

ÂNGELO GONÇALVES

**UM PASSO A SEGUIR AO OUTRO:
CRIAÇÃO E REFLEXÃO ARTÍSTICA**



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
2024

ÂNGELO GONÇALVES

**UM PASSO A SEGUIR AO OUTRO:
CRIAÇÃO E REFLEXÃO ARTÍSTICA**

MESTRADO EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Trabalho efetuado sob a orientação do Prof. Dr. António Pedro Cabral dos Santos
e coorientação da Profa. Dra. Ana Patrícia de Queiroz Carneiro Dourado



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2024

RESUMO

Um passo a seguir ao outro: Criação e reflexão artística é uma investigação sobre o trabalho artístico que produzi desde os anos de 2010 até aos dias de hoje. Com esta pesquisa pretende-se mostrar como o trabalho realizado se relaciona entre os eixos artístico e político, eixos que alimentam todo o processo de criação e que está patente, nomeadamente, nas abordagens artística e teórica, propriamente ditas. Na presente fundamentação, recorreremos a um conjunto de obras, esboços e apontamentos realizados nas últimas duas décadas, com o intuito de poder, deste modo, explicitar quais as preocupações patentes no trabalho, entrecruzando-as com o mundo e a sua direção, advindo daí o título que dá o mote a esta reflexão. *Um passo a seguir ao outro* pretende, assim, mostrar como a produção realizada têm quase sempre como base o “outro” e necessariamente as infinitas possibilidades de como o ser humano e o mundo são explorados/examinados. Deseja-se apresentar, deste modo, os métodos, motivações e processos de criação utilizados nos diversos caminhos percorridos.

Palavras-chave:

Criação, Percurso, Sustentabilidade, Arte, Política.

ABSTRACT

One Step After the Other: Artistic Creation and Reflection is an investigation of my artistic work from 2010 to the present day. With this research, I aim to demonstrate how my work connects art and politics and how this relationship underpins and fuels my entire creative process, as well as my artistic and theoretical approaches. To support and substantiate this reflection, I draw upon works, sketches, and notes made by me over these years, with the goal of clarifying my concerns and those of my work regarding the world and its direction, which inspired the title that sets the tone for this reflection. *One Step After the Other* seeks to show how my creative process is always grounded in the other, and the infinite possibilities of how humanity and the world are explored. I intend to present the methods, motivations, and creative processes I have used throughout the various paths I have taken.

Keywords:

Creation, Journey, Sustainability, Art, Politics.

Sumário

Introdução

1. Pano de fundo histórico
2. A descoberta dos materiais: Criar com o que se têm à mão, com a substância do mundo
3. Inquietação política: Diálogos e reverberações artísticas
4. Por uma prática atenta ao entorno e às pessoas
5. Criar-junto, múltiplos Algarves de múltiplos artistas
6. Proposta de exposição: Esboços para o futuro

Considerações finais

Referências

Introdução

Distinguir a ação enquanto artista e enquanto investigador deste mesmo trabalho acontece, desde o início, com sentimentos bastante distintos, pois se, no momento da criação, o trabalho anda por si só com bastante entusiasmo e liberdade devido a uma rotina que se impõe, na parte que diz respeito à investigação, isso já não acontece tão facilmente – o ritmo e o método têm necessidade de serem trabalhados com o fim de serem encontrados.

É necessário refazer mentalmente o trabalho artístico com o fim de poder reconstruir uma narrativa, rever peças, rever esboços, descobrir fotografias, que fazem com que se volte a mergulhar mais do que seria normal no trabalho já realizado e, obviamente, no seu trajeto.

Com a sociedade cada vez mais em estado de aceleração, e o resultado final a ser por si só o mais importante, tal como nos diz Baudrillard “(...) chegamos ao ponto em que o consumo invade toda a vida, em que todas as atividades se desencadeiam do mesmo modo combinatório, em que o canal das satisfações se encontra previamente traçado hora a hora, em que o envolvimento é total inteiramente climatizado, organizado e culturalizado” (Baudrillard, 1995, p. 19). Sendo também as obras de arte um reflexo da sociedade, elas passam necessariamente por este escrutínio, transformando-se num produto para o mercado e para a sociedade de consumo, em particular, onde as ações quotidianas tendem a repetir-se, fazendo com que essas repetições encurtem o tempo e as distâncias e assim se esqueça o percurso/processo de cada obra e só o resultado final interesse.

Sabemos que a investigação artística fomenta o saber do percurso da obra, desenvolvendo assim um levantamento sobre esse preciso processo de criação que, por vezes, se torna bastante difícil quando, por exemplo, os documentos são quase inexistentes. Neste trabalho, a tendência para utilizar os conceitos de Cecilia Salles (1998)¹ tem sido bastante natural, pois o método, a sensibilidade e a própria simplicidade com que aborda os assuntos próprios da investigação inseridos nas problemáticas afetas

¹ Cecilia Almeida Salles é doutorada em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990), onde atualmente ministra aulas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP. Já lecionou diversos cursos e palestras acerca de temas relacionados com a Comunicação e a Linguística. Possui dezenas de publicações, entre elas, os importantes textos *Gesto Inacabado: Processo de criação artística* (1998), *Crítica Genética: Uma (nova) introdução* (2000) e *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (2006).

aos processos de criação abraçam precisamente o que se pretende com a minha investigação, isto é, uma das primeiras tarefas a que me propus foi, entre outras, a leitura e releitura de textos da autora, e vertê-la na reflexão direta sobre o trabalho artístico que tenho realizado.

Devido ao que tenho interiorizado, a partir da investigação de Cecília Salles (1998, 2017), apercebi-me, desde então, que seria necessário levar a cabo uma seleção sobre um conjunto de peças que poderão ser ou não incluídas nesta investigação sobretudo devido aos documentos que as suportam. Com isto, iniciam as naturais indagações que eu já esperava que existissem para que o projeto subsista, o prosseguimento ou o inacabar das próprias obras são partes delas mesmas. Segundo Cecília Salles, “(...) devemos aprender a lidar com a criação na perspetiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento” (Salles, 2006, p. 31)

Ainda que as obras não tenham especificamente um documento ou registo do seu processo, é importante lembrar que elas em si mesmo são também documentos da criação, e que a relação com outras obras e com as escolhas poéticas de um artista e de sua rede de criação pode vir a ativar essas peças, juntamente com o relato do artista. Estamos a falar de uma imensa e intensa articulação entre memória e reflexão, e também como ferramentas de arquivo no discurso da investigação, no tempo e no espaço: “O que se busca é compreender como esse tempo e espaço em que o artista está imerso passam a pertencer a obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta” (Salles, 1998, p. 45).

Tendo o meu trabalho artístico, desde sempre, uma grande relação com a Política, é natural que todas as obras se encontrem próximas dessa linha, mas o porquê dessa relação nunca me cativou muito responder até ao presente momento – o trabalho era político porque sim e, até certa altura, isso bastava-me, mas eis que, com a curiosidade em querer saber mais sobre a minha relação com o trabalho, surgiu a necessidade de produzir uma investigação específica, sendo que essa resposta necessariamente teve de ser dada para que o trabalho caminhasse – essa resposta era essencial.

Depois da necessária reflexão, cheguei à conclusão de que essa preocupação com o “outro” veio da escola preparatória, quando ingressei no 5º ano e me deparei com muitas desigualdades entre os alunos que a frequentavam. Sempre fui aquilo que se dizia na altura, “um remediado”, mas nunca me preocupei com os que tinham mais que eu, mas

sim com os que tinham menos, e isso importava-me e talvez tenha sido a partir desse momento que percebi que teria que reagir a essa desigualdade, pelo “outro”.

Por que não somos iguais? Por que não temos todas as mesmas condições? Terá sido a partir dessas questões que me terei tornado naquilo que sou hoje: um artista que atua para colocar-se diante de problemas, injustiças e desigualdades, intervindo, em toda a escala, para mostrar a minha posição, absorvendo e replicando o que esse mesmo mundo me dá, ou seja, as obras são devolvidas ao mundo com a minha implicação.

Outra razão terá sido a de mostrar de que lado da barricada eu estou?

E por que não estou do outro lado?

Possivelmente porque iria ter muita vergonha em ser considerado como muitos são. Possivelmente por preocupar-me com os mais fragilizados e não querer estar neste mundo como se estivesse em estado de hibernação. Todos nós, um dia, iremos virar “pó”, mas a ética, a moral e as boas ações deviam salvar-nos enquanto estamos vivos.

Nunca me custou, nem sobrecarregou, esta posição que tomo diariamente há muitos anos. Aliás, até tenho um prazer enorme nesta tomada de posição que é, sem dúvida, minoritária e que se alimenta muito da ironia e da provocação e por conseguinte acalenta assim parte do meu processo de criação.

As primeiras formas de intervenção pessoal perante o que acontecia na sociedade deram-se através de uma banda de música *punk*² da qual era vocalista. No entanto, comecei a sentir que isso só não era suficiente, pois tinha a necessidade de intervir com mais conhecimento e também de misturar o que tinha desenvolvido através da minha experiência com a ciência.

Como enfatiza Flusser, em seu ensaio *Criação científica e artística*: “(...) tal ligação ininterrupta entre vivência e conhecimento deve ser conscientizada, se quisermos ter vivências e conhecimentos plenamente humanos, isto é: políticos, intersubjetivos.” (Flusser, 1998, p. 24).

Assim, pretende-se analisar neste estudo alguns trabalhos que, em certa medida, se relacionam uns com os outros e o porquê dessas relações, assim como as escolhas técnicas, estéticas e éticas com os inúmeros materiais utilizados, procurando, dessa forma,

² Denomina-se cultura *punk* os estilos dentro da contracultura que possuem determinadas características, como por exemplo “o princípio de autonomia do faça-você-mesmo”, “o interesse pela aparência agressiva”, a simplicidade e o sarcasmo niilista” e ainda a “subversão da cultura”. Os elementos culturais *punk* distribuem-se pelo estilo musical, a moda, o design, as artes plásticas, o cinema, a poesia, e também um comportamento social que inclui princípios éticos e políticos, expressões linguísticas, símbolos e outros códigos de comunicação. Surge como reação à não violência dos hippies e à opressão “promovida” pelo elitismo cultural.

compreender as condições que levaram a essas mesmas escolhas. Sabemos que será impossível obter uma resposta concreta, e surgirão diversas direções, consoante a profundidade e necessidade da investigação.

Para isso, dividiu-se o presente projeto em alguns momentos. Inicialmente, é apresentado um breve pano de fundo histórico da prática e estética com o qual o meu trabalho artístico dialoga.

Em seguida, alguns pontos fundamentais sobre o meu percurso são abordados separadamente, entretanto com bastante relação entre eles: a descoberta dos materiais e suas relações com os meus temas artísticos; a minha inquietação política; o desenvolvimento de uma prática atenta ao entorno e as pessoas; e, por consequência, um grande apreço pelo criar-junto e com (e pelo) território do Algarve, sua gente, sua geografia e suas questões políticas.

Por fim, ensaio a prospeção de uma exposição futura que tem por base as reflexões realizadas ao longo deste período de investigação artística durante o mestrado e do qual este trabalho de projeto é resultado, ao mesmo tempo em que é também registo e motor de e para a realização desta exposição.

1. Breve pano de fundo histórico de uma prática e de uma estética

Abre esta reflexão uma pequena apresentação do pano de fundo histórico que constitui matéria de inquietação (política e artística, de modo entrelaçado) para algumas das obras e processos que serão comentadas ao longo deste estudo.

Na segunda metade do século XIX, o mundo iniciou um processo apressado de profundas alterações e convulsões. Emergiram os Estados-Nação que abriram o caminho do fim das monarquias e, conseqüente, início das ditaduras vindouras plenamente implantadas na primeira metade do século XX. Experimentamos a celebração do progresso científico, a sedimentação da economia industrializada, a par de uma urbanização cada vez mais instigada e sedimentada. A par desta enorme ebulição foi também normal que o mundo artístico sofresse muitas e incisivas alterações, uma vez que não é imune aos acontecimentos que o rodeiam.

Em meados do século XIX sentia-se que toda a atividade artística entrava em “crise”, especialmente percebida ao nível das temáticas e valências com ênfase na validação social, nas próprias estruturas artísticas museológicas e galerísticas, onde se inclui a integração/adaptação das novas regras que estavam presentes no sistema académico³ – que são postas em causa em toda a sua latitude.

