

ENTRE PORTUGAL E SÃO PAULO

Um percurso artístico
em construção

Inês De Moura Lourenço



UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA | INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Inês De Moura Lourenço

**ENTRE PORTUGAL
E SÃO PAULO**
Um percurso artístico
em construção

São Paulo | 2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

M929e Moura, Inês (Inês Maria de Moura Lourenço), 1984-
Entre Portugal e São Paulo: um percurso artístico em construção /
Inês Maria de Moura Lourenço. - São Paulo, 2013.
139 f. ; il. + anexo

Orientador: Prof^a Dr^a Rosângela da Silva Leote
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes, 2013.

1. Arte e sociedade. 2. Cultura. 3. Emigração. 4. Desterritorialização. I.
Leote, Rosângela da Silva. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título

CDD 701.03

Inês De Moura Lourenço

ENTRE PORTUGAL E SÃO PAULO

Um percurso artístico em construção

Pesquisa realizada com o apoio da FAPESP

Dissertação submetida à Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho, Unesp, IA, como requisito parcial exigido pelo programa de pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, na linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rosângela da Silva Leote, para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Este texto foi escrito segundo a ortografia da língua portuguesa anterior ao acordo ortográfico, visando celebrar e defender o direito à diferença linguística por oposição ao apagamento e homogeneização das nossas línguas.

São Paulo | 2013

“Eu tenho um lugar. Por isso, nunca me perco no mundo imenso.”

José Luís Peixoto

Inês De Moura Lourenço

**ENTRE PORTUGAL
E SÃO PAULO**
**Um percurso artístico
em construção**

Banca Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Rosangela da Silva Leote

Presidente - Orientadora
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

UNESP – Instituto de Artes

Prof.ª. Dr.ª. Maria de Fátima Lambert

Instituto Politécnico do Porto

São Paulo | 2013

Dedicatória

A quem, tal como eu, se sente entre dois lugares.

Agradecimentos

À Clara, ao Zé e à Sofia em absoluto.

Ao Diego pela companhia e apoio ao longo do percurso.

À professora Rosangella Leote pelos valiosos conselhos e apoio incondicional.

Aos professores Carlos Fajardo e José Spaniol pela leitura atenta e referências dadas.

À Edith Derdyk pela generosidade com que me recebeu sempre em cada encontro.

Ao João Queiroz que me ajudou a pensar os conceitos de espaço, lugar e fronteira.

À Catherine, à Maura e à Sofia pela partilha e reflexão em co-autoria.

Aos membros do GIIP, grupo de pesquisa ao qual pertenço, em particular
à Lilian Amaral pelas conversas sobre a cidade.

À Marisa Alves do Instituto de Artes que me recebeu nesta casa.

À Juliana Froehlich pela cumplicidade na pesquisa.

Aos amigos que esperaram pelo seu fim!

*

O meu mais sincero agradecimento à FAPESP, pelo apoio a esta investigação
sem o qual não teria sido possível levar avante.

RESUMO

A presente pesquisa parte da necessidade de compreender determinados factores da actualidade relacionados com os conceitos de fronteira, lugar, identidade, língua, emigração e imigração que desempenham um papel fulcral na esfera social, política, económica, cultural e que, nos últimos anos, têm vindo a ser debatidos e explorados no meio artístico, como a literatura, o cinema e as artes visuais. O objectivo é compreender a importância e a inclusão destes conceitos nos debates e nas práticas da arte contemporânea através de uma perspectiva que parte do particular para o geral e que assenta numa experiência autobiográfica de desterritorialização identificada na produção de obras desta pesquisadora. Esta investigação apresenta uma reflexão sobre estes conceitos, fundamentada na perspectiva de teóricos e artistas que se têm debruçado sobre a questão da identidade do estrangeiro, do espaço-fronteira, do indivíduo como mestiço ou sobre as transformações em torno da designação de cultura, reflexão pontuada pela minha experiência de viagem como artista-estrangeira.

Palavras Chaves: artista, emigrante, estrangeiro/a, fronteira, lugar, viagem.

ABSTRACT

The present research work arises from a need to understand certain present-day factors that are related to the concepts of border, place, identity, language, emigration and immigration, all concepts that have a central role on the social, political, economic, and cultural spheres, and which, lately, have been more and more debated and explored in the artistic world, through literature, cinema, and visual arts. The purpose here is to understand the importance of the concepts, as well as their inclusion in the art debates and art practices of contemporary art, through a perspective that moves from the particular to the generic, and which is based on an autobiographic experience of deterritorialization identified in the production of works of this researcher.. This research present a reflection about the concepts, based on the perspectives of theoretics and artists who have focused on the subject of the foreigner's identity, the subject of the border-space, the individual as halfbreed, mestizo, or about the transformations around the designation of culture, a reflection that is punctuated by my own trip experience as foreign-artist.

Keywords: artist, emigrant, foreigner, border, space/place, trip.

RÉSUMÉ

Cette recherche a comme point de départ le besoin de comprendre certains éléments d'actualité en rapport avec les concepts de frontière, lieu, identité, langue, émigration et immigration qui jouent un rôle fondamental sur le plan social, politique, économique, culturel et qui, dans les dernières années, ont aussi été appropriés par le milieu artistique, se glissant dans les débats sur la littérature, le cinéma et les arts visuels. L'objectif du travail vise à comprendre l'importance de l'inclusion de ces concepts dans les débats et les pratiques artistiques contemporaines en ayant recours à une perspective qui part du particulier vers le général fondée sur une expérience autobiographique de déterritorialisation identifiée dans les travaux de cette chercheuse. Cette recherche présente une réflexion sur les concepts énoncés, soutenue par la perspective de théoriciens et artistes dont le travail théorique et pratique se centre sur les questions de l'identité de l'étranger, de l'espace-frontière, du métissage culturel e/ ou sur les transformations du concept de culture, une réflexion soulignée par ma propre voyage expérience d'artiste étrangère.

Mots-clés: artiste, émigrant/e, immigrant/e, étranger/ère, frontière, lieu, voyage.

Índice

INTRODUÇÃO “Eu e a minha circunstância”	20
CAPÍTULO 1 “O próximo e o outro lugar”	32
1.1. Ao nascer somos já, de certo modo, um país	44
1.2. O olhar do estrangeiro requer a cumplicidade do autóctone	36
1.3. Todos somos mestiços	42
1.4. Em busca de uma identidade perdida	46
1.5. A importância do lugar na construção da identidade	57
1.6. Quanto de mim é o quê?	59
1.7. Sinto ter um país inteiro em mim	61
1.8. Dar corpo ao passado pela memória/paisagem	65
1.9. Do jogo ambíguo da identidade e da relação, à construção de simbioses de novos lugares	80
CAPÍTULO 2 À procura de sentido entre dois lugares: qual Sísifo na busca de alcançar o inalcançável	92
2.1. Duas estrangeiras em diálogo: confluência de sentires	103
2.2. Entre um país e uma cidade	122
2.3. O estrangeiro está no olho de quem vê e não naquilo que é visto	140
CAPÍTULO 3 “Cada um de nós é um tremendo lugar que não fica em parte alguma”	152
3.1. Fernando Lemos: a inquietude pulsante em busca dum novo território	154
3.2. Edith Derdyk: a linha que desenha o espaço	165
3.3. Da relação entre a palavra e a imagem, como exercícios de tradução	186
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS (Para não concluir)	196

5. BIBLIOGRAFIA	202
6. ÍNDICE ICONOGRÁFICO FICHAS TÉCNICAS DAS OBRAS	214
7. ANEXOS	220

“CONVERSAS”

I Diário de acompanhamento do processo de montagem da obra “Alçapão” de Edith Derdyk.	222
II Entrevista a João Queiroz no seu atelier do 4º andar do 211 da Avenida da Liberdade em Lisboa.	236
III Inês Moura no Estúdio Fonte.	258

INTRODUÇÃO

Eu e a minha circunstância

Quando em 2009 ganhei uma bolsa do Santander Universidades e vim fazer um intercâmbio de seis meses na ECA-USP, não imaginei que hoje estaria aqui a escrever estas páginas. Falar das motivações que me levaram a tecer esta pesquisa é, antes de mais, falar de mim e das circunstâncias em que vivo desde Fevereiro desse ano, quando pela primeira vez cheguei ao Brasil.

Talvez esta seja a única frase em que diga, “cheguei ao Brasil”, uma vez que depois dessa primeira estada, entendi que a dimensão deste país é demasiado grande para eu poder chegar ao Brasil. O que conheço não resume o país, o território, a terra ou a cultura. Dessa forma opto por dizer que desde 2009 resido entre Portugal e São Paulo, cidade que me acolheu e a partir da qual falo da minha experiência como emigrante, imigrante, e estrangeira e o modo como isso reverbera no meu trabalho artístico.

Emigrante, imigrante, estrangeira, três palavras que me constroem e desconstroem, me sustentam e me confundem e que têm essa capacidade de falar do passado, do presente e do futuro, em simultâneo, pois reflectem o que sou, o que fui e o modo como essa condição, que jamais me abandonará, poderá vir a impregnar o meu futuro como pessoa e como artista. Nelas estão contidas as relações que possuo actualmente com o meu país, Portugal (o lugar de partida), e o lugar que me acolhe, São Paulo (o lugar de chegada), mas também anunciam um terceiro espaço, (que diz respeito ao estrangeiro), o do entre, da fronteira, da margem, que serão doravante o meu lugar, um lugar entre “cá e lá”, ou seja, um lugar sem lugar, um não-lugar (Augé: 2005).

Mas estas são palavras que me recordam também uma outra história. Aquela que ouvia todos os Natais, depois de jantar, sobre a ida do meu avô a salto para França, pelas mãos de um passador, na década de 60.¹ Todos os anos ele contava

¹ “O êxodo brutal dos Portugueses, no início dos anos 60, representa a maior vaga de imigração na Europa do pós-guerra. Em dez anos, entre 1963 e 1973, mais de um milhão de Portugueses emigraram para França, a Alemanha, O Benelux*. Verdadeiro maná para uma Europa em crescimento e com falta de mão-de-obra, esta vaga de emigração clandestina reflecte o drama que o povo português vivia então.” – José Vieira (cineasta português, residente em França) Cfr. <http://www.sudexpress.org/ouverture.php>.

* Benelux é uma organização económica da Europa, que gerou o que seria mais tarde a União Europeia.

Sobre este assunto: Série documental: “Au Revoir Portugal”. Roteiro, direcção e edição de Carlos Domingomes. Blog do documentário: <http://aurevoirportugal.blogspot.pt/>. Acesso em 31/01/2013. Excertos do documentário: <http://www.youtube.com/user/FILMOTAURUS?feature=watch>.

mesma história de um modo emocionado, aproveitando-se da distância que já o separava do vivido para apaziguar a memória e inculcar algum espírito aventureiro à viagem, narrando as peripécias pelas quais ele e os colegas de salto haviam passado. Recordo, com sentida emoção, aquela parte em que o meu avô Joaquim, minuciosamente, narrava como teve de escavar um buraco na terra onde coubesse o seu corpo, para passar por baixo de uma barreira de arame farpado.

Confesso já não saber com exactidão se me recordo mais da história, ou da lembrança do momento de ouvir a história, pois só alguns anos mais tarde, sendo eu mais velha é que comecei a perceber o que significava tudo isso e a juntar as peças para compreender como essa “identidade compósita” dos meus avós, que falavam em duas línguas, português e francês, também se repercutia em mim.

A minha avó, a minha mãe e os seus irmãos mais novos partiram de *Sudexpress*,² para França, em 1967. A minha mãe tinha 13 anos quando entrou no comboio³ que a fez atravessar as fronteiras físicas e simbólicas, fazendo com que doravante ela se tornasse um ser dividido entre duas culturas, um ser hifenizado. A travessia da fronteira, vivida como uma ruptura, deixou uma cicatriz que, desde cedo, me atravessa também, impregnando em mim os sons e as imagens dessa outra realidade com que convivo através dela e da família que em Portugal e/ou em França vai dando expressão ao hibridismo cultural de que também participo.

O atravessamento das fronteiras expõe-nos às diferenças que nos revelam a nós mesmos como outro, como o outro do outro, o “Soi-même comme un autre”⁴ que, como Paul Ricœur explicita, não é apenas “la contrepartie du même, mais appartient à la constitution intime de son sens”⁵ (1990: 380). Desse atravessamento resulta ainda a condição de estrangeiro, estrangeiro para o outro e para si mesmo, uma “inquietante estranheza” que Júlia Kristeva procura interpretar em *Estrangeiros para nós* mesmo, tradução para a língua portuguesa de *Étrangers à nous-mêmes* (1988).

² “Sud Express” -Trem Internacional que faz a ligação entre cidades de Portugal e a capital francesa, Paris.

³ Comboio = Trem

⁴ Tradução minha: “O eu mesmo como outro”

⁵ Tradução minha: “ não é apenas a contraparte do mesmo, mas pertence à constituição íntima do seu sentido”

Foi com essa inquietante estranheza que a minha mãe se deparou ao chegar a um país que a achou demasiado morena, característica que a colocou na margem e lhe lembrou a sua não pertença àquele lugar. Essa foi a mesma estranheza que, mais tarde, quando regressou a Portugal após a Revolução de Abril de 1974, veio experimentar num país que considera como seu, mas que a via nesse tempo como estrangeira, algo de que se apercebeu bem quando em Julho de 1974 frequentou o Curso de Verão para Estrangeiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Toda a travessia é pois uma experiência de estranhamento, da nossa condição humana como nómadas e como estrangeiros, algo que eu própria experienciei ao atravessar essa imensa fronteira líquida que é o Oceano Atlântico e que desde então procuro pensar no meu trabalho artístico.

Os meus pais casaram em 1977. Em 1979 nasceu a minha irmã e eu nasci em 1984.

Eu faço parte da terceira geração de emigrantes da família Moura. O nascimento não é uma origem. Eu já nasci miscigenada. Sou a mistura de muitos tempos e múltiplos lugares.

Ao longo destas páginas tentarei concretizar, dissertar e desenhar⁶ melhor estes conceitos, traçando as linhas de fuga em relação à origem e, conseqüentemente, alinhavando, igualmente, questões relacionadas com os temas da identidade, mestiçagem, cultura e globalização.

Questões como estas, há muito presentes nos discursos tocantes à esfera política, social e económica, têm vindo a ganhar cada vez mais espaço no campo das artes como o cinema, a literatura, o teatro e as artes visuais.

Este crescente interesse é certamente motivado por razões de diversa ordem e é de natureza plural. A isso não são alheias as transformações decorrentes de novas

⁶ O termo “desenhar” não foi aqui utilizado em sentido metafórico, mas sim enunciando que as ideias e conceitos trazidos à reflexão neste estudo serão igualmente desenvolvidos mediante uma linguagem outra enquanto expressão do meu discurso artístico que se assume como uma heterolinguagem susceptível de contribuir para o enriquecimento desses mesmos conceitos e ideias. Conciliando a palavra escrita com a palavra desenhada, ou melhor dizendo, com a palavra construída em desenho, pretendo convidar e induzir o leitor a uma compreensão mais ampla destes fenómenos, ao explorar outras formas de leitura, de pesquisa e de representação.

relações espaço-tempo criadas pelas novas tecnologias de informação e comunicação. Mas não podemos também deixar de equacionar outros factores, e muito especificamente os que se encontram relacionados com a crise económica que se instalou nos Estados Unidos e na Europa, nos últimos anos, e que, à semelhança do que aconteceu na década de 60, tem levado milhares de pessoas a sair do seu país, em busca de uma vida melhor⁷.

Esta não é uma crise que afecta a população exclusivamente de um ponto de vista financeiro. Estamos perante uma crise de valores a vários níveis, que afecta as mulheres, os homens, os jovens e as crianças deste mundo em diferentes dimensões e sectores. Dentro de uma escala mais alargada, são abrangidas as questões relacionadas com a sociedade, o ambiente, a política, etc. É necessário olhar para esta crise através de lentes que nos proporcionem uma visão mais íntima da vida humana e perceber, por exemplo, quais as suas implicações nas rotinas familiares, no ensino, na escola, na herança cultural, entre outras.

Perante uma crise que nos abala a todos e que tem implicado radicais mudanças nos nossos comportamentos, nas nossas formas de agir, seja no espaço público, seja no espaço privado da nossa própria casa, em grande parte porque esta é uma crise que se foi instalando cada vez mais nas entranhas, no pensamento, no colo e no coração, é compreensível que se tenha começado a explorar novas formas de linguagem para abordar a questão. Compreender o fenómeno da crise, não poderá jamais ser um assunto exclusivo da economia, ou da política, ou das denominadas ciências sociais e humanas.

Para compreendermos a situação actual da humanidade, teremos necessariamente que observar a realidade a partir de uma lente caleidoscópica, que valorize outras formas de análise e de leitura sobre os fenómenos, como o conhecimento tácito ou sensível próprio das disciplinas das artes.

⁷ O INE, Instituto Nacional de Estatísticas de Portugal, apontava que em 2011, a emigração portuguesa terá crescido 85%, registando que só nesse ano terão saído do país, 43.998 pessoas. No entanto, José Cesário, atual Secretario de Estado das Comunidades Portuguesas, dá como falsos os dados apresentados por este instituto, reconhecendo que ao governo não lhes interessa revelar com exactidão estes números, para que estes se misturem com os dados sobre a atual taxa de desemprego e desta forma, esta pareça mais baixa. Diz ainda, afirmando ter certeza, que em cada um dos últimos anos, saíram de Portugal, mais de 100.000 pessoas.

Sobre o assunto, Cfr. Graça Barbosa Ribeiro, “Quem são os nossos pequenos emigrantes”, Jornal o Público, ed. Lisboa, nº8362, 03/03/2013 p. 14-15

Toda a arte, qualquer que seja a sua definição, tem implícita uma dimensão epistemológica enquanto forma de construção de um discurso sobre o mundo. Um discurso que parte, sem dúvida, de uma aproximação intuitiva da realidade, mas que, embora fundado na experiência individual, ou mais precisamente por isso, é, no entanto, um discurso portador de sentidos não revelados e, por consequência, abertos a múltiplas interpretações. A experiência artística, fundada na transformação da intuição, percepção e imaginação individuais do artista em fazer artístico, *a poiesis*⁸ de que resulta o objecto de arte, faz desse mesmo objecto um lugar onde a experiência singular é susceptível de provocar outras experiências artísticas, também elas singulares.

Para auxiliar esta pesquisa delinee um quadro teórico de referência que contempla as áreas da Sociologia, Filosofia, Antropologia, Fenomenologia, Geografia Humana e Arte Contemporânea, recorrendo a autores cujos discursos transpassam as fronteiras das suas disciplinas para se afirmar numa escrita dinâmica, plural e multicultural que torna inquestionável a riqueza e assertividade das suas teses quando se procura pensar a actualidade, e mais concretamente as questões da identidade pessoal e cultural que atravessam toda a actividade humana em relação com o tempo e o lugar em que essa actividade se desenrola.

Para pensar o conceito de *Lugar e de Não Lugar* terei como base Marc Augé (2005), Anna Barros (1998-99), Edward Soja (1996), entre outros.

Augé é uma referência indiscutível para abordar a questão do lugar. É com ele que começo por pensar a importância do lugar do nascimento e a identidade incutida nessa raiz.

⁸ O termo *poiésis* foi bem sistematizado por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) enquanto arte (*techné*) ou actividade transitiva que visava um fim ou a produção de uma obra de arte. Aristóteles, no cap. IV e V do Livro VI da *Ética a Nicómaco*, distingue *praxis* e *poiésis*. A *praxis* busca a perfeição do agente e a *poiésis* busca a perfeição da obra. Ainda de acordo com Aristóteles podemos falar de três grandes grupos de ciências: Ciências teóricas, que se caracterizam pela investigação dos princípios e das causas dos seres ou das coisas que existem na natureza humana, independente da vontade e da acção humana. Dependem da teoria para poder ser conhecidas; Ciências práticas (ou da *praxis*) que são aquelas que se referem à *praxis* como algo especificamente humano, e nas quais o agente, a acção e a finalidade da acção são inseparáveis; Ciências produtivas (ou *poiéticas*), que são aquelas que se referem a um tipo particular de acção humana, ou seja à acção fabricadora. Esta acção fabricadora é a *poiésis*, que difere da *praxis* porque a produção da acção está fora dela, seja na obra de arte, seja no artefacto ou num objeto ou acção dirigida a outro. Cfr. Logos, Enciclopédia Luso- Brasileira de Filosofia, Vol. 4. Lisboa/S.Paulo: Editorial Verbo, 1992, p. 319. Cfr. Marilena Chauí, *Convite à Filosofia* 13ª edição. S. Paulo: Edição Ática, 2003.

Anna Barros, traz uma reflexão sobre a diferença entre a profundidade física e semântica de *Espaço, Lugar e Local* e Edward Soja possibilita-me uma reflexão ampla sobre o lugar através do seu conceito de *Thirdspace*, de acordo com o qual, o espaço é simultaneamente concebido, percebido e vivido, como uma realidade pluridimensional e transfronteiriça, unindo assim os lugares reais e os lugares a que dou forma no corpo do desenho, ambos como lugares que me definem.

A Michel Foucault (1984-86) vou buscar o conceito de *heterotopia* para falar desse espaço outro, o terceiro espaço de Soja ou a fronteira de que nos fala António Sousa Ribeiro (2001) ao abordar a *Arte como fronteira e as Fronteiras da Arte*, compreendendo estas não apenas como factores de limitação mas também como factores de abertura, lugares de diálogo e de encontro.

É com Neuza Carvalho (1993) que introduzo a questão do trabalho co-autoral que tenho vindo a desenvolver como “artista-estrangeira”. A autora vê o estrangeiro como um “texto de base dialéctica, em que a significação não está pronta, o que requer um leitor-ouvinte provocado a construí-la” (CARVALHO: 1993, 70). Para mim, esse “leitor-ouvinte” é o outro autor, aquele com que me proponho dialogar e construir uma nova obra que seja o reflexo de uma construção de sentido a dois.

Os conceitos de *identidade, mestiçagem, culturas, memórias e linguagem*, serão abordados através das perspectivas de Boaventura de Sousa Santos (1996; 1997); João Maria André (2012); Gilles Deleuze (1987; 2010) e Felix Guattari (1980) e Homi Bhabha (1998) e para compreender a sensação de incompletude que este habitar o entre da fronteira me deixa, introduzo o conceito de *hermenêutica diatópica* de Boaventura Sousa Santos. Volto a João Maria André, com quem me debruço sobre os conceitos de *multiculturalidade e identidade compósita*, com os quais encadeando a filosofia de Deleuze e Guattari e o conceito de *rizoma e desterritorialização*.

Homi Bhabha surge como uma das principais referências para colocar a questão da *cultura* e decifrar esse condição híbrida que o autor descreve no seu conceito de “*in between*”.

Em Fernando Lemos (1953; 2003), português, artista plástico, também ele desterritorializado, residente em São Paulo desde 1953 e naturalizado Brasileiro, vou beber uma ideia de lonjura e distância que ele carrega tanto nos seus trabalhos plásticos de desenho e fotografia, como nas palavras de seus poemas.

Por outro lado dialogando de artista para artista trarei para a discussão Edith Derdyk, com quem tenho vindo a manter contacto deste o começo da pesquisa e a debruçar-me sobre estes conceitos, tanto através de uma aproximação e leitura das suas obras, como através de um questionamento mútuo.

Através deste leque de teóricos e artistas, julgo apresentar uma visão plural sobre os conceitos e fenómenos apresentados como fundamento desta pesquisa e construir uma rede referencial ampla e basilar para a abordagem teórica e prática que pretendo realizar.

Resta-me ainda fundamentar como é que a abordagem destes fenómenos e a leitura destes autores me ajudam a pensar a questão do lugar, do meu lugar enquanto *artista-estrangeira*. Palavra que procuro compreender em suas mais variadas acepções: lugar de nascimento, lugar-fronteira, lugar do desenho, lugar da memória, lugar país, ou marco zero da identidade individual.

Senti que para conseguir situar-me de novo, precisava encontrar definitivamente o significado de lugar. Esmiuçar semanticamente o lugar e procurar compreender a relação transfronteiriça que existe entre o “lugar vivido” e o “lugar conceito” que ganha corpo e fronteira no desenho do artista-estrangeiro, possivelmente numa tentativa de este se voltar a territorializar, construindo e riscando os seus próprios mapas. Nas palavras de E. Marandola Jr., “é pelo lugar que nos identificamos, ou nos lembramos, constituindo assim a base da nossa experiência no mundo.” (MARANDOLA Jr.: 2012, 228). Seja através das palavras, seja através do desenho, procuro compreender de que forma pode o lugar ser então plasmado em termos de obra de arte.

Desenhar, também é lembrar. Um desenho é um retrato de algo, um mapeamento das nossas experiências, existências e memórias e, por isso, também ele um lugar. “O desenho é uma arte de um gesto só. O desenho é uma arte de alta precisão como o electrocardiograma”, linha que reflecte o bater do coração. (LEMOS: 2009) ⁹

Ainda sobre esta ideia do desenho como expressão de memória foi fundamental para esta pesquisa a entrevista (anexa a esta dissertação) que realizei ao artista português João Quiroz, para mim, mestre no desenho de paisagem.

⁹ “Eu sou a Fotografia” – Entrevista com Fernando Lemos/por Sérgio Gomes in Publico 04.12.2009

Como artista visual, o desenho ocupa um lugar de peso na minha reflexão. Foi por sentir que, permanentemente desenhava lugares e me envolvia e lançava em exercícios cartográficos que, de alguma forma, me permitem juntar os dois países em que vivo, que senti esta crescente necessidade de compreender e pesquisar o conceito, para mim *rizomático*, de lugar. Talvez pelas diversas dimensões poética e filosófica que estes lugares evocam através das linhas do desenho, a minha pesquisa tenha ocorrido muitas vezes por associação de ideias. Preocupo-me, essencialmente, em levantar questões e em preconizar um género de pesquisa que bebe em muitas fontes e reconhece o próprio quotidiano como matéria de análise de onde surgem as questões, mas igualmente de onde emergem as respostas.

O que diferencia afinal um *lugar* de um *local*? Segundo a artista e ensaísta Anna Barros, o *lugar*, representativo do “nomadismo” entre o real e o virtual praticado hoje pelo ser humano, precisa de “um ponto definido por coordenadas pessoais” que são transportáveis ou dentro das quais, o ser humano pode transportar-se a si próprio. Já o *local*, é um “espaço já humanizado”, que possui uma “narrativa histórica própria, com características mais amplas do que as do primeiro” [o lugar] e ao qual é ainda possível somar o “conteúdo da memória que faz de um *lugar*, uma multiplicidade de *locais*.”(BARROS: 1998-99, 33)

No primeiro capítulo, intitulado “*O Próximo e o Outro Lugar*”: *Um país como herança* aproprio-me do título de um capítulo de Marc Augé (2005), para construir uma narrativa que relata a actual relação que tenho com o meu país de origem e a cidade que me acolhe e questionar o conceito de identidade associado à ideia do lugar do nascimento, que o próprio Augé aborda. Apresentarei ainda o conceito de *terceiro espaço* cunhado por Edward Soja (1996) e uma referência à teoria da espacialidade de Henri Lefebvre (apud, PINTO: 2010) com o qual Soja dialoga directamente. Através destes autores, pretendo apresentar a relação que existe entre o espaço real e o espaço imaginário e compreender a necessidade da criação desse lugar que é o terceiro espaço.

O segundo capítulo, é dedicado à questão do estrangeiro na sua relação com o lugar. O lugar arruinado da origem a que se sobrepõe o lugar construído no espaço da fronteira, o único onde o encontro com o outro se torna possível em condições de igualdade. É também neste capítulo que procurarei falar da condição de estrangeiro como uma construção do olhar do outro, um olhar turvado pela dificuldade de se distanciar de si próprio e de se reconhecer incompleto e limitado. Reconhecendo a incompletude dos pontos de vista das partes, o trabalho co-autoral é aqui apresentado como o lugar de possibilidade para a promoção do diálogo intercultural.

No capítulo três, o debate sobre os territórios da identidade é alargado a outras experiências artísticas que, de algum modo, tocam a minha própria experiência quer pela relação de proximidade das vivências de desterritorialização/reterritorialização, no caso de Fernando Lemos, quer pela cumplicidade resultante da observação do processo de trabalho de desenho e intervenção no espaço, no caso de Edith Derdyk. A reflexão centra-se agora na ideia de transitoriedade entre as linguagens como questionamento da identidade e dissolução das fronteiras e na questão da tradução como condição da sua superação.

No capítulo três, o debate sobre os territórios da identidade é alargado a outras experiências artísticas que, de algum modo, tocam a minha própria experiência quer pela relação de proximidade das vivências de desterritorialização / reterritorialização, no caso de Fernando Lemos, quer pela cumplicidade resultante da observação do processo de trabalho de desenho e intervenção no espaço, no caso de Edith Derdyk. A reflexão centra-se agora na ideia de transitoriedade entre as linguagens como questionamento da identidade e dissolução das fronteiras e na questão da tradução como condição da sua superação.

CAPÍTULO 1

O próximo e o outro lugar: um país como herança

Qual é o meu próximo e o meu outro lugar?

O meu próximo é o meu longínquo e o meu outro lugar o meu aqui. O objectivo a que me proponho neste capítulo é esclarecer o sentido destas afirmações.

Portugal o meu próximo. O meu berço, o meu termo de comparação, a minha medida, a minha língua. O meu lugar de identidade. O lugar de onde ecoam as respostas. O lugar incorporado, o lugar mapa, o ponto de retorno, a casa.

1.1. Ao nascer somos já, de certo modo, um país

Nascer, é nascer num lugar, ter uma residência fixa. O lugar do nascimento é, nesse sentido, constitutivo da identidade individual (...)

(AUGÉ: 1994, 59)

A fixidez de que nos fala Marc Augé não é relativa à condição de imobilização ou de inalterabilidade de uma dada condição, mas sim à ideia de que há em nós uma identidade *a priori*, traçada no tempo, na história e no espaço geográfico. Augé utiliza inclusive o termo “constitutivo”, o que acentua o quanto para o autor esse “lugar do nascimento” é realmente parte de nós, faz parte da nossa constituição. Ao nascer somos já, de certo modo, um país. Há em nós um país que nos precede e que marca a nossa identidade, uma espécie de filiação a um lugar, como sugere o escritor José Luís Peixoto quando, numa entrevista recente para a RTP, afirma: “Portugal eu associo muito à minha mãe. A minha mãe e o meu pai são o antes de mim”.¹⁰ Na voz do escritor ambas as coisas são genéticas. Os pais e o país.

Marcas-fronteiras da nossa “identidade individual”, a partir desse momento em que nascemos. Ao correr da vida, a “identidade individual” continuará a reflectir uma circunstância espácio-temporal “originária”, mas será também moldada pela e

¹⁰ Recentemente o canal público de televisão portuguesa RTP, produziu uma série documental chamada “O Portugal de...”. Como primeiro convidado do programa, o escritor português José Luís Peixoto, fala sobre a sua aldeia na região do Alentejo, de nome Galveias, como o centro do seu mundo, o lugar de sua identidade, a sua origem. Partindo deste lugar geográfico, o escritor tece comentários sobre o seu país e sobre a questão da identidade de um lugar e de um povo. Cfr. José Luís Peixoto, “O Portugal de...” programa de televisão realizado pela RTP, 2013. Primeira emissão: 16/01/2013

Disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p60/e105261/portugal-de>. Acesso em: 17/01/2013 (40min.)

exposição a outras culturas e a outros valores colhidos ao acaso dos nossos encontros e desencontros com o outro e as outras sociedades que nos acolhem. Outras marcas virão e assim se formarão outras e novas identidade(s) construídas num processo infinito de identificação / desidentificação em que nos descobrimos múltiplos e plurais.

A expressão “identidade individual” de Augé, é utilizada em oposição a uma ideia de “identidade colectiva” que enquadra as manifestações religiosas, clubísticas ou culturais, expressões de identidade que têm uma raíz externa ao indivíduo e que, até certo ponto, reflectem a tal circunstância espacio-temporal em que somos criados. A ideia de “identidade individual” demarca uma ideia de singularidade, a busca por uma individualidade absoluta tão difícil de definir ou alcançar. Transporta uma ideia de mapa de escolhas, de referências que vamos adquirindo e que nos moldam como pessoa.

Por isso, não podemos deixar de pensar aqui na célebre máxima orteguiana: “Eu sou eu e a minha circunstância”¹¹ já sugerida no título da introdução desta dissertação.

O processo de pluralização da identidade pode acontecer de diversas formas e, no mundo contemporâneo, esse fenómeno acontece a uma velocidade ainda mais acelerada na medida em que hoje nenhuma das partes do mundo nos parece distante.¹²

Apesar de esta ser uma discussão bastante complexa, gostaria de encaminhar a dissertação para as questões relacionadas com a construção de identidade(s) a partir dos factores da emigração e imigração, uma vez que, tal como já foi referido, para mim esta é uma questão autobiográfica. Nesse sentido, a minha vivência como estrangeira, como emigrante e imigrante irá sempre acompanhar a pesquisa e a escrita.

Não esquecendo que esta é uma dissertação que acompanha paralelamente um processo de prática artística, através do qual se pretende analisar os impactos que essa condição tem no próprio processo artístico e no resultado plástico, julgo pertinente

¹¹ O filósofo espanhol José Ortega y Gasset, (Madrid, 1883-1955), apresentou pela primeira vez o que se poderia chamar o seu programa filosófico na sua obra *Meditaciones del Quijote* (1914), onde desenvolve a teoria das circunstâncias. Segundo este filósofo é mediante as circunstâncias que homens e mulheres se põem em comunicação com o universo. Ortega defende que temos de aceitar as circunstâncias como ponto de partida, assumindo que elas são uma dimensão essencial constituinte da nossa vida. Daí a sua fórmula sintetizada: *Eu sou eu e a minha circunstância*. Para o filósofo, a realidade circunstante forma a outra metade da nossa pessoa. (Cfr. Alexandre F. Morujão, “Ortega y Gasset”, in *Logos, Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia*, Vol. 3, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1991, p. 1270-1275.)

¹² Esta questão será debatida mais adiante neste capítulo.

apresentar desde já alguns exemplos desse cunho mais pessoal, dessa marca mais autoral.

1.2. O olhar do estrangeiro requer a cumplicidade do autóctone

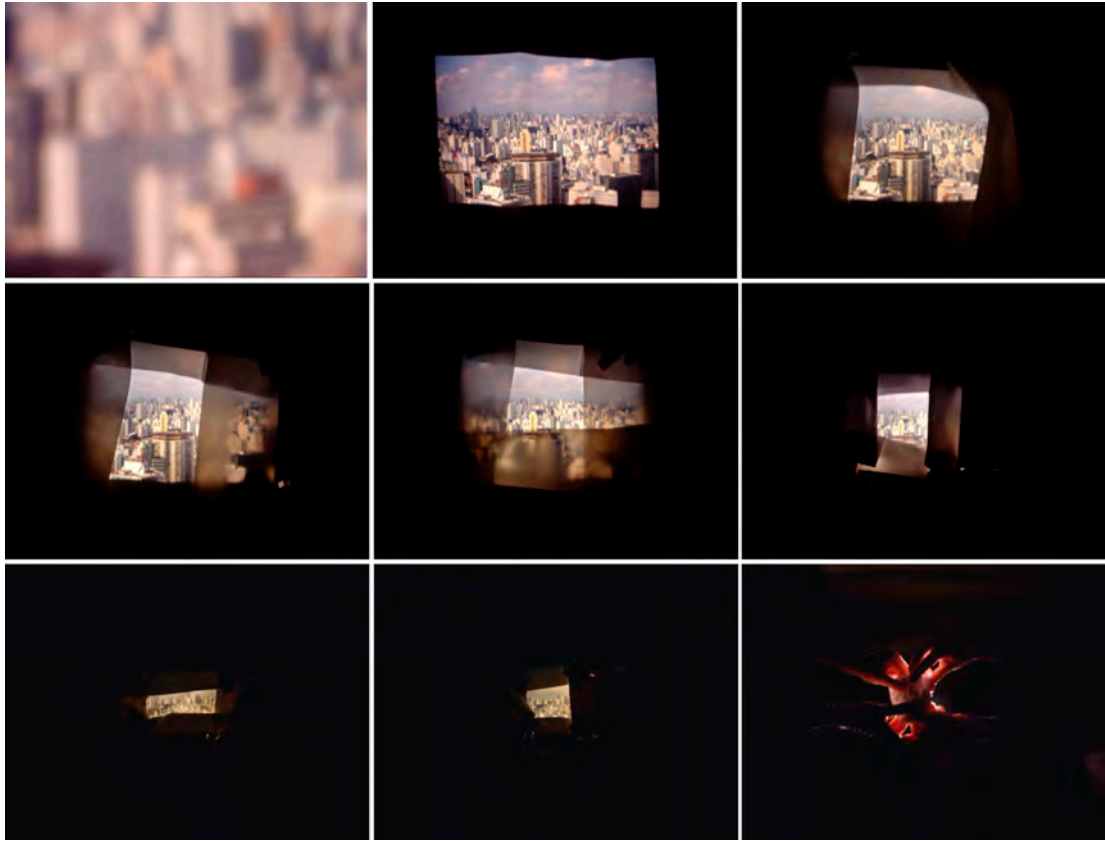
Em 2009, quando saí de Portugal para realizar um semestre na USP,¹³ confrontei-me pela primeira vez *in loco* com a realidade de ser estrangeira. Nessa mesma altura, desenvolvi, em co-autoria com a artista Maura Grimaldi, um trabalho de vídeo que expressava a minha perplexidade sobre a cidade de São Paulo (fig. 1).

O lugar que me acolhia merecia ser compreendido e eu precisava assimilar esta nova relação de espaço-corpo, que me exigia novos meios para olhar e entender a cidade que então, e a partir daí, se torna um espaço-matéria de criação. Os conceitos de dimensão, distância, lonjura, escala passam a ter um novo significado após a minha primeira estada em São Paulo. *Sampa*, tal como se diz no texto da memória descritiva, “[e]videncia a circunstância vivencial de alguém que, vindo de outro país, se encontra com uma cidade que é uma das maiores metrópoles mundiais e procura, a todo o custo, guardar para si a beleza, a perplexidade e o impacto desse encontro.” Contudo, o olhar do estrangeiro é um olhar parcial e por isso requer a cumplicidade do autóctone para reduzir a complexidade do novo e poder apropriar-se de um espaço que se apresenta, de algum modo, ameaçador para quem ali aporta pela primeira vez. *Sampa* é um trabalho co-autoral resultante do diálogo entre duas pessoas que olham para um mesmo espaço a partir de situações muito diferentes procurando, em conjunto, construir o que Pedro Pousada (2010, 2), no texto que elaborou para o catálogo da exposição *4 Cidades* em que a peça foi mostrada, designa como “uma poética do impacto emocional e da sua fase interpretativa” em que se procura “articular a emoção da cidade amada/vista pela primeira vez, como material estético, racionalizá-la como o documento de uma tentativa de integração numa comunidade” (*Idem.*).

