



Departamento de Sociologia

O Rosto da Máscara
Uma Abordagem Sociológica dos Usos e Representações do Corpo na
Obra de Helena Almeida e Jorge Molder

Anabela da Conceição Pereira

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Sociologia

Orientadora:

Doutora Graça Carapinheiro, Professora Catedrática,
ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa

Co-orientadora:

Dra. Idalina Conde, Professora Assistente Convidada,
ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa

Julho, 2012

Composição do Júri

Doutor João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes, Professor Catedrático, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda, Professor Associado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Doutor Vitor Sérgio Coelho Ferreira, Investigador, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Doutor António Alexandre Lopes Gonçalves de Melo, Professor Auxiliar, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Doutora Graça Maria Gouveia da Silva Carapinheiro, Professora Catedrática, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Bodies are and always have been shaped according to the specific cultural moment. There has never been a “natural body”: a time when bodies were untainted by cultural practices (Orbach, 2009:165).

Agradecimentos

Este campo é dedicado a todos os que contribuíram de diversas formas para a realização desta tese. A todos desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

À Professora Graça Carapinheiro, minha orientadora, pela competência científica e acompanhamento de toda a investigação, pela disponibilidade, generosidade, amizade e apoio manifestos ao longo deste tempo, assim como pelas, sempre importantes críticas, correcções e sugestões e por todo o trabalho de orientação.

À Professora Idalina Conde, minha co-orientadora, pelo incentivo, orientação e capacidade científicas, pelas sugestões, apreciações e ajuda, indicando sempre com entusiasmo, novas perspectivas e olhares, e ainda pela estima e amizade reveladas.

À Professora Helena Carvalho pela forma sempre disponível e diligente como atendeu às minhas solicitações, questões e dúvidas, nomeadamente na realização da análise multivariada dos dados dos currículos dos artistas. Os comentários e as suas recomendações foram decisivos para a finalização desta etapa do trabalho, muito também pela cordialidade e amabilidade que sempre manifestou.

Ao Professor Rui Brites pelas referências e observações relativamente à realização da análise dos discursos textuais dos artistas. Agradeço igualmente pela amabilidade e simpatia.

Aos artistas Jorge Molder e Helena Almeida pelo seu contributo nesta investigação, por nos continuarem a seduzir com os seus belíssimos e inéditos trabalhos, e a confluír para o reconhecimento da arte portuguesa, nacional e internacionalmente.

Ao Carlos Vidal e ao espaço Chiado 8 Arte Contemporânea pelo registo dos contactos dos artistas. À Dilar Pereira, ao Nuno Martins e ao Bruno Lamas pelas discussões, sugestões e comentários do texto que aqui se apresenta, pela disponibilidade na discussão de temas e dúvidas, e pelos seus desafios teóricos e críticos. À Vera Vicente pela amabilidade, críticas e observações relativamente a análise estatística dos dados na fase inicial da investigação. À Susana Góis pela amizade, acompanhamento e suporte emocional. Ao João Alves pelo apoio técnico e incentivo nalgumas fases mais complexas desta investigação. À Deolinda João pela ajuda na preparação do vídeo para a apresentação da tese. E, muito especialmente, ao ISCTE-IUL, ao CIES-IUL e à FCT (Ministério da Ciência e Educação) pelos diversos apoios educacionais e financiamento deste projecto de doutoramento através da atribuição de uma bolsa (SFRH/BD/43350/2008).

Resumo

O objectivo desta investigação foi estudar os usos e representações do corpo no trabalho de Helena Almeida e Jorge Molder, de modo a explicar como ambos se particularizam pela abordagem da identidade e do corpo nas suas obras e, também, compreender como a corporalidade fundamenta os processos de construção da identidade pessoal e profissional dos artistas e da obra, reconstruindo na sua sequência, as narrativas da singularidade e do reconhecimento artístico nos dois casos.

A abordagem interpretativa da representação do corpo mobilizou técnicas documentais e visuais como instrumentos de recolha de informação, cujo tratamento, sobretudo qualitativo, derivou numa análise dos vários discursos que definem os casos, incluindo a reconstrução das trajectórias curriculares dos artistas. Permitiu a interpretação da presença do corpo na obra, a nível individual (sentidos subjacentes), e a reconstrução do sentido visual e discursivo da obra, a nível externo (sentidos legitimados e reconhecidos), oferecendo uma perspectiva multifacetada dos casos/narrativas, em que o corpo surge como projecto pessoal para novas formas de representação e identidade.

Palavras-chave: Corpo; Identidade; Representação; Jorge Molder; Helena Almeida; Trajectória; Discurso; Análise Discursiva; Análise Visual; Análise Textual.

Abstract

The purpose of this investigation was to study the uses and representations of the body in the work of Helena Almeida and Jorge Molder, in order to explain how the creators particularize themselves through identity and the body in their works. Understanding, in turn, how the processes of construction of personal and professional identity, and identity of the work, are grounded in individual corporal condition, reconstructing also the narratives of the uniqueness and artistic recognition in both cases.

An interpretative and discursive approach that involved visual and documentary techniques as tools for gathering information, with a qualitative analysis treatment based in the various discourses that define these cases, including the reconstruction of artists' curricular trajectories. This approach has allowed the interpretation of using the body in the work, at an individual level (underlying meanings), and the reconstruction of the visual and discursive sense of the work externally (legitimized and recognized meanings), offering a multidimensional perspective on these narratives, in which the body emerges as personal project for new forms of representation and identity.

Keywords: Body; Identity; Representation; Jorge Molder; Helena Almeida; Trajectory; Discourse; Discourse Analysis; Visual Analysis; Textual Analysis.

Índice

Agradecimentos	vii
Resumo	ix
Abstract	xi
Índice	xiii
Índice de quadros	xvii
Índice de figuras	xix
Glossário de siglas	xxi
INTRODUÇÃO	1
1. ENQUADRAMENTO DO OBJECTO	11
1.1. Representação do corpo na arte ocidental desde o Renascimento.....	13
1.2. Fotografia como arte, arte como fotografia: o <i>médium</i> e a sua origem	17
1.3. Apresentação dos casos: delimitação e contexto	22
1.3.1. Helena Almeida, o hábito de habitar a obra	28
1.3.2. Jorge Molder, <i>the Portuguese Dutchman</i>	31
2. CONCEITOS E DIMENSÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS DE INVESTIGAÇÃO	35
2.1. Estratégias metodológicas de observação e análise	35
2.2. Estudos de caso e sociologia	48
2.2.1. Estruturas e níveis de análise	51
2.3. Mecanismos causais intrínsecos e representativos	55
2.3.1. Narrativas.....	57
2.4. Corporalidade como lugar de significação e identidade.....	60
3. DESLOCAÇÕES DAS PERSPECTIVAS SOCIOLÓGICAS SOBRE O CORPO.....	69
3.1. Do corpo dado ao corpo construído	69
3.2. Para uma abordagem fenomenológica e hermenêutica da experiência do corpo	77
3.2.1. A consciência do corpo e o controlo das emoções.....	82
4. NOVOS MODOS DE VER, OUTROS MODOS DE SER.....	87
4.1. A construção do corpo e da identidade, processo relacional e projecto individual	90
4.2. Identidade e mudança – que consequências na modernidade?.....	98
4.3. Imagem e representação – reedificação e duplicidade	104

5. O TRAÇADO DA TRAJECTÓRIA: IDENTIDADE E RECONHECIMENTO EM HELENA

ALMEIDA E JORGE MOLDER	107
5.1. Interpretação e delimitação das trajectórias curriculares.....	108
5.1.1. Indicadores utilizados	109
5.2. Participações em exposições e outros eventos por anos – Linha Cronológica	110
5.3. Participação em exposições colectivas e individuais, dentro e fora do país.....	114
5.4. Distribuição das participações pelos diferentes tipos de espaços	115
5.5. Distribuição das participações por países.....	116
5.6. Participações em exposições e outros eventos por idade – Linha Etária.....	118
5.7. Sistematização da análise descritiva das trajectórias curriculares: cruzamento dos Escalões Etários, Localização Geográfica In/Out e Espaços de Exposição	121
5.8. Delimitação da Análise de Correspondências Múltiplas (ACM)	124
5.9. Eixos estruturantes do Espaço Social de Realização Profissional dos Artistas	125
5.10. Sumário: o traçado da trajectória	129
6. PARADOXOS DA (I)MEDIACÃO E (DES)CONSTRUÇÃO	137
6.1. A primazia do corpo, em vez da primazia da percepção	137
6.2. Imediação ou a impossibilidade do absoluto.....	139
6.3. (Des)construção: paradoxo e pragmatismo epistemológico	143
6.3.1. O problema da diferença e singularidade	145
6.4. Autor, Sujeito, Obra e Espectador - posições relacionais	147
6.5. O sentido das imagens.....	152
7. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E DISCURSIVA.....	157
7.1. Representação visual do corpo: produção, reflexividade e redes	157
7.2. Para o entendimento discursivo da representação do corpo	161
7.3. O uso de métodos visuais na análise da representação do corpo.....	163
7.4. Categorias utilizadas na análise discursiva	168
8. INTERPRETAÇÃO DO DISCURSO VISUAL EM HELENA ALMEIDA E JORGE MOLDER	173
8.1. Auto-representação <i>versus</i> auto-retrato em Helena Almeida e Jorge Molder	178
8.1.1. Toda a arte é auto-retrato, e <i>je est un autre</i> de Rimbaud.....	178
8.1.2. A (im)possibilidade do retrato em Helena Almeida.....	181

8.1.3. A auto-representação em Jorge Molder	185
8.2. Sumário: a representação do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder.....	190
9. ANÁLISE TEXTUAL DOS DISCURSOS DOS E SOBRE OS ARTISTAS.....	197
9.1. Resultados dos Discursos Pessoais: análise dos casos em conjunto	199
9.2. Resultados dos Discursos Pessoais: análise dos casos individuais.....	210
9.3. Resultados dos Discursos sobre os Artistas: análise dos casos em conjunto	215
9.4. Resultados dos Discursos sobre os Artistas: análise dos casos individuais.....	220
9.5. Comparação entre Discursos Pessoais e Outros Discursos, e entre Tipos de Texto	223
9.6. A gramática textual em Helena Almeida e Jorge Molder	229
9.7. Sumário: sentido dos usos do corpo na obra e mecanismos discursivos de legitimação e reconhecimento	234
 CONCLUSÃO: SINGULARIDADE, RECONHECIMENTO E SENTIDOS DOS USOS E REPRESENTAÇÕES DO CORPO EM HELENA ALMEIDA E JORGE MOLDER	 241
FONTES	255
BIBLIOGRAFIA	265
ANEXOS	I
ANEXO A – CURRÍCULO DE JORGE MOLDER.....	III
ANEXO B – CURRÍCULO DE HELENA ALMEIDA	IX
ANEXO C – QUANTIFICAÇÕES DAS CATEGORIAS DAS VARIÁVEIS NA ACM	XVII
ANEXO D – REPRESENTAÇÃO TOTAL DAS SUBCATEGORIAS, DISCURSOS SOBRE OS ARTISTAS	XIX
ANEXO E – REPRESENTAÇÃO INDIVIDUAL DAS CATEGORIAS, DISCURSOS SOBRE OS ARTISTAS.....	XXI
ANEXO G – TOTAL DAS CATEGORIAS POR TIPO DE DISCURSO.....	XXVII
ANEXO H – NÚMERO DE TEXTOS UTILIZADOS, POR ARTISTA	XXIX

Índice de quadros

QUADRO 5.1.1.1 – Descrição das Variáveis e Respectivas Categorias	110
QUADRO 5.2.1 – Participação em Exposições e Outros Eventos	111
QUADRO 5.3.1 – Frequências Tipo de Exposição, por Artista e Loc. Geográfica In/Out	114
QUADRO 5.4.1 – Frequências dos Espaços de Exposição, por Artista, por Tipo de Exposição	115
QUADRO 5.7.1 – Frequências das Participações em Exposições e Outros Eventos, por Tipos de Espaços, Localização Geográfica In/Out, e Escalões Etários, por Artista	123
QUADRO 5.9.1 – Medidas de Discriminação e Inércia das Duas Dimensões	126
QUADRO 7.4.1 – Resumo das Categorias da Análise Discursiva	170
QUADRO 8.2.1 – Grelha de Análise Visual – Síntese da Interpretação Visual em HA e JM.....	191
QUADRO 9.1.1 – Distribuição Total das Subcategorias Utilizadas nos Discursos Pessoais.....	200
QUADRO 9.5.1 – Total de Segmentos Codificados, por Tipo de Discurso (e por Artista)	223
QUADRO C.1 – Quantificações das Categorias dos Escalões Etários na ACM	XVII
QUADRO C.2 – Quantificações das Categorias dos Tipos de Exposição na ACM	XVII
QUADRO C.3 – Quantificações das Categorias dos Espaços de Exposição na ACM	XVII
QUADRO C.4 – Quantificações das Categorias da Localização Geográfica/País na ACM	XVIII
QUADRO F.1 – Atributos de Textos Utilizados nos Discursos Pessoais	XXIII
QUADRO F.2 – Atributos de Textos Utilizados nos Discursos Sobre os Artistas	XXV
QUADRO G.1 – Total de Categorias e Subcategorias, por Tipo Discurso	XXVII
QUADRO H.1 – Número de Textos Utilizados, por Artista	XXIX

Índice de figuras

FIGURA 1.3.1.1 – Helena Almeida, <i>Eu Estou Aqui</i> , Fotografia, P/B, 125cm X 90cm, 2005	30
FIGURA 1.3.2.1 – Jorge Molder, <i>Linha Do Tempo</i> , Vídeo 5' 40", P/B, Som, 2000	32
FIGURA 2.1.1 – Modelo Teórico-Metodológico de Interpretação e Análise dos Casos	46
FIGURA 3.4.1 – Helena Almeida, <i>Voar</i> , 4 Fotografias Em Tons De Azul 124 X 180cm, 2005.	85
FIGURA 5.2.1 – Frequências de Exposições e Outros Eventos, por Anos, por Artista	112
FIGURA 5.5.1 – Frequências de Exposições por Países.	117
FIGURA 5.6.1 – Representação Gráfica das Ocorrências em Função da Idade – JM.....	118
FIGURA 5.6.2 – Representação Gráfica das Ocorrências em Função da Idade – HA.....	119
FIGURA 5.6.3 – Frequências de Exposições por Escalões Etários, por Artista.....	120
FIGURA 5.9.1 – Representação Gráfica das Medidas de Discriminação.	125
FIGURA 5.9.2 – Representação Gráfica do Espaço de Realização Pessoal e Profissional dos Artistas	127
FIGURA 5.10.1 – Jorge Molder, <i>La Reine Vous Salue</i> , Fotografia, P/B, 120x120cm, 2001.....	135
FIGURA 8.1.2.1 – Helena Almeida, <i>Dentro De Mim</i> , Fotografia, P/B, 95cm X 74cm, 2000.....	182
FIGURA 8.1.2.2 – Helena Almeida, <i>Dentro De Mim</i> , Fotografia P/B, 95cm X 74cm, 2000.....	185
FIGURA 8.1.3.1 – Jorge Molder, <i>O Pequeno Mundo</i> , Fotografia, P/B,35cmx35cm, 2001.....	186
FIGURA 8.1.3.2 – Jorge Molder, <i>O Pequeno Mundo</i> , Fotografia, P/B,35cmx35cm, 2001.....	190
FIGURA 9.1.1 – Representação Total das Subcategorias, Discursos Pessoais, por Tipo de Documento	207
FIGURA 9.2.1 – Representação Individual das Categorias, Discursos Pessoais	210
FIGURA 9.2.2 – Representação Individual das Subcategorias, Discursos Pessoais.....	212
FIGURA 9.3.1 – Representação Total das Categorias, Discursos Sobre os Artistas	216
FIGURA 9.3.2 – Representação Total das Subcategorias, Discursos Sobre os Artistas, por Tipo de Documento..	219
FIGURA 9.4.1 – Representação Individual das Subcategorias, Discursos Sobre os Artistas	220
FIGURA 9.5.1 – Número Total de Segmentos Codificados, por Tipo de Documento.....	225
FIGURA 9.5.2 – Número Total de Segmentos Codificados, por Tipo de Documento e Categoria.	227
FIGURA D.1 – Representação Total das Subcategorias, Discursos Sobre os Artistas.....	XIX
FIGURA E.1 – Representação Individual das Categorias, Discursos Sobre os Artistas.....	XXI

Glossário de siglas

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte

AD – Análise Discursiva

ACM – Análise de Correspondências Múltiplas

CAGC – Centro Galego de Arte Contemporânea

CAMJAP – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão

CV artístico – *Curriculum Vitae* dos artistas

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

HA – Helena Almeida

IAC – Instituto de Arte Contemporânea

JM – Jorge Molder

INTRODUÇÃO

No presente trabalho de investigação reflecte-se sobre os usos do corpo e suas representações na obra de Helena Almeida e Jorge Molder,¹ dois casos referenciais para a arte contemporânea em Portugal, nomeadamente, nas interpretações figurativas de (alter)criação e (re)construção do corpo. Eles próprios revelam a pertinência sociológica do tema.

Nesta pesquisa, em muitos aspectos exploratória, trata-se de compreender o corpo e a representação como espaços de (re)construção da identidade. Contudo, não se pretende reduzir este processo às formas de representação do próprio corpo, mas compreendê-lo como resultado de *habitus* e de práticas incorporadas, que se pressupõem directamente nesta relação (corpo/representação). Mas também, da “excorporação” entendida como uma das dimensões do *embodiment*. Isto é, considera as auto-representações como acto performativo e discursivo do corpo, socialmente contextualizado.

A pesquisa resultou de um interesse sobre os significados visuais, usos sociais e simbólicos do corpo, e, muito especificamente, em artistas que usam o seu corpo nos trabalhos e as razões porque o fazem. Casos em que a representação visual do corpo, *médium* da relação corporalidade/identidade, tem sentidos e significações discursivamente relacionados com a identificação pessoal dos artistas nas obras. Um sentido visual e simbólico, socialmente reconhecido, legitimado e, geralmente, não contestado.

No estudo, a relação entre o corpo e a linguagem artística é definida não apenas “como reprodução da materialidade [significante] dos signos,² mas como necessária à experiência do mundo”, pois tal como “a enunciação está em toda e cada uma das partes do enunciado, também o corpo transmite a totalidade da sua experiência individual [quotidiana, passada e presente] ” (Cruz, 2000a:365-373). Parte-se da distinção entre o “corpo-sujeito” e o “corpo-objecto” procurando ultrapassá-la. Já que nestes casos, o sujeito *da* representação é ao mesmo tempo sujeito *na* representação.

Um olhar a partir de uma perspectiva incorporada das práticas sociais e especificamente artísticas, permite dizer que a representação e (re)configuração do corpo na obra afecta o modo como os artistas

¹ A partir do capítulo 1 utilizam-se os acrónimos HA e JM para designar os artistas, respectivamente, Helena Almeida e Jorge Molder.

² “O signo é percebido como fenómeno material e social, como o elemento material básico e pertencente ao meio social, que adquire um estatuto diferenciado quando realiza a função semiótica de representar algo. Ou seja, é a partir do signo, material, verbal, social e ideológico que se constroem sentidos e se veiculam ideologias” (Freitas, 1999:1).

(re)criam as suas identidades (também a identidade das obras). Em paralelo com o modo como virtualizam outros discursos produzidos sobre a sua singularidade, condição para o seu reconhecimento público como autores e criadores.

Assim, utilizou-se uma abordagem qualitativa com análise essencialmente discursiva da e sobre a obra dos dois artistas numa perspectiva de cariz hermenêutico e fenomenológico. Numa fase inicial exploraram-se os currículos dos artistas e, genericamente, alguns discursos mediáticos e simbólicos sobre eles. O que contribui para reconstruir as suas trajectórias e identificar os principais temas/categorias sobre ambos os casos a explorar. Nas fases seguintes, observaram-se e analisaram-se não só os discursos visuais, mas igualmente os discursos pessoais *dos* artistas e de outros *sobre* eles, referindo às obras. Isto para identificar os sentido(s) dos usos do corpo, bem como os mecanismos para a legitimação (afirmação ou reconhecimento) e, compreender por que razões se envolvem neste regime simbólico e discursivo. Eventualmente, reflectindo diferentes formas de reflexividade individual entre os dois artistas, não generalizáveis e, circunscritas aos contextos e redes sociais em que são mobilizadas (cf. Ferreira, 2006:559-561).

Em concreto trata-se de perceber o papel das práticas de representação do corpo na construção e recriação das identidades dos dois artistas e das obras, interpretando os respectivos sentidos e, reflectindo sobre os seus impactos (ou efeitos) na produção e/ou fundação de narrativas da singularidade e do reconhecimento artístico. Ambos os casos mostram que em vez de traço de personalidade, o “corpo é mais uma forma de expressão do que de confissão”, agente activo e criativo. Constitui-se pela (ou deriva de) reiteração da personalidade e reconfiguração da identidade num “projecto individual” (Giddens, 1991).

Além disso, no contexto desta investigação a “imagem do corpo” mais do que a “imagem de si”, ou da representação que um agente tem dos seus efeitos sociais, implica a dimensão do *habitus*. Ou seja, a relação com o corpo “não redutível à imagem corporal e inseparável da relação com a linguagem e com o tempo” (Bourdieu, 2009:119-121). Como “performance do corpo” é uma manifestação do *habitus* incorporado e mobilizadora na orientação dos corpos individuais. Pode traduzir uma cultura de classe entre outras formas de distinção social (Shilling, 2012 [1993]).³ Por outro lado, a “imagem do corpo”

³ Sobre as perspectivas mais totalitárias de *habitus*, tradicionalmente, virada para a reprodução dos sistemas sociais de Bourdieu (2009 [1980]) e histórica de Elias (1996), mais agencialistas debruçadas sobre os processos reflexivos na construção do *self* (Giddens, 1991) e, outros debates sobre o conceito (Lahire, 2002b e Dubet, 1994) ver Conde (2011:6-7ss.).

induz também a ideia do corpo como “projecto reflexivo” enquanto construção subjectiva e reflexiva da identidade (Giddens,1991:98). Mas apela sobretudo à dimensão do *embodiment* que envolve os poderes criativos e dinâmicos do próprio corpo, organismo visível e sensório-motor, tanto no exercício da agência como na reprodução das próprias estruturas. Assumindo que as capacidades sensoriais facilitam ou limitam as capacidades para a agência (movimento e percepção, etc.) (Giddens, 1984:111 *apud* Ferreira, 2006:112-113).

Habitus e *embodiment* modelam a percepção do corpo físico, a forma como é a/percebido; como a experiência corporal suporta uma determinada visão da sociedade e, como se transmite aos outros. Designadamente, através de diferentes linguagens e manifestações corporais pela “excorporação” (ver também Csordas, 1994:14-16):

A excorporação traduz as manifestações expressivas resultantes de escolhas e decisões [dos artistas], actos de vontade conscientemente ponderados e planeados [relativos aos usos e investimentos práticos do corpo], cujos significados traduzem (...) simbólicas, éticas e estilos de vida, [com a produção] de efeitos sociais mais ou menos calculados. Dada a performatividade e a agência que a mobilização destas implica, permitem encontrar mecanismos e estratégias de reacção, transgressão, resistência e inovação, tal como os de incorporação, mas no sentido inverso, ancoradas igualmente no corpo” (Ferreira, 2006:102).

A “excorporação” adequa-se também, à perspectiva discursiva da tese, ao considerar a representação visual do corpo como prática artística e discursiva, manifestação expressiva da relação do artista com o corpo; traduz as formas de construção da relação corporalidade/identidade.⁴

A importância da dimensão discursiva nesta análise advém da relação dialéctica entre o discurso (considerando aqui, o discurso visual e textual *dos* e *sobre* os artistas) e a estrutura social. São discursos construídos na e pela categoria de artista que se contextualizam em relações e práticas sociais; implicam manifestações e linguagens corporais, modos expressivos, processos de socialização mais ou menos formais, normas e valores. E, finalmente sublinhe-se o efeito construtivo dos discursos nas identidades: a própria formação discursiva que elas compreendem (Fairclough, 1992:64-65).

⁴ O discurso é uma prática social de produção de linguagens múltiplas, em contextos sociais vários (Fairclough, 1989: 20). É, pois, uma construção social, que só pode ser analisada a partir do seu contexto histórico-social, condições de produção e do modo como é veiculado; o que significa também que os discursos reflectem visões do mundo, inevitavelmente, ligadas às dos seus autores e à sociedade em que vivem (Fairclough, 1992 e 1995).

Em suma, a moldura teórica baseia-se numa abordagem hermenêutica, fenomenológica, incorporada e discursiva do corpo defendendo que a linguagem (simbólica e mediática) tende a afectar as perspectivas sobre os papéis e lugares sociais dos indivíduos. Quer dizer, para além do *habitus* e *embodiment*, os discursos (visuais, textuais, mediáticos e simbólicos) são igualmente susceptíveis de participar na construção da identidade dos artistas. Por outro lado, são uma construção social.

Na perspectiva discursiva importa ver, na sintaxe e enunciados mediáticos, a expressão de agendamentos e visões sobre diversos processos e acontecimentos (Kress & Hodge, 1979:5; Fiske, 1990; Fowler, 1991 *apud* Seth, 2011:17). Entre os quais os artísticos. Mas, os textos, nomeadamente mediáticos são polissémicos e interpretáveis de vários modos pelos receptores, também eles construtores activos de sentido. No entanto, reconhece-se nesta pesquisa que nem sempre existe essa diversidade da recepção face ao uso específico da linguagem na matéria artística. De qualquer modo a linguagem (incluindo a linguagem visual) tem sentido potencial, não fixo. O objectivo é esclarecer formas de pensar e interpretações sobre o uso do corpo nas obras, que não são interpretações pré-determinadas ou deterministas, mas podem ser determinantes de interpretações futuras (Seth, 2011:17).

À centralidade do discurso, neste trabalho, junta-se a da agência individual com as respectivas práticas artísticas. Como todas, mutuamente imbrincadas com múltiplas estruturas e em diferentes níveis (micro, intermédios ou macro). São práticas dos indivíduos (e colectivos) que operam diferentes modalidades (como o discurso, a corporalidade, a arte, etc.), através da mobilização de uma variedade de recursos (materiais e simbólicos), de acordo com diferentes esquemas culturais (ou regras no sentido de Giddens) (ver também Sewell, Jr., 1992).

Em relação aos indivíduos, a dimensão actancial (agência) é central e, aqui, considerando a trajectória dos artistas (concretamente curricular), bem como das suas auto-imagens. Há efeitos de duplo sentido na relação entre trajectória e auto-imagem que produzem e (re)constróem o sentido da auto-representação. Ou seja, das lógicas simbólicas, sociais e culturais que a originam, estabilizam e/ou transformam o universo simbólico em que os artistas se particularizam.

A imagem (e veiculada por) discursos propícia acontecimentos particulares (*e.g.*, as exposições) da trajectória curricular e influi realizações seguintes. Assim, a auto-imagem contribui para a agência e não apenas para a construção de sentido e identidade. Potencia oportunidades, relações e recursos mesmo para práticas de visualidade fundamentais (*e.g.* formas de divulgação e reprodução das obras,

reconhecimento). Além da comunicação com a recepção das obras que, para lembrar uma noção Barthesiana (1981) tem o seu (ou seus) *punctum*.⁵

A trajetória curricular (cronologicamente ordenada) inclui o investimento pessoal dos artistas; os ditos acontecimentos, nomeadamente expositivos, e a cadeia de projectos (*e.g.*, novas exposições). A trajetória tem os seus efeitos estruturantes na vida dos artistas de que, no entanto, apenas se fez a análise do CV artístico. Foi uma análise de correspondências múltiplas, que produziu o que se verá como cronografia de acontecimentos. Interage com outras estruturas, desde posicionais e relacionais no campo artístico a modelações discursivas (o discurso estético em sentido lato, técnico/tecnológico, do discurso do corpo). Desse modo também se pode pensar como decorre o reconhecimento artístico e o próprio poder dos artistas (simbólico, expressivo e discursivo) por nele interferir.

Esta perspectiva conceptual subentende o poder da imagem (e do discurso) além dos limites igualmente linguísticos tradicionais de “representação” (cf. Kara, 2011:104; e Rose, 2007:2), como um processo de construção de significados.

Quanto à concepção do corpo, vê e é visto, ouve e é ouvido, percebe sempre a partir de alguma *coisa*, e é a presença visível, tangível de cada um que fornece essa *coisa*. Pelo que a incorporação é a própria base da experiência. A experiência do mundo advém da sua incorporação sensível e sensorial, só possível através do corpo. O corpo é o terreno da experiência e não o objecto dela (cf. Merleau-Ponty, 1972). A percepção não é uma representação interna de um mundo exterior; é uma interacção social, ocorre no mundo e não na mente, como expressão criativa da experiência social individual. A representação do corpo não se circunscreve à reprodução mimética da imagem do corpo, comporta criação. Acto performativo e expressivo traz novas possibilidades para interpretar as situações existenciais; o seu significado ou sentido emerge da interacção entre os indivíduos e essas imagens.

Da mesma forma, compreender o significado de um objecto visual mais que descoberta, é criação de sentido e pode corresponder a um processo de transformação criativa por parte de cada observador (cf. Mead, 1910). O significado (re)faz-se; não apenas se reproduz. Um facto também para o sociólogo no papel de observador.

⁵ Como Rose (2007) refere: “something excessive to meaning itself. Some authors even suggest that it might not be possible to describe these effects in words, because the agency of an image is something like the sensory and experiential nature of seeing (Mitchell, 1996; van Eck & Winter 2005 *apud* Rose, 2007:22).

Assim, o estudo da representação visual do corpo deve explorar o potencial hermenêutico da imagem e da sua emergência epistemológica como dependentes da percepção individual, modos de ver, interação social, visualidade e da agência do próprio objecto visual, “estimando” como os artistas transformam as suas experiências visuais e criativas em narrativas (in)determinadas sobre as imagens e sobre a própria identidade. Envolve o contexto e interação, percepção e sentido, a serem decodificados com base na experiência com essas imagens.

Finalmente, pela atenção/valorização dessa experiência justifica-se que neste estudo se adopte a ideia de “espaços de (i)mediação”, particularmente para abranger os contextos relacionais, discursivos e simbólicos das práticas artísticas e da recepção do conhecimento. Também com as questões de poder, influência, e legitimação pela forma como os discursos circulam, se estabelecem, ou são eventualmente contestados. Os mesmos contextos atravessam as trajetórias curriculares que as fundam e integram na estrutura dos *habitus* destes artistas, avaliando, simultaneamente, o papel e os efeitos dos usos e representações do corpo no reconhecimento e relevância destes dois casos específicos.

Esta categoria – “espaços de (i)mediação” – é utilizada por analogia com a noção de “mediações” na arte, a qual pode ser “aplicada a todos os instrumentos, redes, e relações que possibilitam ou constroem qualquer actividade, agência, reflexividade, poder, significado ou identidade”, razão pela qual pode ser “estendida a organizações, pessoas, objectos, espaços, corpos, discursos, imagens, sinais ou símbolos. Referentes para os quais as novas tecnologias são particularmente importantes pelo seu papel na sociedade contemporânea com a especificidade das conexões que provocam” (Wall, 2008; Miranda & Cruz, 2002; Lievrouw, 2009 *apud* Conde, 2011b:31).

Os “espaços de (i)mediação” representam, assim, uma categoria utilizada por referência àquela noção, mas que pretende realçar acima de tudo, e no contexto desta investigação, a condição permanentemente incorporada e culturalmente mediada, das disposições individuais e das acções dos agentes/sujeitos/actores, pelas quais estes participam ou se vêem directamente implicados no desenvolvimento das suas práticas, pressupondo o uso de múltiplas linguagens no desenvolvimento de tais relações, sempre pela (i)mediação da corporalidade.

Em síntese, o trabalho visa as seguintes questões de partida: de que forma a representação do corpo, como uma das dimensões da expressão da identidade, reflecte e afecta as formas de pensar, olhar e dizer dos artistas sobre a própria experiência do corpo? Se o uso do corpo na obra é determinante para a construção da relevância e singularidade destes casos, qual o papel da identidade dos artistas neste

processo, em que a identidade da obra se confunde com a identidade do criador? Como se define a relação entre estas duas categorias corporalidade/identidade? Como é gerida a relação entre “imagem do corpo” e “imagem de si”? O que significa usar o próprio corpo na obra e, ao mesmo tempo, negar o carácter identitário da auto-representação noutros discursos sobre a obra? Se a representação do corpo, pode efectivamente reflectir aspectos da identidade, da consciência de si, e da experiência vivida, o facto de muitas vezes os artistas recusarem a assimilação da sua obra a uma linear identificação pessoal (*e.g.*, autobiográfica) é apenas um expediente discursivo, ou significa, mais profundamente, que estas formas de representação do corpo não prolongam o *eu* pessoal? Como, então, falar neste plano de incorporação vs. excorporação?

Processualmente caracterizaram-se as trajectórias curriculares de Helena Almeida e Jorge Molder. E, foram analisados vários materiais discursivos dos artistas: escritos pessoais e entrevistas publicados sobretudo em catálogos e revistas da especialidade, bem como discursos visuais, incluindo obras e outras imagens em vídeo e DVD. Em paralelo, relacionou-se essa óptica com a análise de outros discursos envolvidos na crítica, divulgação e circulação das obras e dos artistas. Desta vez discursos *sobre* eles, igualmente publicados em vários suportes, como revistas e jornais, etc., relacionando as evidências, e integrando-as nos respectivos contextos.

A abordagem permitiu conhecer a complexidade das relações com o corpo, particularmente, nos seus usos artísticos; e, também, todo um conjunto de processos e efeitos de reconhecimento.

O modelo de análise incorporou, assim, três momentos de investigação:

Em primeiro lugar, a *análise dos currículos* dos dois autores. Para “situar os sujeitos no campo”, implicou o enquadramento dos artistas e das obras num espaço e num tempo específicos, a partir da descrição e reconstrução das ditas trajectórias curriculares. Incluindo informação e interpretação sobre outras “dimensões da vida” dos artistas (Conde 1993a).⁶ De várias fontes surgiram pistas sobre os mecanismos da construção da identidade do artista e da obra, bem como, das relações que preenchem os diferentes espaços de (i)mediação da vida. A partir daqui faz-se o traçado de percursos individuais e profissionais.

Em segundo lugar, o *estudo dos discursos visuais* (obra em si e outras imagens mediáticas sobre os artistas). Atendeu a percepções das obras com dimensões iconográficas e iconológicas em busca dos

⁶ Ver actualização das coordenadas do modelo para uma biografia de artista em “*The personal biographical horizon: plan for an artist biography*” (Conde, 2011:20).

sentidos no uso do corpo. A documentação visual foi observada segundo três modalidades (técnica/tecnológica, composicional e social) e em três níveis ou planos de interpretação que dizem respeito à produção da imagem, a imagem em si e ao modo como se coloca a recepção (cf. Rose, 2007).

Por último, o *estudo dos discursos textuais dos e sobre os artistas*. Incluem os materiais relativos a vários meios de divulgação das obras/imagens, igualmente mediáticos. Esta análise identificou os mecanismos discursivos de legitimação e reconhecimento.

Em termos formais, a tese está dividida em 9 capítulos: o capítulo 1 é dedicado, genericamente, ao enquadramento do objecto (escolha, justificação, objectivos, contexto). Considerando o interesse pelos usos do corpo na arte, no capítulo 2 faz-se uma problematização dos principais conceitos, dimensões e estratégias metodológicas, que enquadram a temática e objectos em observação. No capítulo 3 problematizam-se as questões ligadas ao corpo e sua expressão actancial e simbólica, circunscrita às diversas perspectivas sociológicas que enquadram o conceito. Na sua sequência, o capítulo 4 explora os conceitos da identidade e das manifestações discursivas do corpo nos contextos, da modernidade e da arte contemporânea, em articulação com a análise das transformações reflexivas do *self* nestes contextos. O capítulo 5 compreende o traçado da trajectória de Helena Almeida e Jorge Molder, referente à exploração inicial dos dados dos seus currículos e outros materiais, como a observação das obras em vários suportes. No capítulo 6 faz-se uma incursão pelos lugares de (i)mediação do corpo e da obra, em articulação com o problema da singularidade e da diferença. Neste capítulo, questionam-se, também, as concepções de autoria, obra e espectador, do ponto de vista fenomenológico e hermenêutico da in/excorporação das experiências e práticas de representação do corpo. O capítulo 7 é dedicado a uma reflexão metodológica sobre a auto-representação como prática discursiva, e ao uso de métodos visuais na análise das imagens. A reflexão introduz o segundo momento de análise: a interpretação das representações do corpo, apresentada no capítulo 8, por via da problematização das principais ideias dinamizadas nos discursos visuais, identificando e produzindo inferências sobre os sentidos dos usos do corpo na obra. Esta análise permitiu (re)conhecer como se processa a prática discursiva da auto-representação e a reconfiguração das identidades em seu redor, incluindo no referente à interacção entre artistas, obra e público. Por último, o capítulo 9 é dedicado às descobertas empíricas efectuadas no âmbito da análise crítica de textos disponíveis sobre os dois artistas (discursos pessoais e outros). Publicados em vários suportes, deles infere-se a gramática textual e operações inerentes à legitimação e reconhecimento dos dois artistas.

A conclusão sintetiza reflexões e interpretações, relembrando os pressupostos conceptuais que orientaram a investigação, e os principais resultados empíricos. Para além de recapitular os perfis das trajectórias dos artistas, inclui também uma sistematização tipológica dos sentidos e usos do corpo na obra e dos mecanismos paralelos para a legitimação e reconhecimento.

Em resumo, desenvolveu-se a perspectiva da auto-representação como prática discursiva, e do corpo como elemento central para estes artistas, cuja obra é efeito e causa de in/excorporações simbólicas e com dimensões identitárias.

1. ENQUADRAMENTO DO OBJECTO

Persistentemente o corpo aparece como tópico central na arte contemporânea, servindo para diálogos políticos, culturais e identitários, como marca do artista, do seu estilo, da sua performance. Na ciência, o uso das representações do corpo é também antigo e recorrente, desde os estudos anatómicos de Leonardo (1452-1519)⁷ e Vesalius (1514-1564),⁸ aos mais recentes projectos biomédicos como o *Visual Human Project* (1986).⁹

Da imagem do Golem à virtualidade, as representações do corpo são pertinentes para a definição do humano e uma constante no seio das relações sociais de todas as sociedades.¹⁰ A ficção científica, a religião, a literatura, a política abarcam representações do humano, recriando-o e

⁷ Entre 1507 e 1513 Leonardo dissecou 30 cadáveres e compilou centenas de folhas com desenhos do corpo humano. Um trabalho profundamente detalhado e importante que pretendeu publicar como *Tratado* (de anatomia), mas nunca chegou a concretizar. Estes trabalhos só foram publicados em meados de 1900, já muito depois da sua morte (Clayton, 2012).

⁸ Considerado o pai da anatomia moderna, publicou em 1543 o atlas de anatomia intitulado *De Humani Corporis Fabrica*. O primeiro tratado anatómico que integra literatura e imagens detalhadas da estrutura do corpo humano. Porém, alguns autores atribuem o primeiro acto anatómico conhecido a Teofrasto (?-287 a.C.). Muito mais tarde, em 1315, Mondino fez a primeira dissecação pública, publicando *De Anatome*, termo grego que significa “cortar em partes, seccionar, aplicado aos cadáveres”. Foi o primeiro manual de anatomia, o qual foi utilizado durante três séculos nas escolas de medicina na Europa, seguindo-se o referido *Atlas* de Vesalius, já no período do Renascimento (ver Frampton, 2008).

⁹ O *Visible Human Project* (VHP) é um projecto do NLM (*U.S. National Library of Medicine*), de 1986, para a criação de uma base de dados com as representações tridimensionais completas, anatomicamente detalhadas dos corpos masculino e feminino em formato digital (Ressonância Magnética e Tomografia Computorizada) e modelos anatómicos. O seu objectivo a longo prazo era “produzir um sistema de estruturas de conhecimento que vinculasse formas de conhecimento visuais a formatos de conhecimentos simbólicos, como os nomes das partes do corpo” (ver http://www.nlm.nih.gov/research/visible/getting_data.html).

¹⁰ No folclore judaico, o Golem é um ser animado, associado a um gigante de pedra ou barro. A estátua era o símbolo do corpo de maior referência e teve um papel relevante na filosofia iluminista, na ciência e na arte. Protagonizou ainda o mito do Pigmaleão, escultor grego que se apaixonou pela sua obra – *Galatea*, dado a elevada perfeição que a escultura atingiu. A lenda diz que os deuses por piedade dotaram a estátua de vida, passando o seu autor a viver torturado entre a sanidade e a loucura, devido ao desejo narcísico pela obra. A ideia da estátua rejeita o dualismo cartesiano e, numa prefiguração da noção de ego freudiana, substituiu-o por um mapa analítico onde o corpo é o *self* e, o *self* é o corpo. Segundo Norbert Elias (1989 [1937]), na Renascença, a noção de ego, corresponde ao *self* separado do exterior. O autocontrolo civilizacional funciona, em parte, autonomamente e experimentado na auto-percepção individual como um muro. Tanto entre subjectivo e objectivo, como entre o *self* e os outros (Mirzoeff, 1995:70).

reproduzindo-o. Dessa forma perpetuam histórias e imagens no tempo. Por todo o lado, nasceram mitos, obras de arte, estátuas, robots, autómatos, criaturas artificiais e virtuais.

Do Renascimento ao final do século XVIII, o projecto da criatura artificial está associado ao poder crescente e benéfico do homem sobre a natureza. A partir do século XIX e da vaga literária com a tónica em criaturas monstruosas, este projecto foi comparado à pretensão do homem de se substituir através da ciência à criação (Breton, 1995:103). A actualidade dá lugar às criaturas virtuais. A existência corporal do homem é tida como resultado de um vasto espectro de potenciais experiências moduladas em relação ao seu contexto social e cultural. Ao contexto da realidade biotecnológica, computadorizada e, existencialmente, performativa do uso da tecnologia.¹¹ Philippe Breton (1995:148) afirma que os estudos dos registos computacionais são um extraordinário documento de observação antropológica, pois funcionam como reflexo da representação do humano. Esta operação é possível pela dupla redução do humano à inteligência e, da inteligência ao tratamento da informação pressupondo, igualmente, a supressão do corpo pelo menos da sua dimensão biológica.¹² Reconhecer o

¹¹ Por exemplo, criaturas como os *cadáveres virtuais* (também chamados de *shades*), *simuloids* e *avatars* comunicam, através da linguagem da técnica e da ciência, uma aproximação ao conhecimento sobre a anatomia humana (Csordas, 1997). Presentes, no ciberespaço como na realidade virtual, pois envolvem simulações computadorizadas, as *shades*, ao contrário dos *avatars* e dos *simuloids* (que apenas existem nestes dois mundos), estão presentes no mundo real, particularmente, por terem tido origem em dois seres humanos. Um homem e uma mulher que voluntariamente legaram os respectivos corpos à ciência (ao VHP antes referido). O objectivo era contribuir para o progresso do ensino da anatomia humana e da cirurgia assistida por computador. Metaforicamente, à semelhança do mito da criação, estes dois primeiros voluntários foram apelidados de Adão e Eva. Csordas usa o termo *shade* para chamar a atenção para o *ser* distinguindo-o de outras representações do homem. Este argumento realça a forma como a inovação tecnológica induz uma modulação subtil no próprio *embodiment*. E, também, no culturalmente situado *being-in-the world*. Designa o envolvimento corporal do indivíduo no mundo enquanto sujeito e objecto. Ser e estar, a subjectividade e a objectividade, e a relação com os outros. O “estar-no-mundo”, culturalmente situado é, essencialmente, condicional e opõe-se à “representação”, fundamentalmente, nominal. Csordas compara esta dualidade, representação/estar-no-mundo, às referidas entre texto e discurso ou entre semiótica e fenomenologia (Csordas, 1994:4-12).

¹² Por não se conhecerem as formas de autonomia da criatura artificial, a pesquisa dos seus significados incide, normalmente, na dimensão extraordinária do sobrenatural, do maravilhoso, do *extra-humano*, mesmo do oculto e do místico. Aquele que se empenha na construção da criatura artificial é levado a admitir ter resolvido o problema do segredo da criação. Logo, para a sua compreensão deve-se olhar as criaturas como espelho da representação do homem. Aí reside, sem dúvida, o seu verdadeiro significado. Através delas o homem contempla e procura discernir os contornos da sua humanidade. Como a linguagem que permite a mediação com a criatura, é a dos humanos, a criatura artificial é uma das vias, pela qual a representação se forma e difunde na sociedade (Breton, 1995:74-76).

carácter, estritamente, imaginário e metafórico das criaturas e projectos artificiais não diminui a sua importância conceptual. Pelo contrário, permite libertar a riqueza das suas significações (Breton, 1995:59).¹³

Na arte essas figuras e representações foram também várias, com conotações, igualmente, importantes para a compreensão dos processos históricos e sociais. Representam a cultura, religiões, cânones e formas de ver o corpo e a pessoa humana, ao longo de gerações. Importa, por isso, explorar um pouco mais algumas destas representações e respectivas significações.

1.1. Representação do corpo na arte ocidental desde o Renascimento

Desde a Renascimento o mito do Homem perfeito absorveu a atenção dos artistas. Levou à representação visual do corpo como ícone, em várias figurações. Nicolas Poussin (1594-1665) que iniciou em Paris a tradição da pintura barroca francesa, com *A Morte de Narciso* (1623-1626, Museu do Louvre em Paris), é um exemplo clássico deste tema. Poussin foi o mais importante pintor francês da escola de Roma. Este quadro corresponde à representação da figura ideal, centrada na aparência de *Narciso*, o espelho que reflecte o outro *eu*, de formas perfeitas, e a beleza do ideal clássico greco-romano (Blunt, 1990; Gandar, 1860).

Outras das representações do corpo, marcantes da cultura ocidental foi, por exemplo, *Jacob Wrestling with the Angel* (1853-61).¹⁴ Nesta obra, Delacroix (1798-1863) convida à reflexão sobre a descoberta do homem e do seu próprio limite. A luta com o anjo simboliza a luta do artista consigo próprio, entre o “eu” e o seu “outro”, a sua alteridade, na procura do sentido (perfeito?) da existência.

¹³ Não só as criaturas artificiais, mas também algumas figuras públicas recriadas pela imagem se tornaram mitos, como o “corpo do rei”, manifestamente transposto, por exemplo, na figura de Napoleão. Outros exemplos, relevantes são as imagens trabalhadas na revolução Russa pela fotografia, ou no cinema, como *e.g.*, *Os tempos Modernos* de Charlie Chaplin. Algumas imagens na política são também exemplos pois transportam um corpo político nacional relevante para a imagem do Estado e respectiva legitimação, *e.g.*: *a comuna de Paris* (cf. Mirzoeff, 1995:70-97).

¹⁴ Óleo e cera sobre gesso 751x485cm, Saint-Suplice, Paris. “*Jacob Wrestling with the Angel has been read as a summary of Delacroix's life and work. Indeed the leitmotif of his career is the struggle - a spiritual combat - between his aspiration to classicism and his romantic genius; between his admiration for Racine and his love of Shakespeare*” (Kren & Marx, 1996).

A representação do mito da cegueira é outra metáfora na arte ocidental. Por exemplo, no *The Corinthian Maid* (1782-1784) de Joseph Wright (1734-1797).¹⁵ O quadro ilustra a *visão interior* e a compreensão do género masculino sobre o tema feminino, sugerindo que a representação visual é o resultado de uma inter-relação entre a metáfora da visão interior e as estruturas fisiológicas da visão. Metáfora da relação entre o visível e o invisível: tudo o que está visível é invisível, tal que a percepção é (in)percepção, tal que a consciência tem um buraco negro (cego).¹⁶ Pois, “ver é sempre ver mais do que aquilo que se vê, entendendo que o visível envolve o invisível” (Merleau-Ponty *apud* Mirzoeff, 1995:37). Afirma Mirzoeff (1995:15): “o corpo perfeito do revivalismo classicista e a ligação pós-estruturalista da cegueira e do interior depende de conceitos essencialistas do corpo, raça e género

¹⁵ *The Corinthian Maid*, Coleção Paul Mellon's, óleo sobre tela (106.3x130.8cm). O pintor suspendeu uma lâmpada atrás de uma cortina, para que os feixes de luz que moldam a sombra realçassem a juventude da donzela. Contrastando com o fulgor delicado da lâmpada, as faíscas e as brasas intensas pulam dentro da fornalha do oleiro. A simetria clássica impregna o projecto; a cortina e o arco flanqueiam a acção focal do estilete da donzela que segue o ideal da juventude. A menina era filha de um oleiro em *Coríntia*, e o seu amado estava a ponto de embarcar numa viagem às terras estrangeiras (Hayes, 1992; Rosenblum 1957; Nicolson, 1968).

¹⁶ *Blind-spot* é o ponto onde o nervo óptico se junta à retina. Logo, diz Derrida (1993c), é necessário para a representação visual, como peça integral, constitutiva e fundamental da representação. Como um processo de memória (Derrida, 1993c, *apud* Mirzoeff, 1995:37). Analisando o *The Corinthian Maid*, Derrida detectou “um momento de cegueira no coração do desenho”. O seu argumento é o de que a cegueira é representada como doença e condição moral característica do género feminino, moldada pela visão moderna e pelos conceitos de género. O mito nasce no século XIX, a partir das ideias que contrastam o *interior masculino* (a visão do artista) com a *cegueira feminina* (o tema da criação) e, é também descrito como *o mito da debutante*. Derrida explica que à semelhança dos habitantes da caverna de Platão (preconizados pela debutante) que imaginariamente tentam ver a essência das coisas – a partir das sombras na parede da caverna quando há fogueira; embora, os habitantes da caverna não pretendam sair, pois à luz do dia não conseguem ver nada – também o artista, não pode conceber o acto da representação, *seeing the seeing and not the visible, it sees nothing (ibid.)*. Em Portugal este “mito” é representado, por exemplo, por Júlio Pomar (1926-), com os *Cegos de Madrid* (1957-1959), ou pelos *Cegos de Praga, XII* (1998) de Pedro Cabrita Reis (1956-), evocando “um dos mais comoventes riscos humanos: termos olhos e estarmos privados da visão. Mas para a arte, a cegueira (*La Cecité des Peintres*, [...]) é um território metafórico: representa-se o que se vê, o que se sonha, o que se esquece?” (...) Num caso remetendo para Goya, (...) os cegos, nem sequer têm corpo, representando pobreza e humilhação; no outro, para o icónico rosto de um auto-retrato (...) são dispositivos produtivos distintos, mas de um para o outro, corre um fluxo energético: *à falta de melhor, perscrutemos todas as águas paradas procurando algo que não está lá*, disse Cabrita Reis (...)” (Silva, 2006: 222). Ainda em Portugal, mas na literatura, o escritor José Saramago (1922-2010) preconiza esta metáfora, precisamente, no *Ensaio sobre a cegueira* de 1995.

respectivamente. A visão modernista privilegia um modelo fragmentário do corpo construída com base nestas diferenças”.