No início do século XX, o mundo do designado período clássico deixa de fazer sentido para os artistas, que “passam” a ter uma posição de resistência e confronto contra o “velho mundo”, agora entendido como desfasado face ao presente, resultando num natural confronto que se começa a manifestar numa vontade de alterar os sistemas até então vigentes por parte dos artistas de então⁴, o sistema vigorante rejeitava-os por não se reverem nesses consensos impostos. Neste âmbito, citamos o escultor Rui Sanches, “(...) no campo das artes visuais, a segunda metade do século XIX foi um período extremamente conturbado, de grande conflituosidade, que levou ao progressivo

³ Enquanto na atitude da arte do período clássico a ideia central era retomar os valores estéticos resgatados do mundo greco-romano, no caso da revolução da Arte Moderna procurava-se, antes de mais, explorar tudo aquilo que era novo – formas de expressão, estilos, técnicas e materiais. Na Arte Moderna, o objetivo era questionar as regras e modificar as convenções artísticas. Se na arte clássica a busca pela perfeição, proporção e harmonia eram as principais características, com transição para a Arte Moderna, novos movimentos artísticos vão destacar-se como foi o caso do expressionismo, do cubismo, do dadaísmo, entre outros, que vão explorar de forma profunda novos caminhos e propostas plásticas levando à produção novas formas de expressão mais adequadas e funcionais às novas realidades.

⁴ Com o modernismo são criados diversos coletivos artísticos, tais como o Cubismo, o Futurismo. O Fauvismo, o Surrealismo, etc. responsáveis por toda a revolução em curso no mundo artístico, procurando assim um novo lugar para a função da Arte e também do artista.

desaparecimento dos consensos que existiam quanto aos valores centrais da tradição europeia, das belas-artes” (Sanches, 2018, p. 11).

No período da Arte Moderna, essas mesmas crises com que a arte se deparou serviram, acima de tudo, para iniciar um percurso baseado em novas tendências disseminadas pelas várias áreas das artes visuais. A título de exemplo, temos o caso da pintura que, com o surgimento da fotografia⁵, deixa de ter o propósito alargado que detinha até ao século XIX que era, para além da normal representação, também a de documentar e registar a realidade. A pintura distanciou-se, desse modo, do *Real*, passando a representar, sobretudo, impressões visuais e sensações, como foi patente nos proto-modernismos visíveis desde logo no Impressionismo e caminhando para uma figuração/abstração cada vez mais complexa. Como dissemos, a fotografia tomou, de certa forma, parte do campo da pintura, sendo capaz de realizar imagens de grande perfeição e números ilimitados a preços muito baixos, obrigando a pintura a se reinventar.

Com a procura, por parte dos artistas, de novos caminhos, começam a surgir interessantes estilos na procura de novas formas de representar o mundo, onde se inclui o ser humano, e os vários “ismos” que proliferaram por todo o lado são prova disso.

Nesta demanda por um novo rumo destaca-se o papel de Paul Cézanne⁶ (1839–1906) que se tornaria um dos principais impulsionadores, ao nível formal, na determinante importância que o Cubismo viria a assumir, neste período inicial. Realçando-se a visita que Pablo Picasso (1881–1973) e Georges Braque (1882–1963) efetuaram ao atelier de Cézanne, influenciando de forma determinante o surgimento do Cubismo, em particular, e, em geral, da vanguarda europeia à época.

Todas estas alterações traziam a modernidade para o período mais importante da sua existência, sobrepondo-se aos conceitos antigos que, deste modo, deixavam de prevalecer.

Com a I Guerra Mundial, o mundo entra, outra vez, em profunda mudança e a arte tende a deixar de ser uma atividade centrada no individualismo e passa a ter progressivamente um contexto mais coletivo, cujo resultado foi, diríamos, tornar-se mais

⁵ A primeira fotografia remonta ao ano de 1826 e é atribuída ao francês Joseph Niépce (1765–1833). Contudo, a invenção da fotografia não é obra de um só autor, mas um processo cumulativo de avanços por parte de muitas pessoas, trabalhando, juntas ou em paralelo, ao longo de muitos anos. Posteriormente, outro autor francês Louis Daguerre (1787–1851), produzia com uma câmara escura efeitos visuais em um espetáculo denominado "Diorama".

⁶ Paul Cézanne foi um pintor pós-impressionista francês, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX. Cézanne pode ser considerado como a ponte entre o impressionismo do final do século XIX e o cubismo do início do século XX. A frase atribuída a Matisse e a Picasso, de que Cézanne "é o pai de todos nós", deve ser levada em conta.

radical e implicada na defesa de um existir que, genericamente, caracterizamos como de cariz social, ainda que de forma muito tímida – começa-se a sentir uma aproximação cada vez mais próxima e consciente entre o discurso político e artístico⁷. Seguindo Jacques Rancière: “É preciso não fazer arte para fazer arte e política para fazer política” (Rancière, 2010, p. 52).

Tendo em conta esta inicial relação coletiva, os artistas começavam, a pouco e pouco, a ter a noção de um mundo que é comum a todos e tendem a ter mais proximidade, tanto na discussão como na realização de novas tendências que pretendem, sobretudo, enaltecer o coletivo, em detrimento de um individualismo que se fazia sentir até então muito vincadamente.

Esta maior comunhão entre os artistas fez com se aproximassem mais do que acontecia, por exemplo, no século anterior e observassem, desse modo, as mais recentes pesquisas desenvolvidas pelos seus pares. A partir daí desenvolveram ligações e ações coletivas, visíveis na recolha de informações, que consciente ou inconscientemente seriam utilizadas no próprio trabalho, dando assim aso a uma grande proximidade entre trabalhos, nomeadamente ao nível formal – veja-se as colagens que Braque e Picasso realizaram no mesmo período e que são bastante semelhantes.

Segundo Cecília Salles: “As pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências. Do modo como estamos tratando esses diálogos, aqui, não vemos essa questão com o peso negativo da falta de originalidade, mas da diversidade de referências, que constitui a trama de que é feita a história de cada artista” (Salles, 2006, p. 39).

Com o avançar do século XX, estes cruzamentos de linguagens começam a ser bastante usuais, coisas que antes eram impensáveis pois agora com todas essas ligações e partilhas são desenvolvidas em torno de uma maior sensibilidade e subjetividade,

⁷ Através das épocas históricas, entre as mais variadas culturas, é perceptível uma forte relação entre a arte e a política. Como se desenvolve esta relação depende muito de movimentos políticos e culturais afetos a cada época. Sabemos que à medida com que o tempo passa as artes assumem dimensões políticas e sociais, tornando-se um foco de controvérsia e até uma força de mudança política e social. A título de exemplo, a Revolução de 1848 inaugurou a Segunda República na França e um novo espírito liberal que, por um breve período, afetou bastante as artes. O *Salon* – a única exposição pública anual de arte na França, patrocinada pela Académie des Beaux-Arts – Courbet expôs lá em 1849, e seus primeiros trabalhos foram recebidos com consideráveis críticas, mas também elogios do público em geral. Aos 40 anos e ainda desafiando críticas severas em seu próprio país, ele era o modelo indiscutível de uma nova geração de pintores que se afastaram das escolas tradicionais de pintura. Courbet, recentemente eleito presidente da federação de artistas e encarregado de reabrir os museus e organizar o Salão Anual, cresceu em uma família com convicções antimonárquicas, com um avô que havia participado da Revolução Francesa, o que provocou seu envolvimento com a Comuna de Paris. Em vez de abrir os museus, ele decidiu proteger os principais monumentos públicos, especialmente a fábrica de porcelana de Sèvres e o palácio de Fontainebleau, pois Paris estava sob constante bombardeio pelos alemães.

afastando a razão isolada da análise e valoração das obras. A relação com o coletivo toma força. A este propósito, citamos Rui Sanches: “Por parte dos artistas existia uma forte vontade de estabelecer pontes com o coletivo. Estas tentativas irão tomar as mais diversas formas, já que a partir do início do século XX, cada artista terá que pensar a sua relação com a comunidade e com a realidade, uma realidade nova, ainda não identificável, onde apenas era claramente visível a desintegração da velha ordem” (Sanches, 2018, p. 15).

Com a transformação de uma postura artística individual em coletiva também as formas e maneiras de trabalhar se alteram, a indústria apresenta novos materiais que começam a ser “mais descartáveis” e que os artistas se iram apropriar para conceber as suas obras sem ter que por isso pagar grandes somas para as realizar. A título de exemplo, refira-se que, em 1907, foi criada a baquelite, podendo ser considerado o primeiro plástico, e em 1840, a tinta sintética industrial que traria novidade e inovação.

Com todos estes novos materiais que iam surgindo na indústria, a arte começa a integrá-los permitido aos artistas, à época, novas abordagens para os seus trabalhos e apresentar materiais que são inovadores.

Nesta atitude de inclusão não se estabelece nenhuma hierarquia entre os diversos materiais, como é o caso das instalações que começam a apresentar infíndáveis combinações entre os mais diversos materiais que estavam ao dispor dos artistas. Todas estas novas tendências experimentais impõem-se muito lentamente, pois tudo é novo e carece de conhecimento. Mas, com o passar do tempo, percebe-se que toda essa parte experimental agarrou o seu lugar, servindo assim de esboço/exemplo para o período que se seguiria, o contemporâneo.

A partir do fim da II Guerra Mundial, e com todos os acontecimentos que surgiram, a arte volta a entrar num novo período, que designamos por contemporâneo – o mundo volta a sentir uma forte necessidade de mudança, e com a passagem da metade do século XX o desenvolvimento de novos *media* provoca um período bastante intenso devido à globalização e a um grande avanço tecnológico.

Se o período moderno já tinha sido marcado pela industrialização, agora o período contemporâneo era marcado pela integração dos meios de comunicação e pelas novidades trazidas pela Revolução Eletrónica, trazendo, desse modo, uma preciosa ajuda na produção de um outro pensamento que pretendia, acima de tudo, romper com o que até aí existia como objeto artístico, fazendo com que no processo criativo o inconsciente ganhasse outro valor entre os pensamentos vanguardistas – dava-se início à designada

Arte Contemporânea, onde era patente a experimentação de todas estas técnicas e linguagens.

O ano de 1968 anunciou o que seria a década de 70 – inúmeras manifestações abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. Um ímpeto de “contestação e ira” crescia face aos valores e às organizações dominantes.

Enquanto estudantes e trabalhadores gritavam os seus slogans e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra o “sistema” os jovens artistas olhavam as instituições com igual ou maior desprezo, pondo em causa os pressupostos da arte e tentando redefinir o seu sentido e a função. (Goldberg, 2012, p. 193).

A Arte Contemporânea vem assim dignificar a atitude do artista, dando prioridade à sua liberdade no que diz respeito à produção artística centrada na experimentação, enaltecendo o quebrar de paradigmas e a reflexão sobre o ato de criação. Com esta nova atitude, a designada Arte Contemporânea impõe-se, causando e dando mais liberdade aos artistas. Liberdade que até então era bastante dúbia, pois até aí tinha sido bastante controlada, de uma forma geral, pela religião, pelo mercado e pelos governos – não que isso tenha desaparecido completamente.

Sem controlos e censuras, a criação torna-se, aparentemente, mais livre para expressar-se e apontar sobre problemas concretos da sociedade e do mundo. E para falar desses temas usa as mais diversificadas linguagens e meios, tais como: a *performance*, a fotografia, o vídeo, a pintura, o desenho, o som, entre outros, servindo assim como uma autêntica plataforma a tendências, como foi o caso da *pop art*, do minimalismo, da arte conceptual, da arte povera, entre muitas outras. Características que tornaram a Arte Contemporânea bastante volátil, entrando constantemente em oscilações e contradições e sendo bastante difícil definir uma noção única em torno dos seus objetivos. O que hoje é, amanhã já não é. Mas são essas constantes mudanças que lhe dão enormes possibilidades de o criador ser livre para desenvolver o que bem entender, desde que, ao fazer, tenha a consciência e a perceção do que está a fazer e de que está a criar uma realidade, e com que intenção cria essa realidade. Cabe, deste modo, ao artista encontrar a sua posição no mundo com o seu trabalho, desenvolvendo uma linha e linguagem que deverá ir de encontro em termos éticos, técnicos e estéticos.