¹³ Em 2009 realizei um intercâmbio de um semestre na ECA-USP, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ao abrigo do Programa de Bolsas Luso-Brasileiro do Banco Santander – Universidades.

Pousada vai mais longe ao explicitar o alcance dessa “poética construída em torno do desaparecimento cinematográfico da experiência vivida”, realçando o facto de se tratar “de uma negociação entre partes” em que sobressai a emoção “de quem chega e se encontra em descontinuidade, consciente do desenraizamento, do olhar incompleto e hipnotizado que é gerado pela experiência (parcial? turística?) da novidade, do irrepetível, de quem se coloca diante de um espaço com vida anterior e pergunta ao outro, interroga, pede orientação, pede que aquela esquina saia do fim do mundo.” (*Idem, Ibidem.*)¹⁴

¹⁴ Pedro Pousada, in 4 Cidades, texto para o catálogo da exposição com o mesmo nome, realizada entre 04/03 a 30/04 de 2010, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, na qual apresentei o vídeo Sampa feito em co-autoria com Maura Grimaldi. Artistas presentes na exposição: Inês Moura e Maura Grimaldi; Jorge Colombo; Vasco Mourão e Yonamine. Curadoria: Carlos Antunes.



(fig. 1)

9 frames do vídeo *Sampa*, 2009 | Inês Moura e Maura Grimaldi

1.3. Todos somos mestiços

O que me motiva a escrever estas páginas é também o facto de esta não ser só a minha história, mas a história de uma família, de outras gerações que passaram igualmente por um mesmo processo de desterritorialização e reterritorialização, levando-me a pensar que talvez a minha identidade seja realmente uma mistura rica, complexa e plural de várias identidades passadas e futuras. O “eu” que aqui se apresenta é uma pluralidade, um corpo ou um lugar que incorpora outros “eus” pois acredito que, tal como sugere João Maria André, todos somos mistura, “todos somos mestiços e é no labirinto mais profundo das nossas mestiçagens que se geram as nossas opções, que se estruturam os nossos valores, que se formam e transformam as culturas”, (ANDRÉ: 2012, 43). Nesse sentido, é a olhar para o outro e a compreendê-lo que conseguimos olhar para dentro de nós e chegar a nós mesmos. É através do outro que me olho, me encontro e que encontro também a minha cultura, o meu país. Há uma parte de nós que apenas se revela quando conseguimos enxergar o nosso reflexo no outro e vice versa.

Assim sendo, parece-me importante sublinhar a reciprocidade do impacto na identidade das artistas envolvidas num trabalho co-autoral como o que atrás foi apresentado e isto porque, como é também referido no texto da memória descritiva, a obra é o lugar em que se espelha o encontro de dois olhares que, cada um à sua maneira, procuram entender o lugar que habitam e apropriá-lo, fazê-lo seu, reduzindo a sua incomensurabilidade “a algo tão pequeno que torne possível comer a cidade que [nos] come.” As diferenças do olhar do autóctone e do estrangeiro resolvem-se nesta comunidade de interesses e vontades de dominar o espaço onde se vive, transpondo as fronteiras que separam as culturas e alargando o território cultural. O diálogo subjacente ao processo de criação, em que “[a]o longo de meses, duas artistas [se] encontraram para conversar sobre a cidade e fotografar a sua imensidão”, assume as características do que Boaventura de Sousa Santos designa por “hermenêutica diatópica” que permite a cada uma das intervenientes “maximizar a consciência da incompletude recíproca das culturas, através de um diálogo com um pé numa cultura e o outro pé noutra.” (SANTOS: 1996, 27)

O mesmo acontece em outros trabalhos realizados em co-autoria, nomeadamente no trabalho *Vou-Te Contar-Me*, realizado em conjunto com a artista Sofia Costa Pinto, a que me referirei mais adiante neste capítulo.

Nesse trabalho, as artistas experimentam aquilo a que Luísa Salvador (2012) chama “deslocação territorial” plasmada em “desenhos, recortes e palavras que remetem para lugares” de vivências que perduram apenas nas suas memórias.

Os registos são fragmentos das suas realidades participativas passadas, em que as artistas foram previamente utilizadoras. São agora observadoras da utilização do espaço a que a outra é estranha e, também, narradoras: através do uso da sua memória em desenhos ou textos descritivos. O diálogo imprime-se em dois tempos – o tempo passado *distante*, das memórias registadas, e a visita dos lugares associados às memórias, pela pessoa que a eles não pertence: Inês Moura no Brasil e Sofia Costa Pinto em Portugal.

(SALVADOR: 2012)

A troca de lugar, de país, por parte das artistas e o modo como cada uma delas fala do “seu” espaço, leva-as a confrontar-se com as limitações do seu próprio olhar e da linguagem usada para descrever aquilo que julgavam ser-lhes familiar mas que o olhar do outro lhes devolve como desfocado pela distância temporal e espacial. Estas experiências de diálogo artístico intersubjectivo permitem-me entender melhor a natureza compósita da identidade referida por João Maria André (2012) enquanto algo que “resulta antes de mais das múltiplas pertenças que nos definem pois cada um de nós não se estrutura apenas a partir de um laço mas de muitos laços que se cruzam, que se mestiçam, nos diferentes grupos e comunidades de que nos sentimos filhos, membros ou cúmplices.” (ANDRÉ: 2012, 50)

Tal como a nossa pele, a nossa identidade é porosa. Ela acolhe e revela o entorno que a arrepiá, tornando-se mestiça, única na sua pluralidade, um mapa da nossa existência, dos lugares vividos, das casas visitadas, dos outros com quem nos cruzámos, dialogámos e por isso existimos. É a essa aproximação entre os diversos povos e comunidades do mundo que devemos a nossa sobrevivência, a riqueza e a pluralidade das nossas vidas. Contudo a análise destes factores, deverá fazer-se sempre com base numa hermenêutica diatópica (SANTOS: 1996, 27) que pressupõe que a existência de um único ponto de vista sobre uma causa ou um fenómeno implica a perda de uma parte de nós ou da nossa cultura.

Não podemos deixar de relacionar esta ideia de construção compósita de identidade com uma nova perspectiva de encarar a relação espaço-tempo que decorre do fenómeno da globalização/globalizações que embalam hoje o mundo. Sem querer aprofundar aqui as questões relacionadas com este fenómeno, julgo porém pertinente evocar a ideia de Anthony Giddens que acentua “a intensificação de relações sociais mundiais que unem localidades distantes de tal modo que os acontecimentos locais são condicionados por eventos que acontecem a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS: 1991, 60). A chegada da era moderna intensificou de tal modo as possibilidades de conexão que desde então, “diferentes regiões ou contextos sociais se enredaram através da superfície da terra como um todo” (*ibidem.*)

Hoje essa velocidade de conexão e o sentimento de que podemos palmilhar o mundo todo está ainda mais presente, dando-nos uma sensação de liberdade que possibilita a quem se encontra distante de casa encontrar uma forma de se aproximar daquilo e daqueles que se encontram longe. Falar hoje de globalização é entender o fenómeno nas suas várias facetas e escalas. É ainda de notar que, tal como nos alerta Gilmar Rocha, “as metrópoles constituem um solo fértil e/ou campo privilegiado para experimentar essas transformações e complicações, por condensarem uma pluralidade de situações em função da grande heterogeneidade cultural e diversidade social, económica, política, religiosa, estética, etc.” Rocha, acrescenta ainda que, “em época de globalização as relações entre o familiar e o exótico e o “eu” e o “outro” ganham um colorido especial e colocam o estrangeiro no centro das atenções.” (ROCHA, 2001, 151) Segundo o autor, o estrangeiro tem essa capacidade de, de certa forma anular e miscigenar as diferenças entre o “familiar e o exótico”, o conhecido e o estranho, o próximo e o longínquo. (*ibid.*) O mesmo parece sugerir João Maria André, salientando o facto de as novas formas de relação com o espaço-tempo nos proporcionarem uma experiência do mundo que nem sempre escapa ao sentimento contraditório de amálgama entre “familiaridade e estranhamento”:

O mundo que hoje percorremos e habitamos proporciona-nos uma vivência contraditória da familiaridade e do estranhamento que temos ou não temos com as coisas, as pessoas, as culturas e o seu acontecimento plural no mundo e na história. Ao mesmo tempo que as distâncias se anulam pelas vias electrónicas da comunicação, tornando vizinhos os que tão longe habitam nesta aldeia global, apagam-se as referências doadoras de sentido, que permitiam outrora desenhar os mapas da nossa orientação e reconhecer no céu infinito estrelas privilegiadas como guias da nossa caminhada.

(ANDRÉ: 2012, 16)

Nas nossas deambulações pelo mundo, ao longo da vida acumulamos minuciosamente referências, transcritas em forma de testemunhos, documentos ou imagens, que nos ajudam a compreender e a relacionar o universo e a criar nele o nosso próprio mundo. Segundo Pierre Nora (apud AUGÉ: 1994, 33) esse tipo de acumulação está relacionado com a procura da “revelação de uma identidade perdida”. Mas essas referências, como veremos mais adiante, nem sempre adquirem a forma de objectos. Nesse sentido o mapa descrito por João Maria André é o diário mental onde registamos criteriosamente cada encontro, cada cruzamento, cada descoberta, cada singularidade, cada sabor, cada cheiro, cada cor. É um mapa vivido, sublinhado, feito *in loco*, onde cada coordenada é experienciada e justificada.

Em oposição a esse mapa construído *in loco*, estão os mapas digitais que hoje norteiam a nossa vida, onde dizemos conhecer um lugar porque a ele acedemos via satélite, e dessa forma, dele possuímos uma imagem, que não é mais do que uma representação construída, enquadrada por outro sujeito. São visões superficiais e fragmentadas sobre lugares de onde foi varrida a ideia de familiaridade. Se considerarmos a definição aristotélica de lugar vemos que este pode ser definido como “superfície primeira e imóvel de um corpo que envolve outro” ou como “o espaço no qual um corpo é colocado”. Será que podemos argumentar que as relações que se construam com base numa vivência meramente digital e virtual, onde o corpo está por isso ausente, poderão ser realmente tidas como vivências de lugar?¹⁵

¹⁵ Sobre noção de lugar, cfr. “Lugar” in *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Vol.3. Lisboa/São Paulo: Ed. Verbo, 1991, p.508-512.

1.4. Em busca de uma identidade perdida

Regressando às palavras de Pierre Nora, revejo no meu trabalho artístico essa vontade de encontrar uma possível “identidade perdida”.

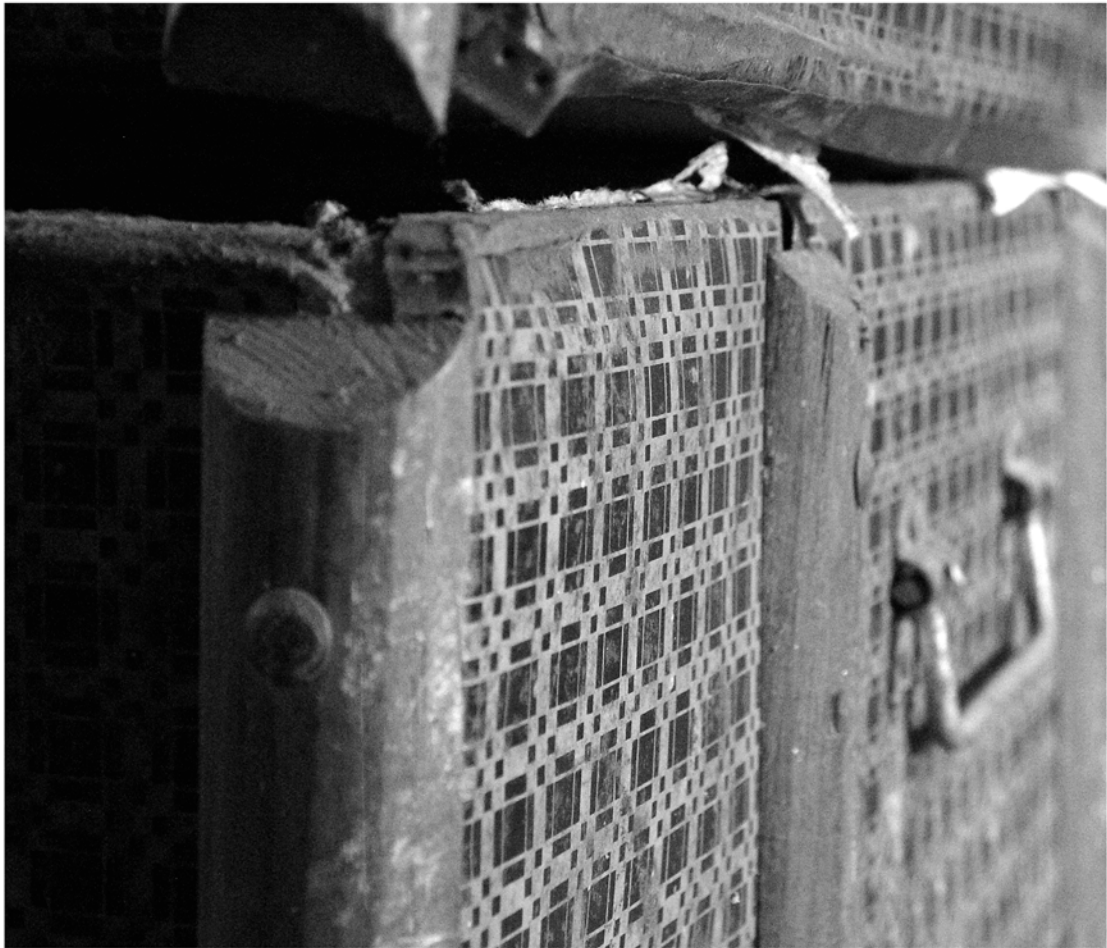
Em 2008, realizei um ensaio fotográfico composto por 31 fotografias a preto e branco ao qual dei o nome de Despojos. As fotografias apresentam-nos um conjunto de objectos que vamos reconhecendo através de pequenos detalhes. Deles, nunca nos é dado a ver o todo.

São despojos de vida, são lembranças esquecidas, são memórias fragmentadas, abandonadas num sótão de família de uma casa já não habitada. São indícios da existência de vida, de gerações passadas, de momentos vividos, de outras narrativas (fig. 2 e 3).

As camadas de pó acumulado ao fio dos anos, acentuadas pelo grão difuso e pela falta de luz que a própria fotografia capta e transporta consigo, revelam a dimensão de tempo passado, o lugar onde objectos concretos se traduzem em memória de objectos imateriais e vivências de outros.

É nesta sobreposição permanente de camadas, neste reescrever das lembranças, num palimpsesto onde se sobrepõem e interagem objectos, rascunhos e sinais contemporâneos de coisas perdidas, de tempos idos, que a indulgência dos gestos de quem procura forma o cenário, tanto real como fictício, onde tenta encontrar rastros de passagem geracionais ou indícios de fragmentos dessa “identidade perdida”.

Num outro ensaio realizado dois anos mais tarde, igualmente na mesma casa, onde passei grande parte da minha infância, procurei agora através dos vazios, encontrar as vozes que no passado davam vida a estes lugares. Por contraste, os lugares agora varridos de presença, encontram-se inundados de luz. Uma luz clara e serena, que permite desenhar o contorno dos objectos que, embora esquecidos, permanecem ainda no espaço outrora ocupado, e reavivam em mim as memórias desta casa. E desta forma, mais uma vez, tentei encontrar sinais que me falem da minha identidade (fig. 4 e 5).



(fig. 2)

Despojos, 2008 | Inês Moura



(fig. 3)

Despojos, 2008 | Inês Moura



(fig. 4)

S/ Título, 2008 | Inês Moura



(fig. 5)

S/ Título, 2010 | Inês Moura

Curiosamente, estes dois ensaios de fotografia foram realizados em tempos diferentes. O primeiro, um pouco antes de eu partir para São Paulo. O segundo, após o meu primeiro regresso.

Num primeiro momento visitei o sótão da casa e, através de objectos nos quais reconheci a presença de quem outrora serviram, mas com os quais nunca convivi, pois já haviam sido colocados de lado antes mesmo da minha chegada a esta casa, procurei entender um pouco de quem sou e até mesmo resgatar algumas histórias do meu passado indirecto. Num exercício mental, quase como quem constrói um puzzle, fui unindo as imagens do que vi, a relatos de histórias que me foram contadas.

Já no segundo ensaio, após a minha chegada, procurei o conforto de algo que me é reconhecível, lugares dos quais possuo recordações minhas dos tempos lá vividos, que carrego no corpo e não somente na memória. Conhecia este espaço e sentia que este espaço igualmente me reconhecia. Este é o espaço da casa, o lugar central desta construção. Se ao sótão podemos associar a ideia de cabeça, a este espaço da casa, espaço onde se encontram os quartos, a sala, a cozinha, podemos associar o corpo, o tronco, o coração, os pulmões o peito, o interior, aquilo que é visceral.

A casa aqui, é então um prolongamento do próprio corpo. Corpo contentor, baú, cargueiro, que reconhece nas paredes do lugar e nos objectos que habitam este espaço, pedaços de si mesmo, pedaços da sua identidade. O corpo como lugar onde se inscreve a experiência do sujeito, uma experiência do tempo e do lugar passível de ser transportada, transladada, como adiante procurarei demonstrar.

1.5. A importância do lugar na construção da identidade

Para compreender melhor a importância do *lugar* na construção da identidade, parece-me pertinente trazer para a reflexão o conceito de *heterotopia* cunhado por Michel Foucault, no seu texto intitulado “*Des Espaces Autres*”.¹⁶

O conceito de *heterotopia*, em Foucault, é definido em contraste com o conceito de *utopia*, sendo a *utopia* um “espaço irreal” existente para além de todos os outros espaços e respondendo a um desejo de harmonia por parte da sociedade, enquanto que a *heterotopia* seria um espaço concreto onde podemos encontrar todas as representações do espaço real como forma de contestação, fragmentação ou inversão das regras existentes nesses espaços reais.

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.¹⁷

(FOUCAULT: 1984)

¹⁶ Para compreender melhor a ideia expressa através do conceito de heterotopia de Michel Foucault, utilizei tanto a versão original do texto em francês (conferência proferida em 1967 e publicada em 1984), como a tradução *De Outros Espaços* feita por Pedro Moura (1986).

¹⁷ Tradução minha: “O espelho, ao fim e ao cabo, é uma utopia, visto que é um lugar sem lugar. No espelho, vejo-me além onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente por detrás da superfície; eu estou/sou além, além onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me além onde estou ausente – utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, heterotopia que tem, sobre o lugar que eu ocupo, uma espécie de efeito em retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou, visto que me vejo além. A partir desse olhar que, de algum modo, se poussa sobre mim, do fundo desse espaço virtual que está do lado de lá do espelho, volto a mim e recomeço a dirigir o olhar para mim mesmo e a reconstituir-me no lugar onde estou.; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que torna este lugar, que ocupo no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, ligado a todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, visto que para ser percebido tem de passar por esse ponto virtual que está além.”

Como exemplo de *heterotopias* existentes na sociedade, Foucault refere os hospitais psiquiátricos, os lares ou casas de repouso ou até mesmo as prisões, lugares que têm em comum o facto de serem espaços institucionais, criados e aceites pelas sociedades, que existem dentro das sociedades e que são vistos como sendo os locais apropriados para colocar todos os indivíduos que tenham ou evidenciem ter comportamentos desviantes ou menos apropriados aos padrões comumente aceites. Assim, poderemos talvez identificar estes locais, como sendo não locais. Eles existem pela negação. (FOUCAULT: 1986, 4)¹⁸

Mas o que me parece mais significativo no âmbito deste trabalho é a ideia do espelho como *heterotopia*. De acordo com Foucault o espelho é ao mesmo tempo uma *utopia* e uma *heterotopia*. Uma *utopia*, “uma vez que é um lugar sem lugar algum”, onde nos vemos e onde estamos mas, “num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície”. Na forma de sombras, que nos dão visibilidade de nós mesmos, estamos presentes estando ausentes. Mas o espelho é igualmente uma *heterotopia*, porque apesar de enquadrar um espaço irreal, existe na realidade e exerce sobre nós um certo tipo de retorno que nos faz percepcionar como ausentes no lugar em que estamos, visto que nos vemos além. (*idem*, 3)

Nesse instante em que tomo consciência da minha ausência em relação ao lugar em que estou, e em que passo a habitar simultaneamente esse real e virtual do espelho, este deixa de ser uma *utopia*. A imagem criada pelo espelho olha-me do fundo desse “espaço virtual que é o outro lado do espelho” e é esse olhar que me permite ver-me no lugar onde estou e reconstituir-me aí. O espelho torna-se uma *heterotopia* no sentido em que, no momento em que eu me olho no lugar que ocupo no espelho, esse lugar torna-se “absolutamente real, ligado à totalidade do espaço circundante, e absolutamente irreal, visto que só pode ser percepcionado a partir desse ponto virtual que está além do espelho”. (*idem, ibidem.*)

É precisamente com base nessa ideia, de que o sujeito ganha consciência de si mesmo no espaço virtual a partir do olhar que o espelho lhe devolve, que eu aqui construo uma analogia entre o conceito de *heterotopia* de Foucault e a condição de sujeito desterritorializado que é o estrangeiro.

¹⁸ A paginação aqui em vigor é a que corresponde à tradução feita por Pedro Moura, disponibilizada na internet em: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. Acesso em: 08/08/2013

O lugar do espelho começa por ser a imagem utópica do outro lugar, aquele que o estrangeiro visita e a que, por breves instantes, se julga pertencer. Mas tal como a imagem do espelho me olha e me devolve essa imagem de mim fora de mim, também a imagem que me é devolvida pelo olhar do autóctone e o eco da sua voz avivam em mim a consciência de estrangeira, lembrando-me a cada passo a minha condição de visitante, de hóspede que não pertence totalmente a esse lugar.

1.6. Quanto de mim é o quê?

Durante muito tempo, refugiei-me na palavra “estrangeira”. Actualmente não sei qual destas palavras me define mais: emigrante, imigrante ou estrangeira, ou se todas associadas. Ou se estas palavras se sucedem, obedecendo a alguma forma crono(lógica). Quanto de mim é o quê? São palavras que me obrigam a uma (des) construção dinâmica e permanente de quem sou. Pergunta ingénua mas persistente, para a qual talvez nunca tenhamos resposta, em parte precisamente porque o mundo, ou a bomba relógio em que ele se transformou, não para, e, dessa forma, o leque de pertenças que integram a nossa identidade, já referido nas palavras de João Maria André, alarga-se cada vez mais, permitindo-nos assim criar infindáveis combinações de fórmulas genéticas, científicas, poéticas, artísticas ou culturais.

Mas como qualquer processo laboratorial que concilie diversos componentes, também a história, a cultura, a política, a religião, a família, etc. podem combinar-se numa mistura explosiva que nos remete para a necessidade de reelaboração do conceito de identidade, não como categoria, mas como “uma dinâmica, uma construção permanente, que é fonte de ajustamentos, de contradições, o mesmo é dizer de conflitos, de manipulações, de disfuncionamentos” (ANDRÉ: 2012, 53)

João André e Abdallah Pretceille (apud, ANDRÉ: 2012, 53) concordam quanto à ideia de que a identidade é uma construção contínua, dinâmica e mutante, mas Abdallah Pretceille introduz uma outra dimensão a esse processo de construção, que é o da aspereza, o tal componente explosivo que pode demorar anos a ser calculado na medida certa e que nunca é igual de fórmula para fórmula, que é como quem diz, de pessoa para pessoa.

Quando me mudei para São Paulo, já existia, enraizada em mim, uma ideia de casa e talvez por isso a experiência de identificação com uma outra cultura seja, após o período inicial do deslumbramento, lenta e por vezes, como diz Abadallah-Preteuille, conflituosa.

É um processo de construção e de diálogo que exige permanentes reajustes e releituras entre o que vai dentro e o que se passa em volta. É através da construção dessa ponte que liga o dentro e o fora, que se passa a poder falar de um terceiro lugar de existência, um espaço entre, no qual o espaço é definido através de uma *triplicidade dialéctica* (LEFEBVRE apud REGARD: 1999, 22) na qual é concebido, percebido e vivido simultaneamente, construindo-se como sendo uma realidade pluridimensional e transfronteiriça¹⁹. Dessa forma unem-se os lugares reais (o em volta de mim) e os lugares a que dou forma e corpo no desenho (o dentro de mim, os lugares imaginados), ambos como circunstâncias, espaços que me definem.

Invoco aqui a teoria de *terceiro espaço*²⁰, de Edward Soja. Soja, que dialoga directamente com Henri Lefebvre, caracteriza o *terceiro espaço* como sendo híbrido, metafórico e performativo, na medida em que é nele que se dão os acontecimentos e ao mesmo tempo que ele é em si um acontecimento. Um encontro do eu com o mundo, que representa todos os lugares possíveis e o lugar nenhum, uma porta aberta à imaginação geográfica, onde espaço e tempo se entrelaçam em outras e novas narrativas infinitas, onde o espaço real e o espaço imaginado ocorrem em simultâneo. Isto só é possível porque, como sugere Soja, apoiando-se naquilo que Lefebvre designa por “dialéctica da triplicidade”,

...thirthing produces what might best be called a cumulative trialectics that it radically open to additional otherness, to a continuing expansion of spatial knowledge.²¹

(SOJA: 1996, 61)

¹⁹ Sobre este assunto cfr. Sandra Bettencourt Pinto, “ Labirintos Hipertextuais: Possibilidades Cartográficas da Espacialidade em Jorge Luis Borges”. 2010. 95f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

²⁰ No original, *Thirdspace*.

²¹ Tradução minha: “... a triplicidade produz o que poderá ser designado, de forma mais adequada, por trialectica cumulativa aberta à diversidade adicional, à expansão continuada do conhecimento espacial” (SOJA: 1996, 61)

A concepção porosa e aberta das fronteiras conceptuais e territoriais do *terceiro espaço*, é ainda propiciadora de uma maior aproximação ao outro e às possíveis contaminações entre culturas que daí possam advir numa perspectiva de contínua acumulação e expansão do conhecimento sobre a espacialidade.

Lefebvre defende ainda que “todo o discurso fala na realidade de um espaço”, existe num espaço, fala sobre o espaço e é inevitavelmente construção de espaço. (LEFEBVRE: 1974, 155) Para este autor, o espaço é “um produto”, uma “objectualidade resistente” que condiciona e rege as acções do indivíduo e as relações entre este e o colectivo. Nenhuma mensagem pode ser reduzida apenas a uma mensagem textual, pois esta faz referência directa às circunstâncias (espacialidade) em que é ditada, sendo por isso espelho do presente, visão de futuro, memória e por vezes reverso do passado.

É nesse sentido que, apropriando-me aqui mais uma vez do discurso de Lefebvre, numa tradução livre das suas palavras, repenso a noção de casa invocada anteriormente. Lefebvre diz-nos que a noção de um lar fechado sobre si mesmo, transportando a impressão de um espaço privilegiado, “consagrado, quase religioso, próximo do absoluto”, investido de uma dignidade ontológica, não é senão um fantasma do passado, “uma realidade histórico-poética”. (*idem, ibidem.*)

1.7. Sinto ter um país inteiro em mim

Parte das imagens que criamos, ou das palavras que dizemos são metáforas que, de alguma forma, coisificam sentimentos maiores que de outra forma seriam indizíveis. E por isso quantas vezes sinto ter um país inteiro como residência ou sinto ter um país em mim.

Sensação avassaladora esta a de que ao deslocar-me para fora do meu país, de que ao cruzar a fronteira física e simbólica de Portugal, me encontro numa encruzilhada, com a responsabilidade de representar a minha pátria, a minha cultura, que ao serem confrontadas com uma nova cultura, demarcam a veia da “identidade individual” que se acentua na pele, na voz, no corpo, na expressão, na palavra, no texto, no traço do desenho e que dessa forma, o meu longínquo se torna presente, se presentifica em mim. Não se trata de uma missão patriótica, mas sim de um modo de não perder o passado, de uma forma de transladar a nossa casa.

A palavra que me ocorre para descrever essa sensação de corpo-fardo que transportamos connosco para todo o lado, é “transladar” e está entre outras possíveis associações, relacionada com a ideia de morte. É a ideia da “transladação” de um corpo entre dois continentes. O corpo não está morto, mas há algo no corpo do estrangeiro que morre nessa travessia, nessa mudança entre o próximo e o outro lugar, entre o lugar que considero o eu, a casa, a identidade, e o não-lugar que o recebe, o outro lugar.

Ainda não sabia que ia partir quando pela primeira vez me confrontei com esta ideia de corpo cargueiro. Foi através de um poema de Sylvia Plath que me deparei com essa dimensão do corpo como um contentor. Plath, descreve-se como um “velho cargueiro de trinta anos” pelo qual a vida passou. Agora, “aterrada e nua sobre a maca”, sente-se despida de todas as suas associações afectivas, o seu serviço de chá, as suas cómodas de roupa, os seus livros, que, ficam agora submersos pela mesma água que lhe virá cobrir a cabeça.

Deixei a vida correr, um velho cargueiro com trinta anos
agarrando-se obstinadamente ao meu nome e endereço.
Limparam-me de todas as minhas associações afectivas.
Aterrada e nua sobre a maca acolchoada de plástico verde
Vi o meu serviço de chá, as minhas cómodas de roupa branca,
os meus livros
afundarem-se até os perder de vista, e a água cobriu-me a cabeça.

(PLATH: 2000, 25)

No processo de desterritorialização, a distância é tempestade e abre-se um vazio onde submergem todas as coisas que o corpo não consegue transportar.

Na travessia, quem morre são as coisas, difíceis de qualificar ou descrever, mas que de repente, através da sua ausência, sabemos que eram também parte da nossa identidade. Um endereço com um nome de um poeta, uma imagem para o conceito de paisagem, um cheiro associado a uma estação do ano, um itinerário de cabeça, sons que reconhecemos como lugares, são exemplos de coisas intransportáveis nas suas formas originais e que enriquecem a nossa identidade de sentido. Tornam a nossa pele mais espessa, alimentam o nosso rizoma.²²

²² Gilles Deleuze e Félix Guattari elaboram o conceito de *rizoma* no livro “Mil Planatos” de 1980. Abordarei este conceito mais adiante no texto.

Fazem-nos sentir menos perfurados, menos permeáveis ao vazio e à solidão, pois nos revelam as nossas semelhanças e as nossas diferenças.

Mas posso também invocar a ideia de morte como *metaphora*, termo que deriva directamente do grego e que veicula o sentido de transporte, transposição, mudança²³. Ao transportar a minha vida recomecei a desenhar as minhas relações em cima de uma mesa vazia. Não somos apenas um estranho²⁴, ou alguém que vem de longe. Somos também alguém que na sua bagagem carrega uma herança, que na viagem parece ser extraviada, na medida em que o nosso património cultural, social, familiar, geográfico, que sempre havia servido de base para todas as conversas, aqui se encontra descontextualizado. Posso dar por mim a dizer: “*Sou de Coimbra*”, “*estudei na Brotero*” ou “*morava junto à Gulbenkian*”. Mas são afirmações que podem nada significar para a pessoa que me ouve agora. No entanto são informações geográficas, sociais e até de certo modo reveladores de um determinado padrão de vida, que nada indiciam para quem me ouve agora. Nenhuma destas palavras lhe é visual, territorial ou histórica.

Aqui, eu sou aquilo que em mim é visível.

Ao meu lado invisível pertencem o saber do quotidiano, uma herança colectiva passada de geração em geração, um certo património adquirido através de uma experiência comunitária que partilhamos socialmente.

²³ A partir sobretudo do século XVIII, alguns pensadores salientaram o carácter da linguagem como metáfora. Estão nesse grupo, entre outros, G. Vicco (1668-1744), B. Croce (1866-1952) e Ernest Cassirer (1874-1945). Já mais perto da nossa época destaca-se Paul Ricoeur (1913) que salienta a importância que adquiriu a análise da metáfora através do deslocamento da esfera da palavra para a esfera da frase. Seguindo a interpretação original da metáfora, recebida da *Poética* de Aristóteles – metáfora como transferência de nome baseada na semelhança – Ricoeur quer aproximar as problemáticas postas pelos domínios da actuação da função narrativa e os domínios da metáfora pertencente à classe dos tropos ou figuras do discurso, de modo a explicitar um novo conceito de verdade: a redescção metafórica jogaria no campo dos valores sensoriais estéticos e axiológicos o papel que a função mimética da ficção narrativa jogaria no campo da acção e dos valores temporais, porquanto ambos traduziriam no âmbito duma hermenêutica filosófica, a passagem de um processo de explicação (distanciação crítica) a um plano de compreensão (plano de instauração do sentido e da referência). (Cfr. M. Sumares; “Metáfora”, in *Logos, Enciclopédia Luso- Brasileira de Filosofia*, Vol. 3. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1991, p. 846- 848)

²⁴ O estrangeiro, como diz Kristeva (1994), está dentro de todos nós. Ele é a face oculta da nossa identidade. Quando os nativos reconhecem que eles também são de certa maneira os outros, os refugiados e outras minorias ou categorias diferentes deixam de ser adversários ou ameaças. Eles continuam sendo apenas diferentes. Julia Kristeva, no livro *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, ao pensar o significante estrangeiro na acepção legal ou política, afirma que “a indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora de alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa.” (1994, p. 15). Ainda de acordo com essa autora, o estrangeiro só sai desse estado de indiferença quando “se liga seja a uma causa, a uma profissão, ou a uma pessoa” (p. 17). Julia Kristeva, *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

Poderemos designar este género de conhecimento adquirido pela prática e pela observação como senso comum, género de saber baseado num modo espontâneo e livre de assimilar informações e que pode ser até definido como herança cultural e identitária.

É nesse sentido que ao mudar de país e ao deixar de estar num lugar onde esses factores são partilhados com a restante comunidade que, aqui, eu sou aquilo que em mim é visível e o que eu quiser contar.

É tamanha a distância que me separa do meu passado, sendo este aqui entendido como o lugar em que vivia antes de fazer a travessia para o outro lugar, que é como se esse passado ficasse em branco, passível de ser editado ou reescrito. Os meus lugares, pessoas ou tradições, não existem no mundo das coisas concretas para quem me ouve aqui. São descrições, sequências de sentimentos, histórias para as quais inventam imagens à medida de seus referentes e que por isso mesmo não correspondem ao real que está a um oceano de distância e que nunca viram.

Do passado, apenas carregamos a possibilidade de lá voltar através da memória, e a memória só se torna real se transcrita em linguagem.

No entanto existem vivências e memórias incomunicáveis, por mais alargado que seja o léxico que se estabeleça para dar a conhecer essas experiências. Há memórias que a linguagem não aborda, seja ela de que natureza for e outras que, ao serem “ditas”, perdem o seu valor.

O carácter polissémico da linguagem tanto acrescenta, como retira sentido às narrativas. E isso acontece porque a linguagem tanto restringe como revela novos caminhos.

E em todo esse esforço de tornar real para o outro a nossa própria existência, lidamos ainda com o fenómeno da interpretação que é livre e incontrolável. E essa é a poética na própria representação que é sempre ambivalente porque é a coisa e não é a coisa ao mesmo tempo. O passado não existe para o outro a não ser que tenha sido vivido em comunhão. A presença do outro é fundamental para confirmar a sua existência. Ele não é dizível nem arquivável no sentido em que qualquer representação de si será sempre outra coisa, será sempre uma nova narrativa, um outro acontecimento e nunca aquilo que aconteceu.

Na medida em que também é importante criar raízes com o país de acolhimento, criar laços, atar as pontas do passado, do presente e do futuro, essa sensação do desconhecido por parte do outro, relativa a coisas que fazem tanto parte de nós, como a cor escura dos cabelos, ou a pronúncia da voz, pode acentuar a sensação de desterritorialização, principalmente no que toca às relações de amizade mais profundas ou na construção das relações familiares. Sobre esta sensação de vazio perante o outro, sobre a falta de referências que lhe permitam narrar o seu passado duplamente desterritorializado, duplamente ausente, no sentido em que é ausente o tempo que passou e é ausente o entorno que lhe deu vida, Neuza Carvalho cria uma analogia onde defende que “o estrangeiro pode ser considerado um texto de base dialética, em que a significação não está pronta, o que requer um leitor-ouvinte provocado a construí-la” (CARVALHO: 1993, 70 apud ROCHA, 149). O estrangeiro é como um texto numa outra língua, que lemos e relemos para tentar compreender.

1.8. Dar corpo ao passado pela memória/paisagem

Aplicando esta analogia ao meu trabalho artístico, justifico assim o quanto para mim se tornou indispensável e até mesmo revelador, trabalhar em co-autoria com alguns artistas brasileiros, processo que tenho vindo a experienciar desde 2009. Foi nesse sentido que em 2011, desenvolvi, em co-autoria com Sofia Costa Pinto, a obra *Vou-Te Contar-Me*, que se foca numa questão fulcral relativa à condição do estrangeiro, a ideia de passado. Os conceitos de passado e de memória, são algo que é, simultaneamente, rico e muito frágil para qualquer indivíduo que esteja afastado do seu centro, do seu país e dessa dimensão da sua identidade. *Vou-Te Contar-Me* é um diálogo entre as duas artistas na condição de estrangeiras. Inês, portuguesa no Brasil e Sofia, brasileira em Portugal²⁵. Nesse diálogo que se dá através de textos, desenhos e fotografias, lidam com questões relacionadas com nostalgia, passado, memória, paisagem, história, lembrança e imaginação.

²⁵ Como ponto de partida trocam escritos sobre suas memórias-paisagens de seus países de origem. Cada uma distante de seu país realiza desenhos sobre suas memórias-paisagens e fotografa o país da outra.

