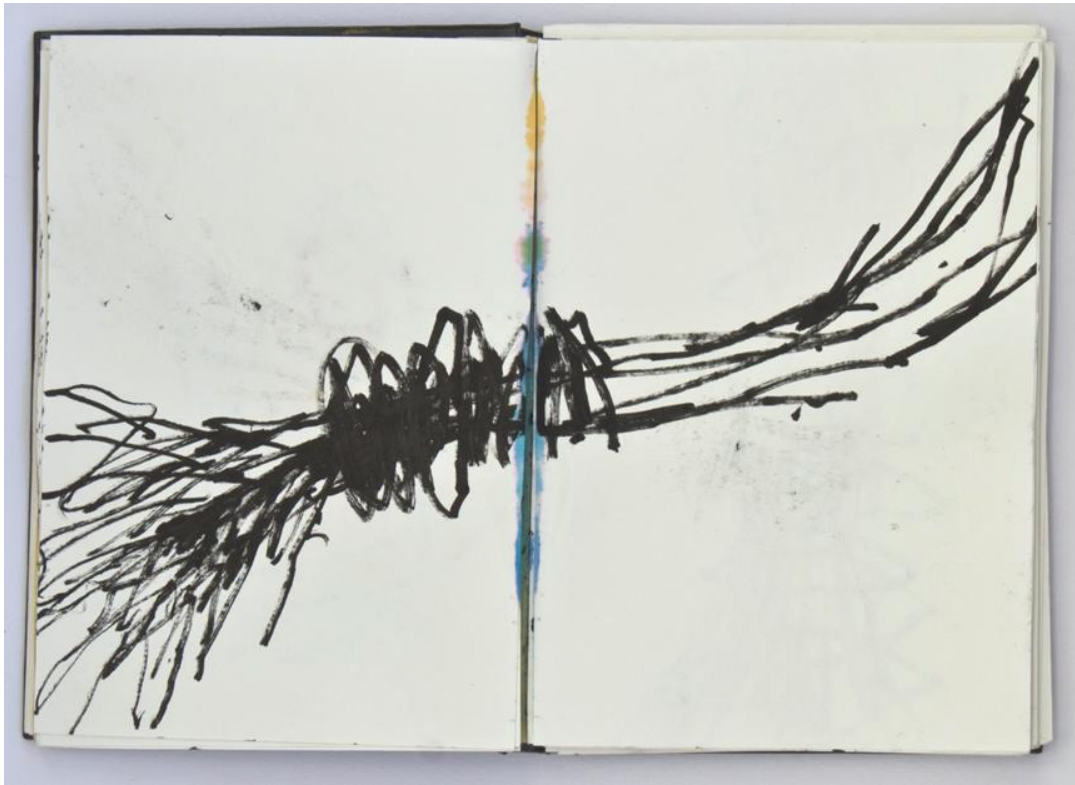
Cocker, J. (2014) *Anselm Kiefer: Remembering the Future*, BBC's 'Imagine' series, Londres.

TUBAU, C. (2009) *TE DE TAPIES*, The documentary about Antoni Tapies, Barcelona.

**ANEXOS**



(fig.1) Sem título, 2011. Aguarela sobre papel, 29,7 cm x 21cm.



(fig. 2) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig. 3) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig. 4) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig. 5) Sem título, 2011. Caneta tinta líquida sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



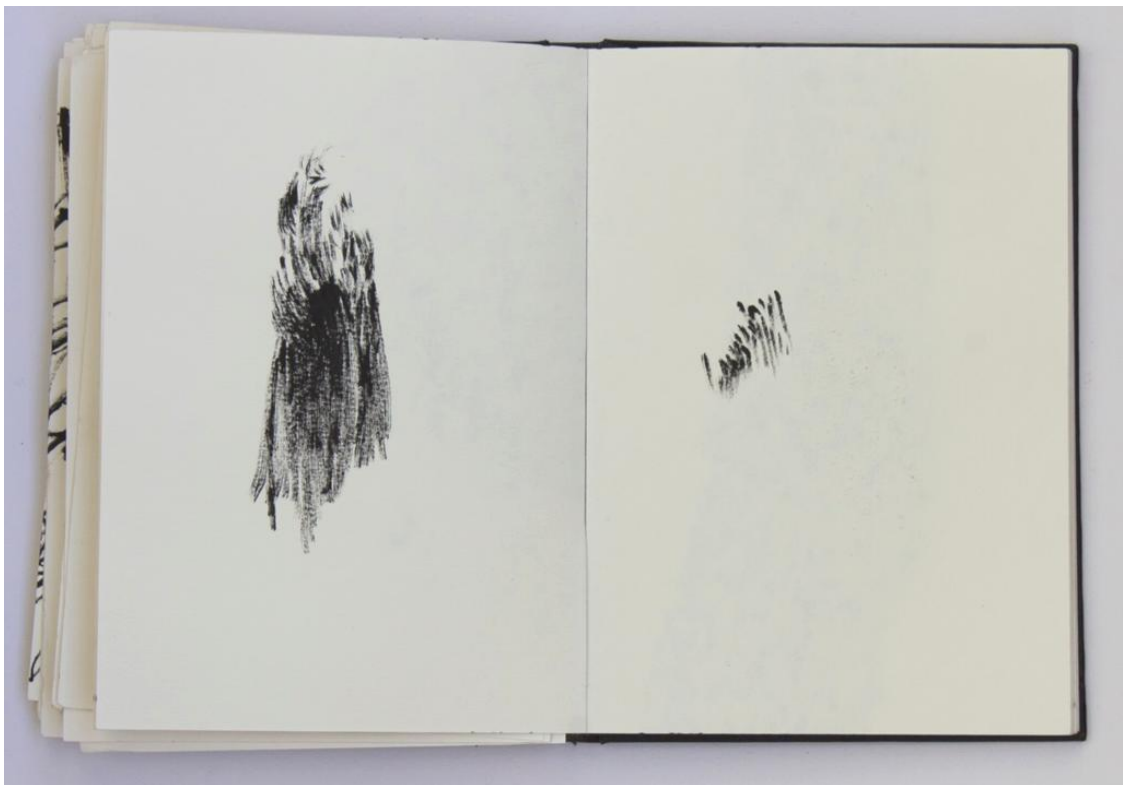
(fig. 6) Sem título, 2011. Caneta de tinta líquida sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



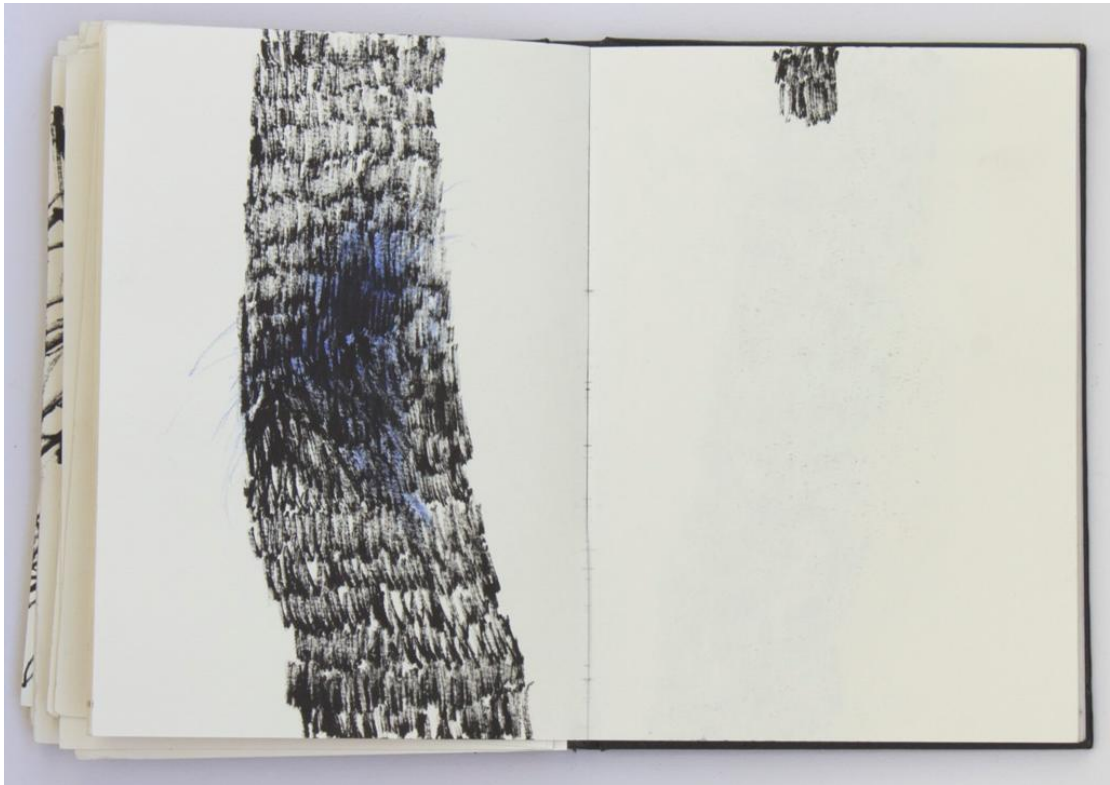
(fig. 7) Sem título, 2011. Caneta de tinta líquida sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig.8) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig.9) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig.10) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica e lápis de cor sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