2. A descoberta dos materiais: Criar com o que se têm à mão, com a substância do mundo

“Eu queria pintar...”

Com o passar dos anos continuei a olhar para o “material” dito de artes visuais sempre com o mesmo interesse de criança, chegava a entrar numa papelaria e comprar lápis e papel só porque me dava prazer tê-los e nunca me saiu da cabeça que eu queria pintar. Esse gesto é para mim bastante transformador, tanto a nível pessoal como material, pois pegar num pouco de tinta e alterar a cor de algo e a apresentação de algo sempre foi visto por mim como um ato mágico.

Imaginemos qualquer pessoa que pinta a parede de branco da sua casa mesmo sem ser pintor, ela sente uma emoção nem que seja pelo aspeto limpo que essa ação confere. Com inúmeras tintas e um suporte adequado também sinto que estou a tentar transformar algo só que não se resume à parede de uma casa, mas sim a minha relação com o mundo.

Quando me desloquei aos Países Baixos, depois de ver alguns museus, resolvi comprar tintas e pincéis de óleo para começar a pintar por minha conta e risco. Realizei as minhas próprias telas e iniciei a minha atividade pictórica como um autodidata, mas cedo percebi que precisava de me relacionar com outros pintores para poder progredir e desenvolver-me.

Decidi ingressar na universidade para poder aprender a pintar e, com isso, mostrar a minha visão do mundo. Reproduzo as palavras de Antoni Tàpies (1923-2012) para traduzir a minha visão enquanto artista: “Gostaria, com isto, de mudar a visão total que as pessoas têm do mundo, porque através do conhecimento da matéria pode-se atingir outros, o da sociedade, da política, da moral. Pintar é uma forma de refletir sobre a vida” (Tàpies, 2022, p. 49).

Enquanto aluno na Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Algarve comecei a filtrar a informação que me era passada e a perceber qual seria a mais importante e indicada na construção de um percurso artístico com o intuito de poder intervir politicamente.

Este é o mote que pretendo utilizar para analisar alguns trabalhos que, em certa medida, se relacionam uns com os outros e o porquê dessas relações, bem como também as minhas escolhas técnicas ou estéticas e os inúmeros materiais utilizados por mim,

procurando assim compreender as condições que me levam a essas mesmas escolhas. Sei que será impossível obter uma resposta concreta, mas surgiram diversas direções isto consoante a profundidade da investigação.

Dos inúmeros artistas que me foram sendo apresentados, saliento o pintor Diego Rivera (1886-1957), que foi aquele que mais me cativou pelo uso das cores fortes, berrantes e também da sua atitude política e revolucionária desde o início. Foi por causa dele que os meus primeiros trabalhos desenvolvidos no curso de Artes Visuais utilizaram a pintura como meio, e é a partir daí que se dá uma efervescência que começa a entrecruzar o trabalho artístico com conceitos políticos. Se por um lado, com Rivera, a abundância da cor era bastante apelativa, os motivos políticos que utilizava deixavam-me ideia de que, por eu vir de um discurso performativo, poderia trilhar o meu caminho neste novo meio. Sem dúvida as artes visuais foram grandes impulsionadores do meu trabalho e ainda hoje continuam a ser, pois consegui chegar a públicos que, de outra forma, teria sido muito mais difícil, senão mesmo impossível.

Além desta relação com a investigação académica, é importante frisar que na academia comecei a ter mais contacto com outros artistas visuais, tanto alunos como professores, construindo assim um pensar constante sobre a criação e os seus problemas.

Estas relações foram bastante importantes, pois ajudaram a pensar o que seria necessário para que o trabalho dos artistas tivesse mais impacto e projeção e, conseqüente, participação do público.

Todos esses propósitos foram resultando em conversas e atitudes que seriam criadoras de associações artísticas e coletivos, nomeadamente na cidade de Faro, coisa que antes praticamente não existia ou as que existiam eram bastante tímidas e pouco apelativas à participação pública. Todas essas dinâmicas nunca pretenderam copiar um modelo, viesse donde viesse, e impô-lo em Faro, mas serviam, justamente, como exemplo para que algo mudasse e saísse de um marasmo que já não se suportava e que afastava o público dos jovens artistas.

Toda esta criação de espaços coletivos que se impunha na comunidade de Faro, além de trazerem uma resposta à região, respondia também a uma pergunta que surgia à maioria dos alunos que queriam continuar a trabalhar nos seus projetos depois dos três anos de licenciatura, o tão angustiante: “e agora?”.

Com essa iniciativa, passou a ser possível, aos que acabam a licenciatura e voltam aos seus sítios de origem, ter “lugares” aos quais estão ligados e, assim, podem continuar

a mostrar e apresentar os seus projetos, a promover o diálogo, e a levantar ideias e questões, continuando, de certa forma, aquilo que tinham iniciado na licenciatura.

Nunca se pretendia que “toda a experiência adquirida” tivesse como único fim o desenvolvimento do meu trabalho, mas sim o labor de toda a comunidade artística que se vinha afirmando, especialmente após a criação da Licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Algarve (em 2005), que contribuiu para a ebulição da criação em artes visuais na região.

Desde o início do meu percurso, deparei-me com alguns problemas. Um deles era sem dúvida a aquisição de materiais ditos nobres (Belas-Artes), e isso condicionava a produção das obras, mas, com a chegada à academia, percebi que esse problema não era exclusivamente meu, pois havia colegas com a mesma questão.

A partir do segundo ano, quando os alunos começam, talvez, a adquirir mais confiança, a liberdade impõe-se, e tendem a experimentar tudo. A hipótese que existia, caso não houvesse capacidade monetária, era mesmo reaproveitar materiais, ir ao lixo, ver o que sobrava, visitar oficinas e espaços industriais e, com isso, os ateliers enchiam-se de todo o tipo de materiais, vidros, madeiras, feltros, alumínio, plástico, etc.

Este ambiente começou a contaminar o meu trabalho, pois eu via e recolhia esses materiais todos os dias, materiais que lembravam a minha infância e era com o que eu brincava nessa mesma altura.

Além do mais estes materiais praticamente não tinham custos, tudo o que era necessário para trabalhar com eles era bastante barato, pois praticamente os objetos de junção existiam, também, nessas sobras de materiais, tais como parafusos, molas, borrachas, cantoneiras, entre outras.

Com toda esta forma de produzir, além de ser pouco onerosa, ajudava-me ainda numa outra forma de trabalhar, que era o do aproveitamento e da sustentabilidade, onde o desperdício era o principal fornecedor.

Sempre foi minha preocupação despender, gastar e usar o mínimo de recursos possíveis, com duas ideias em mente: a da criação sustentável e outra que tinha a ver com a ética na prática artística. A ética no sentido da minha prática estar de acordo com os conceitos que as minhas obras carregavam. Este planeta é a casa de todos por uns breves anos, e deveria ser nosso compromisso devolvê-lo (entregá-lo às gerações seguintes) em bom estado. Muito diferente do que tem sido feito ao longo dos últimos anos,

especialmente a partir do advento da Revolução Industrial, e acelerado pela cultura do consumo e também do desperdício, com as interjeições incentivadas pelos media.

Todos os atos têm consequências e, quando se vai contra a corrente dos acontecimentos, é difícil aguentar os seus efeitos. Ser-se autêntico implica transparência; o artista tem de recusar expor-se ao poder dos media que funcionam como promotores de obediência; só desta forma a obra resistirá pela verdade aos véus, cortinas de fumo, nevoeiro e opacidade... dos tabloides informativos. (Cabral Santo, 2018).

Com toda esta proximidade entre artistas nestes espaços de trabalho aliada a uma forte falta de meios que caracterizavam a altura é natural que se desenvolva uma contaminação entre os mesmos artistas, capazes de fazer com que todos os dias se vá um pouco mais além do que no dia anterior e isso fez com que se desenvolvesse outras maneiras de atuar que até então não eram usadas, pelo menos por nós e a reutilização de materiais era uma delas, tanto na parte económica como na parte sustentável e visíveis na peça construída.

Reação a um desastre futuro

Em 2015, o governo de então preparava-se para emitir licenças de prospeção de gás e petróleo na costa algarvia a empresas internacionais. No entanto, a população em geral não estava de acordo. Como tal, o coletivo a Farpa (do qual eu fazia parte), que, à época, era uma galeria criada por nós, ex-alunos do curso de Artes Visuais, resolveu realizar uma exposição cujo título era *OILGARVE*. Para abordar este tema convidamos um conjunto de artistas que se insurgiam contra a prospeção, precisávamos de caminhar em conjunto. Esta exposição tinha a intenção de mostrar o que os artistas participavam pensavam e contribuir para que todos os que se preocupavam com a causa entrassem em diálogo.

O próprio resultado foi além do que poderíamos esperar, pois, com esta ação, surgiram muitas ideias sobre como agir no futuro, e uma delas foram as manifestações de rua, que levou a contestação para outro patamar.

A exposição *OILGARVE*, que tinha funcionado como um gatilho, veio a ter uma enorme aceitação pelo público, tendo depois sido requisitada pelas autarquias de Aljezur e Tavira, com o intuito de apresentar ao público e assumir publicamente qual as preocupações em relação ao problema.

A exposição também serviu como uma ação política, enfrentando ideias contrárias e desobedecendo ao que o poder estatal já havia decidido, fazendo com que o governo voltasse atrás e abandonasse a ideia da prospeção de combustíveis fósseis.

Na exposição *OILGARVE*, apresentei a peça com o título: *Era uma vez...* A peça que foi criada para a exposição era composta por materiais encontrados ou que já não teriam utilização. Era importante, para mim, trazer uma peça que apresentasse, também em sua condição material, as questões da sustentabilidade e do reaproveitamento inerentes ao tema.

Os materiais utilizados foram o feltro – o feltro tinha-me chamado à atenção pela sua cor e a boa capacidade de ocupar e ter importância no espaço. Uma torneira antiga porque tinha sido encontrada, depois de limpa brilhava como ouro e conferia-lhe a ironia, um bidão porque era preciso dar rudez à composição, a palete entrava devido a ser um material industrial que ao ser feito de madeira trazia alguma natureza de cariz orgânico ao trabalho. Um depósito de plástico era necessário para armazenar o óleo queimado que apesar de ser líquido entrava como provocação, manchando desta forma o feltro azul que simbolizava o mar e caía, tipo manto, cerca de 2 metros de altura conferindo um som intermitente como se de um relógio se tratasse avisando-nos, em simultâneo, do tempo que estamos a perder.

Começava assim as minhas primeiras instalações com estes materiais recuperados e também as primeiras apresentações ao público desta minha nova maneira de trabalhar, onde estes materiais “rudes e sujos” eram escolhidos porque representavam o problema que se pretendia falar, problema que não era nada agradável, e daí esta procura e utilização desses materiais. Apesar desta “rudez” estar presente na maioria dos materiais, o conjunto conseguia produzir um resultado bastante limpo que ao ser apresentado numa galeria que possuía paredes brancas impunha uma certa ironia e isso era o ideal. Descobri também que o trabalho vivia de objetos encontrados e recuperados de despojos e restos rejeitados pela sociedade, mas esses mesmos objetos não foram apresentados autonomamente, eles existiam no trabalho maioritariamente transformados, ou seja, pintados, cortados, aparafusados uns aos outros com o intuito de criar um novo objeto artístico que supostamente não serve para nada, a partir de materiais que serviram a sociedade.



Figura 1. *Era uma vez...*, Angelo Gonçalves, 2015.

Em 2015, a Sociedade Polis tinha começado a atuar na Ria Formosa, diversas casas foram demolidas, muitas como primeira habitação, outras eram barracas que tinham sido apoios de pesca e faziam parte importante da cultura das designas ilhas barreira. Em Faro, já se sentia dificuldades em conseguir encontrar uma habitação digna desse nome por um preço razoável, e tudo isso foi a ignição para a ideia do trabalho que iria apresentar. Em 2016, quando sou convidado a apresentar um projeto de Arte Pública para o largo da pontinha em Faro, projeto que eu pretendia desenvolver consistia em construir uma casa no local que seria derrubada através de uma *performance*.

Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é como se diz frequentemente: o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a aceção do termo. Até a mais modesta habitação é bela. (Bachelard, 2008, p. 200).