A figura da Madonna e da Virgem foi também um dos principais temas da arte, assim como o nu feminino. As *Madonnas* de Rafael¹⁷ são dos vários paradigmas desta figura de mulher ideal. Recuperadas na actualidade e utilizadas em diversas representações visuais, como no cinema, na música ou na publicidade, representam o corpo espiritual na figura da mulher e substituíram a figura do anjo. São utilizadas como fetiche, substituto visual do sexo feminino. Os papéis, normalmente, a elas vinculados eram o de mãe, o de virgem, e o de prostituta. A mesma figura pode ter diferentes conotações, pois os sinais têm significado devido à sua relação diferencial com outros sinais. E, não devido a nenhum significado natural e intrínseco que possuam. O papel da prostituta é interpretado, por exemplo, em *La Fornarina* de Rafael (1483-1529) ou na *Grande Odalisca* de Ingres (1780-1867)¹⁸. Ingres e depois Picasso (1881-1973) passam desta figuração para a representação do harém como tema, de que são exemplo, as *Démoiselles D'Avignon* (1907). A representação do corpo feminino encarna o tema da sexualidade, de forma subtil e disfarçada, ao longo de várias épocas (e.g., a cantora Madonna personifica esta representação no século XX) (Mirzoeff, 1995:172).

Em suma, desde Poussin ou Ingres, a Paul Strand (1890-1976) ou Ansel Adams (1902-1984), etc., como exemplos mais recentes na fotografia, as imagens do corpo vão sendo recuperadas por vários autores. É nítida, a importância da cultura visual das representações do corpo nas sociedades. Estas imagens acompanham várias passagens, como das sociedades de soberania às sociedades disciplinares, destas para as sociedades de controlo e, mais recentemente, na sociedade da informação e do conhecimento.¹⁹ Requerem, uma mudança de conceitos e de perspectivas de avaliação face ao corpo, pois estes paradigmas obrigaram também a mudanças nas formas de o representar.

¹⁷ Raffaello Sanzio (1483-1520) sob a influência, sobretudo, da obra de Da Vinci, absorveu a estética renascentista e executou diversas *madonnas*, entre as quais a *Madonna Esterházy* (1508) e *A Bela Jardineira* (1507/1508). Fez uso das grandes inovações introduzidas na pintura por Da Vinci a partir de 1480: o claro-escuro, contraste de luz e sombra, o esfumado sombreado, levemente esbatido, ao invés de traços, para delinear as formas. O destaque de Miguel Angelo, através da *Pietà* (1498-1499) e na *Madonna do Baldaquino* (1506-1508), deveu-se principalmente à exploração das possibilidades expressivas da anatomia humana (Honour & Fleming, 1982).

¹⁸ 1518-19, Galeria Nacional de Arte Antiga, Palácio Barberini de Roma, Itália; e 1814, Museu do Louvre, Paris.

¹⁹ Foucault afirma que foi a invenção, nos Séculos XVII e XVIII, de novos dispositivos de poder, a responsável para a passagem a um outro tipo de sociedade, precisamente porque esses mecanismos eram incompatíveis com as relações de soberania. Apontando várias diferenças entre os dois modelos, refere que o “velho

Novas imagens, juízos, mundivisões, estratégias de acção. A invasão tecnológica e a era das ligações em rede mundiais são temas de relevo no qualificar da mudança ao nível das relações e representações. Transformações técnicas/tecnológicas e sociais são responsáveis, no mundo da arte, por alterações nas formas de representação do homem e do corpo, alterando visões e perspectivas. A cultura transforma-se num conceito complexo. Indica tanto o que se designa por movimentos artísticos e literários, como formas de pensar, crenças, conhecimento, moral, leis, costumes, capacidades, visões e hábitos de uma determinada sociedade.

É desta forma que a representação do corpo levanta questões históricas e sociológicas importantes para a sua avaliação. É importante, pois, não separar o tema da obra do seu contexto (informação sobre acontecimentos contemporâneos pertinentes na vida do artista, ou sobre e para o tema fundamental das obras). Organizar a matéria da representação à volta de temas e períodos e, reconsiderar quem e o quê deve merecer o foco da atenção (Mirzoeff, 1995). Conciliar a arte, a cultura visual e a teoria sociológica criando um fluido e uma abordagem diversa à sua interpretação, não limitada às metodologias formal, histórica ou teórica, mas que as use de forma unificada e, sobretudo

modelo” assentava “na terra e nos seus produtos, para extrair deles bens e riqueza e, era exercido descontinuamente através de taxas e obrigações”. Enquanto, o “novo modelo” assenta “nos corpos e nos seus actos, para extrair deles tempo e trabalho e, é exercido, continuamente, através da vigilância e do controlo”, pressupondo um “rigoroso sistema de coerções e, não, a presença física de um soberano”. Foucault acrescenta que o novo mecanismo de poder representa uma nova economia, pois, pressupõe a “necessidade de estimular a força dominada e a eficácia da força dominante”. Logo, o poder, a que Foucault chama de “disciplinar” foi um instrumento essencial para a constituição do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que com ele surgiu (Foucault, 1986:187-188). Por sua vez, enquanto a sociedade disciplinar era constituída por poderes transversais dissimulados através das instituições modernas e de estratégias de disciplina e confinamento, que implicavam a presença e vigilância do observador em tempo real, a sociedade de controlo, surgida no pós II Grande Guerra, é caracterizada pela “invisibilidade” e pelo “nomadismo” que se expande junto às redes de informação. Nestas, a “vigilância torna-se rarefeita e virtual” (Deleuze, 1992:219-226). Já a sociedade de informação e conhecimento está associada ao aparecimento da globalização e encontra-se em desenvolvimento. A sociedade contemporânea está inserida num processo de mudança onde a informação, como forma de conhecimento, e as novas tecnologias são as principais responsáveis por um novo modelo de organização social e pela emergência de novas formas sociais de identidade. Uma sociedade “líquida” que avança em vários sentidos, porém, questionável nas atitudes e no seu contexto enquanto sociedade. Um lugar onde tudo é volátil e onde as relações ganham dinâmica, mas perdem consistência e estabilidade (ver Giddens, 1991; Giddens *et al.*, 1994; Bauman, 2001b, etc.).

relacional. Numa condição de modernidade avançada, em que o corpo é objecto de fabricação e da técnica, a sua representação em novos médiums, como o vídeo ou a fotografia, revela-se determinante na análise e investigação sociológica.

1.2. Fotografia como arte, arte como fotografia: o *médium* e a sua origem

O debate sobre se a fotografia é arte é antigo. Quando surge, em 1929, por Niepce (1765-1833) e Daguerre (1787-1851), em Paris, começa por ser, sobretudo, retrato ou fotografia de família. Mas na formação do seu estatuto começam também a publicar-se imagens fotográficas de paisagens, museus, catedrais. Para além de imitar as belas artes, adquiriu ainda um estatuto funcional.

Inspirado por assistentes de Fox Talbot (1800-1877) – outro dos percursores da fotografia, em Londres (em 1839) – o fotógrafo Óscar Rejlander (1813-1875), por exemplo, abandonou a pintura para instalar-se como fotógrafo profissional. Iniciou um período da fotografia artística com composições alegóricas em que o principal tema eram as crianças. Utilizando como modelos crianças de rua, fotografou-as nas mesmas posições das desenhadas na capela Sistina, e apercebeu-se de que algumas eram impossíveis de imitar. O trabalho de Rejlander contribuiu para que a fotografia adquirisse um estatuto de arte, não só por conseguir reproduzir as imagens dos grandes mestres, mas por ser mais verdadeiro na reprodução do real, retratando posições praticáveis fisicamente. É especialista também na fotomontagem, retrato e fotografia erótica (tendo como modelos artistas de circo), onde se destacam as séries de Charlotte Bacon (1862). Mas, dificilmente, a fotografia se afasta do seu estatuto funcional. Rejlander utiliza-a também para identificar criminosos, pois acredita que os indivíduos podem ser reconhecidos pelo tamanho das orelhas, nariz, etc., propondo a criação de um quadro fotográfico para uso policial. Por outro lado, ilustrou fotograficamente, em 1872, a obra de Darwin, *A expressão das emoções no homem e nos animais*, permitindo a sua classificação e categorização. O que o associa, historicamente, também à ciência e à psiquiatria (Mirzoeff, 1995:124; Sougez, 1996:119).

Júlia Margaret Cameron (1815-1879) procurou também dar ênfase à fotografia chamada artística, à base de temas literários, sobretudo, alegóricos (Sougez, 1996:118), combinando o real e o ideal, como devoção à poesia e à beleza (Mirzoeff, 1995:125).

Por volta de 1900 surgiu um movimento contra a massificação do retrato e das “fotografias-cartão-de-visita” instaladas como uma das funcionalidades da fotografia e, que a absorveu em todas as suas vertentes durante o século XIX. Protagonizado por “fotógrafos amadores” ou de *hobby*, tentavam conferir-lhe um estatuto mais artístico e, menos funcional, revelando as suas outras opções e possibilidades. Em 1920 deu-se uma nova abertura nas artes plásticas com a *Bauhaus* e o movimento dadaísta. Enquanto a pintura era progressivamente desapossada pela fotografia das suas tarefas e funções sociais originais, artistas como Moholy-Nagy (1895-1946) submetiam-na à reflexão sobre os seus instrumentos e métodos. Ocupavam-se cada vez mais da pesquisa e exposição de imagens abstractas, como os *fotogramas* de Moholy-Nagy e os *rayogramas* de Man Ray (1890-1976). Mas, se a influência da imagem fotográfica na pintura foi investigada por vários autores, ao contrário, a influência da pintura na fotografia quase não foi objecto de investigação. Esta situação está relacionada com a ideia, de que a arte do século XIX limita a fotografia a um estatuto mecânico, independente de qualquer processo criativo (Neusüss, 1979:5).

A origem da fotografia artística tem duas raízes, uma no alargamento da fotografia e da sua profissionalização com o fotojornalismo e a fotografia publicitária a partir dos anos quarenta. Outra, no facto da televisão ter subtraído à fotografia a primazia da imagem, aproximando-a dos meios artísticos. Ao mesmo tempo surgem galerias, exclusivamente, dedicadas à fotografia artística. A par da fotografia utilitária onde a criatividade não tinha lugar, houve sempre esporádicos trabalhos livres onde o fotógrafo podia determinar o conteúdo da imagem. Vários autores realizaram este tipo de trabalho que propiciou à fotografia a sua legitimação enquanto arte: Otto Steinert (1915-1978), com a “fotografia subjectiva”; Lucien Clergue (1934-) dedicou-se exclusivamente à “fotografia livre”, apresentando-as ao público através de apoios de figuras ligadas aos museus; Gottfried Jäger (1937-) com a “fotografia generativa” procurou realizar uma expressão fotográfica abstracta, totalmente distinta da realidade, semelhante à imagem do computador. Floris Neusüss (1937-) situou-se também, a partir dos anos 50, com trabalhos numa zona intermédia entre a fotografia e as artes plásticas. Com a perda das funções jornalísticas e documentárias da fotografia, reforça-se desde os anos 70 a formação da “fotografia livre” expressa em fotos originais e exposições. Os americanos chamam-lhe *straight photography*, para o qual na Alemanha surge o conceito de “fotografia primária”. Era caracterizada pela escolha subjectiva de retalhos da realidade, realizados e apresentados com elevado nível fotográfico e, uma fascinante estética fotográfica (Neusüss, 1979:5-6).

Um outro ponto de partida da fotografia artística reside nas próprias artes plásticas com o *Action Painting* e *Happenings* iniciados nos anos 50-60. Acontecimentos que atribuíram à fotografia o papel de documentalista sendo, posteriormente, ela a sobreviver a estas acções. Pela primeira vez foi utilizada abertamente pelos artistas, tanto como imagem a transportar para a pintura, e como colagem. Começa a esboçar-se uma linguagem fotográfica assente na pesquisa das leis da imagem do *médium* fotografia (Neusüss, 1979:6).

Devido à utilização e expansão massivas da fotografia e à forma como se transformou em ofício, compreende um outro campo profissional além do artístico, sendo por isso difícil para muitos fotógrafos moverem-se dentro do campo das artes plásticas e, exprimir problemas e posições artísticas. A confrontação de conteúdo e representação realiza-se na tensão entre documentação e ficção. Para que a fotografia seja considerada arte, o autor tem que compreender e continuar as correntes das artes plásticas agora presentes no *médium* fotografia. O “erro histórico da fotografia” foi considerá-la apenas como “filtro que reproduz e reduz a uma posição falsificada uma determinada situação original”, compreendendo a sua “impossibilidade em transmitir uma situação vivida pelos seus meios de difusão, entendidos como objectivo da linguagem da própria fotografia” (Neusüss, 1979:8-9).

O desenvolvimento técnico da fotografia pode considerar-se terminado, o que nunca aconteceu no *médium* filme. Porém, a fotografia digital abre novas possibilidades como *médium*, e como arte. Está disponível para todos, em qualquer lugar e momento, dando origem à formação de dois grupos diferentes de utilizadores. Por um lado, os que a utilizam sem explorar as leis específicas do *médium* imagem, ou seja, os amadores. Por outro, os que são conscientes dos meios imagéticos da fotografia e que se encontram na fotografia profissional. Embora se revele como expressão e linguagem imagística do tempo actual, mais legíveis e compreensíveis, do que muitas exteriorizações de artistas plásticos com outros meios. Perante isto, a expressão na fotografia é puramente visual e abre-se ao observador, sobretudo, sensorial e emocionalmente. Uma ligação entre os dois campos conduzirá a uma nova cultura da imagem (Neusüss, 1979:9):

O mundo contemporâneo tornou-se na civilização da imagem. Esta permite uma comunicação mais rápida e total do que na civilização do livro. Mas originou, igualmente, estrito controlo na produção e circulação das imagens destinadas a penetrar a vida quotidiana. Em grande parte, o interesse de tantos artistas contemporâneos pelo audiovisual e pela fotografia derivou da urgência de uma consciência crítica perante tais imagens, constituintes da linguagem comunicativa do tempo actual (Pernes, 1979:10).

A técnica fotográfica é uma incisura na experiência directa do real. Constrange o espectador a ver em diferido, com a transformação das imagens em molduras ideológicas dos factos. E, o mundo inteiro surge como “enorme iconosfera reduzida à sedução do espectador, à fabricação da aparência”. Inversamente, todo o “processo evolutivo da arte moderna, se desenvolveu pela negação ou provocação das aparências, ou seja, no desmistificar das mitologias do progresso mecanicista. Desde o Dadaísmo, a fotografia deixou de ser entendida como duplo da realidade”, abandonando “uma tradição submissa a códigos cuja desmontagem implica, conseqüentemente, um esforço para a compreensão do comportamento sociológico, no campo das artes” (Pernes, 1979:10-11). Como afirma, ainda Fernando Pernes:

Uma arte do comportamento, como as manifestações conceptuais, recorrendo aos meios fotográficos, conjugam a dupla vertente anti-ilusionista do Abstraccionismo e do Dadaísmo, onde a objectividade e subjectividade se encontram no definir possível de uma nova vanguarda (internacional), onde para além do imediatismo fotográfico parece ecoar o célebre aforismo de Paul Klee, quando diz que a função da arte não é reproduzir o visível, mas revelar o invisível (Pernes, 1979:11).

Se a cultura visual representa o encontro da modernidade com a vida quotidiana, a fotografia é o exemplo desse processo. Veio democratizar a imagem criando uma nova relação entre passado (memória), tempo e espaço. Com a criação de meios digitais para manipular a fotografia pode-se dizer que a fotografia morreu. Mas há quem diga também que foi com a fotografia que a pintura morreu, porque esta deixou de ser o meio necessário para reproduzir a realidade exterior (cf. Mirzoeff, 1998). Walter Benjamin, na *Era da Reprodutibilidade Técnica* (1992 [1936-39]), refere-se à perda da aura da obra de arte, revelando que a reprodução mecânica da obra de arte muda a reacção das massas à arte. Lacau (1977) refere-se à fotografia no museu, evidenciando a diferença entre *arts* e *crafts*. Para Susan Sontag (1973:15 *apud* Mirzoeff, 1998:73) a fotografia representa um momento irrepetível: “*all photographs are momento mori. To take a photograph is to participate in another person (or things), mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt*”. Roland Barthes (1981:97 *apud* Mirzoeff, 1998:74) diz da fotografia, *the impossible science of the unique being*, afirmando ser paradoxal o seu individualismo e realismo,

pois esta não consegue captar o indivíduo. O mesmo se pode dizer do cinema. Ainda, quanto à fotografia ela já não é só memória, é informação.²⁰

A fotografia e o cinema transmitem a sensação de que a observação do real é o que se vê na dialéctica das imagens, pois, desenvolve-se uma relação entre o observador (no presente) e o passado, que a imagem representa, na fotografia, ou com aquilo que o observador projecta (no futuro). A imagem é sobretudo o limite do sentido, permitindo considerar uma verdadeira ontologia do processo de significação. Como é que o sentido atinge a imagem, onde é que ele acaba, e se acaba, o que está para além dele? São estas as questões que Barthes (1998:70) pretende esclarecer submetendo-o à análise espectral das mensagens que a fotografia pode conter. E fá-lo através da análise da imagem publicitária, pois o seu sentido é, indubitavelmente intencional, formado *a priori*, para uma inteligibilidade das qualidades dos produtos publicitados. Mas, e o que acontece na imagem plástica, na obra de arte? Este sentido continuará a ser assim tão determinadamente intencional?

Para Barthes (1998), se a imagem contém signos, na publicidade, estes são colocados de forma a produzir uma leitura objectiva. A imagem, imediatamente, suporta uma mensagem cuja substância é linguística. Ora na fotografia artística, embora possa existir uma intenção de sentido objectivo *a priori*, pode-se questionar se a leitura oferecida não será, certamente, subjectiva. Pois, os elementos pictóricos postos à disposição do observador possuem um carácter aleatório ou ambíguo. Só em leituras posteriores outros sentidos serão observados, a partir da série de objectos disponíveis, do conteúdo da exposição, ou até mesmo da personalidade do próprio artista e da percepção do espectador.

Segundo Barthes (1998:72), pondo de lado a mensagem linguística, sobra a imagem pura.²¹ Ela fornece uma série de signos descontinuados. Não pode ser separada do seu significado, como acontece com a palavra. Afirma que a imagem literal é denotada enquanto, a imagem cultural é conotada. Em suma, a imagem publicitária é, sobretudo, funcional, o que não acontece com a imagem fotográfica na arte. A obra de arte sendo, basicamente, liberdade como criação ou conceito, não tem necessariamente,

²⁰ Só recentemente se usam fotografias, textos, ou narrativas de viagem como fontes para estudos e crítica contemporânea. A crítica dita pós-moderna usou-as para fazer a crítica do moderno, enquanto esta ignorou estes documentos. Esta leitura é mais flexível e é encarada como uma reavaliação do moderno (ver Mirzoeff, 1998:74).

²¹ O autor distingue entre mensagem linguística, mensagem icónica codificada e mensagem icónica descodificada. A mensagem linguística pode ser lida independentemente das outras duas. Mas como partilham a mesma substância icónica, recebe-se simultaneamente a mensagem perceptiva e a mensagem cultural (Barthes, 1998:72).

uma função ou significado fixo. Não mais do que, o talvez utópico, puro prazer estético, ou o que obedece ao acto de criar, a função e significado da arte são equívocos.²² Pode, ainda assim, ser descodificada em termos de mensagem. É também conotada culturalmente, assim como, denotada por signos, símbolos e figurações que os autores e outros agentes lhes imprimem em contextos diversos.

1.3. Apresentação dos casos: delimitação e contexto

Helena Almeida e Jorge Molder são dois artistas dos mais relevantes na arte contemporânea, especificamente, pelos processos de refiguração e reconstrução do corpo, e das suas possíveis identidades, singularidades e sentidos. Ambos tiveram proeminência, contribuindo muito para a reflexão sobre a relação/oposição entre auto-retrato e auto-representação na arte. Uma questão axial pelo menos desde o Renascimento.²³

Em geral, as coordenadas para a estética praticada à década de 70, caracterizam-se pelas rupturas com os limites tradicionais do objecto artístico. A tensão entre convenções disciplinares, o social e o autor, caracteriza grande parte das trajectórias dos dois artistas. Assim como os vínculos entre natureza e tecnologia amplamente discutidos na arte dos anos 70. A ambiguidade da condição corporal (ou a ambivalência entre existência e experiência do corpo, entre a sua materialidade e o seu significado) é parte dessa tensão estabelecida a partir do universo pessoal dos dois criadores e os seus modos de representação pictórica (cf. Almeida, 1999: *n.p.*). Por fim, a identidade das obras é definida genericamente, pela natureza abstracta e figurativa, com formas geométricas ou informes em séries onde, apesar da proposta do sentido narrativo, cada fotografia pode assumir um carácter autónomo.

²² [Qual a função da arte?] – “Diria que é vital em qualquer mundo, não só no de hoje. Para que é que serve? É mais difícil de responder. Penso que corresponde a uma necessidade. É uma necessidade qualquer que acompanha o Homem tal como nós o conhecemos. Não se percebeu ainda muito bem se aquela questão dos bisontes fica mais resolvida a partir do momento em que os bisontes são pintados nas paredes. Mas onde houver homens, há uma necessidade de fuga. Isso é arte. É a primeira grande libertação, juntamente com o pensamento, do mundo imediato da necessidade. A pessoa que está a pensar o mamute ou que está a desenhar o mamute não está a caçar o mamute nem a defender-se” (Molder *apud* Jürgens, 2006: *n.p.*).

²³ Embora não tivessem a conotação actual, é possível encontrar referências ao género do auto-retrato já na antiguidade clássica através de representações em escultura, ou mesmo no período medieval, através de algumas iluminuras religiosas (AA. VV., 1996).

Processo criativo, íntimo e orgânico – a auto-representação em HA e JM – é o encontro entre a tecnologia, o vídeo, a fotografia, mas também a matéria, a mão, o corpo, os processos, o plano, a ideia, o traço, o tempo e o volume das formas. Opostos contraem-se em função de uma busca criativa e desafiadora. No caso de HA, ideias nascem em desenho e completam-se em fotografias. Alguns aspectos das fotografias são explorados noutros desenhos, vídeos, performances. Em JM, fotografias dão corpo à alteridade, no início em *Auto-retratos* (1987). Depois como auto-representações, densas, enigmáticas, como se fossem imagens fixas de filmes. Espelhos versam a subjectividade, marcas e gestos são construídos e destruídos. Desenvolvem-se formas e configurações. O processo é sublime e transforma-se numa das grandes questões desta investigação (que é também a da arte): como incorporar a radicalidade desse processo no quotidiano, na vida e na identidade do artista? Como (paradoxalmente) é que esse processo interpela e é interpretação também da vida, experiências e identidades e não apenas da arte?

A vida está presente nas imagens, através do carácter tumultuário que empresta às coisas, o que as torna mais ricas porque imprevisíveis e complexas. (...) Se a análise dos seus processos pode ajudar a entender os movimentos que preparam um certo resultado, pode também tornar visíveis desvios e desacertos. Conta com o esperado, mas também com o inesperado, tal como os ecos que por vezes correspondem, por vezes desiludem, e por vezes são igualmente surpreendentes e inusitados (Molder & Cabral, 2006:9).

Os ecos da dinâmica cultural, em Portugal nos anos 70 sustêm os efeitos negativos da intervenção política e longevidade do regime nas décadas precedentes. A relativa abertura do sistema, no período final deste regime, revelou a enorme distância entre a realidade social e artística do país e a dinâmica internacional da contemporaneidade. Todavia, mesmo após o 25 de Abril de 74, a ausência de políticas culturais foi contínua e persistente. Relativamente ao contexto artístico, em particular das artes plásticas, o período de transição ideológica e política na década de 70 expôs uma multiplicidade de nomes e referências, com influência na fase seguinte da actividade artística e cultural. Todavia, não suficiente para a existência de uma dinâmica efectiva e consistente. A política cultural e ineficácia institucional continuavam a ser visíveis na falta de museus e centros de arte contemporânea, na inexistência de mercado e, no deficitário apoio do Estado às tendências estéticas contemporâneas. Contudo, as reformas iniciadas no período marcelista, as encomendas para a sede da Fundação Gulbenkian, a criação dos Prémios Soquil de artes plásticas (1968-1972)²⁴ e a reestruturação da secção

²⁴ Interrompido durante 8 anos, e reposto em 1981. Desde então como Prémios AICA/MC (Ministério da Cultura) de Artes Plásticas e Arquitectura. São atribuídos a dois criadores das respectivas áreas, cujo

portuguesa da AICA, em 1969, viabilizaram a aproximação à situação internacional, com o despertar do mercado e de um público específico para a arte moderna. Este período caracterizou-se pela multiplicação de galerias e outros espaços expositivos (Anon, 2010b: n.p.).²⁵

Neste âmbito merece destaque a emergência do discurso crítico e actual, à época, de Ernesto de Sousa, artista, crítico e comissário, polémico pela estratégia de ruptura e descontinuidade face aos modelos estabelecidos. Depois do cinema e estética neo-realista, seguiu-se a arte experimental de cariz conceptual, em conformidade com o que se fazia fora do país.²⁶

A exposição intitulada *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, encerrou este período pós-revolucionário. Fez o balanço dos trabalhos da década de 70, relativo às experiências artísticas portuguesas mais vanguardistas, em consonância com a evolução da arte contemporânea internacionalmente. Como referido no catálogo da exposição, pretendia “ser algo mais do que uma

“trabalho seja considerado relevante pela crítica e tenha estado particularmente em foco no ano a que diz respeito o prémio”. Em 2006 este prémio foi atribuído a Jorge Molder (ver www.aica.pt).

²⁵ No final da década de 60 e ao longo da seguinte, inauguraram, no Porto, a Zen (1970) e o Módulo – Centro Difusor de Arte (1975). Em Lisboa, a Buchholz, a Dinastia (1968), a Judite da Cruz, a S. Mamede (1969), a Quadrum (1973), o segundo espaço do Módulo (1979), e a Ogiva em Óbidos (1970). Os objectivos eram a divulgação e formação de artistas e, desenvolver estratégias de descentralização (Galeria Quadrum e Ogiva). O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC) desempenhou, também, um papel essencial na promoção de novas atitudes estéticas, com eventos reveladores. Na interrogação e revisão da modernidade promoveram-se exposições, retrospectivas, mostras temáticas. Divulgaram-se práticas e intenções plurais, numa convivência harmoniosa entre gerações de artistas, estilos, dinâmicas e referências. Assistiu-se também a uma série de projectos colectivos, com objectivos artísticos e sociais, nomeadamente, o cruzamento das várias disciplinas (com reminiscências do Fluxus), a recusa de academismos e a intervenção social e política. Neste contexto surgiu, por exemplo, o grupo Acre fundado em 1974, por Clara Menéres, Lima de Carvalho e Alfredo Queiroz Ribeiro, com actividades como pintar o pavimento da Rua do Carmo, em Lisboa, ou a distribuição de diplomas de artista, na Livraria Opinião. Outro acontecimento relevante desta década foi a I Bienal Internacional de Artes Plásticas de Vila Nova de Cerveira, em 1978. Privilegiou a contemporaneidade durante as primeiras edições; promoveu a descentralização artística, e revelou as assimetrias culturais, entre a expressão regional/local e a novidade das formas artísticas expostas (ver Anon, 2010b: n.p. e Lima, 2011:152-153).

²⁶ Visitou a Documenta de Kassel em 1972, onde conheceu pessoalmente Joseph Beuys (1921-1986) e contactou com o historiador e curador suíço Harald Szeemann (1933-2005). Estes encontros marcaram o seu pensamento crítico contribuindo para novas problemáticas no debate nacional. Por exemplo, a desmaterialização da obra de arte, a noção de “obra aberta”, ou o papel activo do espectador. Da actividade como comissário e promotor de projectos destaca-se, o “marco histórico da década”: a *Alternativa Zero* (Anon, 2010b: n.p.).

exposição ou, encarando as coisas de outro prisma (...), ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis (...), [inclusive] concorrer (ainda que pouco) para transformá-la” (cf. *Anon*, 2010c: *n.p.*). As propostas conceptuais de Alberto Carneiro (1937-), Clara Menéres (1943-) ou João Vieira (1939-2009), atestam a linha plural orientadora da exposição e a “heterodoxia de processos – adequada ao princípio da liberdade de criação intelectual” (Candeias, 2006:26), integrada no mercado de arte deficiente e sem visibilidade das obras nacionais. Experiência da qual saiu a primeira vaga de artistas, com papel relevante ao longo da década seguinte.

Foi neste contexto que Helena Almeida (integrando a exposição, com a obra *Desenho Habitado*)²⁷ partiu para a exploração de outros médiums, como a fotografia, onde a auto-representação e as noções de espaço e de corpo performativo são referências constantes: “É no despontar das artes da performance e *body art* que se situa o início do trabalho de HA com fotografia, mas num registo que identifica como um recurso ao pictórico na exploração das possibilidades da pintura”. Embora utilize o fotográfico como portador da sua reflexão, “renunciando ao fazer específico e, em alguns casos, à valorização formal, é a pintura na vertente genérica e potencial, que justifica a possibilidade, a adequação e a necessidade desse recurso, adoptando o genérico enquanto arte”. Porém, parte dessa dimensão genérica para repensar o pictórico, revelando, assim, a *não-arte*, bem como a tradição do *ready-made*. Nisto distingue-se da arte conceptual em sentido estrito” (Braz, 2007:118).

Como registo de práticas performativas, o recurso ao fotográfico adquire uma marca de registo de eventos e acontecimentos, permitindo a divulgação junto de um público mais vasto. Garante a sustentação de uma presença que transpõe o efémero. Satisfaz as necessidades dessa dimensão efémera. Permite registar acontecimentos de outra forma não evidentes e aos quais apenas acederia um público restrito. Isto não confere à fotografia um estatuto de subserviente das artes. Pelo contrário, ela é a possibilidade de resgate de um corpo, de um gesto ou de uma interacção, à sua fugacidade, à sua transitoriedade, porque as fixa assim, a um momento determinado (*ibid.*).

Também a arte de Jorge Molder, construída como um “universo de performatividade”, no sentido de Robert Morris (1931-), da exploração dos corpos no espaço (1960), “indicia um valor de resistência da imagem, para lá do universo do representado”. Fundamento de “parâmetros de

²⁷ Seis fotografias a preto e branco, tinta e colagem de crina, 42 x 52,2cm; Coleção Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em depósito na Fundação de Serralves (*ibid.*).

resistência”, este processo encontra em Molder (e.g., *La reine vous salue*, 2001) explorações “que testam o limite da metamorfose do corpo próprio e da própria imagem” (Sardo, 2005:27).

Foi em Abril de 1977 que Jorge Molder surgiu para o público, com a exposição, *Vilarinho das Furnas (Uma Encenação), Paisagens com Água, Casas e um Trailer*, na Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, em Lisboa, sobre uma intervenção da artista Ana Hartherly.²⁸

Neste contexto de inovação e modernizada criatividade, a interpenetração de linguagens plásticas era comum. Na “radicalidade das expressões” misturavam-se a pintura e a escrita (Mário Césariny [1923-2006] ou Ana Hartherly [1929-]): “o interesse dos artistas por problemáticas como a da criação/codificação da significação e do sentido foi possível graças à aproximação interdisciplinar dos modos operatórios da poesia e da literatura, com os das artes plásticas, da pintura, e em especial, com a prática do desenho; (...) [nos dois exemplos], as imagens pendem para uma poesia visual que vive da indiferenciação da palavra e da imagem” (Candeias, 2006:86). Mas também, a pintura, a fotografia e o desenho (Helena Almeida): com “fina imaginação criadora põe linhas vivas saindo para o espaço dos próprios desenhos (1972) ou numa presença fotográfica (...) já em 1981-1986”; e, também, no “trabalho de matérias pobres em objectos conjuntos da série de *Dias quase tranquilos* de 90” (França, 2004:178). Mas, afirmava-se, igualmente, a fotografia que teve “um papel importante e crescente na vida artística nacional”. Por exemplo, através do trabalho de Jorge Molder, “numa interessante auto-satisfação de retrato, de simulada patologia” (França, 2004:183). Com polaroids, chapas de zinco, registos em vídeo, o seu trabalho incorpora as actuais determinações tecnológicas e mediáticas dos processos de constituição do imaginário.²⁹

²⁸ “A artista tem uma obra eclética, com passagens pelo desenho, pintura, performance, happening (*Rotura*, 1977) e cinema (*Revolução*, 1975). Foi também uma das participantes da *Alternativa Zero*, com *Poemad'entro*” (Anon, 2010b: n.p.).

²⁹ Neste âmbito destacaram-se também “André Gomes (1951-) com diferentes utilizações da fotografia na elaboração de um universo transdisciplinar de cariz pessoal”. Paulo Nozolino (1955-) “obteve também um reconhecimento público generalizado, mas manteve-se ligado à especificidade da tradição fotográfica, e à componente documental”. Entre os artistas mais novos, “a fotografia tem sido o meio privilegiado” por autores como Daniel Blaufuks (1963-), “numa perspectiva mais intimista”. Os Encontros de Fotografia de Coimbra, onde Jorge Molder participou em 1989 e 2000, “deram origem ao actual CAV, Centro de Artes Visuais e, contribuíram para enriquecer o panorama da fotografia nacional, com várias exposições de fotógrafos internacionais. A apresentação em Portugal de exposições individuais de alguns artistas estrangeiros, a par da presença regular de galerias portuguesas em feiras de arte no estrangeiro, sobretudo na ARCO em Madrid, e na Bienal de Veneza, são indícios do trabalho de internacionalização da arte portuguesa, durante os anos 80” (ver Anon, 2010c: n.p.).

O reconhecimento da nova vaga de artistas nos anos 80 foi acompanhado por um conjunto de agentes, nomeadamente, galeristas e críticos (como Alexandre Melo e João Pinharanda), que contribuíram para a visibilidade e capacidade de difusão das artes plásticas, seguindo a tendência internacional da década.³⁰

Esta dinâmica representa diferentes gerações e sensibilidades, incorporação do cruzamento de práticas vindas da década anterior, como o pós-conceptualismo ou *body art*. E, novas realidades características dos anos 80, com a instauração de uma situação plástica balizada pela transvanguarda, o neo-expressionismo e novas figurações. O movimento traduz-se num predomínio da figuração humana, frequentemente exercitado num registo espontâneo ou pulsional, testemunho da pluralidade de gerações e hibridismo de soluções estéticas. Uma das características da conjuntura artística dos anos 80 foi também, “a dinâmica mediática produzida pela afirmação pública de grupos informais de artistas”. Tais grupos correspondiam mais a “cumplicidades de formação, promoção e atitude, do que a afinidades programáticas ou estéticas, como se comprovou pela rápida autonomização de carreiras individuais” (Anon, 2010c: *n.p.*), como as de Helena Almeida e Jorge Molder.³¹

No caso de HA, a artista habita o espaço da obra com o seu corpo, orientando-se para a neutralidade do corpo-objecto através de elementos como a escala, a forma, o negro. Mas sempre regressando a si mesma, pela realidade do corpo-experiência-processo:

³⁰ “Relativamente às Galerias, em meados dos anos 80, esta dinâmica ficou marcada pela abertura da Cómicos, em Lisboa, e a Nasoni, no Porto. Outros exemplos relevantes são a Valentim de Carvalho, em Lisboa, e a Roma e Pavia, depois a Pedro Oliveira, no Porto [em todas elas Jorge Molder e Helena Almeida têm marcado presença]. Os Cómicos são uma espécie de símbolo cultural da década. A sua actividade ficou ligada a muitos dos nomes revelados e com maior capacidade de afirmação e, aos temas e debates estéticos mais marcantes deste período”. A “Nasoni é uma espécie de símbolo económico da época. Desenvolveu um trabalho ambicioso ao nível do mercado da arte em Portugal”. Em conjunto com uma “multiplicação de inaugurações, ampliações e mudanças de espaços na segunda metade desta década, e o projecto do Museu Nacional de Arte Moderna, em 1989, na Casa de Serralves, revelam a dinâmica cultural e económica na área das artes plásticas e do mercado de arte em Portugal nos anos 80” (Anon, 2010c: *n.p.*).

³¹ Um destes grupos incluiu, entre outros, Pedro Calapez (1953-), José Pedro Croft (1957-), Pedro Cabrita Reis (1956-) e Rui Sanches (1954-). Entre as exposições realizadas em conjunto destaca-se *Arquipélago* (SNBA, 1985). É importante referir o trabalho de outros artistas que se afirmaram no mesmo contexto cronológico, como Pedro Casqueiro (1959-), Ana Vidigal (1960-) ou Ilda David (1955-). Uma outra vaga de artistas surgiu, ainda em meados da década de 80, numa série de exposições colectivas. Destacam-se *Continentes* (SNBA, 1986) com artistas como Pedro Proença (1962-), Fernando Brito (1957-) e Xana (1959-). “A prática inicial do grupo foi marcada pela exuberância visual e de atitude, displicente eclecticismo na manipulação de referências, forte sentido lúdico da provocação e, pelo comentário irónico à actualidade artística” (*ibid.*).

O tema do ciclo/círculo pode ser interpretado como consciência de alienação, do aprisionamento do corpo próprio, da impossibilidade de comunicação (...) o recurso ao filme [por exemplo, em *Ouve-me*, 1979³²] permite explorar as potencialidades do tempo da acção – a duração, o movimento repetitivo – para reforçar a ideia de incomunicabilidade e isolamento, também sugerida pela lentidão e penúria dos gestos frente à objectiva (Candeias, 2006:177).

Também JM preconiza um retorno constante a si próprio através da construção do outro. Encarna sobretudo diferentes personagens em encenações de natureza dual nas quais contrasta, muitas vezes, a sua própria imagem e a imagem do duplo, a finitude e a infinidade do tempo, o tempo real *versus* o tempo da fotografia: Assim,

É possível abordar as artes plásticas do ponto de vista do interesse, mais ou menos manifestado e intencional dos criadores de imagens, pelas metáforas temporais: o tempo “está” (especialmente à nossa frente ou atrás de nós), é coisificado (temos ou não a sua posse) e, quantificado (temos muito ou pouco). Substantivado como coisa/objecto em movimento. Quer dizer que a consciência do tempo não é monolítica, mas entrecruza-se, necessariamente, com a consciência do espaço, como do corpo (Candeias, 2006:176).

1.3.1. Helena Almeida, o hábito de habitar a obra

Helena Almeida, com uma trajectória exclusivamente artística, rompeu com os limites da pintura, na década de 70, em Portugal. Transcende ortodoxias e disciplinas ao inaugurar novos “processos do fazer em arte”, conduzindo as práticas da fotografia, do desenho e da pintura para outro nível:

Há em Helena Almeida uma “arqueologia” evidente da pintura (...) em muitas séries de fotografias e imagens dos anos 70, séries tais como “Tela habitada” (1976), “Desenho Habitado” (1975) e “Pintura habitada” (1976), a autora tende a aproximar-se mais dos elementos estruturais da linguagem visual (ponto, linha, plano, gesto, cor, espaço, etc.) do que daquilo que pode oferecer como uma “pintura acabada” (Vidal, 2009: *n.p.*).

HA nasceu em Lisboa, em 1934, estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Os seus trabalhos têm estado presentes em exposições em todo o mundo, desde os anos 60, em cidades como Lisboa, Porto, Madrid, Nova Iorque. Participou nas Bienais de São Paulo (1979), Veneza (1982 e 2005), Istambul (1997), Santa Fé (1999), Sidney (2004), entre outras. A maioria das suas obras pertence a

³² *Ouve-me*, 1979. Super 8.p/b., s/som. 3’46”. CAMJAP, inv. N° IM13 (AA.VV., 2006:179).

diversas colecções particulares e públicas, nacionais e internacionais. Inaugurou a primeira exposição individual em 1967 na Galeria Buchholz em Lisboa, expondo de imediato a inquietação conceptual com o estatuto do suporte: telas, geométricas e tendencialmente monocromáticas, procuram a fuga ao seu limite (Lima, 2004).

Na década de 70 a obra começa a romper com os formatos e métodos mais tradicionais, altura em que inicia a internacionalização com uma exposição em Berna (Galerie e+o Friedrich), seguida de Basel, Paris, Bruxelas, etc. Em 1982 foi a representante portuguesa da Bienal de Veneza comissariada por Ernesto de Sousa, escolhido por Helena Almeida como um dos seus interlocutores nos anos de lançamento da carreira (Carlos, 2005a:5). Desta forma, HA marca a arte portuguesa das últimas cinco décadas, com um desejo de comunicar que se confronta, constantemente, com hesitações e perplexidades. O corpo habitado pela pintura, pelo desenho, pelo espaço, é uma das dimensões do seu trabalho com forte componente conceptual, diversamente interpretado (pintura, desenho, escultura e gravura), com um ponto comum: a fotografia. Logo na década de 70 usa o registo em vídeo e a instalação. Em 1980 descobre o negro. Em 1987, destacou-se com *Frisos*, conjunto de 262 fotografias sobre papel que expôs no CAMJAP. Prosseguiu, entretanto, com os trabalhos de instalação e fotografia, mantendo a utilização da própria imagem como uma constante da obra (Lima, 2004: *passim*).

Em Helena Almeida o corpo quer ser tela tanto quanto a tela quer ser corpo, no sentido em que o corpo anseia pela fixidez cânone da tela enquanto a tela anseia pela subordinável dissolução do corpo. Na dialéctica resultante do cruzamento desses impulsos contraditórios e paradoxais, entrevemos um efeito cinematográfico, bem como a formação de um caos como componente residual do cânone, inquietude que dá lugar a um novo suporte, a fotografia. Entre o aqui e o além, o corpo da artista joga com a ambiguidade, invertendo o eixo entre representante e representado e devolvendo-nos o olhar que lhe lançamos como um olhar sobre nós próprios (Anon, 2010).

Em 2005 representou Portugal na Bienal de Veneza com *Intus* (exposição comissariada por Isabel Carlos), “expressão paradigmática do dinamismo da criação artística em Portugal no dealbar do séc. XXI” (Lima, 2005), bem como da carreira da própria artista, especialmente “focada na interacção corpo-espaço, a partir da década de 90. Os trabalhos que constituem a exposição *Intus* – expressão em latim que significa “de dentro” – são a continuação desta relação” (Carlos, 2005a:13).

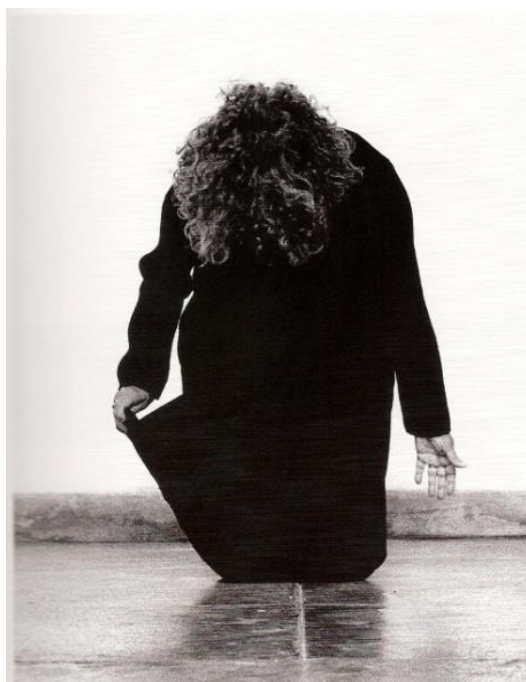


Figura 1.3.1.1. Helena Almeida, *Eu Estou Aqui*, Fotografia, Preto & Branco 125cm X 90cm, 2005.

Fonte: *Intus*, Catálogo de Exposição, FCG, 2006:23.

A série *Eu estou aqui* é uma das obras que integra esta exposição, em que “o corpo simultaneamente se esconde e se expõe, através de uma coreografia mínima de gestos e posturas”. Esta série “reenvia tanto para o gesto do agradecimento de um actor”, como para uma “dimensão de entrega aos olhares do público” (Carlos, 2005a:14). E se o desenho e a pintura são as disciplinas para entender alguns dos trabalhos da década de 70 e 80, a escultura e a performance são, na opinião de Isabel Carlos (2005a:14-15), cruciais para entender a série *Eu estou aqui*, pela “dimensão quase religiosa e sacrificial, um registo de ritual e celebração, num permanente *continuum*, entre ser e fazer, entre obra e *médium*”. Assim, a problemática do espectador entra também no objecto da sua obra. Uma reflexão sobre a função e o lugar do espectador serve para acabar com as barreiras entre este, a obra e o autor, colocando-o no mesmo espaço-tempo, como uma “continuidade constituinte” da própria obra (Braz, 2007:110-115). Neste processo “o espectador é um elemento mínimo “genérico” em ligação com o “lugar-comum” de uma dimensão dialógica que garante a potencialidade da obra” (Braz, 2007:85).

Mas se, por um lado, estas discursividades (in)formam a identidade da obra, por outro, elas informam a vida dos artistas, e a significância simbólica e social das suas identidades. Como podem estes discursos da /na obra ser desconstruídos e utilizados, como se tornaram aceites e reconhecidos? O

que dizem sobre a representação e uso específico do corpo pessoal na obra? Como é este discurso criativamente interpretado pela artista?

1.3.2. Jorge Molder, *the Portuguese Dutchman*

A Jorge Molder (1947-) coube igualmente um lugar único, com o seu trabalho, surpreendentemente, tão crítico como criativo para o mundo da fotografia e da arte. O seu caminho, sem paralelo, e não exclusivamente artístico, é reconhecido e relevante:

O trabalho de Jorge Molder usa todos os dispositivos artísticos da fotografia clássica: composição, nuances subtis de preto e branco [e de cor], o uso de luz intensa e sombra, registando a intensidade de uma atmosfera ou a captura de um momento poético. Mas antes que a estes seja dada expressão artística são, primeiramente, imagens na mente do artista. A série e os seus títulos perseguem uma ideia, uma visão, nada está lá por acaso ou coincidência (Bergmann, 1999:35).

JM é licenciado em Filosofia pela Universidade Clássica de Lisboa; foi director do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP) desde 1994 até 2009 (ano em que abandonou o cargo, por motivos pessoais, no início de Janeiro); em 1990 ingressou na Fundação Gulbenkian como assessor, tendo sido depois director adjunto do Arquitecto Sommer Ribeiro, primeiro Director do CAMJAP. Como fotógrafo, JM possui um relevante percurso nacional e internacional. Foi artista convidado na Bienal de S. Paulo em 1994 e representou Portugal na Bienal de Veneza em 1999 (Jürgens, 2006).

Como referido, estreou-se em 1977 com a primeira exposição individual, *Vilarinho das Furnas (Uma Encenação)*, *Paisagens com Água*, *Casas e um Trailer*. Consistia num conjunto de imagens de uma instalação de Ana Hatherly “sobre uma aldeia comunitária do norte de Portugal que, nesse ano, foi evacuada e submergida pelas águas de uma barragem. Essas imagens inauguravam o sentido nostálgico de toda a primeira fase da obra de Molder, em torno da ideia de perda, que se viria a manifestar sempre, mas noutras formas, até às séries mais recentes” (Sardo, 1998:25).

A partir de 1978 o seu trabalho ganhou uma inclinação literária através de contributos com poetas como Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge, como no livro *Uma exposição* (1980) (Sardo, 2005), ou *O Gosto do Pão* (1989). Começou aqui a esboçar-se o interesse pela referência narrativa e o viés cinematográfico da sua fotografia. A partir de 1987 começa a utilizar a auto-

representação. A opção pela *série*, “categoria estruturante da obra, intensifica o seu carácter cinematográfico”. Em conjunto com “o interesse quase obsessivo” pela prática do auto-retrato, a série irá funcionar como “o dispositivo de produção de sentido mais omnipresente no desenrolar do seu percurso fotográfico” (Sardo, 2005: *passim*). Em *Joseph Conrad* (1990) ou *The Secret Agent* (1991), por exemplo, apresenta um conjunto de cenários que evocam uma “narrativa suspensa”, como “pistas numa novela policial ou num conto fantástico cujo desenrolar permanece obscuro” (ver www.jorgemolder.com).

Como um homem na *Linha do tempo* (2000) “percorre uma casa, que vemos estar abandonada, como se procurasse algo, que suspeita estar ligado ao seu passado, seguindo um fio ténue de sentido que poderia encontrar nas coisas ainda presentes e mesmo nas marcas de destruição” (Molder, 2000). E que representado pelo artista, pode ser qualquer um.

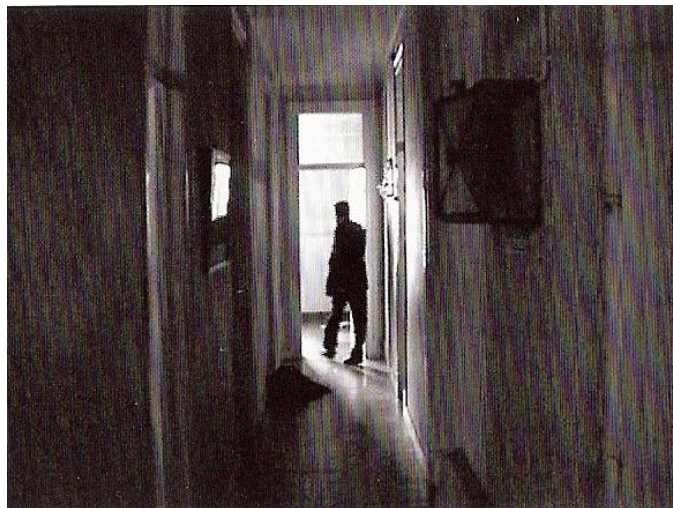


Figura 1.3.2.1. Jorge Molder, *Linha do Tempo*. Vídeo 5' 40", Preto & Branco, Som, 2000, Colecção CAV, Coimbra. Fonte: Sardo, 2005: imagem nº22, *n.p.*

O auto-retrato, embora presente desde cedo, só mais tarde veio a atingir o seu actual simbolismo. Ao ser trabalhado também em séries, adquiriu um estatuto de auto-representação, “o rosto da máscara”, no qual o eu do artista se revela e oculta, através da adopção de um *outro* enquanto protagonista da representação.

Entre o *filme noir* e o romance vitoriano, entre o agente secreto e Mr. Hyde, o *outro* é aquele que se libertou do corpo para abraçar plenamente a sua condição espectral, sendo que esta é a condição da fotografia ela

própria”. Como testemunho último dessa condição ver, por exemplo, a série *Nox* (Bienal de Veneza 1999) na qual “a densidade do negro ameaça subsumir as suas personagens” (Anon, 2010a).

Eis porque JM tem vindo a desenvolver uma profunda e sistemática exploração da imagem fotográfica enquanto modelo e veículo para a auto-representação, tendo o próprio corpo e rosto como matéria primordial. As suas fotografias confluem para um universo ficcional, onde impera a figura do duplo no qual o artista encarna personagens que “resistem a dissolver-se inteiramente numa eventual narrativa”. De tal forma, cada imagem pode funcionar autonomamente, apesar do carácter serial das suas representações. Muitas vezes o seu trabalho é marcado pelo confronto do olhar do artista com a sua aparência, como em *Pinocchio* (2009), ou do duplo, como em *The Portuguese Dutchman* (1990) (Marchand, 2009). As fotografias de JM são “presenças, quase abstractas, em que o recurso ao próprio corpo do artista constitui uma marca dessa abstracção” (Sardo, 2005:14).