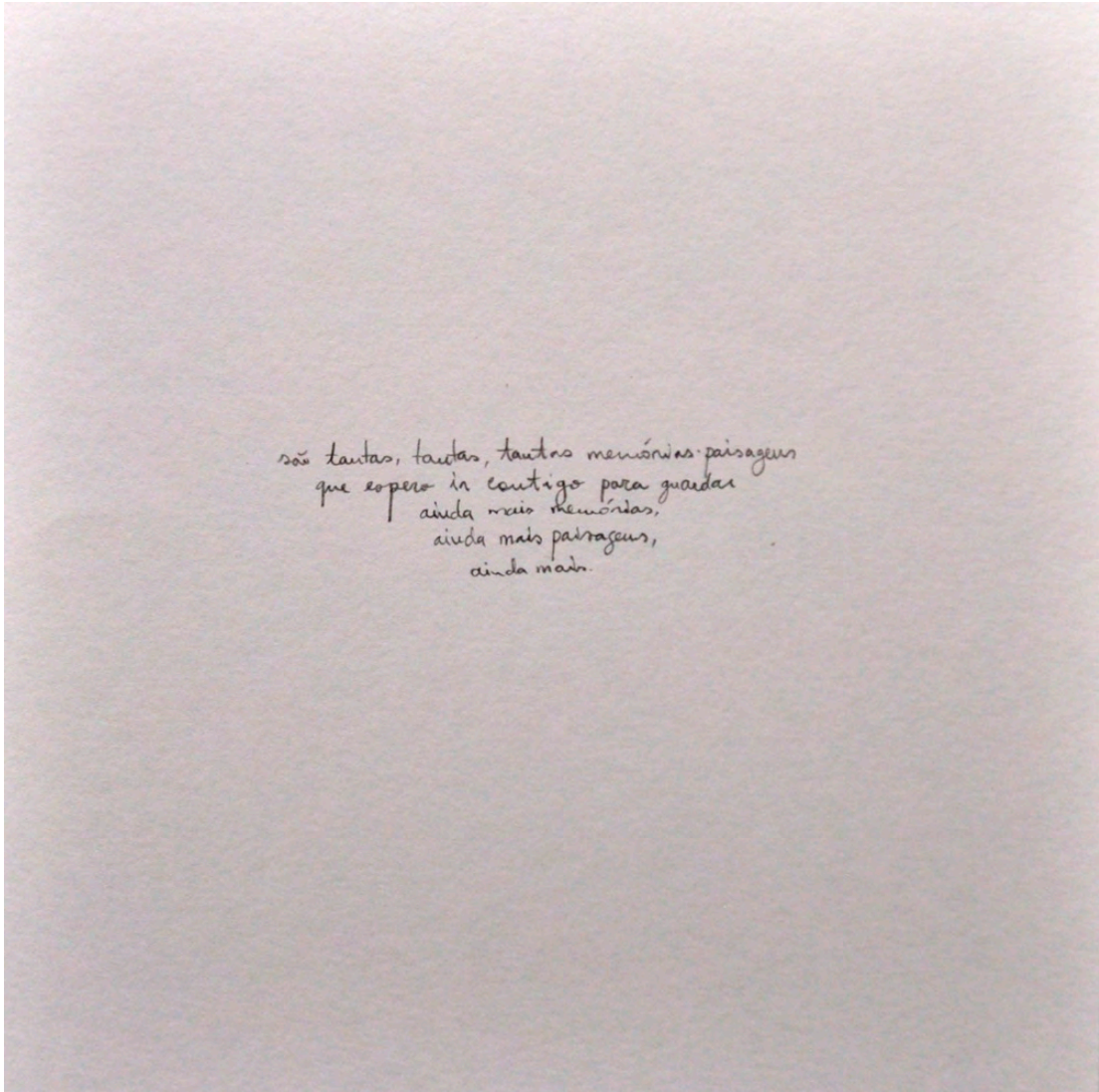
O conceito então “inventado” de *memória-paisagem*, surge da vontade de dar corpo ao passado, de o tornar em algo mais real e assim pensar uma memória de tal forma visual que se torna real para o outro, mesmo que este nunca a tenha vivido. Dar corpo desenhando, descrevendo ou fotografando uma memória, foi a forma por nós encontrada de pôr fim a esse vazio causado pela falta de um passado físico presente, onde as imagens criadas suprimem a ausência e ganham estatuto de documentos que “comprovam” a sua existência (fig. 6, 7, 8, 9, 10 e 11).

Recordo aqui o romance *O Vendedor de Passados* de José Eduardo Agualusa,²⁶ no qual, por oposição às ideias que tenho vindo aqui a apresentar, há quem procure o albino Félix Ventura²⁷ em busca de uma nova vida. Félix Ventura tem a capacidade de alterar o futuro, apagando e reescrevendo o passado.

Quando há muitos anos li este livro, ele cativou-me pela sua narrativa de ficção e pelo facto de abordar um tema que me é tão caro como o da *memória*. Mas apenas anos mais tarde, após compreender realmente a circunstância daquele que se encontra desterritorializado, longe de casa, do seu leque de referências pessoais e por isso mesmo do seu passado, este livro volta a reaparecer no meu pensamento, onde durante anos esteve arquivado. O *corpo contentor* que há pouco referi é aqui também um *corpo arquivo*, onde se guardam, colecionam e conservam memórias, referências e saberes que podemos sempre visitar. *Vou-Te Contar-Me* foi um trabalho que surgiu dessa memória resgatada de um livro que outrora havia lido e que se impôs como ponto de partida de uma reflexão artística sobre os fragmentos de memória que perduram para além do tempo e nos acompanham nas travessias dos territórios e das fronteiras.

²⁶ *O Vendedor de Passados* do escritor angolano José Eduardo Agualusa, é um romance de ficção escrito em 2004 que relata a história de um albino que mora em Luanda, Angola, e que traça árvores genealógicas a troco de dinheiro. Félix Ventura inventa novos passados para quem o procura, para quem desesperadamente precisa de uma nova história que seja mais concomitante com o seu presente e o seu futuro. Crítica feroz à sociedade angolana, *O Vendedor de Passados* é uma reflexão sobre a construção da memória e seus equívocos”, que possui antes de tudo, um título que desperta no leitor a eterna pergunta, “e se...?” Cfr. http://www.gryphus.com.br/livro_vendedor.html. Aceso em 26/01/2013.

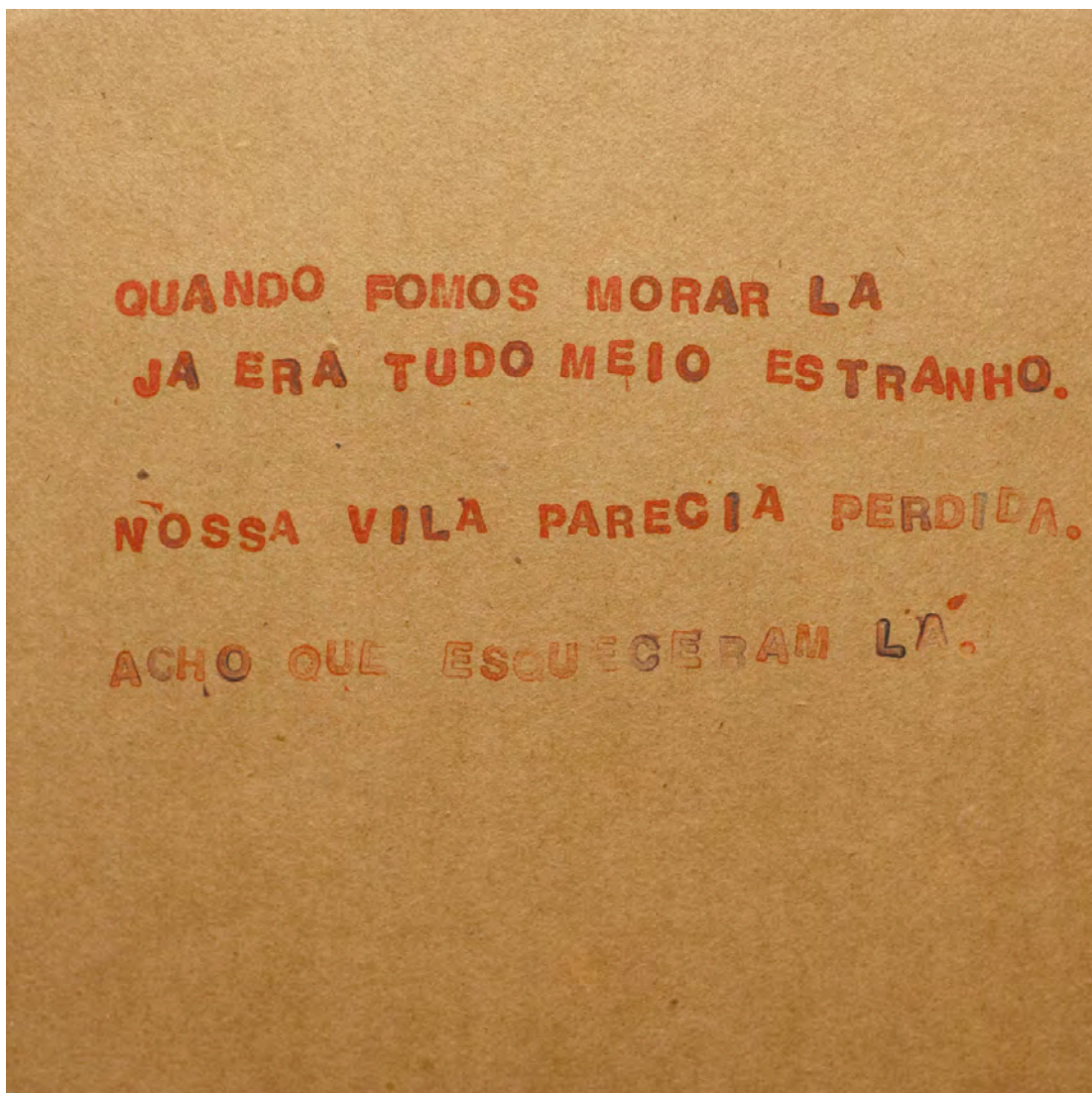
²⁷ Personagem de ficção criada por José Eduardo Agualusa no livro *O Vendedor de Passados*.



são tantas, tantas, tantas memórias-paisagens
que espero ir contigo para guardar
ainda mais memórias,
ainda mais paisagens,
ainda mais.

(fig. 6)

Vou-Te Contar-Me, 2011 | Inês Moura e Sofia Costa Pinto



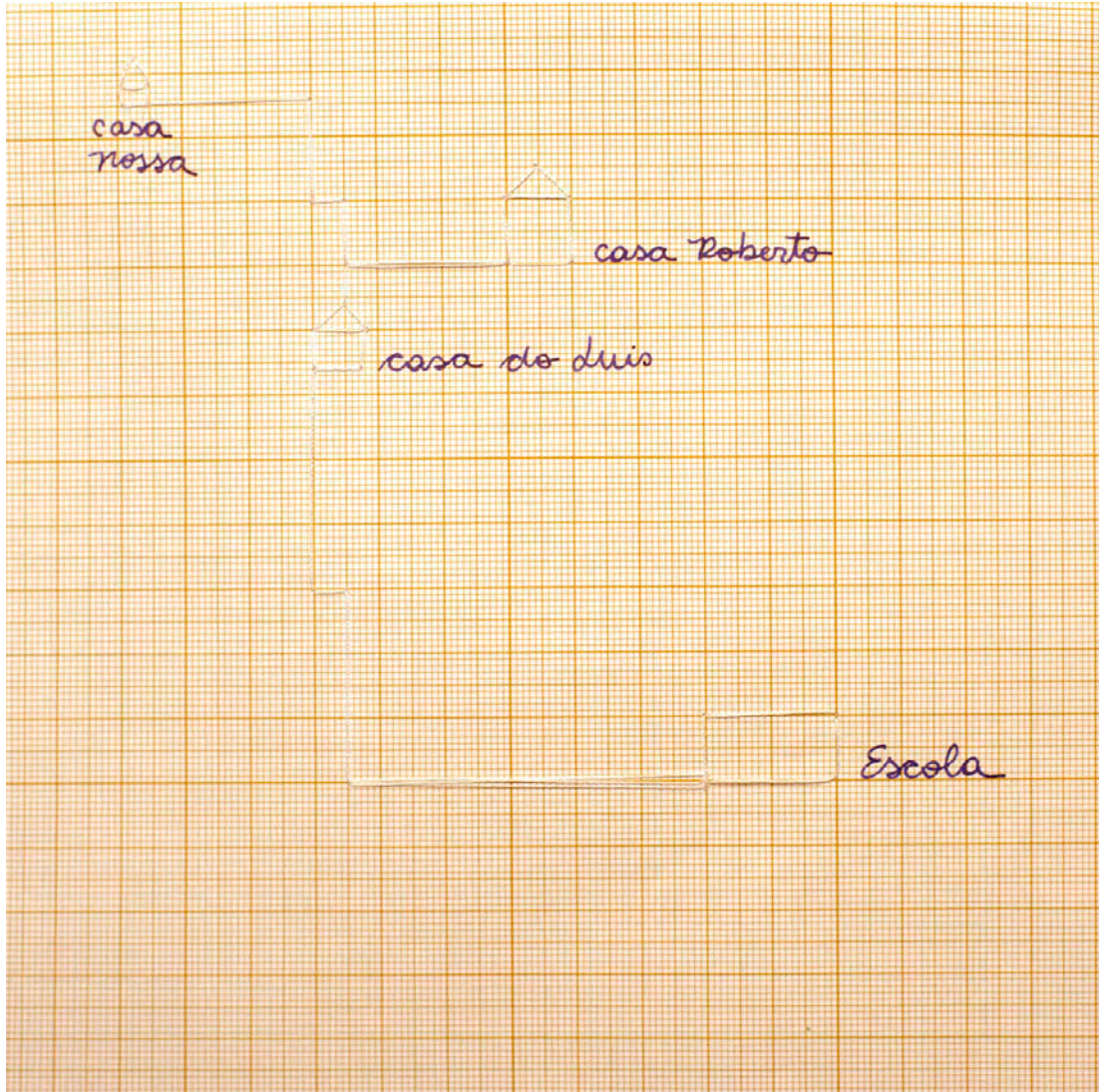
(fig. 7)

Vou-Te Contar-Me, 2011 | Inês Moura e Sofia Costa Pinto



(fig. 8)

Vou-Te Contar-Me, 2011 | Inês Moura e Sofia Costa Pinto



(fig. 9)

Vou-Te Contar-Me, 2011 | Inês Moura e Sofia Costa Pinto



(fig. 10)

Vou-Te Contar-Me, 2011 | Inês Moura e Sofia Costa Pinto



(fig. 11)

Vou-Te Contar-Me, 2011 | Inês Moura e Sofia Costa Pinto

Mas para mim, esta sensação de quebra e desfragmentação de laços com o passado, que o livro aborda de uma forma caricatural, proporciona a tal sensação de mesa vazia, de mapa sem conexão e enlace. Ao relembrar esta história, fui assaltada por uma sensação de angústia que provocou em mim a necessidade de abordar essa questão numa obra e de reflectir a mesma num modelo de co-autoria, ou seja, em diálogo com o outro.

Faço minhas as palavras de Eguimar F. Chaveiro: das nossas vidas não podemos desligar a nossa “corporeidade”. É precisamente por existir esse vínculo entre a vida e o corpo-lugar que este se “transforma num grande arquivo infinito” da nossa própria história e da história social. “O Corpo é, de fato, um guardador de lugares”, uma “memória-arquivo” ou um “arquivo-vivo-memória” que relaciona e carrega “cultura e genética”, onde se harmonizam “imaginários, desejos e carne” e coabitam a “dor, superação e afectos.” (CHAVEIRO: 2012, 253) Assim é o corpo, esta mistura, este cruzamento de nossa própria história-vida com a história da sociedade em que vivemos.

1.9. Do jogo ambíguo da identidade e da relação, à construção de simbioses de novos lugares

Afinal o que cabe ou não cabe neste corpo contentor? Neste corpo barco?

Parte-se, sem saber o que virá, na expectativa de criar outras e novas raízes, pois as nossas foram arrancadas. Mas são essas raízes, entendidas como ponto de partida e não como ponto de chegada que nos vão permitir resituarmo-nos num outro lugar. “Transladar” uma planta é replantá-la, mudá-la de lugar, o que implica necessariamente que ela encontre uma forma de se reajustar ao seu novo *habitat*, estabelecendo novas relações com as demais plantas em redor, condição *sine qua non* para a sua sobrevivência.

Retomo aqui o conceito de *rizoma* de Deleuze e Guattari, relacionando-o com essa ideia de que ao mudarmos de lugar, necessariamente reajustamos as nossas relações, procurando novas alianças que têm uma função ambivalente: por um lado ajudam-nos a integrar na nova realidade, e, por outro lado lembram-nos insistentemente a nossa condição de estrangeiro.

A ambivalência do olhar do outro é a condição de sobrevivência do estrangeiro que se vê desafiado a adotar novas formas de vida sem esquecer as suas referências originárias. O pensamento contemporâneo, ao qual se associa a ideia de *rizoma*, é um pensamento proliferante, que assenta nos princípios de multiplicidade, conexão e heterogeneidade, em oposição à essência de raiz única, defendida pelo pensamento clássico. A tónica não recai mais sobre a essência, mas sobre a circunstância, e daí a importância do lugar como elemento fundacional da identidade e do trabalho artístico. (DELEUZE e GUATARRI, 1980)

Podemos ainda associar o termo “transladar”, à ideia de tradução e também aí temos uma ligação com a experiência descrita de mudança de lugar, de continente, pois apesar da semelhança entre o português de Portugal e o português do Brasil, em determinados aspectos da própria vivência do quotidiano, me vejo forçada a traduzir determinadas palavras que aqui não existem, têm outro sentido, ou caíram em desuso, abrindo um buraco no tempo. Não se trata propriamente de aprender uma outra língua, como o inglês, o alemão ou o francês, mas sim de um lembrar constante de que o aqui, é um outro lugar e dessa forma confrontar-me sempre com essa minha condição de estrangeira.

O lugar e o não-lugar são, sobretudo, polaridades esquivas: o primeiro nunca se apaga completamente e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos onde, incessantemente, se reinscreve o jogo ambíguo da identidade e da relação.

(AUGÉ: 1994, 59)

Há nessa passagem do lugar ao não-lugar uma não plenitude, uma sensação de desajuste, de permanente divisão. Essa constante negação e aceitação da condição de estar entre dois lugares, leva a uma permanente reescrita e releitura do primeiro lugar, o lugar do nascimento, o lugar da primeira identidade, e também do lugar outro, onde constantemente, o indivíduo se procura inteirar, na certeza porém de nunca o conseguir realizar. . E é através desse “jogo ambíguo da identidade e da relação” vivido pelo ser desterritorializado, que surge a criação de novos lugares, que são não mais do que, nem somente uma memória, um reflexo do passado, relações de palavras descritivas, jogos de imagens, arquétipos do longínquo, que se constroem em nós como

pedaços de um puzzle, que tentamos constantemente reconstruir em busca de alguma ideia mais concreta de identidade. Julgo que o meu trabalho artístico é de algum modo a tradução desses novos lugares onde se exprime o estranhamento que a minha condição de estrangeira me provoca.²⁸

Foi através das palavras de Carlos Fajardo que me confrontei com essa outra dimensão da minha condição de estrangeira. Segundo Fajardo, “O lugar do estranhamento²⁹ (diz respeito ao estrangeiro, também ao uncanny, estranho, misterioso). Não mais o do estrangeiro que visitava um país distante, mas o de hoje; aquele do viajante que conhece muitos locais diferentes e percebe neles as pequenas diferenças, deslocamentos, as coisas fora do lugar mas imperceptíveis para quem os habita.”. (FAJARDO: 2009, 21,22)

“Simbioses”, a série a que Fajardo se refere, descreve por meio do desenho, a minha experiência diária de caminhada no campus da USP ao longo de um semestre, na qual denotei uma curiosa relação entre a natureza e a arquitectura. Entre o projecto arquitectónico e o presente, natureza e arquitectura foram reajustando a sua convivência, entre períodos de coexistência, ou supremacia de uma em relação à outra.

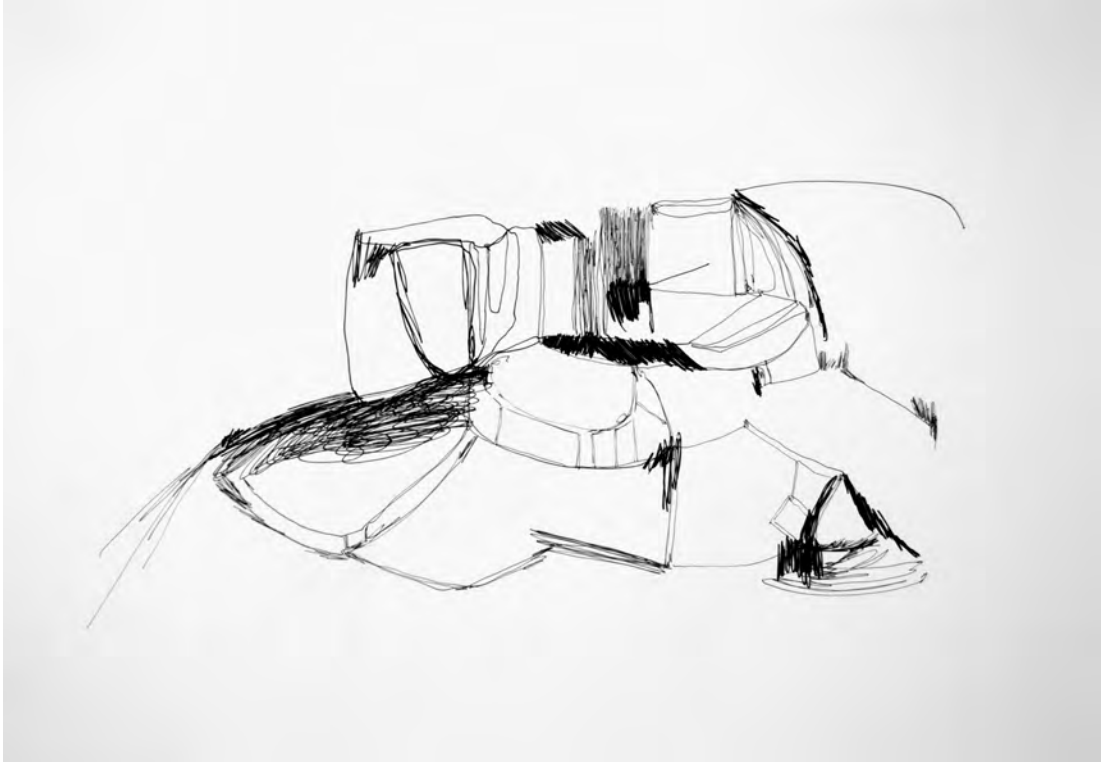
²⁸ Sobre a questão da tradução em linguagem do desenho desses novos lugares, cfr. entrevista ao artista português João Queiroz em anexo a esta dissertação. (p. 159-177) .

²⁹ A teoria do “Estranhamento”, no termo original “Ostranenie” (остранение) foi cunhada pelo formalista russo Viktor Chklovski (1893–1984), no texto “A Arte como processo”, que foi publicado pela primeira vez em 1917. O conceito é criado para debater a função da Arte e da mimesis na sociedade, demarcando oposição às teorias do crítico ucraniano Aleksandr Potebnia (1835–1891). Potebnia defendia que as imagens, são apenas ferramentas que possibilitam o agrupamento de ideias heterogêneas e a explicação de algo desconhecido através de algo conhecido. Para ele a Arte apresenta o desconhecido através da Natureza, essa sim, conhecida pelos seres humanos. É precisamente quanto a esta ideia, que Chklovski vai discordar de Potebnia, pois para ele, a finalidade da Arte é a de “dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento”. O processo da Arte, é um processo de singularização dos objectos e de criação de um “estranhamento” em volta dos objectos, para que dessa forma a percepção dos mesmos se torne mais difícil e duradora, na medida em que, o acto da percepção na Arte, é um fim em si mesmo e deve por isso ser prolongado. O autor diz ainda que a Arte é uma forma de “sentir o devir dos objectos”. Por “estranhamento”, Chklovski entende, o efeito criado pela obra de arte literária, tendo como exemplo a poesia russa da sua época, que nos afasta do modo comum com que apreendemos o mundo e a arte e, nos eleva a uma nova e outra dimensão, a um lugar distante, apenas capaz de ser descoberto e evidenciado pelo olhar estético ou artístico. É neste sentido, que Carlos Fajardo relaciona a teoria do estranhamento com o olhar do estrangeiro, que através do seu olhar preplexo perante o novo e o misterioso, revela e anuncia visões diferentes sobre o mundo.

Entre o traço do desenho de observação, o desenho de memória de um lugar e um certo traço projectista, viso entender essa relação irrequieta que numa última instância contempla o quase apagar desses edifícios da paisagem, pela densidade e crescimento desmedido da natureza sobre si invadindo esses mesmos edifícios que ficaram desocupados durante anos (fig. 12, 13 e 14).

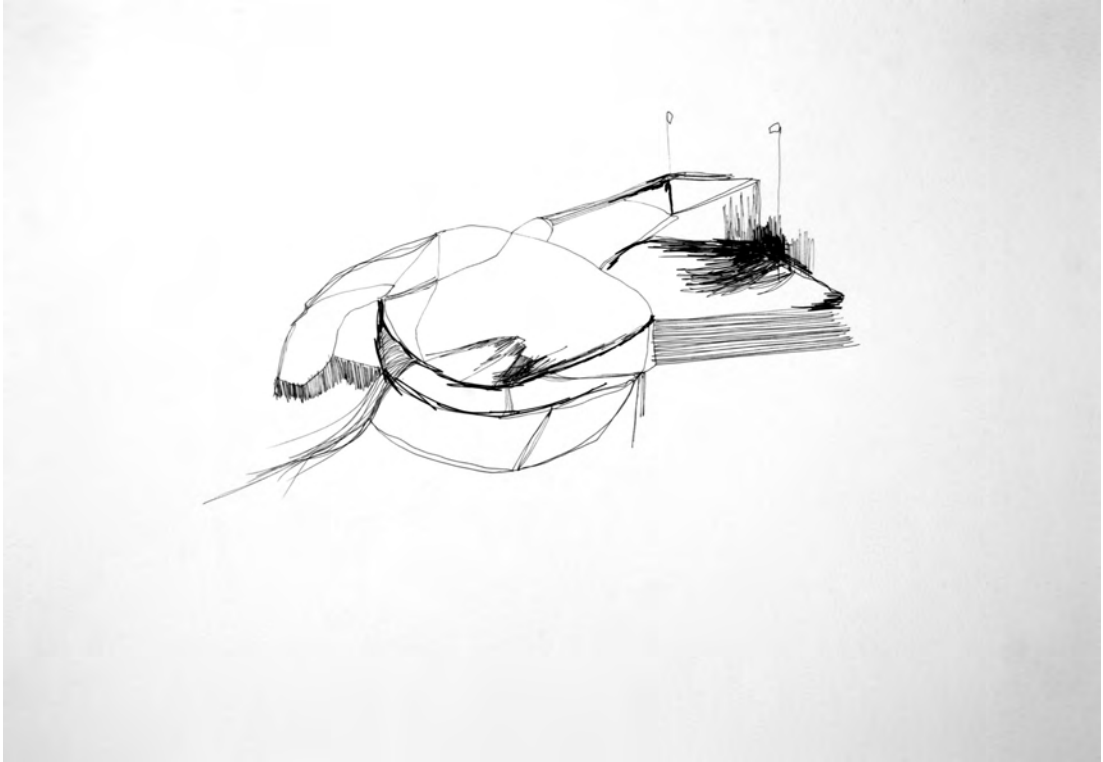
Carlos Fajardo refere ainda acerca destes desenhos que achou curioso todos eles evidenciarem um contorno fechado, “como se indicassem peremptoriamente um dentro, que importava, e um fora, um fora dos limites”. Essa “borda”, como ele mesmo define, essa linha de contorno demarcada, “guardava uma espécie de relíquia de um passado que entretanto estava absolutamente presente, só que em outro lugar”

Podemos relacionar esta linha negra que destaca a forma contra o fundo branco da folha de papel, com a imagem de um muro de pedra que define um campo e ladeia um caminho em volta desse espaço recortado na paisagem. Esse muro não nos priva da percepção do interior do campo, mas delimita-nos a nossa aproximação ao mesmo. Define um dentro e um fora e deixa claro o lugar ausente onde estou, pois como refere Fajardo, as “linhas não existem na Natureza: elas são o limite do corpo com o impossível, o vazio”. Esse impossível, esse vazio de que fala é precisamente o reflexo desse exercício constante a que se entrega o estrangeiro de tentar a todo o custo trazer para o presente o seu passado, independentemente da sua localização geográfica. Mas é também interessante assinalar o facto de esses desenhos remontarem ao meu primeiro embate com a nova cultura o que poderia explicar essa nítida demarcação da fronteira, denunciando a falta de uma reflexão sobre esta problemática que os meus trabalhos posteriores foram aprofundando.



(fig. 12)

Simbioses, 2009 | Inês Moura



(fig. 13)

Simbioses, 2009 | Inês Moura



(fig. 14)

Simbioses, 2009 | Inês Moura

CAPÍTULO 2

**À procura de sentido entre dois lugares:
qual Sísifo na busca de alcançar o inalcançável**

As ruínas são o lugar do estrangeiro. São o testemunho, vivido cotidianamente, da perda do mundo. O indivíduo fora do tempo, o sobrevivente, faz delas o seu lugar. Ele se reconhece nelas. A mistura de objetos quebrados e fragmentos arquitetônicos se parece muito com sua própria falta de unidade e história pessoal, são o espelho daquele que não tem rosto nem lugar. Reflectem o seu vazio, sua confusão, seu deslocamento.

(PEIXOTO: 1988, 160)

Recorrendo à imagem da ruína, Nelson Brissac Peixoto fala-nos da sensação de “falta de unidade, vazio, confusão e deslocamento” vivida pelo estrangeiro e que ele relaciona de uma forma visual com os “fragmentos arquitectónicos” e pequenos objectos partidos que se encontram durante uma expedição arqueológica.

Esta ideia de Brissac é aqui particularmente interessante pelo facto de o autor criar uma relação entre um conceito e uma imagem concreta, através da qual, assume que existe uma complementaridade entre os dois discursos, o da palavra e o da imagem, que aqui se torna fulcral para a consolidação e explicação de uma ideia.

Como diz Foucault, “a relação de linguagem com a pintura” ou, poderia eu acrescentar, a relação da linguagem verbal com o campo das imagens, “é uma relação infinita e de complementaridade.”

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

(FOUCAULT: 1981, 25)³⁰

Trata-se de um jogo entre o visível e o não visível, o material e o imaterial, o dizível e o indizível, onde as ideias não podem ser somente tratadas como matéria da escrita. Como expressa Foucault, são linguagens que são “irredutíveis uma à outra” e que jamais poderão suprimir-se na medida em que seus discursos não se anulam, mas se entrecruzam. O que os olhos não descortinam, a sintaxe ajuda a ver.

³⁰ A paginação aqui em vigor é a que corresponde à versão digital do livro disponibilizada na internet em PDF.

Mas existem coisas que se vêem e que as palavras jamais terão a capacidade de transformar em corpo e é nesse sentido que assumo a importância do desenho, como forma de expressão outra.

É necessário pôr em prática uma outra escrita, que é pluridimensional e que aceita outros registos, como o da memória, o da criação de imagens ou de mapas de desenhos que, à imagem da escrita, são igualmente expressões heterográficas da realidade. Estas outras formas de escrita, reflectem não somente um pensamento, mas são elas mesmas criadoras de um discurso fenomenológico sobre o mundo. Como diz Almada Negreiros, poeta e artista português do século XX, “a Arte deve ser o próprio artista a pensar por toda a gente e a ensinar ao mesmo tempo a toda a gente a maneira facílima de pensar bem.” Almada diz ainda que “ser artista quer dizer fazer coincidir a sua sensibilidade com a sensibilidade do mundo”³¹. Almada define um dos objectivos da arte que o artista nunca deverá esquecer: a base da criação artística está assente numa transcrição do mundo, através do filtro da sua visão sensível onde se fundem o sentimento e a razão.

Relato aqui uma perspectiva quase inocente e romântica da arte, mas também o faz Nelson Brissac quando recorre à imagem da ruína e do passado para definir o estrangeiro, esse alguém que se sente incompleto e que apenas perante o entendimento do seu lugar construído, poderá voltar a sentir-se inteiro (fig. 15).

Recorrendo mais uma vez à imagem da ruína trazida por Brissac, imaginemos o estrangeiro nessa tentativa de construção de algo sólido com o pó arenoso solto pelas pedras desgastadas da ruína, que outrora formavam uma casa, assumindo assim a condição de *Sísifo*, nessa árdua tarefa de alcançar o inalcançável (fig. 16).

É precisamente com esta ideia de que o estrangeiro habita um lugar construído sobre ruínas que me tenho vindo a debater ao longo desta dissertação e à qual venho dando forma através do meu trabalho artístico.

³¹ Cfr. José de Almada Negreiros in Teresa Amado, “Dois Inéditos de Almada”, Colóquio Letras, Almada Negreiros / Mário de Andrade, n.ºs.149-150, Lisboa, Julho 1998, pp.199-200



(fig. 15)

S/ Título, 2012 | Inês Moura



(fig. 16)

S/ Título, 2012 | Inês Moura

Nas próximas páginas continuarei a apresentar a relação que a/o artista estrangeira/o estabelece com o seu espaço circundante, dentro dessa condição específica de um espaço-tempo próprio, que é relativo a essa situação de trânsito, de estar “entre” dois lugares, de habitar o espaço da fronteira que é, na verdade, usando o conceito cunhado por Marc Augé, um *não-lugar*³², isto é, um espaço de passagem, de trânsito, onde se torna difícil estabelecer relações duradouras, e onde a identidade, porque carece de condições para se enraizar, é confrontada com o outro e desafiada a reestruturar-se em função do encontro com a diferença.

Que espaço “entre” é esse que coloca a/o artista estrangeira/o numa posição (que considero privilegiada) de maior acuidade, em que este estabelece uma apreensão e compreensão mais detalhada do seu novo lugar ao mesmo tempo que a distância lhe proporciona outro olhar sobre a realidade que até aí lhe era familiar, abrindo também caminho para uma nova experiência do espaço-tempo? Como compreender, assimilar e pacificar essa situação de desterritorialização e reterritorialização vivida física e emocionalmente pelo indivíduo ao presentificar a experiência da travessia das fronteiras geográficas e simbólicas de lugar?

As questões que aqui coloco são relativas ao processo de estar entre *Cá & Lá*³³ e, ao “diálogo intercultural” que essa situação gera. Complementando a reflexão sobre o estrangeiro trazida por Brissac e numa tentativa de compreender melhor essa sensação de “incompletude” do olhar sobre as culturas e sobre si mesmo, retorno aqui ao conceito já atrás referido de *hermenêutica diatópica*³⁴ de Boaventura de Sousa Santos (1996),

³² Para Marc Augé o não-lugar opõe-se à noção sociológica de “lugar” onde radica uma cultura localizada no tempo e no espaço que dá realidade às relações identitárias de uma colectividade que partilha também uma história.

³³ Para expressar esta sensação de estar entre cá e lá, utilizo aqui o título do livro de poesia de Fernando Lemos, publicado em 1963, autor / artista com o qual julgo ter uma relação de proximidade imposta pela mesma condição circunstancial de desterritorialização / reterritorialização, como veremos mais adiante.

³⁴ Segundo Boaventura de Sousa Santos, o carácter diatópico reside na necessidade de diálogo entre culturas. A completudo é algo inatingível e só apenas através desse reconhecimento e da consciência de que qualquer cultura é sempre incompleta, a menos que posta em diálogo com outras, que podemos alcançar um estado mais elevado de consciência. Sobre este assunto cfr. Boaventura Sousa Santos, “Uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos”, in *Lua Nova* n°39, 105-201.

que o autor apresenta como modelo de análise da realidade cultural enquanto fenômeno que não se deixa apreender na sua totalidade. Segundo o autor, “o reconhecimento de incompletudes mútuas é condição *sine qua non* de um diálogo intercultural” (SANTOS: 1997, 118) e a ilusão da totalidade, da completude de uma cultura, apenas poderá ser desfeita quando confrontada com os *topoi*, (“principais premissas de argumentação dentro de uma dada cultura”), de uma outra cultura, pois, por mais fortes que sejam são tão incompletos quanto a própria cultura a que pertencem. Apenas através da “hermenêutica diatópica” poderemos “maximizar a consciência da incompletude recíproca das culturas, através de um diálogo com um pé numa cultura e o outro pé noutra.” (SANTOS: 1996, 27). Julgo que é nesse sentido agudo de ser estrangeiro, nessa sensação de incompletude, nessa ambiguidade por vezes estranha de nutrir sentimentos por duas culturas, que, como tenho vindo a demonstrar, recai o foco do meu trabalho artístico.

2.1. Duas estrangeiras em diálogo: confluência de sentires

Numa tentativa de melhor compreender esta sensação de incompletude vivida pelo estrangeiro, iniciei no final de 2012, uma troca de correspondência com a artista suíça Catherine Henke, residente em Montemor-o-Novo em Portugal, há mais de 35 anos.

Julgo que um dos motivos que me levou a manter durante mais de 5 meses essa correspondência semanal via *email*, foi a necessidade de saber se algum dia essa sensação de incompletude iria desaparecer. Talvez a Catherine pudesse oferecer-me essa resposta. Primeiramente identificámos nos nossos processos e trabalhos artísticos elos que nos uniam e sentimo-nos próximas uma da outra através dessa condição / designação de *estrangeiras*. Assim se iniciou um processo em que, ao longo de meses, foram partilhados conceitos e referências em torno desta condição física e psicológica que é viver num país que não é o nosso, mas que, de certa forma, adoptamos e com o qual criamos laços e raízes, mas também confrontos e questionamentos.

Tendo como princípio este processo dialógico, tentamos compreender através de exercícios cartográficos, os nossos lugares, as nossas paisagens e as nossas inquietações referentes aos países que nos acolheram e também, por consequência, aos países que deixámos. Ambas temos presente a linguagem do desenho, que talvez seja por excelência a ferramenta do cartógrafo, mas que é aqui, meio de tecelagem para um diálogo entre países e cidades, pontuado por afectos e memórias.

O resultado deste processo híbrido resultou na construção de uma instalação onde foram reunidas as palavras e os desenhos que fomos redigindo e arquitectando ao longo da troca de correspondência (fig. 17 e 18).

Na parede da galeria, remetendo para a forma de um envelope em aberto, inscrevemos fragmentos do nosso diálogo, ora em português, ora em francês (as nossas línguas maternas). Num total de 65 envelopes, apresentámos uma selecção de citações, palavras soltas ou pensamentos que para nós dão a conhecer, ou pelo menos abrem caminho para a compreensão da condição do estrangeiro, daquele que se encontra desterritorializado.