A inclinação para escolher a *performance* como meio de atuar deveu-se ao facto de na altura estar a participar numa peça de teatro e a colaborar com uma companhia de teatro amador, essa proximidade com a arte performativa fez com que muito naturalmente a adotasse como médium para este trabalho. Outra razão da escolha da *performance* deveu-se a estar familiarizado com a representação isso deixa-nos com bastante disponibilidade e mais à vontade para enfrentar um público, por outro lado achava este trabalho tão importante, tanto para mim como para a população que não queria que fosse uma coisa estática e pudesse assim ter mais presença no espaço, habitando o mesmo com mais fulgor e determinação.

Iniciei, desta forma, o meu projeto deslocando-me aos locais das demolições e recolhendo materiais, fotografias, ideias e falando inclusive com as pessoas, com o sentido de ter algo que pertencesse aos locais.

Comecei por construir umas maquetes com esses materiais para poder perceber e sentir o que iria fazer, para começar, e para pôr a ideia a ser um gesto, e o gesto criar um objeto com o qual identificasse o que eu pretendia apontar perante este problema social.

O sentido do gesto de fazer é outro. É para o outro o que as mãos fazem. Por certo, fazem para superar a oposição dialética que as determina, e que é, por ser oposição entre as duas mãos oposição ao mundo. Mas o último sentido do fazer é o outro. Ao fazerem, as mãos estão engajadas no outro. Porque estar engajado no outro é a maneira como as mãos se opõem ao mundo. (Flusser, 2014, p. 38).



Figura 2. *Ensaio sobre o cair da casa para o finito*, Angelo Gonçalves.

Com todos os materiais que recolhi, construí algumas maquetes para apresentar o projeto, mas, entretanto, o projeto foi suspenso. No entanto, continuei a trabalhar nesses objetos, só que agora já não eram maquetes, porque eu já não as pretendia replicar em tamanho maior, agora tinham-se transformado em simples peças de arte que falavam sobre um problema social – a habitação.

Ao longo desta enorme tarefa foram surgindo, naturalmente, desenhos, ideias para *performances*, e como fui convidado para uma exposição individual no espaço Q, onde resolvi fazer essa mesma exposição com estes materiais que, entretanto, se tinham transformado em obras. Contudo, na primeira visita ao espaço onde iria decorrer a exposição, percebi que havia uma divisória que teria de sair do espaço e, como tinha trabalhado bastante com materiais reaproveitados, mas agora com utilização de uma escala reduzida, fez-se imediatamente luz. Resolvi construir, nesse mesmo espaço, uma peça com todos esses materiais, que eram sobrantes, mas numa escala maior em relação às outras peças que já tinha construído para a exposição e isso deixava-me bastante à vontade para agora experimentar numa escala maior – dei à peça o título: *Casa do motor de rega*.

Este trabalho era composto por alumínio, tela asfáltica com cortiça, madeira, vidros e ferro. Aqui, os materiais não estavam a ser utilizados por uma escolha concreta, em termos pessoais – eles estavam a ser utilizados porque era o que existiam no local, apenas a tela asfáltica tinha sido levada por mim porque era necessário ter um elemento mais “orgânico”. Aqui o que me interessava era explorar algo de novo como a altura e forma da peça.

A peça foi construída bem acima da altura que eu vinha trabalhando pois ela pretendia replicar uma casa de um motor de tirar rega que tinha sido abandonado e que se encontrava numa posição bem alta para poder puxar a mesma. No fundo, o que eu pretendia falar era sobre a casa declaradamente, mas já entrando e experimentando outras temáticas como a escassez de água, e o abandono dos campos que se traduz em mato e posteriores incêndios.

Na contemporaneidade, os artistas do Upcycling Art inspiram-se nos trabalhos dos seus predecessores, embora buscando uma poética conceitual e estética adaptada à realidade deste nono século, incorporando elementos inspirados nos recentes eventos: as catástrofes ambientais; o aquecimento global e mudanças climáticas; o empobrecimento da população; a extinção massiva dos animais; a desflorestação; a penúria da água; a poluição; a escassez de recursos; o lixo; entre outros. (Nemer, 2022, p. 242).

Este trabalho que construí com todos estes materiais que seriam para “deitar” fora deixou-me bastante satisfeito, pois além de ter reciclado diversos materiais que seriam jogados no lixo ainda consegui construir uma peça que visualmente me agradou e posteriormente foi adquirida pelo MATT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia), originando, deste modo, uma confiança na maneira de criar e no processo de criação que se tornou a base da forma como trabalho nos dias de hoje. Podemos assim dizer que foram as tintas e pincéis que me despertaram para um “fazer e entender artístico” do que ainda não tinha visto, mas tudo isto aliado à minha natural curiosidade com o mundo, e consequente atitude política, fizeram com que alterasse os materiais com que trabalhava inicialmente por achar que os mesmos deveriam estabelecer um paralelo com os problemas que pretendo apontar.

Comecei com lápis tintas e pincéis

Comecei com o que tinha, riscando sobre papéis

Ontem trabalhei para o outro e quem nada têm

Hoje trabalhei para o Mundo e para quem vem

Trabalho com um passo que não se mede

Incansavelmente trabalho

Porque com o que já vi, o Mundo assim me pede



Figura 3. *Casa do motor de rega*, Angelo Gonçalves, 2015.

Muitos artistas por estarem expostos a inúmeras dificuldades e inquietações de vária ordem, tendem a sofrer por antecipação, como se tivessem uma “especial” capacidade de prever problemas e desastres. A exposição intitulada *(Des)abrigos*⁸, pretendia sobretudo levantar diretamente questões e problemas sobre a habitação que, na altura, já se vinham a sentir na região (Algarve). Não era mais do que uma alusão à casa, ao espaço, algo que todos deviam possuir.

A casa pode ser entendida como um “corpo de imagens” que dão ao ser humano razões ou ilusões de estabilidade. Conseguimos estar sempre a imaginar constantemente sua realidade, e distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa, como se fosse possível desenvolver uma verdadeira psicologia entorno daquilo que é e pode ser uma Casa.

Para pôr em ordem essas imagens, é preciso acreditarmos, enfocar dois temas principais da ligação:

- 1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido da sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade.
- 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade.

Estes temas são enunciados em catadupa, sem dúvida, e de forma bem abstratamente. Mas não é difícil reconhecer-lhes o carácter psicologicamente concreto através de vários exemplos (Bachelard, 1958).

⁸ O projeto *(Des)abrigos* foi uma exposição individual realizada no espaço Quintalão, em Faro, em 2015.

3. Inquietação política: Diálogo e reverberações

Em virtude de uma investigação que tive de realizar para um trabalho, em determinada altura, tive a oportunidade de aprofundar o meu conhecimento sobre o artista Diego Rivera (1886-1957)⁹, artista que tinha uma posição ética na qual eu me revia totalmente. E que podia cruzar com o que eu fazia, à época, enquanto vocalista de uma banda de *punk*, em que as insatisfações políticas e sociais eram o principal mote para a produção das letras. Pude encontrar no trabalho do Rivera um artista que atuava com a mesma força, ainda que em outro meio, o das artes visuais que começava a interessar-me, uma área por explorar.

Em 2011, estava a desenvolver um trabalho para a disciplina de Laboratório, no Curso de Artes Visuais, e andava experimentando um novo médium para pintar. Estava tão envolvido com a pintura de Rivera que todos os trabalhos que realizava na altura tinham uma estreita relação com os trabalhos do artista.

Desenvolvi então uma série de pequenas peças com o intuito de experimentar novos suportes como o título *Sily Cone*. Esta série teve origem principalmente na necessidade de experimentar algo menos usual como suporte para a pintura.

Consistia primeiramente em arranjar duas placas de vidro gémeas, em que, em seguida, uma iria receber silicone e acrílico de diferentes cores, e era de seguida colocada sobre a outra, comprimindo o silicone e o acrílico.

Essa compressão acrescentava ainda uma nova visualidade em relação ao que havia sido criado, num processo muito similar à revelação de uma fotografia, quando começamos a ver, pouco a pouco, a imagem aparecer sobre o papel.

Sily Cone, devido à sua escala reduzida, não obedecia a uma ordem pré-estabelecida, trabalhando assim com o espontâneo em vez do formalismo da composição ou de um desenho pré-estabelecido.

Essa série existiu principalmente devido ao desejo se experimentar a reação dos materiais, a fim de saber com o que contar nesse processo de modo a buscar percebê-lo melhor. Este trabalho, de cariz muito experimental, viria a dar origem a uma outra série que intitulei *Batota no poder*. A série *Batota no poder* construiu-se a partir de uma evolução em termos técnicos e formais bastante acentuados. A escala havia aumentado,

⁹ Diego Rivera foi, sem dúvida, um dos grandes artistas plásticos do século XX, em conjunto com o pintor Alfonso Siqueiros (1896-1974) fundaram o designado Muralismo Mexicano.

e o próprio motivo passava ao expressionismo figurativo, e pretendia, tal como o título insinuava, ser sarcástico, direto e denunciador de problemas sociais.

Se em *Sily Cone* ainda não existia uma ideia clara sobre a forma de apresentar, em *Batota no poder* já tinha decidido que a obra seria suspensa por cabos de aço, como se de um cartaz de propaganda política se tratasse, pois cada peça tinha dupla leitura, frente e verso.

Como estava a trabalhar em colagens para a disciplina de Desenho, muito rapidamente comecei a utilizar algumas colagens nesta série com o intuito de quebrar um pouco a estabilidade que o silicone e o acrílico davam, assim os desenhos prévios entravam pela pintura adentro.

Este conjunto de trabalhos também tinha adquirido mais depuração em relação à série *Sily Cone*, pois, se antes todo o espaço recebia tinta ou silicone, agora existiam mais espaços vazios, com o intuito de deixar a peça menos confusa e menos sobrecarregada.



Figura 4. Série *Batota no poder*, Angelo Gonçalves, 2012. Obra *Indian punk*.

Em termos cromáticos, comecei a utilizar cores que até então nunca havia utilizado no meu trabalho, nomeadamente o azul-turquesa, devido a ter visto na RTP2 um

documentário da autoria de Jorge Silva Melo (1948-2022), sobre o pintor Álvaro Lapa (1938-2006).

Fiquei absolutamente fascinado com a paleta de cores com que ele trabalhava, e a coragem com que as usava, que decidi dedicar-lhe uma das peças que realizei na altura para uma exposição que estava em curso. Essa peça intitulei de *Caixa de Mallarmé*.

Ao longo de toda a história de arte são inúmeras as fontes de inspiração comuns aos (e entre) artistas dando lugar, muitas vezes, a resultados próximos e similares – comigo isso também não deixou de acontecer.

Em 2018, com um grupo de artistas fundávamos mais uma associação de Arte Contemporânea em Faro, a Associação 289.

Depois de muita procura, conseguimos arranjar um antigo solar que nos foi cedido, cabendo-nos a nós a sua recuperação. De referir que era um espaço totalmente devoluto, mas de acordo com os relatos que fomos tendo acesso, verificamos que este lugar tinha muita história, necessitando de muito trabalho para que um sítio destes, possa voltar a abrigar pessoas e ideias sempre foi um gesto que muito me interessou pela sua relação com o passado e o seu teor político.

Como dissemos, depois de um trabalho árduo de reabilitação do edifício, o edifício estava pronto abrir ao público, e como tal a primeira exposição coletiva teria lugar. Decidi apresentar uma peça que vinha no seguimento dos trabalhos que eu realizava com utilização do material feltro, mas numa escala maior e mais uma vez com os materiais que tinham restado da recuperação da casa. A peça cujo título é *A casa que caiu do céu* em alusão ao edifício que nos foi cedido muito gentilmente e tinha sido direta e conscientemente inspirada numa peça do artista Pedro Cabrita Reis (1957), de designada *Blind Cities* que me chamou bastante à atenção quando eu passava os olhos por um livro do artista que encontrei na biblioteca das Artes visuais.



Figura 5. *Blind cities*, Pedro Cabrita Reis, 2020.

Esta forma de apresentar um objeto numa parede de gesso cartonado que tinha sido rasgada conferindo-lhe uma certa rudez a uma altura considerável, como algo que não está ao alcance de todos, era uma ação que me interessava muito. Essencialmente pela não convencionalidade e pela sua atitude política, era isto que me interessava num artista, provocação e confronto trazendo assim à tona um problema social comum para bastantes cidadãos, esta inquietação era assim extremamente contagiante para mim.