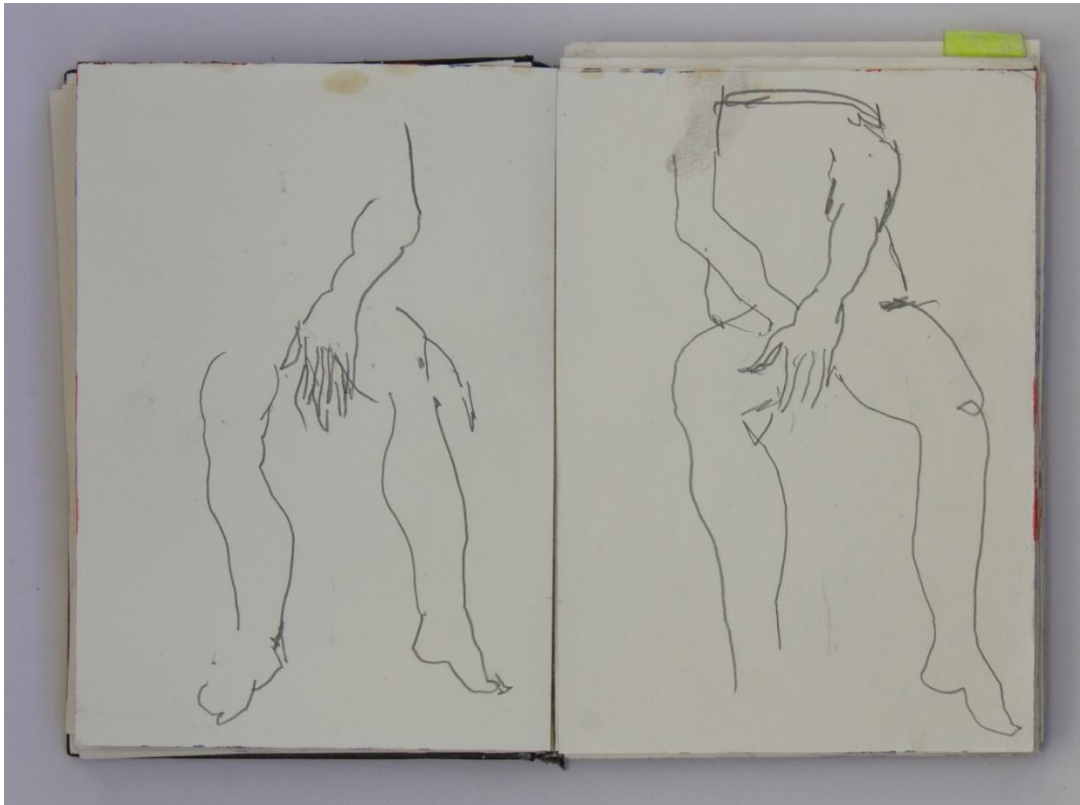
(fig.11) Sem título, 2011. Marcador de tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig.12) Sem título. 2011. Tinta da china sobre papel, 15cm x 21cm.



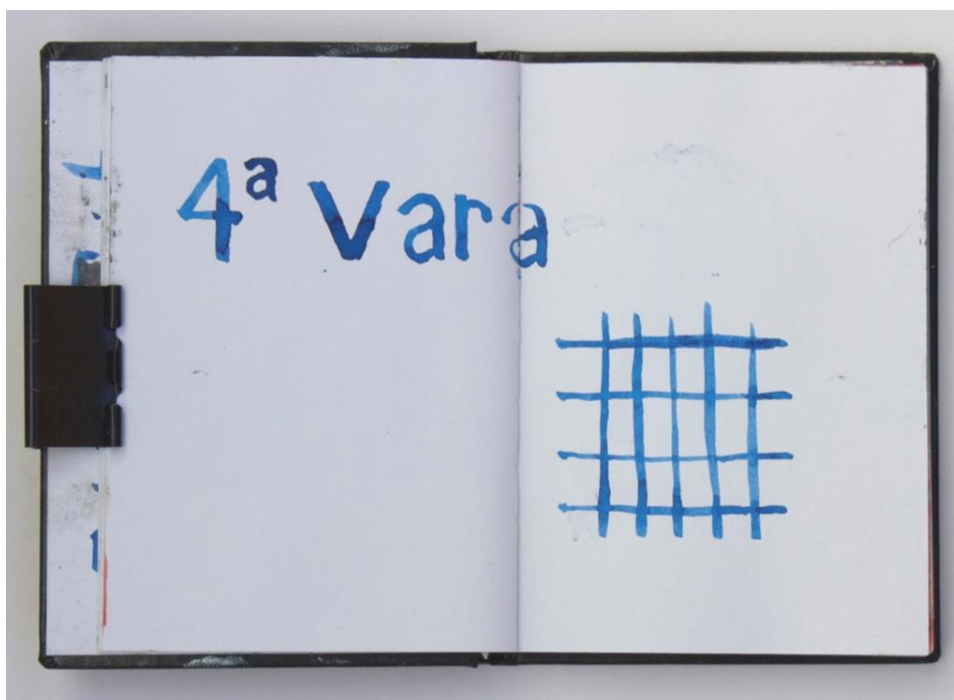
(fig.13) Sem título. 2011. Tinta da china sobre papel, 15cm x 21cm.



(fig.14) Sem título, 2012. Lápis sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



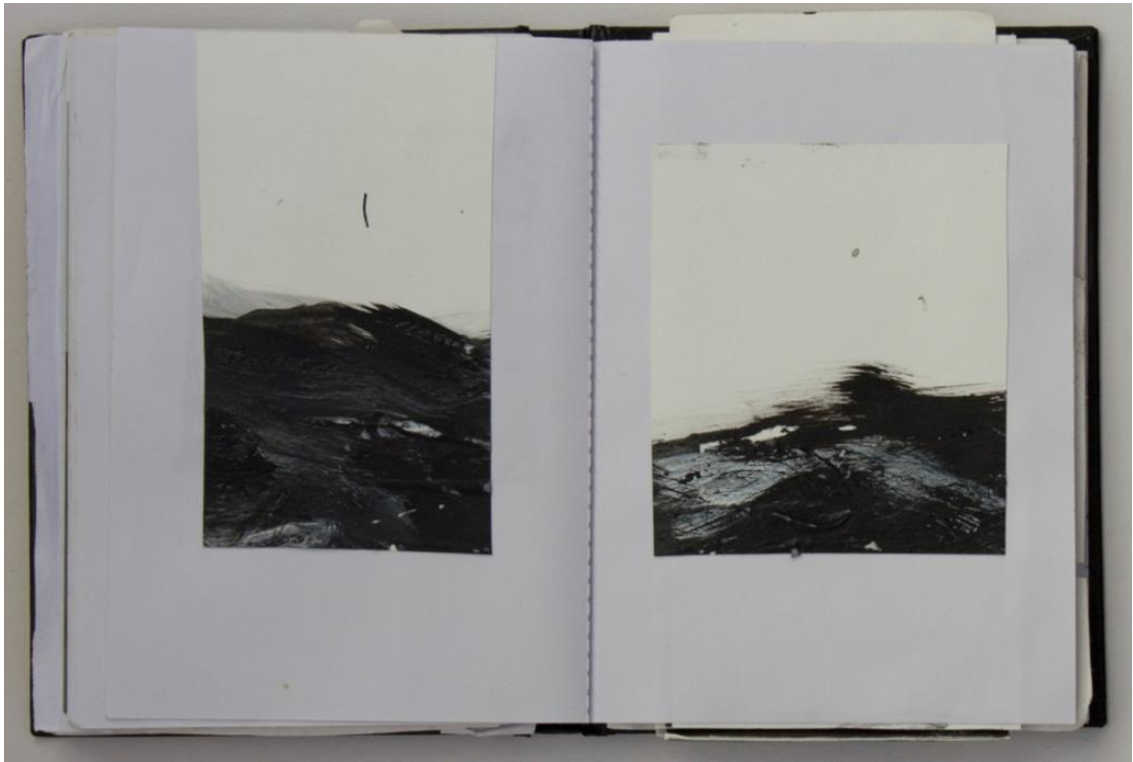
(fig.15) Sem título, 2012. Aguarela sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig.16) Sem título. 2011. Ecoline sobre papel, 15cm x 21cm.