Estes são algumas das ideias associadas a Jorge Molder e à sua obra, amplamente reconhecidas e divulgadas. Contudo interessa perceber como tiveram lugar. Qual a sua origem e “estatuto normativo”. Que posição o artista adopta e como percepciona estes discursos? Qual o seu papel na sua produção? O que é auto-representar-se?

Para responder a estas questões fez-se um desdobramento da questão dos usos e representações do corpo no trabalho de HA e JM segundo duas dimensões, profissional e discursiva, para reconstruir as narrativas da singularidade e do reconhecimento nos dois artistas. A primeira dimensão estuda o objecto do ponto de vista do indivíduo criador, relacionando as questões do corpo e das suas representações com a problemática da identidade, com diversas vertentes (*e.g.*, social, narrativa, singularidade); na segunda dimensão, o objecto é abordado do ponto de vista da prática da representação, relacionando as questões do corpo com o seu sentido visual e simbólico.

No próximo capítulo sistematiza-se a abordagem teórico-metodológica utilizada nesta investigação, para compreender como o corpo é, visualmente, construído como identificação pessoal e símbolo icónico da identidade do artista e da obra.

2. CONCEITOS E DIMENSÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS DE INVESTIGAÇÃO

A literatura, pelo seu carácter eminentemente discursivo, tem sido o espaço em que as localizações do sujeito e as construções da identidade mais vezes foram identificadas. Permite uma visualização clara de como os indivíduos, em várias épocas, concebiam e construam as suas identidades.

Mas também no quadro da arte e da cultura actual isto se pode observar. As alterações são visíveis pela introdução da imagem virtual, da tecnologia e da estética. Funcionam como virtualizações e extensões dos corpos. Reforçam e alteram padrões de conhecimento, condutas e, conseqüentemente, formas de expressão, assim como os discursos sobre elas. Como nos casos que esta investigação se propõe analisar, a partir da reconstrução dos discursos da identidade e do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder.

Nestes, a obra artística seria não só pictural, mas biográfica, pelo menos ao abordar o uso do corpo do artista como tema central. Outra hipótese seria a oposta, mais próxima dos discursos dos artistas. Isto é, não tendo nada de biográficas, estas imagens terão em si outra mensagem, outra identidade, qual? A aceitação e reconhecimento destes discursos e identidades, decorrentes da exposição da obra, podem considerar-se como consequência não esperada da acção? Ou existem agendas nesse sentido? Como legitimá-las então? Podem, ainda assim, ser legitimamente incluídas no processo de construção da sua legitimação. Neste sentido, como é que afectam as noções de artista (prática), autor (sujeito) e obra (representação e/ou ficção), outros discursos (legitimados/legimadores) e até mesmo o espectador (diferentes quadros de referência, modos de ver). Estas são, também, questões sobre as quais se pretende reflectir, e dar resposta nesta tese.

2.1. Estratégias metodológicas de observação e análise

O trabalho de Helena Almeida (HA) já foi tema de algumas dissertações de mestrado ou trabalhos académicos donde se destacam: Ivo Braz (2007), com uma dissertação de mestrado intitulada *Pensar a pintura – Helena Almeida (1947-1979)*, inserida no IHA/Estudos de Arte Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, e publicada pela Colibri; Francisco Lima (2007), com *O Ateliê Enquanto Lugar e Processo de Criação Artística*, dissertação de mestrado em Criação Artística Contemporânea do DECA, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro; Alexandra

Santos, (2009), com *Helena Almeida: o tempo e a representação, um estudo sobre as múltiplas linguagens da sua obra (1960-80)*, dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; e um trabalho académico *Era Uma Vez Uma Mulher Sem Sombra que Encontrou Uma*, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, da autoria Filipa Gomes, Cristiana Rodrigues e Ricardo Mendonça (2006). Sobre Helena Almeida destaca-se ainda uma antologia, *Tela Rosa para Vestir*, publicada pela Fundación Telefónica de Madrid de 2008.

Para Jorge Molder (JM) no âmbito académico, destaca-se a recente tese de doutoramento de Margarida Neves (2011), *Reconfigurar o corpo: o fragmento nas poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Centrada “na inter-relação entre texto literário (João Miguel Fernandes Jorge) e fotografia (Jorge Molder) “pretende mostrar como a liminaridade das artes pode ser um factor determinante nesta relação (...) de contaminação e contiguidade” (Neves, 2011). Salienta-se, ainda o livro do artista (com textos de John Coplans e Ian Hunt e coordenação de Delfim Sardo) – *Luxury Bound*, publicado pela Assírio & Alvim, em 1999.³³

Na sociologia, os estudos sobre o corpo são muito diferenciados, normalmente interconectando diversas áreas do saber. Por exemplo, género e sexualidades (Creed, 1995; Collins, 2005; Haddow, 2005), identidades, cultura, e modificações corporais (Hall, 1993; Grosz, 1994; Featherstone 1995b; Ferreira, 2006; Plemons, 2010), estudos feministas associados a estruturas de dominação, de poder e da linguagem; imagem do corpo, regulação, saúde e doença, e ciência biomédica e tecnologia (Foucault, 1977; Scarry, 1985; Laqueur, 1987; Turner, 1992; Butler, 1993; Haraway, 1991; Frank, 1995; Kroll-Smith & Floyd Jr., 1997; Baudrillard, 1985; Waldby, 1999; Lury, 2000; Dias, 2003; Cunha, 2004; Miranda & Cruz, 2002; Pirani & Varga, 2005 e 2008; Paton, 2010; Carapinheiro, 1986, 1993, 2010 e 2011; Carapinheiro *et al.*, 2001 e 2008; Coelho, 2012, etc.). É também comum estas perspectivas aparecerem ligadas às abordagens antropológicas e fenomenológicas sobre o corpo (*e.g.*, Merleau-Ponty, 1972; Mauss, 1936; Le Breton, 1985, 1990, 2006 [1992], 1999, etc.; Csordas 1994; Vale de Almeida, 1996; Douglas, 1978; Sassatelli, 2000; Huggins, 2010; Pine, 2010).

³³ Obviamente, esta lista é redutora de todo o espectro de fontes empíricas e literárias sobre o trabalho dos dois artistas. O denso corpo de informação sobre os dois artistas pode ser encontrado, sobretudo, em catálogos de exposição. Estes constituem importantes fontes documentais. Condensam informação diversificada, como currículos, dados pessoais, textos de autor, textos sobre os autores, prefácios, e claro, imagens. Como os dois artistas são bastante reconhecidos é vastíssimo o número de documentos deste género. Existem muitos outros documentos como ensaios críticos sobre a obra, artigos, folhetos, etc., cujas referências podem ser consultadas nas páginas desta tese referentes às Fontes.

Por sua vez, o estudo da representação do corpo no âmbito da arte contemporânea, sob uma perspectiva sociológica, implica o conhecimento de uma vasta literatura, pois o corpo aparece ligado, por um lado à arte, ciência e cultura; por outro, às capacidades físicas, intelectuais ou instrumentais do indivíduo. Neste sentido, muitas das formas de representação do corpo que se encontram hoje na arte contemporânea, podem considerar-se práticas de excorporação, pois representam alguns dos usos e manifestações corporais dos artistas e o modo como conciliaram pensamentos, conceitos e o percurso nessas criações. São exemplos artistas como Lygia Clark (1920-1988), Cindy Sherman (1954-), Francesca Woodman (1958-1981), Helena Almeida, Jorge Molder, entre muitos outros.

O corpo simboliza nestes casos a intersecção entre o indivíduo e a sociedade, meio pelo qual a relação entre o “eu” do artista e as categorias do “outro” podem ser exploradas e debatidas. O *sentido do self* é construído pragmaticamente, pois a pessoa (e sua aparência) não advêm apenas de circunstâncias quotidianas, são também o resultado da determinação individual (O'Reilly, 2009).³⁴ Muitas vezes, estas formas de representação do corpo exprimem a experiência pessoal através da participação emocional, intelectual ou instrumental dos artistas em diversas situações, encenações e contextos. Resultado de influências e de experiências vividas, conforme desejem expressar convicções políticas, contestações morais, éticas, ou marcar posições ideológicas (O'Reilly, 2009:62-63).³⁵

As representações do corpo nos casos de HA e JM inscrevem-se neste registo, não tanto, intentarem uma visão propriamente política de um assunto particular, mas de apresentarem uma

³⁴ Varia de acordo com o género, a época, o artista e o seu próprio estilo. E, ainda, de acordo com disposições individuais, *habitus* e incorporação, caracterizados por um *estar-no-mundo culturalmente situado* que indica o sentido imediato da experiência corporal: quer a existência de uma presença temporária e historicamente informada no mundo sensorial, como de um reservatório pré-objectivo de conhecimento, o que implica a incorporação de padrões, valores, ideias e, ao mesmo tempo, a sua excorporação manifestada na interacção e nos usos que se fazem do corpo (Csordas, 1994:14).

³⁵ Práticas para desafiar ideias políticas pela expressividade e interpretação de subculturas ou questões marginais; chamam a atenção para os problemas diários, tornando visível o invisível através do corpo do artista. Sobretudo na performance (e.g., Kira O'Reilly [1992-], Marina Abramovic [1946-], Franko B [1960-], Yasumasa Morimura [1951-], Regina Galindo [1974-]), mas também na fotografia, vídeo ou *happenings* [e.g., Ção Pestana, 1953-], Vanessa Beecroft [1969-], Allan Kaprow [1927-2006] ou *Bloody Mess Project*, de 2004, do grupo *Forced Entertainment*). Adicionalmente, muitas das obras de arte actualmente envolvem muito mais do que o contexto da visão, outras percepções, como cheirar (e.g., Anish Kapoor [1954-]), ouvir, tocar, emocional e todas as formas de interacção corporal possíveis (e.g., Doug Wheeler [1939-], *DW 68 VEN MCASD 11*, 2011 – Luz UV de néon branca).

perspectiva crítica ou reflexiva sobre a arte e os seus limites. O corpo serve de suporte ao mesmo tempo que pensam a interação entre a obra, o outro e o espectador, que é em primeiro lugar o próprio artista.

Na reflexão sobre o próprio trabalho, HA e JM, adicionam diferentes experiências sociais de subjectividade, sobretudo dos seus corpos à obra, permitindo de forma distinta, a propensão para a sua singularidade. Ao mesmo tempo produzem discursos imagéticos e simbólicos sobre essas experiências.

A opção por tais práticas de exorporação através da auto-representação pode ser um meio de contestação ou continuidade, de afirmação ou significação, de realização pessoal e profissional ou de interpretação de si mesmo e das experiências de vida. Desta forma passíveis de análise sociológica.

A escolha dos dois artistas justifica-se, não pela inclinação habitual da metodologia para o universal, mas pela necessidade de uma investigação sociológica sobre a problemática da singularidade artística (Conde, 1993b: 200). Nestes dois casos com elevado grau de evidência empírica. Em suma, as características destes casos sugerem uma perspectiva discursiva e interpretativa da auto-representação com análise curricular, visual e textual para o seu estudo.

Concretamente, a perspectiva metodológica consistiu na recolha e análise interpretativa de documentos sobre as narrativas e identificações dos artistas e suas obras (por exemplo, artigos publicados, entrevistas, currículos e catálogos), e a colecta, observação e análise crítica de imagens. São práticas importantes para compreender, por um lado, a construção da obra, por outro, trajetórias e identidades. O foco é a prática da auto-representação entendida como manifestação da experiência de vida, tendo como pressuposto a importância da interpretação da expressividade e das experiências individuais para compreender a construção das identidades dos artistas e das obras (Melleiro & Gualda, 2003:71).

Combinar a interpretação visual e uma visão incorporada das práticas de representação do corpo afigura-se um desafio metodológico, pois as suas fronteiras e convenções são constantemente questionadas e interferidas pelos próprios artistas. Esta possibilidade deriva da ênfase na representação do corpo como elemento que dá sentido às experiências de vida destes artistas, incorporação e identidades, criando ao mesmo tempo, a singularidade e reconhecimento dos casos.

Como tendencialmente interpretada pelas metodologias qualitativas a “vida” percorre três dimensões: como é vivida, experienciada e narrada. O estudo das representações do corpo concentra-se nessas três dimensões, pois a análise das discursividades sobre os dois artistas tem por objectivo não só as imagens, mas “os contextos e processos que a elas conduziram, no encadeamento de etapas com

rupturas e continuidades, que toda a obra autoral é”, implicando vários conhecimentos (Silva, 2006:11). A experiência e expressão simbolizam encontros, confrontos e passagens que dão sentido aos acontecimentos na vida e às identidades dos artistas. Nos casos em estudo, o corpo é tanto a superfície dessa experiência como da expressão, portanto, da compreensão e construção das identidades pelos artistas. É apresentado através da auto-representação como uma leitura (sempre subjectiva) pictórica do mundo. A interpretação discursiva das identidades dos artistas e das obras pode resultar de fundamentos subjectivos, objectivos e intersubjectivos. O conhecimento subjectivo implica a descrição de uma experiência pessoal, na compreensão de um fenómeno particular. O conhecimento objectivo permite a indivíduos fora dessa experiência compreendê-lo, mesmo se não experimentaram o fenómeno. O conhecimento intersubjectivo decorre do intercâmbio de experiências e relatos (Denzin, 1989 e Bruner, 1984 *apud* Melleiro *et al.*, 2003:71-73).

Nesta óptica, a escolha dos casos interessa não só porque eles inscrevem o corpo no espaço da arte contemporânea, mas porque a representatividade e a especificidade das obras de HA e JM, são úteis para compreender a relação entre identidade e corporalidade. Ideia que inspirou esta investigação. Relação inseparável da análise das significações do corpo na obra, trajectórias curriculares, contextos de interacção, criação e difusão do trabalho dos dois artistas.

Relativamente às questões de quais e de quantos casos escolher, ou porquê, define-se, normalmente, à partida, pelos objectivos da investigação e pela própria temática. A lógica da escolha do caso deve residir no seu carácter tipológico, apto a servir uma lógica de inferência generalista, mas também uma lógica de referência distintiva, por exemplo, como refere Conde (1993a:47) em relação à escolha de uma biografia:

A resposta à questão da escolha possível [entre um ou vários casos] depende tanto da problemática de investigação como da sua correlativa função de comando central porque, na verdade, esta abordagem (...) tem *a priori*, uma dupla disponibilidade: disponibilidade para servir uma lógica de inferência generalista estribada na representatividade tipológica dos casos contidos num conjunto de [outros casos], casos procurados ou seleccionados sob o princípio de propriedades individualmente recorrentes e, desde logo, extensíveis a um grupo, um contexto, um sector; mas disponibilidade também para servir uma lógica de referência particularista sob o princípio das propriedades individualmente diversivas, portanto sensível à singularidade específica do caso escolhido por esta e não outra razão.

Não obstante, numa investigação poderem ser usados mais do que um caso (como se decidiu fazer), o estudo de caso não depende do número de casos para a sua justificação epistemológica. Utilizar mais do que um caso não significa, necessariamente, o aumento do poder explicativo do estudo (Easton, 1982). A decisão de usar um ou mais casos deve regular-se pelos objectivos da pesquisa. A utilização dos dois casos, foi necessária para demonstrar a eficácia do modelo de análise, permitindo em termos comparativos encontrar traços comuns e as diferenças entre os casos, testar a consistência das relações estabelecidas no seu interior, reflectindo questões substantivas e as problemáticas de maior interesse.³⁶ Recorde-se, ainda, que o método decorre do objecto, ou da forma como é construído. Por isso, a decisão sobre procedimentos metodológicos, é sempre, à partida, em parte provisória. Os procedimentos de pesquisa parecem anteceder a prática, mas de facto, ela os definiu (Bourdieu *et al.*, 1999b). Isto é, alguma margem de incerteza acompanha sempre a operacionalização do plano ou estratégia de pesquisa inicial.

Os dois casos são, sem dúvida, exemplares da identificação do artista com a obra. No entanto, há uma “divergência” entre os discursos pessoais dos artistas – *este não é o meu corpo* – e o que as imagens mostram. Daí aparentes observações contraditórias. Diz Helena Almeida:

Não são auto-retratos pois não encontro neles a minha “subjectividade”, mas sim o meu “plural” que faço comparecer numa espécie de cena. Serão “auto-retratos”? No entanto, posso dizer que são encenações executadas num pequeno, ou por vezes grande, enquadramento (no sentido quadro/teatro) em que apareço como uma ficção. Estas cenas são feitas como se fossem a narrativa de uma cintilação (HA, 1982).

Jorge Molder também afirma:

Aquele é um personagem que acolhe as suas microficções. Não são auto-retratos. São auto-representações. São fragmentos de histórias. Alguns são de facto mais auto-retratos do que auto-representações. Têm mais a ver com o modo como me sinto e como me vejo (JM *apud* Ribeiro, 2010).

³⁶ Na definição do universo de análise, quando está em causa a pesquisa qualitativa, alguns autores utilizam também a noção de “amostra” num sentido não probabilístico. A utilizar uma designação deste género neste estudo, tratar-se-ia de uma amostragem por caso múltiplo/contraste-aprofundamento. Porém, optou-se por não utilizar essa designação, pois as características do universo de análise não facilitam a sua definição *a priori*. Nestes casos é preciso reflectir sobre o estatuto dos dados para falar de amostra e não o contrário. Isto é, utilizá-la obrigaria a estabelecer uma distinção estratégica entre amostra qualitativa e quantitativa em primeiro lugar, para depois falar dela (ver Pires, 1997:116-117 *apud* Guerra, 2012 [2006]:44).

Consequentemente, a evidência do ícone visual (imagem do corpo do artista) não parece contestar os discursos institucionalizados. No entanto, do ponto de vista subjectivo certos sentidos são investidos pelos artistas nessa relação entre corporalidade/identidade e visualidade. Como é que a identidade da obra, simbolicamente, marcada pela figura do artista se relaciona com a identidade pessoal e social do artista? E, de que maneira esta prática profissional também se reflecte nestas formas e modos de vida? Com efeito, eles não procuram o vulgar acto de se auto-representar. Querem, antes, explorar um projecto conceptual e um processo criativo, onde confluem diversas axiomáticas simbólicas e culturais específicas. Ainda que se associem em certos planos aos seus projectos identitários e de vida.

A perspectiva sociológica olha para o indivíduo, como sujeito auto-reflexivo, entidade física, psíquica e emocional, sujeito *da* e *na* representação. Tal como (Mead, 1934) fala do *eu pessoal* e do *eu para*, ou seja, o criador e os diferentes papéis representados na imagem. A auto-representação é, na verdade, discurso visual, socialmente produzido.

Relativamente ao eu pessoal, interessam as questões de identidade/identificação do artista com a obra (e vice-versa), as suas disposições subjectivas, incorporadas e agenciadas na prática da auto-representação através da excorporação. Isto é, analisa a *auto-representação por via da corporalidade*. Quanto ao outro eu (o eu para) analisa a imagem de si, *a auto-representação como uma prática discursiva*, com uma certa afirmação pública, preconizada pelo corpo como discurso produzido na realização dessas práticas (organizações simbólicas, sentidos atribuídos e quadros de significação dos criadores, construção do reconhecimento). Ambas as abordagens se ligam aos processos de construção das identidades pessoais e sociais dos artistas em causa.

São duas vertentes das identidades, pessoais e sociais, para a interpretação discursiva do corpo fundada na análise das trajectórias dos dois artistas, reconstruídas a partir dos seus currículos, de modo a situá-los no domínio específico onde se realizam as práticas e relações profissionais (Conde, 1993a) – o *espaço multidimensional de realização pessoal e profissional*. De seguida faz-se a análise dos vários discursos que acompanham estes casos e organizam estas práticas: visuais (sentidos “intrínsecos” dos usos do corpo na obra, aspectos formais e técnicos, agência da imagem) e mediáticos (pessoais e de outros agentes). A inclusão na análise, dos discursos mediáticos e a sua comparação com os discursos visuais permite tratar a dimensão da legitimação e reconhecimento artístico nestes artistas. Significa “estudar os grupos de pessoas que partilham determinada localização organizacional relativa ao poder que possuem para formar percepções públicas de políticas, práticas e acontecimentos”. Isto é, percepções

estéticas e simbólicas sobre a arte, a auto-representação e singularidade de cada artista (Fairclough, 1995; Foucault, 1983; Goffman, 1974; Mumby & Clair, 1997 *apud* Gunn 2011:34).

Em suma, o quadro teórico desta investigação consiste, essencialmente, em três conceitos fundamentais: Corpo, Identidade e Representação, a partir de uma perspectiva fenomenológica, hermenêutica e discursiva da experiência do corpo. Estes conceitos incidem sobre duas dimensões de circunscrição dos sujeitos, suas identidades e corpos, a da singularidade e a do reconhecimento. Estas dimensões aportam leituras identitárias, práticas e discursivas das experiências do corpo nas obras. E, trazem para a análise uma vertente “cultural-reflexiva” (disposições subjectivas, trajectórias, incorporação e excorporação) ou as identificações pessoais dos artistas e outra “estatutária-narrativa” (discursos, histórias, papéis sociais, reconhecimento), ou seja, as identificações sociais e colectivas dos sujeitos e das obras (cf. Dubar, 2006:7-15).

A construção do sentido do corpo na obra corresponde, pois, à estruturação da corporalidade e da identidade vinculadas às práticas e aos discursos sobre as práticas, sobre o corpo e sobre a obra. Ou seja, à reconstrução das narrativas pessoais e simbólicas em que os artistas se inscrevem. Fundamentalmente, esta análise explora a forma como a estetização da experiência corporal, transforma uma questão artística em questão social, legitimando novos usos do corpo e da corporalidade, e consequentemente a sua análise sociológica.

Veículo de ligação entre o “eu” e os “outros”, a “corporalidade” representa as formas de construção do corpo, dos seus usos e práticas, com os quais se relacionam todos os outros referenciais teóricos. Nenhum deles pode ser separado dos outros, porque o corpo é mesmo a sua base, é ser e estar no mundo, é interacção e percepção, experiência, existência e expressão; projecto e processo, identidade e representação, categorias que se implicam recíproca e mutuamente. Por outro lado, nesta tese, a corporalidade articula, também, a realidade imediata e existência do corpo no mundo, ou “corpo vivo” objectivado e institucionalizado (o corpo externo), e a experiência das suas formas incorporadas, expressas através das formas de excorporação (obras/discursos produzidos), ou “corpo vivido”, íntimo e subjectivo, vivo e em devir (Turner, 1992:9). Ou seja, envolve não só as formas de construção sociais do corpo, mas enquanto categoria analítica, igualmente o *embodiment*, para exprimir as relações e interacções dos artistas (e dos seus corpos) em vários contextos denominados de “espaços de (i)mediação”. Ou seja, a avaliação de como a obra é produzida, acolhida e legitimada, a partir da ideia de que essas relações e práticas sociais são incorporadas/excorporadas, com a imediação do corpo sempre

presente, nas relações sociais que envolvem os artistas. Os espaços de (i)mediação implicam as “condições de origem” ou produção, os modos de “divulgação”, e a “interacção” com outras imagens, situações e lugares. E por fim, as “condições de aceitação” da obra.

A “identidade” é definida como projecto reflexivo (e processo criativo) onde confluem os usos do corpo, bem como as suas formas de significação simbólica. E, no quadro teórico apresentado, após a observação do material empírico foi viável subdividir em “identidade do artista *da* obra”, “identidade do artista *na* obra” e “identidade da própria obra”. Estas categorias são desconstruídas mais à frente na tese.

Ainda neste contexto deu-se atenção ao objecto visual propriamente dito – imagem/representação, com especial reparo para os sentidos dos referentes, figuras ou símbolos na imagem, aos conteúdos, espaços de visualização e trajectórias, mas também aos seus efeitos. Quer dizer, à relação potencial particular susceptível de se estabelecer entre esta e o observador, e geradora de outras experiências discursivas, relacionadas com percepções e legitimações simbólicas e estéticas. A imagem, analiticamente implica, na sua desconstrução, dois aspectos: a “expressão” do artista (que envolve o *habitus* e a expressividade) e a dimensão “técnica/tecnológica e estética”.³⁷ Estes princípios orientam e regulam os processos de criação das obras como, o estilo, as idiosincrasias, os suportes, os procedimentos técnicos, os discursos estéticos, sobre o corpo, etc. Isto é, propriedades e atributos da obra e condicionantes e regimes externos de regulação e normatividade, ou discursos simbólicos instituídos e reconhecidos, que informam sobre a expressividade e agência da imagem.

Interessa conhecer as significações que se escondem por detrás do uso do corpo na obra, procurando as determinações que nela convergem e se libertam. Mas para além da interpretação do conteúdo formal das imagens (Sontag, 2004), importa explorar o seu poder significativo ou semântico na sua relação com outros signos e imagens (Becker, 1995; Banks, 2001), situando o objecto de análise no seu contexto de acção e enunciação (Conde, 1993b).

A investigação considera os casos por meio da pesquisa, observação, iconografia, currículos dos artistas e discursos instanciados nas redes de relações e práticas (tendo em conta que o discurso constitui ele próprio uma dessas práticas) em que os artistas se vêem envolvidos. Recorde-se que a imagem corporal, a corporalidade, e a visualidade são aspectos importantes para entender como o corpo artístico é criado pelos dois autores, bem como os seus significados.

³⁷ Também designada nesta tese por “tecnologia e estética”.

Após exploração dos dados com reconstrução das trajetórias curriculares, a estratégia metodológica da pesquisa mobilizou técnicas documentais e visuais como instrumentos de recolha de informação. E, passou por uma interpretação discursiva dos materiais empíricos, dispostos em três momentos de análise: o primeiro incluiu a reconstrução das trajetórias através da sistematização e análise dos currículos dos artistas (CV artístico), com o *software* SPSS, versão 17.

O segundo momento que incidiu sobre a análise dos discursos visuais, através de métodos de pesquisa visual, integrou a observação das obras, em exposições, catálogos e diversos *media*, praticamente durante todo o período de desenvolvimento desta investigação.

Por último, foi realizada a análise e interpretação dos *discursos pessoais dos artistas*, e de outros *discursos*, através do método de análise textual e de conteúdo por categorias, com o *software* MAXQDA versão 10.

Por outras palavras, após o estudo exploratório dos dados dos currículos, e interpretação visual das obras, a pesquisa foca-se nas diferenças entre os discursos pessoais dos artistas e outros discursos (legitimados) sobre eles, comparando-os/confrontando-os com a evidência das imagens numa perspectiva que toma como objecto de estudo as “denúncias e críticas dos próprios sujeitos” como proposto por Boltanski e Thévenot. Para eles, uma investigação da capacidade crítica dos actores sociais apenas seria possível admitindo que os indivíduos não são meros agentes coagidos (e constituídos) por violências simbólicas constantes ou, no aforismo de Garfinkel, que os actores não possuem o “juízo dopado” (Garfinkel *apud* Heritage, 1999:328). “Em lugar do automatismo existe um actor com competências reflexivas plenas. O que representa uma viragem para uma antropologia filosófica mais humanista, condição epistemológica para a emergência de uma crítica verdadeira” (Boltanski & Thévenot, 1999:360 *apud* Campos, 2009:1-2).

O método de recolha e análise de informação centrou-se no modo como os artistas “expressam as suas compreensões, interpretações, e experiências da realidade incorporada, por vezes, com discursos ao mesmo tempo contraditórios e coincidentes” (Lupton, 1998:85). Os discursos podem ser identificados e teorizados como possibilidade para os artistas darem sentido aos fenómenos e transportar as narrativas das suas experiências aos outros. Levam a considerar, no momento da recolha da informação, a subjectividade dos sujeitos e a obra artística como expressão dessa subjectividade e da reflexividade individual.

A questão do corpo, central na obra e nos discursos destes artistas, questiona o discurso da duplicidade, o carácter da auto-representação como a linguagem do outro, a projecção e o (não) reflexo, características que definem a obra no seu todo e mesmo os percursos dos artistas, em discursos paradoxais e contraditórios. Por exemplo, “ [As imagens] são totalmente não-ópticas. Mas por vezes as pessoas vêem-nas como objectos ópticos. Nesse preciso momento, rotulam o nosso trabalho de bonito ou de feio, que é mais ou menos o mesmo em termos qualificativos” (JM, 1998e).

Explicar os mecanismos discursivos e simbólicos de estruturação dos casos é explicar as práticas que os fundam. Interrogar as narrativas que instituem as práticas de representação do corpo e as trajectórias curriculares, informa sobre as narrativas simbólicas privilegiadas pelos artistas, mas abre a possibilidade para explorar discursos alternativos (*e.g.*, da identidade, do corpo, estético, etc.), e marcas comuns entre os casos.

Estas características do objecto de observação determinaram assim, a abordagem teórico-metodológica desenvolvida para a sua análise fundada, sobretudo, na ligação entre as imagens e as experiências dos corpos dos artistas. Era importante delinear um modelo teórico-metodológico (figura 2.1.1.) que abarcasse os diversos aspectos desta ligação: a evidência do corpo (material) dos sujeitos (na obra e no discurso sobre a obra); as disposições (subjectivas) agenciadas pelos artistas na prática da auto-representação (a sua experiência, as suas práticas, a sua expressão, a sua corporalidade); a objectividade da obra (a obra enquanto objecto autónomo, geradora ela própria de efeitos particulares); e, a realidade do discurso a nível mais alargado (pensado enquanto produto dessa subjectividade e objectividade). Esta ligação tem impacto na corporalidade e identidades dos artistas, constringidas por sistemas de significação referenciais, entre os quais os usos e limites do corpo (físico, social, técnico e discursivo) se remodelam.

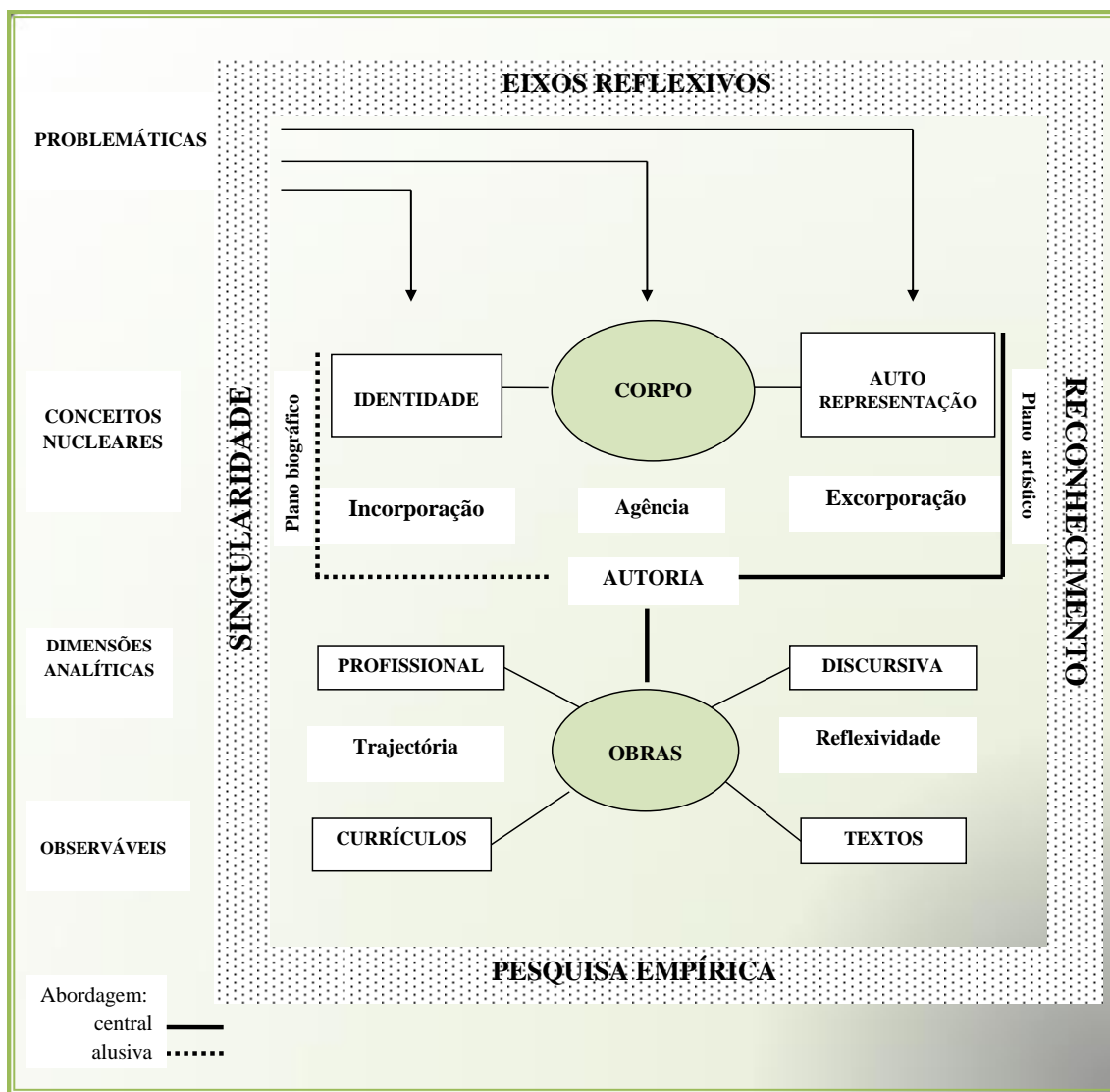


Figura 2.1.1. Modelo teórico-metodológico de interpretação e análise dos casos.

Inicialmente pensado como “estudo de caso instrumental” motivado por um interesse externo para compreender os significados visuais e usos sociais do corpo na arte contemporânea, transformou-se por via das próprias características e singularidades encontradas na obra de HA e JM num “estudo de caso intrínseco”, fundado por uma necessidade de compreender estes casos específicos (Stake, 2009). Os casos ofereceram as condições necessárias para explorar os sentidos dos usos e representações do corpo, e discursos correlativos, surgidos dentro e à volta das práticas de representar o corpo na arte, especificamente, por serem casos típicos.

No estudo de caso (à semelhança das histórias de vida e história oral) examina-se a experiência subjectiva dos indivíduos e a construção do seu mundo social, onde os actos discursivos se tornam particularmente importantes. O recurso a estes relatos enriquece a perspectiva metodológica. Traz para a

análise uma dimensão cronológica (e dialógica) que permite redefinir e explicitar as lógicas de interacção no respectivo contexto. Deste modo ancora a questão da singularidade e, as configurações do reconhecimento social no seu desenvolvimento socio-histórico. A sua reprodução e dinâmicas de transformação (Bertaux, 2001 [1997]:8). Importam as dinâmicas do desenvolvimento dos percursos artísticos e das obras em conformidade com a estrutura do espaço artístico e incorporação pelos sujeitos.

Do ponto de vista teórico-metodológico consideraram-se critérios sobre a pesquisa qualitativa como ponto de partida, destacando a questão da representatividade dos estudos de caso quando estes são construídos como narrativas. Isto é, com a reconstrução de acontecimentos localizados num determinado tempo-espaço, pelas várias vertentes profissionais e discursivas.

Argumenta-se que nestes casos, a explicação causal pode ser encontrada sem a necessidade prévia de comparação ou generalização, porque as narrativas fornecem caminhos ou ligações causais numa cronologia de acções ou acontecimentos, que podem ser estudados como processos. Porém, a introdução de uma sequência na narrativa dá-lhe um sentido, não é uma regressão de variáveis face ao tempo, nem mero registo de acontecimentos. Um processo que ultrapassa a evidência empírica e a probabilidade. Descreve também as funções dos diferentes elementos constitutivos dos casos, as relações entre eles e os seus significados. E, procura identificar a sua especificidade e desenvolvimento num determinado contexto (espacial, temporal e teórico) (cf. Abell, 2009). Este processo permite inferir, não a explicação para a ocorrência dos factos, entendidos como observações regulares, altamente replicáveis, geradas sobre determinadas condições teóricas pré-definidas (causalidade genérica), mas “o que são” e “o que fazem” os casos (singularidade/causalidade particular) (cf. Stake, 2009 e Yin, 2003). Atende não só à construção do objecto de estudo e sua operacionalização de acordo com determinada teoria, mas ao facto das categorias teóricas utilizadas só se tornarem reais porque são tratadas como tal, pelas acções individuais (Calhoun, 1998:856-866).

Demonstra-se que a reconstrução dos casos como narrativas permite a complementaridade de diferentes ferramentas e métodos de análise. E, desta forma, relacionar aspectos da subjectividade (*e.g.*, disposições, agência, excorporação, expressividade), com algumas propriedades estruturais dos próprios casos (*e.g.*, elementos biográficos e particularidades do *habitus* na dimensão mais estrutural), e a produção de sentidos. Além disso destaca-se a importância das imagens para o entendimento da representação visual do corpo, como objecto de investigação.

2.2. Estudos de caso e sociologia

A pesquisa qualitativa nas ciências sociais tem longa existência. Surge com a necessidade de aprofundar a lógica social de certas estruturas de enquadramento das formas de acção individuais e da compreensão dos sentidos que lhe são dados pelos actores, os quais orientam os seus comportamentos num contexto de racionalidades variadas em interacção com os outros. Esta sociologia, de influência weberiana, pretende trazer para a sociologia uma visão dos acontecimentos da vida humana sob o ângulo da significância cultural, distinguindo-se claramente do tipo de análise que visa descobrir as leis das regularidades do funcionamento social (Guerra, 2012 [2006]:7). Na identificação de práticas quotidianas e na emergência de fenómenos sociais que elucidam ou transformam as dinâmicas sociais, regras ou instituições, utiliza uma variedade de técnicas interpretativas, para descrever, decodificar e traduzir fenómenos sociais, com atenção para os significados e não para a frequência desses fenómenos (Guerra, 2012 [2006]:9-11). Refere-se ao uso, à sistematização e recolha de informação contextual, a todos os dados disponíveis ou pressupostos racionais, que muitas vezes as pesquisas quantitativas vêm a utilizar para fundamentar os seus argumentos, construídos com base em relações estatísticas entre as variáveis (Alasuutari, Bickman & Brannen, 2008).

Normalmente, as relações estatisticamente significativas entre as variáveis, em estudos extensivos-quantitativos, são consideradas como prova de que as hipóteses são testadas. Da mesma forma, as relações causais são fundamentais nestes estudos, e os testes de confiabilidade e validade são utilizados regularmente, sendo relativamente fáceis de isolar os tipos de evidências ditas empíricas: uma relação estatística entre variáveis; uma regra ou regularidade; um padrão recorrente, ou um caso desviante. Na análise qualitativa, um caso pode ser utilizado intuitivamente e a identificação de factos distintivos, requer uma interpretação na sua explicação. A interpretação diz respeito ao caso singular em questão; a generalização é uma tarefa separada e, a existir, criteriosamente ponderada. Relacionar informações adicionais, como estatísticas demográficas, dados pessoais ou sobre a conjuntura espaço-temporal, com a interpretação de um caso específico, ou com outros casos, é uma forma de fazê-lo. Não existem, nesta situação testes de confiabilidade ou validade, pois o número de unidades de análise é limitado. E, a ênfase é posta na interpretação e singularidade do caso (Alasuutari *et al.*, 2008).

Porém, nos estudos de caso não se rejeita a ideia de relações causais entre os factos que, eventualmente podem ser observáveis e o caracterizam. Por exemplo, no estudo de um fenómeno,

particular, estas podem ser o conjunto de observações, utilizadas para formar uma interpretação causal. Estes tipos de causalidade emergem do próprio caso e referem-se a pequenas generalizações teóricas e analíticas, pequenas in/deduções no seu interior produzidas no processo de análise (Stake, 2009:23).

Já uma das formas de validar a informação é utilizar diferentes fontes de evidência e técnicas de análise, confrontando as diferentes inferências e teorias, o que vulgarmente se chama de triangulação. Todavia, a triangulação não constitui uma ferramenta ou técnica de validação, mas uma alternativa à validação. A combinação de múltiplas metodologias, materiais empíricos, perspectivas e observações num estudo de caso, deve ser entendida como uma estratégia que adiciona rigor, complexidade, profundidade e riqueza a qualquer investigação (Flick, 1998:230-231 *apud* Denzin & Lincoln, 2003:8).³⁸ Ou seja, a confiança advém, sobretudo, de questões éticas e teóricas e da clareza e transparência na apresentação do caso. Nesta circunstância um caso será analiticamente representativo e o modelo poderá ser replicado mais tarde, na análise e construção de outros casos, por outros, ou pelo mesmo investigador.

Embora teoricamente seja difícil, e talvez problemático, superar os obstáculos que medeiam o particular e o universal, esta abordagem evidencia a representatividade dos estudos de caso e a generalização, atendendo às relações causais particulares no seu interior que não dependem de uma relação linear causa-efeito, mas de toda uma conjuntura multifacetada que os particulariza e define. Um caso é agente de determinados poderes causais, normalmente típicos, cuja explicação e interpretação dão visibilidade a uma parte do mundo, até então desconhecida. E, como Abell afirma (2009:39), estes estudos podem servir uma finalidade exploratória, que gera clarificações sobre os mecanismos causais

³⁸ Relativamente à “validade da estrutura analítica”, num estudo de caso, devem-se estabelecer definições conceptuais e operacionais dos principais termos (e conceitos do estudo) para que se saiba exactamente o que se quer estudar, medir ou descrever. Este procedimento pode realizar-se através da procura de múltiplas fontes de evidência para um mesmo conceito. Em relação à “validade interna” do estudo, deve-se estabelecer o relacionamento causal que explique como determinadas condições (causas) levam a determinadas situações. Isto é, a análise da coerência interna entre as proposições iniciais, o desenvolvimento e os resultados finais. Um outro tipo de validação diz respeito à “validade externa”, isto é, deve-se estabelecer o domínio sobre o qual as descobertas podem ser generalizadas (generalização analítica), testando a coerência entre os resultados do estudo e resultados de outras investigações semelhantes (*e.g.*, estudo de caso múltiplo). Implica determinar um grau de confiança do estudo, demonstrando a sua relevância analítica no esclarecimento de situações futuras (sobre as questões da validade intrínseca da estrutura analítica, interna e externa nos estudos de caso, ver Stake, 2009:121-128 e Yin, 2003:1-43;136-160).

ocorridos no interior do caso, que podem mais tarde ser utilizadas no contexto de um estudo maior, para testar o âmbito da aplicabilidade dessas generalizações.

A questão da natureza da relação causal invoca a dicotomia recorrente no pensamento sociológico entre particular e geral, agência e estrutura, micro e macro, tradicionalmente associada ao argumento ontológico. Contudo, afirmar que as relações causais, particulares e universais, têm naturezas diferentes (Abell, 2009) não é adequado, porque o particular e o universal não são duas realidades distintas, mas duas formas distintas de observação da realidade.

A forma como se escolhe observar uma determinada realidade decorre, pois, dos objectivos da investigação, do próprio caso, ou do quadro de significações simbólicas do investigador, mas não da natureza das relações causais que se possam vir a encontrar. A explicação ou relação causal pode decorrer de um modelo global ou particular de análise, e implica sempre dois ou mais fenómenos – a causa(s) e o(s) efeito(s). Porém, quando o objecto é social, a identificação de relações causais entre acontecimentos também advém de interpretações dos sujeitos sobre elas o que, muitas vezes, condiciona ou altera o sentido das relações. Logo, para encontrar formas de conceber as relações causais particulares, é preciso um outro quadro heurístico e interpretativo, procurando formas de mediação entre os vários níveis/visões.

Argumenta-se, assim, que relações causais particulares e universais são diferentes, mas pelo sentido dos efeitos que produzem (*i.e.*, probabilísticas ou não-probabilísticas), porém, sempre representativas (no sentido geral ou particular do termo); que nos estudos de caso, as propriedades emergentes, ou mecanismos causais (*e.g.* agência da imagem) a nível interno, fornecem pistas sobre a especificidade intrínseca do caso, permitindo atestar a sua representatividade tipológica, a nível externo; e por último, que a generalização num estudo de caso é uma questão de pequenas generalizações ou deduções analíticas e interpretativas sobre as relações, factos ou acontecimentos que o descrevem. Estas facilitam a relação entre múltiplas estruturas (*e.g.*, sistema cultural, linguagem, espaço artístico) em diferentes níveis estruturais de análise, (*e.g.*, micro, o mais profundo [visão mais específica]; e macro, o menos profundo [visão mais geral]) (cf. Sewell Jr., 1992). São interpretações que permitem, em conformidade, a comparação entre casos ou narrativas e níveis de análise. Isto é, comparar diferentes visões sobre o mesmo fenómeno.

2.2.1. Estruturas e níveis de análise

A noção de “estrutura” deve reconhecer tacitamente a agência dos actores sociais, ultrapassando visões materialistas e semióticas de estrutura (Sewell Jr., 1992:6-23), pois esta não constrange apenas, também capacita, é o *médium* e o resultado das práticas constituintes dos sistemas sociais (o que implica a ideia de dualidade). Consequentemente, as acções têm a capacidade de transformar as estruturas que as possibilitaram. Logo, as estruturas duais são potencialmente mutáveis, pressupondo um processo em vez do estado imutável dessas estruturas (Sewell Jr., 1992:4; ver também Giddens, 2002 [1979]).³⁹

As estruturas são agenciadas por “sujeitos cognoscentes” que actuam segundo o seu conhecimento estruturado, inovador e criativo, ou seja, reflexivamente (Giddens, 1979 *apud* Sewell Jr., 1992:4), de acordo com “regras” ou “esquemas culturais”, mediante a mobilização de recursos.⁴⁰ Os esquemas culturais são “procedimentos generalizáveis” (que podem ser transpostos e alargados a novas situações) através da mobilização de recursos na acção/reprodução da vida social. As estruturas ou esquemas culturais tem diferentes graus de profundidade (há regras mais superficiais do que outras, embora igualmente, importantes no processo de estruturação da vida social) e poder.⁴¹

³⁹ Ideia implícita, também, na proposta de Archer (1995) através do conceito de “elaboração estrutural”, mas na qual as estruturas sociais são anteriores, exteriores, autónomas e exercem influência causal sobre os indivíduos. Porém, para que essa influência seja exercida, é necessário que os poderes causais das estruturas sejam activados pelos agentes. Por sua vez, os agentes possuem também poderes emergentes tendo eficácia causal sobre as estruturas. A activação dos poderes agenciadores dos sujeitos pode resultar naquilo que Archer (1995:79) apelida de elaboração estrutural, ou seja, na transformação das estruturas iniciais.

⁴⁰ Segundo este autor, a definição de “regra” ou “conjunto de procedimentos gerais aplicados no agenciamento da vida social” (Giddens, 1984:21 *apud* Sewell Jr., 1992:7) implica “não apenas o conhecimento de regras no sentido formal ou burocrático do termo, mas também os recursos no sentido material e operativo do termo, assim como metáforas, proposições e esquemas informais, nem sempre conscientes, pressupostas por tais afirmações formais”. Assim, segundo Sewell, Jr. (1992:7-10), aquilo a que Giddens chama regras são de facto esquemas culturais, os quais implicam recursos nas suas formulações, agenciamentos e a transformação social, e são reais e não virtuais. A ideia de regra deve incluir o conjunto dos esquemas culturais, tais como ferramentas de pensamento, hábitos, convenções, princípios de acção, discursos e gestos.

⁴¹ Sewell, Jr. (1992:11) defende que, para serem virtuais em vez de reais, as estruturas devem ser vistas como “sistemas de regras” ou “esquemas culturais” e não como “sistemas de regras e recursos” (como em Giddens). Os recursos são um “efeito das estruturas”, cuja distribuição é estruturada pelos esquemas culturais. Todavia, esta ideia tem implícita uma relação unilateral, logo admitindo a dualidade da estrutura é preciso concebê-la, reciprocamente, como “efeito do agenciamento dos recursos”. Os recursos são usados para exercer o poder e desigualmente distribuídos. Mas apesar da existência desta desigualdade, conceber os seres humanos como agentes significa que estes são (mais ou menos) capacitados pelo acesso aos recursos (Sewell Jr., 1992:6-23). O

A profundidade refere-se à dimensão dos esquemas culturais e o poder refere-se à dimensão dos recursos. E, têm a ver, respectivamente, com mais ou menos, durabilidade e dinamismo dessas estruturas (Sewell Jr., 1992:19-25). Quanto mais profundas forem as estruturas, como a linguagem, mais tendência a ser mais duráveis. Quanto menos profundas forem as estruturas e com mais concentração de poder, como as indústrias culturais, a tendência é serem menos duráveis, e, portanto, mais dinâmicas.⁴²

Assim, se a linguagem da obra tende a ser mais durável, já os discursos sobre ela são estruturas mais ou menos duráveis, e com considerável concentração de poder. Logo, também, relativamente dinâmicas, envolvendo diversos recursos (nomeadamente ao nível das mediações, *gatekeeping*, comissários, colecionadores). A obra, legitimamente reconhecida perdura no tempo e, dificilmente perde estatuto ou é esquecida. Embora possa vir a ser excedida por outras, o valor acumulado não é desvirtuado, ela é uma marca. Contudo, carece de investimentos e agenciamentos (discursivos, mediáticos, criação de redes) para se manter, sendo por isso, impossível prever a sua acumulação, *i.e.*, a dimensão do seu poder/reconhecimento.

O poder não é um atributo, é uma relação. O poder não é um recurso. O poder é gerado na relação/prática através da mobilização de recursos, que depende de outras condições, como da posição dos sujeitos no espaço da(s) prática(s). Influi através da capacidade transformadora na produção de códigos de significação, não apenas a partir das estruturas de dominação,⁴³ mas nas relações entre múltiplas estruturas ou entre estas e agentes, criando estruturas (in)formais, plásticas e mutáveis de significação e sentido, mesmo a níveis intermédios, com relevância em processos de decisão e organização. São exemplos, na arte, os discursos de vanguarda e novas linguagens, nascidas por vezes, a partir do trabalho de um número reduzido de indivíduos.

autor distingue os recursos em humanos (a força física, destreza, conhecimento, compromissos emocionais); e não-humanos (alocativos, no sentido de Giddens, ou objectos materiais; incluem, *stocks* de armas, fábricas, terras, etc.). São *médiuns* de poder, incluindo o conhecimento para ganhar, reter, controlar e propagar os recursos, em geral, disponíveis. É impossível prever a sua acumulação, são polissémicos, envolvem a reflexividade e a incorporação, sendo o seu significado sempre ambíguo ou múltiplo (Sewell, Jr. 1992:10-19).

⁴² Por exemplo, “o capitalismo é uma estrutura altamente dinâmica e ao mesmo tempo durável” (ver Sewell, Jr. 1992:25).