Com o passar de algum tempo descobri que o artista Xana tinha criado para o parque de esculturas de Vila Nova da Barquinha uma peça com um título muito parecido (*A casa no céu*), e também usava as mesmas cores que eu na peça *A casa que caiu do céu* (2018). Foi sem dúvida uma agradável surpresa ao deparar-me pela primeira vez com a imagem dessa peça, a sua escala relacionava-se com o tamanho real e trazia para mim o tamanho do problema que o artista pretendia falar. A altura que era marcada com um risco vermelho composto por caixas industriais simbolizando os tijolos que compõem a casa traduzia para mim o que eu pretendia, ao colocar a minha peça bem alta, ou seja, o inalcançável que é ter uma casa para o comum dos habitantes, além destas semelhanças metafóricas, as suas cores eram iguais às que eu tinha utilizado, azul, vermelho e branco.



Figura 6. *A casa no céu*, Xana, 2012.

Apresento este exemplo para que possamos observar que perante interpretações, materiais ou temáticas diferentes podemos ter títulos iguais e vice-versa existindo, dessa forma, assim como reverberações entre diferentes artistas. Os artistas podem estar bastante afastados ou até nem se conhecerem, mas se as suas convicções, investigações e os seus princípios, onde se inclui a interação do seu trabalho com o mundo, muitas vezes resulta sempre numa tendência em se aproximar, em querer saber, descobrir e trocar ideias ou mesmo recriar o mundo de outros artistas, se algumas vezes isso pode acontecer com uma ação consciente outras vezes poderá existir com uma ação inconsciente, mas a meu ver uma coisa será certa, a atitude política estará sempre presente seja ela expressamente denunciada ou subtilmente camuflada.

Assim, perante estas duas peças que apresentei destes dois artistas (Pedro Cabrita Reis e Xana) devo dizer que são em parte bastante relacionáveis com *A casa que caiu do céu* realizada por mim.

O motivo que me levou a criar esta peça foi exatamente falar sobre um problema e retratá-lo de uma maneira que se relacionasse com o trabalho que faço num determinado sítio, e a partir de materiais que foram encontrados nesse mesmo lugar.

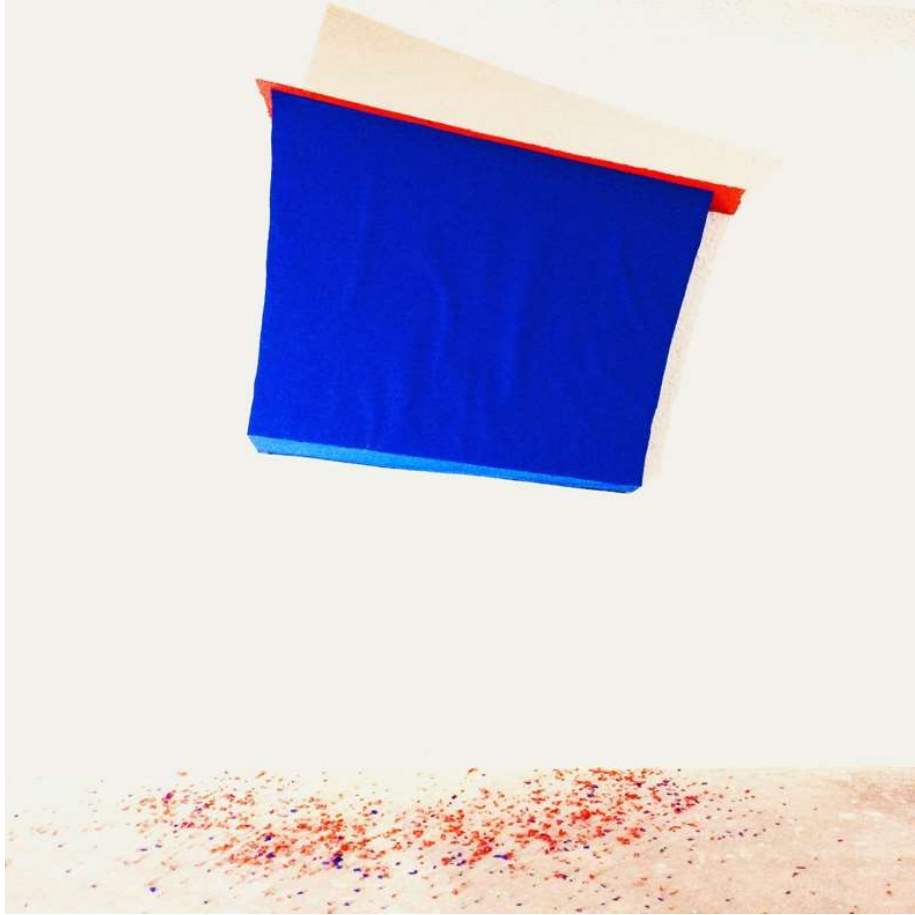


Figura 7. *A casa que caiu do céu*, Angelo Gonçalves, 2018.

4. Por uma prática atenta ao entorno e às pessoas

*Pessoas, Fronteiras, Objetos*¹⁰ foi uma intervenção artística que consistiu em “estar com as PESSOAS, caminhar e passar FRONTEIRAS, construir OBJETOS”. Foi realizada em parceria com Luísa Ricardo, antropóloga, criadora e também curadora do projeto.



Figura 8. Autorretrato da dupla criativa da obra *Pessoas, Fronteiras, Objetos*, Angelo Gonçalves e Luísa Ricardo.

O trabalho decorreu na serra do Caldeirão, entre o Ameixial (aldeia, sede de freguesia, concelho de Loulé) e a Mealha (monte da freguesia de Cachopo, concelho de Tavira), tendo como base os “caminhos velhos” entre estes sítios. A distância entre o Ameixial e a Mealha é cerca de 12 km. O trabalho começou a 21 de dezembro de 2017, no solstício de inverno, e terminou no solstício de inverno de 2018, a 21 de dezembro. Deste calendário de trabalho derivou a imagem com a qual foi descrito: *um trabalho de sol a sol*.

¹⁰ O trabalho decorreu na serra algarvia, durante um ano, entre os solstícios de inverno de 2017 e 2018. Com este projeto “pretende-se construir paisagem – dar visibilidade a caminhos, os antigos e os de agora, e às ligações entre pessoas [...] também se procura sublinhar a ideia de um certo organicismo, uma continuidade no território serrano, independente das fronteiras administrativas, que tem a sua correspondência nas vivências sociais e no trânsito contínuo de pessoas, em suma, a continuidade de paisagem. Não deixando de assinalar que existem fronteiras físicas operativas na serra. As que são determinadas pela lógica da propriedade – as ligações entre a terra e pessoas. E existem ainda as fronteiras de uma outra natureza, as da diferença – o Eu e o Outro, e os estereótipos – os “serrenhos” e os “algarvios”, por exemplo. Pretende-se ainda “dar voz” ao que as pessoas que fomos encontrando nos forem transmitindo – memórias, histórias e, eventualmente, vontades e quererem.” (Disponível no sítio digital do projeto <https://pessoasfronteirasobjetos.wordpress.com/about/>, 2018).

O trabalho teve como resultados públicos: instalações na paisagem e caminhadas em dois momentos/ percursos (2 de junho e 20 de outubro de 2018) e reunir todas pessoas que colaboram no projeto, incluindo as populações dos sítios onde se esteve a trabalhar, num convívio/refeição (nos dois momentos acima referidos); teve ainda uma primeira “apresentação” em abril de 2018, durante o Walking Fest Ameixial; um sítio digital/arquivo do trabalho e presença nas redes sociais Facebook e Instagram, assim como uma página (<https://pessoasfronteirasobjetos.wordpress.com>) onde ficou arquivado e documentado o processo, bem como parte do trabalho de Luísa Ricardo (os “objetos textuais”).



Figura 9. Os caminhos velhos entre o Ameixial e a Mealha.

“A caminhar é que a gente se encontra”

A base do trabalho foi os “caminhos velhos” entre o Ameixial e a Mealha. Onde eram e as histórias de quem andava neles. Foi assim que chegámos ao pé das pessoas. Os “caminhos velhos” ou “caminhos de pé-posto” foram o elemento de ligação entre criadores, participantes nas caminhadas, residentes, familiares, entre outros.

Conseguiu-se determinar que existiam duas “rotas” entre o Ameixial e a Mealha. Em algumas zonas ainda existiam vestígios dos caminhos, no entanto, na maior parte, já tinham desaparecido. Já só existiam na memória das pessoas.

Trabalhei em parceria com Luísa Ricardo — tínhamos um caminho comum —, no entanto, cada um de nós tinha os seus pressupostos, formas de criação e materialidades. Ela trabalhava com a “caminhada” enquanto forma de arte, na etnoficção e na instalação, recuperando metodologias etnográficas para a criação com as comunidades e também na curadoria do projeto (Ricardo, 2018). No meu caso, produzi materialidades/peças para intervir ao longo dos caminhos. Para este processo foi essencial a interação com as comunidades locais, inspirando-me nos seus saberes-fazer e nas suas histórias.

O meu caminho

Pessoas, Fronteiras, Objetos resultou sobretudo de uma vontade própria de realizar um projeto de Arte no interior da serra algarvia, de intervir e dar visibilidade a um interior abandonado e, para muitos, desconhecido. O trabalho permitia-me um revisitar do passado – lembrar outros tempos em que o interior era densamente habitado e que tinha outra força. A opção de trabalhar com caminhada, e caminhos, terá também uma forte relação com a minha paixão pelas caminhadas e corridas a pé, assim como pelo meu interesse por projetos artísticos/artistas, tais como Hamish Fulton e Richard Long, que têm como base da sua arte a “caminhada”.

A partir das histórias das comunidades percebemos que havia dois caminhos entre o Ameixial e a Mealha. Parte deles conseguimos localizar e estava acessível. Outras partes tinham desaparecido. Neste caso, literalmente, tivemos de abrir o caminho (desbastar mato) em certas zonas. Noutras zonas, devido a não haver referência /memória por onde passava o caminho antigo, criámos o nosso próprio caminho, com o fim de ligar os pontos/segmentos conhecidos.

A existência de dois caminhos foi a razão para se fazer dois momentos de apresentação pública. Por outro lado, estas apresentações sendo separadas no tempo, uma em junho e a outra em outubro, conferiu densidade ao encontro com a comunidade — a relação com a terra e o estar com as pessoas — não sendo desta maneira uma ação pontual.

Fomos também convidados pelo Walking Fest Ameixial, um festival de caminhadas no Ameixial, a apresentar o projeto criando um percurso pedestre para os participantes do festival. Esta mesma participação seria um teste e daria assim ainda mais espessura ao projeto no terreno.

Ao longo dos 12 km (distância entre o Ameixial e a Mealha que correspondia a cada um dos caminhos/apresentações públicas) fiz diversas intervenções no terreno. Estas foram decididas depois de vários estudos e avaliações. Em primeiro lugar, as intervenções aconteceram em determinados locais porque os mesmos eram importantes para as pessoas com quem tínhamos falado e tinham uma forte relação com o seu passado. Em segundo lugar, era importante que as peças não tivessem muita distância entre si.

Objeto móvel para apagar fronteiras

Para que fosse possível encaminhar e conduzir as pessoas que iriam participar, decidi marcar/sinalizar o percurso e como não queria usar placas setas ou fitas de plástico, optei por cal e pigmento natural para essa mesma marcação. E com isso foi criada a peça *Objeto móvel para apagar fronteiras*.

Este objeto, criado para as caminhadas/apresentações públicas e apelidado de apagador de fronteiras, teria também o fim simbólico de chamar pessoas, sobretudo do litoral, que ao participarem nas caminhadas, ajudariam a apagar a distância entre o interior e o litoral.