(fig.17) Sem título, 2011. Ecoline sobre papel, 21 cm x 15 cm



(fig.18) Sem título, 2011. Acrílico sobre papel, 15 cm x 21 cm.



(fig.19) Sem título, 2011. Acrílico sobre papel, 15 cm x 21 cm.

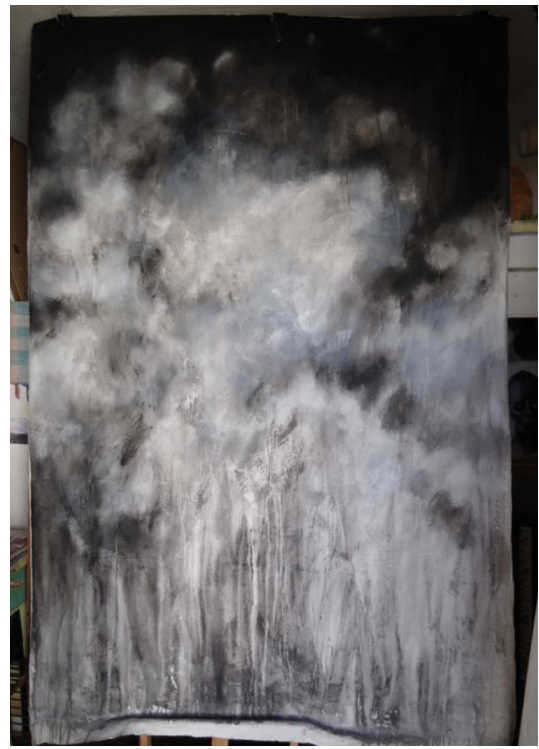


(fig.20)

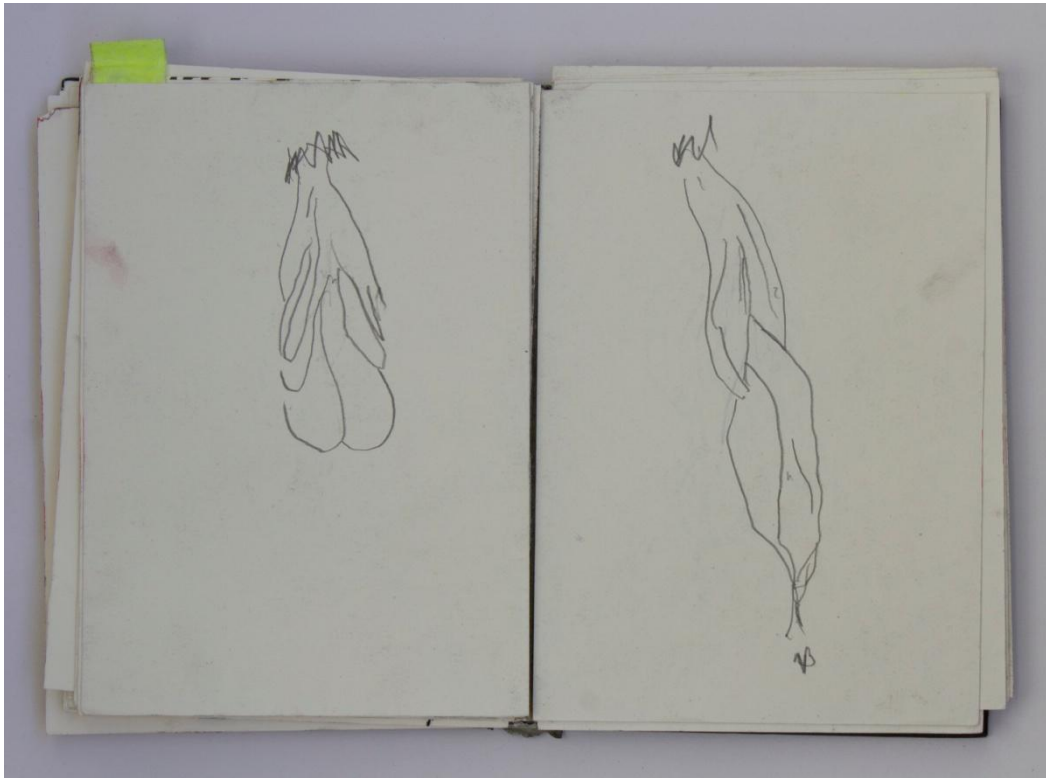


(fig. 21)

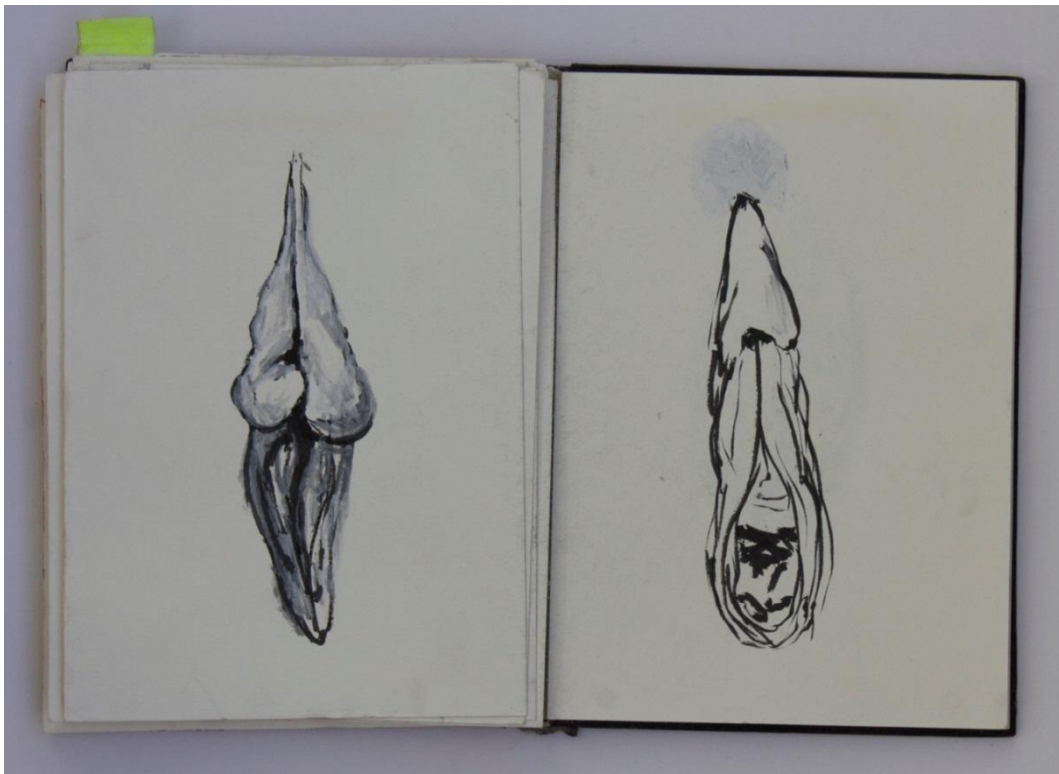
(fig. 20 e 21) Exposição *Anita vai ao Quartel*. Sem título, 2011.. Aguarela sobre papel dentro de sacos de plástico suspensos com fio de nylon. Dimensões variáveis



(fig. 22) Diferentes fases. Sem título, 2012. Acrílico sobre tela, 240 cm x 150cm.



(fig.23) Sem título, 2012. Lápis sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig.24) Sem título, 2012. Tinta-da-china e caneta tinta acrílica sobre papel, 21 cm x 29,7 cm.