Vejamos então alguns exemplos dessa escrita a quatro mãos:

temos as duas um coração (...) o seu dividido, o meu labiríntico

*

nem suíça nem portuguesa... é por isso que me esqueço das minhas origens...

*

a barriga da mãe foi a primeira casa, o ponto de origem, lugar escuro e aquático...
casa nómada...
nascer é a expulsão para outro território, outro meio e essa é a primeira vez que me
torno estrangeira

*

*

não me sinto enraizada

*

nesta troca de correspondência, o que se torna mais rico são as descobertas que
surgem quase em tom de confissão

*

“entre um país e o outro”

parece-me esse o verdadeiro estado de ser estrangeira.
ser criada num lugar e depois modelada por outros. é isso a mestiçagem

*

quando penso em água, inevitavelmente penso no oceano atlântico

*

un long déroulement de tous les sens

*

l'empereur de la mer du sud s'appelait Chou, celui de la mer du nord s'appelait
Hou, celui du milieu s'appelait Houen-touen. de temps à autre Chou et Hou se
rencontraient chez Houen-touen et celui-ci les recevait fort civilement. ils se
demandèrent comment lui rendre la pareille et se dirent : « tous les hommes ont sept
trous pour voir, entendre, manger, respirer, lui n'en a pas un seul. Nous allons les lui
percer. » ils lui en firent un chaque jour, et le septième jour il mourut.

(Tchouang Tseu)

*



(fig. 17 e 18)

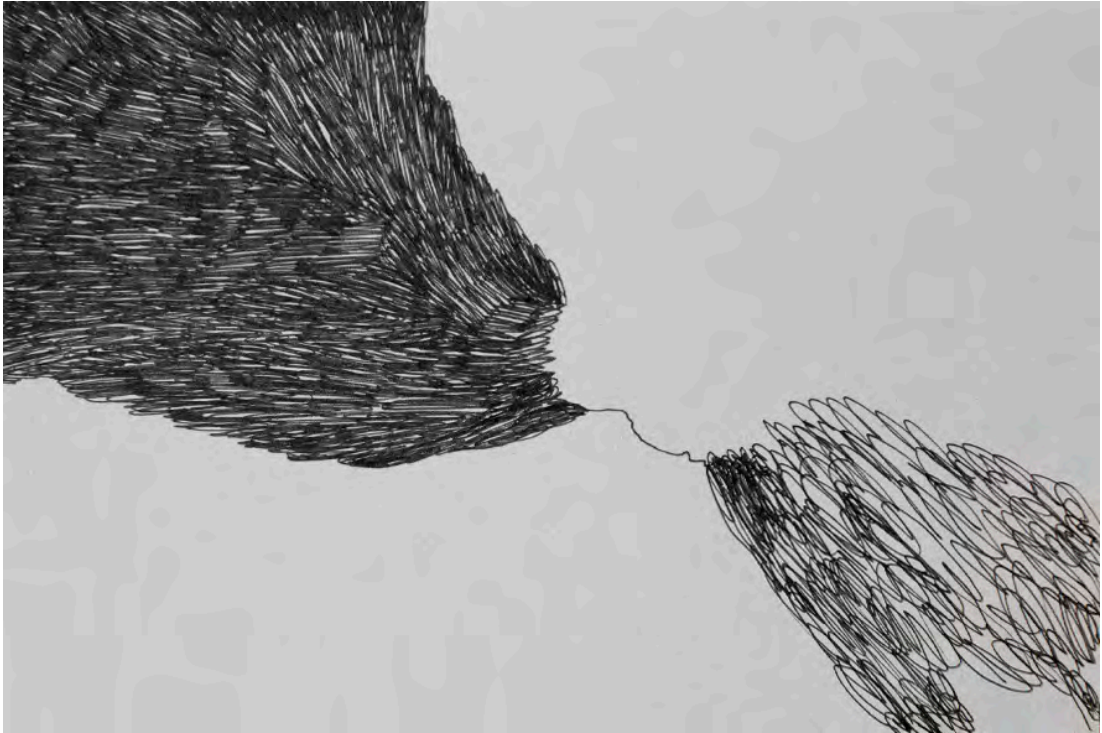
Correspondências, 2013 | Catherine Henke e Inês Moura (Documentação da Instalação)

Apesar de alguns indícios poderem ainda identificar o que nestes pequenos textos ou frases foi escrito por cada uma das partes, concordámos que seria deixada em aberto a sua autoria, não só por se tratar de um trabalho feito em co-autoria, no qual não interessa mais saber quem fez ou disse o quê, mas sobretudo por sentirmos que houve uma confluência de sentires e que, por vezes em tom até de confissão, conseguimos admitir coisas que antes nunca havíamos conseguido dizer. Por fim elegemos um conjunto de palavras [água; longe / perto; desterritorializado / territorializado; dentro / fora e sentido] que nos pareceram definir a condição do artista-estrangeiro e que decidimos (des)codificar através da linguagem do desenho. Mais uma vez o desenho me permite expressar o indizível, aquilo que é por vezes doloroso de verbalizar e que através de uma imagem ganha uma maior fluidez (fig. 19, 20, 21, 22, 23, 24).³⁵

³⁵ Tradução das citações em francês da página 71:

“un long déroulement de tous les sens.” - um longo desenrolar dos sentidos;

“l’empereur de la mer du sud s’appelait Chou, celui de la mer du nord s’appelait Hou, celui du milieu s’appelait Houen-touen. de temps à autre Chou et Hou se rencontraient chez Houen-touen et celui-ci les recevait fort civilement. Ils se demandèrent comment lui rendre la pareille et se dirent : « tous les hommes ont sept trous pour voir, entendre, manger, respirer, lui n’en a pas un seul. Nous allons les lui percer. » ils lui en firent un chaque jour, et le septième jour il mourut.” (Tchouang Tseu) - O Imperador do mar do sul chamava-se Chou, o do mar do norte chamava-se Hou, o do meio chamava-se Houen-touen e este recebia-os com grande civilidade. Os outros perguntaram-se como retribuir-lhe a hospitalidade e disseram: “Todos os homens têm sete buracos para ver, ouvir, comer, respirar. Ele não tem nenhum. Vamos furar-lhos.” Fizeram-lhe um por dia e ao sétimo dia morreu. (Tchouang Tseu)



(fig. 19)

Desterritorializar / Territorializar, 2013, 1/3 | Inês Moura e Catherine Henke



(fig. 20)

Desterritorializar / Territorializar, 2013, 1/2 | Catherine Henke e Inês Moura



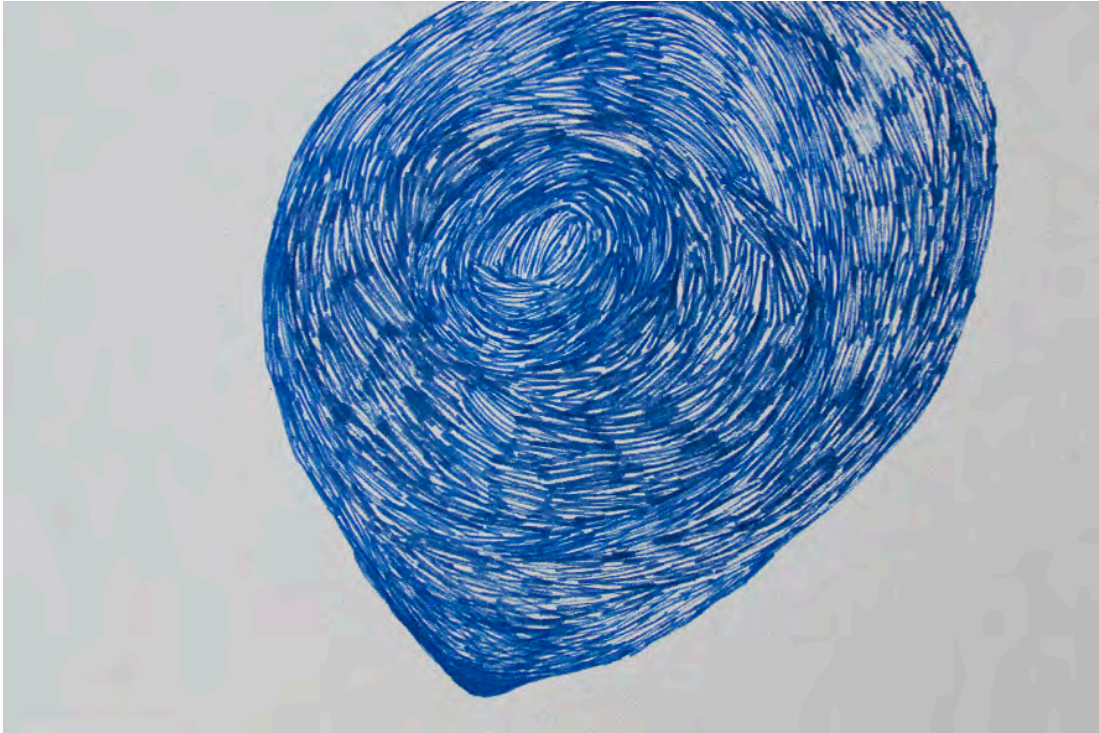
(fig. 21)

Sentido, 2013 | Inês Moura e Catherine Henke



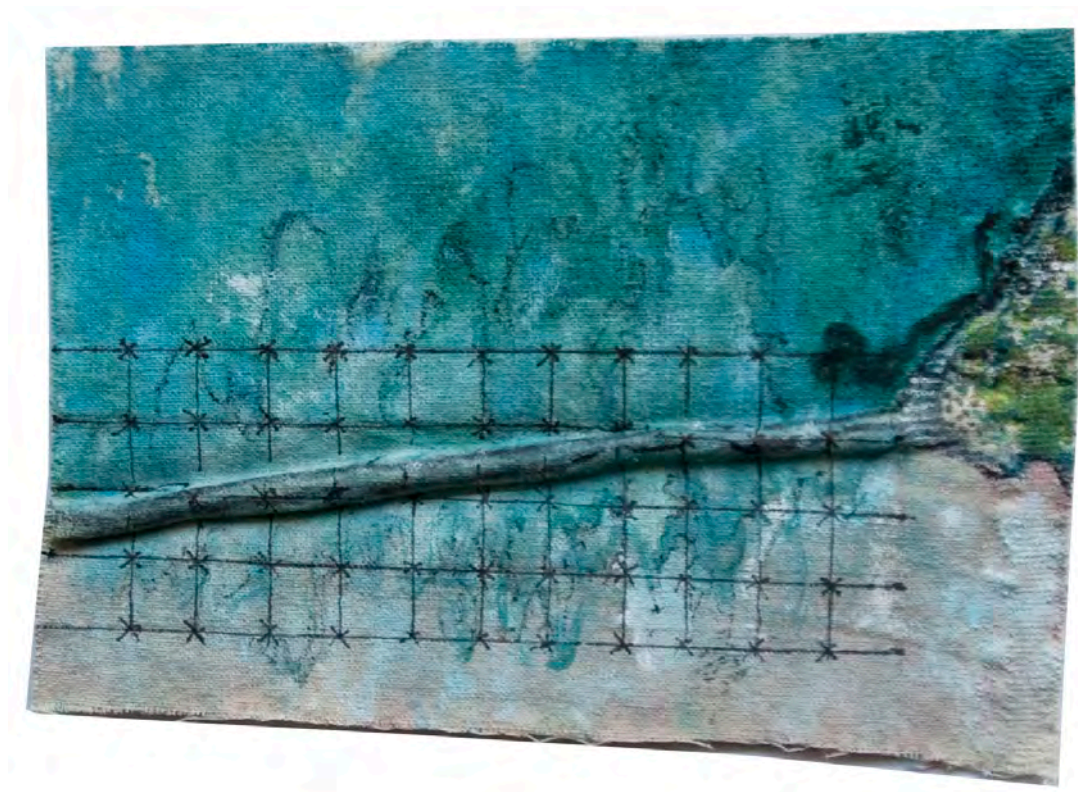
(fig. 22)

Sentido, 2013 | Catherine Henke e Inês Moura



(fig. 23)

Água, 2013 | Inês Moura e Catherine Henke



(fig. 24)

Água, 2013 | Catherine Henke e Inês Moura

2.2. Entre um país e uma cidade

Através da descrição de alguns dos meus trabalhos plásticos tenho vindo a explicar como é que essa condição de estrangeira, me coloca entre um país, Portugal, e uma cidade, São Paulo. Explicito mais uma vez essa diferença entre país e cidade, uma vez que São Paulo é a cidade que me acolhe e da qual absorvo uma nova cultura, olhando ainda talvez do particular para o geral. No entanto essa barreira não existe quando me refiro a Portugal, uma vez que, como país de origem, a minha bagagem não é apenas focada numa memória vivencial da cidade natal, mas sim num leque mais alargado de fenómenos culturais, sociais, literários ou artísticos que fui enraizando ao longo de vários anos e que agora se encontram em diálogo numa experiência de dualidade.

As experiências de dualidade que acabo de referir traduzem-se na própria forma de olhar o que está à minha volta. Após a minha primeira estada no Brasil, quando regresssei a Portugal, talvez por trazer o olhar moldado por outras paisagens, senti-me particularmente próxima da flora portuguesa.

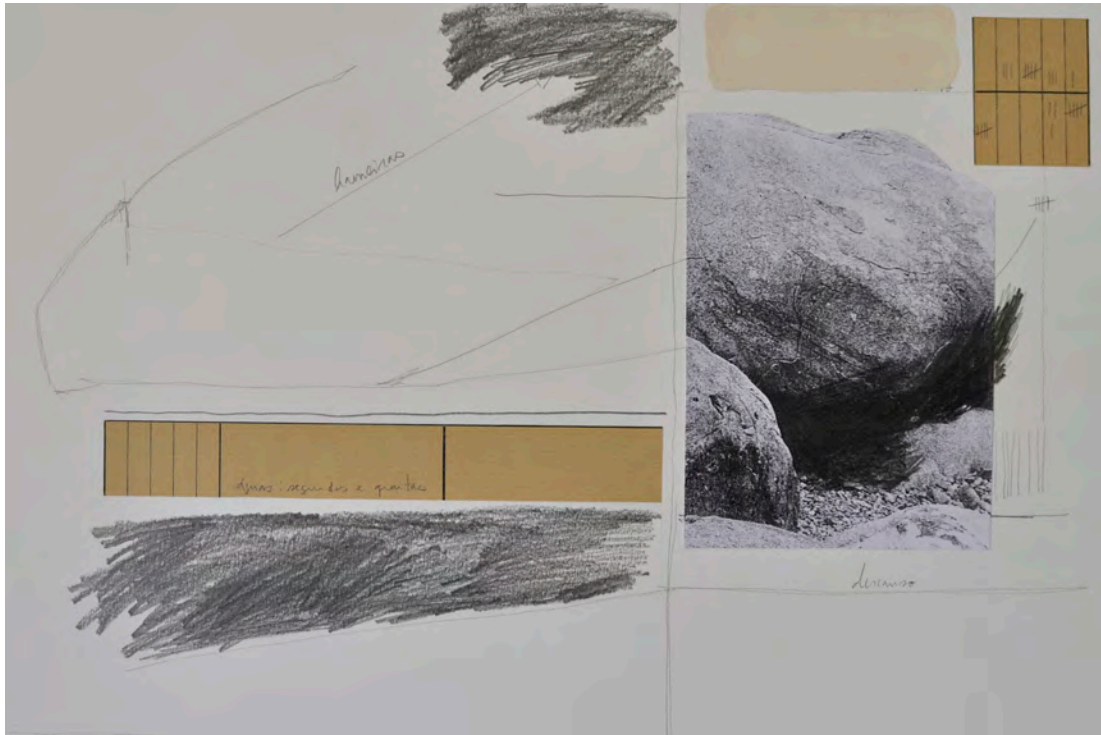
Foi neste contexto que desenvolvi o trabalho *Paisagens de Agora e de Ontem*, onde construo uma relação entre a memória que temos das pinturas naturalistas do século XIX, outrora retratadas por Silva Porto, Marques de Oliveira, Ramalho Ortigão ou Fialho de Almeida e, as paisagens que hoje capto através de desenhos e de fotografias, nas quais, ainda são visíveis, os mesmos vestígios de um Portugal rural, que a pintura naturalista enunciava. Mas a fotografia e o desenho ocupam aqui lugares muito diferentes. Através da fotografia capto o olhar imediato sobre a paisagem, um registo cromático e luminoso, e pelo desenho, feito posteriormente de memória, no *atelier*, reinterpreto o que vi através de jogos poéticos que unem traços e palavras (fig. 25, 26, 27).

Mas existe um outro dado fundamental neste trabalho, que é relativo à forma como se dá a aproximação à paisagem, pois é exactamente aí que acentuo um cunho ainda mais biográfico e circunstancial. O contacto com as paisagens é feito durante uma viagem. Uma viagem que fazia com regularidade durante os anos em que vivi em Lisboa quando estudava na Faculdade de Belas Artes.

Uma viagem, de duas horas e meia dentro de um comboio³⁶ a ver as paisagens fugirem da retina, enquanto o comboio avançava ora rumo a Norte, ora rumo a Sul. Interessavam-me exactamente esses pedaços, fragmentos de paisagens de arrasto, interceptados em linha recta, a alta velocidade, que o olhar capta apenas por breves segundos. As fotografias retractam essa velocidade, que se torna visível no arrastamento da vegetação. Em primeiro as manchas desfocadas nas quais a paisagem se transformou, remetem-nos para as pinceladas a óleo dos naturalistas. Mas em contra-ponto o horizonte da paisagem encontra-se focado, luminoso e estático, estabelecendo-se assim nesta imagem um diálogo entre pintura e fotografia que, como atrás referi, faz alusão às próprias características da pintura da época naturalista, como a estética do registo rápido, a impressão momentânea do motivo e o valor expressivo do inacabado³⁷ (fig. 28, 29, 30 e 31).

³⁶ Comboio = Trem

³⁷ Sobre este assunto confere: estudo feito sobre a obra de Silva Porto por Raquel Henriques da Silva. Disponível em: <http://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/6EA09CC7B03DEA8780257A01003367EE>. Acesso: 12/08/2013



(fig. 25)

Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 | Inês Moura



são as terras as mesmas que eram d'elas
e são de outro nome essas terras

(fig. 26)

Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 | Inês Moura



(fig. 27)

Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 | Inês Moura



(fig. 28)

Sem Título, 1873-1879 | António Silva Porto



(fig. 29)

Paisagens de Agora e de Ontem #2, 2010 | Inês Moura



(fig. 30)

Paisagens de Agora e de Ontem #2, 2010 | Inês Moura



(fig. 31)

Paisagens de Agora e de Ontem #2, 2010 | Inês Moura

2.3. O estrangeiro está no olho de quem vê e não naquilo que é visto

Numa perspectiva de certa forma antagónica, desta feita voltada para o urbano, mas onde igualmente se podem perceber essas reverberações do território e das culturas no meu trabalho, em 2011, desenvolvi o projecto *Índex* em co-autoria com Sofia Costa Pinto e Juliana Froehlich³⁸.

Índex é uma cartografia que visita e revisita a cidade interligando a percepção sobre a metrópole de São Paulo de duas paulistas e uma portuguesa. Este não é apenas um olhar sobre a cidade mas um diálogo com ela e para ela, para quem nela vive.

Ao invés da exposição acontecer dentro da galeria, nela apenas se encontrava uma pilha de mapas (fig. 32 e 33 e 34), que lançava o convite para uma caminhada no exterior, à descoberta de 21 pontos assinalados através de placas, idênticas às encontradas nos museus, onde se podia ler, o nome da obra, suas dimensões e a matéria de que era feita. Para além dessas informações, em rodapé constava ainda uma nota que remetia para a galeria onde se encontravam os mapas, dando assim a oportunidade às pessoas que por acaso se cruzassem na rua com uma dessas placas, de fazer o percurso inverso³⁹ (fig. 35).

Pedimos às pessoas que caminhassem a um outro “com-passo” pela cidade. Contrariando o ritmo natural de São Paulo, sugerimos às pessoas que se colocassem no lugar do estrangeiro, aquele que olha tudo, cada esquina, cada janela, cada pessoa, como se fosse a primeira vez (fig. 36, 37, 38, 39). Que abrandassem o passo e experimentassem a cidade, numa possível troca de papéis, deixando que a cidade as atravessasse. Para as pessoas que viviam diariamente naquele perímetro, o trabalho falava delas mesmas, da sua relação com o quotidiano, do seu vizinho, da parede da sua casa, dessa passagem de um universo prosaico e particular a um universo estético e contemplativo, exposto ao olhar do visitante. Para quem vinha de fora, representava um encontro com algo que

³⁸ Em Julho de 2011, Inês Moura, Juliana Froehlich e Sofia Costa Pinto, vencem o edital 1500 m do Instituto Pensarte. A proposta lançada pelo próprio Instituto era que fosse feita uma exposição com objectos coletados num raio de 1500 metros, tendo a própria galeria como epicentro. Estavam abarcados os bairros de: Santa Cecília, Barra Funda, Higienópolis e a região da Cracolândia.

³⁹ A título de exemplo da informação escrita nas placas:

“ALFAMA” | Tinta látex azul sobre azulejo português | 190 x 303 cm (in loco)

*Para conhecer todas as obras do projeto *Índex* pegue o mapa grátis no Instituto Pensarte, Al. Nothmann, 1029. Fica a menos de 750m daqui.

passa de estranho a lúdico e que podia levar consigo, pois afinal de contas, o conceito do trabalho era extensível a toda a cidade.

O estrangeiro está no olho de quem vê e não naquilo que é visto.
“Ser” estrangeiro implica uma mudança de olhar, mudança de perspectiva.
É preciso comparar para poder relativizar e, assim, alcançar, quem sabe,
uma visão mais profunda do mundo que nos cerca.

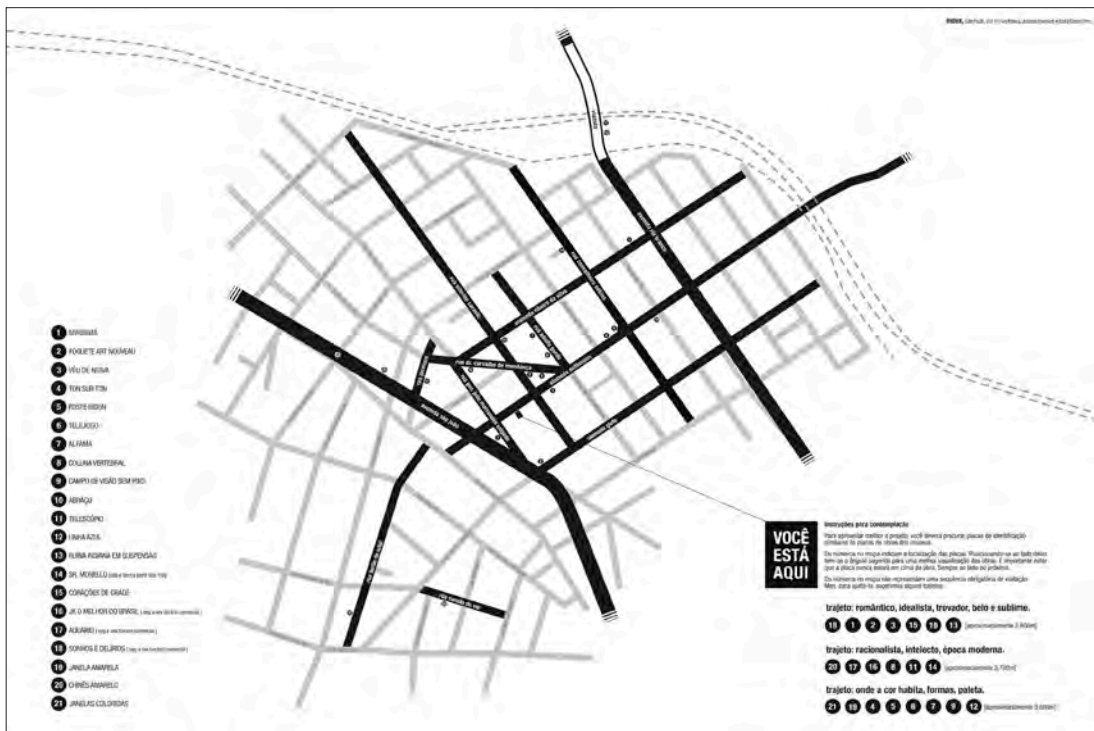
(ROCHA: 2001, 159)

Tal como refere Gilmar Rocha, o ser estrangeiro está na capacidade de olhar, de ver através de uma outra perspectiva, o que exige uma mudança de paradigma, um esforço de análise e a capacidade de relativizar as parte para que se enxergue o todo, anulando-se assim qualquer preconceito ou estereótipo sobre o outro ou o outro lugar. Numa cidade com a escala de São Paulo, um bairro vizinho pode parecer outro país e despoletar essa sensação de sermos estrangeiros no nosso próprio país. Mas o *Índex* era um trabalho que colocava essa questão precisamente em xeque. Todos nós somos estrangeiros ao percorrer uma rua que desconhecemos ou um bairro de que nunca ouvimos falar e insistimos na relutância em conhecer, mas o que faz desse bairro desconhecido ou aparentemente desinteressante, não é aquilo que lá se encontra ou aqueles que lá habitam, mas a forma muitas vezes preconceituosa que temos de olhar para as coisas, através de lentes escuras que tornam a nossa visão opaca. Como aponta Gilmar Rocha, apenas relativizando essas diferenças poderemos, “quem sabe”, alcançar “uma visão mais profunda do mundo que nos cerca” (*idem.*), e era esse o objectivo de *Índex*.



(fig. 32 e 33)

Documentação: vista da galeria: *Índex*, 2011 | Inês Moura, Juliana Froehlich e Sofia Costa Pinto



1

PAREDE AZUL

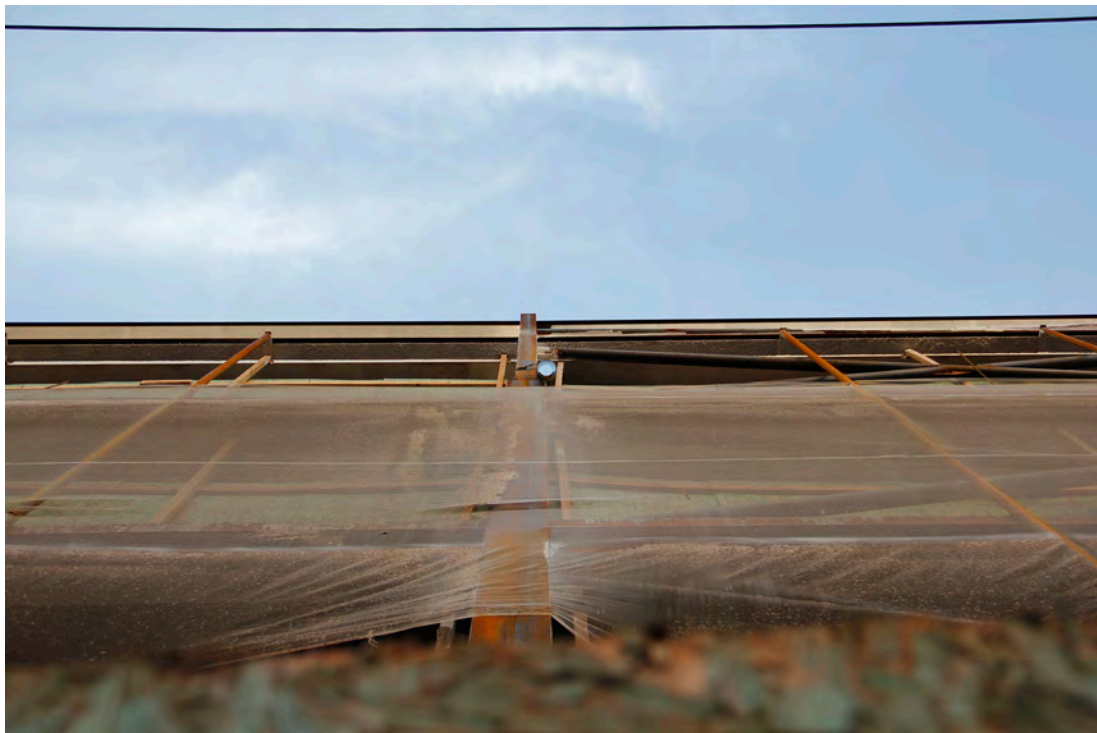
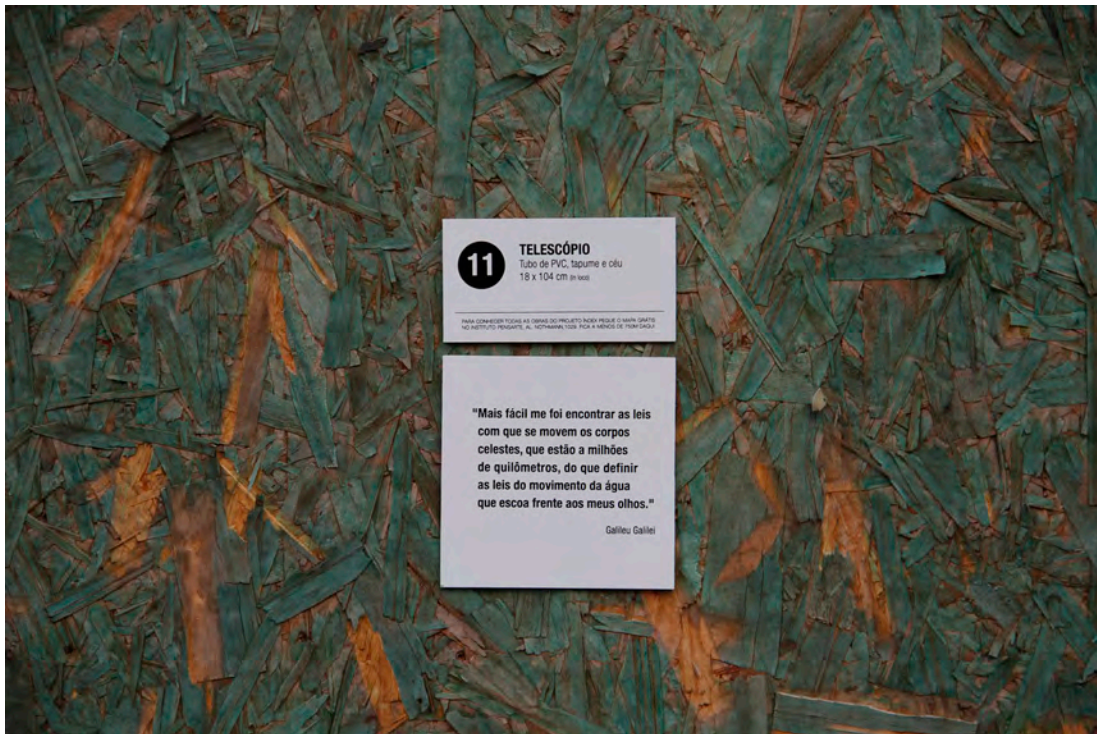
Tinta acrílica sobre azulejo
 200 cm X 300 cm

PARA CONHECER TODAS AS OBRAS DO PROJETO PEGUE O MAPA GRÁTIS NO INSTITUTO PENSARTE, AL. NOTHMANN, 1029. FICA A MENOS DE 1500M

(fig. 34 e 35)

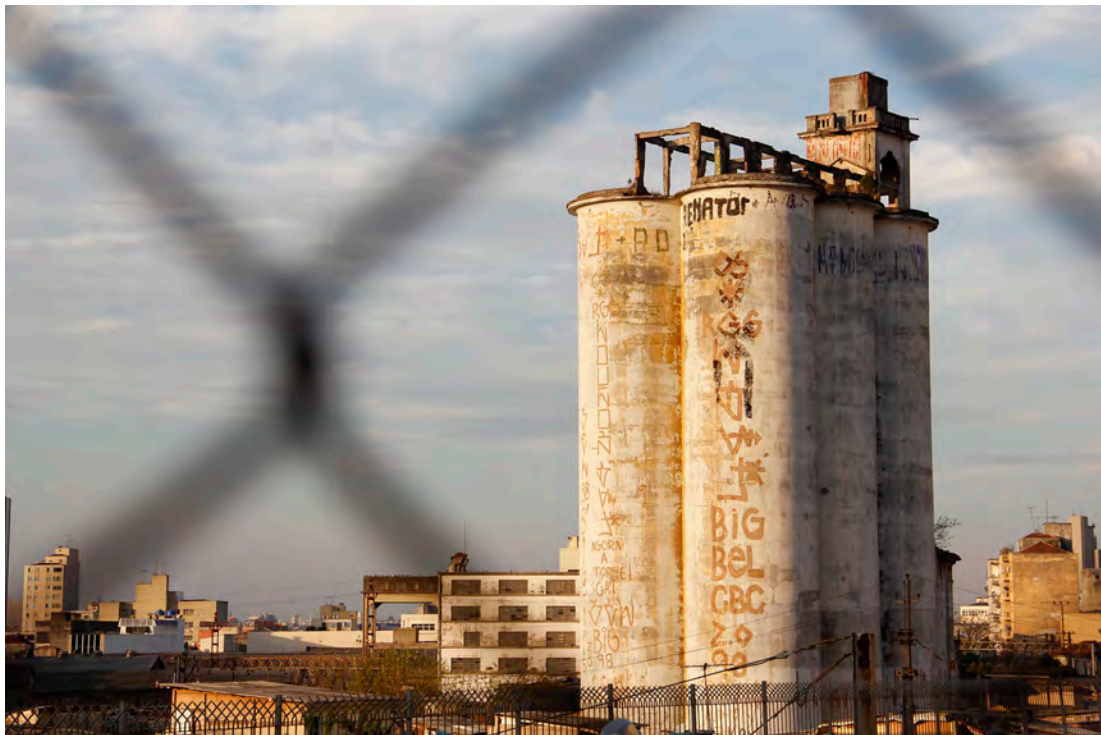
Índex, 2011 (layout do mapa e das placas de sinalização)

Inês Moura, Juliana Froehlich e Sofia Costa Pinto



(fig. 36 e 37)

Ponto 11: "Telescópio" - *Índex*, 2011 | Inês Moura, Juliana Froehlich e Sofia Costa Pinto



(fig. 38 e 39)

Ponto 13: “Ruína Indiana em Suspensão” - *Índex*, 2011

Inês Moura, Juliana Froehlich e Sofia C. Pinto

CAPÍTULO 3

**“Cada um de nós é um tremendo lugar
que não fica em parte alguma”**

A língua tem um coração, há que comê-lo para que bata. (...) A língua leva o lugar, que será lido quanto mais for ouvido.

(COELHO, 2011)

Procuro o lugar onde esses dois corações, o português e o brasileiro, possam bater. Não digo que em uníssono, mas pelo menos, que eu seja capaz de ouvir em harmonia a pauta que cada um desenha ao bater e, compreender que uma partitura também pode ser tocada a quatro mãos, ou melhor dizendo, a dois corações, que talvez um dia, batam a um mesmo compasso.

3.1. Fernando Lemos: a inquietude pulsante em busca de um novo território

O caso mais paradigmático que conheço, no domínio da arte, de alguém que tenha experienciado uma situação próxima da minha, é o de Fernando Lemos.

Conheci o trabalho de Fernando Lemos, poeta, designer, pintor, fotógrafo associado ao movimento surrealista, no final de 2011 através de uma exposição retrospectiva da sua obra, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Confesso que até umas semanas antes da minha visita à Pinacoteca, não conhecia o artista que, numa caminhada com mais de 60 anos de prática, reúne uma multiplicidade de linguagens e de lugares, que podemos perceber como sinais de quem já viajou e conheceu um mundo tão múltiplo como a sua obra.

Fernando Lemos nasceu em Lisboa em 1926. Português, emigrado, imigrante, encontrou nas artes o seu outro lugar para habitar e no Brasil, para onde partiu em 1953, uma casa-abrigo contra a ditadura salazarista que não tolerava a irreverência com que ele e os seus amigos do movimento surrealista procuravam ludibriar o regime ditatorial. Lemos partiu para o Brasil carregando um sentimento de perda que expressa ao pronunciar a palavra “desterritorializado”, marcando cada sílaba como que desferindo golpes que o atingem no mais fundo de si, trazendo à tona o sofrimento do exilado, daquele que se vê arrancado do chão a que se julgava pertencer e que não voltará a sentir do mesmo modo.

Des te rri to ri a li za do... sem território, que perdeu o território...
eu sou um exemplo, desse homem que perdeu o território, dessa gente que
foi para outro país, escreveu, pintou e fez arte no outro país e que perdeu o
seu território, perdeu a sua pátria.

(LEMOS)⁴⁰

Lá & Cá, o título da exposição retrospectiva, que na verdade inverte o título do livro de poemas *Cá & Lá*, publicado em 1985 pela Imprensa Nacional / Casa da Moeda, deixa implícita essa confissão de corpo dividido, de uma identidade repartida entre duas pátrias, uma que o fez, outra que ajuda a fazer⁴¹. São 27 anos de Portugal e 58 de Brasil e talvez essa seja a conta que o leva à inversão do título. Com o passar dos anos, Lemos também se foi distanciando da origem e o território pátrio foi-se tornando cada vez mais longínquo.

O título desta exposição é-me familiar, remete para uma experiência com a qual me identifico, embora as circunstâncias que a originaram não sejam comparáveis. Todavia, ambos vivemos entre dois lugares e é a partir dessa experiência que damos corpo a um trabalho artístico que traz a marca de um questionamento sobre a identidade e os elementos dos quais ela é feita.

No trabalho de Lemos, esta duplicidade de sentires, esta inquietude pulsante em busca de um novo território, está presente, antes de mais, na escolha e desenvolvimento de uma estética surrealista, que tal como afirma “contribuiu para mostrar ao homem o quanto ele é muito mais livre do que ele pensa”⁴².

Podemos reconhecer esse sentimento de liberdade nas suas fotografias, no sentido em que Lemos assume o erro técnico e a experiência relativa ao comportamento dos materiais, como campos de investigação e criação artística e não como acidentes involuntários do fotógrafo condicionantes da obra. Por outro lado essa liberdade está igualmente presente na transitoriedade entre linguagens e práticas o que pressupõe um

⁴⁰ Cfr. “Fernando Lemos Atrás da Imagem”, filme documentário sobre Fernando Lemos realizado por Guilherme Coelho, Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eiMJKSUashg>. Acesso em: 08/06/2013

⁴¹ Cfr. “Fernando Lemos e o Surrealismo”, filme documentário de Pedro Aguilar e Bruno de Almeida, para a exposição no Sintra Museu de Arte Moderna - Coleção Berardo, 2005. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AOcqbem-hHc>. Acesso em: 08/06/2013

⁴² (*Ibidem.*)

à vontade por parte do artista que o coloca não como utilizador de um meio, mas como sendo ele o próprio meio. É neste sentido que devemos interpretar as palavras de Lemos quando este se afirma como sendo a própria fotografia, não mais o fotógrafo, uma vez que a fotografia lhe é tão familiar que em si já incorporou a técnica da ferramenta que o ensinou a olhar e da qual não mais precisa.