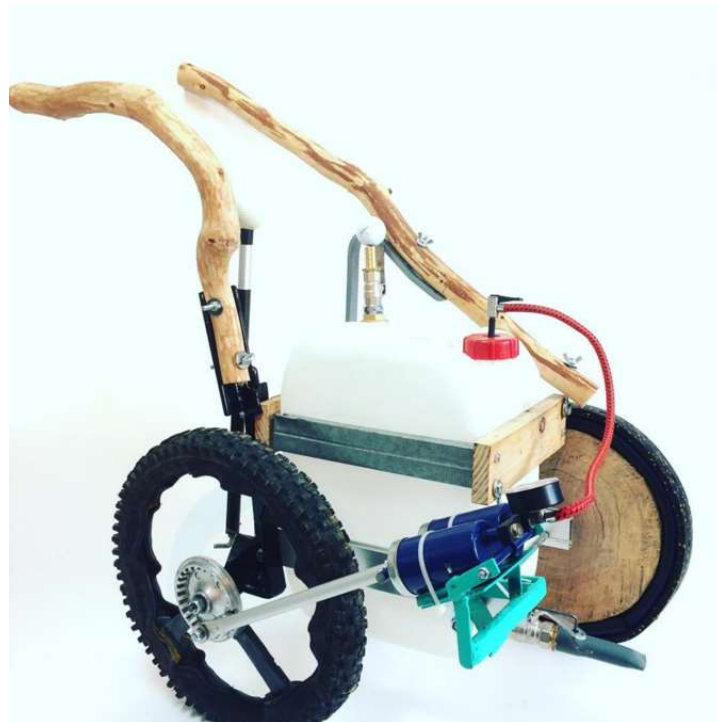


Figura 10. *Objeto móvel para apagar fronteiras*, Ângelo Gonçalves, 2018.

O *Objeto móvel para apagar fronteiras* (2018) tinha uma ação performativa — marcar o terreno — mas foi criado como uma escultura ou uma instalação. Usei elementos comuns no meu trabalho, tanto em termos dos materiais como das cores; bem como a não-lógica na maneira como tudo se congrega na formação de um todo para o resultado.

O *Objeto móvel para apagar fronteiras* é constituído por paus de eucaliptos apanhados nas sessões de trabalho anteriores, garrafão de 25 litros encontrado no terreno, bomba de ar, restos de ferro soldados, rodela de madeira de eucalipto, bola de golfe, volante de carro, resto de pneu e borracha encontrada.

A própria natureza do aparecimento dos materiais é ela também a mesma, ou seja, são maioritariamente materiais encontrados, reutilizados e tudo isso surge no meu trabalho por acreditar que existe uma necessidade de poupança para com o planeta e em termos de ética e moral ela passou a ser maioritariamente um motivo no trabalho que exerço.

No entanto, a obra no todo, bem como os materiais por si, eram uma referência comum para a comunidade local, especialmente a masculina. Muitos olharam para ela como se fosse uma alfaia agrícola (trator pequeno, moto enxada, entre outras). Para estas pessoas, o *Objeto móvel para apagar fronteiras* era a “máquina”, apelidado mesmo tal.

Esse objeto foi usado para marcar partes do percurso. Nele era inserido a cal com o pigmento em estado líquido e quando ele era empurrado a cal saía projetada pois quando a roda girava acionava uma bomba que enchia o reservatório com ar e assim projetava a cal e marcava o chão de uma forma bastante rápida e visível.

Depois de toda a marcação estar efetuada o “objeto” aparecia em exposição no terreno (tal como demonstra a foto seguinte). Devido a toda a logística que envolve um projeto desta envergadura não foi possível recolher logo a peça a seguir á sua apresentação. Tal originou um episódio caricato. Quando fui recolher o trabalho este já não se encontrava no local — o *Objeto móvel para apagar fronteiras* havia desaparecido!



Figura 11. *Objeto móvel para apagar fronteiras*, Ângelo Gonçalves, 2018.

Ao contactar o presidente da freguesia do Ameixial com quem tinha e tenho uma relação bastante agradável e expliquei-lhe o sucedido. Tal deu azo a uma busca intensiva. Muitos habitantes do Ameixial e redondezas andaram à procura da “máquina”. Passados alguns dias apareceu. Tinha sido recolhida por dois irmãos, já com uma certa idade, que pensaram que era um brinquedo de crianças que se teria esquecido. E por isso resolveram levá-lo para casa. Literalmente apropriam-se da obra de arte.

Em *Pessoas, Fronteiras, Objetos*, esta peça teve vários níveis de apropriação, só possíveis pelo contexto em que a obra foi realizada, usada e exposta. O meu trabalho era *Objeto móvel para apagar fronteiras*, mas também foi “máquina” e foi ainda um “brinquedo”.

Shelter

A criação de *Shelter* surge de um problema que nessa altura estava a preocupar bastante a população local que era a escassez de água. Isto era uma questão que também me interessava abordar, bem como a falta de uma política para água. Infelizmente trata-se de um problema muito atual nos dias de hoje.

Escolhi o Vale das Hortas, um antigo monte de lavrador, agora semiabandonado, localizado sensivelmente a meio de um dos percursos, onde passava uma ribeira. Na

altura, ainda com alguma água. Construí *Shelter* no meio da ribeira, sabendo que mais tarde esta água iria desaparecer. Tal permitiu-me captar dois momentos bem diferentes que consistiriam entre a abundância de água e a sua ausência. Esta diferença temporal de quase cinco meses, o tempo, foi um elemento central na agregação dos significados da peça.



Figura 12. *Shelter* na ribeira do Vale das Hortas.

Acrescenta-se ainda uma outra questão relativa ao nome, atribuído em inglês. Tal deve-se ao facto de haver uma grande comunidade de estrangeiros, tanto os que lá habitam permanentemente, como os que estão de passagem nas suas caravanas. Todos encontraram abrigo na serra. *Shelter* era a minha singela dedicatória a estas pessoas por resolverem aí passar e habitar essa parte do interior algarvio.

Shelter originou diversas questões entre a população local, à qual sempre me disponibilizei para responder quando nos encontrávamos no local ou no café da aldeia. Uma das discussões mais comuns era se a peça era mais bonita com ou sem água. Era uma discussão que eu nem quase intervinha — os próprios faziam as perguntas e davam

as respostas como se a peça lhes pertencesse. Quando se elabora e cria um projeto destes, é impossível fazê-lo sem estar com as pessoas. Isto foi sem dúvida o mais importante.

As obras produzidas para o projeto *Pessoas, Fronteiras, Objetos* refletem a forma a forma como eu me expresse e isso serviu como uma ignição e motivo para que outros se deslocassem ao interior (apresentações públicas). Também pretendeu, enquanto artista intervir maioritariamente só com os materiais que encontrava — o que nem sempre é fácil, pois corre-se o risco de entrar na monotonia. *Shelter* foi uma peça criada a partir de paus, feltro, corda, sisal e uma placa de uma agência imobiliária com palavra “vende-se” — tudo materiais encontrados. Para contrariar a monotonia é necessário andar, ver, parar, pensar, ouvir e experimentar, exatamente como fazemos quando habitualmente contemplamos uma pintura ou escultura se tratasse.

Instalação #1

Esta peça surge, como referi anteriormente, da necessidade intervir no espaço de forma que as peças não tivessem muita distância entre si durante o percurso estabelecido. Na altura, havia esgotado quase todo o tipo de materiais para intervir. A única matéria que sobrava era a cal. Havia ainda as pedras que iria encontrar no local. Assim resolvi criar assim um amontoado dessas mesmas pedras, como se tratasse de um marco no caminho, revestir algumas partes com cal e, em seguida, cobrir essa mesma cal com o pigmento azul.



Figura 14. *Instalação #1*, localizada na Corte João Marques, no caminho entre o Ameixial e a Mealha.

A escolha do pigmento azul deve-se ao facto de ser uma cor desde sempre usada no meu trabalho. Além disso, havia a relação com o azul do céu e o contraste com os outros pigmentos que possuía — amarelo e castanho. O estabelecimento de uma relação com o azul do céu é uma abordagem que tem sido recorrente no meu trabalho, nomeadamente, quando realizo objetos inseridos numa lógica que podemos designar de *Land art*. Existe sempre uma intenção de relacionar as peças com o já existente no local, onde a única estranheza, neste caso, acontece pela forma. Em consequência de o projeto integrar uma apresentação pública sob a forma de caminhada, e por isso existir uma proximidade e confrontação com o público, a peça suscitou bastantes perguntas por parte dos participantes.

Mais tarde (três meses) voltei ao local para visitar a peça e ver quais as alterações que tinha. Verifiquei que tinha mudanças ao nível cromático e que tinha havido uma limpeza de vegetação em redor. Esta última questão permite-me perceber que o habitante tinha assimilado a peça como parte da sua paisagem (podia tê-la mandado abaixo). Ao chegar ao Ameixial perguntei o porquê dessa limpeza, ao qual me responderam que assim via-se melhor para quem ali passava, ao qual agradei e fiquei bastante contente por esse gesto.



Figura 15. A comunidade de caminhantes dos caminhos velhos — criadores, participantes externos na caminhada, residentes na serra, familiares. Caminhada 2 de junho de 2018.



Figura 16. Caminhada a 20 de outubro de 2018.

Questionei uma e outra vez os meus trabalhos em *Pessoas, Fronteiras, Objetos* essencialmente como obras de arte incompletas, abertas à imaginação, à semelhança do que nos falava o poeta Guillermo Boido (Juarrz, 2021), exatamente no sentido em que se jogava entre a minha intenção e a intenção/interpretação do público, e também como nos ensinou Umberto Eco (2004).

Para o meu ato criativo foi, sem dúvida, importante a receção da obra e a produção de sentido com as pessoas que a receberam, especialmente a comunidade local. Estas obras não são as mesmas quando acabei de as fazer e agora – com todas interações que aconteceram e cada vez que as revisito e falo com as pessoas de lá. No caso da *Instalação #1*, houve até uma recriação material da instalação coletivamente, através do cuidar da paisagem e do espaço da instalação, uma vez que foram pessoas da comunidade que limparam a envolvente da obra.

Socorrendo-me das palavras de Jaques Rancière (2010), não existe obra sem público (espectador, nas palavras de Rancière). No entanto, ser público numa perspetiva clássica implica distanciamento, passividade, e a impossibilidade de conhecer e de agir. Rancière responde a este problema, na medida em que advoga uma arte política e um espectador/público emancipado, imponderado, dialogante, participante, e (re)criador de sentido. E para mim faz sentido que a arte seja política, no sentido de ser um instrumento de empoderamento dos coletivos.

5. Criar junto, múltiplos Algarves de múltiplos artistas

Desde o princípio da minha prática artística que sempre procurei estar bastante próximo de outros artistas por determinados motivos, um deles é sem dúvida a coesão coletiva e o que ela pode provocar, acredito que essa proximidade entre artistas na região ajuda a combater a distância dos centros onde tudo se passa e onde tudo é motivo de referência. Quando os apoios são praticamente inexistentes e queres mostrar o teu trabalho normalmente tens de investir do teu bolso para o fazer e é aí que entra este espírito de entre ajuda para se poder realizar certos projetos diminuindo custos.

Os próprios artistas têm desenvolvido grupos, associações e coletivos para essas entre ajudas tornando as tarefas bem mais fáceis, pois hoje quem ajuda amanhã será ajudado e vice-versa, além desta proximidade facilitar o trabalho também cria um maior interesse e conhecimento entre artistas dinamizando mais o seu trabalho.

Depois desta relação entre elementos das próprias associações e coletivos vêm a relação entre os mesmos na região Algarvia, permitindo assim que uma associação como a LAC (Lagos) venha apresentar o trabalho do seu coletivo na 289 (Faro) e vice-versa criando assim mais relação entre os elementos desses coletivos e cedendo espaços onde não é usual mostrar o trabalho desses coletivos (apresento a LAC e 289 como exemplo pois existem muitos mais). A atmosfera aumenta trocam-se ideias apresentam-se projetos, discutem-se problemas e isso é essencial quando, tal como referi temos de fazer e refazer tudo e todos os dias para que se possa ter exposições e projetos dignos desses nomes.

Vive-se e trabalha-se assim com o essencial sem desperisismos e sem rentabilidade, por isso é normal que a mínima proposta para ir trabalhar nesta área para outro sítio seja aceite mesmo não sendo o principal trabalho o de artista, pois passas a ter um ordenado relacionado com o trabalho para qual estudaste.

Apesar de terem existido algumas hipóteses no sentido de me mudar para outro local, ideia que nunca me agradou, porque sempre parti do princípio que ter nascido aqui no Algarve é um autêntico privilégio pela natureza, luz, calma, facto que não devia ser desperdiçado. Quando muitos se vão embora isso traduz-se em menos crítica e menos capacidade para desenvolver projetos seja em que área for.