(fig. 25)

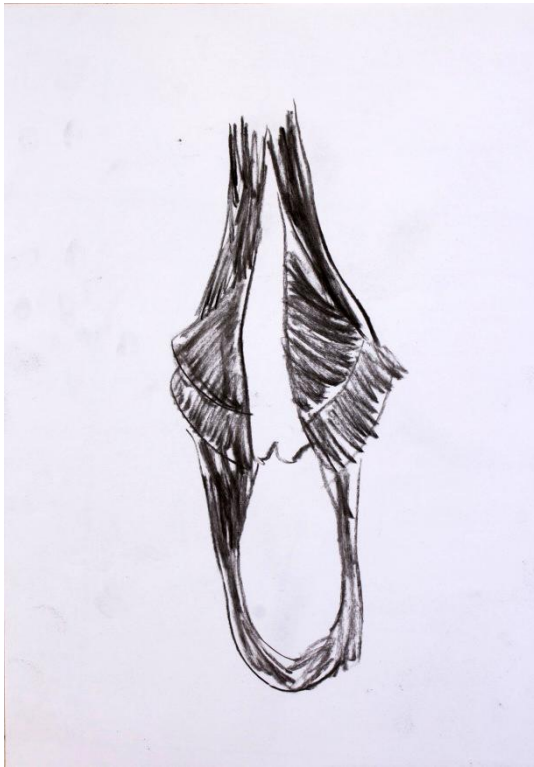


(fig. 26)

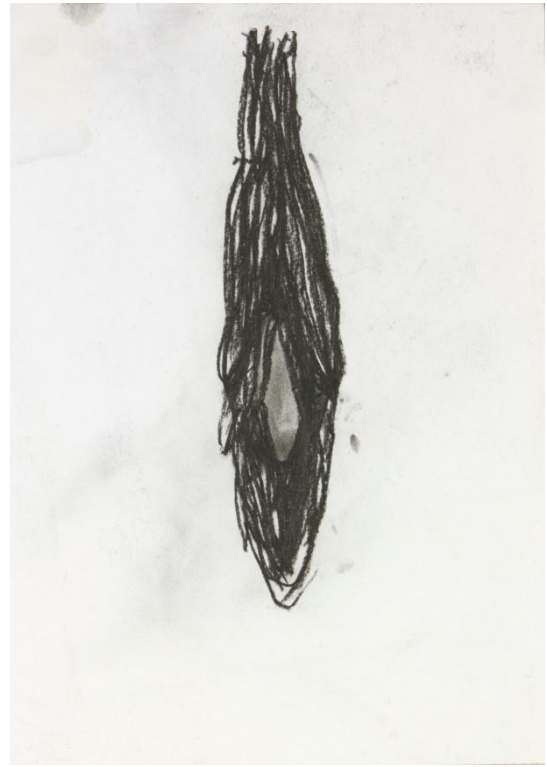
(fig. 25 e 26) Exposição *As Noites do Bairro têm Dias*. Sem título, 2011.. Aguarela sobre papel dentro de sacos de plástico. Dimensões variáveis.



(fig.27) Sem título, 2012. Óleo e carvão sobre tela, 220 cm x 150 cm.



(fig.28)



(fig.29)



(fig. 30)



(fig.31)

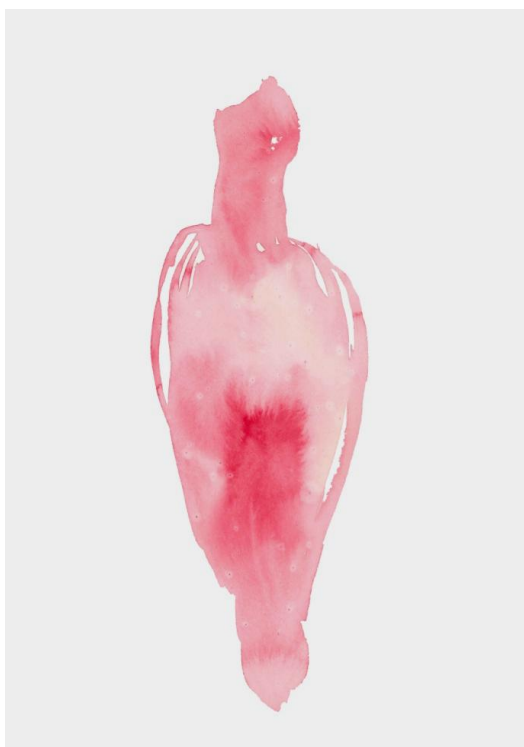
(fig. 28, 29, 30 e 31) Sem título, 2013. Carvão sobre papel, 43 cm x 28 cm.



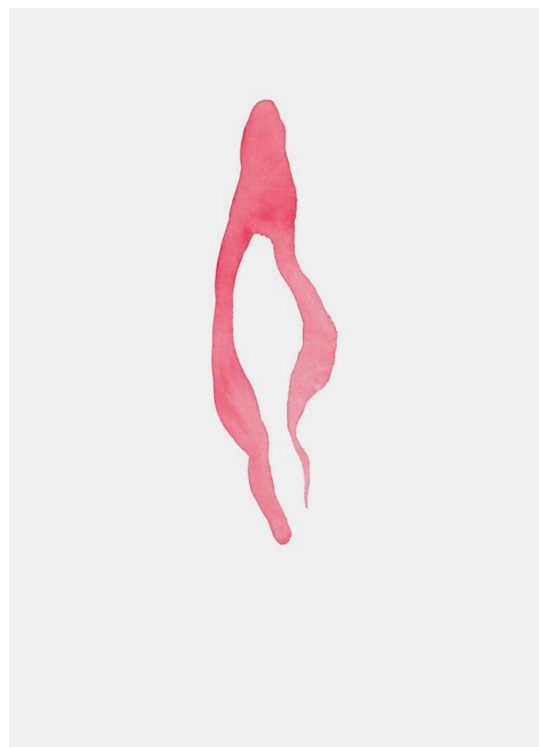
(fig.32) Sem título, 2013. Acrílico e carvão sobre tela, 210 cm x 150 cm.



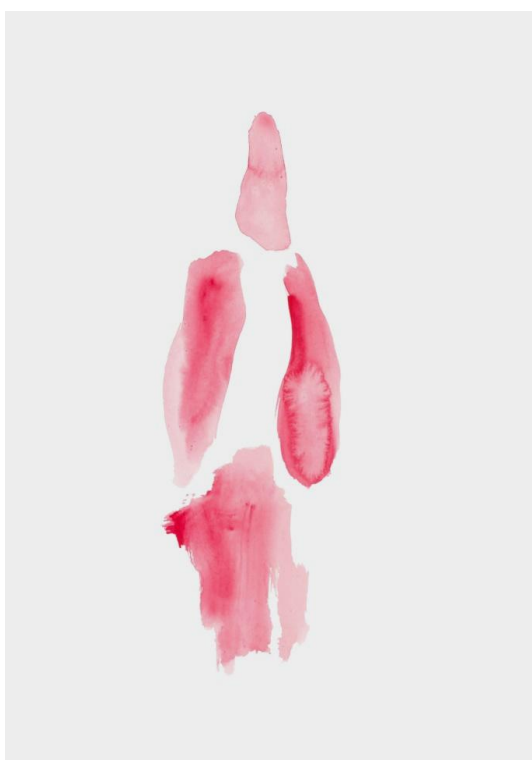
(fig. 33) Sem título, 2013. Óleo sobre tela, 220 cm x 150 cm.



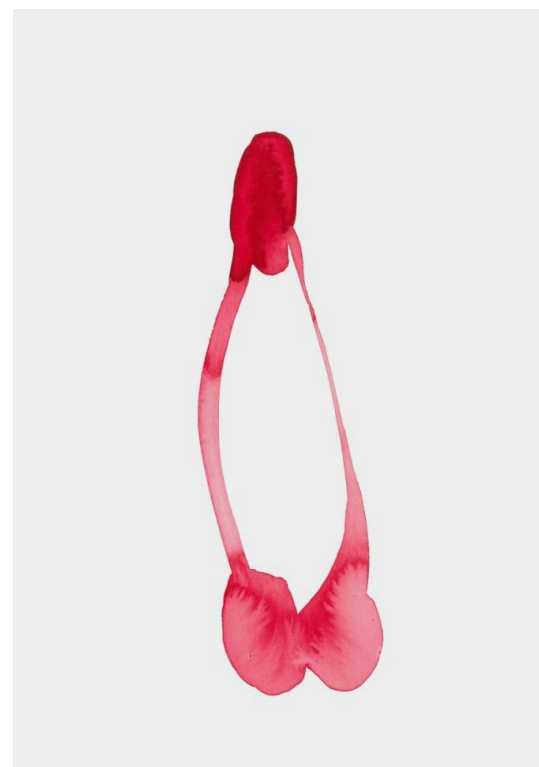
(fig. 34)



(fig. 35)



(fig. 36)



(fig. 37)

(fig. 34, 35, 36 e 37) Sem título, 2013. Aguarela sobre papel, Cada, 42 cm x 28 cm



(fig.38) Sem título, 2013. Tinta-da-china aguarela e acrílico sobre papel, 42 cm x 28 cm.