⁴³ Segundo Giddens (1989: 24-25), o poder é relacional, instanciado na acção como fenómeno regular e rotineiro. É a capacidade dos actores para assegurarem os resultados desejados no decorrer da interacção, mas por outro lado, consiste na mobilização de preferências, edificada sobre a forma de instituições. O poder actua através da capacidade transformadora, gerada nas estruturas de dominação, sendo esta a própria condição de existência de códigos de significação (Giddens, 2000:83; ver também Pires, 2003:21).

Mas essa é a própria dinâmica da esfera artística, depende de factores sociais e/ou políticos, assim como a relevância da obra depende de factores circunstanciais como, do já referido, acesso dos artistas a recursos e relações, ou seja, das posições ocupadas nesta esfera.

No desenvolvimento do seu trabalho, os artistas mobilizam diferentes recursos (corporais, imagéticos, materiais), permitindo-lhes aceder e criar diferentes códigos e relações (políticas, de mercado, culturais), em função dos quais constroem as trajectórias curriculares, pois as estruturas são múltiplas e intersectam-se tendendo a variar entre diferentes esferas institucionais. Por exemplo, as estruturas operativas ou criativas têm lógicas e dinâmicas distintas das estruturas estéticas e políticas, com variação dentro de cada esfera. Isto é, podem incluir formas autoritárias, proféticas, ou teóricas, e operar em harmonia e cooperação, como conduzir as reivindicações pelo poder entre agentes e artistas, originando mudanças e transformações nas trajectórias, como a forma como os artistas passam de desconhecidos a reconhecidos (cf. Sewell Jr., 1992).⁴⁴ A intersecção das estruturas tem lugar em ambas as dimensões (profundidade e poder). Os recursos são mobilizados pelos actores envolvidos em

⁴⁴ Sewell Jr. (1992:14-16) afirma que a teoria da prática de Bourdieu é compatível com esta ideia de dualidade da estrutura, porque reconhece a reprodução mútua de esquemas e recursos que constituem essas estruturas temporariamente duráveis ou *habitus*. Contudo, o termo retém a ideia de um agente pré-determinado que reproduz as estruturas – sistema adquirido de esquemas generativos objectivamente ajustados a condições particulares, que engendra todas os pensamentos, todas as percepções, todas as acções consistentes com essas condições e nenhuma outra (Bourdieu, 1977:95 *apud* Sewell, Jr., 1992:15) – colocando a transformação social como um acto não-reflectido e pressuposto às escolhas e vontade dos agentes-sujeitos humanos. Porém, é preciso pensar os sujeitos dotados de consciência e vontade, agentes com acesso diferenciado ao poder (acesso a recursos) cujas capacidades para usá-lo, pensar e reflectir sobre estas categorias, lhes permite actuar no mundo social. Mas não uma consciência necessariamente separada ou independente das estruturas, pelo contrário, implicada nelas, ou seja, na sua vertente incorporada (questão onde reside precisamente uma das fraquezas da proposta de Archer: na “ausência da vertente de interiorização da exterioridade de que falava Bourdieu” [mas não determinada], cf. Caetano, 2011:158). Se noutras concepções o *habitus* é visto como um “princípio de improvisação” (Meagher, 2007:9), porque encerra uma actualização feita pelas condições do momento, ainda assim, é evidente esta predeterminação do sujeito existente na formulação do conceito de inspiração marxista e ideal-estruturalista de Bourdieu, em que a subjectividade é sempre objectivada, e mesmo a liberdade de acção e das escolhas é condicionada: “Escapa ao subjectivismo ao aceitar a existência de determinações objectivas da percepção” – “A ilusão da criação livre das propriedades da situação e dessa maneira, dos fins da acção encontra (...) justificação (...) no círculo característico de todo estímulo condicional que deseja que o *habitus* não possa produzir a resposta objectivamente inscrita na sua fórmula se não enquanto atribui à situação a sua eficácia impulsionadora ao constituí-la de acordo com os seus princípios” (Bourdieu, 2009:86-89). “A teoria de Bourdieu é [pois] vítima de uma objectivação impossível e de uma concepção sobre totalitarista de sociedade” (Sewell Jr., 1992:15).

diferentes complexos estruturais, e os esquemas podem ser atribuídos e empregues diversamente entre eles. As estruturas artísticas incluem um modo de produção, baseado em regimes estéticos reconhecidos e um modo de organização do trabalho baseado na singularidade; a obra e o conhecimento aparecem como um recurso em ambas, e os seus significados e consequências, para artistas e espectadores são, contudo, abertos e contestáveis.

Concluindo, as estruturas são conjuntos de esquemas e recursos sustentados que capacitam e constroem a acção social e tendem a ser reproduzidas por essa mesma acção social. Mas a sua reprodução não é automática. Comportam risco, em todos os domínios de sua actuação, por serem múltiplas e se intersectarem, porque os esquemas abstractos são transponíveis e extensíveis a outras situações, e porque os recursos são polissémicos e acumulam-se de forma imprevista.

Colocar a relação entre esquemas e recursos no centro desta concepção permite demonstrar como a mudança social, não menos do que a estabilidade social, pode ser gerada pelo agenciamento estrutural na vida social, o que implica um conceito de agência constituinte, em vez de exterior, a essas estruturas (cf. Sewell Jr., 1992:20). O agenciamento de recursos por parte dos artistas e outros agentes culturais é interno às estruturas artística e estética, eles não operam a partir de fora, eles são a própria estrutura ou parte dela.⁴⁵

Se a existência de estruturas pressupõe a existência de agência “constituinte” em vez de externa às estruturas sociais, a agência pressupõe a existência de estruturas, não só autónomas, exteriores e transcendentais ao indivíduo (Archer, 1995; Giddens, 1984), mas também incorporadas (Bourdieu, 2009). Tendo em conta a dimensão do poder das estruturas (que depende do acesso a recursos), nem todos os indivíduos têm a mesma possibilidade de agenciarem “modelos criativos na definição das suas condutas” (cf. Caetano, 2011:161). Tendo em conta a dimensão da profundidade das estruturas (*i.e.*, esquemas mais

⁴⁵ Os agenciamentos são gerados ao nível da interacção, na qual “todos os membros da sociedade empregam complexos de habilidades interactivas e conhecimento interpessoal, de modo a controlar e manter as relações sociais, como demonstrou Goffman” (1999 *apud* Sewell Jr., 1992:21). O conhecimento dos esquemas culturais implica, assim, “a capacidade para agir criativamente, e na medida do controlo das relações sociais em que os actores se vêm envolvidos, como no âmbito dos seus poderes transformativos”; pequenas acções podem, portanto, ser transformativas de uma determinada situação, influenciando resultados. Neste sentido, para Sewell Jr. (1992:21) a agência difere em termos de “tipo” (intenções, desejos e perspectivas dos sujeitos individuais) e de “âmbito” (posições ocupadas). E pode ser individual ou colectiva, por exemplo, no caso de “acessos organizados a recursos” ou do “acto comunicativo” que estes implicam, no sentido de “formar projectos colectivos, coagir ou promover efeitos simultâneos de actividades individuais e alheias” (*ibid.*).

ou menos duráveis), nem todos têm o mesmo poder/efeitos na sua transformação, embora tenham essa capacidade, que é desigual porque a distribuição e o acesso aos recursos, também, é desigual; e, porque, os modelos criativos/reflexivos, também, são diferentes.

Falar em “agência e criatividade, reflexividade ou acesso a recursos nos comportamentos humanos implica fazê-lo, sempre, por referência às estruturas sociais”. Para a sua compreensão “não é, por isso, necessário escolher entre estrutura e agência. Essa escolha apenas faria sentido caso se pretendesse adoptar perspectivas, excessivamente, deterministas ou voluntaristas, que não integram a combinação dos poderes causais de ambas na explicação do mundo social” (cf. Caetano, 2011:160). Na verdade, como afirma Costa (1999:488 *apud* Caetano, 2011:159):

A reflexão sobre a análise dos sujeitos, das suas opções e do seu lugar no mundo social implica que as estruturas sejam perspectivadas como entidades externas porque são tomadas como objecto que capacita ou constrange. [Mas, por outro lado], as deliberações reflexivas não assumem em exclusivo o papel de orientação da acção. Os processos de interiorização das estruturas sociais permitem desenvolver nos sujeitos um conhecimento prático do real que engendra acções ajustadas às suas probabilidades objectivas.

Assim, as perspectivas dualista de Archer, da dualidade de Giddens e Sewell Jr., ou da prática de Bourdieu, “reportam-se a diferentes componentes da relação entre estrutura e agência”, e entre estruturas que “devem ser entendidas como variáveis e combinadas para que se consiga elaborar um entendimento, mais completo e complexo, das práticas sociais” (*ibid.*). Como pretendido da análise da auto-representação, como prática artística e discursiva, de modo a aferir não só os seus mecanismos causais intrínsecos, mas representativos.

2.3. Mecanismos causais intrínsecos e representativos

A combinação daqueles aspectos permite, através da análise destes casos individuais, detectar os “poderes causais” de ambas (estrutura e agência) na estruturação da trajectória e identidade dos artistas e das obras, da sua singularidade por um lado, e do seu reconhecimento por outro, apresentando diferentes visões, mas complementares do mesmo fenómeno, e reciprocamente envolvidas.

Nesta perspectiva, é possível demonstrar como os estudos de caso permitem aferir mecanismos causais e representativos da realidade dos casos, através da comparação e generalização, à semelhança

do que acontece em estudos extensivos. De facto, como Abell (2009:39-40) afirma, nos estudos de caso pode efectivamente “existir comparação e generalização, mas depois de se determinar a relação causal que originou a relação, ao contrário dos estudos extensivos, em que a comparação e a generalização são prévias à explicação causal”. Ou seja, existe a possibilidade de generalização, mas esta é intrínseca ao próprio caso.

Porém, nos estudos de caso identificar este tipo de relação torna-se, particularmente, difícil porque não existem muitas formas de objectivar, ou decompor, uma determinada realidade de modo a minimizar os efeitos das interpretações dos sujeitos sobre ela. Por outro lado, e como também já mencionado, porque, normalmente, não existe apenas uma causa na explicação de qualquer acontecimento. Aliás, como Abell (2009:42) refere, cada ligação causal é em probabilidade uma abstracção inserida numa rede maior de causas, ou numa série de causas adicionais, cuja decomposição leva a outras decomposições, que convocam trajectórias causais paralelas – “causalidade conjuntiva” – para chegar à interpretação causal particular.

Nos estudos de caso, para que o pressuposto da “explicação causal particular” seja viável, é preciso inferir explicações sobre acções individuais, causalmente orientadas, a partir de um determinado contexto. Ou seja, da especificação das condições e possibilidades em que elas podem ser observadas. Este paradigma explicativo-interpretativo ou “silogismo prático contingente” consiste em descobrir a “causalidade particular” a partir de um padrão relacional sobre a conjunção das acções e mudanças ocorridas na situação em análise, em relação com outras situações. Como por exemplo, a estrutura de significações e padrões conceptuais em que os actores se baseiam para fazerem as suas escolhas (*ibid.*):

Nestes casos crê-se que os actores têm um sistema de crenças ou significações (parte do qual é incorporado) o qual permite a sua intervenção no mundo social a partir do modo como o compreendem. É imperativo considerar a ligação entre dois acontecimentos e, por outro lado, considerar que as intenções dos actores e as suas crenças são um “postulado estado mental”, uma vez que os indivíduos agem a partir de uma miríade de possíveis factores em que se inserem o sistema simbólico dos valores e sentidos incorporados que causam as suas escolhas. Ou propor, como sugere Boudon (2004 *apud* Abell, 2009:43), que para o actor, o sentido para a sua acção, é a sua causa. E, conseqüentemente, os seus efeitos provocarão presumivelmente outras acções, ou seja, uma forma de interacção social (Abell, 2009:43).

Em suma, o argumento da “causalidade particular” assenta em duas proposições: na aceitação de que a acção individual é causalmente orientada; e de que a estruturação das acções no interior dos casos, de

forma particular, faz com que as trajetórias de interação sejam traçadas como narrativas (Abell, 2009:43-45). A estrutura das ações causalmente orientadas tem mecanismos, que em conjunto com elementos funcionais, práticos, contextuais e intencionais dos artistas, fornecem instrumentos para a interpretação do caso. A narrativa, assim reconstruída, atesta a representatividade ou relevância social dos casos.

Ou seja, no interior da narrativa a ação é em princípio orientada por regras, susceptível de compreensão sociológica, dependendo das condições sociais, contextuais e conjunturais que a produzem. Mas incluem os agenciamentos criativos e práticos, ou seja, os poderes agenciais dos próprios sujeitos, agentes auto-reflexivos e criativos, pressupondo-se mutuamente. A narrativa singular do artista está desta forma, directamente, implicada na narrativa histórica ou estética em que eles próprios surgem, reproduzem, reconstroem e transformam.

2.3.1. Narrativas

A narrativa⁴⁶ designa uma sequência temporal ou uma cronologia de acontecimentos que descreve, heurísticamente, as relações causais no interior do caso (Abell, 2009), bem como as suas formas sociais específicas – relações e mecanismos causais, lógicas sociais e de ação, processos recorrentes presentes no contexto analisado (Bertaux, 2001 [1997]:11). A experiência humana é, intrinsecamente, formada e interligada no tempo. E, como tal, a narrativa, na (re)criação de intenções, expectativas e memória implica, necessariamente, uma dimensão temporal (Ricoeur, 1988 *apud* Andrews *et al.*, 2004:6). Assim, quanto mais a construção da narrativa remontar ao passado, mais explícita será a história da sua origem causal (mecanismos). Porém, normalmente, uma sequência temporal por si só, não constitui um caso, mas um caso pode conter uma sequência temporal ou várias, ou seja, várias narrativas. A nível externo, o

⁴⁶ Ao longo desta tese o conceito “narrativa” é utilizado de forma fluída entre as conotações ligadas a construções narrativas da identidade e do reconhecimento através dos discursos, como à narrativa/não-narrativa da imagem. Considera-se, ainda, a reconstrução de acontecimentos numa cronologia, por exemplo, as trajetórias curriculares, como micronarrativas no interior dos casos, e ainda que os casos, a nível macro sejam reconstruídos como meta-narrativas (Abell, 2009). Privilegiam-se, as inter-relações entre as dimensões da experiência – relações, mecanismos e lógicas de ação (Bertaux, 2001) –, e a sua articulação simbólica nos discursos, vistos como modalidades narrativas, pois o tempo articulado de modo narrativo torna-se tempo humano. Por sua vez, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal do sujeito (Ricoeur, 1988).

seu grau de generalização, torna-se uma questão de comparação de narrativas. Logo, para verificar se há um laço comum entre duas ou mais narrativas é preciso analisar mais do que uma narrativa (Abell, 2009:46). Assim, considera-se a narrativa como a descrição, eventualmente sequencial, de relações causais contextuais no interior do caso (micronarrativas), mas também que cada caso, a nível externo, pode ser reconstruído como (meta)narrativa.

Resumindo, encontrar a interpretação causal particular, *i.e.*, atestar a representatividade de um caso, processualmente, envolve a decomposição da narrativa através de um raciocínio probabilístico baseado no pressuposto da simultaneidade das acções individuais, na orientação causal da acção, e na existência de um sistema de crenças dos sujeitos (em parte incorporado) que determina essa acção. Por outro lado, a interpretação narrativa permite reflectir sobre as formas de mediação entre os dois níveis, (macro e micro), ou entre diferentes visões do acontecimento (eventualmente, níveis ou estruturas intermédias), incluindo na análise não só a procura dos mecanismos causais, a nível interno, mas a análise das suas estruturas de significação, a nível externo.

Para o efeito é necessário considerar as formas de relação e mediação entre os vários níveis estruturais (*e.g.*, entre discurso e prática do discurso, entre narrativa e construção da narrativa, entre a auto-representação e o seu reconhecimento), para inferir como, através delas (e da sua acção ou mecanismos), se geram as transformações dessas realidades/estruturas. Estas formas de mediação podem ser, por exemplo, a “reflexividade”, o *embodiment* (in/excorporação socialmente contextualizadas ou culturalmente situadas) ou o “sentido prático”. O que permite afirmar que a explicação sociológica envolve mais do que a procura de mecanismos causais para os acontecimentos, baseia-se também na contextualização, descrição e interpretação das relações fundamentais entre fenómenos (*e.g.*, entre a auto-representação, identidade e corporalidade) e, diferentes níveis estruturais de análise, em diferentes graus de profundidade e influência (*e.g.*, linguagem; mercado da arte; trajectória reconstruída; sistema cultural).

Assim, para a reconstrução desta (meta)narrativa que é o(s) caso(s), além da análise das trajectórias curriculares dos artistas (numa cronografia⁴⁷ de eventos), foi importante adicionar outros

⁴⁷ Utiliza-se o termo cronografia ao invés de cronologia, para designar o espaço-tempo das actividades dos artistas que foi reconstruído com base em múltiplos elementos (não só temporais, mas espaciais, através da ACM). Assim reconstruído oferece não uma cronologia, mas uma grafia de acontecimentos, devido à disposição dos objectos (nestes casos, as participações dos artistas em exposições e outros eventos) num espaço de análise multidimensional.

elementos *i.e.*, decompor outras narrativas, por exemplo: a das imagens propriamente ditas, a da identidade e do corpo, em várias dimensões (identitária e prática/discursiva ou singularidade vs. reconhecimento) e, níveis de análise (e.g. trajectória individual vs. trajectória comum).

Para analisar a experiência subjectiva dos artistas, mormente, sobre o uso do corpo na obra, pela via da narrativa, as dimensões actantes da trajectória e do discurso tornaram-se bastante importantes. O recurso a materiais visuais e currículos enriqueceu esta perspectiva, trazendo para a análise uma dimensão cronológica e outra, espacial-geográfica que redefiniu e explicitou as lógicas de interacção e as dinâmicas de desenvolvimento dos percursos artísticos e das obras. Em conformidade com a dimensão discursiva aportou a questão da produção de sentidos, da sua reprodução e dinâmicas de transformação. Claramente, nenhuma delas pode ser separada dos artistas, que ocupam nestes casos uma condição, duplamente, central como sujeito(s) e objecto(s) da prática da representação.

Logo, para “identificar a natureza do corpo cujas lógicas sociais e culturais se pretendem questionar” (Le Breton, 2006 [1992]:31), e sem rejeitar, a ideia de acção causalmente orientada subjacente às acções individuais (*e.g.*, o uso dos títulos), procurou-se compreender os interesses e motivações dos artistas dentro do sistema global de acções onde eles tiveram lugar (Bourdieu *et al.*, 1968:38-41 *apud* Santos, 2002 [1989]:34).⁴⁸ Porque, apesar destes se revelarem muitas vezes pessoais e singulares, estão envolvidos num sistema simbólico, social e cultural que lhes é anterior e os transcende (Giddens, 1997).⁴⁹

Assim, porque os artistas criam um alinhamento da acção com base nas suas intenções, mas também no conjunto de significados que pensam estar-lhe atribuídos, o objecto de análise não é só a auto-representação, mas todo o processo através do qual ela é feita e refeita (Becker, 1982:200). Ou seja,

⁴⁸ “A ruptura epistemológica obedece a dois princípios: o princípio da não-consciência e o princípio do primado das relações sociais. O primeiro estabelece que o sentido das acções sociais não pode ser investigado unicamente a partir das intenções ou motivações dos agentes que as realiza porque transborda delas, residindo antes no sistema global em que tais acções têm lugar. O segundo estabelece que os factos sociais se explicam por outros factos sociais e não por factos individuais (psicológicos) ou naturais (da natureza humana)” (Bourdieu *et al.*, 1968:38-41 *apud* Santos, 2002 [1989]:34).

⁴⁹ Sistema que sobressai deles, mas que os sujeitos refundam recursivamente através de práticas realizadas no decurso das suas trajectórias e reflexivamente organizadas (no sentido de Giddens, 1991).

as práticas, o modo da configuração dos discursos sobre as práticas e sobre as obras, o seu contexto e condições de possibilidade, as experiências que as envolvem (*embodiment*) e, as apreciações sobre elas.⁵⁰

Foi útil considerar, ainda, outras condições estruturais previamente determinadas na construção dos casos, como elementos biográficos, conjunturas, discursos instituídos, acções e condições, por sua vez, em conjunto determinantes destas narrativas, em que o corpo, como abstracção pictórica, ligado a universos simbólicos alternativos, é fonte de inspiração para novas formas de significação e identidade.

2.4. Corporalidade como lugar de significação e identidade

Qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência. Ela provém certamente da própria natureza da linguagem (...) como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir: [e] cada definição permanece um ponto de vista parcial determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular (Gil, 1997:10).

Inscrita numa linha mais construtivista advinda de autores como Elias, Foucault ou Bourdieu, a *incorporação* é um conceito central nas perspectivas sobre o corpo. Dá conta do “processo corporal de interiorização não-verbal, inconsciente, mimético, automático, de certas disposições de desigualdade e de poder, do modo de interiorização, mas também de reprodução” dessas realidades. Ou seja, refere-se à “dimensão do processo de socialização”, através do qual se constrói e se mantém a vida social, concedendo ao corpo o estatuto de “operador social” onde por um lado, “se revela a eficácia do social sobre o indivíduo e onde, ao mesmo tempo, o social se torna possível” (Vale de Almeida, 1996:6).

Nesta tese é analisada como “duplo movimento de interiorização da exterioridade, acompanhado de um movimento de exteriorização da interioridade” (Ferreira, 2006:100) à semelhança do *embodiment*, que seria neste caso, mais correctamente traduzido por “encarnação”, através do qual o indivíduo vive e modifica o mundo, para não esquecer a dimensão propriamente carnal do corpo que a perspectiva construtivista da incorporação escondia (cf. *ibid*: 110):

⁵⁰ Processo descrito por Becker (1997) como *thick description* ou “descrição aprofundada do objecto que não considera apenas o seu valor facial, mas também interroga a diversidade de lógicas e interesses dos actores sociais, a configuração interna das relações sociais e de poder em que o objecto está imerso, as tensões e os processos de produção e reprodução societal” (Becker, 1997 *apud* Guerra, 2012 [2006]:37).

Adoptando a identidade como a experiência de forma incorporada e centrando a atenção na constituição dos agentes sociais, é possível distinguir duplas naturezas que habitam o corpo, por um lado físico, carnal, mas também entidade social; símbolo primeiro do *self* e da comunidade, algo que se tem e que se é, individual e único, mas também comum à humanidade; ao mesmo tempo, objecto e sujeito. Neste sentido reforça-se a necessidade de admitir o vínculo cognitivo mais directo com o exterior, o corpo é em si mesmo uma construção social, ou seja, a estruturação sensorial e experiencial varia social e, historicamente, afectando todo o conhecimento, incluindo aquele que se cria sociologicamente (Selgas, 1994 *apud* Ferreira, 2006:113).

Logo, recorre-se não só de uma “sociologia da incorporação”, capaz de identificar e decompor os mecanismos de regulação e reprodução social, mas também a uma “sociologia da excorporação” através de uma concepção do corpo que integra a “possibilidade de agenciamento [e], capte o enraizamento carnal da acção e a respectiva subordinação a uma intenção reflexiva prévia” (Ferreira, 2006:103).

A intencionalidade refere-se aqui à capacidade do sujeito projectar e planear o futuro, que tal como a retrospectão e (auto)observação estão incluídas no reportório da reflexividade. A intencionalidade é um aspecto importante da mente e da personalidade do sujeito, à semelhança da capacidade reflexiva deste sobre as suas próprias acções – introspecção, implicando o seu reconhecimento ou retrospectão, que se objectiva ao nível da interacção. Ou seja, embora a intenção seja prévia à acção, o seu reconhecimento só pode dar-se retrospectivamente, sendo desta forma coetâneo e parte do seu objecto (Jenkins, 2008 [1996]:55).

As “práticas de excorporação” implicam, portanto, aquele “duplo movimento” de *dis-incorporação*, que excede o “estado inicial de incorporação, onde o corpo é naturalizado, tomado como um dado adquirido no curso da vida”, em direcção a um “movimento de *re-incorporação*, que passa pela recriação de uma outra corporalidade, voluntária e desejada” (Ferreira, 2006:103-104). Como nas representações do corpo nas obras de HA e JM, por identificação (ou não) dos artistas com o seu próprio trabalho: “um olhar da corporeidade através da excorporação” implica “olhar o corpo numa perspectiva da sua condição expressiva e comunicativa, o corpo transformado em simbolização intentada, para além da simbolização incorporada, que decorre por via da atribuição de significados por parte de outrem ao corpo próprio” (cf. Ferreira, 2006:104).⁵¹

⁵¹ Porque a “percepção dos objectos” – a “consciência que cria o sentido” depende tanto da capacidade do sujeito se olhar a si próprio como objecto como do olhar dos outros sobre esse objecto *i.e.* da voz internalizada do controlo externo - *generalized other* (Mead, 1934 *apud* Jenkins, 2008:57). É através deste processo dialéctico interior-exterior que o *self* é interactivamente construído.

A *corporalidade* é tratada, nesta tendência, como o “lugar sógnico” da construção social do corpo que reflecte uma determinada posição social na estrutura das relações de poder. O social deixa de ser da ordem da abstracção, para corresponder ao “implícito”, expresso pelo corpo no decorrer da interacção. Uma ideia, por sua vez, traduzida pelo conceito de *embodiment* ao assinalar duplamente o sentido da incorporação e da excorporação (Csordas, 1994:1-16). E, enquadrada também pelo *habitus* (e a sua reprodução), ou seja, pelas disposições incorporadas, discursivamente, reproduzidas e, criativamente, reconfiguradas e excorporizadas pela prática da auto-representação.

A corporalidade é a manifestação do corpo físico e símbolo do que se diz sobre ele. Revela o corpo “vivo e vivido” (Le Breton, 1990 e 1992; Turner, 1992 e 1996), eixo estruturador das relações humanas e fundamento da sociabilidade. Operador prático e teórico de regras sociais, e mediador de realidades físicas e abstractas, inerentemente, ligadas, o corpo, representa o paradoxo da existência, por um lado, dada, por outro, construída. Na prática, as auto-representações são vistas como manifestação do efeito de regimes simbólicos, socialmente, determinados, mas também como resultado de um “estar no mundo, culturalmente situado”, mais do que material, vivo e em devir, essencialmente, pragmático e discursivo (Csordas, 1994):

O corpo tende a perder toda a substancialidade que lhe é própria, em detrimento de uma cadeia infinita de signos socialmente instituídos ou difusos. O referente, deixa de ser, ele próprio, objecto do conhecimento, para passar a ser significação (semântica) e a eficácia pragmática dos enunciados que através e a propósito dele são feitos. (...) É assumido, do ponto de vista epistemológico, como operador social e discursivo, sendo analisado enquanto manifestação e efeito de regimes simbólicos, socialmente, determinados (Berthelot, 1992:16-18 *apud* Ferreira, 2006:109).

A corporalidade designa, neste sentido, também, “o ambiente geral no qual os corpos se situam uns em relação aos outros” (quer sejam os corpos pessoais, os corpos metafóricos, institucionais ou grupos, os corpos naturais ou místicos). É o “horizonte da comunicação (...) pano de fundo da exacerbação da aparência” (Maffesoli, 1999:134-135). Neste processo, comunicacional da corporalidade, uma lógica da identidade assume um outro aspecto – o da *identificação*. Concebida através da sociabilidade, relativiza a individuação, enquanto exacerbação narcísica do *eu* pessoal, pois a procura de identificação designa também um *ser* comum, ou melhor, um *querer ser* comum e, não apenas a auto-afirmação.

A convicção na identificação com o colectivo obedece a uma lógica da aparência, ou até a uma *ética da estética* em que o “eu” é feito pelos outros, por todas as modulações possíveis dessa alteridade

(Maffesoli, 1999:306). A existência do *eu* constrói-se a partir de uma lógica/relação comunicacional, pela consciência reflexiva do sujeito sobre o seu *eu pessoal*, na sua relação com os *outros significativos* (incluindo os múltiplos eu(s) do próprio sujeito).

Único, mas também comum à humanidade, o corpo é, ao mesmo tempo, objecto e sujeito individual (e social). Algo evidenciado nas expressões – *Eu tenho um corpo; Eu sou um corpo*. Estas apontam em simultâneo, para uma consciência intrínseca e, para uma consciência extrínseca do corpo. Representam também, o sentimento de propriedade do *eu pessoal* sobre o próprio corpo, ou a distinção entre a *consciência de si* e a da *imagem de si*. E designam, respectivamente, a dimensão pessoal e comunicacional da corporalidade.⁵²

Sintetizando, a corporalidade, aspecto central dos discursos dos artistas, representa não só as formas de construção do corpo segundo os diversos contextos espaço-temporais, mas a incorporação e a excorporação, a percepção do mundo e a experiência dela, os sentidos e a formação cultural. É um conceito fundamental para compreender o processo de construção identitária e as práticas dos usos do corpo na obra. As imagens, marcas expressivas e distintivas na construção da identidade pessoal e social integram os projectos de vida particulares, redes e relações sociais dos artistas e, são causas de fenómenos sociais determinados, como a fundação e reconhecimento dos seus nomes e obras.

Os sentidos dos usos do corpo na obra e suas representações em HA e JM dependem, assim, das lógicas simbólicas subjacentes, num encontro permanente com a “corporalidade” e “identidade” dos artistas. A sua relação é um processo dialéctico que pode ser recriado a partir do modo como constroem as narrativas da auto-representação, pois a corporalidade define como se cria, a partir da imagem/obra, a alteridade; e, demonstra como os próprios artistas virtualizam os discursos produzidos sobre a sua *singularidade* – autodefinições individuais e, definições colectivas externas, com as quais acabam por se identificar, construídas no decurso da prática (artística e discursiva) da representação.

⁵² A corporalidade é a qualidade da condição corpórea, com significância simbólica e social, que liga o corpo a diferentes áreas culturais, tanto pela materialidade (ou seja, da sua condição e existência física primordial) como pela experiência vivida e expressiva. Os significados culturais e simbólicos distinguidos no âmbito da sua definição, em conjugação com as técnicas corporais (cf. Mauss, 1980 [1936]) praticadas através do corpo (*e.g.*, posar para a câmara fotográfica ou movimentar o corpo utilizando diferentes posturas) fazem dele o lugar de mediação do sujeito social e unidade fenomenológica do sujeito no mundo. Torna-se, progressivamente, num ícone cultural, simbólico e estético envolvido no mundo da aparência, da estetização e da representação (Maffesoli, 1999).

A singularidade notabiliza os artistas enquanto autores e personalidades reconhecidos no mundo da arte, é o suporte da sua identificação e reconhecimento. Uma singularidade autoral, mas também biográfica:

A singularidade introduz um suplemento de diferença na noção de individualidade, tal como Elias a entendeu. Isto é, produto de um processo *psico* e *socio* genético, pois, se o “que chamamos de individualidade de uma pessoa é, em primeiro lugar, uma particularidade das suas funções psíquicas”, moldam-se pelo quadro de interdependências sociais e pessoais, é a orientação co-relacional de toda a individualidade. A condição artística acrescenta a esta definição geral a especificidade de serem auto e hétero-reguladas pelo primado de uma diferença. Que diferença? A da obra, que todos os criadores desejam, suficientemente, convincente e reconhecida para fazer do seu nome uma referência. Na arte, a singularidade advém deste efeito de mútuo reforço da diferença nos vários planos, pessoal, interpessoal e social dos espaços artísticos que assim se distinguem de outros domínios profissionais. É, em síntese, tanto uma causa, como consequência. [Enquanto isso] o que a investigação biográfica pode fazer é superar na reconstituição das trajectórias mais pessoais dos artistas. O fundamento que a elas se liga (...) é o contexto. A percepção das características do espaço artístico; a posição que cada indivíduo ocupa e os seus vários atributos: localizações no tempo, país de origem, de residência ou de passagem, geração, família, entre outras redes e círculos de relações. Contudo, sem esquecer que assim como a arte transcende a biografia, os indivíduos não se reduzem apenas à representatividade dos seus contextos. Especialmente, aqueles que se distinguem, eles próprios, pela forma pessoal como desafiam ou se colocam em relação a esses contextos. Perspectiva que acolhe outra faceta da singularidade e, já antes referida, a da individualidade (Conde, 2011b:40-53).

Esta lógica prevê considerar os artistas como sujeitos das/nas obras (pressupondo uma acção reflexiva por parte destes na sua construção, e autodeterminada); e actores (desempenho de múltiplos papéis sociais e os vários papéis representados nas imagens). Estes relacionam-se com outras figuras do mundo da arte relevantes ao estabelecimento de redes de comunicação e discursividade e, imprescindíveis à concretização dos artistas como autores reconhecidos. E, por fim considerá-los como agentes das práticas (os artistas, e *outros* agentes, potencialmente re/produtores de contextos, transformações e significações discursivos).

Os usos do corpo na obra são observados como processo e projecto discursivo de construção de sentidos para a identidade, corporalidade e obra. Estão em causa, quer um sentido semântico potencial directamente implicado, mas não determinado, das leituras possíveis dos usos do corpo na obra, seu principal fundamento; quer a captação da relação de sentido dos usos do corpo na obra, numa concepção weberiana do termo, ou seja, conhecer este fenómeno a partir da sua compreensão como facto, cujo sentido aponta para outros factos significativos.

O sentido, quando se manifesta, dá à acção concreta o seu carácter, seja ele político, económico ou religioso, artístico ou estético. O objectivo do sociólogo é compreender este processo, desvendando as ligações causais (conjunturais e outras) que dão sentido à acção social em determinado contexto (Aron, 2010:469-470; sobre esta questão ver também Habermas, 2010:29-31).

Em suma, nesta tese, o corpo é a unidade primordial do sujeito no mundo, o meio pelo qual este exerce a sua experiência/actividade e, simultaneamente, um fim em si mesmo, como objecto da representação. Considera-se a representação, ao mesmo tempo, experiência subjectiva, incorporada e excorporada, do sujeito e, prática discursiva, objectivada na obra, transversalmente ao processo de significação e interpretação onde é gerada. Ou seja, pelas condições materiais e discursivas contextuais que a originam como linguagem visual, textual e simbólica.

Através desta análise crítica⁵³ pretende-se compreender as narrativas subjacentes aos casos HA e JM, em que o corpo é sujeito e objecto da obra de arte, lugar social do *eu* pessoal (sujeito da obra) e ao mesmo tempo ocupa o lugar privilegiado da obra (sujeito na obra), constituindo-se posteriormente na própria obra, autêntica, imanente, e mesmo condição de possibilidade autoral, *i.e.*, espaço social para o nome do artista.

Uma obra onde o corpo aparece como *médium* da identidade/reconhecimento, e onde a estética de uma corporalidade erigida à luz da própria imagem, faz parte das escolhas e constrangimentos que delimitam a construção identitária e o projecto pessoal, como uma ética plural, socialmente aceite.

Este processo de auto-recriação é constante pela predeterminação, mas também indeterminação contínua da obra, um universo plástico pleno de significantes, ao qual é necessário aceder, constantemente, numa muito pessoal, procura de sentidos. Ao fazê-lo os artistas usam conhecimentos, linguagens próprias, especificações técnicas e tecnológicas, sobre as quais também investigam. Muitas vezes o seu trabalho é uma experimentação, uma prática que explora diversos elementos, como a

⁵³ Porque não-absoluta e ultrapassável; esta perspectiva é apenas uma construção de sentido, neste caso sociológico, para os usos do corpo e suas representações em HA e JM, a acrescentar aos muitos outros sentidos já existentes sobre a obra dos dois artistas. O sentido, este ou outros, são, no entanto, sempre mutáveis (e construídos). Portanto, o ponto de vista crítico é a única forma de empreender uma análise deste tipo. Mesmo o sentido que se diz subjacente é construído *a posteriori*. No mínimo, adopta-se a ideia da existência de uma intenção reflexiva prévia, por parte do agente (como “motivação” ou “ideia para”, orientadas causalmente, ou mesmo uma “necessidade” como os artistas por vezes referem), mas o sentido é impossível de prever neste estágio (*de intenção*), porque ele nasce com a própria obra, através de um processo relacional de construção e criatividade, em contextos particulares.

fotografia, e o corpo. Ao realizá-la, é construído um sentido e, concomitantemente, um discurso que o acompanha. Logo, trata-se de uma prática cotidiana, não só produto de conhecimentos, saberes, experiências, mas também (re)produtora do pensamento artístico e do universo estético onde ela própria tem lugar. É neste sentido uma prática criativa e transformativa das estruturas estéticas mais duráveis, em que ela própria assenta.

Mas, para lá da obra e/ou da experiência criativa, é construída e gerada uma prática discursiva, em termos alargadas, em que intervêm outros mediadores. Um discurso, nomeadamente, sobre o corpo, sobre o lugar, o espectador e o olhar, sobre a narrativa da obra e o carácter da auto-representação, sobre o “eu” e o “outro”, sobre o “tempo”, o “espaço”, a “ficção”, com dimensões de carácter imperativo no reconhecimento e fundação de ambos – obra e nome do artista. Com alguns exemplos observa-se:

(...) *Persona* implica uma dualidade inevitável ... não acho que um espelho possa determinar a minha singularidade. Isso é outra questão. Mas a verdade é que produz um efeito estranho porque descubro alguém que, em certa medida, é um duplo. Reconheço-o. Reconheço certos traços que tenho a certeza que me pertencem, mas, ao mesmo tempo, não me reconheço no espelho ou (...) nas imagens que produzo. (...) Mas passemos dos espelhos às fotografias: quando vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço ninguém em particular, ainda assim reconheço que está ali alguém que não é ninguém em particular. Acho que é uma experiência espantosa e diria que essas imagens são abstractas. (...) Às vezes essa *persona* inventada está próxima daquilo que aparento, outras é bastante diferente e não tenho para isso a menor explicação. Nalgumas fotografias estou bastante bem, se assim posso dizer mas, infelizmente, nessas fotografias quase nunca me reconheço. É fantástico, mas reconheço-me nas mais estranhas (JM, 1998e).

...

Faço o cenário e coloco-me nele exactamente como eu quero e com a expressão que desejo. Mas não sou eu! É como se fosse outra pessoa, é, no fundo, é a busca do outro, é o outro que lá está (HA *apud* Machado, 1996).

Apesar de a auto-representação sempre ter sido um espaço privilegiado para a apresentação do eu interior, nestes discursos, há uma tendência para a coisificação do corpo-objecto representado, para a dissolução do eu pessoal, na sua relação com a imagem. Neles, a analogia entre a “ausência do eu” e o “espelho” é muitas vezes referenciada. O espelho reflecte uma imagem ou um olhar, que pode ser de qualquer um – “A fotografia é então um espaço-outro (ficcional) (...) o outro lado do espelho de Alice, território ficcional e alucinatório onde o corpo anónimo [dos artistas] se transforma em pintura e em

desenho” (Duarte, 2009: *n.p.*).⁵⁴ Ao (auto)retratarem-se os artistas posicionam-se como “objecto de desejo” ou “apreciação do olhar dos outros”, que interferem neste “jogo”, como espelho reflectindo várias imagens fragmentadas desse objecto (cf. Leite, 2001).

A ideia da “fase do espelho” foi introduzida por Lacan (1949), para formalizar o modo de formação do *eu*. O espelho é uma metáfora para representar o *outro*. O outro é o meio pelo qual o sujeito encontra a sua própria imagem (por identificação) e é ao mesmo tempo aquilo que o separa dessa imagem (diferenciação). Algo evidente nas expressões referenciadas.⁵⁵

A utilização do corpo na obra pelos artistas constitui uma ligação ao quotidiano e ao “outro” através da dimensão tecnológica ou instrumental (técnicas, forma, conteúdo, imagem, corpo), e discursiva (saberes e influxos produzidos no decurso do acto criativo). Desta forma, as experiências quotidianas de criação de obras de arte são também geradoras do pensamento e reflexão sobre arte. Os discursos constituem-se por isso, como mecanismos causais da interacção (nestes casos englobam a percepção visual e a visualidade, e referem-se a modos de exposição e divulgação da obra). A sua desconstrução implica considerar todas as suas formas e modelos, redes (como se ligam a outros), signos, imagens e representações. Deste modo, a par do sujeito individual, consideram-se também a dimensão actancial (agência) da trajectória do artista e da obra, cuja “dinâmica expressa uma concepção contemporânea de identidade na sua articulação colectiva com posições relacionais, contingentes e transitórias dos sujeitos. Pelo que, a narrativa da identidade é dinâmica, ou seja, a trajectória tem uma dimensão actancial, cujo fundamento é a acção individual” (Arfuch, 2002).

⁵⁴ “De início as imagens foram feitas para evocar a aparência de algo ausente. [Lentamente], porém, tornou-se evidente que uma imagem podia sobreviver àquilo que representava; nesse caso, mostrava como algo ou alguém tinha sido – e, conseqüentemente, como o tema havia sido visto por outras pessoas. Mais tarde ainda, a visão específica do fazedor de imagens foi também reconhecida como parte integrante do registo. (...) Constitui isso o resultado de uma crescente tomada de consciência da individualidade, acompanhada de uma crescente consciência da história (...) pelo menos desde o início do Renascimento (Berger, 2002 [1972]:14).

⁵⁵ A construção do corpo em imagem reflecte o eu pessoal, simboliza a imagem de si. Mas, ao mesmo tempo, essa imagem é a imagem de um corpo que não vê, apenas consegue captar a imaginação ou a ideia desse corpo, porque o esquema óptico (*L'Schèma*) de Lacan (1949) introduz o sujeito no lugar do simbólico, no lugar onde nós (outros) vemos a fotografia. No esquema óptico de Lacan a *imagem de si* é só imaginação, não é uma imagem real. Não é o reflexo, porque naquela posição o sujeito não se consegue ver a si próprio, só se consegue imaginar, pensar como sujeito através do outro. O significante (representação mental da forma e do objecto material) só tem significado (representação mental do conceito associado ao signo) na sua relação com o *outro*. A estrutura da linguagem implica que o significante em si não significa nada, só adquire sentido por referência a *outro* é, portanto, relacional (Leite, 2001; ver também Krauss, 1993).

No seu aspecto relacional a análise discursiva permite demonstrar, também, que a própria obra de arte pode ser hermenêutica de outra obra de arte, pois o artista constrói interferências originárias da sua própria experiência, com a sua anatomia (matéria) corporal, redefinida (auto)reflexivamente em cada obra. A representação do corpo surge, em cada um dos casos, como projecção e reflexo imaginário, que implica uma consciência do objecto na sua relação com outros objectos. Depende de observações dos próprios artistas sobre o seu e outros trabalhos, assim como, cria uma retórica própria permitindo interpretar não só a sua, mas outras obras.

Os significados das linguagens (visuais, textuais, corporais), através das quais o artista actualiza o tema/representação, são o seu sentido que não existe separado do seu contexto. Ao reconstruir a forma antiga (o corpo, sempre o mesmo) através de uma nova interpretação (a representação, sempre outra) em novos contextos, o artista concebe uma narrativa a partir do seu próprio corpo utilizado em vários suportes, a tela, o vídeo, a fotografia. Concomitante a isso e, metaforicamente, a ideia de palimpsesto está presente. Num *riscar de novo* o artista dá um outro sentido ao corpo. Através do corpo que é o seu, mas que é também o da obra, reinventa-se, reinventando-a. O corpo sujeito, passa a corpo objecto, figura descarnada, efeito imagético, numa obra em que os materiais utilizados determinam, limitam ou constroem a acção do personagem, a direcção do traço, do plano, o movimento e o tempo, a essência do lugar/cenário. Criam um caminho, uma história e uma narrativa da imagem que acaba por ser também um traçado pessoal. Ao mesmo tempo, são geradas (por mecanismos de relações e conectividade existentes no espaço social) uma série de linguagens (orais, visuais, textuais e corporais, em suma, discursividades) que captam o enraizamento de saberes e práticas incorporadas, através delas excorporizadas. Práticas discursivas no mundo simbólico da auto-representação, onde se desenvolve uma realidade concreta e a sua história. Onde a relação entre o corpo e o discurso do corpo assume um carácter determinante na origem, formação e reconhecimento da obra e trajectória do artista.

Procura-se, assim, reconhecer e captar a problemática discursiva da corporalidade através da incorporação/excorporação, para abranger a redefinição dos seus princípios e mecanismos causais e entender a sua génese. Mas também, as suas formas de reprodução, instituição e legitimação em HA e JM. São horizontes para novas interpretações sobre o fenómeno da representação do corpo, nestes artistas, pelo entrecruzamento de referências, autores, estudos e disciplinas.

Mas, para melhor contextualizar o enquadramento conceptual destes casos, é útil, observar ainda mais algumas ideias relacionadas com o desenvolvimento das perspectivas sociológicas sobre o corpo.

3. DESLOCAÇÕES DAS PERSPECTIVAS SOCIOLÓGICAS SOBRE O CORPO

3.1. Do corpo dado ao corpo construído

Constituído (...) como objecto do mundo, ao contrário do sujeito clássico, que era universal, o sujeito moderno será individual: terá corpo e história. Significa então que à experiência do homem na modernidade é dado um corpo que é o seu corpo, cuja espacialidade própria é irredutível e se articula com o espaço das coisas. A esta experiência são dadas duas formas: desejo (intensidade particular) e linguagem (capacidade de representar o mundo). Apesar de pensar o intemporal e de perceber em si a acção da temporalidade, o corpo existe no presente e é o suporte da sua experiência de sujeito assim como de objecto. Para o pensamento moderno, o corpo humano, embora natural, não é da ordem da natureza, distinguindo-se assim da vida animal. Ele nasce ligado à razão e à cultura. A imagem do corpo é a de um artifício cultural que deve estar preparado para o espaço social (Tucherman, 1999:85-86).

A partir do final da Idade Média, depois das primeiras dissecações e do desenvolvimento da epistemologia mecanicista, marcada pelo pensamento de Descartes, o corpo entrou no registo do ter/possuir um corpo: o “acto anatómico” constitui a primeira “ruptura ocidental” entre o homem e o seu corpo.⁵⁶ Mas foi com o “aparecimento do sentimento individualista que o corpo surgiu isolado do mundo que lhe dá um sentido, e do homem que lhe dá uma forma, encarnando a própria legitimidade” (Le Breton, 1985:12). Com a modernidade, o corpo e a sua plasticidade, fundaram-se como modelo de representação do universo, integrado numa formação individual, institucional e social (Tucherman, 1999). O encontro de uma trajectória individual e de uma dimensão colectiva é o reavaliar da complexidade e pluralidade do campo social. Hoje, o corpo não pode ser isolado do sujeito do qual encarna a existência, pois é o observatório ideal dum contexto social. É o cruzamento de todos os instantes duma cultura, o lugar de imputação do campo simbólico na vida do sujeito, ao mesmo nível que, anteriormente, a linguagem era o meio de resposta do indivíduo ao mundo (Le Breton, 1985:13-16).

Todas as acções quotidianas, mesmo as mais insignificantes, implicam um efeito de (i)mediação do corpo. O corpo produz continuamente o sentido da acção ou da prática e, ao fazê-lo, insere o homem num espaço social e cultural determinado. É a própria condição do homem, o primeiro vector de sentido da vida diária. É portanto, o suporte material, operador *sine qua non* de todas as práticas e trocas sociais.

⁵⁶ Para o homem medieval, pelo contrário, as “violações” de cadáveres eram impensáveis, pois continham uma conotação de violação da integridade do sujeito (*ibid.*).

Contudo, embora autores como Marx, Durkheim ou Weber tenham referenciado o corpo, ainda que de forma implícita nas suas teorias, verifica-se que há uma “tendência sociologicamente desincorporada” nestas abordagens mais clássicas. Shilling (1993:1-8) explica esta tendência devido ao facto do pensamento teórico clássico assentar na dicotomia mente/corpo, considerada como garantia para a objectividade, focada na mente como definição dos indivíduos como seres sociais, e no corpo como o seu suporte.

Segundo Turner a tendência da sociologia clássica para se centrar nas condições da ordem, controlo e mudança social, acompanhadas da complexidade do capitalismo, geraram uma ideia de sociedade como sistema, que negligenciou o lado biológico do indivíduo em função do social, perspectivando o corpo como natural e pré-social (1992 *apud* Shilling, 1993:8-9). Turner explica assim, a vocação clássica da sociologia, assente na dicotomia mente/corpo, para associar as capacidades agenciais humanas à mente e à consciência, em vez de adoptar o corpo como entidade indivisível. Enunciação dicotómica que está também, segundo este autor, na base do dilema agência/estrutura, uma das questões fundamentais da teoria social de hoje.⁵⁷

⁵⁷ Este dilema foi apontado pela filosofia, no século XVIII, como a oposição sujeito-objecto. Na perspectiva de Adorno por exemplo, esta oposição foi historicamente constituída pelo Iluminismo. Logo, para admitir a existência de uma relação ontológica entre acção e estrutura, é necessário considera-la como uma ontologia negativa e histórica, ou seja, constituída historicamente e não eterna à natureza humana; que não deve ser assumida positivamente como objecto sociológico, mas algo de que o homem se deve libertar e definir negativamente. Uma representação coisificada, categorial e produto histórico, de uma realidade, na qual o sociólogo, assim como todos, devem “pensar contra si próprios”. Adicionalmente, nesta concepção, a ideia de “sujeito” não pode ser separada da ideia de “razão” e de “consciência” ou não existirão propriamente sujeitos, mas meros operadores determinados. E desse modo nenhum conhecimento social é sequer possível; aporia em que as teorias sistémicas normalmente colidem (cf. Adorno, 2009:6-8; ver também Horkheimer & Adorno, 1985). Neste sentido, é preciso também, considerar os processos mentais que se desenvolvem sem intervenção da consciência ou na designação mais moderna da psicologia cognitiva, o não-consciente, para acabar com a ideia de que o homem possui um domínio qualquer sobre a natureza, que lhe permite tudo conhecer e tudo decidir. Por outro lado, as ideias que governam o mundo são, como referido, construídas historicamente e, nessa medida para resolver o problema, seria preciso libertar-se em primeiro lugar de todas elas. Utilizar mais uma vez como Adorno, o método dialéctico da “não-identidade”, respeitar a negação, as contradições, o diferente, o dissonante, o que ele chama também de “inexpressável”: o respeito ao objecto (2009:185-186). Isto é, o corte com o pensamento sistemático. A razão só deixa de ser dominadora se aceita a dualidade de sujeito e objecto, interrogando-se e interrogando, sempre, o sujeito diante do objecto, sem sequer saber se pode chegar a compreendê-lo por inteiro. Discutir o processo e negar as suas premissas essenciais para encontrar a verdade legítima, é esta a proposta da “dialéctica negativa” de Adorno (*ibid.*). Esta ideia pode ser analisada, também, a partir de Simmel para quem tudo o que é de interesse histórico é

Apesar desta tendência inicial, sociologicamente desincorporada da teoria social, o corpo assume lugar de destaque em teorias posteriores. O que aconteceu, segundo Shilling, a partir “da necessidade de explicação causal para novas relações que ganham visibilidade com a autonomia do corpo” (1993:10).