Além da minha principal atividade ser como artista, desdobro-me entre outros trabalhos sendo um deles o apoio aos artistas, seja na realização das suas próprias peças,

ou seja, na montagem das suas exposições tendo com isso apoiado com os meus serviços montagens em sítios como os seguintes:

Galeria Trem, Faro
Palácio da Galeria. Tavira
Galeria Farpa, Faro
Convento Espírito Santo, Loulé
Centro Cultural de Lagos, Lagos
Museu Municipal de Faro, Faro
Teatro das Figuras, Faro
Galeria André Pilarte, Tavira
Ruínas de Milreu, Estoi
Fortaleza de Sagres, Sagres
Biblioteca Álvaro de Campos, Tavira
Galeria Alfaia, Loulé
Convento de Santo António, Loulé
Espaço Q, Faro

Entre estes sítios localizados no Algarve, uns com mais condições outros com menos, destaco sempre a minha própria vontade de fazer e ajudar outros artistas sejam os que vêm ao Algarve apresentar o seu trabalho, seja os artistas algarvios que por cá mostram o seu trabalho e isso acho deveras importante essas ligações pois ficamos todos a ganhar com essas trocas de experiências.

Além destas ações criadas por mim também é normal participar em projetos de outros artistas que me convidam para colaborar, entre muitos destaco o projeto do artista Bruno Grilo de nome *Guarda-sol* que consistiu em apresentar trabalhos de diversos artistas na praia tendo com ponto de referência um guarda-sol.

As ações dividiram-se em quatro grupos de dois artistas cada.

Projeto Guarda-Sol		
Grupo 1	Bruno Grilo / Pedro Cabral Santo	Junho
Grupo 2	Sara Navarro / Xana	Julho
Grupo 3	Angelo Gonçalves / Leandro Marco	Agosto

Grupo 4	Miguel Cheta / Susana Medeiros	Setembro
---------	--------------------------------	----------

Este projeto pretendia apresentar e falar assim diversos problemas correntes no Algarve pelo ponto de vista de diferentes artistas através das obras que mostravam.

Por ser um projeto que decorria na praia e de uma maneira bastante informal era confrontado com públicos que normalmente não são os de uma galeria de arte, surgindo assim as mais diversas questões. Esses tipos de projetos são bastante importantes para a formação de novos públicos, pois vão ao encontro das pessoas que normalmente não estão interessadas em questões artísticas, que é precisamente o inverso do que se espera de uma galeria de arte e isso é deveras interessante do meu ponto de vista.

6. Proposta de exposição

Proponho, como parte importante deste Trabalho de Projeto, e em intenso diálogo com o percurso de criação (e suas nuances) visitado até aqui, a realização de uma exposição como resultado desta investigação.

O exercício de investigação artística desenvolvido ao longo do mestrado levantou questões e ideias onde o revisitar de peças antigas me fez ainda mais lembrar que existem ideias por experimentar e realizar.

Como tal, essa proposta consistirá em cruzar peças já realizadas e outras que serão realizadas em virtude deste aprofundamento recente em meu trabalho. A exposição terá, por isso, o mesmo título deste Trabalho de Projeto: “Um passo a seguir ao outro”, em data e espaço a definir.

A exposição

Este trabalho escrito complementa-se com a realização e apresentação de uma exposição de arte realizada por mim.

Tudo é inconstante e poderá muito facilmente acontecer de mudar de rumo posteriormente, mas o que passo a descrever a seguir é o exercício de prospecção desta exposição, que se junta a esta parte escrita, como lugar de experimentação e de registo do pensamento em criação, durante o período de investigação artística vivido ao longo do mestrado.

Essa mesma exposição pretende demonstrar como tudo o que descrevo no projeto existe na realidade e como acontecem escolhas, decisões e continuações de percurso ou até mesmo como evoluem e se alteram perante ideias e materiais. Estas escolhas são o que definem em parte aquela que é a minha linguagem visual que depois será posta ao serviço de um problema social, ambiental ou político que eu pretenda frisar e sob o qual eu concebo a peça ou a exposição.

Devido a inúmeros fatores, nesta altura, ainda não sei onde e quando se realizará a exposição. Esse não saber, principalmente do espaço, como é de se imaginar, deixa-me com muitas interrogações. Não saber de que tipo de espaço se tratará faz, assim, com que tenha em reserva quatro propostas, para vir a escolher uma que melhor sirva e se ajuste para a realização da exposição.

A grande travessia

Esta peça trata essencialmente da imigração forçada e desesperada de pessoas que fogem a guerras, perseguições, fome e à falta de condições nos seus países de origem e procuram melhores circunstâncias para si e suas famílias em países que à primeira vista oferecem melhores condições, mas que no caso dos imigrantes raramente lhes são atribuídas essas situações.

Atravessam mar e terra em condições impensáveis. Pagam, por vezes, quantias exorbitantes em dinheiro a traficantes, e caso não paguem serão as famílias que sofrerão as represálias. Em muitos casos, o grupo de traficantes retém-lhes os passaportes e os obrigam a trabalhar intensamente até que paguem o valor superfaturado da viagem, chegando mesmo a existirem ações de escravatura para com estes indivíduos. Acontecendo assim a exploração do homem pelo homem, coisa que no tempo em que vivemos é inaceitável. Isso leva-me a falar sobre esse problema com esta peça, intitulada *A grande travessia*.

A peça foi criada entre os anos de 2017/2018. Nessa altura, estimava-se pela ONU que seriam cerca de 70 milhões de deslocados em todo o mundo, o que me levou a construir 70 corpos, partindo de restos de ferro que eu fui encontrando e guardando ao longo dos anos, por terem formas bastante curiosas e estranhas. Esse guardar não tinha uma intenção definida e só mais tarde, em 2017, decidi para o que serviriam. Decidi assim construir esta peça, relacionando estes restos de ferros com os imigrantes que, em certas situações, são tratados como restos.



Figura 17. Fotografia de ferros que foram sendo guardados ao longo do tempo, 2012.

A ideia desta peça surgiu-me num dia de verão na Praia do Homem Nu, depois de um mergulho em puro relaxamento, enquanto olhava para o mar. Sempre que estou em relaxamento reflexiono sobre os outros que não estão. Pensava que dali poderiam surgir a qualquer momento pessoas de outros países tal como ocorre noutros locais do mar Mediterrâneo.

Com esse pensamento, resolvi brincar/fazer/construir uma escultura com os materiais que por ali existiam, evocando um ser que surgia do mar e pisava a terra, exausto, depois de uma grande travessia.

Construí com isso, sem saber nem pensar muito, aquilo que seria o esboço para uma peça futura, *A grande travessia*. No fundo, a minha maneira de trabalhar é esta, fazer sem saber para que, mas fazer. Isso é um grande exercício para mim, pois faz com que esteja a trabalhar até mesmo quando brinco, e vice-versa.

O que deveria ser a vida senão mais que uma brincadeira?



Figura 18. Fotografia de esboço ocasional na praia do Homem nu, em Torre de Aires, 2016

Cada corpo que compõe a escultura têm uma existência vertical, devido a esses ferros serem soldados entre si e a estes corpos pintados possuem alturas que variam entre os 20 centímetros e os 220 centímetros. Posteriormente, cada corpo foi pintado com uma cor bastante viva, podemos encontrar vermelhos, brancos, turquesas, laranjas, amarelos, verdes, azuis entre outros, cada corpo foi pintado com diversas demãos de tinta com o intuito de eliminar e tirar a rudez do ferro, conferindo-lhe uma suavidade que é totalmente o oposto de uma viagem destas. O motivo de pintar os corpos com cores vivas e alegres refere-se à vida que todas estas pessoas pensam que vão ter depois da viagem e assim que conseguirem trabalho.

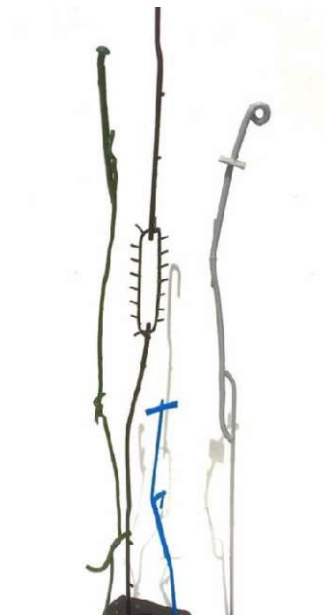


Figura 19. Foto de pormenor da peça *A grande travessia*, Angelo Gonçalves, 2018.

Todos esses corpos são encaixados em furos pré-feitos, em experimento, pelo menos para já, pois a maneira de os suster verticalmente pode mudar consoante o espaço, piso e condições envolventes, pois terei sempre a intenção de que a peça tenha uma autonomia e se entenda onde começa e onde acaba.

É preciso também que as peças se imponham no espaço, em certas singularidades. Não procuro resolver imediatamente os problemas que vão surgindo com o avançar do trabalho, pois, se a solução não me aparece logo, acredito que é porque ainda não é altura de a encontrar. Acredito que ela está mais á frente, pois não gosto de forçar resultados.

Acredito sempre numa intuição que advém da experiência que se vai adquirindo neste tipo de trabalho, é preciso ter coragem e acreditar.

Os setenta corpos serão dispostos em fila, não ordenada, propondo ao espectador um carreiro invisível em alusão ao caminho que os imigrantes devem efetuar com o intuito de encontrar um lugar que lhes ofereça melhores condições. Estes indivíduos caminham, em suas expectativas, para um mundo melhor, o que nem sempre acontece. Por isso dei a esta peça o título de *A grande travessia*, pois será para todos, de algum jeito, um feito grandioso, quer seja para o bem ou para o mal o que esta travessia lhes trará.

Outro momento que me conduziu a elaborar esta peça foi uma imagem que observei na televisão de centenas de pessoas clandestinas a atravessar um rio na América do Sul com água acima da cintura. Uns com os seus pertences em cima da cabeça, outros com crianças pequenas ao colo. Emocionou-me como a vida daquelas pessoas era dura e sofrida ao terem de enfrentar tamanhas adversidades.

Assim, caso seja escolhida para a exposição, esta peça será a única neste domínio devido à sua dimensão e à logística de montagem e também porque esta peça é tão importante pelo que fala, que não pode ser confrontada com outras peças, pois pode correr o risco de se diluir no espaço.

Raiz suspensa

A segunda proposta é uma peça totalmente nova e que não possui esboços, desenhos ou qualquer outra referencia que a possa apresentar, pois ela vive somente na minha cabeça e é um trabalho que será desenvolvido e criado no próprio local onde será apresentada. Deve, por isso, existir uma certa abertura para que o local de exposição exista como um lugar onde não só se apresenta o resultado do que foi criado em atelier, mas também onde se trabalha e investiga como no atelier, existindo assim um tempo e lugar que consistirá em experimentação.

Esta peça consistirá em inúmeros objetos, materiais que serão suspensos através de fios de nylon o mais invisíveis possível com o intuito de dar a noção ao espectador de que os objetos se encontram flutuando no espaço. Espera-se, com isso, que o observador possa passar entre eles e misturar-se com eles.

Os objetos que pretendo apresentar serão objetos que têm sido encontrados e recolhidos por mim ao longo dos anos e não os tenho utilizado, tais como pedras, postais, papeis, entre outros.

Outros objetos que irão compor a peça serão perfeitamente banais, que podemos encontrar no dia a dia, e que colocam em causa as atitudes cotidianas que habitam nos vícios da sociedade e que em nada a favorecem.

Também serão utilizados certos materiais que costumam ser utilizados por mim para certos trabalhos, tal como feltros, molas de roupa, argolas etc. Ou seja, materiais que possam segurar e suportar objetos e mesmo assim consigam ter uma determinada importância e que defendam a minha linguagem visual.

Para que a peça tenha um bom desempenho, é necessário que o espaço seja possuidor de uma luz que possa controlar a sua intensidade e recortar a sua forma. Também é necessário que exista o mínimo de ruído visual possível, para que haja o mínimo de distrações visuais quando se observa a peça, tentando que o espetador consiga emergir o mais possível enquanto observa.