(fig.39) Sem título, 2013. Tintda-china e carvão sobre papel, 42 cm x 28 cm.



(fig.40) Sem título, 2013. Técnica mista sobre papel, 42 cm x 28 cm.



(fig.41) Sem título, 2013. Tinta-da-china, carvão e acrílico sobre papel, 42 cm x 28 cm.



(fig.42) Sem título, 2013. Técnica mista sobre papel, 42 cm x 28 cm.



(fig.43) Sem título, 2013. Técnica mista sobre papel, 42 cm x 28 cm.



(fig. 44) Sem título, 2013. Colagravura sobre papel, 17 cm x 23 cm.



(fig. 45) Sem título, 2013. Colagravura sobre papel, 17 cm x 23 cm.



(fig. 46) Sem título, 2013. Colagravura sobre papel, 100 cm x 70 cm.



(fig. 47) Sem título, 2013. Ponta seca sobre papel, 30 cm x 38 cm.



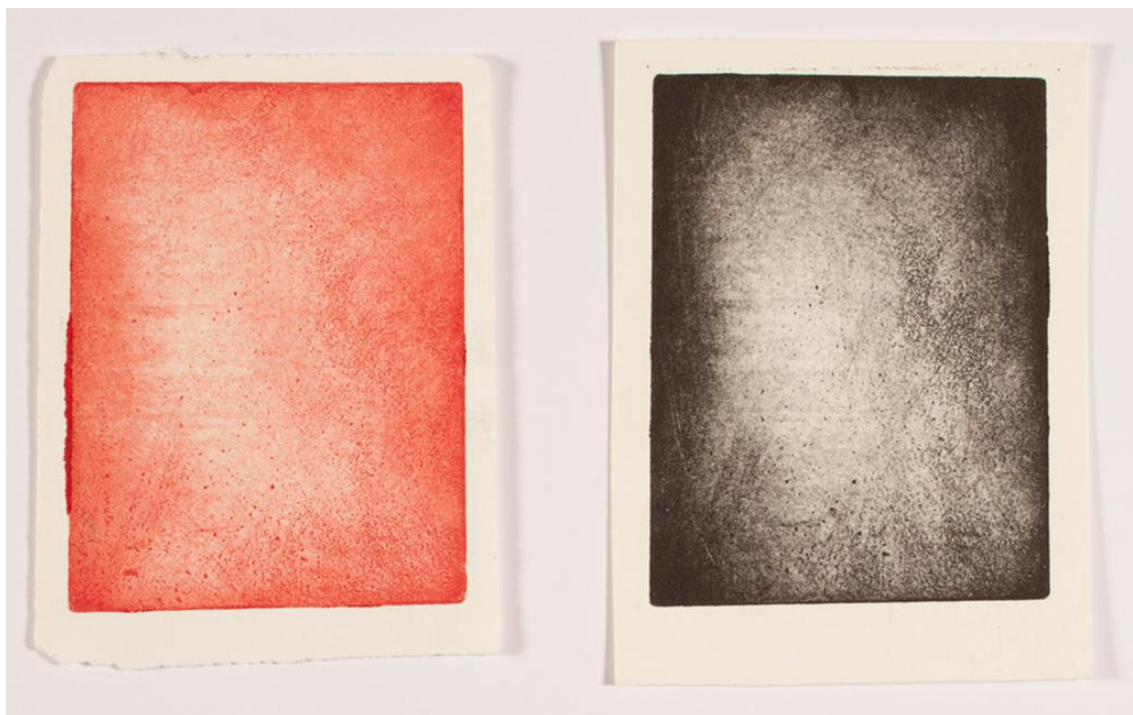
(fig. 48) Sem título, 2013. Duas fases. Água-tinta e ponta seca, 21 cm x 16 cm.



(fig. 49) Sem título, 2013. Água-tinta e ponta seca, 33 cm x 24,5 cm.



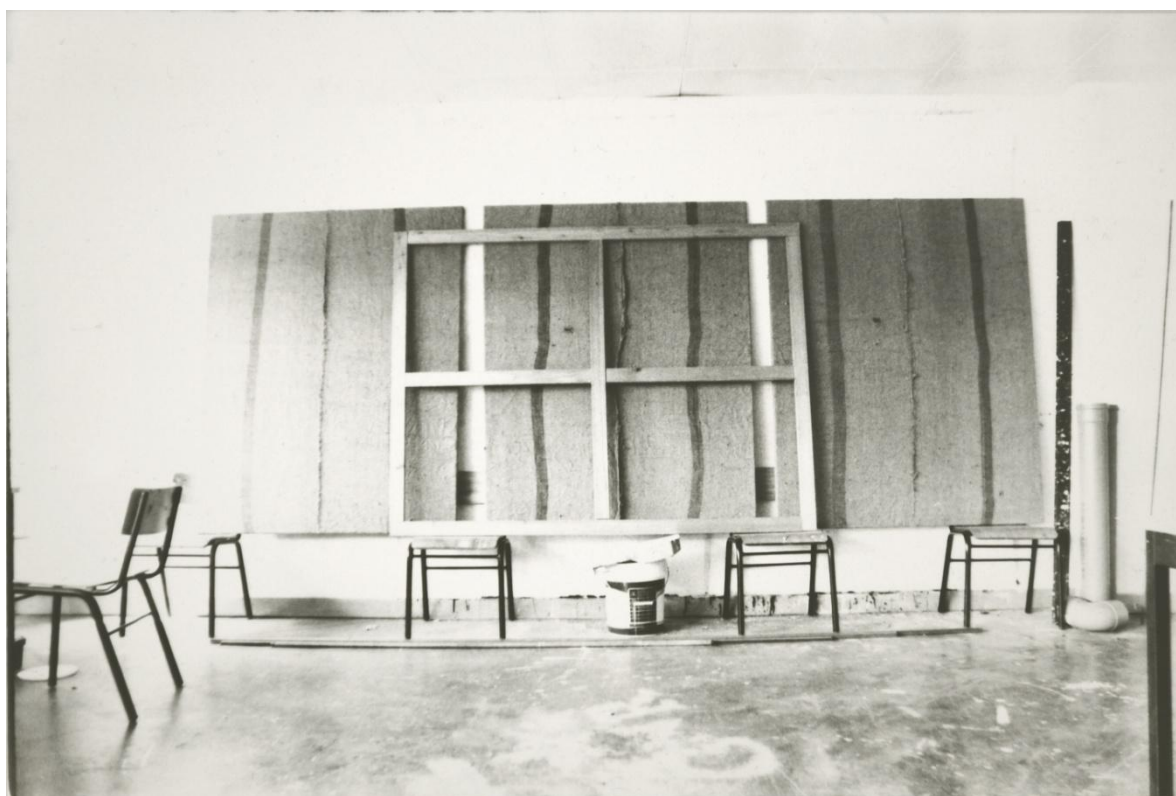
(fig. 50) Sem título, 2013. Monotipia, cada, 15 cm x 10 cm.



(fig. 51) Sem título, 2013. Água-tinta, cada, 21 cm x 16 cm.



(fig. 52) Sem título, 2013. Água-tinta. 21 cm x 16 cm.  
(fig. 44 até 52: fotografias de Soraya Vasconcelos).



(fig.53) Telas antes de serem pintadas, 2014. Digitalização de ampliação fotografia analógica, 16 cm x 24 cm. Fotografia de Rodrigo Cotrim.



(fig. 54) Sem título, 2014. Técnica mista sobre saca de serapilheira, 165 cm x 135 cm.



(fig. 55) Sem título, 2014. Técnica mista sobre saca de serapilheira, 165 cm x 135 cm.



(fig. 56) Sem título, 2014. Técnica mista sobre saca de serapilheira, 200 cm x 160 cm.



(fig. 57) Sem título, 2015. Pregos inseridos em papel artesanal, 23 cm x 18 cm.



(fig. 58) Sem título, 2015. Tinta da china e pregos inseridos em papel artesanal, 23 cm x 18 cm.