Segundo Foucault (1982:323), conquista-se a autonomia corporal, a partir da libertação pelo exercício individual de práticas de um cuidado de si, que tornou socialmente possível a libertação de relações de poder, de controlo e dominação dos indivíduos. Esta libertação, quando ocorre de modo reflectido, passa a constituir uma ética, a qual Foucault procurou compreender a partir da experiência filosófica, expressa no termo grego *arché* que indica ao mesmo tempo a permanência e a diferenciação existente em cada objecto do mundo, a afirmação do ser pela diferença. A autonomia individual adquire um significado político ao resistir à dominação nas relações de poder, que visam o exercício de um domínio do eu e dos corpos individuais. O que Foucault procurou demonstrar foi, essencialmente, a autoformação do sujeito, em determinadas configurações, através de certas práticas de liberdade, de distinção ou diferenciação, dentro do contexto das relações de poder, com as quais cada sujeito alcança o domínio que caracteriza a autonomia individual (Foucault, 1982:323ss.).⁵⁸

No seguimento de Foucault e outros autores “pós-estruturalistas”, uma linha social construtivista veio constituir uma vertente do corpo socialmente produzido, contingente aos contextos discursivos e sociais de origem. Bourdieu (1986, 1987 e 1997), por exemplo, inspirado nas ideias de classe e

expressão ou produto de fenómenos mentais. Os fenómenos sociais são encarados por Simmel como resultado das acções dos indivíduos que são por sua vez produto dos processos mentais desses mesmos indivíduos, equacionados na interacção em contextos específicos, por *e.g.*, como as cidades (cf. Simmel, 1968). Ideia que desemboca de certa forma no princípio da não-consciência em Bourdieu *et al.* (1999:23-44).

⁵⁸ Por exemplo, a politização do corpo pelas teorias feministas e dos tabus ligados ao sexo e ao prazer, em conjunto com os movimentos sociais que reclamavam o controlo do corpo feminino, contribuíram para estas mudanças e alteraram a construção teórica destas relações (Cunha, 2004:9-10). Aspectos demográficos, como o controlo da natalidade, aumento da esperança de vida, da população idosa com a melhoria dos cuidados de saúde e qualidade de vida, bem como, as construções de género, afectaram, igualmente, a visibilidade e o modo como se vive o corpo na sociedade contemporânea. Ainda, segundo Cunha (2004:10), a SIDA nos anos 80, acelerou o interesse sobre o corpo, contribuindo para o desenvolvimento da análise dos comportamentos sexuais, e despertando para a relevância da educação sexual dos jovens. A discriminação física exercida sobre os doentes de SIDA obrigou ao controlo funcional da doença, motivo para aprofundar o seu conhecimento. A anorexia, a bulimia, a obesidade afectam os estilos de vida, e constrangeram também para estabelecer um controlo sobre o corpo e os seus usos. A “libertação do corpo” deu origem a um deslocamento dos constrangimentos, dos discursos de poder para os da publicidade, da medicina para a indústria da estética, da vida política, económica e saudável (preocupação com a saúde) para a estetização da vida, o bem-estar e o prazer (preocupações estéticas) (Le Breton, 2005).

reprodução social de Marx, no interesse de Durkheim (1893) nas funções sociais e cognitivas das representações colectivas, e no enfoque de Weber (1964) nos estilos de vida⁵⁹ inscreve-se nesta tradição, apresentando uma visão incorporada da sociologia (cf. Nettleton *et al.*, 1998:8). Da mesma forma, a sociologia do corpo desenvolvida mais recentemente, evoluiu no sentido de uma sociologia incorporada, adoptando a ideia da existência de um corpo emocional, social e psíquico socialmente construído.

Na sociedade moderna, o “corpo passou a ser objecto de vários imaginários, impulsionador de indústrias e consumos” dando origem ao que Turner (1992) definiu como “sociedade somática”, na qual problemas políticos, sociais e pessoais são problematizados no e mediante o corpo. Produto de discursos históricos e de poder (na arte, na política, na medicina, no desporto, na moda, na tecnologia e na estética), o corpo é um fenómeno natural, produto social, construção social e entidade biológica.⁶⁰

Turner (1996:1) evidencia, desta forma, a dimensão histórica do corpo, distinguindo-o como campo preferencial da actividade política e cultural pela regulação dos corpos, reflectida nas mudanças nos espaços sociais ocupados pelos discursos de poder. Efeitos da relação entre indivíduo incorporado e sistemas de poder, permitem exercer um maior controlo sobre as populações, e aos indivíduos, diferenciarem-se mais uns dos outros. Este processo de diferenciação é descrito por Turner (1992) por

⁵⁹ O que define os elementos que compõem o conjunto simbólico a que se chama de “estilo de vida” é a sua distância em relação às necessidades básicas dos indivíduos ou grupos. “Às diferentes posições que os grupos ocupam no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de diferenciação que são a retradução simbólica de diferenças objectivamente inscritas nas suas condições de existência” (...) “Necessidades básicas são aquelas que determinam minimamente a sobrevivência dos homens: comida, abrigo etc. No entanto, se comer é uma necessidade, o modo como se come, a escolha que se faz entre os diferentes tipos de comida, ou ainda o uso de talheres e a opção que se faz entre diferentes tipos e materiais deste género é indicadora de valores que constituem estratégias de distinção no meio social” (Bourdieu, 1983:82).

⁶⁰ Neste contexto, por exemplo, Mary Douglas (1978) refere “dois corpos”, aludindo ao aspecto físico e social do corpo. No entanto, esta distinção reintegra a divisão clássica mente/corpo, entre cultura e biologia. Mais precisamente distingue o uso que se faz dos corpos e o modo como funcionam, enfatizando os elementos fisiológicos e anatómicos a partir do domínio simbólico. Schepers-Hughes e Lock (1987) distinguem “três corpos”, o “corpo individual” (*self*); o “corpo social” (usos representacionais do corpo como símbolo da natureza, da sociedade e da cultura); e, o “corpo político” (regulação e controlo do corpo). John O’Neill (2004) realça a existência de “cinco corpos”, o “corpo antropológico” (tendência do homem para antropomorfizar o cosmos); o “corpo social” (analogia entre forma de organização das instituições sociais e dos órgãos do corpo); o “corpo político” (modelo de organização do Estado; os indivíduos são membros de um corpo mais vasto); o “corpo consumidor” de produtos que preencham necessidades corporais tais como sexo, tabaco, automóveis, etc.; e, o “corpo médico” com a medicalização, controlo médico e a tecnologia (Douglas, 1978 [1973], Schepers-Hughes & Lock, 1987 e O’Neill, 2004 [1987] *apud* Csordas 1994:7-8).

“individuação” ou conjunto de práticas através das quais os indivíduos são identificados e separados por marcas, números, sinais, e códigos relacionados com normas e formas de organização da sociedade. Facilita, ao mesmo tempo, o controlo e vigilância dos indivíduos (Turner, 1992 *apud* Shilling, 1993:78).

Turner (1992) identificou três grandes áreas de estudo da sociologia do corpo: uma relacionada com as políticas da representação cultural do corpo, que deriva da antropologia cultural; outra, relativa à sexualidade, género e corpo (engloba as teorias feministas, a moda e a identidade); e, por último, o corpo na saúde e na doença (relaciona aspectos da medicina, cura, dor, etc.) (Turner, 1992 *apud* Cunha, 2004:11).

A partir da distinção alemã entre *Leib* (*self*, ou o meu corpo/ser um corpo) e *Korper* (ter um corpo), Turner (1992:9) desenvolveu ainda, a ideia do corpo animado vivo e experiencial – *living body*; e corpo externo, objectivo e institucionalizado – *lived body*. Lembra, assim, através da noção de *embodiment*, que *self* e corpo não estão separados: “Esta dupla natureza dos seres humanos (Plessner, 1976:195) expressa a ambiguidade do *embodiment* ao mesmo tempo pessoal e impessoal; objectivo e subjectivo, social e natural” (Turner, 1992:41-42).⁶¹

Shilling (1993) estuda também as formas de *embodiment*, *i.e.*, distintos padrões de sentido da experiência corporal na relação com diferentes formas culturais de sociabilidade, com especial ênfase para a integração corpo/mente: “o *embodiment* não deve obscurecer as capacidades cognitivas reflexivas que ocorrem no *interior* e *devido a*, em vez de em oposição *ao corpo físico*” (2012 [1993]:x). Lembrando António Damásio (2010:20), na edição mais recente do já clássico *The Body & Social Theory* refere: “o corpo não existe isolado do pensamento, antes constitui a fundação da mente consciente” (Damásio *apud* Shilling, 2012 [1993]:x).

Esta perspectiva é importante para a análise, pois o *embodiment* não só providencia um território existencial para o *self*, como coloca uns e outros em relação de visibilidade mútua, o que implica situações e eventos sociais, traduzido por um “estar no mundo” culturalmente situado, que aponta para a

⁶¹ Sinteticamente, Turner (1996:236) fornece um quadro teórico para a análise do corpo apresentando quatro dimensões inter-relacionadas: a primeira refere-se à continuidade no tempo, ou seja, à “resolução do problema da reprodução”. A segunda à continuidade no espaço *i.e.*, à “resolução do problema da regulação e controlo” da população; ambos descritos como problemas políticos. A terceira dimensão é definida pela “necessidade de conter o desejo, ou restrição” e, é um problema do “corpo interno”. Na última dimensão surge a necessidade da “representação dos corpos para os outros”, identificado como problema do “corpo externo”.

imediação corporal do indivíduo no mundo, sujeito e objecto e, a relação com os outros. Pois, embora, “o corpo constitua um valor de signo”, incomparável “na construção e representação do sujeito, através do qual o *self* se reconhece a si próprio, participa, com igual valor simbólico, na apresentação de si ao mundo e, nos processos que envolvem o seu reconhecimento social e as complexidades das relações de poder” (Csordas, 1994:1-20).

Donde, Friedman (1994) evidencia o desenvolvimento do modernismo como proposição filosófica e realidade social que levou a uma crise profunda de identificação e, à difusão do sentimento de “alienação”. Define-a como a separação dos indivíduos do “estar no mundo” percebido como significativo e vínculo relacional (Friedman, 1994 *apud* Klesse, 2003:23). E, Bauman (1989 e 1993) aponta para os constrangimentos do corpo, na condição de “modernidade líquida”, cujo espectro complexo de relações é alienante e desintegrante das identidades, mutáveis, flexíveis e manipuláveis.

Dubar (2006) refere a este propósito, que se trata da “interpretação de uma mutação”, ou o que chama de “crise das identidades”.⁶² É acompanhada da “crise do corpo” e corresponde à passagem do sujeito estatutário e cultural para o sujeito narrativo, auto-reflexivo ainda em construção. Esta transformação funda-se em processos de desenvolvimento social significativos, desde a emancipação das mulheres, aos processos de racionalização económica e de globalização da cultura simbólica, às alterações das formas de vida privadas e do corpo. Trata-se de construir projectos e torná-los reconhecidos, colocá-los em interacção com o mundo. De traçar narrativas pessoais, trajectórias e histórias colectivas. Neste cenário, novas formas identitárias emergem, adaptando-se e (re)construindo-se. Por um lado, dá-se o regresso ao “eu colectivo”, instituído em pequenas formas associativas. Por outro, a edificação do “eu individual” mais íntimo, privado de mediação. Eficaz entre o “nós”, porque o outro (a vastidão do mundo global) não tem expressão adequada, apenas um valor abstracto ou imaginário. O “eu” fecha-se nas suas relações com os mais próximos, reduzido às identificações

⁶² A noção de crise é entendida por Dubar (2006), como “fase difícil vivida por um grupo ou um indivíduo”. Remete para a ideia de uma ruptura entre diversas componentes. À semelhança das crises económicas, as crises da identidade são pensadas como perturbações nas relações, relativamente estáveis, entre elementos estruturantes de uma actividade (produção e consumo, investimentos e resultados, etc.). A identificação é posta em causa, ou seja, as formas de caracterização de si e dos outros, segundo ideias e concepções estabelecidas, entram em desuso. A “crise da identidade” relaciona-se com a chamada “crise do corpo”, pois “a relação informada e reconhecida, construída diariamente com o corpo, é considerada uma das modalidades pela qual a crise da identidade ocorre e se manifesta” (Dubar, 2006:14).

produzidas por outrem, prisioneiro delas, na defesa da sua identidade íntima e reflexiva (Dubar, 2006:131):

A crise da corporalidade ampliada com o feminismo, a revolução sexual, a *body-art*, a crítica do desporto etc., fundou um novo imaginário do corpo. Nenhum campo da prática social escapou às suas reivindicações que deram ao indivíduo extensão e aparência. Nesse discurso, o corpo é colocado como posse, atributo, outro, *alter-ego*. O homem é a fantasia desse discurso, o sujeito suposto (Le Breton, 2006 [1992]:9-10).

O corpo submetido ao traçado da medicina, da tecnologia e da arte oferece aos outros, informações a partir das múltiplas superfícies em que se desdobra a sua aparência. O vestuário, a tatuagem, a maquilhagem, são formas do sujeito afirmar a sua presença. São rituais íntimos de fabricação de sentido, resultantes da necessidade de evidenciar a existência pessoal, que tornam cada vez mais difícil ligar a identidade e o significado humano, a uma cultura ou linguagem coerente. A dispersão das referências, as rupturas sociais, geracionais ou culturais, tornam o mundo mais desordenado. Levam cada sujeito à produção da própria identidade através da multiplicação cultural, pela decifração de significados, *i.e.*, a transformação em sinais, em estética, da cultura dos outros (Le Breton, 2002).

Resumidamente, o corpo, antes, assumido como aspecto da natureza dificilmente alterável, e a identidade, transformaram-se com a incursão de novos esquemas abstractos de informação e conhecimento e, no advento da tecnologia, em possibilidades programáveis, não só por governos e discursos instituídos, mas pelo sujeito, segundo a sua vontade, criatividade e formas reflexivas da relação informada com o corpo e a vida individual. O corpo passa a ser, sobretudo, expressão e projecto identitário, e o *self* projecto reflexivo (Giddens, 1991:95-98). Porquanto, a pessoa é inseparável do espaço e do tempo, com as normas culturais impostas ao corpo na forma de dietas, beleza, moda e comportamentais. O corpo transforma-se na incorporação vivida de tensões da sociedade, expectativas e necessidades (O'Reilly, 2009:60-61). Mas porque, reflexivamente, o sujeito se inter-relaciona consigo e com o meio, modifica essas expectativas e necessidades, autonomiza-se e reconstrói a própria existência. A reflexão do indivíduo sobre *si* próprio evidencia a subjectividade e a fabricação de sentido para a vida, de um modo agora também imagético. Reflecte a experiência vivida do corpo, excorporada na prática quotidiana, por um sujeito autodeterminado e agente reflexivo.

Também, a arte contemporânea, centrada sobre o corpo, toma partido no debate sobre rupturas epistemológicas multiplicadas em disrupções ontológicas que, sucessivamente surgem no espaço social.

Uma espécie de assinatura de si pela qual o artista se afirma através de uma identidade escolhida. Forma radical de comunicação, de se valorizar e evidenciar para escapar à indiferença (Le Breton, 1990:141-149). O sentimento de identidade mistura-se com o julgamento dos outros. Não é apenas emanção do foro interior e, sim um factor de relação. Através de experiências, como a da auto-representação, o corpo próprio apresenta-se, constantemente, num desafio a ideias, valores e aos usos normalizados que dele se podem fazer. A insuficiência do corpo culmina na vontade de superar os seus limites, e isso é modificá-lo, transformá-lo, dar-lhe novos usos, expressivos, simbólicos e discursivos.

Deste modo, o corpo concebido, originalmente, pela teoria social como entidade controlada por poderes instituídos pode, ao mesmo tempo, ser modificado individualmente. Serve de mediação das duas realidades. A adopção de uma abordagem mais ligada ao “corpo vivido” ou experiência corporal no desenvolvimento da investigação científica torna-se, pois, necessária. Uma visão do corpo socialmente mediado e individualmente percebido, dependente das estruturas sociais e das compreensões culturais do momento de análise, ou o que Turner chama de “pragmatismo metodológico” (Cunha, 2004:40). O autor defende que o ponto de vista epistemológico, a orientação teórica e técnicas metodológicas adoptadas pelo cientista social, venham, pelo menos em parte, a ser determinadas pela natureza do problema e pelo nível de explanação que este requer (Turner, 1992:57).

Neste sentido, adopta-se “uma abordagem fenomenológica e hermenêutica da experiência do corpo” para compreender a *auto-representação* em HA e JM, através do modo como os artistas agenciam cada gesto e cada traço em cada obra, pela via da in/excorporação, pois “é através do corpo que se compreendem as pessoas; assim como é através dele que se percebem as coisas. O significado do gesto compreendido deste modo não está escondido, entrelaça-se com a estrutura do mundo” (Merleau-Ponty, 1962:186 *apud* Vale de Almeida, 1996:5). Quer dizer, interpretar a obra por via das disposições subjectivas incorporadas dos artistas e, da sua expressão ou excorporação, em articulação com a análise dos espaços específicos da sua criação, desenvolvimento discursivo e legitimação, em suma, de imediação.

3.2. Para uma abordagem fenomenológica e hermenêutica da experiência do corpo

Se “razão, objectividade, sujeito unitário e transcendental, dualismo corpo/mente, caracterizam a condição de modernidade, a condição pós-moderna é caracterizada pelo relativismo, subjectividade, ideia de corpo indivisível e, abstractamente, homogéneo”, pelo corpo como matéria-prima, suporte de avanços técnicos/tecnológicos (Vale de Almeida, 1996:6). Durante este período diversas teorias expuseram o corpo como dimensão social a explorar. Estes estudos assentam em abordagens cognitivistas, fenomenológicas e construtivistas ou interaccionistas e, tentam ultrapassar dualismos, significativamente, limitativos e constringedores.⁶³

Tradicionalmente, o estatuto ontológico do corpo surge como “instrumento passivo” nas tendências mais cognitivistas e “activo” nas mais fenomenológicas, constituindo tema central nesta discussão. Os processos cognitivos implicam a localização dos indivíduos, com o sentido mediado pelo

⁶³ Segundo Vale de Almeida (1996) as teorias sobre o corpo incidem, fundamentalmente, sobre quatro tópicos basilares: em primeiro lugar sobre as questões “o que são o corpo e a incorporação”, pois a questão da “natureza do corpo” levanta a da “natureza do *self*”. O questionamento do “eu” e dos resultados da inclusão no mundo são essenciais para o perceber e às suas consequências. Para Shilling (1993) e Synott (1993) o *self* na sociedade moderna é um projecto do corpo; Turner (1992) e Featherstone (1990) apontam para o corpo como processo social, de encontro à ideia de Giddens de *self reflexivo*. Ou seja, associado à ideia de que o corpo pode ser moldado de modo a exprimir as narrativas auto-reflexivas do indivíduo. Logo, esta primeira abordagem relaciona o conceito de corpo, com as questões de identidade que lhe são subjacentes. Em segundo lugar, é necessário desenvolver uma noção incorporada do ser humano como agente social e das funções do corpo no espaço social. Pensar a relação do corpo com o que o rodeia, com os objectos e com os outros, partindo da ideia de que o corpo é socialmente construído. Em terceiro lugar, mais do que a noção de corpo cultural e representacional, é necessário compreender a importância da incorporação para os processos de reciprocidade e troca (Goffman, 1999). Mas, enveredando pelo estudo da cultura de consumo (Featherstone, 1992) é necessário mostrar como o *self* moderno é representacional, procedendo também à análise dos afectos, emoções e imagem corporal. Por último, algumas teorias recaem, também, sobre a necessidade histórica do corpo, à semelhança da abordagem feita por Elias (1990 [1937]) da domesticação das emoções, através das maneiras e controlo corporais. Uma visão que o coloca sob a égide dos determinismos das macroestruturas e põe em evidência a mudança social. O autor enuncia, ainda, as áreas do corpo mais focadas pela antropologia em sete tópicos: “incorporação”, perspectiva de Bourdieu (1984) e Elias (1937), através do conceito de *habitus*, “construção do *self* e do *outro*” (emoção e interacção intervêm nesta perspectiva); “teoria dos corpos dóceis e resistentes” (Foucault, 1983); “a doença como performance cultural”; “montagem, mimese, alteridade, agência” (Taussing, 1993); “epistemologia e política do corpo” (discursos biomédicos, epidemiológicos e sistemas classificatórios); “normalização e reconstrução dos corpos” ou bio-sociabilidade (Shilling, 1993; Synott, 1993; Turner, 1992; Goffman, 1999; Featherstone, 1992; Elias 1990 [1937]; Bourdieu 1984; Foucault, 1983 e Taussing, 1993 *apud* Vale de Almeida, 1996:7).

envolvimento nas relações sociais. A cognição é, assim, entendida como processo histórico. Para o cognitivismo, a “estabilidade cultural” assenta na “transmissão geracional de informação conceptual, linguisticamente, codificada”. Enquanto na fenomenologia está “contida na corrente contínua das relações humanas”. Logo, o que gerações precedentes fornecem aos seus sucessores não são esquemas, mas condições específicas de desenvolvimento, sobre as quais adquiriram capacidades e disposições incorporadas. Para o cognitivismo deve-se prestar atenção às representações mentais e aos conceitos; e, para a fenomenologia, a interpretação e a performance corporal são os aspectos mais importantes (Vale de Almeida, 1996:7-8).

Na teoria fenomenológica, a “percepção” é entendida como acto pelo qual a mente capta a sensação dos objectos da realidade; não é uma representação mental, mas um acontecimento da atitude corporal, em que a apreensão dos sentidos é feita por um corpo uno (através dos movimentos/ “circulações” do corpo). Deste modo, Merleau-Ponty mostrou-se contra a visão mecanicista de Descartes. Salientou a experiência do corpo como criação de um campo de sentidos e, defendeu que o corpo é agente e base da subjectividade humana. Tanto em o *Visível e o Invisível* (1964) como na *Fenomenologia da Percepção* (1972), a “percepção” não é a representação interna do mundo exterior, ocorre no mundo e não apenas na mente. O que significa que a percepção de um objecto dá-se entre este e o corpo indivisível daquele que o percebe. Merleau-Ponty rejeitou assim, a ideia de uma mente separada do corpo. A percepção baseia-se no comportamento, em ver, ouvir, tocar, enquanto formas de conduta baseadas em hábitos culturais adquiridos. É um processo relacional, cultural, integrado às capacidades físicas e químicas do corpo.

Ao considerar a perspectiva neurofisiológica da percepção, Merleau-Ponty (1972) reflectiu sobre a unidade dos processos sensoriais-motores expressos na experiência corporal, e examinou as características da “circularidade” nesse processo. Esta noção é fundamental para compreender a dinâmica da comunicação entre os sentidos. Este processo chamado de “reversibilidade dos sentidos”, adverte para a circularidade entre processos corporais e estados neuronais (entre as funções aferentes e eferentes do sistema nervoso⁶⁴), entre corpo e mente. Assim, o corpo não é apenas o suporte de uma

⁶⁴ Na sua primeira obra Merleau-Ponty redefiniu as funções aferentes e eferentes do sistema nervoso. A concepção tradicional considera o sistema nervoso formado por *fibras aferentes* que conduzem os estímulos da periferia para o sistema nervoso central. De seguida, *as fibras eferentes* processam a informação e produzem uma resposta. Em vez de dicotomizar as partes do todo, a reflexão de Merleau-Ponty quis mostrar a circularidade entre estes dois sistemas, considerando as interconexões entre as acções humanas e o meio

“mente conhecedora” (que se refere sempre a um sujeito cognoscente), mas também a manifestação de uma “força”, observável na atitude corporal.

Para Merleau-Ponty, a compreensão do sujeito no processo de conhecimento relaciona-se com a percepção corporal, porque esta requer um processo de comunicação entre o que é dado e evocado. O sentido dos acontecimentos está na condição física e química do corpo e, não numa essência desencarnada do sujeito. A percepção não é um processo linear de descodificação de estímulos, mas um círculo, envolve capacidades sensoriais e motoras como unidade dinâmica. Logo, não deve ser entendida apenas como mecanismo causal que modifica a sensação dos objectos, mas como expressão da reorganização do sistema nervoso como um todo (Nóbrega, 2008). Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção com base na experiência do sujeito encarnado que olha, sente e, na experiência fundamental do corpo, reconhece o seu espaço expressivo e simbólico. Deste modo, refere-se também, ao campo da subjectividade e da historicidade, ao mundo dos objectos culturais, relações sociais, ao diálogo, tensões e contradições, como mistura de experiências afectivas. Sob a teoria da percepção, Merleau-Ponty correlacionou o corpo, o tempo, o outro, no mundo das relações culturais e sociais (Nóbrega, 2008:2).

Esta discussão realça a importância da perspectiva hermenêutica e fenomenológica adoptada na análise da representação do corpo em Helena Almeida e Jorge Molder. Enfatiza a ideia de que, simultaneamente, à produção das “imagens de si” como performance corporal, é produzido um discurso sobre elas; construído e legitimado, relacional e contextualmente, pelos olhares, ideias e opiniões dos espectadores e, pelos próprios artistas. Assim, apesar de, tradicionalmente pertencerem a domínios diferentes da realidade, discursos e práticas encontram neste caminho da representação da “corporeidade intentada”⁶⁵ uma relação imediata e contígua.

ambiente, a cultura incorporada e processos sócio históricos (Nóbrega, 2008:5). Esta perspectiva foi confirmada por estudos contemporâneos sobre o funcionamento do sistema nervoso que defendem uma relação essencial entre a sensação e o movimento, ou seja, entre o corpo e a mente provando que a mente *i.e.*, a consciência, a sensação ou sentidos, emerge das interacções cérebro-corpo (Damásio, 1995 *apud* Nóbrega 2008:5). Donde a consciência que o sujeito tem do mundo é, essencialmente, corporal.

⁶⁵ Na fenomenologia, a consciência (logo o corpo, ou os actos do corpo) é caracterizada pela intencionalidade, pois a consciência é sempre a consciência de alguma coisa. A intencionalidade é a essência da consciência (de um objecto) representada pelo significado, a forma substantiva pela qual a consciência se dirige/reconhece cada objecto: “os fenómenos psíquicos [ou da consciência] são aqueles que, precisamente, por serem intencionais contêm neles próprios um objecto”. Ou seja, os objectos dos fenómenos psíquicos não dependem da existência da sua replicação material e exacta no mundo real. A descrição de actos mentais implica a descrição dos seus objectos, mas apenas como fenómenos e sem assumir ou afirmar a sua

Esta concepção integra por um lado, a ideia de incorporação de saberes e hábitos. Por outro, a ideia de corpo activo e criativo.⁶⁶ Relaciona-se com os movimentos do corpo, o espaço, o tempo e os outros, por meio da performance corporal, reflexividade e interpretação pessoais do mundo, que implicam o entendimento e produção de sentidos e a excorporação (ver Mead, 1934; Giddens, 1991; Turner, 1992; Shilling, 1993; Csordas, 1994; Ferreira, 2006; Jenkins, 2008; Orbach, 2009; Meagher, 2009).

Na perspectiva fenomenológica e hermenêutica da experiência do corpo, a auto-representação não é resultado de estímulos externos, mas experiência criativa, corporal e discursiva. Integra a análise das formas de representação do corpo, seus usos e práticas como um dos aspectos da corporalidade (entendida como encarnação do mundo e, ao mesmo tempo, construção social), culturalmente mediada pela linguagem e manifestações corporais, suas significações e sentidos.

existência no mundo empírico. O objecto não precisa existir de facto. Esta definição representa uma nova aplicação do termo “intencionalidade” que no cognitivismo se aplicava apenas ao sentido da vontade, na resposta a estímulos e motivações externas (Hurszel, 1994 *apud* Silva, 2009: *passim*). No sentido sociológico, porém, a intencionalidade refere-se a “um comportamento que se orienta por regras ou normas”. “Normas e regras não acontecem, aplicam-se em virtude de um significado reconhecido no plano intersubjectivo. Só designamos por acção um comportamento que é orientado por regras; só de acções dizemos que são intencionais”. Por isso, “se distingue um comportamento regular de um comportamento orientado por regras (acção). Descobrimos as regularidades recorrendo a generalizações indutivas; as regras são compreendidas relativamente ao seu sentido, reivindicam validade. Podemos infringir regras, contudo, não tem sentido dizer-se que estão a ser infringidas regularidades. Regras que subjazem a uma prática podem ser aceites ou rejeitadas; mas a existência de regularidades comportamentais só pode ser afirmada ou contestada. (...) Da distinção entre comportamento e acção resulta a distinção entre diversos modos de experiência em que são acessíveis reacções comportamentais e acções”, ou seja, entre observação e compreensão de sentido. “Observamos comportamentos e regularidades do comportamento ao passo que as acções são compreensíveis”, logo interpretáveis (Habermas, 2010:32).

⁶⁶ Se por um lado, “Merleau-Ponty (1972) ressalva a diferença entre sujeito e objecto, o trabalho de Bourdieu (1997) é marcado pela dicotomia prática/estrutura, sendo o *habitus* o seu mediador. Bourdieu (1997) pretende acabar com a dualidade corpo/mente e signo/significado através deste conceito, definindo-o como o sistema de disposições duradouras, princípio objectivo de possibilidade da vida social. Utiliza o conceito que tal como em Mauss (1980 [1936]) se refere à repetição das práticas corporais inconscientes e mundanas, e fá-lo numa tentativa de ultrapassar o dualismo de Lévi-Strauss entre estruturas mentais e o mundo dos objectos materiais. Para Mauss, o *habitus* é a totalidade dos usos culturalmente padronizados do corpo numa sociedade, antecipando assim que o corpo era, ao mesmo tempo, objecto da técnica e meio técnico, bem como identificando a natureza subjectiva da técnica. Bourdieu deseja delinear uma terceira ordem do conhecimento para lá da fenomenologia e da ciência, ou o corpo socialmente informado” (Vale de Almeida, 1996:10).

Segundo Le Breton (2006 [1992]:14), numa análise em que o corpo ocupa lugar de destaque, deve-se centrar a atenção não no corpo como um todo, mas em subsistemas ou aspectos da corporalidade (e.g., sexualidade, faculdades sensoriais, saúde, doença, imagem corporal, representação do corpo). Se o corpo é mais do que entidade biológica *a priori* introduzida no contexto social padronizado por hábitos e discursos, mais do que mera forma de consciência, deve investigar-se essa padronização como partilhada e, culturalmente, mediada de significações:

A existência do homem é corporal. Toda a relação com o mundo implica a sua mediação (Le Breton, 1985:21). (...) O corpo integra o simbólico; responde às solicitações da vida quotidiana com uma soma de gestos, mímicas, sensações, sentimentos, que reenvia à ordem das significações. No interior de uma comunidade humana todas as manifestações corporais de um actor são virtualmente significantes aos olhos dos seus pares; a linguagem corporal constitui os eixos simbólicos da vida humana. Permitem a cada instante dar e receber informações essenciais à vida colectiva. E, na medida em que o homem é identificado com o seu corpo, este longo processo de socialização aparece como criação de gestos, sensorialidade, posturas e sociabilidade (Le Breton, 1985:43). (...) O corpo do sujeito existe na globalidade dos seus componentes e, como fenómeno social, graças ao efeito conjugado da educação recebida e das identificações que lhe permitiram assimilar os comportamentos do que o rodeia, expressos nos estados emocionais e racionais da performance do indivíduo (Le Breton, 1985:47).

Segundo Le Breton (2006 [1992]:9), pela corporalidade o homem faz do mundo a extensão da experiência. Independente do lugar de nascimento e das condições sociais dos pais, a criança está predisposta a interiorizar e reproduzir os traços físicos particulares de qualquer sociedade humana. Ao nascer, a criança constitui-se da soma de disposições antropológicas imersas no campo simbólico que permitirá o seu desenvolvimento. Este processo de socialização da experiência corporal é uma constante da condição social do homem com incidência na infância e adolescência. Logo, a expressão corporal é socialmente modulada, apesar de vivida particularmente por cada indivíduo. Não existe, por isso, nada de natural no gesto ou na sensação (ver também Orbach, 2009).

Esta ideia remete, de novo, para a tese de Merleau-Ponty (1972) segundo a qual os agentes/sujeitos humanos são corpos sensíveis, sensoriais, comunicativos, políticos e inteligentes. E, em que a subjectividade definida como fenómeno social e intersubjectivo, promessa sensível de abertura ao mundo, assume forma in/excorporada e cultural. A subjectividade é do domínio do sensível, fundada num *habitus* social comum disponível publicamente. Logo, o social não pode ser pensado como objecto superior aos sujeitos e ao pensamento. É sim, uma estrutura intersubjectiva concreta, reproduzida e

recriada através da acção incorporada. Consiste em locais de significação partilhada, onde os corpos agem e, ao mesmo tempo, são passivos de acção sobre eles (Merleau-Ponty *apud* Vale de Almeida, 1996:11). Daí, apesar de, originalmente, ter sido considerada como função da cognição, relativamente à teoria sociológica do corpo, a percepção é colocada, também, em relação ao *self*, às emoções e à interacção. Sem corpo não há interacção. O corpo é matéria e a matéria está viva, antes do *eu*, antes mesmo da consciência.

3.2.1. A consciência do corpo e o controlo das emoções

Na tendência mais comum da perspectiva da incorporação, é através das emoções que se tem o sentido do corpo. Maioritariamente, o “corpo ausente” faz-se notar através das sensações e emoções (*e.g.*, dor, fome, exultação, fraqueza, bem-estar, etc.). Permite, assim, ao indivíduo ter a sua consciência. A primeira “relação informada com o corpo” dá-se entre o corpo (físico e emocional) e a experiência incorporada (corpo social). Esta fornece o sentido, a consciência, a vivência do corpo (Lupton, 1998:85).

A experiência da auto-representação, muito mais do que uma prática pictórica, passa também por uma experiência emocional dos artistas. Ao convocarem o corpo para a obra, usam diversos mecanismos emocionais fornecendo significações e mesmo respostas para as suas próprias questões existenciais. Diz HA: “(...) Isto é sobre o meu interior. Decorre de uma emoção pura. De qualquer coisa que aparece como um mergulho negro, qualquer coisa informe e que é uma emoção que impele ainda sem ter forma. É antes de tudo” (Helena Almeida *apud* Mah, 2000).

Segundo Lupton (1998:85), os estados emocionais fornecem a consciência do corpo através das dimensões sensuais. De facto, em experiências emocionais extremas, as sensações corporais são vividas como processos cognitivos ou racionais, normalmente, descritas como se ocorressem fora do corpo. O que representa uma questão de controlo e racionalização das emoções. Porém, as sensações corporais e sentimentos associados aos estados emocionais gozam de espontaneidade e de liberdade fora das fronteiras da mente e do autocontrolo. Muitas vezes, são percebidos negativamente através da perda de auto-regulação.

As emoções estão culturalmente associadas ao caos, ao excesso, à desordem, são consideradas imprevisíveis e irracionais, com algum grau de risco social e físico para o *self* e para os outros. Podem ser vividas para lá do controlo do *self*. Mas, ao mesmo tempo, consideradas parte da subjectividade. Daí,

falar-se de corpo emocional. Tradicionalmente, visto como fonte de corrupção, devido às “tentações da carne”, o corpo emocional foi excluído pela concepção dominante da divisão mente/corpo. Todavia, as visões mais modernas tendem a compreendê-lo (Lupton, 1998:85-86).⁶⁷

Observar o papel da emoção é útil para compreender o sentido da objectivação na vida social. A emoção é construída e incorporada, relacional ou socialmente, nas suas origens e consequências. O carácter interactivo e relacional das emoções é um caminho para uma abordagem fenomenológica da incorporação. Ultrapassa a análise subjectiva, interna e individualista, na qual as instituições sociais entendidas em termos das relações corporais caracterizam a agência incorporada (cf. Csordas, 1994:14).

O modo como os indivíduos vivem e compreendem os sentimentos e estados emocionais referentes à incorporação e reflexividade é decisivo para a representação da corporalidade e das suas múltiplas linguagens (ressalva-se que emoções, sentimentos e subjectividade são diferentes, mas as suas formas de experimentação, interferem na construção da identidade).⁶⁸

⁶⁷ Na época medieval o sujeito revelava-se através do corpo grotesco e da celebração do excesso através de actividades sociais praticadas e apreciadas, particularmente, em tempos de Carnaval. Porém, o *processo civilizacional* (Elias, 1989-90 [1937]), empreendido desde a Renascença, serviu gradualmente, para “conter a excentricidade e privilegiar o decoro”. Originou o controlo das emoções e a regulação estatal, política e civilizacional dos estados emocionais visíveis em público. A fluidez e volatilidade das emoções são problemáticas, porque tendem a dissolver as barreiras entre interior e exterior (Lupton, 1998:85-86). Desafiam as fronteiras corporais, inspiram aversão e medo. Como os fluídos corporais, as emoções penetram e infiltram-se no corpo, e o controlo é “vigilância não garantida” (Grosz, 1994:194). Os discursos contemporâneos sobre as emoções, incorporação e subjectividade evidenciam uma contínua oscilação. Encerram a importância da regulação e controlo das emoções voláteis e a necessidade de expressá-las, permitindo que escapem do corpo. A regulação excessiva é prejudicial, cria bloqueios, repressões emocionais e tensão. O discurso das emoções refere-se, assim, à fragmentação. Realça o *eu* mais real, particularmente, segmentado (Grosz, 1994:194-195). Para Elias (1989-90 [1937]) a resposta para as transformações emocionais dos indivíduos reside no enquadramento social a que estão sujeitos. De encontro a Freud (1985 [1890]), para quem, todo o processo de desenvolvimento e organização social dos grupos humanos pode ser interpretado como esforço prático, necessário, para controlar a expressão social. Particularmente, os instintos sexuais e agressivos. Sugere que os instintos nunca são aniquilados e apenas reprimidos para o subconsciente. O que os mantém nesse limbo é o superego, o conhecimento interiorizado de exigências e pressões exercidas pelo grupo. O ego situa-se entre dois poderes: os instintos (que foram empurrados para o subconsciente) e o superego (*me*), que faz pressão sobre o ego (*I*). Elias sugere, de acordo com Freud, que a experiência do *self* reside nesta dupla pressão, à qual o indivíduo está exposto. Ao viver em grupo, o sujeito controla-se. A esta situação, à formação do *I* e do *Me*, da supressão dos instintos e da produção do superego, dá-se o nome de socialização (Elias, 1989 e Freud, 1985 *apud* Bauman, 1990:31).

⁶⁸ Sobre estas distinções ver Damásio (1995:xii-xix): os “sentimentos” derivam da forma como os sentidos (percepção) recebem, experienciam a realidade. As “emoções” dão-se no corpo, são físicas, e podem revelar-

Lyon e Barbelet (1994) propõem um modelo do corpo como sujeito da agência externa, mas ao mesmo tempo, agente na própria construção, intercomunicativo e activo, através da emoção. A emoção integra a existência humana activando diferentes disposições e movimentos, não só de atitude, mas físicos. Envolve o modo como os corpos individuais, em conjunto, articulam um objectivo comum, desejo ou ordem. O papel da emoção mostra, precisamente, a experiência da sociabilidade incorporada, que funciona, socialmente, como base da agência/excorporação. A emoção orienta o organismo para a acção social, pela qual as relações sociais são geradas. A acção é, necessariamente, corporal e envolve movimentos físicos complexos, não somente, individuais, mas associativos (Lyon & Barbelet, 1994:48-50). A capacidade para a agência, contributo colectivo e individual, na construção da sociabilidade, advém da experiência vivida da incorporação. Os indivíduos não experienciam os corpos como objectos exteriores que lhes pertencem, ou intermediários com o ambiente que os envolve; os indivíduos experienciam os corpos, nos seus corpos e através deles. A emoção é essencial para compreender a agência da praxis incorporada/excorporada. Avalia estímulos externos e internos, relevantes ao organismo, e prepara as reacções do comportamento requeridas como resposta (Lyon & Barbelet, 1994:54).

A emoção/corpo conecta os artistas às obras, a importantes características conceptuais úteis à compreensão da construção dos seus significados e interpretações visuais, desta forma também, interligando a obra e o espectador:

A figura quer fugir, mas não há fuga possível. No entanto, o personagem não faz da queda uma tragédia. A sua atitude poderá ser de tristeza, mas é também corajosa, implicando necessariamente a coragem de tentar alcançar a utopia, sair, persistir no desejo de voar apesar de estar por terra. Reflecte a obsessão de sair, de “abrir novos espaços” que percorre o trabalho de Helena Almeida. Reflecte também uma impossibilidade, uma derrota, e no entanto, transmite um sentimento em que a consciência da realidade e a esperança se misturam (Martinez, 2001: *n.p.*).⁶⁹

O corpo e os estados emocionais juntam a natureza e a cultura num mesmo interface, com repercussões a nível das funções discursivas. Estas constituem distintas configurações das experiências e manifestações

se através de expressões corporais. A “subjectividade” diz respeito às condições de interpretação (dimensão cognitiva) da incorporação dessa mesma realidade objectiva, bem como, às condições de excorporação, quer pelo discurso quer pelo próprio corpo (experiência e expressão).

⁶⁹ Trecho sobre a obra *Voar* de HA em que a artista tenta experimentar a sensação de voar, a partir de um banco sobre o qual o corpo em posição horizontal, pés e mãos no ar, parece voar (figura 3.4.1.).

corporais e, afectam as formas identitárias e as suas representações.⁷⁰ A obra surge como um outro espaço de apresentação e manifestação expressiva, para o artista, no mundo simbólico e social do seu envolvimento. Para Grosz (1994:117), não há oposição entre o corpo material e as suas diversas representações culturais e históricas. Estas, praticamente, constituem corpos e ajudam a produzi-los como tal. Como uma condição do seu íntimo, ou talvez como consequência da sua abertura orgânica à competência cultural, os corpos devem tomar a ordem social como núcleo produtivo, porque parte da sua natureza é uma incompletude orgânica ou ontológica, assim como, uma disposição para a compleição social, ordem social e organização discursiva.

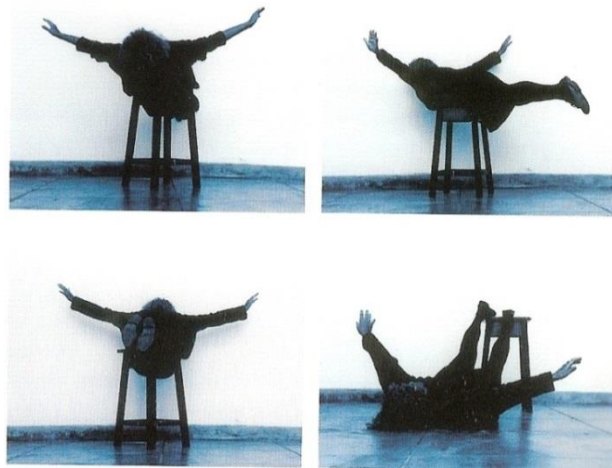


Figura 3.4.2. Helena Almeida, *Voar*, 4 Fotografias em tons de azul 124 X 180cm, 2001. Coleção Ordoñez Falcon, San Sebastian. Fonte: *Intus*, Helena Almeida. Catálogo da Exposição, FCG, 2006:58.

Porém, como Mirzoeff afirma (1995:2), o “corpo, na arte, deve ser distinguido da carne e do sangue que imita”, surgindo na representação não como *si* próprio, mas como signo. Representa-se a si e a um conjunto de significados que o artista não controla completamente, e que delimita pelo uso do contexto, pelo enquadramento e pelo estilo. Assim, cada corpo físico é um todo individual, mas cada figura do corpo pode representar muitos corpos, com numerosas significações. Elas próprias um produto social, construído no contexto de uma situação particular. A forma como a representação é interpretada e

⁷⁰ “Pode compreender-se a natureza sociocultural dos corpos e das emoções observando os discursos e os comportamentos que as envolvem, os quais são formas de reproduzir sensações incorporadas ou estados internos de sentir (através de imagens, gestos ou palavras), para transportar as suas propriedades aos outros” (Grosz, 1994:116-117).

apresentada, visualmente, pelo artista faz parte dessa construção. Tanto que o significado da imagem artística do corpo, embora, epistemologicamente, distinto do seu referente, emerge da inter-relação entre sujeito e ordem cultural.

O corpo na representação é, simultaneamente, produtor de objectos artísticos e discursivos, e produto discursivo desses mesmos objectos. Através da relação com a técnica e com a arte esboça novos limites espaciais e temporais, técnicos, visuais e discursivos, para a sua apresentação.

Estes novos espaços de apresentação trazem também novos usos para o corpo e suas extensões. São outras afinidades electivas que oferecem novas possibilidades de interpretação e investigação. Novas construções discursivas e novos “modos de ver”, sentir e agir dos corpos dão lugar a outros modos de ser. Efeitos de práticas incorporadas/excorporadas e articuladas simbolicamente, estabelecem identificações/identidades com as especificidades das suas múltiplas vertentes.⁷¹

⁷¹ Os mecanismos de representação, modos através dos quais se produzem discursos sobre o eu e os outros, estão intimamente ligados às dinâmicas de construção identitária (Hall, 1996; Woodward, 2005). A identidade vive das fórmulas de representação, pois é assim que se exprime e, manifesta socialmente, servindo como matéria de comunicação. Os processos de monitorização e transformação identitária abastecem-se dos diversos modos de representação e vice-versa. A forma como o individuo olha e se expressa está, intimamente, ligada à forma como é olhado e contemplado pelos outros, e ao modo como estes o exteriorizam, num jogo de olhares cruzados (Goffman, 1999). Este olhar funciona como espelho que ajuda a configurar a imagem pessoal. Logo, a representação visual de alguém tem implicações no modo como esse alguém se apresenta e representa visualmente e, portanto, naquilo que se pode definir como a sua identidade visível ou visual. Processo complexo constituído de uma multiplicidade de agentes, canais e aparelhos de comunicação, a identidade em elaboração é o resultado transitório da sinalização e avaliação de múltiplas representações e de negociação, à luz das várias possibilidades de apresentação/representação (Hall, 1996b; Woodward, 2005 e Goffman, 1999 *apud* Campos, 2010:119-120).

4. NOVOS MODOS DE VER, OUTROS MODOS DE SER

Sente-se agora melhor tudo o que implica esta pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo de pensamento ou da presença de si. É o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do ser, no final da qual, somente me fecho sobre mim (Merleau-Ponty, 2002:65).

Uma das deslocações da identidade no mundo actual (cf., *e.g.*, Giddens, 1991; Giddens *et al.*, 1994 ou Hall & Lacau, 1990), para além das evidentes acelerações dos ritmos (e riscos⁷²) dos corpos individuais, deve-se aos modos de virtualização e simulação dos corpos, e a alterações dos regimes de visualidade, promovidos em especial pela tecnologia.

Na actualidade, a imagem virtual reflecte uma cultura visual em crise. Lidar com esta crise requer uma estratégia de controlo correspondente à implementação de um novo regime de dominação conceptual da imagem (Rodrigues, 2007; Deleuze, 1988; Miranda, 1996). Oposta à perspectiva generalista dominante, dos instrumentos de visualização como visão infinita e ilusão, suportada pela visão desincorporada das câmaras, satélites, etc., a perspectiva incorporada da visão pode fornecer esse regime, evitando oposições binárias, entre biologia e cultura, ou entre mente e corpo.

O computador, o cinema, os jogos interactivos, são exemplos da produção técnica do universo simulado, cada vez mais convincente à percepção do indivíduo. Esta simulação é eficaz na ilusão do sentido corporal. São as chamadas tecnologias do des/controlo do imaginário (Miranda, 1996). Como afirma Castells (2000:394), “se antes se tentava dominar absorvendo e dissolvendo as diferenças culturais, agora essas diferenças têm espaço ao lado de outras visões do mundo, numa diversidade

⁷² A forma reflexiva como quer indivíduos, quer instituições se posicionam face às consequências da sociedade pós-industrial, que pressupõe que o processo de produção de riqueza, característico da sociedade industrial, é sistematicamente acompanhado por um processo de produção de riscos, está na base da tese da sociedade de risco desenvolvida por Beck (1997). Este processo prende-se com a tomada de consciência por parte de instituições e indivíduos, de que muitos dos processos tecnológicos desenvolvidos na modernidade e que estão na base da própria noção de progresso, encerram em si mesmos riscos cada vez mais globais: “Para Beck, a consciência é uma condição inerente ao fim do século e considera que se no fim dos primórdios da industrialização, riscos e acidentes eram sensorialmente evidentes, agora são globais, impessoais e escapam à percepção humana”. Riscos que embora apresentem tendência a uma globalização cada vez maior, paradoxalmente, as “responsabilidades de os saber enfrentar colocam-se cada vez mais ao nível da reflexividade individual, começando a ser perspectivados como emergindo do comportamento humano, mais do que de influências sobrenaturais (...)” (Carapinheiro, 2001:199).

emergente e com visibilidade a partir do espaço virtual”. Esta é de facto a característica essencial da “multimédia”, captar no seu domínio as expressões culturais em toda a sua diversidade.

Na contemporaneidade o desenraizamento identitário é o resultado do cruzamento das várias imagens, interpretações e reconstruções simbólicas. O indivíduo está “apto a sair de si e a libertar-se de uma identidade, durante séculos imposta ao corpo, como se fosse biológica, para saborear o mundo num processo de outrificação” (Cunha e Silva, 1999). O encontro com o outro proporciona uma consciência da diferença. E, porque o processo de identificação não é uma experiência individual isolada, quanto mais se conhece o outro, mais o indivíduo se conhece a si próprio. De encontro a Heidegger (1969), que preconizou o homem como indefinição, num processo contínuo da questão: quem sou? No entanto, o outro aparece, ainda em determinados contextos, como uma ameaça. Nesta ambiguidade, Touraine afirma que a definição da modernidade não está no progresso das técnicas, ou no individualismo crescente dos consumidores, mas na exigência de liberdade e na sua defesa contra a transformação do ser humano em instrumento, em objecto ou em estranho (Touraine, 1994:275).

Na emergência do poder da imagem e da mediatização, a multiplicidade de signos e representações envolve a velocidade e o ritmo da mudança, pessoas e organizações ao mesmo tempo. Retira da vida o sentido teológico do projecto de continuidade entre passado, presente e futuro. Em vez disso, procura-se um sentido prático de felicidade, semelhante ao do ideal estético, que recai numa cultura de signos e imagens flutuantes: “fluxos simulacrais” percorrem a dimensão da imagem, construída a partir da suposta subjectividade individual (Baudrillard, 1991).

Foucault afirma que estes fluxos são, constantemente, modulados em função de uma axiomática própria, permitindo a participação de potências como a comunicação, nos processos de subjectivação, a ponto de ditar-lhes os ritmos (Foucault, 2002:195 *apud* Fonseca, 2006: *n.p.*). Fluxos tecnológicos, tal como denominados por Deleuze (1988 *apud* Fonseca, 2006: *n.p.*), cada vez mais importantes para o controlo dos afectos, oferecem meios de extensão e formas de interferir nas virtualidades do corpo.

Na actualidade, estão a ser construídas, pela tecnologia e regimes de visualidade contemporâneos, novas formas de subjectividade. Novos “modos de ver”⁷³ – e consequentemente –, outros “modos de ser” e modelos de identificação são “dados” à percepção.