Considero a fotografia já em mim. Já me perguntaram também se eu era fotógrafo. Respondo: “Não. Eu sou a fotografia”. Em tudo o que vejo, é como se fosse a fotografia a ver essas coisas. Tenho a fotografia na minha cultura visual.⁴³

(LE MOS: 2009)

Acentuando a força dessa transitoriedade e sobreposição de linguagens e pensares, Fernando Lemos diz ainda que, quando faz texto desenha, quando desenha faz pintura, herança que lhe ficou da prática da escrita automática do surrealismo, exercício no qual se constrói uma livre associação de ideias através da activação do fluxo da escrita do inconsciente, onde não é feita nenhuma repressão do consciente.

Essa dissolução das fronteiras artísticas permite-nos compreender a diversidade da obra de Lemos, que ganha forma no desenho, na pintura, nas artes gráficas, na poesia, na fotografia, sempre com uma intensidade de quem domina a técnica e a plasticidade do material, mas também próprias de quem compreende esse livre trânsito entre disciplinas como a única forma possível, hoje, de existência. Prática que certamente transpôs da sua experiência de vida, como meio para poder conviver com as diferenças e contrastes existentes entre os dois países que são seus, “um na memória, outro na realidade”⁴⁴.

Remetendo ainda para esse sentido de movimento, de viagem entre dois lugares, Lemos diz que: a “transitoriedade é uma forma de linguagem e de escrita. Toda a escrita é um rito de trânsito, de passagem para um sentido. (...) O trânsito é um circuito permanente que o mundo nos obriga a cumprir. Ninguém vive sem estar dentro da transitoriedade,

⁴³ “Eu sou a Fotografia” – Entrevista com Fernando Lemos/por Sérgio Gomes In Público 04.12.2009

⁴⁴ Maurício Matos, “O poder do gesto em Fernando Lemos” in Revista de Cultura #34 – Fortaleza, São Paulo, Maio de 2003. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag34le mos.htm>. Acesso em: 08/06/2013

se não adocece”⁴⁵.

Fernando Lemos entregou a sua vida a essa expedição plástica e linguística com uma genuinidade singular, na qual ser Poeta e ser Artista, não foi uma decisão, mas um sentimento inegável. É a propósito desse hibridismo entre linguagens que Haroldo de Campos escreve, num poema intitulado “Croquis do Pintor-Poeta”⁴⁶:

*o fernando
lemos
escreve com um pincel
de risos ferinos
não escreve
fere com seu traço
o papel
(...)*

Vemos nas palavras de Haroldo de Campos essa certeza de uma dualidade na linguagem e na expressão de Fernando Lemos, como eu, estrangeiro. Campos, não procura ser literal nos seus versos, mas sim afirmar a riqueza visual e semântica existente na obra de Lemos, que quando fotografa ou desenha, também faz poesia e que, quando escreve em verso, também cria composições pictóricas, lugares que ressuscitam na nossa memória (fig. 40 e 41).

⁴⁵ “Fernando Lemos e a Transitoriedade”, entrevista cedida a Elza Tamas, para o canal Fora de Mim em 2011. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=wnYGgIBqSxE>

⁴⁶ (LEMOS: 1985, 129)



(fig. 40)

Sós em Moledo, 1949 | Fernando Lemos



(fig. 41)

Refotos (Anos 40) | Fernando Lemos

Para comprovar essa transitoriedade entre a linguagem da poesia e a pintura, atentemos no seguinte poema:

Preto com preto. Uma noite pastosa e quente onde as cores se esforçam para amanhecer. Nem sempre conseguem. Onde o preto se torna mais frágil a cor aproveita-se e surge. Mas empalidece. Logo os outros pretos a cercam e a escurecem. A cor nasce então do preto.

Preto com preto. A luz necessita das trevas para se justificar. As trevas necessitam da luz para aparecer. O preto vai deixando de ser preto. A cor perde aos poucos as suas violências e vai existir por debaixo do preto. É um vai-e-vem constante. Nesse movimento vão nascendo pedaços, objectos feitos dele. E é nessa atmosfera que ficam existindo, se equilibra, fazem os seus ritmos, e acabam por morrer.

Preto com preto. No dia seguinte ou noutra quadro outros movimentos se desencadeiam e povoam o mesmo espaço. A luz e a cor lutam pela sua permanência e morrem. Algo de saudade fica a baloiçar e a sugerir na imensidão da noite outros aparecimentos. Preto com preto. A terra vista de dentro para fora. Escuta-se o latejar dos pedaços de luz. Aprende-se o movimento da noite. Não mistério. Não escuridão. Não sombras. Dois lados inteiros que se iluminam. Duas luzes que se ajudam a escurecer. Duas trevas que se irmanam para encontrar o caminho. E quando se perdem, um buraco fica para lhes denunciar o volume. O espaço vai-se enchendo de espaços.

Preto com preto.

(LEMOS)

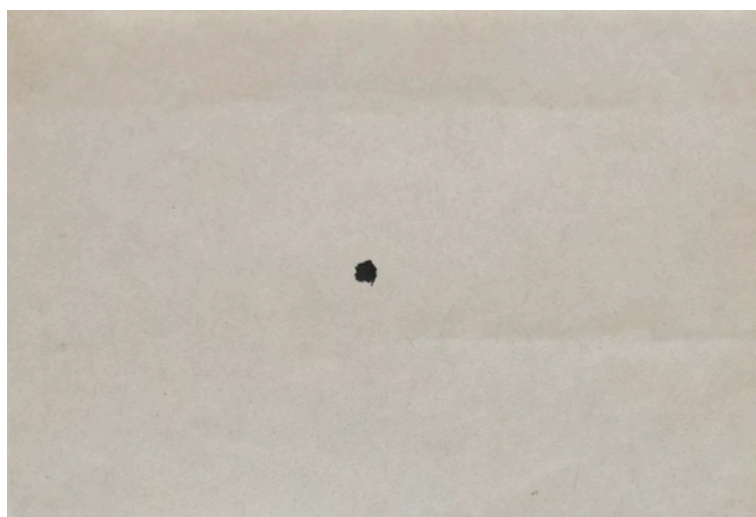
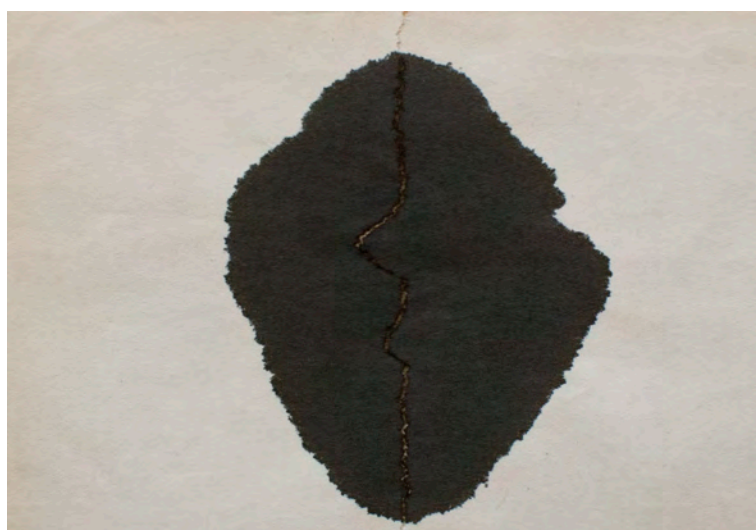
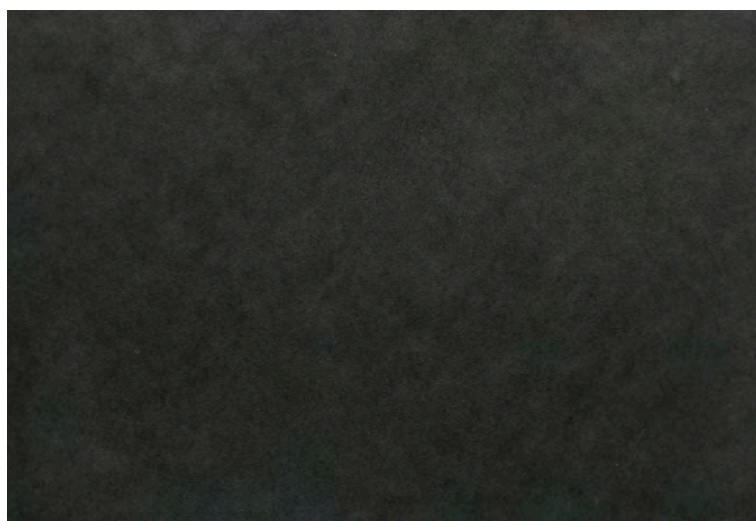
Neste poema de Lemos vislumbramos claramente o pintor. O seu pensamento é imagem e as suas palavras traçam contornos através da descrição da luz. Do negro emergem espaços e “vão nascendo pedaços, objectos feitos dele.”

Mas, se atentarmos de perto na data de publicação do poema incluído na obra *Teclado Universal*, 1953, ano em que Lemos foi obrigado a deixar o seu país, a simbologia da cor, o “preto com preto”, pode ainda remeter-nos para a sua condição de exilado que o deixa suspenso entre dois países e também dois tempos: um passado privado de liberdade e um futuro desconhecido onde não se entrevê uma saída e onde só existe o movimento pendular da saudade “a baloiçar e a sugerir na imensidão da noite outros aparecimentos.” O futuro de luz e cor inventa-se a partir da privação. Sonha-se com a possibilidade de outros lugares, “[a] terra vista de dentro para fora”. Todos os sentidos ficam em alerta para a aprendizagem “do movimento da noite” que desfaz o mistério das sombras, fazendo aparecer os “[d]ois lados inteiros que se iluminam”. Contudo, também a intensidade da luz pode cegar-nos “[d]uas luzes que se ajudam a

escurecer” e, de novo, as trevas se sobrepõem desafiando o olhar a procurar o caminho. “Duas trevas que se irmanam para encontrar o caminho. E quando se perdem, um buraco fica para lhes denunciar o volume. O espaço vai-se enchendo de espaços.”

No mistério do preto cabem pois todos os mundos que formos capazes de inventar.

É aqui que, ao reflectir sobre a minha experiência de artista emigrante / imigrante, me encontro também com a poética de Lemos. A leitura deste poema, que encontrei por acaso num livro sugerido pela minha mãe quando lhe disse que falava de Fernando Lemos na minha dissertação, evocou de imediato em mim o desenho *Longe / Perto* que fiz no contexto do trabalho *Correspondências* desenvolvido com Catherine Henke de que falei no capítulo anterior. Este desenho, sob a forma de um tríptico, destaca-se dos demais, uma vez que, em oposição aos outros desenhos, não utiliza a linha, mas sim a mancha. A mancha preta (fig. 42).



(fig. 42)

Longe / Perto (tríptico), 2013 | Inês Moura

O título deste trabalho faz sobressair em primeira instância a oposição entre duas palavras, *perto e longe*, mas refere-se na verdade a uma composição formada por três desenhos de pequena escala (10 x 15 cm) feitos a tinta-da-china.

A palavra *perto* é aqui representada através de uma mancha de tinta que cobre inteiramente o papel de forma homogénea. Sozinho este primeiro desenho não tem significado. É uma folha preta, aparentemente sem sentido. A mensagem só se completa perante os outros dois desenhos e através da leitura dual: palavra-imagem.

O segundo desenho deste tríptico é uma colagem que une dois pedaços de papel. Nele vemos inscritas duas acções: o pincel que cria uma mancha preta amórfica sobre o centro da folha e a mão que sem um controle excessivo do gesto, rasga o suporte do desenho em dois, abrindo uma linha de fronteira entre as duas metades do papel.

Mas talvez o terceiro desenho seja aquele que nos permite fechar o conteúdo da mensagem através dessa relação da palavra (título) com a imagem (desenho). No centro do papel um leve toque do pincel, que rapidamente se afasta, inscreve no espaço da folha uma pequena mancha igualmente disforme. A palavra *longe* é assim representada através de uma inversão da escala da representação em relação ao primeiro desenho. No primeiro desenho o preto ocupa a totalidade do suporte, sem que por isso seja possível reconhecer qualquer indicação de escala. No terceiro desenho essa relação inverte-se e o negro que era dominante passa a ser dominado pelo vazio da folha, pelo território em branco sobre o qual não houve nenhuma intervenção. Este vazio em volta torna a pequena mancha ainda menor e, ao ser relacionado com o título do desenho, que é aqui assumidamente um pedaço da obra, remete-nos para uma ideia de distância, de inalcançável, de lonjura.

O primeiro e o terceiro desenhos criam uma representação dos antónimos *perto/longe*. Mas em que espaço se insere o terceiro desenho que é na verdade o segundo nesta composição tríptica? É a representação do “entre”, do espaço que habito da fronteira, do coração dividido, dos dois territórios rasgados que, por mais que tente aproximar, anunciarão sempre entre si uma fenda. Este terceiro desenho, que não é referido no título, para o qual não há palavra, é precisamente a representação do indizível, do lugar do estranhamento, do *in between* de Homi Bhabha, um lugar concreto, que não existe na realidade, um lugar sem local. Este é o preto com preto de Fernando Lemos, as “duas trevas que se irmanam para encontrar o caminho. E quando se perdem, um buraco

fica para lhes denunciar o volume. O espaço vai-se enchendo de espaços”, nesta continua ambiguidade entre o ser cá e o ser lá, entre o que é perto e o que é longe.

Mas tal como Lemos que inverteu o nome do seu livro *Cá & Lá* para dar título à sua exposição *Lá & Cá*, também este tríptico apresenta uma dissonância. O título é *Longe / Perto*, mas o primeiro desenho da sequência é aquele que representa o *perto*, retomando-se assim a ideia ambígua desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação, de que o meu próximo é o meu longínquo e o meu outro lugar o meu aqui.

Na sua opacidade o preto é revelador de todos estes sentidos, criador de novos espaços, contentor que alberga o tudo e o nada, onde cabem todas as cores e onde se revela igualmente a sua ausência. É o lugar em absoluto ou a escuridão do desconhecido. É cisão ou sobreposição de conteúdo, complexidade ou subtileza.

3.2. Edith Derdyk: a linha que desenha o espaço

Cisão, sobreposição de conteúdos, complexidade e subtileza são algumas das características que podemos igualmente reconhecer no negro dos trabalhos de Edith Derdyk que, como Fernando Lemos e eu própria, actua em diversos territórios: desenho, fotografia, gravura, livro de artista ou instalação⁴⁷. É neste trânsito entre campos, entre linguagens que a artista assume três dos princípios do seu trabalho, repetição, sobreposição e acumulação, através de um processo que, a propósito de um dos seus

⁴⁷ Entre o final de 2011 e meados de 2012, tive oportunidade de fazer várias visitas ao atelier de Edith Derdyk, acompanhar alguns projectos de exposição e conversar com a artista não só sobre as suas obras, como igualmente sobre os seus processos, múltiplas linguagens e autores de referência. Foi nestas conversas e observações que comecei a identificar uma proximidade quanto aos métodos de trabalho e também no que toca ao facto de ambas trabalharmos a partir de referências filosóficas e literárias. Edith aponta alguns nomes importantes para a sua reflexão plástica, Paul Valery, Gilles Deleuze, Maurice Merleau Ponty, Maurice Blanchot, referências que por vezes também convoco no meu trabalho. Apesar de nesta dissertação eu não me focar de forma mais explícita nos aspectos que dizem respeito à perspectiva da instalação das peças no espaço, uma vez que optei por debruçar-me preferencialmente sobre o processo de concepção das obras, não significa que a dimensão instalacional não seja por mim equacionada aquando do desenvolvimento de uma obra. Também por isso, por reconhecer no trabalho de Edith Derdyk uma acuidade na forma como esta trabalha o espaço, tanto bi como tridimensionalmente, pareceu-me fazer sentido incluir esta artista nas minhas reflexões.

últimos trabalhos *Gênese*, merecedor do prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012, designa de *arqueologia do contrário*. “Na arqueologia convencional os resíduos são paulatinamente retirados, deixando aflorar o que o tempo guardou”, na *arqueologia do contrário* “é o procedimento inverso, as camadas são colocadas uma sobre a outra, até atingir uma impenetrabilidade quase total.” (VISCONTI: 2013, 9)⁴⁸

Edith escreve sobre um palimpsesto através do qual podemos atravessar o seu trabalho e compreender o seu desdobramento entre linguagens, uma vez que, à semelhança do que escrevi sobre o trabalho de Fernando Lemos, também podemos visualizar nos desenhos de Edith a espacialidade das suas instalações. Nas linhas negras com que costura, tece, cria planos no espaço onde se dão as instalações, podemos ver a ponta seca que inscreve o desenho sobre a matriz da gravura. No desfolhar pendular das páginas dos seus livros de artista, imaginamos Edith indo e vindo no espaço, levando a linha pela mão de uma superfície a outra. Unindo a herança das diversas linguagens em que trabalha e de certa forma à semelhança de Lemos que se define como a própria fotografia, Edith diz que quando faz uma instalação se imagina como a ponta do lápis, que vai e volta no espaço (do papel).

É também através desta viagem de ida e volta, que Edith tece no espaço das suas instalações, que me parece existir uma possibilidade de relação com o modo como eu própria procuro integrar a questão do espaço no meu trabalho. Quando desenho, fotografo ou crio uma instalação, não é o acto da representação de algo que me seduz, mas sim, a hipotética possibilidade de dar forma e existência a algo que não tem corpo: o tempo, a distância ou o silêncio. Também me parece ser esse o propósito de Edith Derdyk quando continuamente vai alinhavando o espaço neste movimento de ir e voltar. A linha risca, cria limites e barreiras e fronteiras ao corpo, mas também une superfícies.

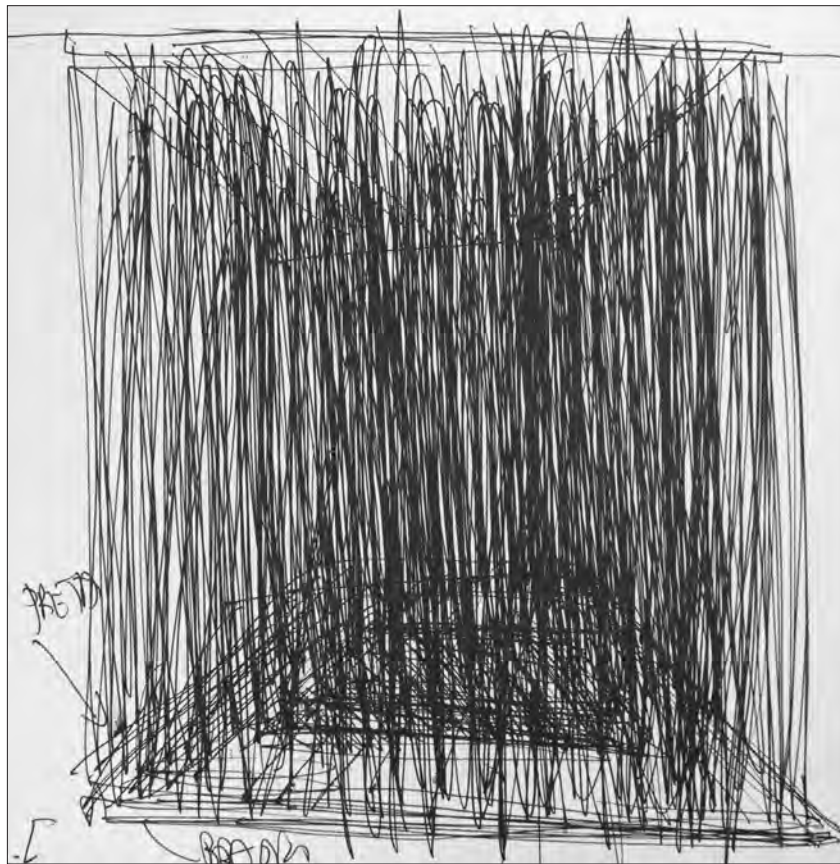
Em todos os processos criativos de Edith Derdyk, um elemento se destaca: a linha. A linha do lápis com que risca em contínuo traço o papel (fig. 43). A linha de costura com que vai preenchendo o espaço no qual inscreve outras linhas carregadas de sentido (fig. 44 e 45). A linha gravada em negativo na matriz da gravura (fig. 46).

⁴⁸ Texto do curador Jacopo Crivelli Visconti, para a exposição “Arcada” de Edith Derdyk, prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012, Galerias Funarte de Artes Visuais, São Paulo. 21/02 a 02/04 de 2013. Complexo Cultural Funarte São Paulo. Galeria Mário Schenberg.

A linha gráfica que percorre as páginas dos seus livros (fig. 49 e 50).

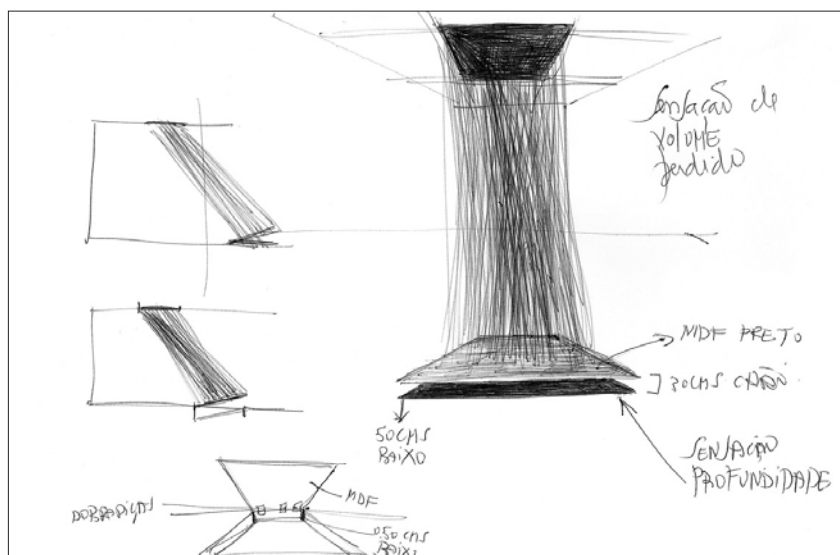
Sempre a linha. Sempre o espaço. Sempre o território. Sempre esse corpo em simbiose perfeita com a linha, que é então uma extensão de si mesmo. Sempre o desenho. O desenho como acto, não de representação mimética, mas como percurso, como entrada numa linguagem sempre a reinventar-se, dando lugar a novos sentidos que inscrevem o sujeito numa relação singular com o mundo.

Em meu entender, o trabalho de Edith Derdyk remete-nos sistematicamente para esta concepção do desenho enquanto linguagem basilar, concepção que também partilho e que procuro pôr em prática no meu trabalho, dando crédito ao que bebi das palavras de um dos meus mestres de desenho, Pedro Saraiva quando afirmava, “eu sou do desenho”.



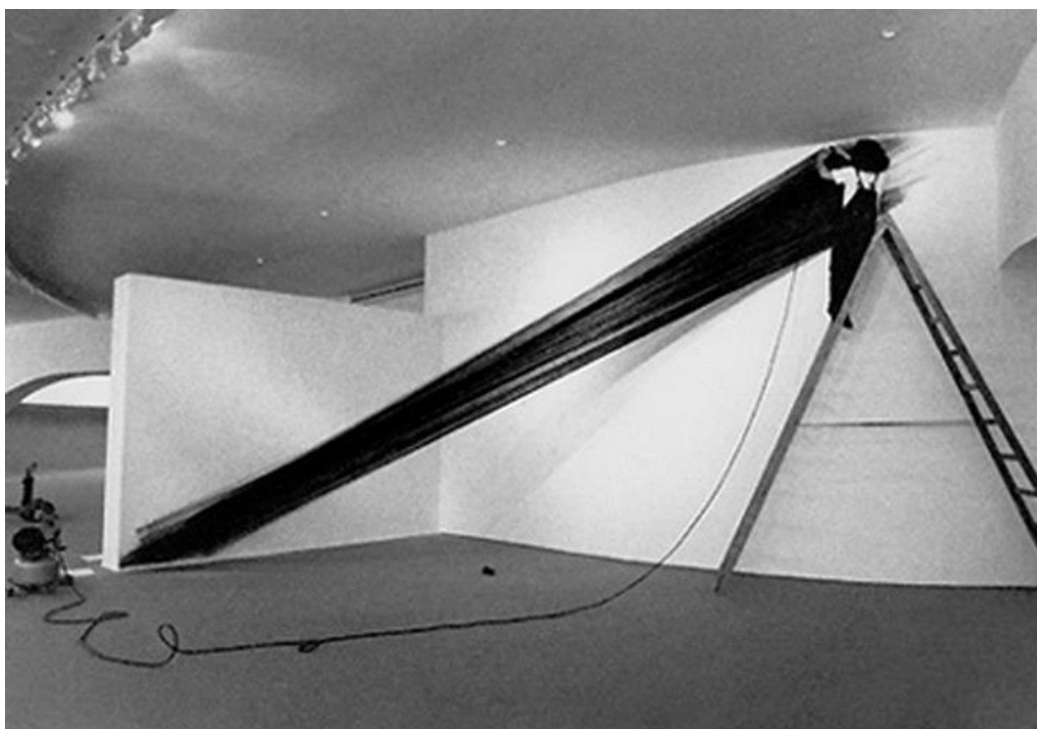
(fig. 43)

Desenho de estudo para a obra *Arcada*, 2012 | Edith Derdyk



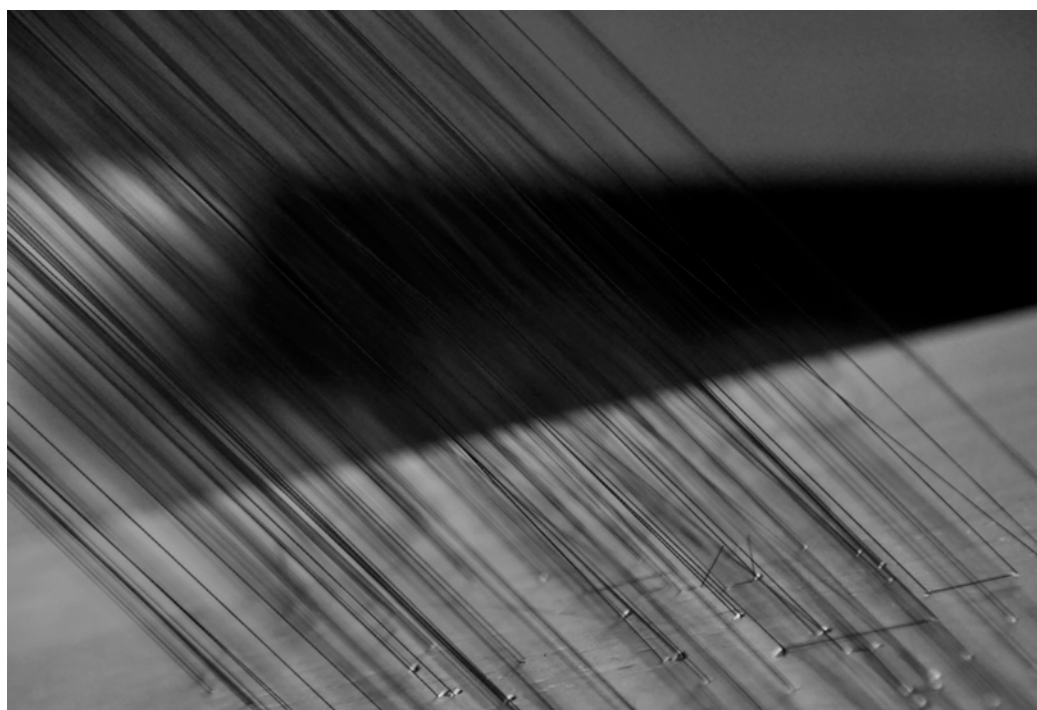
(fig. 44)

Desenho de estudo para a obra *Alçapão*, 2012 | Edith Derdyk



(fig. 45)

MAC, Niterói, 1998 | (Foto do acervo da artista)



(fig. 46)

Documentação da montagem da obra *Alçapão*, Museu Lasar Segal, 2012

(foto: Inês Moura)



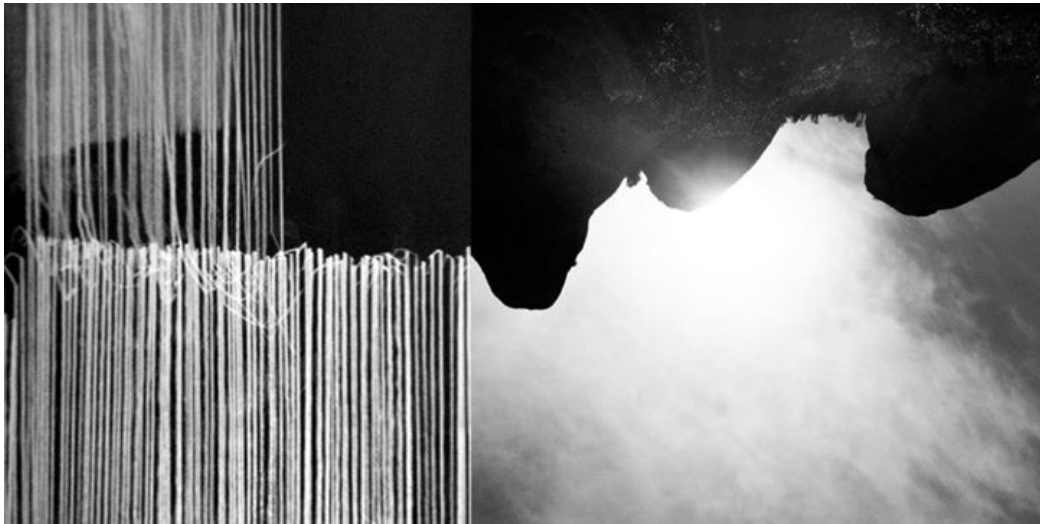
(fig. 47)

Dos Dias, 2004 | Edith Derdyk | (gravura)



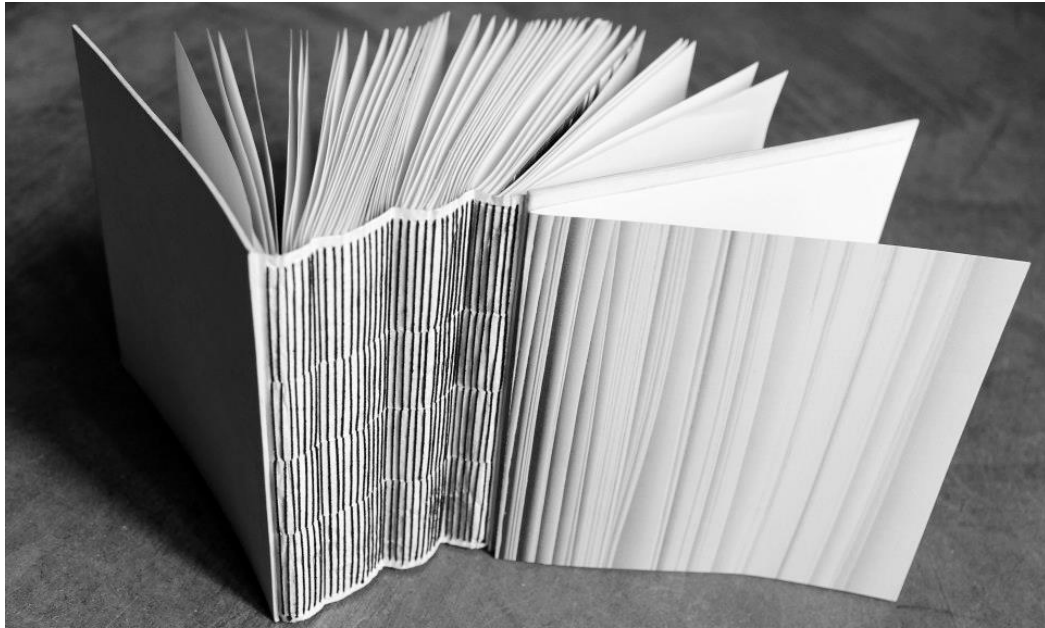
(fig. 48)

Casual, Mont Serrat serrilhado, 2013 | Edith Derdyk



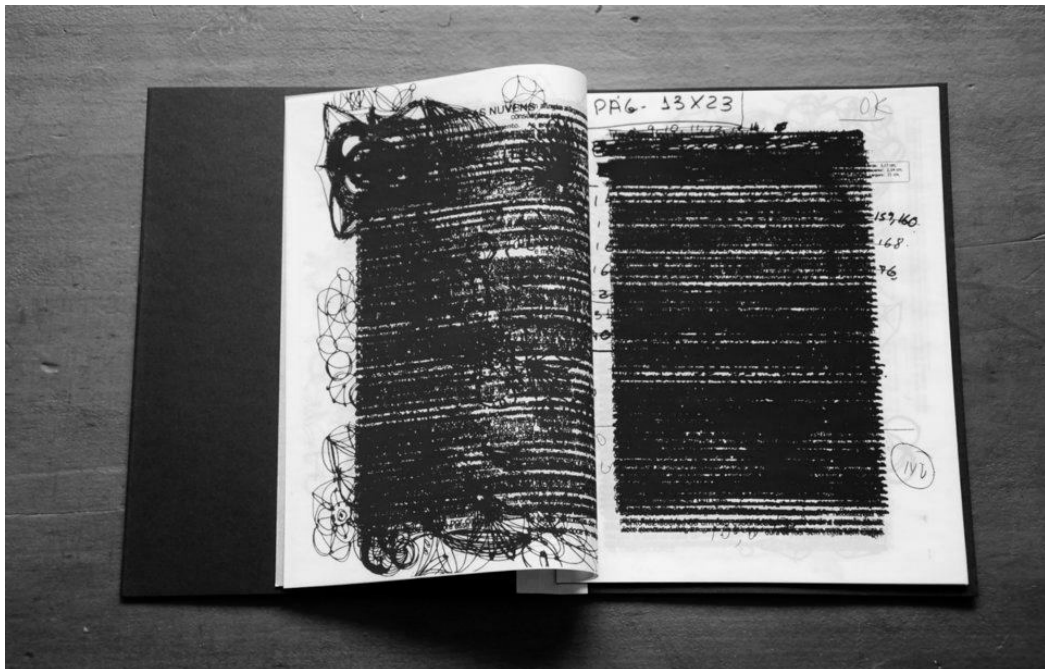
(fig. 49)

Mont Serrat, 2013 | Edith Derdyk



(fig. 50)

Avesso, 2012 || Edith Derdyk | Ed. Tijuana



(fig. 51)

Livro de artista Dia Um, 2010 | Edith Derdyk

A linha de Edith não é mera representação, inscrição, tradução de algo. Como a própria artista me referiu no decorrer de uma entre várias conversas que tivemos no seu *atelier*, “a linha estendida no espaço deixa de ser linha para ser sentido” e dessa forma ser igualmente expressão de uma linguagem que compreende o “tangível e o intangível” ou na minha interpretação, o visível e o invisível, o que está lá e o que não está, em suma, a descrição do “entre” espaços.

A artista define o seu trabalho como sendo “topológico”, uma acção sobre o espaço, onde mede distâncias, onde dá corpo aos “entres” através do caminhar, de um exercício quase coreográfico em que, ora é a Edith que segue a linha, ora é a linha que segue a Edith.

Tive a oportunidade de observar de perto este processo quando em 2012 fiz o acompanhamento da montagem da obra “Alçapão” que a artista desenvolveu na forma de uma instalação *site-specific*, a convite do museu Lasar Segall.

Durante três dias observei de perto a artista e convivi um pouco mais com o seu trabalho e o seu discurso em acção.

Como é bonita e respeitosa esta relação que a artista tem com a linha! Apesar de estarem juntas há tantos anos, Edith continua a reconhecer a singularidade de cada encontro, pois para si, “a linha está solta no espaço, é um corpo autónomo e é ela que [me] diz por onde ir”. Juntas vão preenchendo o espaço, com um crescente volume composto por esguias e alinhadas linhas, que vai ganhando densidade e corpo a cada disparo, a cada ida e vinda de Edith no espaço da instalação.

No decorrer desta observação, ao longo da qual fui registando num diário pessoal as minhas impressões sobre o processo de trabalho de Edith Derdyk, houve um momento em que o registo tomou a forma de poema visual que dá conta da dinâmica subjacente ao processo de criação da artista e do modo como essa dinâmica processual é, em si mesma, susceptível de provocar o pensamento do observador dando origem a outras formas de expressão artística.

Vai _____

e

_____ vem,

vem _____

_e _____

_____ vai,

e

b

o

s

d

e

s

c

e,

d

e

s

c

e

_____ e

e,

b

o

s

l _____ i _____ n _____ h _____ a _____

por dentro,

l _____ i _____ n _____ h _____ a _____

por fora.

O trabalho de Edith Derdyk é movimento e pausa, luz e sombra, superfície e profundidade, equilíbrio e tensão, características que na minha percepção estão subjacentes ao conceito de fronteira de que tenho vindo a falar.

As fronteiras são territórios movediços onde se sobrepõem sedimentos de diversos tempos e onde se acumulam e interagem fragmentos de culturas. Podem ser imensamente profundas ou adquirir a subtil delicadeza de uma linha / veia, ou de várias que se cruzam, ramificam, sobrepõe ou acumulam, dentro daqueles que as atravessam, numa contínua busca pelo seu equilíbrio, pela sua identidade, pela sua origem. Esta é também a caminhada “infundável” a que Edith Derdyk se propõe quando a ponta do lápis encontra o papel, ou quando a linha costura o espaço, numa tentativa de habitar num interstício do tempo que se assemelhe à eternidade.

É a Edith Derdyk que peço também emprestado o título deste capítulo, “cada um de nós é um tremendo lugar que não fica em parte alguma”, que, em meu entender, sintetiza o sentimento que tenho vindo a tentar clarificar de que cada um de nós é traçado e atravessado por múltiplas fronteiras e que Juliana Froehlich⁴⁹, na sua dissertação de mestrado na qual discute o conceito de “jovem artista” com base num estudo de caso que parte da observação do meu trabalho, identifica numa série de desenhos da minha autoria intitulada *Our relationship explained by nature #2*.