(fig. 59) Sem título, 2015. Tinta da china e sisal inserido em papel artesanal, 23 cm x 18 cm.



(fig. 60) Sem título, 2015, tinta plástica e sisal inserido em papel artesanal, 23 cm x 18 cm.



(fig. 61)



(fig. 62)



(fig. 63)



(fig. 64)

(fig. 61, 62, 63 e 64) Sem título, 2015. Pigmento e sisal inserido em papel artesanal. 23 cm x 18 cm.

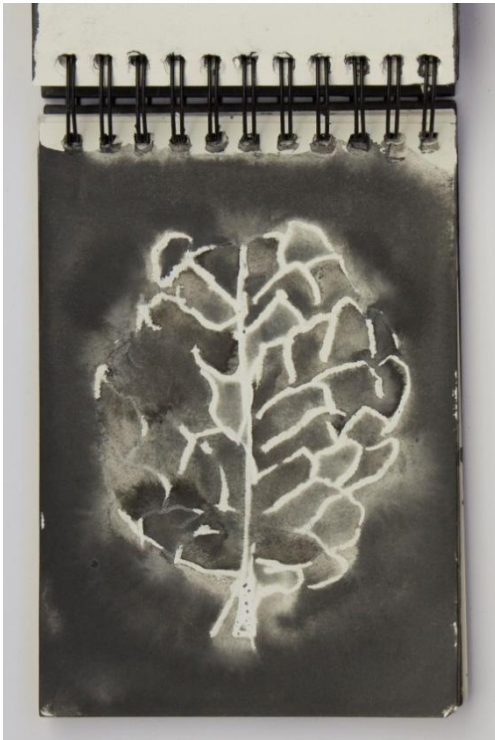


(fig.65)



(fig.66)

(fig. 65 e 66). Sem título, 2015. Cola de batom e tinta-da-china sobre papel, 21 cm x 15 cm.



(fig.67) Sem título, 2015. Tinta da china e lápis batom de cera sobre papel, 21 cm x 15 cm.



(fig.68) Sem título, 2015. Tinta da china, cola de e pastel a óleo sobre papel, 21 cm x 15 cm.



(fig.69) Sem título, 2015. Tinta da china e lápis de cera sobre papel, 21 cm x 15 cm



(fig.70) Sem título, 2015. Tinta da china, grafite e lápis de cera sobre papel. 21cm x 15 cm



(fig.71)



(fig.72)

(fig, 71 e 72). Sem título, 2015. Cola de batom e tinta-da-china sobre papel, 21 cm x 15 cm.



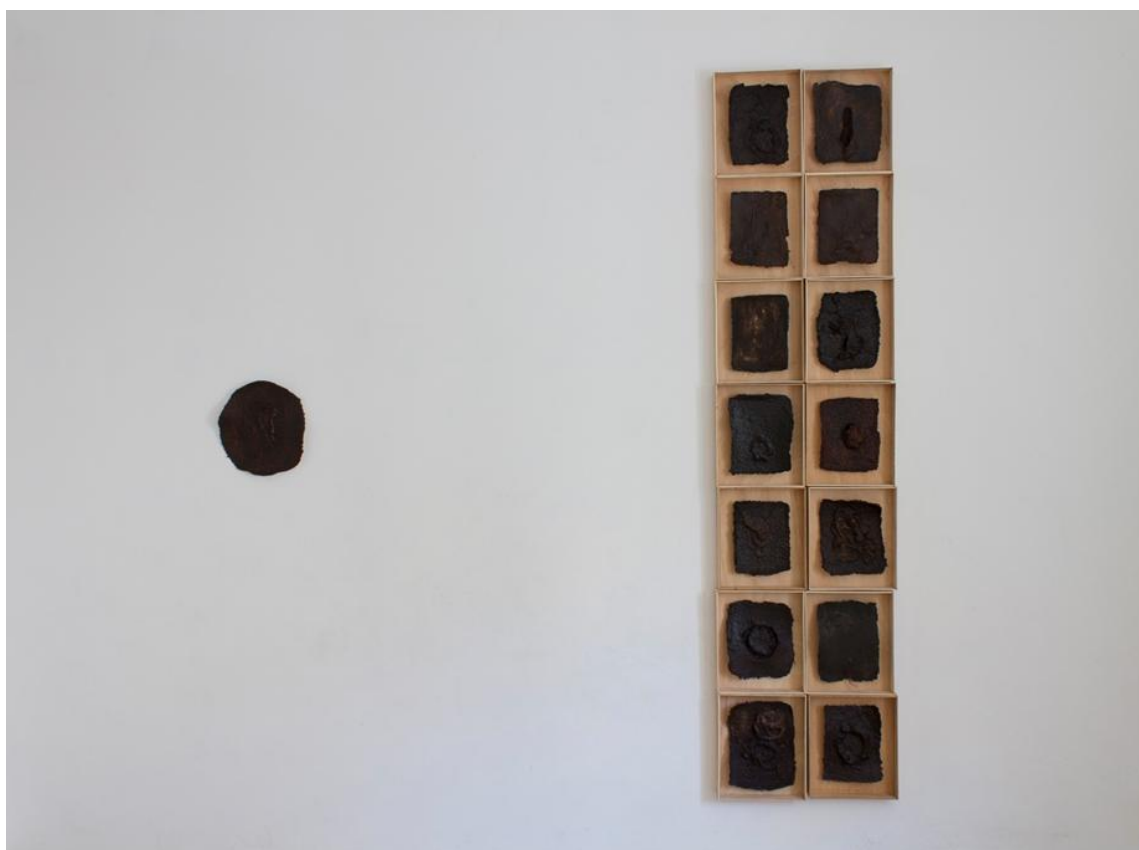
(fig. 73) Sem título, 2015. Tinta-da-china, cola de batom e lápis de cera sobre papel, 25 cm x 50 cm



(fig. 74) Sem título, 2015. Tinta da china e cola de batom sobre papel, 25 cm x 50 cm



(fig, 75). Sem título, 2015. Tinta da china e lápis de cera sobre papel, 25 cm x 50 cm.



(fig.76) Exposição *Levante*. Sem título, 2015. Técnica mista. Dimensões variáveis.



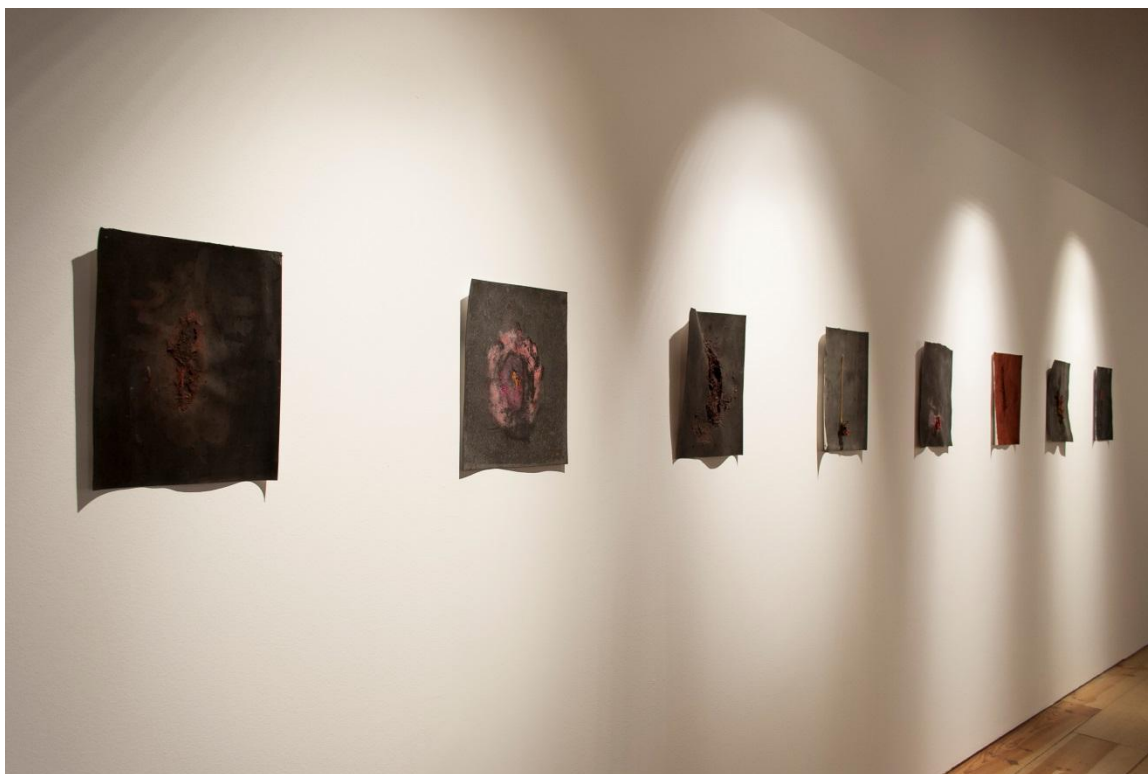
(fig.77) Exposição *Levante*. Pormenor.