Neste momento, pondero a inclusão de som a acompanhar a peça, mas não sei se será viável, precisarei estar no espaço com a peça já construída para saber se a própria peça pedirá essa manifestação sonora ou não. Neste momento, acho que o som pode ser demasiado forçado e posso correr o risco de criar duas peças quando só queria criar uma. Esta obra terá de ter força suficiente para flutuar no espaço como se fosse um poema construído com coisas da vida.

Ao criar a peça *Raiz suspensa* tenciono estabelecer uma conversa entre o ser humano e as suas atitudes e se a verdade que cada um de nós tanto defende será mesmo a verdade de todos. Nos tempos que correm, vivemos com inúmera informação que já são mais desinformação e que perdemos tempo a adquiri-la sem que elas sejam realmente necessárias. Somos atingidos por setas noticiosas e sensacionalistas totalmente inúteis a todo o minuto por diversos canais sem termos pedido e sem conseguir escapar e, muitas vezes, sem nem mesmo tentar se quer escapar.

Toda esta informação é labiríntica, claustrofóbica, confusa e negativa. Por isso, nesta peça pretendo inserir o espectador enredando-o numa onda de objetos banais suspensos e visíveis, como se estivesse na rede de informação que lhe é direcionada todos os dias através dos inúmeros meios sociais a que assiste. O espectador, imerso em tanta informação e desinformação, fica tão saturado que dificilmente tentará investigar a

verdade. Habita em uma espécie de neotribalismo onde enunciam o que quer ouvir, defendendo, portanto, o que lhe interessa, mesmo que não interesse ao mundo, pondo em causa aquilo que foram as raízes éticas, sociais e culturais dos seus antepassados.

Sem título #1

Esta será uma outra proposta para a exposição e terá como ponto central o cruzamento entre trabalhos anteriores e recentes, consistindo em selecionar entre três ou quatro trabalhos anteriores e já com algum tempo de terem sido realizados e confrontá-los com outros três ou quatro mais recentes. Quando me refiro a três ou quatro é porque, não sabendo qual será o espaço, não sei o que ele conseguirá suportar referente ao peso visual que cada obra liberta.

Tentarei com esta mostra de trabalhos antigos em confronto com os mais recentes deixar transparecer possíveis relações entre eles e poder aperceber-me das reações do espectador. Pois, devido a esta relação nunca ter sido elaborada visualmente, poderei assim receber alguns comentários e avaliações que poderão deixar-me aperceber o que é o meu trabalho de diferentes alturas visto pelo outro.



Figura 20. *Greve geral*, Angelo Gonçalves, 2016.



Figura 21. *Sem título*, Angelo Gonçalves, 2018.



Figura 22. *Roleta*, Angelo Gonçalves, 2023. Calçada de Quarteira.

Apresentei acima um aparente exemplo do que poderá ser a exposição com algumas obras de diferentes tempos, mas que estão em certo modo ligadas, apesar de à primeira vista não o parecer. A partir destas ligações não óbvias pretendo provocar e estimular o observador pela composição.

Poderei dizer que, ao iniciar um exercício como este, serei também eu surpreendido em certa parte com este confronto entre trabalhos e as suas possíveis relações. Muitas vezes sou levado a descobrir, ao visitar obras antigas, que existe sempre algo que antes não existia ou não se via. Isso pode ser tanto bom como mau, mas no fundo faz parte do trabalho que desenvolvo, correr esse risco sem receios, pois o que realizo é para o outro.

Sem título #2

A quarta e última proposta que realizo pretende mostrar e inventariar aquilo que eu escrevi e escrevo sempre que estou a desenvolver uma nova obra.

Esses tipos de registos podem aparecer em diversos meios, tais como blocos de notas, toalhas de mesa, fotografias, esboços, entre outros.

Esta última proposta que faço deixa-me muito apreensivo, pois não seria a meu ver uma exposição de arte, mas sim dos diversos meios que uso para chegar à obra de arte e teria assim um carácter quase pedagógico, revelando o processo e, com isso, respondendo a questões dos espectadores. Isso é algo que não me agrada, o responder a questões, por isso o receio e a necessidade de encontrar como não fazer isso.

A maneira de apresentar este processo teria algumas hipóteses. Poderia ser afixada na parede, e assim poderiam ser construídos diferentes mapas e composições com os textos e fotografias, sem uma ordem concreta, lançando assim uma dificuldade em interpretar a linearidade do processo.

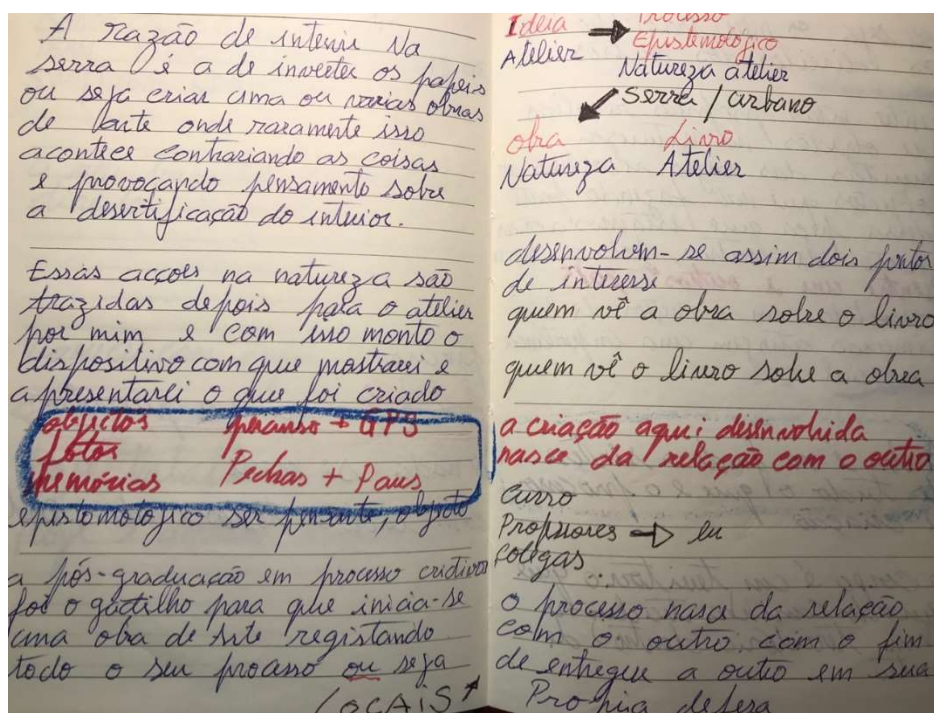


Figura 23. Fotografia do caderno de registos.

A outra hipótese seria filmar os cadernos e captar o áudio e reproduzir em vídeo, ouvindo a voz de quem lê o que está escrito. A outra hipótese seria apresentar todos os

registos numa mesa. E a última seria juntar todas as hipóteses que relatei, criando um misto dos meios de apresentação, gerando algum caos, o que poderia trazer um outro ambiente e livrar-se a uma exposição mais elucidativa do que questionadora.

Contudo, as propostas que vos tentei demonstrar e explicar para o projeto de exposição jamais deverão ser tidas em concreto e certas, quando muito poderão ser algumas linhas. Presentemente, este é o meu pensamento sobre o que poderei apresentar, já futuramente poderá surgir uma outra ideia que poderá aparentar ser sensacional para o que pretendo apresentar, e num ápice derrubar todas as outras ideias sobre as quais já me havia debruçado bastante, em que em seu âmago de experiência elas desapareçam de todo.

Esta é a minha maneira de existir e trabalhar, deixando sempre tudo em aberto, aceitando sempre um lugar a novas hipóteses até ao final da peça, deixando que a obra por si sintetize tudo o que é o seu processo de criação.

O que vos apresento são algumas hipóteses bastante concretas do que poderá acontecer sem saber ainda onde e quando acontecerá.

Normalmente não faço estes planos tão minuciosos, antes fazia-os pensando até ao último pormenor e, muitas das vezes, as coisas não aconteciam e era uma enorme perda de tempo, além de uma decepção. Por isso, hoje em dia gosto de gastar tempo com o que realmente tenho que fazer, e fazer o que realmente gosto. Deste método pessoal, construído com o tempo, tenho colhido melhores resultados.

Considerações finais

Não sei como acabar algo que não têm fim, aliás esta reflexão ainda colocou o fim ainda mais longe, pois tudo o que aqui me debrucei, apresentei, refleti e escrevi são sobretudo questões que me inquietam e que, no meu entendimento, não deveriam existir (certas injustiças), mas que existem. Ou seja, o trabalho por mim realizado não sou eu que o realizo sozinho, mas sim (com) o mundo, e as dores do mundo, e baseia-se no meu descontentamento com essas situações.

Era tão bom pintar flores sem reparar nos problemas que no mundo existem, mas não me é possível, pois há coisas que me incomodam e que as quero trazer para uma discussão, lançar luzes sobre elas com o meu trabalho. Fazer ouvir e participar de outras reflexões sobre esses mesmos problemas, reflexões sentidas também pelo outro e na procura de soluções com o outro também.

Esta imersão em trabalhos realizados anteriormente aconteceu aqui principalmente em busca de um novo olhar, sem a tentativa de mudar o que foi feito, mas em buscar olhar para elas de uma outra maneira, parecendo que penso neles pela primeira vez.

Para tentar encontrar-me neste processo de escrita, fui sempre realizando o exercício semelhante a um percurso sem olhar para trás, pois ao olhar para trás é bastante tentador arranjar meios para encurtar o caminho. Foi sempre algo íntimo o que descobri com esses trabalhos, em um (re)ver quase como se visto pela primeira vez, e desta forma tentei colocar também aqui.

Busquei entrelaçar reflexão e prática artística. E, para isso, gerei registos de processos de outras obras e períodos, especialmente pela memória e pelo relato, acompanhado de alguns materiais da época, e as conectei com as questões que especialmente me acompanham ao longo da minha história enquanto artista:

- a exploração de diferentes materiais, sempre em intensa relação com a matéria afetiva e conceitual dos meus temas e que me levou às temáticas da sustentabilidade;
- a inquietação política e a necessidade de me posicionar diante de situações de injustiça, um posicionamento crítico que me acompanha desde a infância;
- a busca por uma prática atenta ao entorno e às pessoas, não isolada e que dá as mãos às questões da comunidade;

- a necessidade de estar em diálogo com outros artistas, ver-me como parte de algo maior, e promover o território do Algarve e sua gente pela arte.

Concluo este trabalho com um projeto de exposição futura, composta pelo abraço entre obras antigas e novas, pelo exercício de criar hipóteses criativas, que ligam os pontos entre reflexão e prática, conforme tentei fazer ao longo deste trabalho escrito e que acredito serem indissociáveis.

É sempre difícil acabar algo, especialmente por sentir que não consegui dizer-vos tudo, mas o projeto de exposição que se desenha para o futuro é, sem dúvida, o modo mais vivo de manter este percurso em marcha, *um passo a seguir ao outro*.

Referências

- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Baudrillard, J. (2005). *A sociedade de consumo*. Edições 70.
- Cabral Santo, P. (2018) ED. *Endless* (Catálogo de Exposição). Centro Cultural Vila Flôr/CIAC.
- Chomsky, N. (2017). *Otimismo e não desespero capital, imperialismo e transformação social*. Elsinore.
- Eco, U. (2004). *Os limites da interpretação*. Difel.
- Flusser, V. (1998). *Ficções filosóficas*. EDUSP.
- Flusser, V. (2014). *Gestos*. Annablume.
- Goldberg, R. (1978). *A arte da performance*. Orfeu Negro.
- Juarroz, R. (2021). *Poesia e criação: Diálogos com Guillermo Boido*. Sr. Teste Edições.
- Nemer, T. (2022). *Arte e sustentabilidade: Upcycling Art e seus reflexos na escultura contemporânea*. Revista Científica/FAP, 26(1), 236-252.
- Rancière, J. (2005). Política da arte. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(15), 45-59.
- Ricardo, L. (2018). *Caminhamos como se víssemos o invisível: a arte da caminhada como princípio de transformação pessoal e social*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes. Universidade do Algarve.
<http://hdl.handle.net/10400.1/12589> .
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.
- Salles, C. (1998). *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. Annablume.
- Salles, C. (2017). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Editora Horizonte
- Sanches, R. (2018). *Janela, espelho, mapa... A obra de arte e o mundo, reflexão sobre o projecto artístico individual*. Documenta.
- Tàpies, A. (2022). *A prática da arte*. Cotovia.