Na série *Our relationship explained by nature #2*, vemos manchas curvilíneas que tendem a uma forma orgânica, pontos e linhas sobrepostas. Os desenhos parecem flutuar no papel e, enquanto flutuam, se tocam, contudo, sempre partem de um centro do espaço retangular delimitado pelo corte do papel. Destacamos desses desenhos as linhas cartográficas sem localização, que partem de lugar algum em direção a lugar nenhum. As “cartografias” recorrentes nesta série foram retiradas de mapas antigos e realocadas para o papel, ao se movimentarem do mapa para o papel estabelecem conexões entre si.

(FROEHLICH: 2013, 42)

Nesta série de desenhos realizados em meados de 2012, podemos observar, em oposição aos contornos fechados da série *Simbioses* (2009) que referi no primeiro

⁴⁹ Juliana Froehlich é mestre pelo programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (2013), tendo apresentado a dissertação: *Juventude e Arte Contemporânea: Indefinição e Itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura*.

desta dissertação (fig. 12,13 e 14), uma diluição desses contornos no espaço, que aqui se assemelham a linhas cartográficas “sem localização, que partem de lugar algum em direção a lugar nenhum”. (*idem.*)

Tal como refere Juliana Froehlich, as linhas que aqui tecem a trama destes mapas, destas cartografias que reflectem um eu interior, resultam da observação de mapas antigos, dos quais são “retiradas” e “realocadas” sobre o papel, num processo de desterritorialização do seu sentido original e reterritorialização num novo contexto. O que me interessa nesses mapas é o seu lado gráfico, a relação existente entre as diversas linhas que compõem a sua trama. Observo os diferentes tracejados, espessuras e cores das linhas, as formas recortadas dos continentes sobre o papel, o curso dos mares e dos atlânticos, a direcção dos ventos e das correntezas e o quadriculado arqueado desenhado pelas linhas dos hemisférios e dos equadores, que nos permite “medir as distâncias entres os lugares”.

Apropriando-me dessa referência visual a uma linguagem cartográfica, traço no papel os meus caminhos, as minhas fronteiras, os meus lugares “entre” e os meus entre-lugares, através de uma mistura de linhas e traços, ora mais orgânicos ora mais gráficos, onde se fundem ainda, outras linhas, as do bater do coração, registadas como num electrocardiograma que desenha o pulsar. Estas linhas geográficas imaginárias, que tal como diz Juliana Froehlich “partem de lugar algum em direção a lugar nenhum”, evidenciam o deambular por vezes desorientado entre os dois lugares que habito, a procura de um sentido para esta sensação de fragmentação da identidade e uma necessidade de tentar entender cada vez melhor o significado, o peso e a condição de viver entre fronteiras.

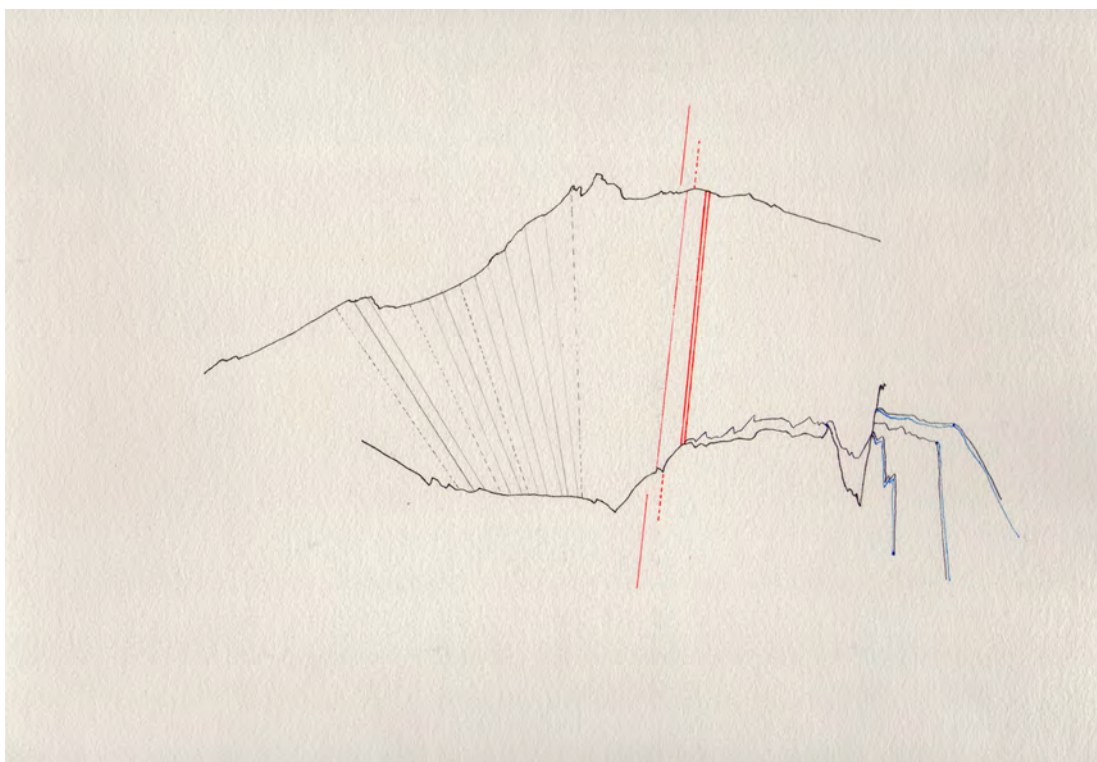
As linhas atravessam o espaço do desenho. Definem entre si novos espaços e outorgam paisagens, numa mistura ambígua entre linhas a grafite, tinta azul, vermelha e preta e manchas de um negro intenso que registam elementos orgânicos como folhas, galhos, pequenos troncos, sementes e raízes. Os contornos foram diluídos e as fronteiras parcialmente abertas nestes desenhos mapas, cartas de navegação onde se reduzem as distâncias e entrecruzam os territórios da saudade, da lembrança e das novas descobertas (fig.51, 52, 53, 54).



(fig. 52)

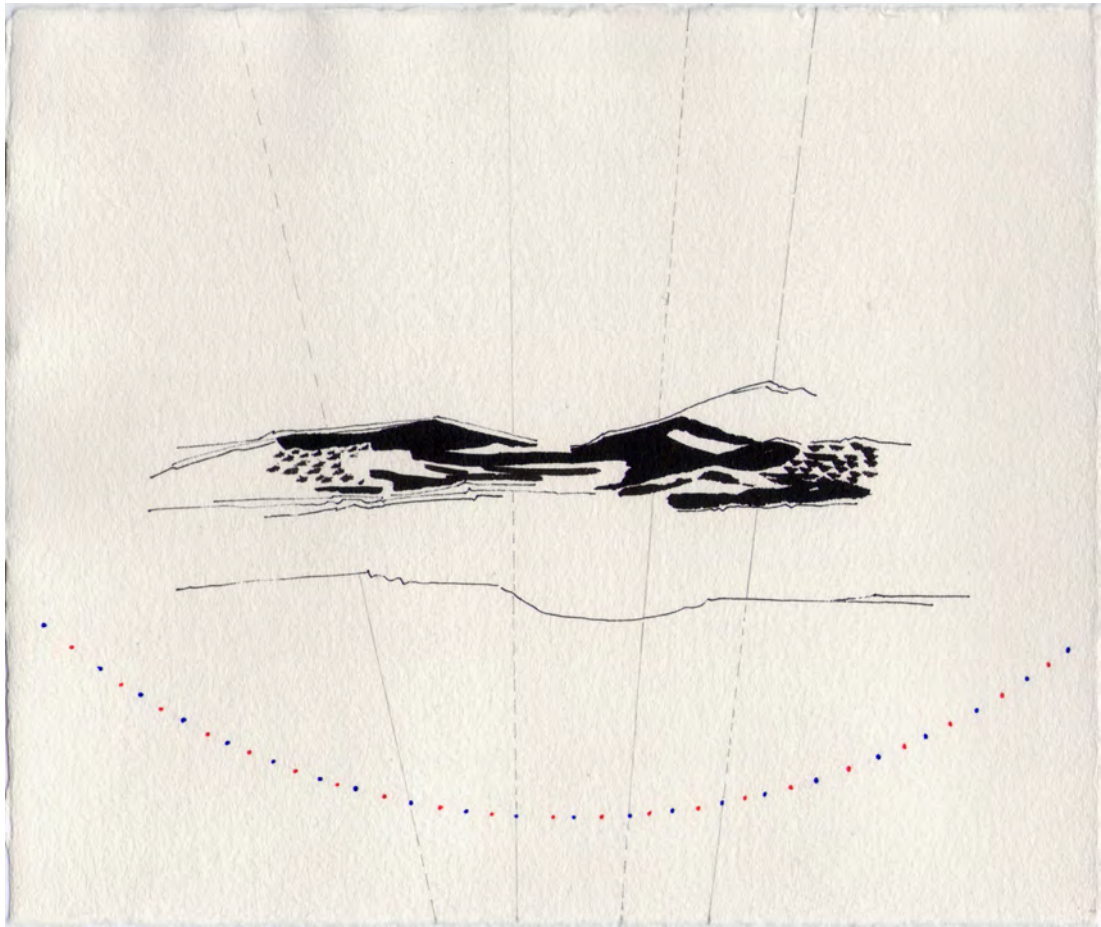
Da série de desenhos *Our relationship explained by nature #2*, 2012 | Inês Moura

(detalhe)



(fig. 53)

Da série de desenhos *Our relationship explained by nature #2*, 2012 | Inês Moura
(detalhe)



(fig. 55)

Da série de desenhos *Our relationship explained by nature #2*, 2012 | Inês Moura



(fig. 55)

Da série de desenhos *Our relationship explained by nature #2*, 2012 | Inês Moura
(detalhe)

3.3. Da relação entre a palavra e a imagem: exercícios de tradução

Gostaria agora de me centrar sobre outro aspecto que considero essencial em toda a discussão sobre a identidade e, de modo particular, quando, como é o caso, a identidade está associada à emigração, a saber a problemática da língua e da tradução. Voltemos por isso de novo a Fernando Lemos e ao modo como ele se refere às diferenças linguísticas entre Portugal e o Brasil. Numa entrevista de 2011, conduzida por Alexandra Lucas Coelho por ocasião da exposição retrospectiva *Lá & Cá*, Lemos confessa que para ele a língua não era importante: *o mais importante são as linguagens, a criatividade. Portugal ainda fala como escreve. Aqui parece que a gente inventa na hora em que fala*⁵⁰. Na verdade, contrariamente a Fernando Lemos, à medida que me fui integrando na sociedade brasileira, fui percebendo o equívoco que me fazia acreditar que falávamos a mesma língua. Não raras vezes senti alguma perplexidade quando as pessoas com quem convivía no meu dia a dia pareciam não compreender o que eu dizia. Por outro lado, acontecia-me frequentemente que havia termos, usados pelos meus interlocutores, que eu conhecia mas que não faziam sentido nos contextos em que eram utilizados.

A experiência quotidiana revela-me constantemente que falamos dois idiomas distintos. Dois países, duas culturas, duas línguas vivas com modelos próprios de construção e pensamento discursivo que divergem e que revelam atitudes culturais muito diferentes.

Julgo que estas divergências ficam mais claras na oralidade, onde com frequência me exigem que faça exercícios de tradução, exercícios que eu própria sinto que me ocorrem por vezes de um modo tão automático que começo a não me aperceber que o faço ou a questionar-me, antes mesmo de falar, sobre a forma correcta de dizer as coisas, uma vez que começam a ficar omissas algumas palavras ou a misturar-se as formas de construção frásica. Não julgo que este seja um fenómeno experienciado por qualquer pessoa que tente exprimir-se numa outra língua que não a sua. Este fenómeno

⁵⁰ Em entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho. 31/10/2011 – Jornal o Público

acontece devido à minha familiaridade com as palavras, uma vez que, apesar de nem sempre serem compreendidas no contexto utilizado, a maioria das palavras existem no meu léxico, elas fazem sentido e possuem uma carga semântica.

Se por vezes o significado das coisas é mais facilmente deduzível, em outros casos a incompreensão é total, principalmente nos casos em que a palavra utilizada me remete para um significado muitas vezes oposto àquele que é desejado pelo locutor.

Um exemplo simples do que acabo de referir é o verbo *tombar*. O tombamento de um edifício significa no Brasil, que a este foi reconhecido um valor patrimonial que implica uma política de preservação e cuidado. Já em Portugal a expressão não se aplica e o verbo *tombar* apenas significa cair. Lembro-me que a primeira vez que ouvi alguém dizer que o edifício tinha sido tombado após uma forte pressão social, deduzi que um grupo de pessoas tinha conseguido aprovar uma lei para que um prédio fosse demolido. Por outro lado, a ideia de um prédio *tombar*, o que pressupõe que ele caia por inteiro, é quase absurda, devido à sua escala. Nesse intervalo de tempo em que tento preencher o vazio na mensagem do interlocutor, construo uma imagem que me ajuda a traduzir o que acabei de ouvir e não fez sentido.

Mas esta subversão dos significados entre Portugal e o Brasil quanto ao termo *tombamento*, fica clara se atentarmos na fonte que deu origem ao termo no Brasil. *Tombamento* advém de Torre do Tombo⁵¹, o arquivo nacional integrado na Secretaria

⁵¹ De acordo com informação recolhida no seu próprio site, “o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) é um arquivo central do Estado português que preserva documentos originais desde o séc. IX até à actualidade, cabendo-lhe, por consequência da sua perenidade, preservar também os novos arquivos electrónicos no âmbito de actuação do organismo, a par do mandato explícito para dar execução à lei que estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, na sua vertente de património arquivístico e património fotográfico. É um arquivo de âmbito nacional, dependente da Direcção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas (DGLAB) criada pelo Decreto-Lei n.º 103/2012, de 16 de Maio, integrando o sistema nacional de arquivos. Como tal, e de acordo com a Portaria n.º 192/2012 de 19 de Junho, e o Despacho n.º 9339/2012 de 11 de Julho, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo prossegue as suas atribuições e missão, no que diz respeito: à promoção da salvaguarda, valorização, divulgação, acesso e fruição do património arquivístico e do património fotográfico, garantindo a gestão de acervos à sua guarda, e os direitos do Estado e dos cidadãos nele consubstanciados; à sua utilização como recurso da actividade administrativa e fundamento da memória colectiva e individual; à aplicação das disposições integrantes da lei de bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural e demais legislação regulamentar, nomeadamente no que respeita ao património arquivístico e ao património fotográfico. Compete-lhe ainda: garantir a integração de património arquivístico e fotográfico, que a qualquer título lhe seja atribuído; aceitar as formas de aquisição (por doação, herança e legado desde que previamente autorizados pelo membro do Governo responsável pela área da Cultura, por dação, depósito, incorporação, permuta ou reintegração)”. (Cfr. <http://antt.dgarq.gov.pt/inicio/identificacao-institucional/missao-e-objectivos/>).

de Estado da Cultura Portuguesa onde são guardados documentos do património arquivístico, nos mais diversos suportes desde o século IX até hoje, com a principal missão de salvaguardar, valorizar e divulgar esse património.

Em outros casos, o embate da tradução acontece quando utilizo alguma palavra (substantivo, adjectivo ou advérbio) na frase para descrever algo que não só não faz sentido para o outro, como, quando tento explicar essas palavras através do seu contexto, ou substituí-las por outras, me apercebo de subtilezas, peculiaridades e visualidades contidas na língua portuguesa que me parecem ter sido subtraídas do português falado no Brasil, mais ligeiro e coloquial.

Um exemplo que posso citar em relação a estes casos de maior visualidade na língua é a utilização da palavra “abismal”, colocada como adjectivo numa frase. *Entre um nocturno de Chopin e um allegro de Vivaldi, existe na melodia e no ritmo uma diferença abismal.*

A palavra é impregnada não só de carga semântica, mas também de uma força visual e poética. Entre os dois compositores, as diferenças são tantas, que podemos vislumbrar um abismo entre eles, o que dificulta ou, até torna impossível, a sua aproximação. A utilização do adjectivo, imprime na ideia expressa, as profundas diferenças que separam os estilos de Frédéric Chopin (Romântico) e António Vivaldi (Barroco), pois recorre directamente à imagem / memória que temos do conceito de abismo.

Os exemplos/situações anteriormente relatados, são um dos campos que mais me interessa e que pretendo explorar cada vez mais nestes exercícios de tradução. Trata-se de transpor para o meu trabalho artístico esta relação entre as palavras e as imagens, essa visualidade das palavras que pode sugerir coisas tão diferentes entre mim e o outro que me ouve, ou que ouço. Às vezes as imagens formam-se em mim, outras vezes no outro, e este partilha-as comigo em forma de espanto.

Mas a tradução não acontece apenas a nível linguístico. Se por um lado é pela palavra que sinto mais o seu impacto, o exercício expande-se a um grau muito mais geral do entendimento das conversas, do entorno e da cultura. Em diversas situações vejo-me afastada das conversas, onde por vezes me faltam as referências, as memórias ou os signos para um entendimento do todo da mensagem.

Passam a existir buracos nessa pauta que rege a conversa. São falhas na comunicação, espaços em branco que causam lacunas na compreensão que provocam um distanciamento entre mim e os demais sujeitos da conversa. São falhas no entendimento que deixam o estrangeiro numa situação de desvantagem na leitura e percepção de uma história. Certamente que estes *gaps*, utilizando aqui o termo em inglês, acontecem para ambos os lados, mas é evidente que é ao sujeito desterritorializado que afectam com maior frequência, pois é ele o sujeito que se encontra fora de sua esfera.

Deslocada do meu país, encontro-me em permanente tentativa de acesso a esses códigos, a essas referências, a esses pedaços da história que eu não possuo e que muitas vezes são referentes a memórias colectivas com carga social, histórica ou cultural. Também nestes casos se opera uma tradução. Vou tentando encaixar nesses buracos da pauta, possíveis significados que me permitem tentar prosseguir no fluxo da conversa e depreender o que está compreendido nesta outra cultura, que não existe na minha.

A utilização de expressões populares, apropriações de frases de músicas, poemas, *slogans* publicitários, estados de espírito referentes a personalidades ou actores de TV, são constantes no uso diário das pessoas, na forma como descrevem ou narram um dado acontecimento. Estas relações referenciais fazem parte de um universo cultural e social partilhado pelos autóctones que se exprime visual e linguisticamente mas que eu não possuo e que talvez precise de toda uma nova vida para poder adquirir, ou de uma memória vasta para conseguir guardar todas estas informações, sem deixar que as minhas se desvançam.

Mas se o medo recai nessa possibilidade de que, de alguma forma, uma cultura, uma língua ou um lugar possam fazer com que o outro se apague em mim, talvez o melhor seja, sobre esse assunto, interpretar e adoptar como princípio aquilo que Walter Benjamin diz a respeito da acção da tradução:

Da mesma maneira que os fragmentos de uma ânfora, para que se possa reconstruir o todo, devem combinar uns com os outros nos mínimos detalhes, apesar de não precisarem ser iguais, a tradução, em lugar de se dizer semelhante ao sentido do original, deve de maneira amorosa e detalhada, passar para sua própria língua o modo de significar do original; assim como os pedaços partidos são reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, o original e a tradução devem ser identificados como fragmentos de uma linguagem maior.

(BENJAMIN)⁵²

Para Walter Benjamin o exercício da tradução começa antes de tudo no respeito que devemos nutrir pela outra língua que deverá ser tratada “de maneira amorosa e detalhada”. Nesse sentido, a tradução que vise a compreensão / disseminação de uma ideia, não deverá ter como objectivo alcançar a semelhança entre os dois idiomas, mas deverá antes compreender essa acção da tradução, como uma reconstrução, uma interpretação possível e não única ou fechada. É fundamental não perder a noção de que a tradução é sempre feita com base na própria língua e experiência de vida do tradutor. Este apenas poderá oferecer uma reinterpretação do significado do que foi dito e, ter consciência dessa limitação da acção da tradução, dessa fragmentação do sentido em relação ao original é reconhecer a impossibilidade de atingir a unidade sem a complementaridade entre as partes.

Mas Walter Benjamin não limita a acção da tradução ao exercício de passar uma ideia de um idioma para outro. O exercício de tradução a que Benjamin se refere tem uma dimensão muito mais ampla, pois toda e qualquer linguagem, já é em si uma tradução de algo.

Não posso aqui deixar de citar um outro autor que me ajuda a fundamentar as experiências de tradução quotidianas que tenho descrito. Homi K. Bhabha é hoje um dos pensadores fundamentais para abordar as questões das traduções culturais vividas pelo Ser Humano em permanente deslocamento e reterritorialização.

Segundo Bhabha a tradução é uma acção performativa da comunicação cultural, na qual, “a linguagem *in actu*”, ou seja, a linguagem transcrita pela voz de quem a performiza ganha presença e, se contrapõe à “linguagem *in situ*”, ou seja, aquela que permanece segundo a forma de um enunciado, sem ser por isso interpretada, traduzida ou questionada. Logo aqui, compreendemos a riqueza da leitura e interpretação de uma cultura por parte daquele a quem ela não pertence e, o quanto essa leitura, essa activação através da sua performance a torna mais viva e mais consciente de si. Este movimento que acontece como um vai e vem entre enunciado e tradutor, é aquilo que permite a criação de novos significados, ou, como escreve Bhabha,

⁵² BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur” in *Mythe et violence*. Paris:Denoël, 1971. Tradução de Maurice de Gandillac. (apud PIETROLUONGO: . 47)

“põe o original em funcionamento para descanonizá-lo” e dessa forma obrigá-lo a um auto-questionamento sobre as suas certezas, supostamente inabaláveis, sobre a sua autoridade cultural.

A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem *in situ* (énoncé, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou “canta”, continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. - O “tempo” da tradução consiste naquele *movimento* de significado, o princípio e a prática de uma comunicação que, nas palavras de Paul de Man, põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente.

(BHABHA: 1998, 313)

Assim, revejo-me permanentemente nestes exercícios, neste “perambular de errância”, numa “espécie de exílio permanente” da minha própria língua mãe, que agora compreendo, ou faço um esforço para compreender mais do que nunca, a partir de uma cultura dual, bipolar, que se dá acima de tudo no espaço da fronteira, que separa, mas também une essas duas culturas, essas duas línguas que agora habito. Quando alguém me questiona sobre este assunto, costumo responder, numa mistura de riso e estranheza, que agora falo uma terceira língua. A pessoa que sou hoje não é já a mesma que partiu em 2009. A desterritorialização é a ponte para a desidentificação mas é também a oportunidade de nos misturarmos com o outro, de nos enriquecermos, somando novas dimensões, multiplicando as nossas raízes ao ponto de nos perdermos de nós mesmo para integrarmos o outro em nós como sugerem os versos do poeta Mário de Sá Carneiro (1914):

Eu não sou eu nem sou o outro,
sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro

(SÁ CARNEIRO)

O poeta descreve com perfeição essa sensação indefinível que paira sobre o eu desterritorializado, dividido, ausente de si. No seu próprio tédio sufoca e por isso parte em busca de um outro lugar. Ingenuamente pensa que ao retornar será o mesmo. Mas reconhecer esse ser “intermédio” é compreender o espaço da fronteira, que então passa a habitar, como um “*médium de comunicação*”, onde o eu e o outro constroem em conjunto um espaço onde se torna possível a partilha de experiências culturais que dão origem a novas configurações de identidade, o que, como afirma Sousa Ribeiro, “pressupõe o reconhecimento da fronteira como condição da sua superação”.

(...) a fronteira propicia um modo de comunicação marcado pelo uso selectivo das tradições, pela invenção, pela debilidade das hierarquias, pela pluralidade de poderes e ordens jurídicas, pela fluidez das relações sociais, pela promiscuidade de estranhos e íntimos. Trata-se, é bom sublinhá-lo, de um modelo que pressupõe o reconhecimento da fronteira como condição da sua superação (...) a fronteira é um *médium* de comunicação, o espaço habitável em que o eu e o outro encontram uma possibilidade de partilha e, assim, a possibilidade de dar origem a novas configurações de identidade.

(RIBEIRO: 2001, 470-471)

No texto acima citado, dissertando sobre o tema da “arte como fronteira e as fronteiras da arte”, Sousa Ribeiro procura demonstrar que a metáfora da fronteira apropriada pelos discursos e práticas estéticas modernistas para contrariar o suposto fatalismo da máxima Wittgensteiniana sobre os limites da linguagem⁵³, continua a fecundar os debates e a prolongar o desafio de, pela superação das fronteiras podermos trabalhar “para o alargamento do mundo através do trabalho nas fronteiras da linguagem”.

Cabe assim ao artista, ao poeta, ao músico, conseguir tirar o melhor partido da exploração desses “limites entre a linguagem e o silêncio” para a criação de um discurso que expresse “à saciedade, a plasticidade e a mobilidade da apropriação modernista do conceito de fronteira.” (RIBEIRO: 2001, 483)

⁵³ António Sousa Ribeiro, recorre aqui às palavras de Wittgenstein, que no Tratado Lógico-Filosófico, escreve: “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”(T.L.F. 5.6). Cfr. Ludwig Wittgenstein; Tratado Lógico. Filosófico, Lisboa, ed. FC Gulbenkian, 1987.

O autor conclui a sua reflexão sublinhando a dimensão polissémica do conceito de fronteira, essa metáfora com potencial crítico, essa “imagem desestabilizadora” perante a qual me coloco numa perspectiva de interpretação poética do mundo, entendendo a poética a partir da sua raiz etimológica que nos remete para a ideia de arte como *poiesis*, isto é como acção sobre a realidade.

É neste sentido que procuro desenvolver o meu trabalho artístico em íntima relação com o viver enquanto condição para pensar o mundo e me pensar no mundo. E é também neste entendimento da arte como *poiesis* que me parece cada vez mais interessante apostar em trabalhos artísticos co-autorais como forma de criar condições de superação das fronteiras físicas e simbólicas responsáveis pela maior parte dos conflitos que, ao longo dos tempos, conduziram às grandes tragédias auto-destrutivas da humanidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

(Para não concluir...)

O desenvolvimento exponencial das tecnologias de informação e comunicação e as consequentes possibilidades, reais e virtuais, de transitar entre culturas, bem como a degradação das condições económicas e sociais decorrentes ora de conflitos armados, ora de crises financeiras como aquela que assola actualmente a Europa, têm levado à deslocalização de grandes massas populacionais e intensificado os fluxos migratórios, colocando a questão da identidade em estreita relação com a questão do espaço e do lugar do sujeito. Consequentemente, o sujeito que habita as sociedades modernas e cosmopolitas é cada vez mais um sujeito nómada, errante, desenraizado, cuja relação com o espaço que habita se estrutura com base num sentimento de perda, de anomia, de falta de referências identitárias físicas, uma vez que se encontra desterritorializado, longe da sua terra de origem. Esse mesmo sujeito sente, quantas vezes, a falta de referências simbólicas. Outras vezes entra em conflito com os valores da própria cultura, porque não consegue laços afectivos profundos com a cultura do país de acolhimento ou em virtude de um conhecimento superficial dessa mesma cultura.

Dividido, num primeiro momento, entre dois territórios e duas culturas, o sujeito vai-se reconstruindo apesar de não mais conseguir apagar a cicatriz que o atravessamento da fronteira lhe inscreve na alma. Por isso, a metáfora da fronteira se tem vindo a impor nos discursos sobre a identidade e também sobre as práticas de representação da condição do sujeito desterritorializado.

O trabalho que aqui apresentei é um discurso sobre uma experiência de representação artística enquanto prática autopoietica que permite ao sujeito de se autorrecriar em permanência⁵⁴. Partindo da minha experiência pessoal de artista desterritorializada desafiada a entender qual o meu lugar no mundo e o modo como esse lugar se insinua no meu trabalho artístico, procurei analisar a trama em que se tece o meu percurso identitário pessoal e artístico e o modo como se estabelecem as relações com o outro que me permitem superar os escolhos do caminho e recentrar o olhar de modo a ampliar o espaço em que me movo, abrindo o leque de possibilidades que deve ser o espaço da criação.

⁵⁴ O conceito de *autopoiesis* é aqui tomado de empréstimo à biologia e remete para a capacidade de, conforme referem os biólogos Varela e Maturana que pela primeira vez a ele se referem, alguns seres vivos como as células se autorrecriarem em permanência.)

Um espaço infinito de liberdade como era anunciado pela estética surrealista de Fernando Lemos, desafiando-nos a acreditar que somos muito mais livres do que pensamos.

Todavia, para usufruir totalmente desse espaço de liberdade o ser humano deve ser capaz de multiplicar os lugares onde pode fazer proliferar as raízes, expondo-se ao aleatório e acolhendo o outro num gesto dialógico de partilha e disseminação. Apesar da dor e do medo de se perder o chão que alimenta as raízes, todo o encontro é fecundante e transformador. As raízes são transformadas em rizomas e a identidade desdobra-se em arco-íris. A errância como destino e como epifania. Uma vez atravessada a fronteira não há retorno. Como assinala Miguel Torga, o chão onde demos os primeiros passos, a língua em que aprendemos a balbuciar as primeiras palavras são profundamente marcantes. Mas a vida exige horizontes mais vastos:

S. Martinho de Anta, 5 de Março de 1934.

Como a gente se perde! A linguagem que o meu sangue entende – é esta. A comida que o meu estômago deseja – é esta. O chão que os meus pés sabem pisar – é este. E, contudo, eu não sou já daqui. Pareço uma destas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal.

(TORGA:1989. 12)

Passaram-se dois anos e meio desde o início desta pesquisa até ao ponto em que encerro esta dissertação. Relativamente ao campo académico, compreendi, antes de tudo, que as mudanças na investigação são naturais, enriquecedoras e muito bem-vindas. Duvidar do caminho escolhido ou decidir traçar outro itinerário após o começo da viagem são decisões que podemos eventualmente ter que tomar.

Quando em Março de 2011 entrei no Instituto de Artes da UNESP o meu objectivo era continuar a desenvolver um projecto de investigação/criação que tinha como base a relação interdisciplinar entre as áreas do desenho, da fotografia e da instalação que considero existir no meu trabalho. A relação que se dá entre estas três linguagens na minha prática artística é baseada na crença de que hoje o artista é um ser plural e de que o seu trabalho não acontece única e exclusivamente numa linguagem e num único momento. Uma ideia não existe isolada, não existe separada do restante

pensamento, ela encontra-se comprometida, consagrada em nós, utilizando aqui alguns dos termos de Gilles Deleuze (1987) sobre a pertinência e o acto raro de se ter uma ideia. Para Deleuze uma ideia não é algo que se tenha em geral. Ideias são potências consagradas em nós, inseparáveis de um determinado modo de expressão e é por isso que existem ideias absolutamente cinematográficas, ou ideias que são invariavelmente do território das artes visuais. É nesse sentido que compreendo que, no meu trabalho, uma mesma ideia se possa desdobrar e complementar por múltiplas linguagens ou registos, especialmente se considerarmos as reflexões levantadas ao longo da dissertação sobre a criação em co-autoria, em vários “eus” ou na cumplicidade de vários “outros”.

A questão da interdisciplinaridade entre linguagens não deixou de ser pertinente e continua a fazer parte do meu trabalho. No entanto, com o passar do tempo fui percebendo que alguns dos meus trabalhos artísticos reflectiam, ainda que de forma pouco clara e sem uma intenção consciente, a minha nova condição de estrangeira (*Simbioses; Índex, etc.*). Compreendi então que se tornava crucial reflectir mais aprofundadamente sobre essa circunstância que se vinha impondo ao meu trabalho.

Parece-me realmente importante frisar que as questões que deram corpo a esta dissertação, foram em primeiro lugar por mim sentidas e percebidas ao nível do meu trabalho artístico.

Esta dissertação reflecte assim a ligação da minha experiência quotidiana e pessoal dos factores da emigração/desterritorialização; imigração/reterritorialização, com as reflexões levantadas através dos meus trabalhos plásticos onde uma imagem de fronteira, território, lugar e identidade ensaiam ser traduzidas, ora individualmente, ora recorrendo ao olhar do outro, à cumplicidade com o autóctone. Cumplicidade esta que de certa forma fui obrigada a construir, numa constante tentativa de fazer parte, apesar de compreender ao final destas páginas que, apenas aquele que tem a capacidade de se mover entre territórios pode aspirar a encontrar o seu lugar no mundo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Gerais:

AQUINO, Livia. *Por que guardar*.

Disponível em: <http://www.bienal.org.br/30bienal/pt/Blog/Paginas/post.aspx?post=85&url=/FBSP/pt/AHWS/blog/>. Acesso em: 04/02/2013.

BOSI, Eclea. *O tempo vivo da memória. Ensaios de Psicologia Social*. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUCCI, Euênio. “Álbum de família: meu pai, meus irmãos e o tempo” in: Mammi, Lorenzo; Schwarcz, Lilia Moritz. (Org.). *Oito vezes fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 69-88.

CANTON, Kátia. *Temas da Arte Contemporânea – Espaço e Lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAPINHA, Graça. “Ficções credíveis no campo da (s) identidade(s), a poesia dos emigrantes portugueses no Brasil”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: ed.CES, nº 48 – 06/1997. p.103-146.

DUBOIS, Philippe. *O ato Fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzelle. Campinas: Papyrus, 1994.

GIL, José. *A Arte como linguagem*. Lisboa: Editora Relógio de Água, 2010.

LOGOS Enciclopédia Luso Brasileira de Filosofia. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1989 – 1992. 5V.

MOURA, Inês. “Um Palimpsesto de Três Níveis: Tempo, Espaço e Discurso”, entrevista com o artista Carlos Fajardo, in *Marte 4: Da Criação Artística à Intervenção Espacial*. Lisboa: ed. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

NICOLAU, Ricardo. *Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*. Porto: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, vol. 6, ed. Público e Fundação de Serralves, 2006.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte*.

Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/11088>. Acesso em: 31/01/2013.

WATSON, Ruth. “Mapping and the Contemporary Art”, in: *The Cartographic Journal*, Vol. 46 N°. 4, pp. 293–307, Art & Cartography Special Issue, November 2009.

Disponível em: http://www.academia.edu/491148/Mapping_and_Contemporary_Art. Acesso em: 31/03/2013

Fontes Específicas:

AMADO, Teresa. “Dois Inéditos de Almada”, in *Colóquio Letras, Almada Negreiros / Mário de Andrade*, n.ºs.149-150, Lisboa, Julho 1998, p.199-200

ANDRÉ, João Maria. *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*. Coimbra: Palimage, 2012.

AUGÈ, Marc. *Não Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BARROS, Anna. “Espaço, Lugar e Local”, in *Revista USP*, n.º 40. São Paulo, Dezembro/ Fevereiro, 1998-99, p. 32-45.

CHAVEIRO, Eguimar F. “Corporeidade e Lugar”, in *Qual o espaço do Lugar*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 249-279.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Planaltos*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DERRIDA, Jacques. *La dissemination*. Paris: Seuil, Collection Points Essais, 1993.

FOUCAULT, Michel. “Las Meninas” in *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. 2ª edição. Tradução de Salma Tannus Muchail. S. Paulo: Martins Fontes, 1981. p.19-31.

FOUCAULT, Michel. “Dits et écrits 1984, *Des espaces autres*” (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Octobre 1984, pp. 46-49.

FOUCAULT, Michel. “De outros Espaços”. Tradução de Pedro Moura com base no texto publicado em *Diacritics*; 16.1, Primavera de, 1986.

Disponível em: www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. Acesso em: 08/08/2013

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. 5ª Reimpressão. Tradução de Raul Fiker. S. Paulo: Editora UNESP, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEFEBVRE, Henri. *Produire L’espace*. Paris: Édition Anthropos, 1974.

MARANDOLA JR. E.; HOLZER W.; OLIVEIRA L. (Org.) *Qual o espaço do Lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARIZ, Cecília L. “O estrangeiro e o homem moderno” in *Caderno de Estudos Sociais*. Recife, v.4, n.1, p. 85-94, jan./jun. 1988.

MOURÃO, Eliane. “Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Júlia Kristeva e Tzvetan Todorov.” In *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2º sem. 2003. p. 55-71.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “O Olhar do Estrangeiro” in NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PIETROLUONGO, Márica Atália. “A Ânfora, o Manto e o Infinito”. Periódico da UFSC.

Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/download/1002/770>. Acesso em: 02/08/2013

PINA, Manuel António. *Como se desenha uma casa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

PLATH, Sylvia. *Pela Água*. 2ª edição, Ed. Bilingue. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

REGARD, Frédéric. “«Géotobiographies»: Introduction Aux GeoGraphies de Soi”, in *L'Autobiographie Littéraire en Angleterre (XVII – XX Siècles)*, 1999.

Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=gRf6KYOT6poC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 22/03/2013.

RIBEIRO, António Pinto. “Uma identidade sem fronteiras”, in *Ípsilon - Jornal o Público*. Lisboa: 08/08/2011.

Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=291182>. Acesso em: 15/11/2012.

RIBEIRO, António Sousa. “A Retórica dos limites: Notas sobre o conceito de fronteira” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Volume I, Parte VII, capítulo 12. Coimbra: CES, 2001, p. 463-488.

ROCHA, Gilmar. “Etnopoética do Olhar” in *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 4, n. 1, jan./jul. 2001, p. 145-163.

Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/download/2229/2184>. Acesso em 01/05/2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “A Queda do Angelus Novus”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 45. Coimbra: CES, 1996. P. 5-34.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos”, in *Lua Nova*, nº39, Revista Cultural e Política, São Paulo, 1997. P.105-201.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Outubro 2002, p.237-280.

Disponível em: http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf.

Acesso em: 28/01/2013.

SOJA, Edward. “Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places”, Ed. John Wiley Professio, 1996.

TORGA, Miguel. *Diário I*. 7ª edição. Coimbra: edição do autor, 1989

SOJA, Edward. “Thirdspace Spatial Theory”.

Disponível em: <http://www.thirdspacetoleado.org/1/post/2012/2/edward-soja-thirdspace-spatial-theory.html>.

Acesso em: 15/03/2013

Fontes de Referências específica sobre Fernando Lemos:

LEMOS, Fernando. *Na casca do ovo, o princípio do desenho industrial*. São Paulo: Edições Rosari, coleção Textos Design, 2003.

LEMOS, Fernando. *Cá & Lá, Poesia, Antecedido de Teclado Universal*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, reedição de 1985.

LEMOS, Fernando. “Em casa de Fernando Lemos”. Depoimento. *Jornal Público*, 31 Outubro 2011. Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho.