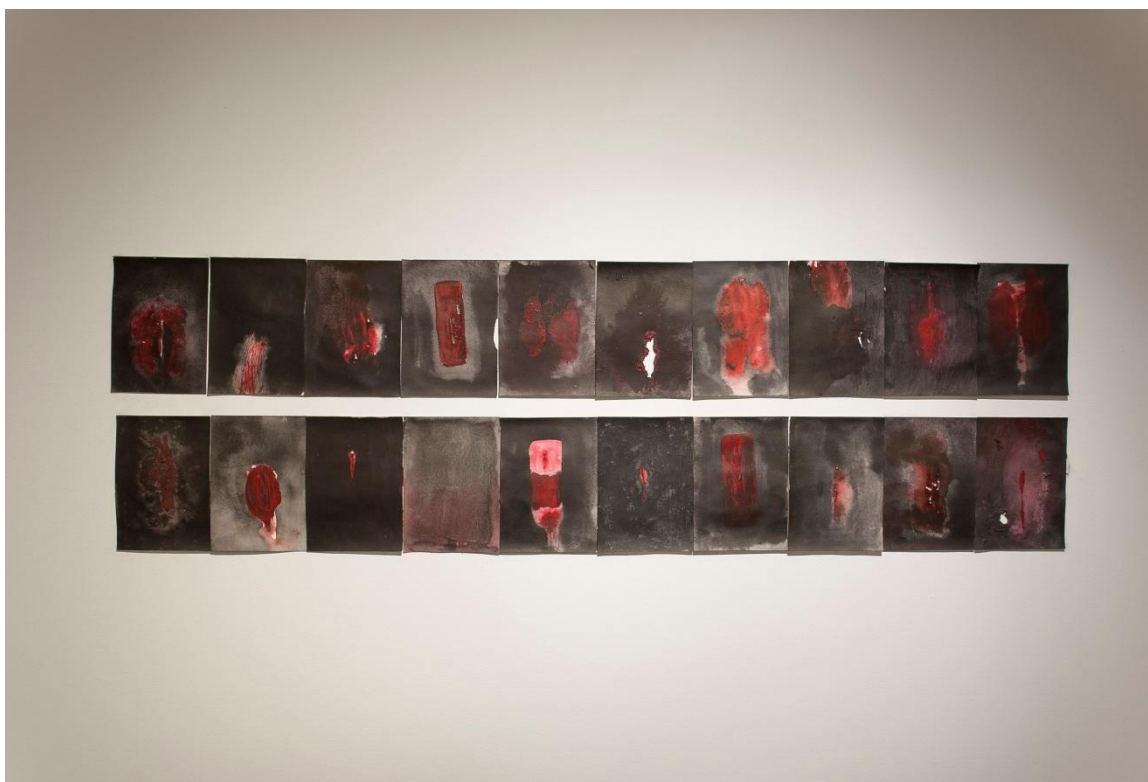
(fig.78) Exposição *Levante*. Pormenor.



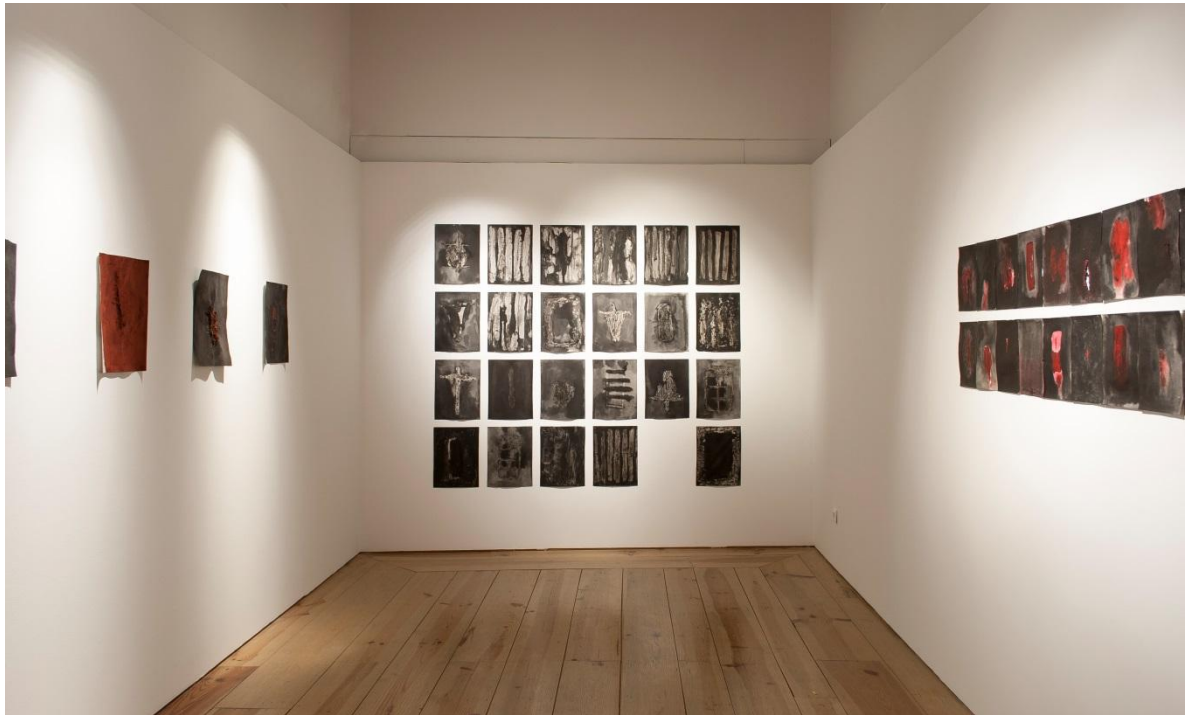
(fig.79) Exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*. Sem título, 2015. Tinta-da-china e cola batom sobre papel, 193 cm x 183 cm.



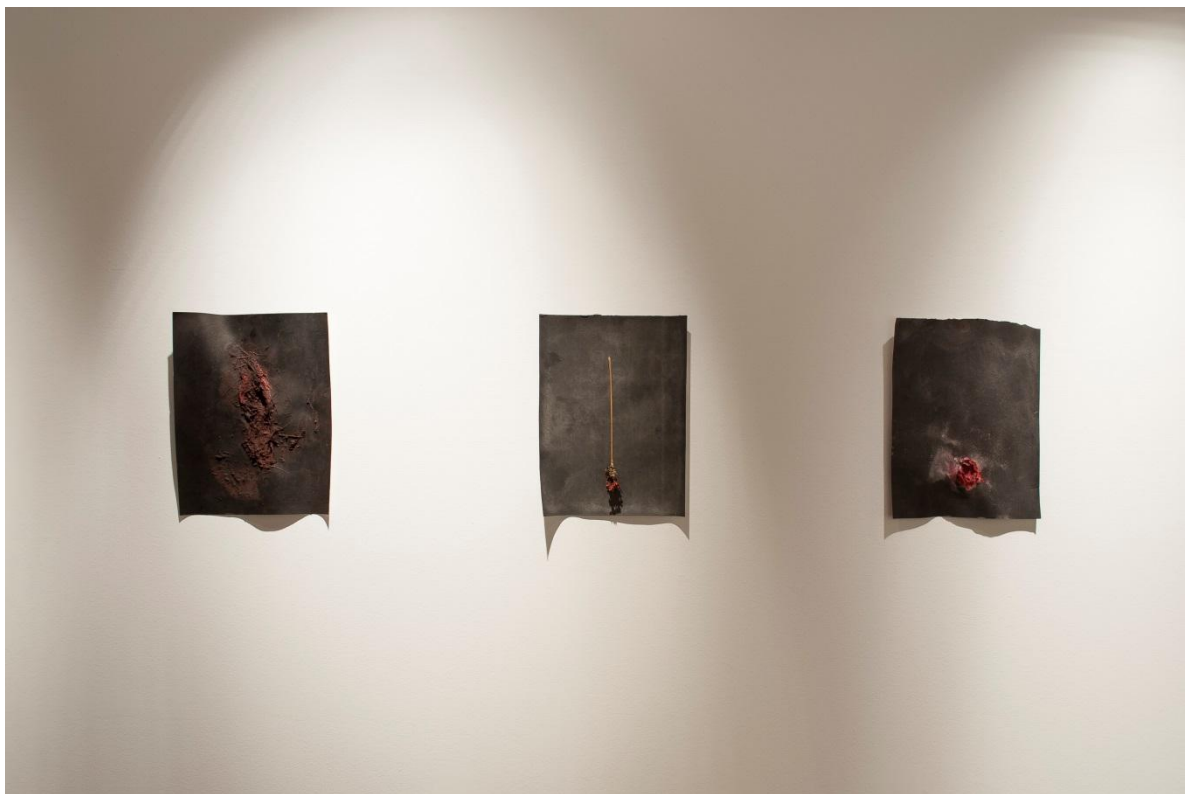
(fig. 80) Exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*. Sem título, 2015. Técnica mista sobre papel, cada: 42 cm x 28 cm.