⁷³ Na acepção de John Berger para significar que “aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afecta o modo como vemos as coisas” (2002, [1972]:12): “Todas as imagens corporizam um modo de ver. Mesmo uma fotografia. As fotografias não são como muitas vezes se pensa, um mero registo mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia tomamos consciência de que o fotógrafo seleccionou aquela vista de entre uma

Na arte e na estética, como no espaço virtual, estes novos regimes de visualização tecnológicos trazem alterações, pois cada esfera cultural, cada espaço de actuação, não existe isolado de outros. Para os artistas, a criação de múltiplos personagens, na imagem, é a procura incessante de uma virtualidade (*in*-humana), de devir modulável. De cada *persona* como abstracção despersonalizada. Mas, ainda assim, uma criação de si, existente para lá da relação entre eu e outro. Insinua-se como ficção, na inter-relação entre a dimensão da experiência e a articulação simbólica nos discursos como modalidades narrativas, com origem num *eu* incorporado, social e cultural: “o *eu* é uma produção narrativa psicossocial. As condições materiais, discursos e práticas narrativas intervêm na formação do *eu* e das múltiplas identidades” (Denzin *apud* Andrews *et al.*, 2004:xi). O tempo articulado de modo narrativo nas imagens torna-se tempo humano. E, a narrativa é reveladora, pois organiza a experiência temporal do sujeito (Ricoeur, 1988). A produção de “imagens-ritmo” através da série ou da repetição, do movimento que suspenso em cada imagem, se distende na sua sequência narrativa, afirma a ambição do(s) artista(s) pela vida.

Destruindo a ideia ascética da prática artística, traduzida na ideia do sublime, não ajustada à actualidade, os artistas criam novas formas voláteis de expressão, acompanhadas pelos ritmos conjunturais da arte contemporânea. A arte passa a ser coisa do mundo, em vez de coisa transcendental. Passa a ser “coisa” vivida, experiência com um sentido prático – modo de vida –, pela qual se vive e produz a cultura e afirmam, paradoxalmente, múltiplas identidades e singularidades.

A par da fragmentação das identidades, ou como consequência dela, surgem outras identificações, em torno de identidades primárias, expressões e subjectividades. Esta necessidade de identificação toma forma, em JM e HA, em múltiplas circulações, na auto-representação, na performance, instalação, etc. Estas manifestações indicam a tentativa de construir a (auto)identidade num “mundo alienado”, ao invés de significarem a procura de uma identidade de grupo. Vincam a necessidade de diferenciação social, mesmo que sob a “égide da separação” (Le Breton, 2002).⁷⁴ Um reflexo da necessidade de ancorar a reflexividade pessoal e, um acto simbólico, em contraposição a estéticas e técnicas vigentes.

infinidade de outras vistas possíveis. (...) O modo de ver do fotógrafo reflecte-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das várias marcas que deixa na tela ou no papel. Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem do nosso próprio modo de ver” (Berger, 2002, [1972]:14).

⁷⁴ Remete-se para a nota de rodapé nº 54, página 66 desta tese.

A corporalidade é relacional e, o “eu” um factor dessa relação, o que o inscreve, automaticamente, num contexto simbólico e discursivo (cf. Le Breton, 1995:18). A identidade incorpora-se com a percepção do contexto e, com a forma como o artista se interpreta e projecta, através da identidade do outro. A consciência do eu nasce através dessa percepção. Logo, multiplicando-se os contextos e formas de agência, multiplica-se a percepção do *si* próprio. A identidade do artista constrói-se dessa multiplicidade de fragmentos e nunca é totalmente fixa e determinada. Na formação de desejos, memórias e expectativas, os artistas encontram-se engajados numa narrativa temporal. Como consequência, os discursos não são só uma recriação objectiva de acontecimentos, mas formas criativas de explorar e descrever a realidade (Andrews *et al.*, 2004:7).

O escape resultante da adaptação do artista aos múltiplos contextos proporcionados pelo mundo actual, o que Bauman (1996) chama de “identidade” assume, desta forma, as características de um processo. E como afirma Alexandre Melo, “na falta de uma instância capaz de fornecer a todos um objectivo de vida, a descoberta deste é deixada ao engenho de cada um, (...) o homem é a sua própria e irredutível finalidade sendo preciso reinventar a existência a partir de si próprio” (1995:26). O eu expande-se para lá de si mesmo, através da tecnologia e da arte, por possibilitarem uma extensão dos sentidos.

O universo deixou de ser representado à escala do corpo humano, expande-se em novas escalas materiais e temporais, com uma percepção abrangente de outras realidades, para além da pequena realidade quotidiana. Os meios de comunicação e de virtualização, a arte e a tecnologia, são como uma extensão técnica da percepção e, as identidades dos artistas (e também obras) adaptam-se a estas condições de mudança, renascendo com contornos específicos.

4.1. A construção do corpo e da identidade, processo relacional e projecto individual

A primeira tarefa do sociólogo, ou do antropólogo consiste em libertar-se do contencioso que faz do corpo um atributo da pessoa, um possuir, e não o lugar e o tempo indistinguível da identidade (Le Breton, 2006 [1992]:32).

A tecnologia, a arte, a estética, operam como estruturas de modelação das identidades, conduzindo a um sobre determinismo destas, em função de construções simbólicas específicas existentes nas sociedades ocidentais. A teoria do corpo como projecto contém uma questão similar de abrangência, porque a

dimensão das escolhas individuais circunscreve-se pelas complexas articulações de género, classe ou estatuto, e pela localização espacial dos indivíduos. Este aspecto é central em qualquer teoria do corpo e da identidade (cf. C. Klesse, 2000:20-21).

Por exemplo, a cultura de consumo, ao enfatizar o estilo e a aparência reforçou a ideia do corpo como veículo de prazer e auto-expressão. Originou o “culto” da realização pessoal como demanda normativa do modernismo (Touraine, 1994). Por outro lado, o espaço da modernização reflexiva enunciou diferentes posições relacionais e opcionais, resultado da situação histórica de alteridade permanente e de mudança social. Consequentemente despontaram novas estratégias de identificação: a dissolução da crença no “processo civilizacional” e das “formas seguras e familiares de identidade” enfatizaram a necessidade de controlo, regulação e expressão performativa do corpo para criar a “nova” civilização (Turner, 1995). Da mesma forma o discurso estético da pós-modernidade centrou os discursos sobre a obra de HA e JM sobre a égide da fragmentação e alteridade.

Uma cultura onde a imagem corporal ganhou relevo, pela necessidade de exuberância e afirmação pessoais com significado. Nesta cultura deu-se uma reconfiguração do corpo e da identidade, como projectos reflexivos, através de actos de enunciação pessoal (*e.g.* performances corporais, apresentações individuais, auto-representações). Isto é, da imagem e alteridade, agora versátil, flexível e manipulável.

A “imagem corporal” implica as diferentes apresentações quotidianas que o indivíduo/artista ostenta. Estas representam uma forma de expressão visual: “a imagem corporal é construída individualmente, mas num contexto social, de forma reflexiva, pela socialização e pela observação da imagem dos outros”. Envolve uma “natureza dinâmica e interactiva, a experiência das modificações corporais, e a sua percepção visual” (Cunha, 2004:15). Representa uma das dimensões da identificação pessoal, à semelhança de outros aspectos da superfície do corpo (como os já referidos, modos de se vestir, de se movimentar, de falar ou de se apresentar), cuja inserção no quotidiano é essencial para o sentido coerente e sustentado da (auto)identidade (Giddens, 1991:98-99).⁷⁵ Desenvolvida desde a

⁷⁵ “Contextualizado e interpretado num conjunto específico de convenções, o corpo dá-se a ver, a ser percebido e rotulado, segundo modelos de percepção e sistemas de classificação cultural e social decorrentes de consensos provisórios, efeitos de moda, e de categorias historicamente reificadas como as de género ou idade. Faz uso na região de fachada (Goffman, 1993) de recursos corporais como olhares, posturas, enunciados verbais e visuais, intencionalmente ou não, introduzidos pelo próprio indivíduo nas situações sociais quotidianas” (Ferreira, 2006:108). Mas os corpos são produzidos também pelo desenvolvimento do *gosto*. Ou seja, o processo pelo qual os indivíduos se apropriam, como escolhas voluntárias, de estilos de vida, que integram constrangimentos materiais. O desenvolvimento do gosto é uma manifestação do *habitus* incorporado e mobilizador na orientação

infância, está sujeita a mudanças contínuas ao longo da trajetória de vida, determinando o modo como o indivíduo experimenta as sensações físicas e se situa no espaço social. Implica a maneira como este se imagina, ou seja, a ideia que tem de si, e a imagem que projecta (Grosz, 1994:83-5).⁷⁶

Porém, a natureza dos usos do corpo e suas representações em HA e JM, não pode ser reduzida à natureza da “imagem corporal” e à imagem que o artista projecta em função disso. Implica também, a relação com o corpo, a interiorização de princípios e modelos, interpretados, reflexivamente organizados e exteriorizados pelo artista através da expressão na obra. Inclui a dimensão do *habitus* que “tende a ser suportado sob a consciência e a expressão” (Bourdieu, 2009:119-121) e o *embodiment*, que pressupõe a localização espacial e temporal do indivíduo. A experiência da auto-representação designa, assim, um processo performativo inconsciente e automático do corpo, mas também criativo, discursivo e culturalmente situado, pelas práticas e interações sociais em que o artista participa.⁷⁷

Giddens, ao relacionar a categoria “tempo”, um dos aspectos mais enigmáticos da experiência humana, com a ideia de corpo, que representa o carácter contingente da vida sensível, mostra como as

dos corpos individuais. Traduz a cultura de classe e indica distinção social; constrange a maneira como o corpo físico é percebido e a experiência física do corpo, ao suportar determinada visão da sociedade (*e.g.*, a forma como o indivíduo se sente física e emocionalmente, nas diferentes situações sociais que regulam a sua vida no tempo, em espaços sociais diferenciados (Shilling, 1993).

⁷⁶ “*The body-image shapes the ways in which individuals understand and experience physical sensations and locate themselves in social space, how they conceptualise themselves as separated from other physical phenomena, how they carry themselves, how they distinguish outside or inside and invest themselves as subject or object*” (Grosz, 1994:83-5).

⁷⁷ A existência de um *habitus* incorporado na carne, não chega para explicitar esta perspectiva, pois adopta-se uma crítica discursiva do corpo nas representações. Ou seja, apesar de se admitir a possibilidade da vontade individual, manifestada na liberdade de acção ser condicionada, porque depende de condições objectivas, logo não-subjectiva, como para Bourdieu (2009:87), acrescenta-se a esta abordagem a possibilidade da existência de uma intenção reflexiva prévia por parte do sujeito. Isto é, embora, em parte, produto de um *habitus* incorporado, este não constitui a totalidade dos seus resultados enquanto princípio de estruturação da acção. O indivíduo sabe o que quer e age em função disso. Assim, a intenção individual é reflexivamente (re)organizada no decurso da prática (porque estrangida por forças exteriores), mas (re)criativamente agêncial, representando mesmo o sentido para a acção ou a sua causa. Então, os seus efeitos provocarão, presumivelmente, outras acções. Isto é, uma forma de interacção social, abrindo espaço para a indeterminação e o inesperado. A perspectiva adoptada considera, assim, por um lado, a subjectividade do agente (contida na obra), a partir do *habitus*, mas como princípio de improvisação e criação (Meagher, 2009; Mead, 1910 e 1934), pois o corpo/percepção é um campo criador de sentidos, com origem em contextos culturais específicos; por outro, a possibilidade actancial da própria obra, objecto discursivo, também, produto e produtor de sentidos.

limitações da presença individual são transcendidas pela extensão das relações sociais no tempo e no espaço. A vida do indivíduo é não só finita, mas irreversível, o indivíduo é um ser para a morte, enquanto o tempo reversível das instituições é a condição e o resultado das práticas organizadas na continuidade da vida diária (Giddens, 1982 e 2001).

Assim, comparando, por exemplo, a vida do artista e a vida da obra, constata-se que a obra de arte vai não só para lá da vida do artista, como pode ter, efectivamente, um carácter reversível em termos de instituição. Nomeadamente, da significação simbólica ou reconhecimento. Porém constitui a prática em torno da qual o artista organiza a vida. Ambas, instituições e práticas, integram o *self actuante*.⁷⁸ O que significa, no sentido de Giddens, que a motivação é formulada a partir das conexões entre capacidades inconscientes e conscientes do agente. Mas não pode ser entendida fora da história, isto é, fora de uma temporalidade de práticas humanas, logo das instituições. Ou seja, tal como pressuposto pelo *embodiment* o seu estudo deve ser culturalmente situado.

Exemplos desta natureza seriam os estudos de Goffman sobre a *Apresentação do eu na vida quotidiana* (1999 [1975]), ou sobre o *Estigma* (1963). O autor desenvolveu uma reflexão do corpo e do comportamento em esferas públicas e privadas, em que as categorias espaço e tempo adquirem especial importância. Para Goffman (1963), a expressão e o controlo do corpo são centrais na manutenção das relações e dos papéis sociais, em cenários específicos de actuação (e medeiam a construção da identidade pessoal e social). Nestes, o corpo é um recurso que pode ser manipulado, para construir uma versão particular do *self*.⁷⁹ Ou seja, a representação visual do corpo é compreendida, não apenas como

⁷⁸ Em Giddens a noção de acção refere-se às actividades de um agente, não podendo ser separada de uma teoria do *self actuante* (2000:15). Acção e estrutura não são dois conceitos opostos, antes a estrutura aparece como condição e resultado da acção. Porque é incorporada, a estrutura não é externa aos indivíduos: enquanto traços *mnêmicos* e exemplificada em práticas sociais, é, num certo sentido, mais interna do que externa às suas actividades. Não deve ser equiparada a restrição ou coerção, porque é sempre simultaneamente restritiva e facilitadora (Giddens, 1989:20).

⁷⁹ Para Goffman, a sociedade categoriza em função de atributos, previstos nas primeiras impressões, transformados em expectativas normativas diante de incongruências relativas ao estereótipo inicial. Surge, neste caso, o *estigma* como atributo depreciativo. O autor distingue, assim, identidade pessoal e social. A identidade pessoal é o conjunto combinado de factos positivos, aspecto geral e central da diferença em relação aos outros. E, desempenha um papel estruturado, rotineiro e padronizado na organização social. Em torno dos meios de diferenciação, os indivíduos interligam-se, criando uma história contínua e única de factos sociais, substância à qual se agregam outras identificações pessoais (Goffman, 1963:67). Logo, o que o autor designa por “informação pessoal” (traços e características da pessoa manifestas à percepção) e “o signo que a transmite” é reflexiva e corporificada, ou seja, é transmitida pela própria pessoa, através da expressão

figuração ou retrato, mas também como actuação, acto performativo do corpo, entrevisto como exteriorização da singularidade em situações específicas.

Para Giddens (1995:28-29), a importância da teorização de Goffman deve-se justamente, à introdução das categorias espaço e tempo na produção e reprodução da vida social.

Entre as tradições sociológicas mais ortodoxas, o interaccionismo simbólico, foi a que conferiu maior importância à observação da vida social como construção activa por actores intencionais e cognoscíveis, associado a uma explícita “teoria do sujeito”, tal como formulada na descrição das origens sociais da consciência reflexiva elaborada por Mead. [Mas, para este] o social encontra-se limitado às figuras familiares e ao “outro generalizado”, (...) não elaborou uma concepção de sociedade diferenciada, nem forneceu um quadro de interpretação para a transformação social (Giddens, 2000:4).

Como citado por Giddens neste fragmento da *Dualidade da Estrutura* (2000 [1979]), George H. Mead (1934) foi importante na descrição das origens sociais da consciência reflexiva, ao estudar *o self* e a mente como processo social, mas limitou-o ao círculo mais próximo do indivíduo, sem sugerir uma concepção de mudança a nível institucional. Ainda assim, a sua concepção é essencial para o entendimento da formação do *self* e da personalidade individuais.

Para Mead, o corpo providencia as potencialidades fundamentais para a realização das práticas culturais, mas diversamente de Goffman, pode operar sem o envolvimento consciente do *self* na experiência (Mead, 1934:135). Todavia, resulta do conhecimento interiorizado no decurso dessa experiência, com poder no espaço onde o indivíduo está inserido, pois, é socialmente construído. Ainda, como primeiro símbolo do *self* só existe em interacção, com atributos, também, socialmente construídos. Neste processo a “linguagem” é essencial, porque a construção do *self* se faz pela aprendizagem, com o

corporal, na presença imediata daqueles que a recebem. Transforma-se em informação social, ou seja, nas características mais ou menos permanentes e reconhecíveis do indivíduo, em oposição a estados de espírito, sentimentos ou intenções momentâneas (Goffman, 1963:52). Neste sentido, Goffman elaborou ainda o conceito de “identificação pessoal” com aspectos da identidade social. A memória tem um papel importante na identificação pessoal, pois ajuda a consolidar informação referente à identidade social. O indivíduo constrói a imagem de si a partir dessa informação, com considerável liberdade relativamente à sua elaboração (Goffman, 1963:52). Goffman (1963) distingue ainda entre “identidade social real”, categoria e atributos que o indivíduo prova possuir de facto (como ser artista) e “identidade social virtual” dependente das expectativas criadas inicialmente, relacionadas com a posição social. Por exemplo, ser legitimamente reconhecido, testemunho da sua singularidade, do seu estilo, da sua obra.

desenvolvimento das capacidades cognitivas através de códigos de significação socialmente evocados e transmitidos.⁸⁰

As concepções, de Goffman e Mead, são importantes para a compreensão do eu do(s) artista(s), que interage(m), quotidianamente, em “cenários de actuação” específicos com um “nós generalizado” adquirindo, progressivamente, nesta relação mais interesse e atenção relativamente ao percurso dos seus projectos de vida. Neste caso, dos projectos de orientação corporal pela representação, pela qual redefinem esses projectos. Bem como as suas práticas, ou seja, as obras, funcionam como a linguagem pela qual (re)conhecem e desenvolvem as suas capacidades reflexivas e artísticas.

⁸⁰ Para Mead o *self* tem um desenvolvimento, não existe no indivíduo à nascença, é construído durante o processo de experiência e da actividade social. Ou seja, é o resultado das relações do indivíduo com esse processo e da relação com outros indivíduos durante esse processo (Mead, 1934:135). Tem um carácter diferente do organismo em si, é diferente do corpo, é um objecto para si próprio. Esta característica distingue-o do corpo e de outros objectos. É constituído pelas noções de *me* e de *I*. O *me* é social, é o conjunto organizado de atitudes dos outros e que o indivíduo assume, *o self as understood by others*, ou *generalized other*, ao qual reage através do *I*, ou *o self as understood by the person* (Turner, 1996:47). O *I* é individual e representa a resposta do organismo às atitudes dos *outros significativos*, pessoas próximas que partilham o mesmo projecto (de vida), como associações de pares ou a família (*ibid.*). Mead define *generalized other* como “o acto de *role-taking* na sua universalidade”. Isto é, a capacidade para suportar, indiferentemente, um conjunto de objectos, neste caso, “nós generalizado” que faz parte da sua vida, mas que não pretende impressionar ou que o reconheça. Pois, os objectos são universais em relação ao acto que indiferentemente suportam. *Role taking* é o papel do *generalized other* (Mead, 1934:133), por oposição aos *significant others*, ou os que servem directamente de referência ao *eu*, no contexto do seu desenvolvimento. Pessoas próximas e semelhantes por quem o eu deseja ser reconhecido. A influência do grupo ou dos grupos, a que o indivíduo pertence, actua sobre o *me*, que não é mais do que a *imagem do self*, advinda da *imagem* dos outros *sobre o self (si)*. A separação entre *I* e *me* é realizada pela actividade da criança ou *role-playing*, ou seja, a capacidade emergente do *self* para visualizar, escrutinar e monitorizar as exigências dos *significant others*. No fundo, a capacidade de reflexão, manter as distâncias e avaliar situações, que poderá corresponder à reflexividade. Aprende, assim, a ser pessoa autónoma e responsável, e desenvolve uma atitude ambígua em relação ao que é *ter* um *self* (imagem) e *ser* um *self* (consciência de si). As crianças aprendem porque sabem que estão a ser observadas e avaliadas. Preparadas para comportar-se de determinada maneira, criam uma imagem das expectativas que os outros têm de si. Os outros distinguem entre o comportamento apropriado e não apropriado, aprovam a norma e castigam o desvio, e a criança aprende o que pode e o que não pode fazer, o bem e o mal, etc. Aprende a escolher e a ter a responsabilidade pelas suas acções, assim como que os outros são diferentes entre si. O *I* representa estas capacidades de escolha e de dever, enquanto o *me* é inconsistente e contraditório sobre as expectativas dos vários *significants others*. O *I* examina o *me* de fora, à distância, avalia-o, classifica-o, mas no fim é o *I* que faz a escolha. Quanto mais forte é o *I*, mais autónomo se torna a personalidade da criança. A força do *I* expressa-se na capacidade da pessoa para colocar as pressões sociais internalizadas no *me* em teste, testar o seu verdadeiro poder e os seus limites, desafiá-los e suportar as consequências (Bauman, 1990:28).

Goffman e Mead (e também Jenkins (2008), referido seguidamente) desenvolveram uma concepção da identidade formada na interacção. Defendem que o sujeito possui um núcleo interior ou *eu* real, mas formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e, com as identidades que estes oferecem.

Nesta concepção sociológica, a identidade preenche o espaço entre o interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o mundo público. Ao projectarem a identidade pessoal na identidade cultural, ao mesmo tempo que os significados e valores são interiorizados, os artistas alinham sentimentos subjectivos com significados objectivos que têm no mundo social e cultural. Deste modo, a identidade prende-os à cultura, normaliza tanto os mundos culturais quanto a eles próprios. E, sempre a partir dos seus corpos, experimentam o mundo e as interacções quotidianas.

Na concepção de Jenkins (2008:38-39) a identidade é um processo dialéctico entre identificações individuais e colectivas, estabelecidas, igualmente, ao nível da interacção. A identidade é, como tal, sempre social (e cultural) e compreende sempre processos de categorização, classificação e atribuição de sentidos. Processos interactivos de atribuição de sentido definidos pelo termo “identificação”. A identificação é, pois, consequencial e mais vezes utilizada como categorização dos outros, do que como auto-identificação. Ainda assim, o processo pelo qual são produzidas e reproduzidas as identificações individuais e colectivas são análogos e a teoria da identificação/identidade, reconhece, assim, o individual e o colectivo de igual forma. Ou seja, gerados a partir de um processo de identificação dialéctico entre autodefinições (internas) e as definições (externas) pelas quais o indivíduo é identificado/se identifica com os outros. Neste sentido, a identificação individual enfatiza a singularidade ou diferença, como de género/estilos/expressões pictóricas. Enquanto, a identificação colectiva enfatiza a semelhança, por exemplo, com outros artistas em temas de papéis/posições/técnicas comuns. Contudo, ambas emergem da sua inter-relação.

Em suma, estes processos referem-se às características pelas quais o artista se auto-identifica/é identificado (reconhecido) pelos outros (como a idade, o género, atitudes, comportamentos, traços fisionómicos) que integram o processo de identificação individual e compreende a “consistência” do sujeito pessoal, que o distingue/diferencia dos outros. E, à identificação colectiva, ou à forma como se identifica com os grupos a que pertence, a qual implica a contingência da sociabilidade e a semelhança entre os indivíduos/artistas (o estatuto, a profissão, ou o reconhecimento/aceitação mútuos e por outros artistas).

Uma vez que todas as identificações, individuais ou colectivas, acontecem sempre de determinado ponto de vista e momento, à semelhança de Giddens e Goffman, o espaço e o tempo são factores determinantes da “teoria da identificação” de Jenkins. Para o sujeito esse ponto de vista é o corpo. Logo, a identificação individual é sempre incorporada. A identificação colectiva, por sua vez, é apenas situada, porque parte de um “território” ou “região” específicos (Jenkins, 2008:40). A continuidade do tempo na interacção, e a sequência e a simultaneidade dos acontecimentos/momentos de identificação são factores inerentes ao processo de identificação. Por sua vez, a continuidade é o factor que permite atribuir um certo sentido ao passado e colocar a possibilidade do futuro. Faz parte do sentido da ordem e da predição da qual o mundo depende. Individualmente o passado é memória, colectivamente é história (Jenkins, 2008:48).

Logo, todos os processos de identificação/identidade, individual e colectiva, referem-se, simultaneamente, à permanência e às contingências espaço-temporais onde decorrem.

O “*self*” e a “personalidade” são aspectos da identificação individual. Envolvem, o primeiro, a experiência pessoal do indivíduo, neste caso, dos artistas, em termos de processos cognitivos, a consciência, tomadas de decisão e comunicação, que constituem a mente humana. E, a segunda, a “experiência pública” ou *persona*, na cultura ocidental, normalmente, referida ao comportamento. Como tal, a personalidade implica directamente o *self*. São momentos da identificação individual, e implicam a temporalidade, processo e materialidade. Isto é, o indivíduo/artista, uma certa uniformidade ou *self-same*; a individualidade, introspecção e reflexividade ou *self-conscious*; o sentido de independência ou autonomia para agir ou *autonomous agency*; e o aperfeiçoamento pessoal ou *self improvement*; mas não necessariamente uma sequência, pois são simultâneos. O *self* é “o sentido reflexivo individual da identidade constituído *vis-à-vis* com os outros em termos de diferença e semelhança, sem o qual o indivíduo não saberia quem é, nem poderia agir”. Ambos os processos de identificação, individual e colectiva, assim como, a construção do *self* e da personalidade, estão em comunicação. Fazem parte do “processo dialéctico interno-externo” da construção da identidade, só possível mediante a interacção. Logo, a identidade é entendida como modo de “ser” ou “vir a ser”⁸¹ e, é multidimensional, singular e plural (Jenkins, 2008:49-53).

Em consequência, denomina-se a identidade do artista como experiência da incorporação e da excorporação; processo relacional construído em interacção, pela via da corporalidade. Esta concepção implica a ideia de corpo como ente físico e carnal, mas também entidade social. Representa o primeiro

⁸¹ Como o *idem* ou “o que permanece e que é o mesmo” e o *ipse* “o que se transforma e muda” (Ricoeur, 1990).

símbolo do *self* e da comunidade e a condição de imediação do artista no mundo. Não só fundamento das identidades dos artistas como processo e projecto reflexivo, mas também da obra como processo e projecto discursivo de afirmação/reconhecimento, sujeito a diversos constrangimentos e alterações:

Numa perspectiva narrativa, o *self* pode ser localizado como fenómeno psicossocial, e a subjectividades vistas como discursivamente construídas, mas ainda assim, activa e efectivamente. As condições materiais de existência, discursos e práticas, inter-relacionam-se subjectivamente com experiências, desejos e identidades. E, os indivíduos fazem as suas escolhas, reconstroem o passado e imaginam o futuro dentro do espectro de possibilidades que se abrem para eles (Andrews *et al.*, 2004:1).

4.2. Identidade e mudança – que consequências na modernidade?

A questão da identidade é fundamental nesta tese, porque a análise engloba um processo de identificação pessoal e social, e construções discursivas ligadas às identidades que o mesmo artista pode assumir, face às diferentes opções e escolhas pessoais, transformações das visualidades, usos e representações do próprio corpo, a que está vinculado no contexto das relações e práticas da auto-representação, desenvolvidas nas condições estéticas de “de/singularização” da “transcultura actual”.⁸²

O argumento fundamental desenvolvido pela teoria social, neste âmbito, é o de que a crise da identidade faz parte de um processo mais amplo de mudança que está a deslocar as estruturas e processos centrais das sociedades, alterando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma segurança legítima e/ou ontológica no mundo social (Hall, 1996:7-22).⁸³

⁸² Sobre as noções de “de/singularização” e “transcultura” ver Conde (2011).

⁸³ Esta mudança/deslocamento deve-se ao aumento do risco e da incerteza, das desigualdades, a novas relações e quadros de referência baseados na sociedade de informação e comunicação. E, também, em factores sociopolíticos e económicos confluídos na estetização da vida pelo consumo e culto do corpo, em fundamentalismos religiosos ou de risco ambientais (Hall, 1996:7-22). A deslocalização da experiência, com o crescimento do consumismo e do individualismo e das possibilidades de escolhas existentes, tem impacto ao nível da segurança ontológica dos indivíduos porque esta é baseada na existência da estabilidade ao nível das auto-identidades e dos contextos sociais. O retorno da incerteza à sociedade significa cada vez maior número de conflitos sociais. Já não se trata de um problema da ordem e sim de um problema de risco, os quais são distinguidos por uma ambivalência fundamental que pode, em geral, ser compreendida por cálculos de probabilidade, mas que não podem ser resolvidos dessa forma. A ambivalência distingue os problemas de risco dos problemas da ordem, por definição voltados para a clareza e para a faculdade de decisão. A ideia de “destino”, comum nas sociedades tradicionais, relacionada com um agente passivo, dá lugar à ideia de oportunidades, que um agente activo dentro de uma multiplicidade de escolhas, tem que fazer. Face a essas escolhas o sujeito transforma-se num sujeito reflexivo que, além de alternativas, enfrenta também, na

O conceito de deslocamento, segundo Ernest Laclau (1990), não implica “a substituição de um centro de poder por outro, mas uma pluralidade de centros de poder”. O que caracteriza a modernidade tardia é a diferença, as múltiplas divisões e antagonismos sociais entre vários centros de poder, resultando daí uma pluralidade de identidades, para os indivíduos. Para Laclau (1990), a História deve-se a uma estrutura de identidade aberta, que promove a desarticulação das identidades estáveis do passado, e abre a possibilidade para a produção de novas identidades e sujeitos – “a recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação”. A identidade passa por diversos estágios de identificação e é o resultado de uma elaboração discursiva, que define e constrói a narrativa particular do eu.

Para além de alterações ao nível da identidade individual, existem também deslocamentos ao nível da identidade cultural, ou seja, ao nível das formas de identificação dos indivíduos a determinados tipos de cultura, raciais, linguísticas, religiosas, cibernéticas, estéticas, ou outras.

Na perspectiva de Hall e Lacau (1990), a concepção de identidade passou por diferentes fases, desde a proposta do “sujeito do Iluminismo”, evoluindo para a concepção do “sujeito sociológico”, até atingir o que definem como “sujeito pós-moderno”. Do sujeito individualista do Iluminismo, dotado das capacidades de consciência e razão, e extremamente consciente da (auto)identidade, passou-se à noção de sujeito sociológico, o sujeito que pela primeira vez reconhece a importância de outros *eus*, através dos

modernidade tardia, uma série de riscos. O que se relaciona, segundo Giddens (1991:153), com a confiança. A modernidade (tardia) acarreta também mais ansiedade e ambas se ligam à culpa e à vergonha. A culpa tem a conotação da transgressão moral. É a ansiedade derivada de falhas ou inabilidade para satisfazer certas formas de imperativos morais no curso da conduta individual. A vergonha está mais relacionada com a confiança básica do que com a culpa. Induz directamente um sentido de segurança no *self* e no ambiente circundante. Quanto mais a identidade pessoal se torna internamente referencial, mais a vergonha ganha importância na personalidade adulta. A culpa depende de mecanismos extrínsecos ao sistema referencial interno da modernidade. Mas o indivíduo já não vive com base em preceitos morais extrínsecos, e sim na organização reflexiva *do self*, e a vergonha toma o lugar da culpa. A este propósito, Bauman refere ainda, que “moralidade tem a ver com escolha. Se não há escolha, não há moralidade, *i.e.*, sociedade, ordem social e cultura seriam inconcebíveis se a moralidade não constituísse o principal atributo das relações humanas”. E, na sua concepção, “a sociedade representa a confrontação dos seres humanos com esta natureza moral, com a necessidade de fazerem escolhas, mesmo que [por fim] concluam que a sua natureza está presa a essas mesmas escolhas. Desta reflexão surge a ideia de que a sociedade grava padrões de ética sobre a matéria bruta e plástica da moralidade, ou seja, que a ética é um produto social” (Bauman 2001:44-45, *apud* Carapinheiro, 2010:57). E como refere ainda Carapinheiro (2010:57): “Ser moral é estar submetido à necessidade de fazer escolhas, sob o constrangimento das condições mais ásperas e penosas da incerteza. Ser moral corresponde à capacidade de enfrentar dilemas morais e submeter-se à condição de viver a vida sob o signo da vacilação. Nesta condição reside em grande parte o valor da liberdade nas sociedades contemporâneas”.

quais os valores, sentidos e símbolos do mundo por ele habitado são mediados. Este sujeito reflecte a crescente complexidade do mundo moderno, e a consciência de que o seu “núcleo interior” não era autónomo e auto-suficiente, mas constituído na relação com os outros. Corresponde ao momento da tomada de consciência, de uma variedade de visões do mundo e pluralidade de escolhas que envolvem, necessariamente, os outros e, devem ser consideradas. Da individualização para a associação, o eu real permanece, mas a sua postura é modificada pelo diálogo contínuo com o mundo exterior, com a identidade como marcador de estabilização e localização do sujeito no espaço social. Uma vez atingida a condição de modernidade, emerge um sujeito fragmentado, sem identidade fixa permanente, formado e transformado, continuamente, em relação às suas formas de representação e interpelação nos sistemas culturais envolventes (Hall, 1987).

Passou-se da compreensão da identidade unificada como narrativa do eu, construída por cada um, à ideia de que o homem contemporâneo vive em permanente confronto com uma multiplicidade de identidades possíveis e mutáveis com as quais, temporariamente, se pode identificar. Uma identidade reflexiva que deseja ver reconhecida pelos outros. Esta corresponde à terceira categoria, o “sujeito moderno pós-moderno” produzido pelo processo, anteriormente, descrito. É caracterizado como não tendo identidade fixa, essencial ou permanente. O mesmo sujeito possui identidades contraditórias, de tal forma as suas identificações são constantemente desarticuladas. Pensar numa identidade permanente desde o nascimento até à morte deve-se à construção de uma “história” ou “narrativa do eu” (Hall, 1990).⁸⁴ Mas a identidade, antes concebida como plenamente segura e coerente é uma ilusão. Assim, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, os indivíduos confrontam-se com uma pluralidade desconcertante de identidades possíveis, nas quais se podem reconhecer transitoriamente. Estas são alimentadas por significados provenientes de textos, imagens e agentes que ancoram uma ordem ontológica delimitada, situando indivíduos e grupos em sociedade (Campos, 2010:119). A identidade tornou-se uma celebração móvel, definida historicamente. O sujeito

⁸⁴ Hall (1996:20-22), distingue, ainda, dois tipos de identidade, identidade como ser (*identity as being*) que oferece um sentido de unidade e de comunidade, e identidade como tornar-se (*identity as becoming*), ou processo de identificação, que mostra a descontinuidade na formação da identidade. Usa a identidade das Caraíbas, incluindo a sua, para explicar como a primeira é necessária, mas a segunda é mais verdadeira para as suas condições pós-coloniais. Explica o processo de formação da identidade, com base na teoria de Derrida da *diferença* como suporte, realça a posição temporária da identidade como estratégica e arbitrária e, utiliza as três presenças, africana, europeia e americana, nas Caraíbas, para ilustrar a ideia de *traços* de identidade, definindo-a genericamente como identidade diáspora.

assume diferentes identidades em diferentes momentos, não unificadas em redor do *eu* único e coerente, mas múltiplo e descentrado. Mas, se as identidades estão a ser descentradas e fragmentadas pelas consequências da modernidade, estão ao mesmo tempo, a ser desenvolvidos novos tipos de identidade e novas “figurações”⁸⁵ no espaço social actual, procurando a sua apropriada identificação cultural. São “processos de de/singularização e pluralização” dos indivíduos que se confrontam com a “dupla temporalidade e espacialidade da condição contemporânea: presentista, transnacional, entrecruzadas por fluxos de vários tipos, que podem ser considerados como mediações transversais, em paralelo com mediações específicas que vêm reconfigurar (...) os espaços culturais e artísticos” (Conde, 2011b:53).

Os artistas modernos constroem novas identidades, estruturadas noutros pilares, talvez mais transitórias, mais fugidias, mais flexíveis, porém com capacidade mais rápida de assimilação e de integração ao processo de mudança, pelo duplo umbral “das interferências e interdependências” (cf. Conde, 2011a e b). O dinamismo da modernidade avançada é transferido para o artista e para a obra em termos da sua adaptação a esse novo espaço-tempo multifacetado. Este processo abrange o duplo deslocamento do artista, tanto de si mesmo, como da cultura assimilada, de forma recíproca, convergindo com fluxos e mediações transculturais recentes. O que significa que a própria modernidade (tardia) está em crise, ou seja, está também ela a ser transformada. É o retomar da questão agência/estrutura indicando que estas se influenciam mutuamente, não em sentidos opostos, mas convergentes, num *continuum* em que a transformação, a dar-se, afecta ambas.⁸⁶

Neste contexto, o *self* deve ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conexão entre mudança social e pessoal (Giddens, 1991:32-33). A reflexividade individual é condição da

⁸⁵ Sobre a reconceptualização do conceito de “figuração” introduzido por Elias (1994), ver Conde (2011b).

⁸⁶ Uma das características centrais do espaço-tempo da modernidade avançada é, segundo Giddens (1992), o ritmo da mudança, constante, rápida e permanente. A identidade assume contornos específicos, devido ao carácter desta mudança, sendo definida não apenas como a experiência da convivência com essa mudança rápida, mas também como forma altamente reflexiva de vida, na qual as práticas sociais são constantemente examinadas e reformuladas (Giddens, 1990:6). Com especial relevo para as transformações do tempo e do espaço e para o deslocamento do sistema social, ou seja, a extracção das relações sociais dos contextos locais de interacção e a sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo. A transformação da identidade e a globalização são os dois pólos desta dialéctica do local e do global. Neste contexto, o *self* torna-se um projecto reflexivo explorado e construído como parte dum processo de conexão entre mudança social e pessoal, sendo que as transições nas vidas individuais sempre exigiram uma organização física das sociedades (mesmo nas sociedades tradicionais) (Giddens, 1991:32-33).

reflexividade institucional na actualidade (Giddens, 1991:35).⁸⁷ À semelhança de outros indivíduos e práticas, o artista produz e reproduz estéticas e conhecimentos nas suas actividades quotidianas, de forma reflexiva, promovendo interpretações discursivas sobre a natureza e as razões para essas acções/actividades, (re)construindo estruturas e formações culturais vigentes.

Os artistas emitem discursos verbais para acompanhar o discurso visual, reflexivamente construindo uma identidade para a própria obra. Em termos conceptuais ultrapassa a interpretação do conteúdo da imagem. Nestes contextos, os artistas empregam um conjunto de capacidades reflexivas, interactivas, conhecimento interpessoal, e *embodiments* transculturais actuais, de modo a controlar e manter as relações e formações sociais e simbólicas, mas por outro lado, com pequenas acções, transformando essas situações e influenciando os seus resultados (cf. Goffman, 1999). Por exemplo, ao influenciarem o reconhecimento da obra pela discursividade, influenciam a direcção da sua própria trajectória, e da estrutura institucional e de mercado que a envolve. Mais, reconstroem as identidades (e a das obras) envolvidas nessas capacidades, probabilidades e acontecimentos discursivos, com as especificidades das suas interdependências, incluindo memórias, situações e envolvimentos que expressam a sua “pluralidade interna” (cf. Conde, 2001b:10-12).

Através da reflexividade, as práticas da auto-representação são, constantemente, reformuladas. O seu carácter é alterado, o que na perspectiva da teoria dos sistemas pode ser equacionado como a “retroacção dos produtos dos processos sobre os próprios processos”. Isto é, da obra enquanto produto discursivo final, sobre a própria prática de se auto-representar, modificando as suas características ou legitimando-a. Faz-se acompanhar, ao nível da vida social dos artistas, por processos de reorganização espaço-temporal, desligados de processos tradicionais, alocados a processos transnacionais e globais. Actualmente, discursos tecnológicos, mediatização e conhecimento mundialmente transversais informam as obras e os seus processos, numa rede complexa de fluxos e significados, também para o eu do artista que interactivamente age nesse meio.

⁸⁷ A reflexividade do agente é a condição específica da reflexividade institucional da modernidade. O agente produz e reproduz as convenções sociais nas actividades diárias de forma reflexiva, estando normalmente habilitado a prover interpretações discursivas sobre a natureza, e as razões para o seu comportamento (Giddens, 1991:35). Estas libertam o homem de todos os tipos tradicionais de sociedade. E, mais profundas do que a maioria das mudanças dos períodos anteriores, servem no plano da extensão, para estabelecer formas de interconexão social globais; e no plano da intensidade, para alterar algumas das características mais íntimas e pessoais da existência quotidiana, como planos e trajectórias (Giddens, 1990:21).

Segundo Giddens (1991), todas as transformações da modernidade tardia trazem uma reordenação do local e do global, o que se traduz em mudanças substanciais para o *eu*, relacionadas com a organização reflexiva da vida e com a narrativa da auto-identidade. Neste contexto, também o corpo se torna cada vez mais um local de interação e de apropriação, disponível para ser trabalhado pelas influências da modernidade tardia e para ser refeito reflexivamente perante uma diversidade de opções, possibilidades, e estilos de vida (Giddens, 1991:59).⁸⁸

Em síntese, o conceito de identidade mudou devido a todas as transformações sociais e culturais e às opções de vida alternativas que com elas surgiram. A deslocalização da experiência, do esteticismo e individualismo, pelas possibilidades de escolha disponíveis, tem impacto nas identidades e contextos sociais. Influencia os percursos profissionais e de vida dos indivíduos, requerendo maior reflexividade para essas escolhas e opções de vida (cf. Giddens, 1991:2).⁸⁹ Logo, se a identidade apresenta uma natureza flexível e dinâmica construída em interação, através de trocas reais e simbólicas, multiplicidade, mudança e adaptação são características que se aplicam à sua formação. Os indivíduos/artistas podem pertencer a diversos grupos, separados por fronteiras móveis, podendo também abandonar determinados papéis para encarnar outros. E os seus percursos são também mutáveis, caracterizados por momentos transitórios de fundação e reconhecimento, mais ou menos duradouros e, por *embodiments* (ou encarnações) e discursividades específicas desses percursos.

⁸⁸ Os próprios estilos de vida, embora rotineiros são, reflexivamente, abertos à mudança devido à natureza mutável da auto-identidade (Giddens, 1991). A vida social é modelada por preocupações modernas, que implicam a reorganização reflexiva das relações sociais, através de critérios internamente referenciais (Giddens, 1995). Para Bourdieu, as variações de estilos de vida entre os grupos sociais são, também, factores estruturantes da estratificação. A cultura de classe é corporalizada através do *habitus*, e expressa pelos usos do corpo no trabalho e no lazer, numa luta pela distinção social, onde os corpos e os estilos de vida dos diferentes grupos sociais têm pesos sociais e simbólicos distintos (Cunha, 2004:62).

⁸⁹ Como refere Giddens “para todos os indivíduos e grupos as oportunidades de vida condicionam as escolhas dos estilos de vida”. Planear a vida não significa preparar-se estrategicamente para o futuro como um todo: “o planeamento e as escolhas dos estilos de vida não são apenas constituintes do quotidiano, mas de cenários institucionais que ajudam a planear as acções individuais”. As estratégias de planeamento e os planos de vida são o conteúdo substancial das trajectórias reflexivamente organizadas do eu pessoal” (Giddens, 1991:85-86). O que no âmbito do estudo resulta de práticas incorporadas, reorganizadas e transformadas discursivamente, *i.e.*, de esquemas de percepção e individualização reflexiva dos sujeitos/artistas ao praticá-las.

4.3. Imagem e representação – reedificação e duplicidade

A (auto)multiplicação do artista em várias figuras ou representações de si pode ser interpretada de duas formas: como a imagem repetida de um indivíduo único ou como a representação da (re)duplicação de uma pessoa. Ou seja, considerando a imagem como representação pictórica de uma impossibilidade (da unicidade do *eu* pessoal) ou, em alternativa, considerando-a como expressão de múltiplas experiências pessoais. A primeira é figuração, a segunda ficção. Mas se a representação figurativa do corpo tende a residir na dimensão do óptico, a dimensão da experiência do corpo próprio, tem a ver com o sentido e experiência de habitar um corpo, em vez de representar, simplesmente, uma experiência do olhar, pois a experiência do corpo vivido está, intrinsecamente, ligada à existência do corpo vivo.

A identidade exprime uma certa adesão do *estar* ao *ser*, de tal forma a percepção do corpo, a incorporação de esquemas culturais, influencia a construção do *self* como projecto e a demanda da definição de uma identidade mutável, porém contém, igualmente, o seu carácter permanente.

A auto-imagem (como expressão da autoconsciência) permite avaliar esta duplicidade, contudo este reconhecimento não faz com que se rejeite a distinção entre o *idem* e o *ipse* no sentido de Ricoeur (1990), porque se pode sempre distinguir a acção do seu agente. Distinguindo entre a “obra” e o “sujeito da obra”, mas também porque existe uma dialéctica entre a *ipseidade* ou continuidade ininterrupta da mudança e a *mesmidade* ou permanência no tempo que definem a identidade pessoal (Ricoeur, 1990).⁹⁰ Esta permite a dupla referência ao corpo, por um lado como entidade (*o meu corpo*), por outro como ontologia ou identidade (*sou um corpo*) (Le Breton, 2006 [1992]).

Contudo, outras duplicidades são aqui detectáveis. Primeiramente, interpretações do *self* na sua complexidade e profundidade, e do corpo como *médium* e metáfora, para explicar a diferença entre corpo como realidade vivida e corpo como imagem. Depois, entre imagem no domínio do óptico e imagem no domínio do *eu* (auto-imagem). Se a identidade pessoal não é algo dado, simplesmente, como o resultado da continuidade do artista no sistema de acção social, mas rotineiramente, criada e sustentada nas suas actividades reflexivas (Giddens, 1991:53), o corpo torna-se, igualmente, socializado e desenhado no

⁹⁰ Constituinte-se num paradoxo esta definição de identidade pessoal só pode ser resolvida, segundo Ricoeur (1990:150), pela “teoria narrativa”, como reedificação recíproca entre a acção e o si, entre reflexividade e discursividade, onde a memória, as “disposições” ou o “conjunto das identificações adquiridas” – *habitus* – cuja “sedimentação tende a ser reconstruída e redescoberta no decurso da prática e no limite que tende a abolir a inovação que a antecedeu” têm um papel importante.

decorso da organização reflexiva da vida diária de HA e JM. E, portanto, da prática específica da auto-representação. Assim, aquilo que se aplica ao *self* aplica-se, também, à esfera do corpo. O corpo e a sua imagem são vistos como interpretações de experiências e manifestações de vivências interiorizadas pelos artistas, igualmente produtoras de sentidos práticos e discursivos.

A experiência da auto-representação, mais do que uma “imagem de si”, é uma prática discursiva, envolve diversos mecanismos técnicos, tecnológicos, estéticos, expressivos, a identificação/identidade e a imediação do corpo. É uma construção simbólica através da qual os artistas reconfiguram a identidade, incluindo a da obra, transformando-a e transformando ou mantendo o universo simbólico em que têm origem. Heurísticamente envolve os “momentos internos e externos da dialéctica da identificação”, isto é, a afirmação individual do artista ou da obra e algum tipo de reconhecimento alheio (Jenkins, 2008:172). O seu estudo permite reconstituir a trajectória profissional dos artistas referidos como “sujeito(s) da obra”, mas também fazer uma análise das formas de significação do corpo como discurso, estabelecido e legitimado pela alteridade, através das várias versões da imagem do corpo adoptadas nas *personas* que se constituem como os “sujeito(s) na obra”.

As constantes reconfigurações do “sujeito na obra” são o resultado desta inter-relação entre o *eu* pessoal e o mundo social, entre a identidade e a prática. Mais especificamente, o resultado da experiência imediata da existência corporal considerada num determinado tempo e espaço. Assenta na relação pressentida e indeterminada, no sentido da intuição ou da sensibilidade, entre o corpo do sujeito e dimensões culturais particulares como a arte, a tecnologia, ou a comunicação. Assim, a prática da auto-representação abrange tanto a corporalidade como a identidade do artista. A identidade como projecto auto-reflexivo é tanto o resultado da experiência de se auto-representar, como da reconstrução e reedificação quotidianas, do “eu” perdurável, porém inconstante, fugaz, múltiplo.

A matriz lógica destes casos relaciona-se com esta duplicidade da identidade do artista, com relevo, por um lado, para a “consistência”, do *sujeito da representação*, assente na identificação pessoal, e, por outro, para a “contingência” (Craib, 1998 *apud* Jenkins, 2008:51) do sujeito representado (*i.e.*, do espaço e do tempo específicos da representação), cujo significado atende a uma lógica da diferenciação ou singularidade (e, por sua vez, do reconhecimento).⁹¹ Por exemplo:

⁹¹ Reciprocamente são essenciais para as suas identificações no mundo cultural e social. Contudo, não dependem apenas da autodeterminação. Passam também, por um processo de reconhecimento e legitimação externo dependente dos outros e das instituições que governam os indivíduos (Jenkins, 2008:172-173).

Se eu trabalho comigo próprio, há um ponto em comum. Quando um artista trabalha sempre com o mesmo modelo, isso inevitavelmente implica uma constância e uma variação. Uma constância porque há um elemento que é reconhecível; uma variação porque essa constância vai sofrendo transformações que são perceptíveis. Por exemplo, não podem fugir à tirania do tempo (Molder *apud* Vieira, 2009).

Como se considera que o “sujeito pessoal” também pode mudar, utiliza-se a designação “sujeito da representação” em seu lugar. A consistência refere-se ao facto do indivíduo representado ser sempre o mesmo, e não ao facto da identidade pessoal ser sempre a mesma. Aliás, de acordo com Jenkins (2008), que realça a divisão utilizada por Craib (1998 *apud* Jenkins, 2008:51), entre “a consistente identidade pessoal” e a “contingente identidade social”, mas não a subscrive na totalidade, porque para ele a identidade é sempre social. Opta por distinguir entre “identificações pessoais e colectivas”, constructos que definem a identidade, todavia como se disse, sempre socialmente. Reconhece a consistência da identidade, algo que permanece ao longo do tempo, mas que por sua vez, também muda no seu decurso.

Como Ricoeur (1990:139-141) que, no entanto, fala da “identidade pessoal” como campo de confrontação da *mesmidade* e *ipseidade*. A permanência no tempo faz sobressair esta confrontação e remete para a identidade narrativa do sujeito. Por estas razões é preferível utilizar o termo “constância” como JM de forma eloquente faz, referindo-se à constância do modelo, ou seja, à sua repetida utilização.