Disponível em: <http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2011/10/31/em-casa-de-fernando-lemos/>

Acesso em: 01/04/2013

LEMOS, Fernando. “Eu Sou a Fotografia”. Depoimento. *Jornal Público*, 04 Dezembro 2009. Entrevista concedida a Sérgio B. Gomes.

Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/fernando-lemos-eu-sou-a-fotografia-1412656>.

Acesso em: 12/06/2013

Press Release sobre a retrospectiva de Fernando Lemos na Pinacoteca do Estado:

Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacotecapt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1115&mn=537&friendly=Exposicao-La-&Ca-retrospectiva-Fernando-Lemos> Acesso em: 01/05/2013.

Fontes de Referências específica sobre Edith Derdyk:

DERDYK, Edith. *Arcada*. Catálogo para a exposição nas Galerias Funarte Artes Visuais, São Paulo, 2013.

DERDYK, Edith. (coord. ed.). *Disegno, Desenho, Desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007.

DERDYK, Edith. *Linha de Costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

GOMES, Cristina N. Menezes. “O Livro e o Espaço no Trabalho de Edith Derdyk” in *Quando os Criadores Apresentam Obras de Outros Criadores*, Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras – CSO’2011. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. p.146-153.

MESQUITA, Ivo. “Edith Derdyk: Onda Seca”. Projeto Octógono. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

Disponível em: http://www.edithderdyk.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=38. Acesso em: 14/07/2011.

Dissertações:

PINTO, Sandra. *Labirintos Hipertextuais: Possibilidades Cartográficas da Espacialidade em Jorge Luis Borges*. Coimbra: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, 2010. 95 f. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14277/1/Labirintos%20hipertextuais.pdf>. Acesso em: 23/03/2013

FROEHLICH, Juliana. *Juventude e Arte Contemporânea: Indefinição e Itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura*. S. Paulo: Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. 2013. 190 f.

Notícias e Releases:

CABRAL, Luís Manuel. “SPA recusa acordo devido às posições do Brasil e Angola” in *DN Artes, Jornal Diário de Notícias* de 09/01/2012.

Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2983729. Acesso em: 19/01/2013.

Ciclo de Cinema: *Emigração Portuguesa*. Fichas técnicas e sinopses.

Disponível em: <http://www.e-cultura.pt/AgendaCulturalDisplay.aspx?ID=15890>. Acesso em: 02/2013

DRUMOND, Fernanda. “Mostra traz à tona marcas do sofrimento imigrante em solo estrangeiro” in *Artes, USP online, destaques* (07/08/2013)

Disponível em: <http://www5.usp.br/30938/mostra-traz-a-tona-marcas-do-sofrimento-imigrante-em-solo-portugues/>. Acesso em: 07/08/2013.

Jovens emigrantes despedem-se do Natal na Europa, in Euronews Repórter, 21/12/2012.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=i7jzMnVmfLA>. Acesso em: 31/01/2013

LUSA. “375 desenhos para pagar dívida à Segurança Social” in *P3, Jornal O Público*, 21/02/2013.

Disponível em: <http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/6775/375-desenhos-para-pagar-divida-seguranca-social>. Acesso em: 31/03/2013

MATEUS, Paula. “Há um lado bom em ter que emigrar” in *P3, Jornal O Público*, 21/01/2013.

Disponível em: http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/6325/ha-um-lado-bom-em-ter-de-emigrar?fb_action_ids=4904219616195&fb_action_types=og.likes&fb_source=aggregation&fb_aggregation_id=288381481237582. Acesso em: 21/01/2013.

PEDRO, Tiago Luz. “Emigração aumentou 85% em 2011)” in *Jornal O Público* (17/01/2013). Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/emigracao-aumentou-85-em-2011-1581069>. Acesso em: 24/01/2013.

PINTO, Marina Correia. “Catarina Alves: Portugal forçou-a a sair, Espanha deu-lhe uma oportunidade” in *P3, Jornal O Público*, 14/03/2013. Disponível em: <http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/7041/catarina-alves-portugal-forcou-sair-espanha-deu-lhe-uma-oportunidade>. Acesso em: 31/03/2013

POMAR, Alexandre. “Por Uma Vida Melhor” . Release da exposição de fotografia de Gérald Bloncourt, no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 14/02/2008.

Disponível em: http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/02/inaugurao.html. Acesso em: 02/02/2013

RIBEIRO, Graça Barbosa. “Em que língua brincam os filhos dos imigrantes russos e ucranianos?” in *Jornal O Público*, 07/01/2013.

Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/em-que-lingua-brincam-os-filhos-dos-imigrantes-russos-e-ucranianos-1579793>. Acesso em: 13/01/2013.

RIBEIRO, Graça Barbosa. “Família Lourenço: Um ano na crise” in *Jornal O Público*, 2011-2012.

Disponível em: <http://static.publico.pt/cincofamilias/Fam%C3%ADlia%20Louren%C3%A7o>. Acesso em: 13/01/2013.

SIC. *Portugueses no Brasil*. 21/09/2011.

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=r_rv44_VoQw Acesso em: 31/01/2013

TV Folha. *Brasil: País de oportunidades atrai estrangeiros e valoriza a Língua Portuguesa*. 05/08/2012.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nxrhAmT8q3o>. Acesso em: 31/01/2013

Fontes Videográficas:

AUGÉ, Marc. “La Ville À L’Heure Planetaire”. Conferência na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2011.

Disponível em: parte 1: http://www.youtube.com/watch?v=v_1zitHgI58; Acesso em: 15/03/2013.
parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=8F7TEhJyf2k> - Acesso em: 15/03/2013.

CESAR, Filipa. “ Le Passeur”. Exposição na Ellipse Foudation, Cascais, Portugal.

Disponível em: <http://videos.sapo.pt/qcrbMUeMqUV8DZZ1Fez>. Acesso em: 31/01/2013.

CHANLONGE, Christian de. “O Salto”. Ficção, França, 1967, 88’. Excerto do filme.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=q9XVDWILLck>. Acesso em: 01/01/2013.

DELEUZE, Gilles. “Qu’est-ce que l’acte de création”. Conferência - FEMIS - École Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son de Paris, 03/1987.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E>. Acesso em 01/2013.

DERDYK, Edith. “Artes Visuais”. SESCTV.

Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=37J_V_VIwGk. Acesso em: 08/2011.

Entrevista a Philippe DUBOIS.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3PyuK2LmOvI>. Acesso em 08/2011.

GIDDENS, Anthony. “Globalization and Communication”. Conferência, USC Anneenberg, School of Communication and Journalism, University of Southern California. 24/09/2008.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=n-9rDFN2zPU>. Acesso em: 24/01/2013.

LEFEBVRE, Henri. “Urbanose”. Entrevista. L’office National du Film du Canada.

Disponível em: Acesso em: 31/03/2013

parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=nt8UeKl8gHU>

parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=gi-jCNq0PpI>

parte 3: <http://www.youtube.com/watch?v=bd5vY5xsvH4>

parte 4: <http://www.youtube.com/watch?v=B6qPlfNShjQ>

PEIXOTO, José Luís. “O Portugal de...” programa de televisão realizado pela RTP, 2013.

Disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p60/e105261/portugal-de>. Acesso em: 17/01/2013. (40 min.)

PENALVA, João. Exposição de João Penalva na Fundação C. Gulbenkian pelo Canal 180; Curadoria de: Isabel Carlos. (2011)

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GiCUXGAfZ0g>. Acesso em: 08/2011.

VIEIRA, Ana. “Muros de Abrigo” Exposição de Ana Vieira na Fundação C. Gulbenkian, Curadoria de Paulo Pires do Vale, 2010.

Disponível em: <http://www.gulbenkian.pt/index.php?article=2957&langId=1&format=402>. Acesso em: 08/2011.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. “Sobre Arte e Ciência”.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=V0wU5wr2INo#!.

Acesso em: 31/03/2013

SOJA, Edward. – Entrevista concedida a Isabel Capeloa Gil, na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2011.

Disponível em: Acesso em: 15/03/2013.

parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=1MdkNMk9R6U>

parte 2: http://www.youtube.com/watch?v=0dK_aZnW4ek

RTP. Ei-los que Partem/A Sangria da Pátria: História da Emigração Portuguesa. Episódio 4. Lisboa: Documentário da RTP.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BP2EHPrxhXI>. Acesso em: 31/01/2013

Sites:

Artistas:

BARROS, Anna. Site pessoal da artista: <http://www.annabarros.art.br/>

COSTA PINTO, Sofia. Site pessoal da artista: <http://www.sofiacostapinto.com>

DERDYK, Edith. Site pessoal da artista: <http://www.edithderdyk.com.br/>

FAJARDO, Carlos. <http://raquelarnaud.com/artistas/carlos-alberto-fajardo/>

GRIMALDI, Maura. Edith. Site pessoal da artista: <http://www.mauragrimaldi.com/>

LEOTE, Rosangella. Site pessoal da artista: <http://www.sciarts.org.br/>

MOURA, Inês. Site pessoal da artista: www.inesmoura.com

QUEIROZ, João. Site pessoal do artista: <http://joaqueiroz.com/>

SPANIOL, José. Site pessoal do artista: <http://www.josespaniol.com/>

Teóricos:

LOURENÇO, Eduardo: <http://www.eduardolourenco.com/>

SANTOS, Milton: <http://miltonsantos.com.br/>

Notícias, Informação e Arquivos:

ARTE CAPITAL | Notícias e crítica de Arte

<http://www.artecapital.net/home.php>

BIENAL DE SÃO PAULO | Canal de vídeo
<https://www.youtube.com/bienalsp>

CANAL 180. | Um canal sobre criatividade
<http://canal180.pt/sobre-nos/>

GAM | Global Art and The Museum
<http://www.globalartmuseum.de>

INSTITUTO CAMÕES | Instituto da Cooperação e da Língua
<http://www.instituto-camoes.pt/>

MEMORIAMEDIA | -Museu do Património Imaterial
<http://www.memoriamedia.net/>

PÚBLICO | Jornal Nacional – Portugal
<http://www.publico.pt/>

SUDEXPRESS | Arquivo sobre a emigração portuguesa na geração de 60
<http://www.sudexpress.org/>

YMAGO | Projecto de difusão de autores que pensam a imagem
<http://cargocollective.com/ymago>

Centros e Grupos de Investigação:

CEISXX | Centro de Estudos Interdisciplinares do Sec. XX da U. C.
<http://www.ceis20.uc.pt/ceis20/home/>

CES | Centro de Estudos Sociais. Laboratório associado à Universidade de Coimbra
<http://www.ces.uc.pt/>

CICS | Centro de Investigação, Cultura e Sustentabilidade
<http://culturaesustentabilidade.org/>

CIEBA | Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes | Laboratório
associados à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa [http://www.fba.
ul.pt/portal/page?_pageid=401,821624&_dad=portal&_schema=PORTAL](http://www.fba.ul.pt/portal/page?_pageid=401,821624&_dad=portal&_schema=PORTAL).

GIIP | Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia| UNESP, CNPq
<http://www.giip.ia.unesp.br/>

GPGHC | Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural. Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense | CNPq
<http://geografiahumanista.wordpress.com/>

Museus e Fundações:

CCB | CENTRO CULTURAL DE BELÉM, Lisboa
<http://www.ccb.pt/>.

CULTURGEST | FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS, Lisboa
<http://www.culturgest.pt/>.

FCG | FUNDAÇÃO CALOUSTE GULKENKIAN, Lisboa
<http://www.gulbenkian.pt/>.

SERRALVES | MUSEU E FUNDAÇÃO DE SERRALVES, Porto <http://www.serralves.pt/>

6. ÍNDICE ICONOGRÁFICO E FICHA TÉCNICA DAS OBRAS

Fig. 1 Sampa, 2009 (9 frames do vídeo) Inês Moura e Maura Grimaldi	40
(dimensões variáveis projector de Slides; Cyber-Shot: bridge camera; folha de papel; slide: fotografia panorâmica de São Paulo; 2 pessoas; quarto escuro)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Sampa	
Fig. 2 Despojos, 2008 Inês Moura	48
(16.5 x 18 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
(Série: 19 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Despojos	
Fig. 3 Despojos, 2008 Inês Moura	50
(16.5 x 18 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
(Série: 19 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Despojos	
Fig. 4 S/ título, 2010 Inês Moura	52
(Fotografia digital a cores)	
Fig. 5 S/ título, 2010 Inês Moura	54
(Fotografia digital a cores)	
Fig. 6 Vou-Te Contar-Me, 2011 Inês Moura e Sofia Costa Pinto	68
(17x17 cm grafite sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me	
Fig. 7 Vou-Te Contar-Me, 2011 Inês Moura e Sofia Costa Pinto	70
(17x17 cm tinta permanente sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me	
Fig. 8 Vou-Te Contar-Me, 2011 Inês Moura e Sofia Costa Pinto	72
(17x17 cm grafite, caneta de tinta permanete e caneta hidrográfica sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me	
Fig. 9 Vou-Te Contar-Me, 2011 Inês Moura e Sofia Costa Pinto	74
(17x17 cm linha de algodão e caneta de tinta permanente sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me	
Fig. 10 Vou-Te Contar-Me, 2011 Inês Moura e Sofia Costa Pinto	76
(17x17 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me	
Fig. 11 Vou-Te Contar-Me, 2011 Inês Moura e Sofia Costa Pinto	78
(17x17 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me	

Fig. 12 Simbioses, 2009 Inês Moura	86
(29.7 x 42 cm tinta-da-china sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Premio-BES-Revelacao-Prize-BES-Revelation	
Fig. 13 Simbioses, 2009 Inês Moura	88
(29.7 x 42 cm tinta-da-china sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Premio-BES-Revelacao-Prize-BES-Revelation	
Fig. 14 Simbioses, 2009 Inês Moura	90
(29.7 x 42 cm tinta-da-china sobre papel)	
Mais infos: http://inesmoura.com/Premio-BES-Revelacao-Prize-BES-Revelation	
Fig. 15 Paisagens, 2012 Inês Moura	98
(36 x 42 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
(Série: 8 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagens-Landscapes-1	
Fig. 16 Paisagens, 2012 Inês Moura	100
98 (36 x 42 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
(Série: 8 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagens-Landscapes-1	
Fig. 17 Correspondências, 2013 Catherine Henke e Inês Moura	106
Documentação da instalação – Galeria do Instituto de Artes, IA-Unesp – Abr. / Mai. /2013	
Mais infos: http://inesmoura.com/Correspondencias-Correspondences	
Fig. 18 Correspondências, 2013 Catherine Henke e Inês Moura	106
Documentação da instalação – Galeria do Instituto de Artes, IA-Unesp – Abr. / Mai. /2013	
Mais infos: http://inesmoura.com/Correspondencias-Correspondences	
Fig. 19 Desterritorializar / Territorializar, 2013 I. Moura e C. Henke	110
(10 x 15 cm caneta de tinta permanente sobre cartolina)	
Fig. 20 Desterritorializar / Territorializar, 2013 C. Henke e Inês Moura	112
(10 x 15 cm técnica mista)	
Fig. 21 Sentido, 2013 I. Moura e C. Henke	114
(10 x 15 cm caneta de tinta permanente sobre cartolina)	
Fig. 22 Sentido, 2013 C. Henke e I. Moura	116
(10 x 15 cm técnica mista)	
Fig. 23 Água, 2013 I. Moura e C. Henke	118
(10 x 15 cm caneta hidrográfica sobre cartolina)	
Fig. 24 Água, 2013 C. Henke e I. Moura	120
(10 x 15 cm caneta hidrográfica sobre cartolina)	
Fig. 25 Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 Inês Moura	126
(24 x 36 cm tinta sintética, colagens, grafite e lápis-de-cor, sobre papel)	
(Série: 11 desenhos incorporados na instalação com o mesmo nome) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagem-de-Agora-e-de-Ontem-Landscape-of-Now-and-of-Yesterday	

Fig. 26 Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 Inês Moura	128
(24 x 36 cm tinta sintética, colagens, grafite e lápis-de-cor, sobre papel)	
(Série: 11 desenhos incorporados na instalação com o mesmo nome) Mais infos:	
http://inesmoura.com/Paisagem-de-Agora-e-de-Ontem-Landscape-of-Now-and-of-Yesterday	
Fig. 27 Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 Inês Moura	130
(24 x 36 cm tinta sintética, colagens, grafite e lápis-de-cor, sobre papel)	
(Série: 11 desenhos incorporados na instalação com o mesmo nome) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagem-de-Agora-e-de-Ontem-Landscape-of-Now-and-of-Yesterday	
Fig. 28 S/ Título, 1873 – 1879 António Silva Porto	132
(27 x 41 cm tinta a óleo sobre tela não assinado)	
(Imagem disponibilizada no site de Cabral Moncada Leilões: http://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/6EA09CC7B03DEA8780257A01003367EE)	
Fig. 29 Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 Inês Moura	134
(24 x 36 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
(Série: 14 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagens-de-Ontem-e-de-Hoje-2	
Fig. 30 Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 Inês Moura	136
(24 x 36 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão 300g)	
(Série: 14 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagens-de-Ontem-e-de-Hoje-2	
Fig. 31 Paisagens de Agora e de Ontem, 2010 Inês Moura	138
(24 x 36 cm impressão a jacto de tinta sobre papel de algodão sobre papel 300g)	
(Série: 14 fotografias) Mais infos: http://inesmoura.com/Paisagens-de-Ontem-e-de-Hoje-2	
Fig. 32 Índice, 2011 Inês Moura, Juliana Froelich e Sofia Costa Pinto	144
(Documentação: vista da galeria)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 33 Índice, 2011 Inês Moura, Juliana Froelich e Sofia Costa Pinto	144
(Documentação: vista da galeria)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 34 Índice, 2011 Inês Moura, Juliana Froelich e Sofia Costa Pinto	146
(Layout do mapa do território em estudo)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 35 Índice, 2011 Inês Moura, Juliana Froelich e Sofia Costa Pinto	146
(Layout das placas de sinalização para colocar na rua)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 36 Ponto 11: Telescópio, Índice, 2011 I. Moura, J. Froelich e S. Costa Pinto	148
(Fotos de documentação da exposição realizadas pelos visitantes)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	

Fig. 37 Ponto 11: Telescópio, Índex, 2011 I. Moura, J. Froelich e S. Costa Pinto	148
(Fotos de documentação da exposição realizadas pelos visitantes)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 38 Ponto 13: Ruína Indiana em suspensão, Índex, 2011 I. Moura J. Froelich e S. Costa Pinto	150
(Fotos de documentação da exposição realizadas pelos visitantes)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 39 Ponto 13: Ruínas Indianas em suspensão, Índex, 2011 I. Moura J. Froelich e S. Costa Pinto	150
(Fotos de documentação da exposição realizadas pelos visitantes)	
Mais infos: http://inesmoura.com/2254869	
Fig. 40 Sós em Moledo, 1944 Fernando Lemos	158
(50.7 x 40.7 cm fotografia sobre papel Agfa)	
(Foto disponibilizada no site do CAM – Gulbenkian)	
Fig. 41 Refotos, (anos 40) Fernando Lemos	158
(50.7 x 40.7 cm fotografia sobre papel Agfa)	
(Foto disponibilizada no site do CAM – Gulbenkian)	
Fig. 42 Longe / Perto (tríptico), 2013 Inês Moura	162
(10 x 15 cm tinta-da-china e colagem sobre papel jornal)	
Fig. 43 Desenho de estudo para a obra Arcada, 2012 Edith Derdyk	168
(Página do catálogo: ARCADE, Edith Derdyk - Prémio Funarte de Arte Contemporânea, 2012)	
Fig. 44 Desenho de estudo para a obra Alçapão, 2011 Edith Derdyk	168
(Foto disponibilizada pela artista)	
Fig. 45 MAC, Niterói, 1998 Edith Derdyk	169
(Foto disponibilizada pela artista no seu perfil do Facebook)	
Fig. 46 Doc. da montagem da obra Alçapão, Museu Lasar Segal, 2012	169
(Foto: Inês Moura)	
Fig. 47 Dos Dias, 2004 Edith Derdyk (gravura)	170
(Foto disponibilizada pela artista no seu perfil do Facebook)	
(não me foi possível obter informações mais precisas sobre a obra)	
Fig. 48 Casual, Mont Serrat serrilhado, 2013 Edith Derdyk	171
(Foto disponibilizada pela artista no seu perfil do Facebook)	
(não me foi possível obter informações mais precisas sobre a obra)	
Fig. 49 Mont Serrat, 2013 Edith Derdyk	171
(Foto disponibilizada pela artista no seu perfil do Facebook)	
(não me foi possível obter informações mais precisas sobre a obra)	

- Fig. 50 | Averso, 2012 | | Edith Derdyk | Ed. Tijuana 172**
 (Foto disponibilizada pela artista no seu perfil do Facebook)
 (não me foi possível obter informações mais precisas sobre a obra)
- Fig. 51 | Livro de artista Dia Um, 2010 | | Edith Derdyk 172**
 (Tiragem ilimitada_serigrafia)
 (Foto disponibilizada pela artista no seu perfil do Facebook)
 (não me foi possível obter informações mais precisas sobre a obra)
- Fig. 52 | Our relationship explained by nature #2, 2012 | Inês Moura 178**
 (26 x 31 cm | tinta-da-china, grafite e canetas de tinta permanente sobre papel 300g)
 (série: 27 desenhos de dimensões variadas)
 Mais info: <http://inesmoura.com/Our-Relationship-Explained-by-Nature-2>
- Fig. 53 | Our relationship explained by nature #2, 2012 | Inês Moura 180**
 (26 x 31 cm | tinta-da-china, grafite e canetas de tinta permanente sobre papel 300g)
 (série: 27 desenhos de dimensões variadas)
 Mais info: <http://inesmoura.com/Our-Relationship-Explained-by-Nature-2>
- Fig. 54 | Our relationship explained by nature #2, 2012 | Inês Moura 182**
 (15 x 19 cm | tinta-da-china, grafite e canetas de tinta permanente sobre papel 300g)
 (série: 27 desenhos de dimensões variadas)
 Mais info: <http://inesmoura.com/Our-Relationship-Explained-by-Nature-2>
- Fig. 55 | Our relationship explained by nature #2, 2012 | Inês Moura 184**
 (78 x 106 cm | tinta-da-china, grafite e canetas de tinta permanente sobre papel 300g)
 (série: 27 desenhos de dimensões variadas)
 Mais info: <http://inesmoura.com/Our-Relationship-Explained-by-Nature-2>

7. ANEXOS

“Conversas”

I

**Diário de acompanhamento do processo de
montagem da obra: “Alçapão”,
de Edith Derdyk**

3/ Julho / 2012
(primeiro dia de acompanhamento)

Quando cheguei ao Museu Lasar Segall, Edith Derdyk estava a fotografar, tarefa que repete variadas vezes ao longo dos dias. Diz-me que não quer perder nada do processo.

Imediatamente me informa que a melhor parte do dia já tinha sido. Tinha acabado de perder duas horas de negociação entre ela, o seu montador e o técnico de obra para decidirem a localização / implantação do buraco no espaço que inaugurava a montagem da sua instalação.

Estava animada com o andamento da obra e no chão havia já um buraco com mais ou menos 50 / 60 cm (a olho nu) rasgado na calçada de cor vermelha que pavimenta o chão do jardim.

Perguntei-lhe como tinha sido a sua aproximação ao espaço e ela respondeu-me que desde Fevereiro que visitava o museu. Falou-me das anteriores intervenções feitas por outras artistas e comentou o facto de nenhuma das anteriores intervenções ter trabalhado directamente com o espaço. Ela queria fazer uma intervenção espacial. Trabalhar com o espaço, no espaço e para o espaço. Falou-me também das memórias do lugar, da sua história. Antes de ser um museu, foi a casa / atelier do próprio Lasar Segal, imigrante russo também ele artista. Após esse período a casa continuou a fervilhar como um pólo de criação das artes plásticas. Lugar de encontro e formação de grandes nomes da gravura brasileira na década de 60 / 70, acabou por depois ficar esquecido no panorama artístico de São Paulo e só agora, se tenta recolocar no circuito através deste projecto de intervenções no espaço para o qual Edith foi convidada.

Quando começou a desenhar o projecto, questionou-se sobre a escala deste museu. Sendo uma casa / atelier, um lugar de criação que só posteriormente se tornou um museu, a sua escala continua a ser a da habitação familiar e do íntimo.

Quando começou a desenhar o projecto, questionou-se sobre a escala deste museu. Sendo uma casa / atelier, um lugar de criação que só posteriormente se tornou um museu, a sua escala continua a ser a da habitação familiar e do íntimo.



(Registo da montagem da obra *Alçapão*, Julho 2012 – Museu Lasar Segall) | (Foto: Inês Moura)

6/ Julho / 2012

(segundo dia de acompanhamento)

Volto ao museu 3 dias depois.

O jardim estava agora parcialmente limpo e o buraco escavado foi cimentado e pintado de preto. Para quem chegasse agora, esse buraco estaria lá desde sempre. No tecto de vidro que cobre o jardim, foi instalada uma placa madeira preta. Como tenho o desenho da instalação na cabeça, começo a imaginar a artista num vai e vem entre o céu e a terra, entre o telhado do jardim e o buraco no chão.

Quando consigo por fim aproximar-me da artista, percebo que esta lida no momento com várias questões práticas relativas ao processo de montagem da obra, que não está a correr como a artista havia planeado. Pequenos imprevistos de causa natural começaram a acontecer e de certa forma colocavam em risco a significação da obra que necessitava ser reajustada a essas novas circunstâncias. Por se tratar de um fenómeno natural e demasiado específico do contexto jardim, a artista não havia previsto a possibilidade de, por acção do vento, as folhas secas virem a cair em cima da obra. Essas pequeninas folhas amareladas que insistiam em cair dentro do buraco, denunciavam a pouca profundidade do mesmo, retirando o efeito de ilusão de profundidade pretendido. Devido a uma série de outros pequenos factores que não interessa aqui relatar, a artista viu-se forçada a repensar o projecto, a obra e o seu significado em pleno processo de montagem.

7/ Julho / 2012

(terceiro dia de acompanhamento)

Quando no dia seguinte regresso ao museu, as questões do dia anterior parecem ter sido superadas, ou, melhor dizendo, interiorizadas na própria obra. Hoje é dia de começar a desenhar o espaço, de começar a desenhar no próprio espaço. Em silêncio Edith começa a traçar linhas imaginárias no espaço.

Após um pequeno período de concentração, como se pedisse licença ao espaço para nele começar a intervir, a dança começa e como é bonita e respeitosa esta relação que a artista tem com a linha, o seu material por excelência. Apesar de estarem há tantos anos juntas, Edith continua a reconhecer a singularidade de cada encontro.

Vai _____

e

_____ vem,

vem _____

_____ e _____

_____ vai,

e

b

o

s,

d

e

s

c

e,

d

e

s

c

e

_____ e

e

b

o

s,

l _____ i _____ n _____ h _____ a _____

por dentro,

l _____ i _____ n _____ h _____ a _____

por fora.



(Edith Derdyk, a desenhar o espaço – Julho 2012 – Museu Lasar Segall) | (Foto: Inês Moura)

“A linha está solta no espaço”, é um corpo autónomo, “ela é que me diz por onde ir”. “Eu ainda estou a entender o trabalho”, pois cada trabalho é um trabalho e “eu vou sentindo as suas necessidades”.

A linha ainda solta, desce pelo corpo de Edith, desenha a parte de trás do seu pescoço e desce pelas suas costas até que a mão a alcança já na zona da cintura e a estende até à superfície de madeira, onde com delicadeza é presa e posta em tensão.

Neste projecto, ela trabalha pela primeira vez apenas com uma cor. Estamos habituados a ver altos contrastes entre branco e preto nos trabalhos da artista, mas neste trabalho ela escolheu linhas pretas sobre fundo de madeira preto, onde apenas os pequeninos grampos metálicos que seguram as linhas à madeira nos vão dando alguma orientação e nos permitem seguir de um lado ao outro essas linhas, que para já ainda são escassas.

Outra das questões que levanta dificuldade no início deste processo é o ângulo em que as linhas são presas às placas de madeira. Edith prende a linha na madeira com um grampeador de alta pressão, instrumento pesado e por isso de certa forma difícil de manusear. A artista nunca trabalhou neste ângulo inclinado que se revela como um desafio para o corpo, obrigando-a a uma atenção redobrada em relação aos seus movimentos e em relação ao material.



(Registo da montagem da obra Alçapão, Julho 2012 – Museu Lasar Segall) | (Foto: Inês Moura)

Chega a ser dolorosa esta contínua repetição dos movimentos ao longo de horas: sobe a escada, estica os braços, alonga a coluna, dispara, desce os braços, agarra a escada, desce a escada, caminha em direcção à segunda madeira, estica a linha e dispara de novo e assim continuamente em silêncio.

Estão em constante diálogo, pois como a própria artista admite, às vezes ela segue a linha, outras vezes é a linha que a segue e não há um receita para este tipo de trabalho, “é como um jogo de futebol, não há previsão do que pode acontecer” e é isso

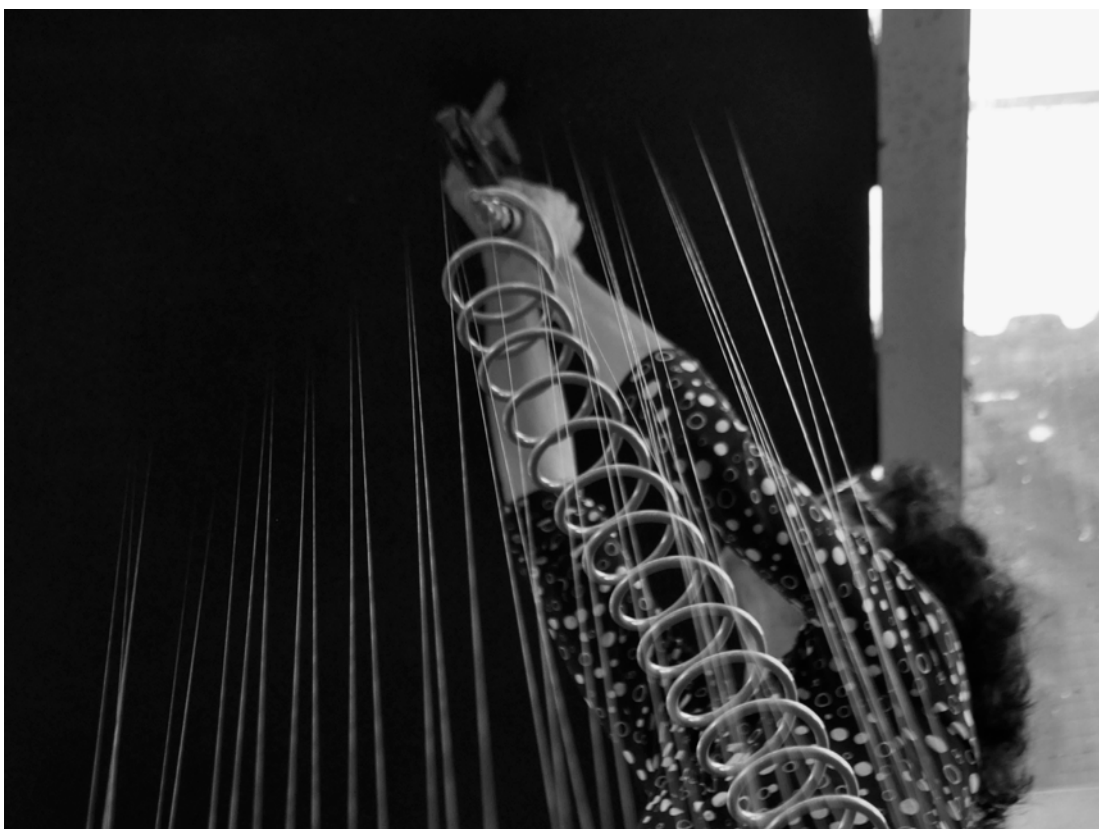


(Registo da montagem da obra Alçapão, Julho 2012 – Museu Lasar Segall) | (Foto: Inês Moura)

faz o trabalho ser sempre singular. “Cada obra, cada processo é uma descoberta, uma espécie de jogo no qual vou criando armadilhas para mim mesma das quais sou obrigada a esquivar-me para poder prosseguir”.

A relação construída entre a artista e a linha assemelha-se a um exercício de contacto improvisação. Estabelece-se uma relação de dependência entre as duas em que cada movimento precede e atravessa o outro. Juntas vão preenchendo o espaço com um volume composto por esguias e alinhadas linhas, espaço que vai ganhando densidade e corpo a cada disparo.

Estou sentada numa mesa de jardim com o meu diário e vou observando este vai e vem. Tomo notas. Curiosa, a artista ri-se e confessa que está curiosa por saber o que estou a escrever. Sublinha algumas ideias principais que não posso perder em relação ao seu processo e ressalta que não existe uma lógica absoluta neste processo, a linha dita, a linha diz, a linha dança e ela a acompanha sem nunca a perder de vista.



(Registo da montagem da obra Alçapão, Julho 2012 – Museu Lasar Segall) | (Foto: Inês Moura)

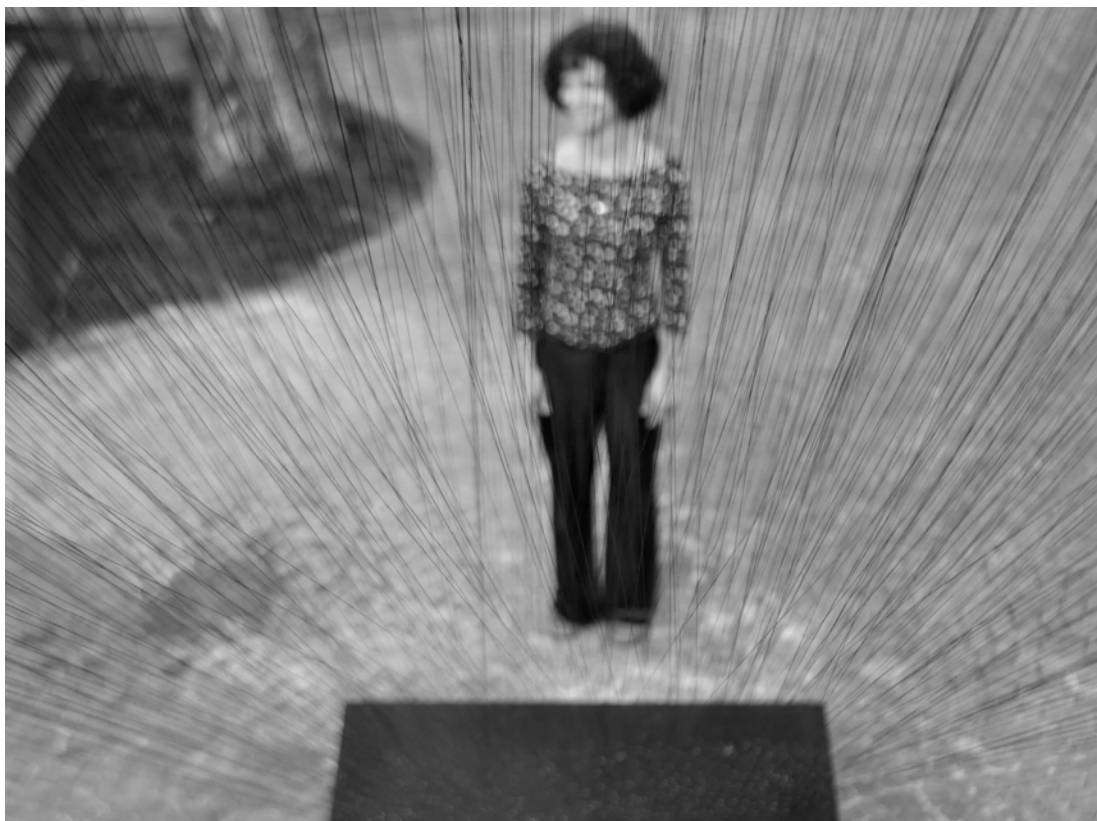
Em uma hora, a placa de madeira, a porta do alçapão ficou suspensa no ar pelas linhas. É tudo uma questão de distribuição de forças. É surpreendente a força que esta linha tão fina tem. “É física, é matemática... mas mesmo assim é imprevisível”, diz a artista. Edith acrescenta ainda que as linhas também se relacionam entre si. Às vezes uma linha perde função pois fica demasiado solta e nesse caso a artista volta a grampear essa linha e recupera a sua tensão sobre o material. É que cada linha nova que se acrescenta ao grupo, ao volume, faz com que o trabalho mude. É um trabalho vivo que muda do começo ao fim.

Com a porta do alçapão suspensa, um dos objectivos da montagem foi alcançado. Neste momento a artista pode passar a preocupar-se apenas como o desenho final das linhas no espaço e dessa forma a dança acelera, a tensão diminui e o gesto torna-se cada vez mais fluído.

Sem que por isso perca a atenção a cada detalhe, a artista diz que gosta de entrar numa espécie de estado tântrico que este ir e voltar (céu / terra / terra / céu) lhe propicia.

Cada linha tem aproximadamente 4 metros. Sabemos isso porque os gestos de Edith são um constante medir do espaço. Como a própria diz: “O meu trabalho é topológico. Meço as distâncias, os “entres espaços”.

Esta montagem teve a duração de 7 dias. No dia da inauguração, o jardim do museu encheu-se de gente em volta do Alçapão.



(Edith Derdyk, Julho 2012 – Museu Lasar Segall) | (Foto: Inês Moura)

Edith Derdyk

Edith Derdyk tem realizado exposições coletivas e individuais desde 1981 no Brasil (Museu de Arte Moderna- SP e RJ; Pinacoteca do Estado de São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil-RJ; Museu de Arte de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, entre outras) e no exterior (México, EUA, Alemanha, Dinamarca, Colômbia, Espanha, França).

Prêmios.Bolsas. Residências: 2013. Residência_Can Serrat_Espanha; 2012_Prêmio Funarte Artes Visuais; 2007_ Residência_The Banff Centre_Canadá; 2004_Prêmio Revelação Fotografia Porto Seguros;2002_Bolsa Vitae de Artes; 2002_Categoria Tri-dimensional _APCA; 1999_The Rockefeller Foundation_artista pesquisadora_Bella-gio Center, Itália; 1993_Artista residente_MAC-USP/Vermont Studio Center_USA; 1990_ Bolsa Fiat_Artes Visuais.