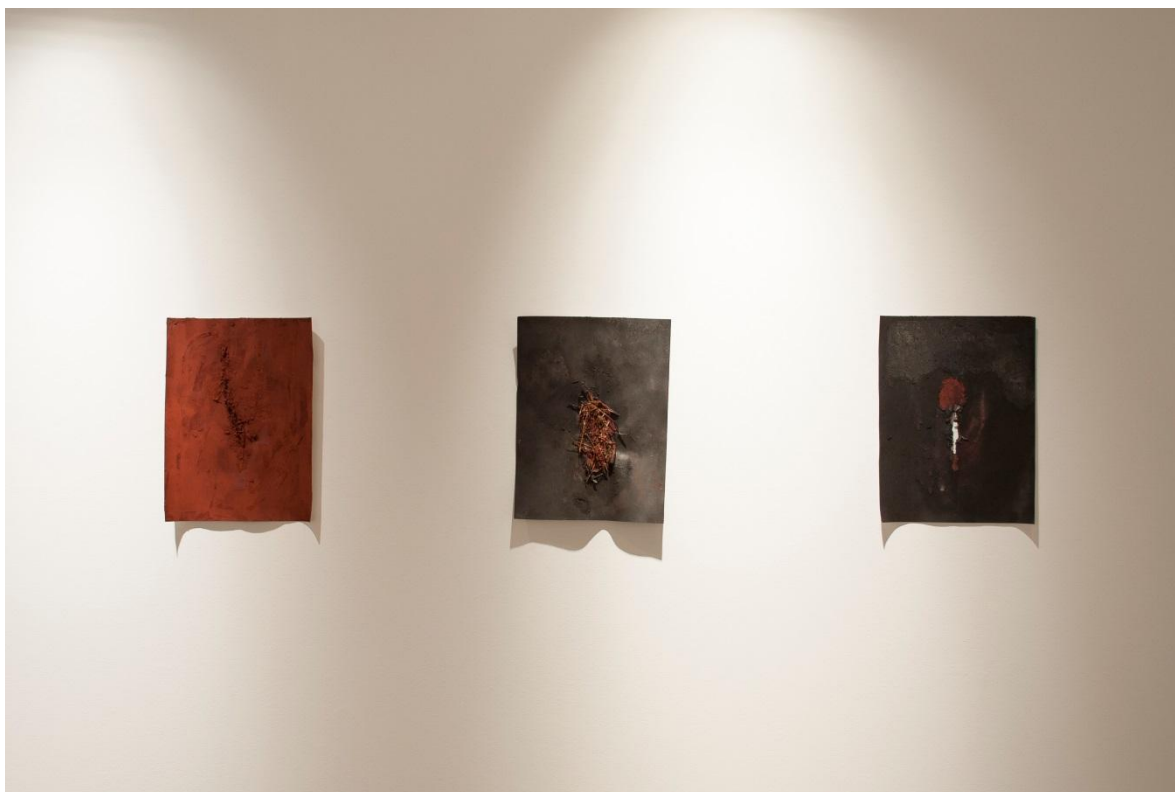
(fig. 81) Exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*. Sem título, 2015. Tinta da china, aguarela e acrílico sobre papel, 51 cm x 170 cm.



(fig. 82) Exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*.



(fig. 83) Exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*.



(fig. 84) Exposição *(Des)envolvimentos Emergentes*.



(fig. 85) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.



(fig. 86) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.



(fig. 87) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.



(fig. 88) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.



(fig. 89) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.



(fig. 90) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.



(fig. 91)



(fig. 92)



(fig. 93)



(fig. 94)



(fig. 95)



(fig. 96)

(fig. 94 até 96) (In) Coberto, 2016. Inauguração. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm. Fotografias de Jorge Simão.



(fig. 97)



(fig. 98)



(fig. 99)



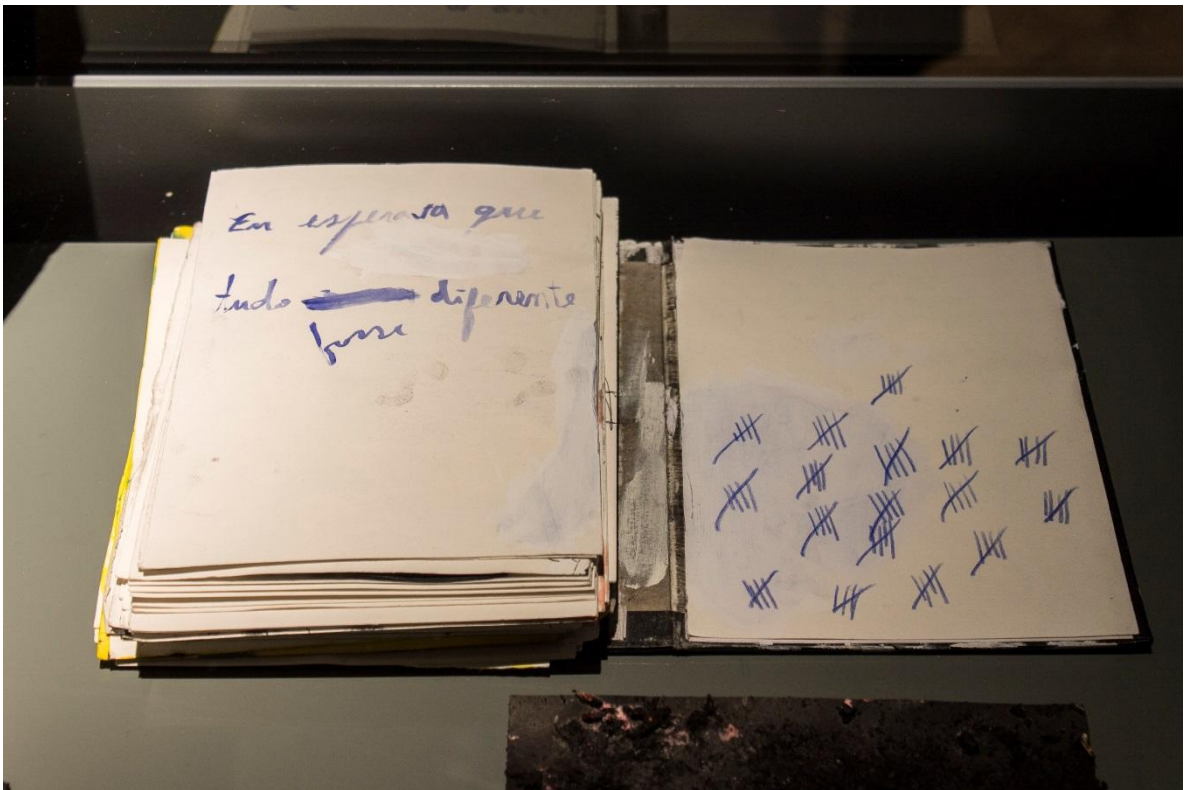
(fig. 100)



(fig. 101)



(fig. 102)



(fig. 103)



(fig. 104)



(fig. 105)



(fig. 106)



(fig. 107)



(fig. 108)



(fig. 109)



(fig. 110)



(fig. 111)



(fig. 112)



(fig. 113)



(fig. 114)



(fig. 115)

(fig.97 até 100) (In) Coberto, 2016. Instalação, 95 cm x 360 cm x 330 cm.

(fig. 100 até 115) (In) Coberto, 2016. Pormenor.