O corpo (sempre o mesmo) é o meio e o fim da (re)produção da sua imagem (sempre outra). Transforma cada obra num caso singular, porém estas são partes intrínsecas (da vida) do artista (que é único). Ambas identidades (do artista e da obra), se (re)constroem, reciprocamente, no seu decurso. Este processo resulta de relações criadas num determinado tempo e espaço, entrecruzadas com as diversas etapas da vida pessoal e social do indivíduo (*e.g.*, condição artística, protagonismo e trajecto), adicionando-lhe outras dimensões, como o conhecimento in/excorporado, as experiências, a memória e os seus projectos: “o percurso do artista é um processo de individuação que corresponde a “diferentes graus de individualização, em horizontes de vida dissemelhantes e, correlativamente, as formas de identidade pessoal variam consoante os lugares sociais onde se inscrevem” (Conde, 1993b:202). Correspondem aos vários momentos das suas trajectórias profissionais, analisados no capítulo seguinte, através da interpretação das relações entre as variáveis contidas nos currículos. Com relação directa com a sequência cronológica da vida dos artistas, a reconstrução das trajectórias curriculares é essencial para descrever os dois casos. Estas afectam as múltiplas reconfigurações identitárias e os projectos pessoais, em ambos os casos, na extensão da singularidade e do reconhecimento.

5. O TRAÇADO DA TRAJECTÓRIA: IDENTIDADE E RECONHECIMENTO EM HELENA ALMEIDA E JORGE MOLDER

O desenvolvimento de uma estratégia planeada de um projecto profissional implica a prossecução de um determinado trajecto. Este processo abrange inúmeros aspectos das identidades e obras dos artistas, cuja reconstrução exige um conhecimento específico de técnicas e metodologias de trabalho, de pesquisa e análise, de interrogações na procura de uma singularidade própria de cada artista, construída durante essa mesma trajectória profissional, porquanto a sua inserção e afirmação no campo se vai consolidando.

As trajectórias de JM e HA originam um lugar social para o nome, bem como o reconhecimento estético e artístico da sua obra. A trajectória representa uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo, num espaço em devir e submetido a transformações incessantes, permitindo assim, desprender-se do sujeito e situar os acontecimentos em alocações e deslocamentos no espaço social (Bourdieu *et al.*, 1999a). A trajectória pode ser considerada parte de uma história de vida ou de uma biografia, um determinado percurso, itinerário ou ciclo de vida, que desperta o interesse do investigador, tais como a trajectória ocupacional, migratória, ou laboral e, nos casos em investigação, as trajectórias curriculares de HA e JM.

Como categorias teórico-metodológicas, as trajectórias não são realidades ontológicas, nem possíveis abstracções, são construções sócio-históricas produzidas e reproduzidas nas relações entre condições estruturais e acção dos artistas no seu espaço de actuação, implicando a mobilização de determinados recursos, nas suas formulações. O conhecimento e a reprodução dos esquemas culturais requerem a capacidade para agir criativamente, na medida do controlo das relações sociais em que os artistas se vêm envolvidos, como no âmbito dos seus poderes transformativos. O poder agêncial de HA e JM tem a ver com as suas intenções, desejos e perspectivas no âmbito das posições que ocupam. O objectivo é realizar projectos, e coagir ou promover efeitos simultâneos das suas práticas artísticas individuais e alheias (legitimidade) (cf. Sewell Jr., 1992:21).

A reconstrução das trajectórias, através do modelo de análise do CV artístico apresentada seguidamente, possibilitou resgatar as práticas expositivas das obras, enriqueceu a reconstrução das suas narrativas, e o desvelamento da sua identificação pessoal e social. Traduzidas nas expressões pictóricas, opções estéticas, tomadas de posição, decisões sobre exposições, conquistas (*e.g.* de prémios) representações (nacionais em eventos de grande relevância), figurações e estilos, permitiu compreender

os significados e implicações das suas criações discursivas, valorizando a trama das relações sociais que compõem o universo dos dois artistas.

Como forma de sistematizar e classificar os dados contidos nos currículos de cada um dos artistas, foi construída uma Base de dados com utilização do *software* SPSS, versão 17, que contém todos os dados retirados dos referidos currículos, ou seja, algumas referências pessoais, mas sobretudo relativas ao seu percurso expositivo, incluindo listas de exposições individuais e colectivas ao longo dos anos, em Portugal e no Estrangeiro (1961-2009 em HA e 1977-2009 em JM). O total da informação originou 522 entradas na base de dados, para o conjunto dos dois artistas, com as quais se trabalhou sempre na sua totalidade (não há *missing cases* na análise, em nenhum dos exemplos/resultados que se apresentam). O conjunto de variáveis construídas circunscreve-se à informação disponibilizada nesta fonte. Pelas características substantivas da informação, sobretudo qualitativa, as variáveis assumem também esta forma. Algumas foram, posteriormente, transformadas em variáveis métricas com vista à realização de uma análise de correspondências múltiplas (ACM), com o objectivo de caracterizar e interpretar qualificativamente⁹² as relações que definem as trajectórias, cuja cronografia foi designada como *espaço social multidimensional de realização pessoal e profissional dos artistas*.

Estudar o modo como a prática da auto-representação e a identidade se intersectam através da reconstrução das trajectórias curriculares dos artistas ilustra como o reconhecimento não é uma construção fixa, automaticamente gerado a partir da singularidade, mas progressivo e mutável, requerendo por parte dos artistas vários investimentos e relações. Os dados sugerem que o pressuposto da singularidade por via da corporalidade em HA e JM é originário na formação do percurso artístico de ambos, como na identificação/reconhecimento da sua obra. Evidenciam também a centralidade da forma expositiva “clássica” (em galerias, etc.) na divulgação da obra, em detrimento de outros meios.

5.1. Interpretação e delimitação das trajectórias curriculares

Como explicitado no ponto anterior, para a reconstrução das trajectórias utilizaram-se os dados recolhidos dos CV artísticos, sobretudo, a partir de catálogos de exposições, sistematizados

⁹² Análise qualitativa a partir de um procedimento quantitativo que envolve o processo de realização da ACM (que permitiu identificar determinadas associações entre as categorias das variáveis que compõem a análise, agrupando-as posteriormente em tipologias específicas, que informam sobre os processos de mudança que compõem as trajectórias curriculares).

posteriormente numa base de dados construída para o efeito. Os dados reportam-se aos dois casos referenciados, HA e JM, cujos percursos artísticos se situam sensivelmente entre os anos sessenta e setenta respectivamente, e a época actual; agrupam as exposições e outros eventos em que os artistas participaram desde o início das suas carreiras (1961, HA e 1977, JM) até ao fim de 2009, após o qual foi realizada esta análise. Os CV artísticos (anexos A e B) apresentam, normalmente, uma organização por anos, em termos de exposições individuais e colectivas, em Portugal e no Estrangeiro. Comummente são referenciados também os locais de exposição e, eventualmente, os organizadores; outras vezes, ainda, prémios e representações institucionais e nacionais, sendo reproduzidos, maioritariamente em termos parciais, em catálogos e brochuras.

5.1.1. Indicadores utilizados

No sentido de medir, abranger e clarificar os aspectos do percurso destes artistas foi utilizado um conjunto de indicadores, desdobrados em várias outras categorias mais específicas de classificação e análise, de forma a ampliar o seu conhecimento. Com este objectivo foi necessário dar conta, em primeiro lugar, dos diversos espaços onde normalmente as exposições têm lugar, criando oito categorias distintas de “Tipos de Espaços”. Uma categoria mais genérica designada de “Institucional” pretendeu englobar os Centros de Arte Moderna, Centros de Fotografia e outras instituições muitas vezes conhecidas do público em geral, mas não exclusivas da arte, como Bancos, Fundações ou Arquivos. Seguem-se as “Galerias”, “Museus”, “Bienais”, “Prémios”, “Feiras”, “Festivais”, e por último, a categoria “Trienal”.

A “Localização Geográfica”, por país, foi criada para dar conta das trajectórias de internacionalização integrantes dos circuitos expositivos dos artistas. Foram identificados neste contexto trinta e três países no total dos dois artistas.

Revelou-se, igualmente, importante a criação de uma tipologia através dos “Escalões Etários” que identificasse os períodos de maior ou menor actividade, em função da idade. Esta variável (“Idade”) foi, primeiramente, estimada em função da “Data da Exposição”, permitindo identificar o número de exposições por anos, por cada artista, e só depois agrupada em escalões. Foram criadas, ainda, com base na informação disponibilizada nos currículos, duas categorias tipológicas muito importantes para a

descrição e análise do CV de cada um dos artistas: a realização de exposições individuais e colectivas sob a designação de “Tipo de Exposição”.

Para a análise utilizaram-se os casos (N=522) correspondentes ao número de exposições e outros eventos, em que ambos os artistas participaram durante o período em análise. A descrição pormenorizada daqueles indicadores ou variáveis, e respectivas categorias pode ser observada no quadro 5.1.1.1.

Variáveis	Valores	Etiqueta dos Valores das Variáveis					
Artista	1	Jorge Molder					
	2	Helena Almeida					
Sigla do Nome	1	JM					
	2	HA					
Tipo de Exposição	1	Individual					
	2	Colectiva					
IN/OUT	1	Portugal					
	2	Estrangeiro					
Tipo de Espaço	1	Institucional					
	2	Galeria					
	3	Museu					
	4	Bienal					
	5	Premio					
	6	Feira					
	7	Festival					
	8	Trienal					
Países	1	Alemanha	12	Espanha	23	Luxemburgo	
	2	Angola	13	E.U.A.	24	Macau	
	3	Austrália	14	França	25	México	
	4	Áustria	15	Grécia	26	Polónia	
	5	Bélgica	16	Holanda	27	Portugal	
	6	Bósnia	17	Hungria	28	Rússia	
	7	Brasil	18	Índia	29	Sérvia	
	8	Colômbia	19	Inglaterra	30	Suécia	
	9	Coreia do Sul	20	Irlanda	31	Suíça	
	10	Escócia	21	Itália	32	Ucrânia	
	11	Eslovénia	22	Japão	33	Nova Zelândia	
Escalões Etários	1	0-25					
	2	26-35					
	3	36-45					
	4	46-55					
	5	56-65					
	6	+66					

Quadro 5.1.1.1. Descrição das variáveis e respectivas categorias

5.2. Participações em exposições e outros eventos por anos – Linha Cronológica

Em termos globais observou-se um total de 325 participações em exposições e outros eventos, para a HA, e 197 para JM, no período de tempo analisado (quadro 5.2.1). No que refere à internacionalização e espaços de exposição, tendo em conta a variável “Organização da Exposição” as trajetórias são muito

semelhantes. De salientar que este artista é sensivelmente 10 anos mais novo do que HA, factor que pode afectar a diferença do número de exposições em termos globais entre os dois artistas. Outra razão é o facto de HA ter um percurso e formação exclusivamente artísticos, enquanto JM teve várias outras responsabilidades profissionais, quer dentro (ou seja, como Director do CAMJAP, desde 1994 até final de 2009) como fora do campo da arte (e.g., como Director do Serviço de Educação da Direcção-Geral dos Serviços Prisionais, do Ministério Português da Justiça entre 1976 e 1990) e formação em Filosofia. Entre 1990-1994 já estava a exercer funções no CAMJAP, mas como assessor do director anterior, o arquitecto Sommer Ribeiro. Como o próprio JM afirma no catálogo da exposição/instalação *Algun tempo antes* (Madrid, 2007): “O facto de dirigir um centro de arte inibe uma ampla série de contactos e trocas, por razões de decência, morais e deontológicas”. Por outro lado, “revela o carácter da sua dupla identidade, artista e director-comissário” (Pomar, 2007).

Resultados Globais, por Artista	
JM	<u>197</u>
HA	<u>325</u>
Total	522

Quadro 5.2.1. Participação em exposições e outros eventos.

Ainda em relação à distribuição da participação em exposições (e outros eventos) por anos (figura 5.2.1.) verificou-se que esta é mais ou menos homogénea (há uma actividade constante ao longo dos anos, mais ou menos intensa) nos dois artistas, com picos em 2007 para JM, ano em que ganha o prémio do júri AICA, e em 2010, quando recebe o prémio EDP Artes. JM passa ainda por um período de maior notoriedade no início dos anos noventa até meados dessa década (concepção das séries emblemáticas, *Joseph Conrad* de 1990 e *The Secret Agent* de 1991):

É nessa série [*The Secret Agent*], tal como no livro intitulado *Joseph Conrad*, que Molder terá levado mais longe a tentativa de explorar uma possível condição ficcional do seu trabalho fotográfico, distinta quer da narrativa literária quer da ilustração, antes de essa construção de um personagem, ao mesmo tempo agente e narrador, se converter na imagem repetitiva do autor - o seu duplo e ele mesmo. À acção do “agente secreto” associa-se a ideia de enigma, e a busca que ele conduz é tomada como metáfora do trabalho do artista (Pomar, 2007).

Período notável que culmina com a sua participação em 1999 na 45ª Bienal de Veneza (acontecimento muito exigente em termos de preparação devido à sua carga simbólica) com a série NOX (a convite de Delfim Sardo, que comissariou a exposição). O que tendo em conta os discursos sobre a obra marcou a actividade nos anos seguintes com incremento da internacionalização, vários prémios e distinções.

Para HA foi observado um período de actividade mais intensa entre 1977 e 1983 (inclui o convite de Ernesto de Sousa para representar Portugal na 28ª Bienal de Veneza em 1982 comissariada por ele). No ano seguinte, expõe *A Casa* na FCG, obra simbólica do seu percurso. Em 1987, destacou-se com *Frisos*, conjunto de 262 fotografias sobre papel que expôs no CAMJAP. No final dos anos noventa, mais precisamente em 1998, concebeu para a estação do Rossio um Friso composto por módulos de 12 azulejos, com figuras femininas “semelhantes” às da obra original, a branco e negro, que tinha sido construída para o CAM.⁹³ Em 2004-2005 realizou uma exposição antológica no CCB, *Pés no Chão Cabeça no Céu* (comissariada por Delfim Sardo). E, representou Portugal na 51ª Bienal de Veneza em 2005 com a série *Intus* (comissariada por Isabel Carlos). Em 2009 realizou várias exposições e, pela primeira vez em Londres, na Kettle's Yard, com uma selecção de obras dos últimos 40 anos de carreira.

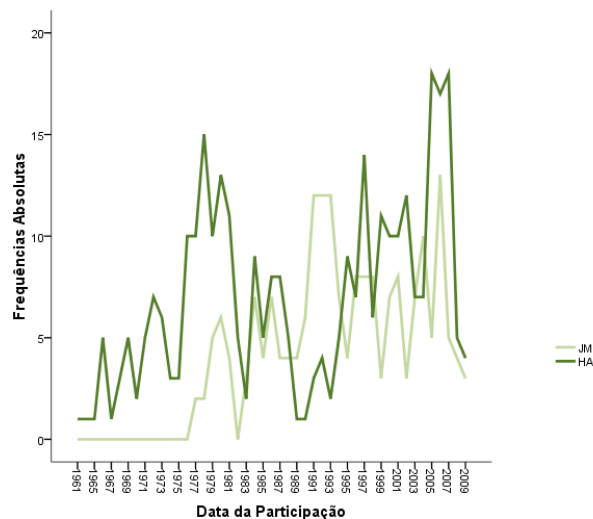


Figura 5.2.1. Frequências de exposições e outros eventos, por anos, por artista

⁹³ “Helena Almeida, pintora de cariz abstractizante, concebeu para esta estação um friso em tons de azul com alguns apontamentos a amarelo, que percorrem as paredes ao longo das escadas de acesso à estação e restante átrio. O friso reentrante tem dupla moldura ao nível da parede e é composto por módulos de doze azulejos, apresentando cada um deles posturas corporais de figuras femininas em andamento, numa sucessão que produz uma sugestão de movimento acompanhando o percurso do passageiro” (informação disponível em <http://www.metrolisboa.pt/informacao/planear-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/rossio/>).

A incidência de participações nos anos mais recentes é explicada por condições do próprio mercado (mais desenvolvido), maior visibilidade dos artistas e das redes ligadas à cultura e ao mundo da arte, sua divulgação nos média, e por circuitos mais amplos de exposição, potenciados pelo próprio percurso e da notoriedade adquirida ao longo do tempo, abrindo novas possibilidades para ambos.⁹⁴ O “efeito” da participação na Bienal de Veneza é aqui evidente. De salientar ainda que em duas ocasiões em que os artistas participam nesta bienal [1999 (JM) e 2005 (HA)] são realizados trabalhos em vídeo sobre as suas vidas e obras, nomeadamente, *Vida de Jorge Molder*, para o programa *Artes e Letras*, exibido na RTP2 a 5/12/99 e *Pintura Habitada (Helena Almeida)* realizado por Joana Ascensão exibido em 2006, na *Aula Magna* em Lisboa, a 1 de Junho desse ano. Ambos os trabalhos permitiram em termos de comunicação/divulgação um outro tipo de visibilidade para os sujeitos e para a obra, possibilitando um

⁹⁴ Depois da recessão inicial da década 90 (na sequência da crise económica provocada pela guerra no Golfo), com algumas das galerias mais marcantes da década anterior a fecharem (como a Nasoni e a Valentim de Carvalho), o panorama artístico português assistiu a uma clara expansão, com artistas emergentes que marcaram toda a arte internacional (e.g., Paulo Mendes, João Paulo Feliciano, João Tabarra, Daniel Blaufuks, Sebastião Resende, etc.), muito também devido ao excelente trabalho de divulgação desenvolvido por alguns comissários (e.g., Pedro Lapa, Isabel Carlos ou Delfim Sardo) e instituições. Para além da Fundação de Serralves, assistiu-se ao desenvolvimento do Centro Cultural de Belém, da Culturgest e do Museu do Chiado. À criação do Ministério da Cultura, em 1995, e do Instituto de Arte Contemporânea (dirigido por Fernando Calhau), que teve um papel fundamental na dinamização dos circuitos de produção e divulgação da arte portuguesa. Foi retomada em 1995 a participação nacional na Bienal de Veneza (por José Teixeira, com representação de Pedro Croft, Cabrita Reis e Rui Chafes; de Julião Sarmiento, comissariada por Alexandre Melo em 1997 e de Jorge Molder em 1999, por Delfim Sardo). A política cultural mais integrada com a contemporaneidade cosmopolita permitiu construir uma base sólida de circulação e programação. A emergência de um conjunto de galerias adaptadas às solicitações do mercado transformou o Porto, no final dos anos 90, no principal centro galerístico do país (Quadrado Azul, Fernando Santos e Presença). Desde 1992 Lisboa tinha, também, começado a esboçar um circuito alternativo com a criação da galeria ZDB. Também no ensino, em meados da década, se deu um salto qualitativo, nomeadamente, com a introdução de uma renovada geração de professores na FBAUL (e.g., Delfim Sardo e Ângela Ferreira), com a dinâmica do Ar.Co coerente com o ensino artístico europeu e norte-americano e com o êxito da Escola Maumaus sob a direcção de Jürgen Bock. Tanto que no início do ano 2000, o espaço cultural abre-se a um debate menos sectário, em termos de orientações artísticas. Também ao nível das iniciativas curatoriais se atingiu uma plataforma de enunciação, com projectos que afirmaram a posição do comissário e a sua sustentação. Contrariamente aos anos 90 que centraram a reflexão artística no plano social, o novo milénio avançou com uma abordagem disciplinar, que não significou, necessariamente, um regresso a práticas fixas, mas sim a tomada de consciência das novas mediações, que vieram a constituir o significado da nova ordem cultural nos anos subsequentes (cf. Anon, 2010d: n.p.).

tipo de exposição mais invulgar nos artistas que se dá fora da galeria de arte e do circuito normal do espaço artístico, e que influenciou justamente a sua notoriedade.

5.3. Participação em exposições colectivas e individuais, dentro e fora do país

As participações em exposições colectivas, dentro e fora do país, ultrapassam as exposições individuais (379/143). Comparando os dois artistas, no conjunto Portugal e Estrangeiro, JM tem 76 exposições individuais e 121 colectivas; e HA 67 individuais e 258 colectivas (quadro 5.3.1). Estas diferenças indicam, como já referenciado, alterações do próprio mercado e da estrutura do campo (Bourdieu, 1996) ocorridas no espaço dos dez anos que separam o início das suas carreiras; diferenças potenciadas, como observado, por escolhas pessoais, pelas próprias personalidades dos artistas, pelas posições que ocupam dentro e fora do espaço artístico, e pelas redes de relações pessoais.

IN/OUT/Tipo de Exposição			Sigla Nome Artista		Total
			JM	HA	
Portugal	Tipo de Exposição	Individual	51	38	89
		Colectiva	37	114	151
	Total		88	152	240
Estrangeiro	Tipo de Exposição	Individual	25	29	54
		Colectiva	84	144	228
	Total		109	173	282

Quadro 5.3.1. Frequências do Tipo de Exposição por Artista e por Localização Geográfica In/Out.

Relembra-se que HA, para além da trajectória exclusivamente artística, tem ainda uma formação exclusivamente artística, enquanto JM tanto desempenhou diversas funções para além da artística, ao longo da sua carreira, como não possui formação artística, pelo que a sua trajectória sofreu essas influências e circunstancialismos. Nota-se, porém, que JM realizou mais exposições individuais (51), quando comparado com HA (38), em Portugal, no período analisado. No que refere às exposições colectivas os números invertem-se 37/114. No estrangeiro JM aparece com 84 e HA com 144 exposições colectivas. Em relação ao número de exposições individuais no estrangeiro, os artistas apresentam também diferenças, embora não muito discrepantes: JM (25) e HA (29). O número predominante de exposições colectivas acompanha o número também predominante de espaços institucionais, como se

observa seguidamente, espaços dedicados maioritariamente ao tipo de evento “colectivo”, devido às representações em colecções e mostras conjuntas.

5.4. Distribuição das participações pelos diferentes tipos de espaços

Tipo de Exposição/Tipos de Espaço			Sigla Nome Artista		Total
			JM	HA	
Individual	Configuração do Espaço da Exposição	Institucional	42	19	61
		Galeria	29	35	64
		Museu	4	4	8
		Prémio	1	9	10
	Total		76	67	143
Colectiva	Configuração do Espaço da Exposição	Institucional	62	149	211
		Galeria	30	47	77
		Museu	17	42	59
		Bienal	4	7	11
		Feira	3	1	4
		Festival	4	8	12
		Trienal	1	4	5
	Total		121	258	379

Quadro 5.4.1. Frequências dos Tipo de Exposição por Tipos de Espaços, por Artista.

A análise da “Configuração do Espaço de Exposição” (quadro 5.4.1) mostrou que os espaços mais utilizados pelos dois artistas são os “institucionais”⁹⁵. Este “tipo de espaço” reúne várias opções e por

⁹⁵ O desejo de articulação com um público consumidor específico e constituído pelas novas instituições públicas, surgidas em grande parte a partir de meados da década de 90, acrescentou à produção objectual das obras destes artistas, uma dimensão institucional. Uma circunstância reiterada pelo crescimento da sociedade consumista, desde os anos 80, em Portugal, e fortemente consolidada durante as décadas seguintes. Mas, se por um lado, esta circunstância funcionou como incentivo à produção em geral, por outro condicionou-a. Assim, e de certa forma contra a corrente imposta no contexto internacional, os artistas portugueses que veiculavam um posicionamento político nas suas práticas artísticas, durante os anos 90, fizeram-no, sobretudo, ao nível do conteúdo expresso das obras, em geral, claramente objectual em termos plásticos, e portanto, no limite, reiterativo da noção de arte como objecto mercantil apesar da convicta politização das suas posturas e temáticas (cf. Anon 2010e: *n.p.*). Pode afirmar-se que este carácter objectual das obras manteve-se, nos últimos anos, mais do que o seu carácter político, contudo, a sua dimensão institucional é cada vez maior e mais abrangente, como demonstra, também, a utilização destes espaços pelos artistas.

isso registou um maior número de ocorrências; por outro lado, são espaços de grande notoriedade institucional, especializados neste tipo de eventos. De seguida, surgem as “galerias”. O seu posicionamento em segundo lugar das escolhas/oportunidades⁹⁶ é espectacular. Muitos artistas após um certo período de actividades, quando já inseridos nos circuitos artísticos, são representados por galerias específicas, quer nacional, quer internacionalmente, por vezes em exclusivo, donde se explica também, a repetição de exposições em anos diferentes nos mesmos locais.

Depois figuram os “Museus” e a participação em “Bienais”, seguidas dos eventos mais invulgares em termos de ocorrências como os “Prémios”, as “Feiras” e os “Festivais”. As “Trienais” mais raras como o próprio nome indica, surgem em último lugar: uma vez em JM e quatro em HA. Realça-se que se optou por designar as categorias “Bienais”, “Festivais”, “Feiras” e “Trienais” sempre como participações colectivas, porque apesar de muitas vezes a participação ser individual, pois o artista é escolhido em função do nome ou da singularidade da obra para representar o seu país numa Bienal, esta participação é sempre enquadrada no âmbito de um evento colectivo. Já os “Prémios” são sempre individuais, pois, embora sejam, muitas vezes, atribuídos no âmbito de outros eventos (por exemplo, em Festivais ou em Bienais) ou quando o mesmo prémio é atribuído a vários artistas em simultâneo, é sempre uma distinção da singularidade.

5.5. Distribuição das participações por países

Analisando a distribuição das exposições por países (figura 5.5.1), constatou-se em primeiro lugar, Portugal, seguido da Espanha, França, Alemanha e Brasil para os dois artistas, embora com número diferente de representações. Seguidamente, apesar de com inferior número de participações por país, os artistas seguem, ainda aproximadamente, o mesmo percurso visitando, em diferentes ocasiões, os Estados Unidos e a Europa de Leste, nomeadamente a Hungria e Eslovénia. A partir daqui o percurso altera-se com dados muito dispersos em termos comparativos. Os países de expressão portuguesa estão

⁹⁶ Dependendo dos períodos de vida dos artistas, estas passam de oportunidades a escolhas pessoais. O que tem a ver com o tipo de relações que os artistas desenvolvem e com as características do seu próprio trabalho. A análise mostra que os convites para participar em acontecimentos expositivos e representações, têm tendência para aumentar ao longo da trajectória de ambos, com uma maior permeabilidade em termos de opções. O mesmo acontece com os prémios, que aparecem em maior número à medida que os artistas avançam na carreira.

pouco representados, apenas o Brasil surge com alguma relevância. Angola também faz parte do mapa expositivo, mas apenas para HA, com dois registos. As participações em Portugal representam quase metade do volume de presenças com 46,8% no caso de HA e 44,7% no caso de JM. A Espanha é o segundo país mais frequente, também nos dois casos, representando 16,3% para HA e 15,7% para JM. Ainda, no total analisado HA visitou 31 países diferentes e JM 18 países diferentes.

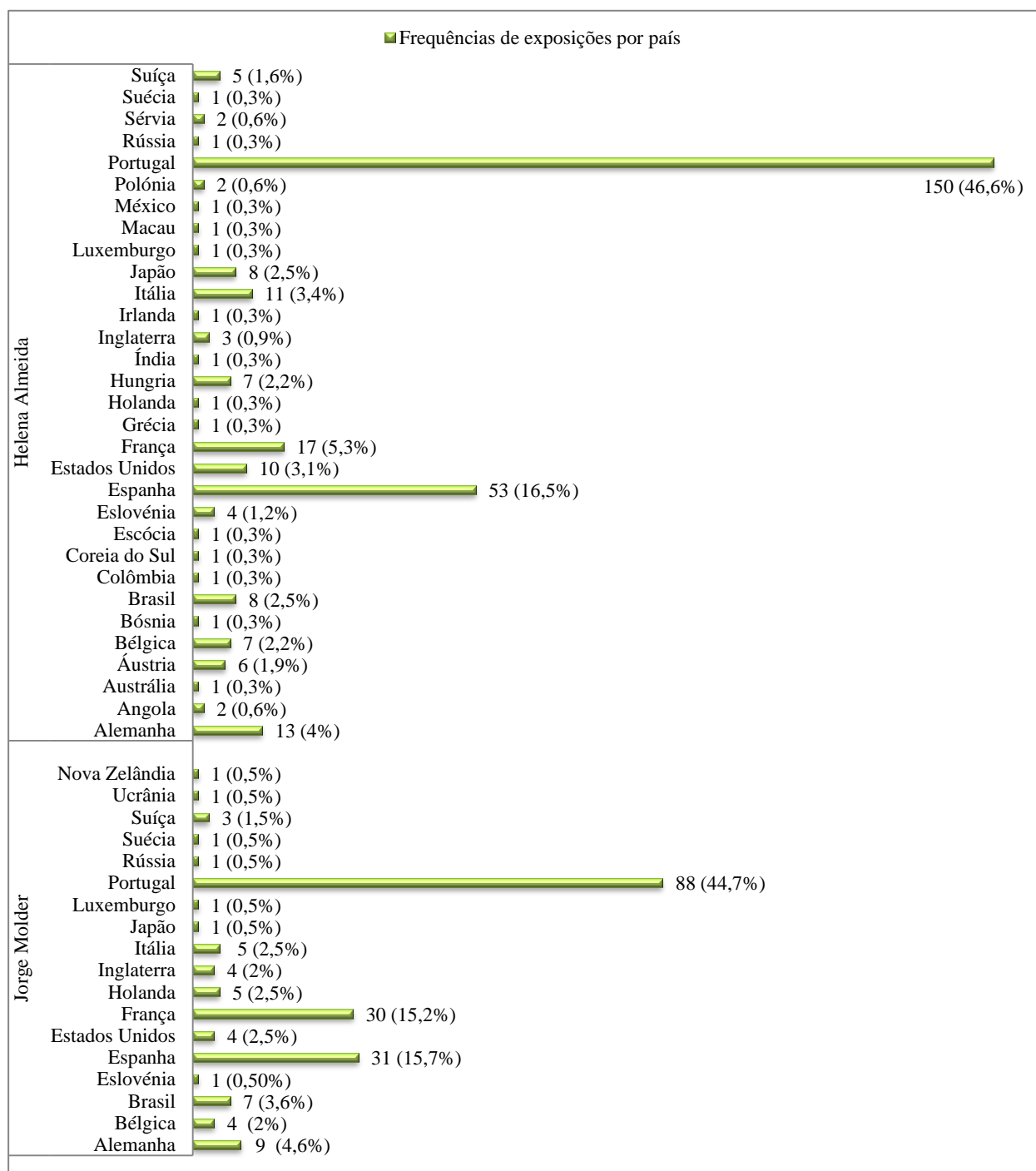


Figura 5.5.1. Frequências de exposições por País.

5.6. Participações em exposições e outros eventos por idade – Linha Etária

Relativamente aos resultados apresentados, podem ser complementados, analisando a distribuição em função das idades dos artistas.⁹⁷ Observou-se que os períodos de maior consistência de actividade de JM correspondem aos 44, 45, e 46 anos respectivamente (1992-94). O final dos anos noventa foi, também, um período de reconhecimento e notoriedade para JM, com intensificação da actividade aos 49, 50 e 51 de idade (1996-98). E um período de consagração aos 59 anos de idade (em 2007, vencedor do prémio AICA) e aos 63 anos de idade, vencedor do prémio EDP Artes (no valor de 35 000 euros), que visa distinguir carreiras “historicamente relevantes” e o trabalho de artistas que tenham contribuído para “afirmar as tendências estéticas contemporâneas” (A.M.R., 2010).

Para JM, os momentos de menor número de participações em exposições e outros eventos são, de facto, os anos iniciais aos 29, 30 e 31 anos de idade (1977-79). Ainda assim, por comparação a HA, é uma actividade inicial bastante regular e mais intensa, porventura beneficiando de novas condições estruturais e de mercado, como a abertura de várias galerias, bem como da já mais acelerada dinâmica do meio artístico e direitos institucionais, em Portugal, nos anos oitenta. A figura 5.6.1 assinala graficamente esses períodos de maior (verde) e menor (vermelho) actividade.

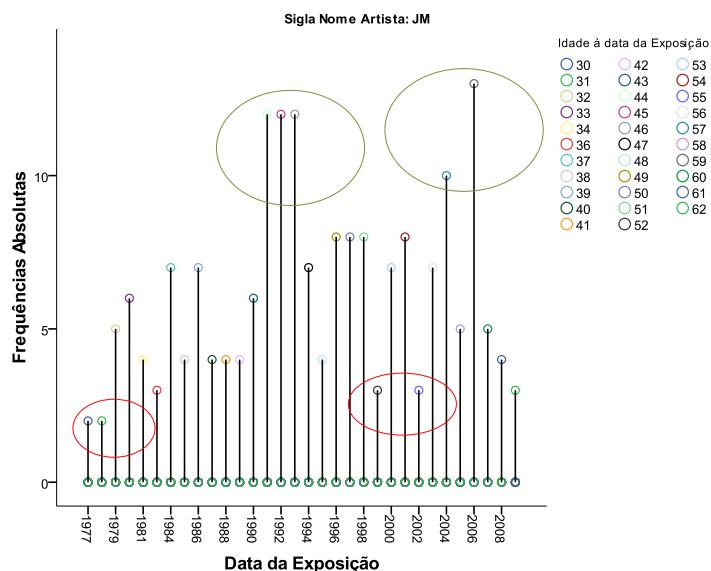


Figura 5.6.1. Representação gráfica das ocorrências em função da Idade - JM.

⁹⁷ Não obstante alguma redundância, a observação, interpretação e confrontação destes dados foi importante em termos de validação, para aferir sobre os perfis das trajectórias dos dois artistas, apresentados mais à frente.

Para HA (figura 5.6.2), os períodos de maior reconhecimento correspondem aos 44, 46 e 48 anos de idade (*i.e.*, final da década de 70, início dos anos oitenta, com picos em 1978, 1980 e 1982). Ainda aos 53 anos e 64 (em 1987 correspondendo a *Frisos* no CAM, e ao final da década de noventa, em 1998, na Estação do Rossio) até ao presente. Destaca-se em 2001 a participação no Porto Capital Europeia da Cultura, com a *Experiência do Lugar*, onde trabalhou pela primeira vez fora do ateliê e, em 2004, a exposição antológica *Pés no Chão, Cabeça no Céu*, no CCB, antes referenciada. Aos 71, 72, 73 anos de idade realça-se, em 2005, *Intus* (Bienal de Veneza); em 2006, *Densidade Relativa*, no CAM (curadoria de Leonor Nazaré) e Centro Cultural Emmerico Nunes em Sines. Em 2007 esteve em várias mostras internacionais. Em 2008, ganha aos 74 anos, o Prémio de Criação Estremadura 2008, que notabiliza a melhor trajectória artística de autor/a ibero-americano/a, um momento de consagração do seu percurso. Na seguinte representação gráfica pode ainda ser identificado o menor dinamismo expositivo dos primeiros anos de integração no campo e início profissional.⁹⁸

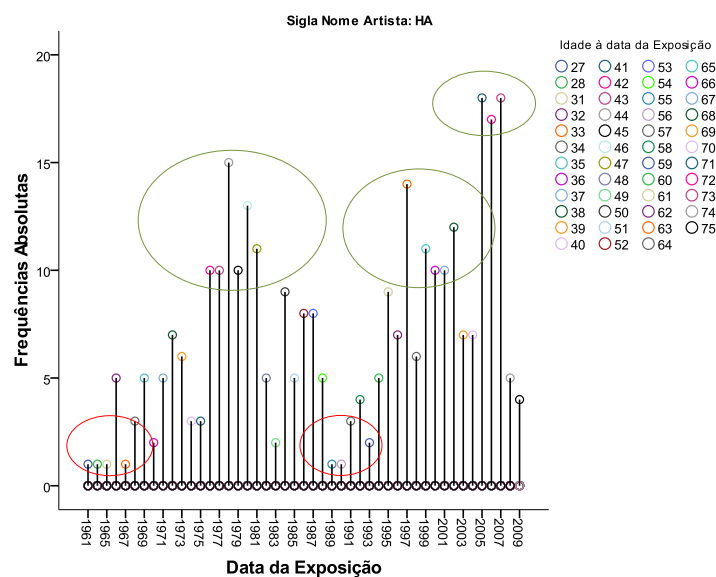


Figura 5.6.2. Representação gráfica das ocorrências em função da idade - HA.

Observando ainda a idade, por “Escalões etários” (figura 5.6.3) notam-se períodos de maior actividade nos escalões 36-45 e 46-55 em ambos os artistas (porém, em HA o pico da actividade ocorre no escalão

⁹⁸ De notar que para ambos, os primeiros picos de grande reconhecimento são por volta dos 44 anos de idade; embora correspondendo a épocas diferentes. Demoraram mais ou menos 25 anos a atingir essa notoriedade, nomeadamente, com a primeira grande representação institucional (Bienal Veneza, HA 1982 e Bienal de S. Paulo, JM 1994).

etário “+66”), que correspondem ao fomento da actividade com as participações na Bienal de Veneza, 1982 e 2005 para HA, e 1999 para JM. Este é um dos maiores acontecimentos em termos de reconhecimento profissional, representa um momento de grande consagração pessoal e simbólica, o que também já indica uma rede muito desenvolvida de relações de cooperação e interacção no mundo da arte (Becker, 1992).

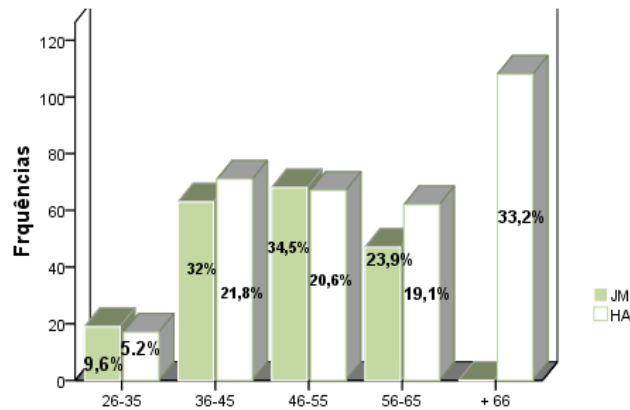


Figura 5.6.3. Frequências de exposições por Escalões etários, por artista.

A partir da observação dos dados adopta-se uma tipologia que segue três situações principais: i) o período de *integração no campo*, no escalão etário dos 26-35 anos, com a participação em exposições na ordem dos 9,6% (JM) e 5,2% (HA); ii) o período de *reconhecimento nacional e internacional*, com os escalões intermédios de 36-45 e 46-55 anos, somando, respectivamente, 32% e 34,5% (JM) e 21,8% e 20,6% (HA); iii) e, finalmente, o período de *permanência e/ou consolidação* das carreiras, no escalão etário “56-65” anos, com 23,9% das actividades para JM e 19,1% para HA.

Para HA, sendo na senioridade (escalão etário “+66”), que apresenta maior volume de actividades pelas exposições em anos recentes (108), optou-se por designar este período como da *consagração*. Regista quase o dobro de actividade em relação aos outros, com 33,2% do total de participações nos diversos eventos ao longo da trajectória. É, sem dúvida, um pico no volume de actividades da artista.

Para JM a *consagração* coincide com o escalão 46-55, com 34,5% das actividades nesse período (78 ocorrências). Previamente, a estes períodos de actividade expositiva, o que engloba as de formação foi designado por *academia*. Como já referido, caracterizado por uma formação exclusivamente artística

para HA (pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa); e com outras formações no caso de JM (nomeadamente em Filosofia, pela Universidade Clássica de Lisboa, e sem formação artística).

5.7. Sistematização da análise descritiva das trajetórias curriculares: cruzamento dos Escalões Etários, Localização Geográfica In/Out e Espaços de Exposição

Apresentam-se agora alguns cruzamentos entre variáveis, com o objectivo de corroborar hipóteses levantadas na análise descritiva de dados. Nomeadamente, sobre a definição dos principais momentos de actividade profissional.

Observando a distribuição das ocorrências em função da localização geográfica, escalões etários e espaços de exposição (quadro 5.7.1., p.122), pode observar-se o desenvolvimento dos períodos, *integração, reconhecimento e permanência*.

No período de integração (26-35 anos), as participações evoluem dos espaços institucionais (JM 13; HA 10), para mais específicos *i.e.*, as galerias, com 6 ocorrências para JM e 5 para HA (apenas 1 exposição no estrangeiro). Mas cresce ainda (escalão 36-45), tendo aumentado as participações nesses lugares, como se diversificaram por museus e bienais em Portugal. E por todas as outras categorias no estrangeiro. Este tipo de evolução (da categoria mais genérica para as mais específicas, de Portugal para o Estrangeiro, do escalão 26-35 para o seguinte) confirma a hipótese relacionada com a integração no campo na primeira fase das carreiras. Isto é, que comporta *um movimento de dentro para fora (In/Out)* já nesta fase.

No escalão 46-55 anos, a tendência para o aumento de actividade segundo a idade mantém-se no estrangeiro, e aumenta, consideravelmente, nas categorias institucional, galerias e museus. Em Portugal a actividade recua um pouco nas outras categorias. Porém, mais para HA. Esta artista recebe dois prémios nesta fase. Para JM a actividade em Portugal assemelha-se, ao escalão anterior, nas categorias institucional e galerias, mas cresce ligeiramente nos museus. Este período corresponde à fase de consolidação do reconhecimento nacional e, sobretudo, internacional. Situação que apresenta aqui o maior índice de actividade nos dois artistas, e confirma, ainda, o movimento *In/Out*.

No escalão 56-65 anos, há um ligeiríssimo recuo da actividade em Portugal no caso de JM, relativamente aos espaços institucionais (11) e museus (4). E mais acentuado em galerias (3), mas compensado com um prémio. Há um leve acréscimo para HA nas categorias institucional (23), galerias

(9) e museus (5) por comparação com o período anterior (em que a actividade em Portugal tinha apresentado uma diminuição). No Estrangeiro diminuiu a actividade para os dois artistas. No caso de JM compensada por um aumento das representações em museus (7). É o período da permanência e consolidação das carreiras, caracterizado por um *movimento de fora para dentro (Out/In)*, mas no qual os artistas não perdem visibilidade, porque o circuito muda em termos de espaços. Isto é, o recuo da produção contrabalança-se por um maior reconhecimento da representação institucional.

No último escalão (“+66”), HA aumentou a presença em Portugal e no estrangeiro, sobretudo nos espaços institucionais (59) e nos museus (25); nas galerias (14) há ainda ligeira subida em relação ao período anterior. Este foi considerado o período de *consagração* para HA.

O período de *consagração* para JM corresponde ao escalão 46-55 anos, como referenciado. Caracterizado por forte participação institucional (34) e em museus (8). Outro momento de consagração de JM, também já referido, corresponde ao Grande Prémio EDP Artes, em 2010, um prémio relevante “até pelo que isso significa de valorização da arte fotográfica”:

Todo o reconhecimento que uma pessoa recebe ao longo da vida tem um sabor renovadamente bom” (...) Qualquer dia até tem de se falar da fotografia em diferentes suportes (...) Estou satisfeito. É sempre positivo o reencontrar de um objectivo, pois independentemente da pessoa fazer coisas para si próprio, gosta que o apreciem, reconheçam, que gostem das coisas (Molder *apud* Ribeiro, 2010).

No capítulo seguinte procede-se a uma análise de correspondências múltiplas com o objectivo de distinguir o *traçado comum* da carreira dos artistas com uma cronografia de acontecimentos, sugerida pela análise descritiva dos dados dos currículos.

Escalões etários	Localização Geográfica In/Out		Configuração do Espaço da Exposição							Total			
			Institucional	Galeria	Museu	Bienal	Prémio	Feira	Festival		Trienal		
26-35	Portugal	Sigla Nome	JM	<u>13</u>	<u>6</u>			<u>0</u>				19	
		Artista	HA	<u>10</u>	<u>5</u>			<u>1</u>				16	
		Total			23	11			1				35
	Estrangeiro	Sigla Nome	HA	<u>1</u>									1
		Artista											
		Total			1								1
36-45	Portugal	Sigla Nome	JM	<u>15</u>	<u>9</u>	<u>0</u>	<u>1</u>					25	
		Artista	HA	<u>14</u>	<u>18</u>	<u>2</u>	<u>0</u>					34	
		Total			29	27	2	1					59
	Estrangeiro	Sigla Nome	JM	<u>16</u>	<u>12</u>	<u>3</u>	<u>1</u>	<u>0</u>		<u>2</u>	<u>1</u>	38	
		Artista	HA	<u>18</u>	<u>13</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>2</u>		<u>1</u>	<u>0</u>	37	
		Total			34	25	4	3	2		3	1	75
46-55	Portugal	Sigla Nome	JM	<u>12</u>	<u>9</u>	<u>4</u>	<u>0</u>	<u>0</u>				25	
		Artista	HA	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>0</u>	<u>1</u>	<u>2</u>				11	
		Total			17	12	4	1	2				36
	Estrangeiro	Sigla Nome	JM	<u>22</u>	<u>13</u>	<u>4</u>	<u>2</u>			<u>2</u>	<u>0</u>	43	
		Artista	HA	<u>26</u>	<u>14</u>	<u>8</u>	<u>2</u>			<u>3</u>	<u>3</u>	56	
		Total			48	27	12	4			5	3	99
56-65	Portugal	Sigla Nome	JM	<u>11</u>	<u>4</u>	<u>3</u>		<u>1</u>		<u>0</u>		19	
		Artista	HA	<u>23</u>	<u>9</u>	<u>5</u>		<u>0</u>		<u>1</u>		38	
		Total			34	13	8		1		1		57
	Estrangeiro	Sigla Nome	JM	<u>15</u>	<u>6</u>	<u>7</u>				<u>0</u>		28	
		Artista	HA	<u>12</u>	<u>6</u>	<u>5</u>				<u>1</u>		24	
		Total			27	12	12				1		52
+ 66	Portugal	Sigla Nome	HA	<u>31</u>	<u>6</u>	<u>13</u>		<u>2</u>				53	
		Artista											
		Total			31	6	13		2				53
	Estrangeiro	Sigla Nome	HA	<u>28</u>	<u>8</u>	<u>12</u>	<u>2</u>	<u>2</u>		<u>2</u>	<u>1</u>	55	
		Artista											
Total			28	8	12	2	2		2	1	55		

Quadro 5.7.1. Frequências das participações em exposições e outros eventos por Tipos de Espaços, Localização Geográfica In/Out, e Escalões Etários, por Artista

5.8. Delimitação da Análise de Correspondências Múltiplas (ACM)

A complexidade dos fenómenos relacionados com o corpo e com a identidade no quadro da arte contemporânea implica uma abordagem multidimensional onde interagem, num espaço diferenciado, as condições materiais de existência dos sujeitos e das obras, as oportunidades, as posições e disposições, os diferentes tipos de recursos mobilizados, bem como as escolhas pessoais e as formas de ser e estar no mundo. Em suma, condições de possibilidade para os artistas e o seu trabalho criativo, para o lugar social do nome e das abordagens de HA e JM, que conferem à representação o carácter de auto-representação e, à obra e ao artista a sua singularidade. A complexa configuração deste espaço social multidimensional requer uma “abordagem multifacetada e relacional sobre o objecto de estudo” (Carvalho, 2008).

De forma a operacionalizar a multidimensionalidade do *espaço social de realização pessoal e profissional dos artistas* procedeu-se a uma análise de correspondências múltiplas utilizando quatro indicadores (por seu turno, desdobrados em categorias mais específicas), com vista a “ilustrar a matriz de posições que tem associadas certas condições de existência, socialmente definidas com configurações específicas, correspondendo cada posição a uma combinação de múltiplas propriedades definidas por um sistema de coordenadas. Não sendo analiticamente redutíveis entre si, a sua análise decorre da análise das relações que se estabelecem entre elas” (Carvalho, 2008:20).

Para a realização da ACM, foram ensaiadas várias soluções de agregação, quantificação e interpretação das categorias.⁹⁹ Pelas características da informação disponibilizada não existem *não-respostas* na análise, tendo sido considerados, para a ACM, a totalidade dos casos/objectos (N=522). Com o intuito de atender à estrutura dos currículos utilizaram-se os indicadores que, substantivamente, melhor a traduzem. A interpretação das relações que subjazem a este conjunto de indicadores e respectivas categorias permitiu identificar duas dimensões ou linhas estruturantes que orientam o percurso artístico – o *espaço* e o *tempo*. Em função deste critério utilizaram-se os indicadores: Tipo de Espaço da Exposição (oito categorias), Localização Geográfica por País (trinta e três categorias), Idade

⁹⁹ Em virtude da disposição das coordenadas dos objectos na ACM em termos individuais se assemelhar e da permeabilidade entre as suas fronteiras, as 5 fases para JM e 6 para HA das trajectórias individuais, Academia; Integração; Reconhecimento Nacional; Internacional; Permanência (com alguns picos de maior consagração nas duas últimas para JM) e Consagração (para HA) foram reduzidas para três mais alargadas: Individualização, Reconhecimento e Institucionalização. Deste modo foi possível validar a primeira análise curricular (individual) e encontrar um perfil comum de trajectória.

Escalões (seis categorias) e o Tipo de Exposição (duas categorias).¹⁰⁰ Esta abordagem permitiu tripla referência, ao nome, à obra e ao percurso dos artistas, através da decomposição das relações entre os indicadores. Assim, foi possível reflectir sobre a permanência e a mudança inerentes a estes percursos.

5.9. Eixos estruturantes do Espaço Social de Realização Profissional dos Artistas

A solução apresentada (figura 5.9.1) sugere dois eixos estruturantes deste espaço multidimensional, ou duas dimensões, indicadas pelo histograma. Uma primeira dimensão dá conta da espacialidade geográfica, da configuração de espaços de exposição e, conseqüente, mapa de internacionalização. A segunda dimensão refere-se à linha cronológica, que contextualiza o tempo em idades dos sujeitos e o carácter tipológico das exposições, como referenciadas nos currículos (individuais ou colectivas). Na figura seguinte, através da projecção dos planos 1*2, distinguem-se estes dois eixos estruturantes do espaço em análise, sugeridos pela ACM:

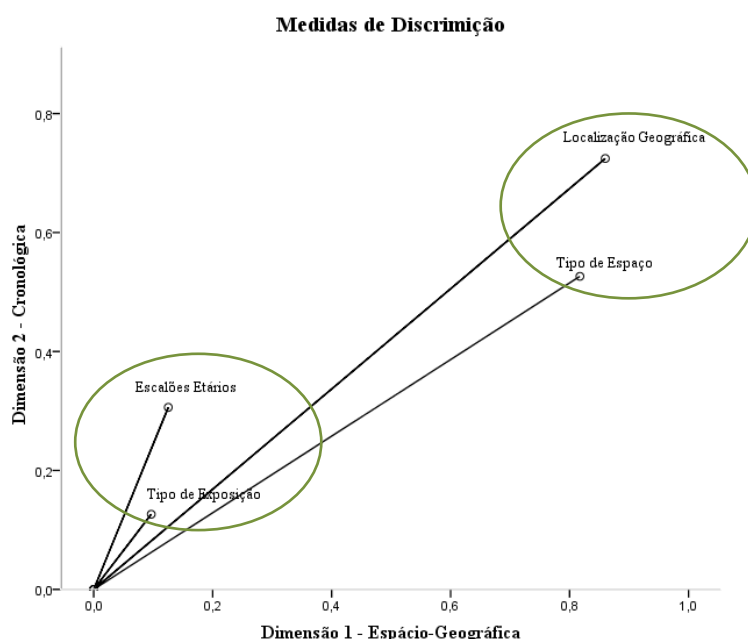


Figura 5.9.1. Representação gráfica das medidas de discriminação.

¹⁰⁰ Ver quadro 5.1.1.1, p. 110.