Autora de livros: Entre ser um e ser mil – o objeto livro e suas poéticas(organizadora)_Senac; Disegno.Desenho.Desígnio(antologia)_Senac; Linhas de Horizonte_Ed.Escuta; Linha de Costura_C/Arte; Formas de pensar o desenho_Ed.Zouk e O desenho da figura humana_Ed.Scipione. entre outros. Também atua como educadora (Instituto Tomie Ohtake, Centro Cultural o_barco, Intermeios) e autora /ilustradora de vários livros infantis (Todo mundo tem, Rato, coleção Folia de Papel, O colecionador de palavras e outros) e letrista de algumas canções do Palavra Cantada(Pomar, Ora Bolas, Rato, O que é o que é, Trilhares e outras)

Para saber mais sobre o trabalho de Edith Derdyk: www.edithderdyk.com.br

II

**Entrevista a João Queiroz
no 4º andar do 211
da Avenida da Liberdade**

28/Julho/2013

Desço a Avenida da Liberdade em direcção ao 211. O atelier do João Queirós fica no 4º andar. O João aparece à varanda e desce para me abrir a porta do prédio. Subimos os 4 andares entre penumbra e quando finalmente ele abre a porta do atelier a luz abre caminho até à sala onde estava a trabalhar numa tela de grande dimensão (3 x 2 metros). Na sala há outros trabalhos a que ele chama de estudos. A conversa vai-se desenrolando e a primeira pergunta impõe-se.

I.M.

Que lugares são estes?!



(João Queiroz no seu atelier) | (Foto de Inês Moura)

J.Q.

Isso é engraçado. Porque o Lugar... o lugar... (*silêncio*), lugar é um conceito.

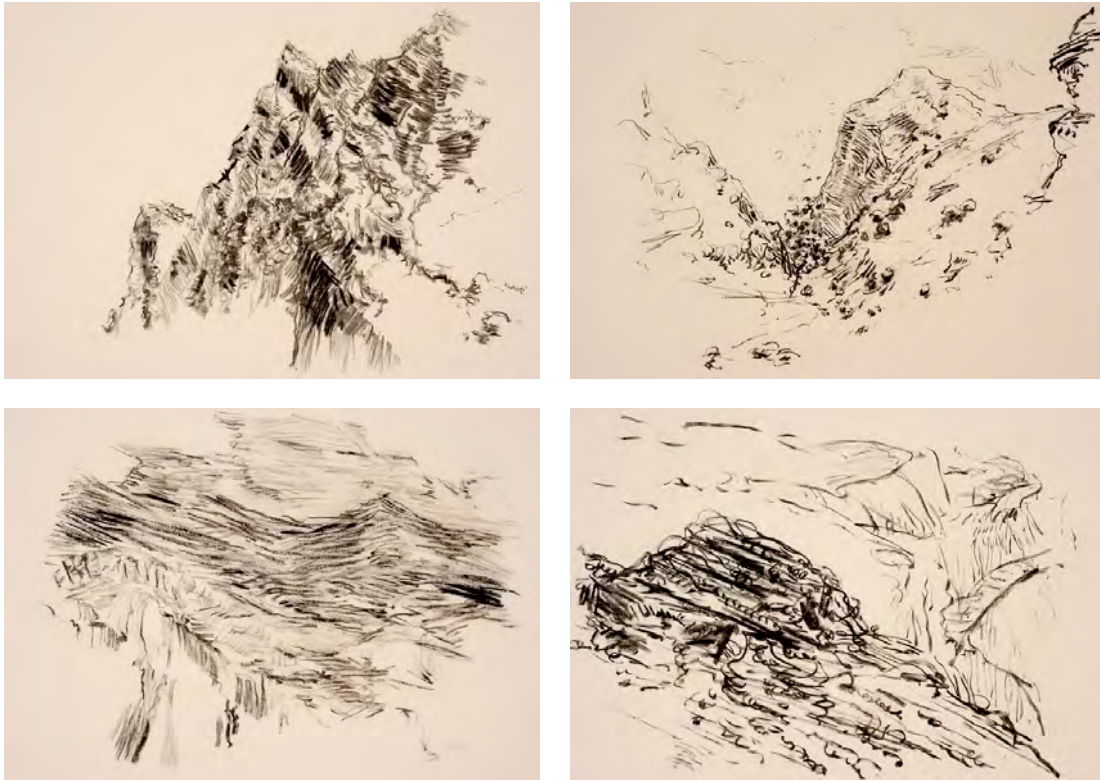
De facto a noção de lugar é uma noção principal. O lugar tem uma estrutura interna. Há um lugar que é o lugar da pintura e esse é um lugar que nos remete para a representação geral da paisagem. Eu posso modificar intelectualmente essa estrutura do próprio lugar. De onde é que isso vem? Isso pode-se fazer logo *a priori*, mesmo sem ter visto nada, mesmo sem ter saído da cidade. Mas esse não é o meu caso porque, muitas vezes, de facto, faço coisas em lugares. Faço desenhos em lugares próprios, *in loco*, e, isso cria-me um vocabulário sobre esses lugares. A representação tem a ver com esse lugar, mas também tem a ver com uma composição de características que os lugares têm, que eu vou apreendendo, não só por dedução (eu posso fazer isso) mas também por ir lá ver. É tudo uma construção mental que não se refere a lugar nenhum. Embora seja possível reconhecer, há pessoas que me dizem isso e eu acredito, determinado tipo de lugares nas minhas pinturas que não podiam ser senão as paisagens por onde ando. Evidentemente que se eu estivesse no Novo México as coisas que me viriam à cabeça não seriam estas. Isto tem muito a ver com o facto de eu passar temporadas no campo, principalmente na Beira e em Sintra e em outros lugares assim do género. Esses lugares têm características próprias, como a densidade da paisagem ou as cores, mas, essas características não têm referências específicas a esses lugares determinados. É um lugar. Eu estou interessado é nas relações que a pintura pode estabelecer.

I.M.

Depois de tanta leitura em que ouço falar sobre natureza e paisagem, não é inconsciente mas é curioso que eu lhe pergunte não pelas paisagens, mas pelos lugares. Porque eu acho que, de certa maneira, aquilo de que me fui apercebendo, conforme fui lendo coisas sobre o seu trabalho, é que as pessoas também vão falando muito daquilo que o João já sabe, já é uma coisa tão interiorizada em si...

J.Q.

Vai sendo... Mas agora há outro aspecto do lugar que eu não queria deixar passar em claro... É que as pessoas sentem as minhas pinturas como um lugar e isso é que é o importante. Quando estão em frente a um quadro, em frente a um desenho, sentem que estão perante qualquer coisa que de alguma maneira podem habitar.



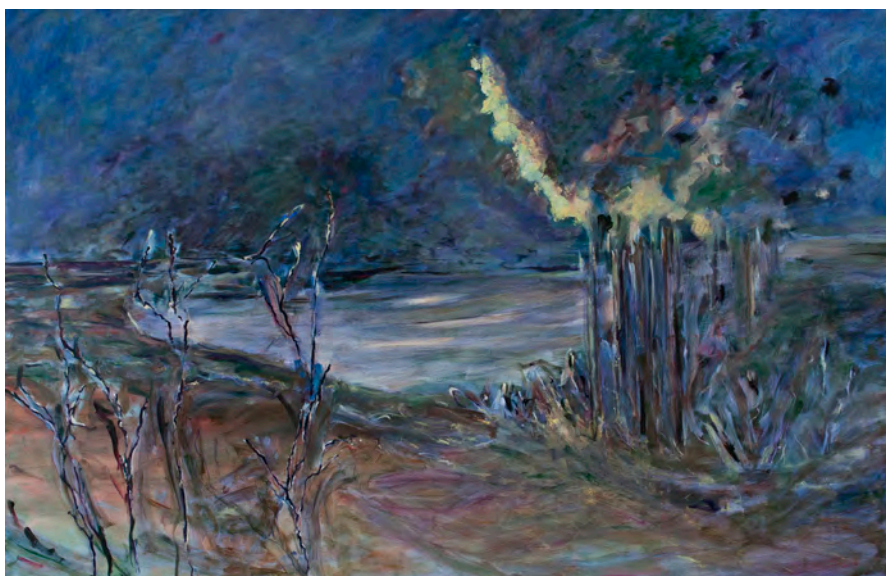
João Queiroz | Sem título, 2000
carvão sobre papel, 50 x 70,5 cm aprox.
Colecção Museu de Arte Contemporânea do Funchal

Alguns sítios mais, outros sítios menos, umas vezes entram, outras vezes batem de frente e não entram, outras vezes não podem lá estar... Mas de qualquer forma há relações que as pessoas estabelecem visualmente que as levam, as transportam, digamos assim, para uma coisa que é característica do lugar onde se está. Há uma parte em cima, há uma parte em baixo, uma parte para a direita, uma parte para a esquerda, uma parte em frente, uma parte atrás e é isso que estabelece o que é um lugar. Eu sinto-me no lugar, objectando, porque visualmente eu sinto-me no lugar como se lá estivesse. Isso é outra característica do lugar. Lugar há sempre nesse sentido. O lugar imaginário que nós construímos. Essa parte lógica é que me interessa, porque afinal nós é que construímos uma projecção de lugar onde podemos entrar.

I.M.

Apesar de nós nem sempre reconhecermos tudo aquilo que nos está a ser apresentado, continuamos a ver essa espacialidade.

Continuamos a ser atraídos para dentro desses lugares.



João Queiroz | Sem Título, 2012
Óleo sobre tela, 300 x 200 cm



João Queiroz | Sem Título, 2012
Óleo sobre tela, 300 x 200 cm

J.Q.

Exacto. E isso é que é característico do lugar. Espaço podes ver sempre. Podes ver espaço sem ver lugar. Podes é não poder habitar aqueles espaços. Um quadro do Pollock é uma relação espacial perfeita, e tu podes habitar aquilo, mas é difícil de habitar como um lugar. Como é uma rede (*com as mãos exemplifica*), uma trama, não se entra lá dentro. Agora há outras coisas que se podem habitar precisamente como lugares. Isso para mim é suficiente. Interessa-me compreender como é que se dá essa relação entre o acto da visão e o acto de fazer, de representar, através dos elementos da pintura. Alguns elementos permitem isso melhor, outros pior, mas há todo um jogo entre essas duas perspectivas do ver e do fazer que se vai adquirindo. Não é algo que já se saiba, vai-se sabendo com a prática.

I.M.

Essa fisicalidade que sentimos em relação às suas pinturas é aquilo que nos permite falar de um olhar com o corpo inteiro e não só através do olho...

J.Q.

A partir do momento em que não se vê uma coisa à nossa frente como um objecto, há essa tendência, por causa dessas características do espaço, do espaço possivelmente habitado. Nós temos tendência a transportar o corpo todo. A visão transporta o corpo todo. Mas há sempre duas possibilidades. Podes entrar ou podes ver como é que a coisa é na superfície. Não é uma coisa *trompe-l'œil*. Tens sempre estas duas hipóteses: podes entrar ou bater na superfície. E essa duplicidade é característica da pintura.

(...)

I.M.

Outra coisa que me ocorreu... na verdade não sei se esta pergunta é para si, se é para mim ou para os dois... O Desenho é um caminho da memória ou para a memória?

J.Q.

“O desenho (*silêncio*) é um caminho para a memória”...

Isso é uma pergunta que tem duas respostas, penso eu. Da experiência que eu tive em dar aulas de desenho, e de fazer desenho, eu acho que a memória no desenho funciona de uma maneira dupla. Isto é, quando se desenha há elementos da memória que estão muito presentes. Principalmente elementos que se relacionam com a nossa memória corporal. Temos vários extractos de memória: memória corporal, ou seja o nosso corpo tem uma espécie de memória corporal, tem memória de gestos; outra memória é a memória de onde nós estamos, como vemos as coisas. É algo que já está determinado em nós... Talvez nem seja memória, é mais hábito. Estou a falar de memória (muito) como hábito. Imaginemos que a memória também é um hábito... O hábito que eu tenho de escrever, o hábito de ver as coisas de uma determinada maneira, o hábito que eu tenho de dividir determinados grupos de objectos e de isolar umas coisas e não isolar outras, o hábito que eu tenho de fazer desenhos... a memória que eu tenho das coisas que eu já vi feitas... tudo isto está presente no acto do desenho. Quando estou a fazer por exemplo um desenho à vista, aquilo é metade memória. Esse léxico já existe em mim. Não estamos a ver o que estamos a fazer como se não tivéssemos memória, a memória que temos das coisas está sempre lá. Esse é um caminho.

Por outro lado, o desenho cria a sua própria memória. Temos duas memórias. Aquilo que vemos ou aquilo que vimos e depois temos a memória do próprio desenhar, do próprio acto de desenhar. Devemos de alguma maneira criar uma memória desfazendo a outra memória. Aquele hábito que nós temos, aquela memória que está incorporada, tem que ser desfeita, para criar uma memória nova, que nos permita também, assim como num processo que está continuamente a ser feito. Agora se é um caminho para a memória... é uma pergunta um bocadinho complicada. Como é que seria um caminho para a memória?! Vou ao desenho buscar alguma coisa de que me esqueci e de que me recordo?

I.M.

Eu acho que isto é uma pergunta que me ocorreu devido ao trabalho que estou a desenvolver agora. (...) Ser imigrante é uma experiência muito mais difícil e muito

mais difícil e muito mais traumática do que aquilo que as pessoas à partida vêem nela. E para mim é inevitável, mesmo compreendendo o desenho como um exercício do olhar, é-me inevitável que ele não seja uma analogia a alguma coisa já vivida. E nesse sentido é que eu considero que é de certa forma um caminho para a memória.

J.Q.

Eu percebo... Isso é uma maneira literária de pôr a coisa. Está bem colocado na mesma. Não está bem nem está mal... Mas já estou a perceber o que é isso... Mas no contexto mesmo do desenho, nunca é equivalente àquilo que vai sair no desenho com a memória que nós temos do lugar. Isso é interessante. Para quem faz o exercício, saber o que é que pode ligar uma coisa à outra. Como é que é?! Pergunto eu. O que é que está no desenho que estás a fazer em São Paulo, que tenha esse caminho para uma memória que tenha sido vivida anteriormente?

I.M.

Eu acho que é quase inevitável uma confluência de sentires, de visões. Pergunto-me o que é que me desperta em São Paulo que aqui não me despertou?!

J.Q.

Conflito de vivências diferentes, é isso? Um conflito de vivências, umas que são memórias e outras que são presentes?

I.M.

Sim... Eu fui em 2009 e comecei-me a interessar por um fenómeno de simbiose que reconheci entre a arquitectura e a natureza no Campus da USP. Aquilo parecia-me uma grande selva⁵⁵.

De repente chega o ser humano e começa a desbastar aquilo tudo, edifica não sei quantas coisas, que nunca chegam a ser acabadas... outros edifícios nunca chegam a cumprir

⁵⁵ O conceito de *autopoiesis* é aqui tomado de empréstimo à biologia e remete para a capacidade de, conforme referem os biólogos Varela e Maturana que pela primeira vez a ele se referem, alguns seres vivos como as células se autorrecriarem em permanência.)

as suas funções e devido a esse abandono, a natureza começa a tomar de volta o que é seu. Isso despertou-me curiosidade e fiz uma série de desenhos em que exploro essas relações Natureza / arquitectura. Por outro lado, quando regresso a Portugal, aquela viagem que eu faço permanentemente entre Coimbra e Lisboa de comboio, revela-me novas paisagens. Eram mais do que deslumbrantes. Eram como se contivessem a identidade de um país. Eram muito mais minhas do que as outras. Mas ao mesmo tempo eu precisei de ter uma vivência de contraste, para poder entender as paisagens do meu país.

J.Q.

Houve um conflito entre as duas coisas. Ou seja há uma vivência e há outra. Não é só estares a viver em São Paulo e depois ter memórias de cá, é depois de voltares de lá, veres as paisagens de aqui de maneira totalmente diferente. A memória está aí a funcionar de facto, mas está a funcionar é na actualidade.

Estás a pensar o lugar de uma forma muito mais abrangente, muito mais filosófica do que o lugar de que nós estávamos a falar há bocado.

I.M.

Actualmente, quando penso em lugar não me consigo desligar de uma ideia de fronteira. A fronteira para mim não era uma ideia visível e agora perante a minha nova circunstância é uma coisa muito clara, muito gráfica.

J.Q.

Eu tive essa sensação há poucos anos atrás no Egipto por causa das cheias do Nilo que deixam evidente uma linha que separa o deserto do campo verde, onde nasceram as colheitas após as cheias. (*J.Q. caminha pelo seu atelier tentando compor a geografia do lugar..*) Daqui até ali começa o deserto numa linha muito definida... depois o monte... as pirâmides e começa o vale do Nilo onde estão as plantações. É extraordinário. Foi das grandes sensações que eu tive. Como é que é possível... vê-se mesmo a fronteira... e é claro a fronteira tem tudo a ver com o lugar...

A pergunta é onde é que é a fronteira?

E esta é uma questão que pode ser tratada pela filosofia, pela matemática, mas não só. *Boundaries*... A linha que separa uma coisa da outra... É de onde? É do lado de cá ou do lado de lá? É uma coisa em si? Tem características próprias? Um território? Que tamanho é que tem? Tem forma? É porosa, não é porosa? Evidentemente que este é um ponto de partida abstracto, mas o ponto de vista correcto é esse que estás a dizer... é que esses lugares são lugares vividos e vividos numa memória, numa cultura.

I.M.

Ando a experimentar algumas coisas plasticamente para tratar estes assuntos.

J.Q.

Mas como é que isso se expressa? Hoje em dia nas artes plásticas já quase não há fronteiras. Lá está... fronteiras... fronteiras nas artes plásticas são outro tipo de coisa qualquer... Eu não acho que deva haver fronteiras nas artes, mas qualquer material que se utiliza está carregado de uma memória e isso também é uma fronteira de certa forma. Não é a mesma coisa tratar essa relação vivencial entre dois países diferentes onde se vive, de que se tem memória, com uma câmara de vídeo ou com um pincel na mão ou com um lápis, ou através da escrita. Nós até podemos regular esses componentes da técnica. No meu caso concreto eu deixo impor muito a componente do medium. Mas há diversas invenções formais que se fazem a partir de investigações de experiências com o próprio médium.

Dependendo da forma como filmar, faço um filme diferente com a mesma ideia. Se começo primeiro pela direita, se pela esquerda, se filmo de um jeito ou de outro, tudo isto também é estrutural. Como é que eu estou habituado a fazer algo aqui? Como é que eu fui ensinado a fazer lá? Como é que eu recupero o que eu fui habituado a fazer aqui? Como é que eu aprendi lá? Como é que eu vou reaprender aqui?

Tudo isto também interfere no resultado final, que é o que interessa.

I.M.

No processo artístico, às vezes temos que saber contornar determinadas categorias, premissas ou chavões que nos foram sendo passados ao longo do período da formação.

J.Q.

Lá está! Isso também é uma memória, às vezes utilizada até involuntariamente. Luta-se contra ela. Daí ser importante fazer uma reflexão sobre o próprio medium que se utiliza... Isso também é criatividade, inventar também novas formas de fazer com aquele *médium*. Mas atenção, quando eu digo inventar, inventar para mim, novas formas de utilizar aquele material para mim e daí perspectivar outras coisas.

I.M.

Isso acontece-lhe muito quando decide fazer um trabalho de pintura ou de desenho?

J.Q.

Acontece-me sempre. Nunca deixo de me questionar, como é que eu vou fazer? O primeiro passo de invenção, digamos assim, é: *Como é que eu vou fazer? O que é que eu vou fazer primeiro?* Isto é uma dialéctica, trialéctica, quadriléctica...

Não tenho uma coisa completamente... Como é que o que já lá está, vai influenciar o que eu vou fazer a seguir? Esse fazer a seguir também sou eu, com a tal memória, com a tal vivência... e assim a coisa vai crescendo. Está-se sempre em diálogo com o que se está a fazer. Mas a pintura tem uma característica muito engraçada, o desenho já não tanto, embora às vezes também possa ser dessa forma... a pintura é feita às camadas. São uma data de quadros atrás de um. É diferente das coisas temporais, como um vídeo que já é feito de maneira diferente. É importante ter em conta essas características do *médium*, independentemente do *médium*. Não é que seja melhor a pintura ou vídeo, são coisas diferentes, são feitas de modos diferentes e por isso vão dar resultados diferentes.

I.M.

É muito bonita essa imagem carnal de que o João fala, de que a pintura é como nós, é às camadas, a pele, a carne, o osso...

J.Q.

A Natureza também é um bocado assim às camadas e também é temporal, também é imagens umas a seguir às outras, como o cinema. A natureza é igual à pintura, é igual

ao desenho, é igual ao cinema... é igual a tudo... É igual aos números.. o que é que é a parte, o que é que é o todo? Ela pode ser duas coisas, pode ser o todo, pode ser a parte pelo todo. A pintura, ou outros meios quaisquer, também colocam essa questão. Vou do todo para a parte, ou da parte para o todo ou faço as duas coisas ao mesmo tempo? São três perspectivas completamente diferentes, formalizadas de maneira completamente diferentes.

Como é que se pode fragmentar um todo? Ou estou a olhar para o todo? Ou faço as duas coisas?! O engraçado é fazer as duas coisas. Se for às camadas podemos fazer as duas coisas... A combinatória é fabulosa.

I.M.

Num dos textos que li sobre a sua obra é referida a materialidade do papel como algo que se assemelha à pele. Eu penso exactamente isso. Qual é para si essa importância do suporte?

J.Q.

É nesse sentido. É mais um dado da questão, é mais um elemento na equação. Como te estava a dizer há pouco, quando se está diante de uma imagem, cria-se uma relação com ela. Como por exemplo quando te projectas lá dentro. Mas nem precisas de te projectar lá dentro. Até pode ser algo monocromático e suscitar curiosidade sobre a superfície da coisa e é estabelecida uma relação do olhar e do corpo em relação a essa superfície. Por exemplo, aquela coisa preta ali colada na parede dá vontade de ir lá mexer, mas não se entra lá dentro. Aquilo é cera e toda a gente que aqui vem a primeira coisa que faz é mexer nisto. É o olhar que te chama para mexeres nisto. (Vou até lá e toco no objecto preto colado na parede. Sensação aveludada). Estás a ver?! Isso não tem a ver com paisagem, isso é uma pele! Portanto, há essa dimensão de pele e esta dimensão de entrar lá dentro que permite também outra vez esta dupla relação que torna aquele objecto diferente duma fotografia, por exemplo. A fotografia dá-nos a imagem, mas essa sensação ela não pode dar, porque ela é uma impressão. É nesse sentido que eu dou importância ao suporte e escolho um determinado papel ou outro. Assim as pessoas têm noção de se poder agarrar, de que é algo tátil.



(detalhe do atelier do artista João Queiroz) | (Foto: Inês Moura)



(detalhe da obra na parede) | (Foto: Inês Moura)

É o olhar que te chama para mexeres nisto. (*Vou até lá e toco no objecto preto colado na parede. Sensação aveludada - detalhe na página anterior*). Estás a ver?! Isso não tem a ver com paisagem, isso é uma pele! Portanto, há essa dimensão de pele e esta dimensão de entrar lá dentro que permite também outra vez esta dupla relação que torna aquele objecto diferente duma fotografia, por exemplo. A fotografia dá-nos a imagem, mas essa sensação ela não pode dar, porque ela é uma impressão. É nesse sentido que eu dou importância ao suporte e escolho um determinado papel ou outro. Assim as pessoas têm noção de se poder agarrar, de que é algo táctil.

Uma vez vi umas serigrafias do Donald Judd fantásticas. Um eram vermelhas e outras amarelas, mas o que mais me chamou a atenção é que elas tinham uma presença incrível. Provavelmente por causa do papel e da tinta que o artista tinha escolhido. Eu só me questionava: como é que é possível? Essa sensação táctil, essa ideia de pele, pode acontecer até ao nível das coisas abstractas, como as composições do Judd.

I.M.

O João começou por fazer Filosofia ?

J.Q.

Não! Comecei por fazer desenho e pintura, porque gostava muito dessas áreas, mas as circunstâncias deram-se foi de maneira que quando eu tive que optar para estudar numa Universidade, preferi optar por Filosofia. Até porque nessa altura as Belas Artes não existiam no modelo de agora. Mas eu também gostava de Filosofia e enquanto fiz esse curso fiz exposições com colegas das artes. Quando terminei Filosofia fui logo para a galeria Monumental e comecei a dar aulas no Ar.Co. Dei lá aulas 12 anos, onde aprendi muito com os colegas e com os alunos. Ou seja a minha formação foi assim uma coisa mista.

⁵⁶ Galeria Monumental é uma galeria de arte em Lisboa, Portugal, que atua desde 1986.

⁵⁷ O Ar.Co nasceu em 1973 como escola de arte independente dedicando-se à experimentação, à formação e à divulgação das artes, artesanias e disciplinas da comunicação visual.

I.M.

E esse hibridismo continua a reflectir-se até hoje? O João escreve?

J.Q.

O hibridismo sim, agora eu não sou nada de letras. O meu acto de escrita é péssimo. Não escrevo nada dessas coisas. Escrevo às vezes, se é preciso escrever uns textos, mas custa-me muito. Da Filosofia o que eu gosto é de coisas muito mais técnicas. É mais para o lado da matemática, para o lado das coisas mais complicadas do que a parte literária.

I.M.

Mas os seus textos, como os seus trabalhos, são afirmações muito sentidas...

J.Q.

Mas eu tento mesmo fazer isso... Só que isso demora....demora... Não tenho nenhum diário onde estou sempre a escrever essas coisas que me ocorrem Pedem-me um texto e eu fico aflito! Tenho de lá estar a inventar essas coisas na altura. Os meus trabalhos de filosofia tinham duas páginas ou três e era o máximo e mesmo assim safava-me bem. Depois era tudo compensado.

I.M.

E a herança de ser professor?

J.Q.

Isso foi bom. Eu gostava muito de dar aulas. Gostava! Depois deixei de gostar. Por duas razões. Pela evolução do próprio trabalho que exigia mais de mim e depois porque já não era nunca a mesma coisa... Quando se começa a dar aulas tem-se outra pujança. Depois começamos a ver coisas de que já não gostamos tanto e já não se tem vontade, já não se tem paciência. Para mim, o dar aulas foi um processo de formação, uma vez que eu não tinha essa parte académica na minha formação em artes, nunca tinha tido aulas ou se tive foram muito poucas, algumas no Ar.Co.

Por isso quando fui para lá dar aulas foi um processo intensivo de formação também para mim. Actualmente já não dou aulas nenhuma. Só quando sou convidado para dar uma ou outra ou um seminário. Mas são fases.

I.M.

“O trabalho começou a exigir mais de mim.”

A certa altura deixamos de ser nós a puxar pelo trabalho e é o trabalho que nos puxa?

J.Q.

Isso é a coisa ideal. As alturas em que somos nós a estar ao serviço do trabalho. Quando somos professores os alunos exigem de nós muito trabalho. Aquilo é o dia todo! Não é só uma aula! Nunca chegamos a estar quietos! Estou a dizer que uma pessoa não chega a estar quieta. Estou a falar a sério! Tem de haver sempre uma coisa exterior que nos esteja a puxar. Até pode ser o nosso trabalho... Porque há aquela bonita ideia, nalgumas pessoas, de que o nosso trabalho tem uma necessidade de expressão própria... *Tenho cá uma coisa para exprimir! Então tenho que pôr isto cá para fora!...* Eu acho isso um disparate pegado! O trabalho é algo mais sério do que isso.

I.M.

Voltando ao que estávamos a falar há pouco, o Óscar Faria diz que *João Queiroz, já não necessita da paisagem, ela faz parte da sua vivência física e espiritual.*

Mas retorna à paisagem sempre que precisa...

J.Q.

Sim...vou lá fazer desenhos que é para alimentar a coisa.

I.M.

Isto são grandes incursões pela Natureza?

J.Q.

Sim. (*silêncio*) Mas o que é mesmo... a gente não sabe bem. Não há assim uma fórmula.

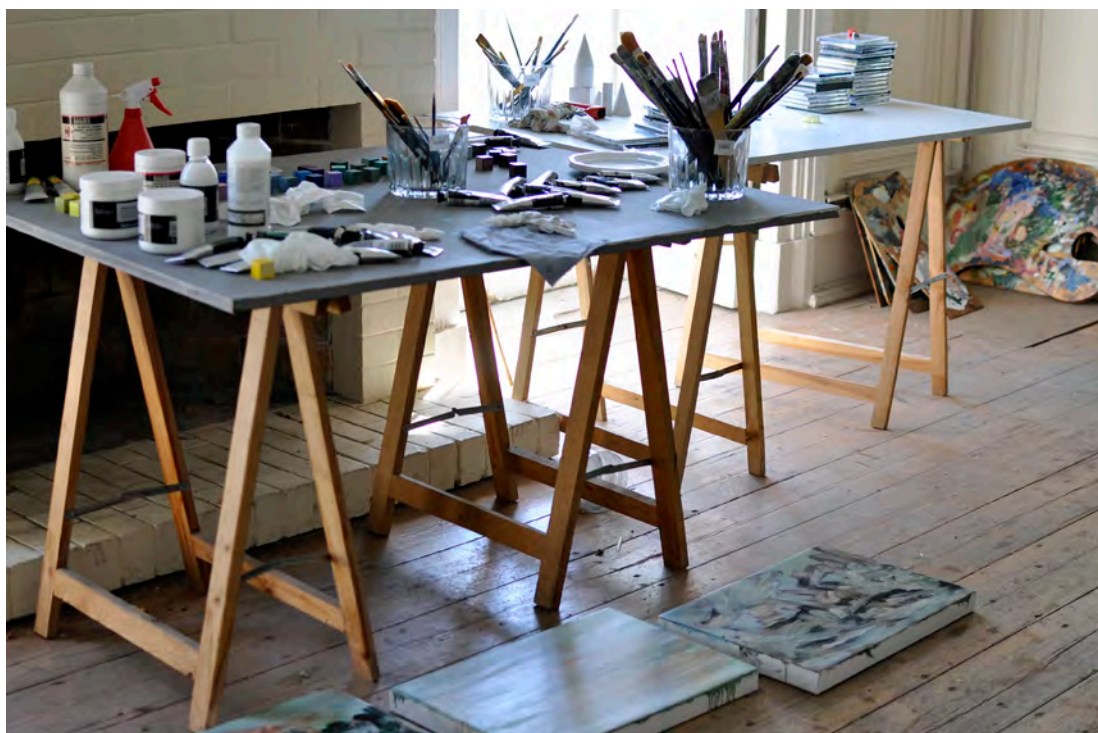
Nunca se sabe muito bem. Mas há a carga da tradição. A paisagem também tem tradição e isso é uma parte negativa que se torna positiva. Fazer paisagem implica fundamentalmente o abstraccionismo puro e simples, que para mim é demasiado ligado ao objecto.

I.M.

O João tem uma caminhada muito longa. É cada vez mais fácil ou cada vez mais difícil?

J.Q.

Conforme a proposta que eu tenho em mente. Há um princípio que eu acho importante, que é o seguinte (não só para mim): o que se está a fazer é resultado também de uma disposição que a gente tem. Disposição é a maneira como eu coloco as coisas... como é que eu coloco os materiais, como é que eu coloco o atelier, como é que eu me coloco no mundo, como é que eu coloco tudo. Isso vai ter uma influência no que eu vou fazer.



(detalhe do atelier do artista João Queiroz) | (Foto: Inês Moura)



(detalhes do atelier do artista João Queiroz) | (Foto: Inês Moura)

E outra coisa é o exercício que eu me proponho a mim próprio. Eu posso-me propor um exercício difícil, numa determinada fase da minha vida ou depois de uma série de trabalhos, mas eu também me posso propor uma coisa fácil. Não se torna em si mais fácil ou mais difícil. É bom que haja um leque para se propor exercícios a si próprio, ou de se propor determinados exercícios a si próprio que sejam interessantes e que sejam multiplicáveis, senão estamos sempre a repetir. Pode-se ganhar dinheiro, mas não tem graça. Nesse sentido dá sempre trabalho... Não quer dizer que seja mais difícil. Pode ser se eu quiser. Posso-me propor uma coisa difícil, difícil até mesmo de pensar. É essa capacidade de me auto-propor coisas, de me desafiar a mim próprio que é importante e me faz continuar.

João Queiroz

Licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1984.

Entre 1989 e 2002 leccionou Desenho, Pintura e Teoria de Arte no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa, onde foi também um dos responsáveis pelo Curso Avançado de Artes Plásticas.

Em 2000 foi-lhe atribuído o Prémio EDP de Desenho.

Exposições individuais (selecção): (2012) Afinal era uma borboleta, Pavilhão Branco, Lisboa; (2011) A Curva do Rio, Uma certa falta de coerência, Porto; Pintura, Galeria Quadrado Azul, Porto; (2010) Silvae, Exposição antológica, Culturgest, Lisboa; (2009) Galeria Quadrado Azul, Porto; Obras sobre Papel, C. Cultural Vila Flor, Guimarães; Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada; (2008) Galeria Quadrado Azul, Lisboa; (2007) Chiado 8 Arte Contemporânea, Lisboa; Galeria António Henriques, Viseu; Centro Nacional de Cultura, Lisboa; (2006) Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; (2005) Galeria Quadrado Azul, Porto;

Exposições colectivas (selecção): (2012) Flatland (redux), Palácio Vila Flor, Guimarães; Formas e forças, Galeria Quadrado Azul, Porto; (2011) Como proteger-se do tigre, Vila Nova de Cerveira; A paisagem na colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa; (2010) Professores, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;

O seu trabalho está representado em várias colecções públicas e particulares.

Para saber mais sobre o trabalho de João Queiroz: www.joaoqueiroz.com

III

Inês Moura no Estúdio Fonte

A apresentação de trabalhos no Estúdio Fonte foi feita em paralelo à defesa de mestrado. Os trabalhos apresentados nesta exposição foram selecionados, não por formarem algum género de desenho expositivo ou discurso curatorial, mas sim por serem quatro séries de trabalhos aos quais foi feita referência directa nesta dissertação de mestrado.

O Estúdio Fonte é o atelier de 5 artistas brasileiros no Bairro de Pinheiros em São Paulo. Foi o lugar escolhido para fazer esta exposição precisamente por se tratar da casa de outros artistas e dessa forma, me possível dividir com eles, questões relacionadas com o processo de montagem e apresentação dos trabalhos.

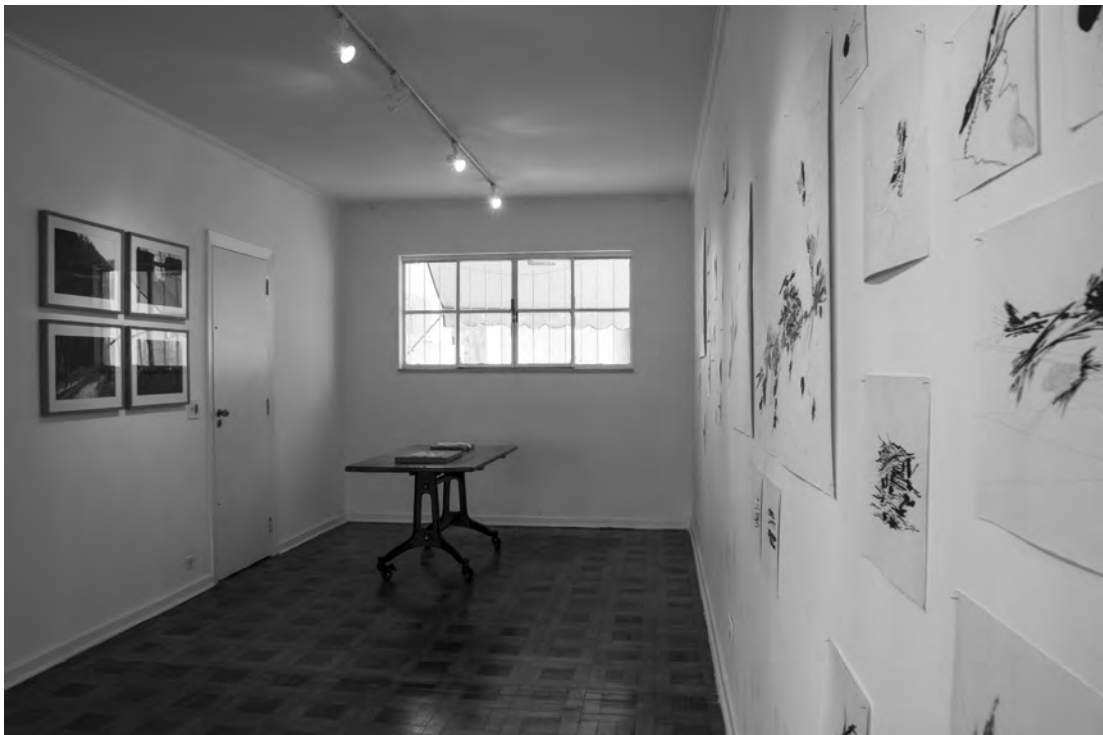
Foram apresentadas quatro séries de trabalhos. Uma série de desenhos intitulada *Our Relationship Explained by Nature #2*, e três séries de fotografias, um ensaio a cores, *Paisagens de Agora e de Ontem #2*, e dois ensaios a preto e branco, *Despojos* e *Paisagens*.

A montagem da exposição ocorreu durante 4 dias e a exposição esteve patente ao público durante 15 dias, tendo sido visitada por uma número aproximado a 40 pessoas, maioritariamente pessoas relacionadas aos campos artístico, das artes visuais, pesquisa arte, crítica e curadoria, a quem tive o prazer de fazer visitas guiadas à exposição e falar sobre o meu percurso artístico e fazer uma leitura dos trabalhos expostos. Desta forma, esta exposição / apresentação, tornou-se um momento crucial para o meu enriquecimento pessoal e enquanto artista, não só pelos contactos feitos, mas por toda a troca de experiências e conhecimentos que me possibilitou.

Esta exposição foi realizada com o apoio integral da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – através da utilização dos recursos da reserva técnica da minha bolsa de mestrado. Este apoio foi fundamental para o crescimento do meu trabalho, tanto a nível artístico como no campo da pesquisa e desenvolvimento de um discurso crítico e fundamentado em torno das questões desenvolvidas na dissertação e das obras apresentadas.



(vista geral da exposição)



(vista geral da exposição)



(vista geral da exposição)



(detalhe da instalação dos desenhos | *Our Relationship Explained by Nature #2*)



(vista geral da exposição | detalhe - série *Despojos*)



(vista geral da exposição)



(detalhe da exposição - série *Paisagens de agora e de ontem* - 14 fotografias)



(detalhe da exposição - série *Paisagens de agora e de ontem* - 14 fotografias)



(detalhe da exposição - série *Despojos* - 17 fotografias)



(detalhe da exposição - série *Despojos* - 17 fotografias)