As duas dimensões identificadas procuram “reconhecer os principais eixos estruturantes deste espaço topográfico” (Carvalho, 2008:79). Uma primeira dimensão estabelece uma diferenciação por localização geográfica (país) e por configuração dos diferentes tipos de espaço de exposição (galerias, museus, outros espaços institucionais, prémios, feiras, bienais, trienais e festivais). A segunda faz a diferenciação em função dos escalões etários (0-25, 26-35, 36-45, 46-55, 56-65 e + 66) e dos tipos de exposição (individual/colectiva).

Após a análise das diversas medidas de discriminação das variáveis e respectivas contribuições das categorias (quadro 5.9.1), a representação dos planos 1*2 revelou-se adequada em termos interpretativos, apesar das poucas variáveis incluídas nesta ACM.¹⁰¹ Ao observar o valor das inércias das dimensões¹⁰² percebe-se que são ambas analiticamente consideráveis em termos explicativos. Verificou-se que a 1ª dimensão (Espácio-Geográfica) é aquela que tem maior expressão em termos analíticos (inércia=0,475), seguida da 2ª dimensão (Cronológica) com inércia =0,421. A consistência interna de cada dimensão é relativamente boa na 1ª dimensão ($\alpha =0,631$) e razoável na segunda ($\alpha =0,541$). Estes valores são adequados já que não se pretendem valores muito elevados para o *alpha de Cronbach*, por se esperar que as dimensões analíticas sejam distintas (Carvalho, 2008).

Variáveis incluídas na ACM	Dimensões	
	1	2
Tipo de Exposição	.097	.126
Configuração do Espaço da Exposição	.817	.526
Localização Geográfica/País II	.860	.724
Escalões etários	.125	.306
Inércia das dimensões	.475	.421

Quadro 5.9.1. Medidas de Discriminação e Inércia das duas Dimensões.

¹⁰¹ As quantificações das categorias das variáveis podem ser observadas no anexo C.

¹⁰² “A inércia varia entre 0 e 1 e, quanto mais perto do limite superior, mais variância é explicada por dimensão. Ainda assim, no contexto da Análise de Correspondências Múltiplas, pode acontecer que os valores da inércia sejam relativamente baixos. Por conseguinte, as percentagens de variância explicada são, tendencialmente, pouco elevadas (Carvalho, 2008:64-67). Todavia, “não é pelo facto desses valores serem baixos que se deve cessar a interpretação. A reduzida expressividade numérica não terá que significar falta de qualidade da análise. Poderá acontecer que os perfis individuais se afastem pouco do perfil médio, pelo que os valores da inércia serão por esse motivo fracos, mas não necessariamente pouco interpretáveis” (Benzecri, 1982:43 *apud* Carvalho, 2008:67).

Considerando cada uma das dimensões já destacadas pela inércia, as “variáveis cujas medidas de discriminação sejam pelo menos idênticas a esse limiar da inércia devem ser privilegiadas em cada uma das respectivas dimensões”. Para, seguidamente, identificar os eixos estruturantes do espaço em análise (Carvalho, 2008:79). Assim, constata-se que as variáveis localização geográfica e espaços de exposição discriminam mais na dimensão 1, enquanto a variável escalões etários e tipo de exposição definem a dimensão 2.

Observe-se agora a projecção das categorias¹⁰³ (figura 5.9.2.) neste espaço multidimensional de realização pessoal e profissional para determinar como se posicionam reciprocamente e, quais as principais associações entre elas.



Figura 5.9.2. Representação Gráfica do Espaço de Realização Pessoal e Profissional dos Artistas.

¹⁰³ Pode acrescentar-se a título meramente indicativo, em termos de explicação, a Dimensão 1 = 4,31%; a Dimensão 2 = 3,83%; (% calculadas tendo em conta as Inércias de cada dimensão/inércia total*100). A inércia total = 11, e é calculada em função do número máximo de dimensões incluídas na solução, ou seja, 44 dimensões possíveis para este caso (como não existem não respostas nesta análise $r_{max} = p - m = 44$, sendo $p = 48$, o número total de categorias, e $m = 4$, o número total de variáveis). A contribuição média $(1/p) = 1/48 = 0,020$ foi também calculada, tendo em conta o número máximo de dimensões na análise.

Os objectos aqui representados possuem determinados vínculos por partilharem características comuns; certas especificidades que os diferenciam de uns, aproximando-os de outros. Daí agrupam-se de forma distinta no espaço multidimensional. Graficamente observou-se que, apesar desta lógica, existe uma forte proximidade das categorias com distribuição homogénea em torno da origem. A forte permeabilidade das suas fronteiras, assim como o número elevado de categorias que a variável país obriga a discriminar, não permitiu isolar perfis muito diferenciados dos objectos em função das categorias. Contudo, apesar de essas especificidades não distinguirem muito os objectos, considera-se que são, ainda assim, indicadoras de agenciamentos, em certas fases das carreiras dos artistas. Importante, por isso, para a reconstrução da conjuntura e contextos que orientam e organizam o seu circuito profissional. Indicam determinadas conjugações de actividades e respectiva localização, em diferentes fases da sua trajectória curricular.

Foi possível reconhecer três orientações que caracterizam este circuito profissional dos artistas. Em primeiro lugar, assinala-se um segmento de maior individualização dos artistas, indicado pelas posições das categorias Portugal, Galerias, Individual, 26-35 e Prémios, reunidas no 3º Quadrante. Tem a ver com os momentos de procura de afirmação e lançamento da carreira.

A categoria 36-45 no 2º quadrante, em posição adjacente às anteriores e por outro lado, igualmente em posição adjacente à categoria 46-55 (1º quadrante) correspondem aos momentos da carreira que distinguem o reconhecimento, ou seja, a relevância dos artistas através da participação em eventos de grande referência indicado pela sua proximidade com as categorias Bienais, Feiras de arte e Festivais, bem como a expansão do mapa de internacionalização (por exemplo, Estados Unidos, Japão, Itália, Austrália). É a fase em que os artistas se afirmam, começando a aparecer ligados a instituições de referência. Por exemplo, ao CAMJAP, à Fundação Telefónica de Madrid, ao Museu Extremeño e Ibero Americano de Arte Contemporânea de Badajoz, à Colecção Berardo, à Fundação de Serralves, etc. Aquela que regista, o maior índice da actividade, para JM.

Por fim, a enorme incidência de pontos junto da origem corresponde aos momentos de maior institucionalização dos artistas. Prova-se pela forte proximidade das categorias Colectiva, Museus, Institucional e dos escalões etários mais elevados, 56-65 e +66, também pelas pertenças institucionais, como centros de arte moderna e contemporânea, bancos, fundações, durante a fase intermédia/avançada da carreira. E, a que regista o maior índice da actividade, para HA. Como se viu, anteriormente, o número de exposições colectivas duplica as individuais, assim como foi na categoria Institucional, referente aos tipos de espaço, que se registaram mais incidências.

Quanto à localização geográfica (países) a configuração do espaço social de realização pessoal e profissional é, mais ou menos, homogénea entre os artistas. Mas com maior incidência de pontos/objectos sob países como Portugal, Espanha, França, Alemanha, Itália, Brasil, Estados Unidos. Portugal e Espanha são os países com maior frequência de exposições. Ambos se situam próximos quer da categoria individual na fase inicial (26 anos), como da categoria colectiva, na fase mais avançada da carreira (56 anos). O grande número de ocorrências da categoria institucional, como da categoria colectiva, faz com que, neste âmbito, as categorias discriminem pouco. Por isso, graficamente estão muito próximas e também da origem.

As categorias mais afastadas no extremo do 4º Quadrante dizem respeito às Trienais, realizadas em Angola e na Índia, com apenas quatro ocorrências na totalidade. Daí as coordenadas tão atípicas. Optou-se, no entanto, por mantê-las na análise uma vez que retirando-as a configuração do gráfico mantinha-se.

5.10. Sumário: o traçado da trajectória

Numa perspectiva narrativa, o traçado das trajectórias curriculares dos artistas, permite colocar em equação dimensões da experiência (como representações, prémios e consagrações, etc.) e a singularidade (*habitus*, estilo, género) situando-os num espaço multidimensional para os processos de construção de identidade pessoal e social, definido pelas variáveis inscritas nos currículos.

A análise permitiu diferenciar os segmentos da trajectória profissional dos artistas numa perspectiva longitudinal dos currículos (pontos de deslocação no espaço-tempo das práticas da auto-representação) permitindo identificar as duas principais linhas estruturantes do currículo de um artista: os espaços e o tempo. Obrigou, ainda, a considerar outras dimensões como a formação académica e cultural, e a experiência dos artistas no âmbito da prática da auto-representação.

Estes factores definem em muitos aspectos a singularidade dos casos, ou seja, estão, intrinsecamente, relacionados com os processos de construção da identidade dos artistas e da obra. A este nível, as trajectórias dos artistas assumem diferentes configurações. As identidades culturais e reflexivas (*e.g.* a formação, experiências pessoais e disposições incorporadas), (in)visivelmente traduzidas para o trabalho pela expressão artística, exercem diferentes influências nos usos e sentidos dos usos do corpo

nas obras, expondo diferentes estatutos narrativos dos artistas a nível do reconhecimento e percursos profissionais.

Por exemplo, a trajectória, exclusivamente artística, de HA decorre de disposições duráveis incorporadas, desde a sua ligação com as artes, nomeadamente, a relação com a escultura, herdada pelo lado do seu pai que, claramente, influenciou as suas escolhas e, processos de fazer, experienciar e sentir a obra:

(...) Desde que me conheço. Era o que eu via o meu pai fazer e o que via a minha mãe admirar. Nunca tive dúvidas, que queria ir para a Escola de Belas-Artes. Era o que sabia fazer - muitos desenhos e pinturas, pelo meio de muitas bonecas, muitas histórias aos quadradinhos, muitos filmes do Walt Disney, que adorava. Cheguei a pensar que, quando fosse crescida, iria fazer desenhos animados. As minhas primeiras e grandes influências foram o meu pai e o Walt Disney. (...) Ao lado desses pequenos heróis havia os livros de arte que tínhamos em casa e as viagens que, com os meus irmãos, fazia com os pais. Nas visitas aos museus de Paris, de Roma, de Milão, ouvir os comentários do meu pai e da minha mãe e sentir o entusiasmo com que eles corriam para os quadros, quase para dentro dos quadros, e o amor com que deles falavam, foi uma escola fantástica, empolgante. Saíamos de lá maravilhados, mas quase de rastos. Tínhamos que nos ir sentar e comer gelados ou beber chocolate, para recuperar forças depois daqueles banhos de pintura (HA *apud* Seixas, 2004).

Nas suas abordagens do corpo HA expressa sempre uma vontade de explorar os seus próprios limites físicos, despontada desde que posava como modelo para o pai, o escultor Leopoldo de Almeida. Essas experiências moldaram o seu trabalho, e HA tornou-se modelo para si mesma. Na verdade, expressa a vontade de se transformar no próprio trabalho e mesmo “ser” a própria obra. Por exemplo, quando testa os limites do corpo, nos primeiros trabalhos em que “veste” a tela, ou sugeridos pelos vários títulos “habitada/o”: “habitar situa-se, explicita-se, torna-se paradigma. Na arte portuguesa *habitar* realiza-se como categoria estética privilegiada na obra de Helena Almeida” (Sousa, 1982). Um trabalho de transposição de fronteiras desde a necessidade de romper com a pintura, mesclando os diferentes géneros e técnicas.

Externamente, o contexto artístico influenciou o seu trabalho, as práticas da performance na arte dos anos 60, e todas as multiplicidades de artes do corpo (*body art*) e da fotografia. HA afirma: “ (...) acho que as minhas principais influências surgem do campo da performance e instalações”, como das práticas da fotografia: “(...) acho que também foi importante conhecer o trabalho de outros artistas do

meu tempo que se interessaram pela fotografia. Era o meu tempo, fui buscar um *médium* do meu tempo” (HA *apud* Mah, 2000).

Outros aspectos contribuem para estes trabalhos de HA, no qual temas emergem, fora da tela ou ateliê. E, também, convites que a conduzem a novas experiências. Como afirma na obra em vídeo *A Experiência do Lugar II* (2004), que simboliza ao mesmo tempo uma “experiência afectiva da artista em relação ao seu ateliê”, a que também chamou, antes *A casa* (1983).¹⁰⁴

As fotografias da sala de exames da Faculdade de Ciências do Porto são dos raros trabalhos feitos fora do ateliê. O tema, dado pelos responsáveis do Porto 2001 aos artistas convidados foi, justamente, *A Experiência do lugar* – elegíamos um determinado sítio da cidade e trabalhávamos sobre ele. A minha escolha foi a faculdade de Ciências. Três anos passados, e eu continuava a sentir que aquele era um assunto deixado em aberto dentro de mim, e que gostava de voltar a ele. Quando me falaram do Prémio BES Photo, estava justamente a pensar nessas fotografias (quase inéditas, já que muito pouca gente as viu no Porto) e em fazer uma nova experiência do lugar, *A Experiência do Lugar II*. Aqui. Radicalmente diferente da parte I e muito afectiva em relação ao meu ateliê (HA *apud* Seixas, 2005).

De facto, o espaço é uma componente fisicamente marcante e constituinte do seu trabalho:

O ateliê é tanto o meu corpo, como um material de trabalho, tal como o lápis e a tinta. O ateliê existe como se fosse o meu próprio corpo (...) Espero que neste corpo esteja contido toda a pintura. Toda a pintura tem que passar pelo meu corpo (...) a presença do corpo real é fundamental porque a pintura e o desenho só existem quando eu existo como corpo (HA, 2000 *apud* Mah, 2000).

¹⁰⁴ *A Experiência do Lugar* é uma série de fotografias a preto e branco, expostas em 2001 no contexto da participação da artista em Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. HA trabalhou pela primeira vez fora do seu ateliê. Escolheu uma sala da Faculdade de Ciências do Porto, cujo chão de azulejo preto e branco a fez “sentir que podia desenvolver ali o seu trabalho” (Vitória, 2005:1). Em seguimento desenvolveu em 2004 (Prémio BESPHOTO), *A Experiência do Lugar II*, vídeo de 12m, que foi subseqüentemente apresentado na Bienal de Veneza em 2005. Aí “faz uma espécie de reconhecimento do espaço”. Um percurso de joelhos de forma a “melhor incorporar o meu ateliê no meu corpo”. Através da peça, HA, apresenta “o chão e o banco que normalmente recebem as suas obras, e um velho candeeiro que usa também regularmente”. Por fim, “há uma parte em que se ouve música, *a descida aos infernos de Eurídice*” (Seixas, 2004). *A Casa* é uma obra de 1983, apresentada na FCG, com fotografias a preto e branco (82x67cm), onde a artista utiliza roupas negras cujas várias formas dispostas em várias configurações estéticas “de intensa dramaticidade individual” (Sousa, 1982), lembram o formato de uma casa, neste caso também, uma metáfora para o seu ateliê, o espaço que sente como o seu lugar, o lugar onde “vive” e trabalha desde sempre.

Por um lado, as circunstâncias (pessoais e sociais) são transpostas para o trabalho através de experiências incorporadas pela artista: “transponho para a obra as minhas histórias, os meus problemas” (HA, 1996 *apud* Machado, 1996). Ao mesmo tempo, a identidade constrói-se pelo processo que também envolve um projecto mobilizado pelas suas ideias, intenções e necessidades. As abordagens do corpo no trabalho de HA incorporam esses aspectos culturais e reflexivos da identidade, mas é preciso lembrar que têm uma ordem própria, afectiva e plástica: “O “corpo-testemunho”, com todas as características do corpo (...) filha de artista, mãe de artista, esposa de artista (...), mas esses atributos desaparecem para ficar apenas a pintura, a pintura de Helena, o corpo de Helena” (HA, 1982).

Por outro lado, os aspectos estatutários e narrativos da identidade acompanham os percursos dos artistas e a sua institucionalização. A identidade da artista, e das obras, é também recriada e reconstruída recursivamente, através desta relação entre o eu e os outros, entre a artista e o mundo.

No caso de JM o processo é semelhante, porém ele tem um percurso distinto. Nomeadamente, relacionado com os aspectos pessoais, como o facto de ter uma trajectória não-exclusivamente artística, uma licenciatura em Filosofia, e uma dupla descendência. Quanto à obra, JM transpõe para ela esses aspectos singulares de forma não-linear:

Posso dizer, por exemplo, que não é por acaso que a série de 1990 se chama *The Portuguese Dutchman*. Eu sou, de facto, meio Português e meio Húngaro, com um sobrenome holandês, o título refere-se directamente aos acontecimentos na minha vida passada ou presente (Molder, 1998b) (...) Na verdade, ou pela inclusão ou expulsão, tudo o que fazemos marca sempre tudo o que está acontecendo nas nossas vidas (Molder *apud* Vieira, 2009).

No seu trabalho o corpo é explorado sob o questionamento da relação entre o eu e o outro, entre o auto-retrato e a auto-representação. JM joga com a variedade de imagens de si mesmo que acabam sempre por ser as imagens do outro, sem nunca deixar de representá-lo a ele próprio. Neste jogo, reside o paradoxo da vida e da identidade: a representação é ele, mas sempre mediada por outros que a imagem revela (Oliveira, 2009). Observam-se também influências da estética cinematográfica, de certo modo, ligada à sua infância, a impressão serial das imagens, o movimento, o tempo, o conteúdo dramático, a cor: “o cinema é um sedimento inesgotável para a criação das suas imagens. E a isso há que juntar a vida, o quotidiano, as pessoas, o acaso, a continuidade, a descontinuidade, o que o tempo faz a um sujeito” (Ribeiro, 2007):

Não conseguiria separar as coisas. O conteúdo dramático é importante. Aquelas características de um certo naturalismo e artificialismo encontramos-las no cinema da minha infância, o dos anos 50. Até ao nível da cor. Uma cor excessivamente exuberante, saturada, cores muito fortes. Outro filme que me marcou: *A Noite do Caçador* [de Charles Laughton, 1955]. A primeira vez que o vi devia ter 15 ou 16 anos; achei que não era possível existir um filme assim” (JM *apud* Ribeiro, 2007).

As experiências diárias, inspirações, sonhos, e também o carácter pragmático da sua (auto)reflexão são, geralmente, transpostos de forma oblíqua para as obras, o que pode ser interpretado como, anteriormente, em HA, por transferência de *habitus*. Por exemplo, citando JM sobre a experiência do tempo:

O cinema era uma coisa muito distante (não havia cinema em casa), e era uma coisa constante (agora não é). Os cinemas eram grandes. As salas estavam esgotadas. Uma experiência pré-histórica. Quando, no início dos anos 70, ia à sessão da meia-noite no Apolo 70, passava pelo cinema antes de jantar para comprar bilhetes, porque à meia-noite estava esgotado. Os meus pais iam muito ao cinema. Ter visto o *Bambi* ou a *Lassie* no São Jorge, no Tivoli ou no Éden, não é a mesma coisa que ver os mesmos filmes agora em cinemas pequenos ou em casa. A concepção que os miúdos têm hoje de cinema é diferente. Não têm uma perspectiva linear, como para nós tinha. A repetição, o poder começar por onde queremos, são ideias que já nos acompanham. A experiência do tempo é completamente diferente (JM *apud* Ribeiro, 2010: *n.p.*).

...

Todas as imagens são muito marcadas por imagens da nossa infância. As imagens têm a ver connosco, nós temos que ver connosco, com alguma continuidade. A questão da continuidade do tempo é curiosa. Não podemos encontrar uma unidade em relação ao tempo, mas achamos o seguinte: o tempo não existe, existem muitos tempos. E a nossa memória para estes tempos é descontínua. Quando somos jovens, temos a ideia de que o tempo irá criar uma espessura, que um dia vai olhar para o passado através desta espessura. A experiência da passagem do tempo é exactamente esta: que a espessura do tempo é descontínua. Existem coisas que aconteceram há muitos anos e poderia ter sido ontem, e há coisas que aconteceram recentemente e que estavam perdidas. (...) Será que toda a nossa experiência é configurada a partir de um princípio e de uma sequela? Acho que sim, e acho que não. Encontramos marcas das coisas primordiais, que fazem a sua reaparição (JM *apud* Ribeiro, 2010: *n.p.*).

Incerteza e hesitação são aspectos que JM aprecia e explora continuamente. O artista interessa-se pela forma como o aspecto material da imagem questiona a sua essência imaterial. No âmbito desta essência posiciona-se de modo a jogar com ideias do tempo, da passagem, com a alteridade: a auto-representação como possibilidade de descobrir o outro nele próprio, o duplo, um rosto e um corpo, libertado a partir do autor, acha-se entre o abstracto e o concreto, criando por fim uma espécie de confusão (Oliveira, 2009).

Em relação à identidade social e narrativa, o peso das suas outras ocupações profissionais e experiências pessoais também se nota – “É verdade que, apesar de não ter nenhuma formação artística,

sempre tentei viver perto dos artistas, e pensar sobre os problemas da arte com eles” (Molder, 2011 *apud* Crespo, 2011), além de beneficiar também neste percurso, de vários convites e prêmios que honram por um lado, e solicitam por outro, esse reconhecimento social e narrativo. Por último, na interpretação da identidade narrativa de JM, observou-se que a sua imagética tem também, como na de HA, a influência estética da década de 70 e 80, nomeadamente, do campo da fotografia e da imagem cinematográfica como já referido.

A fotografia como “impressão originária” de uma experiência corporal implica um “aligeiramento que liberta [e aprisiona] o espaço primordial onde o [artista] habita”. É isto, o que caracteriza a abstracção molderiana: “elimina, reduz e minimiza sem hesitação” (Miranda, 2007:2), acabando com as “misérias da contingência”, com “a confusão natural do corpo, dos seus fluídos e das suas expressões” (Molder *apud* Miranda, 2007:3). Na desconstrução da narrativa da imagem, a imediação que nos liberta do criador, para ficar só a imagem, aproxima-nos do espaço ficcionado. Porque por detrás dessas imagens “respira algo em movimento”:

É através delas, que se entra e sai, é dele que elas entram e saem, um pouco misteriosamente? (...) Trata-se de uma “memória” em todo o seu tamanho, que não cabe no “espaço interior”. Neste aspecto, enquanto objecto do mundo, toda a fotografia é um traço mnemotécnico, sempre além da memória individual. (...) É um espaço ainda por medir, que contém o que está aqui – as imagens e o mundo delas –, mas também aquilo que nunca aconteceu, que aconteceu por não ter acontecido, ou que tendo acontecido se perdeu nos escaninhos do mundo, de tal modo esquecido que mal nos lembramos de procurar. Ou então que se retirou, deixando-nos à espera. Mas não se trata de uma “pura” espera, pois na desmesura do tamanho desse espaço já está tudo, não sendo necessários os “criadores”. (...) Esse movimento estranho (...) dá-nos a ver a articulação do espaço de lá, o outro espaço, como aquele em que nos encontramos e em que as fotografias se encontram, e tudo o mais. O que determina tudo é a hesitação do movimento, é o movimento estranho do dado [o salto e ressalto do “dado” – estamos a falar do “dado-mundo” –, esse cristal de matemática que serve de simulacro à arte de Molder] quando este salta sobre as suas arestas e vértices, antes de cair sobre uma face, a que se vira para nós, na qual já não vemos senão uma “mera” imagem ou um “aprisionamento” do real. (...) Oscila-se em torno de cada imagem, de cada série, porque estes são os “eixos” em que o nosso mundo oscila e balança; estamos perante a entrada e a saída de um espaço para outro espaço, sendo os dois o que constitui o “tamanho” desmesurado da memória. (...) É por isso que o tempo dessa oscilação fundamental é aquele que “é sempre agora”, um “tempo presente”, o fim do tempo da miséria, e o começo de um outro tempo, bem mais enigmático (Miranda, 2007:1-8).

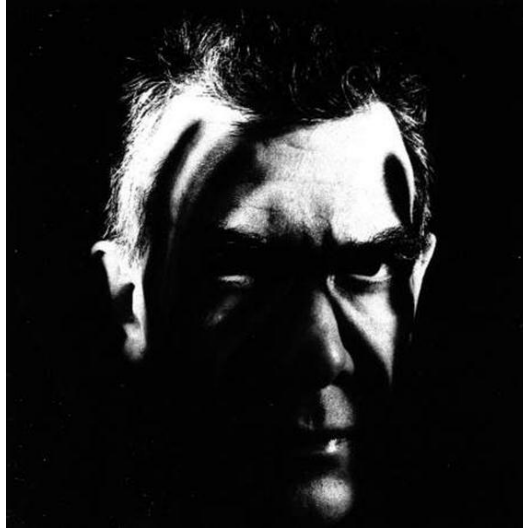


Figura 5.10.1. Jorge Molder, *La Reine vous salue*, imagem nº13, Preto & Branco 120x120cm, 2001.

Fonte: <http://www.jorgemolder.com/gallery/gallery.php?id=8>

A reconstrução da narrativa singular de HA e JM representa um complexo relacional de múltiplas possibilidades onde o corpo surge como representação figurativa, metáfora ou ficção. Com os seus usos, vistos por uma espécie de dupla janela da incorporação/excorporação. Como prática discursiva, permite uma reflexão sobre a relação dos artistas com o espaço e com o tempo, mas também com a tecnologia e a arte, o próprio corpo e a diferença, o outro. Fora da esfera artística, com a sociedade e a vida. O corpo, elemento crucial da expressão e da reconfiguração da identidade, *médium* estruturante de práticas quotidianas e lugar de imediação do artista no mundo, submetido ao espaço de imediação da obra.

Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. (...) Uma questão de condenação e de sobrevivência. Sinto-me quase sempre no limiar onde esses dois espaços se encontram [os limites do corpo e os limites da obra], esperam, hesitam e vibram. É uma tentação aí ficar e assistir ao meu próprio processo, vivendo um sonho com duas direcções. Mas isso é intolerável e com urgência, qualquer coisa se liberta em mim como se quisesse sair para a frente de mim própria (HA, 1982).

...

A arte para mim continua cheia de mistério e todo o questionamento que dantes me parecia grandioso, agora parece-me mais ingénuo. Actualmente trata-se essencialmente de exprimir as minhas limitações com a maior intensidade que me for possível (HA *apud* Vasconcelos, 2005).

...

Diria que [a arte] é vital em qualquer mundo, não só no de hoje. “Para que é que serve?” É mais difícil de responder. Penso que corresponde a uma necessidade. É uma necessidade qualquer que acompanha o Homem tal como nós o conhecemos. (...) Mas onde houver homens, há uma necessidade de fuga. Isso é arte. É a primeira grande libertação, juntamente com o pensamento, do mundo imediato da necessidade (JM *apud* Jürgens, 2006).

6. PARADOXOS DA (I)MEDIACÃO E (DES)CONSTRUÇÃO

6.1. A primazia do corpo, em vez da primazia da percepção

Diferentemente das sociedades tradicionais com uma concepção holística, o dualismo ocidental distinguiu o homem do corpo. Esta representação surgiu com o individualismo, a partir do Renascimento, e permitiu ao actor social referir-se ao corpo como algo que possui – *o meu corpo* (Le Breton, 2006 [1992]). Mais, um corpo que tem e também é. Donde, duas questões importantes sobrevêm, que todos possuem um corpo físico e individual; e que todas as práticas sociais são incorporadas. Só é possível agir através do corpo, de experiências e posições, no seu quotidiano.

Do corpo nascem e propagam-se as significações que fundamentam a existência individual e colectiva, o corpo é o eixo de relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um actor, moldado pelo contexto social e cultural em que o actor se insere, o corpo é o vector semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: actividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interacção, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos subtis de sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento. Antes de qualquer coisa a existência é corporal (Le Breton, 2006 [1992]:7).

O sentido da interacção do corpo no mundo faz da percepção o eixo mediador para alguns (*e.g.*, Merleau-Ponty, 1972), ou representa a ausência de mediação, para outros (*e.g.*, Gendlin, 1992). Daí, o paradoxo da (i)mediação quando se fala do corpo. A condição de imediação designa, paradoxalmente, o sentido imediato do corpo no mundo, como a sua mediação pela corporalidade. Lembra a condição incorporada, e culturalmente mediada dos corpos e das suas disposições, acções e práticas.

A corrente fenomenológica deu a primazia à percepção e sensação fruto da experiência, porque qualquer dado da percepção se apresenta sempre *antes de, vindo ou indo para*. Em suma, só existe para alguém. Da mesma forma, o próprio indivíduo se transforma em objecto da percepção dos outros.¹⁰⁵

Quando Merleau-Ponty (1972) diz que se pode “sentir o espaço por trás das costas”, refere-se ao corpo mais do que percepção, é intuição, é sensação da situação, de que se tem consciência não só das

¹⁰⁵ É esta a verdadeira natureza dos objectos dados à percepção, um *ser-para*. A construção científica do universo consiste na percepção da realidade, que tal como os padrões de comportamento, *aparentemente* se apresenta antes do sujeito, como se existisse um espaço anterior a eles, mas na verdade eles só existem para o sujeito, ou só têm sentido nessa relação que se estabelece entre ambos, que antes de tudo é corporal (cf. Gendlin, 1992).

coisas observáveis, mas de todo o englobante do ser. É uma perspectiva da “vivência ou experiência do corpo”, como primado, a partir da ideia de que não existe uma ordem separada dele, ou seja, o sentido do corpo inerente à interação; o corpo é a situação que vive (Gendlin, 1992:346).

Este paradoxo da existência pressupõe, por um lado, a necessidade da matéria corporal, pois só através dela é possível interagir com a realidade (nomeadamente através da percepção). Por outro, a ausência da necessidade dessa mediação porque o sentido do corpo no mundo é um processo imediato ainda que, culturalmente mediado. Processo descrito por Csordas (1994) como *being-in-the-world*. Onde, o *embodiment* inclui a mediação dessa experiência pela linguagem através da qual é transmitida a “representação ou a narrativa da existência” (Csordas, 1994). Descreve o corpo como produtor e não apenas produto social através da incorporação e a excorporação. Existe portanto, um sentido imediato de estar no mundo mas, por outro lado, o ser vai-se construindo na interação.

Dar a primazia ao corpo é, dizer, primeiro, que a percepção pressupõe um corpo, porque sem o corpo não existe qualquer outra realidade: “é preciso dar primazia ao corpo, porque é o corpo que sente e interage com o meio e assim prevê uma determinada situação”; depois, “é o sentido de interação do corpo no mundo que faz da linguagem e da história formas importantes da civilização, sendo a linguagem transcultural, e o homem um fenómeno transhistórico, pois tem esse sentido das situações que vive” (Gendlin, 1992:341).

Gendlin (1992) defende que o sentido do corpo está vivo durante as situações, interagindo não apenas através dos cinco sentidos, mas também da imediação com a natureza e da linguagem (corporal, verbal ou outra). Dar a primazia ao corpo é vê-lo não como mero observador ou receptor de significados, mas um produtor de sentidos, pela interação: “ouvir ou respirar, é uma interação em si, o corpo alimenta-se, não sente só fome, anda, não sente só o atrito com o chão, treme, não sente só frio. O corpo sente toda a situação e, implicitamente inflige (intui e age) a próxima acção. Sente-se a si vivendo numa situação contextual” (Gendlin, 1992:342), logo, arrisca antes da matéria que o compõe.

Neste sentido, a percepção constitui um acto criativo. Aliás como Merleau-Ponty evidenciou ao criticar o empirismo, ao rejeitar a sua limitação à resposta a estímulos (cf. Nóbrega, 2008). Os indivíduos são eles próprios a consciência do presente, esse espaço inseparável de si (Gendlin, 1992).

Enfim, dar primazia ao corpo é estudar a percepção como um processo activo e pragmático entre corpo-sujeito sensível, virado para um mundo de capacidades e conhecimentos comuns aprendidos e partilhados, realçando o papel basilar da interação e imediação do corpo no mundo, e da produção de

sentidos só possível através dela(s). Esta perspectiva é, pois necessária para uma abordagem incorporada e hermenêutica das experiências (usos e práticas) do corpo nesta análise, porquanto o paradoxo do sentido imediato *versus* sentido mediato da realidade atravessa o campo da arte.

Pensar a necessidade ou não, de um mediador entre artista e obra e, entre obra e espectador, é fundamental para a compreensão da linguagem da arte ao longo do tempo. Reflectiu-se em múltiplas visões, da fenomenologia à história da arte. E passa pelo paradigma da desconstrução, o qual incide sobre a multiplicidade dos significados possíveis do discurso, influenciando a sua difusão e legitimidade.

Nesta linha não se poderá fugir à questão da autoria e da singularidade, a autoria problematizada pelo pós-estruturalismo, de Derrida, Barthes e Foucault, complementada pelo tema da singularidade inerente ao meio artístico. Nesta pesquisa, relevante para a compreensão da problemática da corporalidade (e identidade) *versus* representação do corpo.¹⁰⁶

6.2. Imediação ou a impossibilidade do absoluto

There are several small paintings by Chardin...Nearly all represent fruit and the accessories of a meal. They are nature itself; the objects seem to come forward from the canvas and have a look of reality which deceives the eye... When I look at other artist's paintings I feel I need to make myself a new pair of eyes; to see Chardin's I only need to keep those which nature gave me and use them well... (Diderot, 1763 apud Weisel, 2002:n.p).

Neste exemplo, com a “função transgressiva” (Foucault, 1971), a representação realista do fruto aparece como uma janela para a experiência tangível do fruto. No entanto, o exemplo mostra outro paradoxo: o do sentido mediato *versus* imediato dessa experiência. Por um lado, o observador tem a experiência do fruto, imediatamente, pelo olhar; por outro, essa experiência é tão real que o *médium* em si, a pintura (a tela), desaparece. São assim as obras de JM e HA, experiências de realidades (i)mediatas, dadas pela linguagem da corporalidade, em que o *médium* desaparece para ficar apenas a presença daquele corpo-objecto que nos interroga em HA, ou o personagem que nos olha e trespassa em JM.

¹⁰⁶ A singularidade da obra transcende a pessoa do autor. A “função transgressiva” de que Foucault fala em *A ordem do discurso* (1971) e *O que é um autor* (1992), que tanto marca o limite, como indica que ele é superável, – daí o seu carácter paradoxal –, aplica-se à narrativa da identidade, e ao próprio sentido da representação pictural em HA e JM.

Enquanto o mediador é normalmente representado pela janela, a visão ou experiência, a imediação é a ausência da janela. E é, ao mesmo tempo, a presença do observador no acto de olhar. Todavia, o desaparecimento do *médium* não afecta só o observador, mas também o produtor, “um enigma sempre reiterado na tão opaca metáfora da janela em qualquer obra: dá-se a ver, dando a ver o quê? Ela abre e fecha sobre quem a cria, o sujeito, numa oscilação de presença/ausência, consoante é ele as paisagens que procuramos, ou o vidro da janela que interessa” (Conde, 2001:30).

A imagem contém em si a vontade de ver, apela ao olhar. E nesta perspectiva “instala um voyeurismo”, porque ao olhar uma imagem “espreita-se, emoldura-se uma pequena parcela do campo visual, em que se concentra a atenção. Ao fixar essa atenção na imagem assim delimitada pela moldura pessoal e simbólica sob a qual ela é olhada, “entra-se, necessariamente, num regime fetichista, pela demora do olhar numa parcela do mundo, momentaneamente parado pelo desejo de conhecer, de compreender, de absorver, de ver o reflexo”, ou seja, de “re-conhecer o que se apresenta como antes não visto, ou surpreendente”. Porque qualquer “conhecimento é um re-conhecimento, é um voltar a um lugar que não está em lado nenhum, que vai de espelho em espelho, de procura em procura”, de reflexo em reflexo, de imagem em imagem. Porém, “fixar esse desejo nómada é sempre o princípio da desilusão, do descolamento do sujeito em relação ao objecto que visava”, mas com o qual não pode confundir-se (Jorge, 2008). O encontro (enigmático) primordial e imediato com a imagem é potencialmente pervertido pelo seu (re)conhecimento, pois a sua decifração é o princípio do desencantamento, do reconhecer das potencialidades e paradoxos dos limites da imediação, inevitavelmente interpeladoras do observador sempre que observa e descodifica essas imagens. Nessa relação eles ganham existência, ao descodificá-los, reconstrói-se a sua narrativa, simbolismo e contextos.

Noutra óptica, a da imediação da experiência por parte do observador/espectador *versus* produtor, já importa o *médium* e a sua concepção, que mudou nos últimos cem anos na história da arte. O *médium* é a forma como o produtor se aliena do seu produto; a ausência dele, um estado absoluto pelo qual o produtor e a produção se fundem.

Por definição, a imediação conecta pela manipulação do espaço e do tempo, duas entidades, negando a oposição binária que possa parecer entre elas. Oposições clássicas tais como artista/espectador, espaço/tempo, real/abstracto, artista/*médium*, causa/efeito, desaparecem na presença do conceito. Pelo que, a imediação corresponde ao modo como o *médium*, se mostra e esconde. O

paradoxo inerente a esta relação subjaz à existência do *médium* e da ligação entre os elementos que o requerem.¹⁰⁷

O paradoxo da imediação foi referenciado, logo por Platão na *experiência pura*. Afirmava que o discurso oral é mais imediato que a escrita e a linguagem o *meio* para ambos. Aristóteles resolveu o problema através do paradigma da representação em que a arte imita a realidade, requer um meio de forma a criar o seu duplo. Defendia assim, a impossibilidade de ausência de um *médium* na arte. Porém, o Impressionismo e a Abstracção abandonaram-na desde então. Mesmo antes, com o Realismo, os gestos tornaram-se indexais da experiência, e surge a metáfora da janela: “vê-se o fruto, mas tem-se a sensação do fruto, uma sensação não mediada da relação com a forma dele, que se estabelece pela experiência da sua observação, que é a experiência do fruto, apesar de este não ser real” (Weisel, 2002: *n.p.*).

Vários artistas tentaram atingir o imediatismo da experiência através das representações dessa experiência e da manipulação da sua expressão”. Por exemplo, Peirce (1999) distinguiu Nicolas Poussin como figura central na “manipulação da expressão”, ao invés de um criador de emoções. Poussin ilustrou este paradoxo ao revelar uma sensação não mediada da relação com a forma, em que a *representação* aparece como algo situado entre um *ícone* e um *índex*. Isto porque o observador é alertado para a emoção, não pela imitação física do objecto, mas por tal *possibilidade*. Desta forma, o conceito de imediação no Realismo passou de vector directo entre objecto e observador, a um entre artista e meio.

Mas os desenvolvimentos técnicos da pintura, os esboços, a aguarela e o acrílico, potenciaram o desejo estético de captar não só a realidade exterior, mas também o seu interior. Os impressionistas, por exemplo, ligaram directamente, a sua visão do mundo com a obra. Por se focarem “no instante específico do tempo em que mergulham nas telas”, são “ícones de um momento” em que a representação se torna indexação da presença do pintor naquele momento (ver Peirce, 1999 *apud* Weisel, 2002). Ei-los impressão de si, do *eu* interior, através das obras.

A arte do século XX lidou com a imediação na manipulação dos médiuns, para aceder a outra realidade – de criação e entendimento. Os surrealistas procuraram atingi-la pelo automatismo, tentando alcançar a ligação da consciência ao seu produto (a obra). Viram no *self* um factor de mediação, e quiseram submetê-lo ao impulso e à intuição. Para eles esta relação de *mediação imediata*, não se

¹⁰⁷ Este paradoxo pode ser ilustrado pela ideia duma *via rápida* que serve para diminuir a distância entre dois pontos. Ao permitir uma maior velocidade, liga-os mais rapidamente – imediatamente – e, reduz a distância temporal/espacial entre eles, mas ao mesmo tempo, é o *meio* para essa ligação (ver Weisel, 2002).

estabelecia entre artista e obra, mas entre artista e *eu* interior, com o mundo do subconsciente transportado para a tela (Weisel, 2002: *n.p.*).

Diferentemente, o estado de imediação no Expressionismo abstracto foi dado por um desejo de atingir uma fisicalidade da/na pintura. Em vez de mediado pela natureza do objecto (da pintura), ou mesmo pela forma, o pintor permitia-se experimentar um discurso só com a tinta e o suporte. Jackson Pollock, o maior exemplo da *Action Painting* negou o pincel, o cavalete e a parede para estabelecer um contacto físico e directo com a pintura (Weisel, 2002).

Como Ariane Weisel (2002) refere, interessa compreender a imediação nas diferentes definições e usos que têm ao longo da história da arte. Enquanto o Realismo se fundou num imediatismo da experiência com o observador transportado para uma atmosfera representada onde pintor e *médium* se tornam invisíveis, a Abstracção deve-se à imediação entre pintor e *médium* (com o observador de fora). A negação do mediador elimina a necessidade do visível (o compreensível, o concreto) na arte abstracta. Permite a abstracção como arte auto-referencial.

O último exemplo da experiência da mediação/imediação é a fotografia. Todos os aparelhos (polaroids, câmaras fotográficas mecânicas, ainda assentes na luz e no filme, ou digitais, onde se conseguem trabalhar elementos de cor, de luminosidade e de alteração do espaço) produzem uma imagem imediata da realidade. Aqui o factor tempo é decisivo, o *médium*, o *click* do botão da máquina fotográfica, instante absoluto.

Nas obras de HA e JM, o sentido das obras também está na fusão entre os elementos que configuram o acto de fotografar e a auto-referencialidade abstracta destas obras. Relacionadas com o tempo (JM), espaço (HA), ou como o corpo se transforma em instrumento da representação da imediação, elas podem referir-se à forma como a fotografia ou o vídeo produzem ambiguidade na construção da identidade. Tal como ao “corpo-experiência-processo”: “Espero que no corpo esteja contida toda a pintura. Toda a pintura tem que passar pelo meu corpo. A presença do corpo real é fundamental, porque a pintura e o desenho só existem quando eu existo como corpo” (HA, 2000 *apud* Mah, 2000). Ainda podem ser cenas com a imagem abstracta do “duplo”, do “mensageiro”, do “jogador”, do “outro”: “Quando vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço ninguém em particular, ainda assim reconheço que está ali alguém que não é ninguém em particular. Acho que é uma experiência espantosa e diria que essas imagens são abstractas” (JM, 1998e).

Concluindo, o paradoxo da (i)mediação é importante para a explicação das relações entre o artista, o *médium* e o espectador. Relações fulcrais na história da arte e ainda nos outros sentidos das mediações na compreensão das condições de produção das obras, da sua linguagem e difusão. Em análise, está a linguagem do corpo, que possibilita a obra num momento fotográfico específico e preparado. A obra tem assim, uma dimensão cognitiva, além de ontológica que é necessário abordar nos discursos. Os discursos (in)intencionalmente produzidos, ao produzir a obra. Todos contingentes relativizáveis, segundo o paradigma da desconstrução pós-moderno e através da crítica da representação.

6.3. (Des)construção: paradoxo e pragmatismo epistemológico

A crítica da representação preconiza, analogamente, o paradoxo do sentido mediado/não-mediado da experiência. Por desafiar as fronteiras da representação e incluir a subjectividade no paradigma semiótico, Kristeva afirma: “tanto pôr uma mesa para jantar como um poema, enquanto sistemas de significantes são constituídos por sistemas de significantes anteriores” (1996, *apud* Csordas, 1994:9). Uma obra é, portanto, intertextualmente, produto de um trabalho anterior, e não da escritura de um único autor, nasce do seu relacionamento com outros textos e linguagens.

A crítica da representação defende, também, a impossibilidade de estudar a experiência em si, pois toda a experiência é mediada pela linguagem. Apenas se pode estudar a linguagem ou o discurso, isto é, a sua representação (Ricoeur, 1991 *apud* Csordas, 1994:11). A linguagem, que é uma das modalidades “do estar no mundo que não só representa ou refere, mas revela a experiência imediata do mundo” (Herder, Humboldt e Heidegger *apud* Csordas, 1994:11). A crítica da representação está presente, também, na teoria de Foucault pelo foco no corpo como substância da disciplina ou da afectação pelo consumo e estética.

Assim, a presença e existência nesse mundo, e a criação de significados/discursos, são coisas diferentes: “o corpo e a imagem corporal podem não corresponder à aparência exacta do indivíduo incorporado, (...) porque, sentir-se e ser um indivíduo, é em parte uma construção simbólica que nunca corresponde exactamente ao corpo físico” (Burkitt, 1999:4). Por exemplo, uma cirurgia plástica, altera duplamente o corpo físico, como a sensação que se tem dele – a imagem corporal (Turner, 1992 *apud* Burkitt, 1999:4). Esta, uma representação, para o *eu* e para os outros, da noção do corpo próprio. A forma como se sente o corpo será tão importante para a criação de significados, como o significado

cultural in/forma a imagem do corpo. Pelo que “para uma abordagem multidimensional do corpo e do indivíduo relativa aos seres humanos como seres complexos compostos do material e do simbólico, (...) toda a vida humana deve ser vista desta maneira, em vez de dividida entre o material e o representacional” (Burkitt, 1999). Dialecticamente, análise com elementos internos e externos que contribuem para o *self* e configurações de práticas corporalizadas. Todas as que se evidenciam, social e simbolicamente, pela linguagem e discurso.

Na arte, o corpo também não pode separar-se do discurso dela e sobre ela. Na perspectiva desconstrutivista, defende-se que o discurso se decompõe e reutiliza por usos e sentidos frequentes. Exceptuando o sentido material ou biológico do termo, não existe independentemente do espaço onde é produzido. Desta forma consentindo nos múltiplos sentidos. Por outro lado, o corpo é discurso e linguagem, construídas socialmente. Pelo que a perspectiva construtivista vê como o mundo social atende às suas formas de construção. Como as construções discursivas do passado, reproduzidas e mutáveis, antes se produziram nas práticas e nas interações quotidianas. Logo, para esta tese interessam ambas, pois o corpo integra o mundo da arte e as discursividades constituintes deste mundo.

Mas, no paradigma da desconstrução existe um paradoxo, precisamente, no argumento da impossibilidade de conhecimento dos modelos, devido à multiplicidade das interpretações sobre factos, por serem cultural e historicamente situados, pois a realidade não independe das suas representações. Então não seria possível determinar a objectividade dos enunciados por qualquer símbolo ou sinal, porque cada objecto apenas significa na relação com outros (também símbolos ou sinais). Relativizar ou evidenciar a multiplicidade dos significados possíveis é perfeitamente plausível, mas atribuir-lhes existência própria é diferente, e impossível. Para resolver o problema Derrida recorre ao conceito de *diferenciação*.

Sendo que a linguagem pode veicular determinados significados, o que ele quer dizer é o seguinte: os significados produzidos pela linguagem são co-extensivos dela, pois disseminam-se com infinitas possibilidades de sentido. A diferenciação constitui o termo-chave para definir o *princípio da não identidade* que torna a significação possível. Pelas noções de *diferença* e *diferir*, Derrida (1995) postula, o elemento linguístico possuidor de significado apenas pela diferença introduzida, relativamente a outros significados. Lógica que informa como os discursos tentam fixar um termo original ou final que nunca pode, portanto, ser atingido. Em HA e JM, igualmente, o “outro”, “corpo-objecto” ou “abstracção”,

aparece por referência ao *eu* dos artistas. Contudo, sempre em contraponto: é de um outro de que se trata. Como, resolver então, esta utopia da diferença ou não identidade?

6.3.1. O problema da diferença e singularidade

O paradigma da ‘desconstrução’ pós-moderna da arte e dos artistas veio ferir as noções de autonomia e autoria pela dupla porta da intertextualidade e das interdependências. A demarcação face a tal perspectiva personalista advém da problematização da unidade do indivíduo nas ciências humanas; (...) das recusas da subjectividade na concepção formal da arte, coerente com a parte modernista do século XX e o regime de uma estética ‘imanente, intransitiva, autotélica’, ligada à materialidade sígnica das obras (...). No entanto, a contrastar com a tónica impessoalista, não exclusiva e dominante na atmosfera intelectual do pós-modernismo, a própria condição pós-moderna trazia no seu individualismo, e até no eclectismo de referências e estilísticas, fenómenos de personalização reveladores de como a auto-referência ressurgiu pela dialéctica que a parece anular – bem ao encontro, de paradoxos contemporâneos, como indiferenciação e diferenciação (Conde, 2001:21).

Para Derrida o pensamento ocidental caracteriza-se pela *metafísica do presente*. Desejo de ultrapassar circuitos ocultos de significação e interpretação, acedendo directamente à realidade. O que Derrida considera impossível por causa da mediação da linguagem (Smart, 1999:41). Porém, o desconstrutivismo de Derrida, não se limita a textos no sentido restrito, mas ao contexto social e político em que a compreensão do mundo, formas de conhecimento e representações são “textuais” porque comportam interpretações. Por seu turno estas regeneram os textos que evocam e constituem outros, cuja *desconstrução*, é, necessariamente, política e ética. Tem como objectivo questionar os diferentes significados dos textos (e das imagens). No referente à tese, as construções discursivas da corporalidade na textualidade e visualidade, característicos da intertextualidade, segundo as noções pós-modernas aplicáveis aos “textos”.

No entanto, Derrida (1974) afirma, de forma algo reducionista, que *não há nada para além do texto*; expressão que deixa de fora o carácter imediato do sentido da existência para o indivíduo no mundo. Provavelmente, esse primado do “texto” é resultado da cultura de consumo, assente no carácter textual e narrativo da publicidade, das imagens televisivas. Daí o paradoxo pós-moderno pelo imediatismo das imagens que chegam com mais frequência e maior rapidez ao público consumidor, ávido da novidade, e a necessidade da sua mediação pelos meios de comunicação e pela linguagem. Sejam, a da televisão, do cinema ou da arte. O imediatismo esbate o sujeito (autor ou agente), e faz

sobressair o carácter das narrativas eminentemente textuais e discursivas das mensagens, literárias e visuais.

Noutro plano, destaca-se a singularidade ou diferença desse sujeito-autor na condição artística: “a procura de uma margem de autonomia ou indeterminação possível no terreno de todas essas determinações vinculadas à produção singular, do ponto de vista do ideal, a auto-referência, pode guiar-se pela utopia da atopia”. Ou seja, “o lugar que de tão próprio, escapa à topologia pré-dada dos lugares e classificações no campo, de acordo com a personalização do valor artístico na condição contemporânea” (Conde, 2001:20). A singularidade, assim como o reconhecimento do valor da obra ligam-se com o nome do artista. Essa singularidade tem um sentido co-extensível da própria linguagem (visual e simbólica) que eleva os artistas a lugares de destaque: “os artistas pertencem ao lugar exíguo, mas referencial dos autores legitimados pela produção de obras, pensamento, ideologias (...) com interferência nos imaginários e na sociedade” (Conde, 2011b: 50). Com efeito, pesquisar “a singularidade [ou a diferença] pelas obras requer uma proximidade da sociologia com as imagens e outros recursos interpretativos”, como da “história da arte, iconologia e semiologia (...), da cultura visual ou antropologia (...), bem como à prolífera produção designadamente digital de novas visualidades, dispositivos e *embodiments* (...) da nossa transcultura” (Conde, 2011b:53). Em suma, é na diferença/identificação mediada pela linguagem, pela unicidade (também discursiva) das imagens, que ela reside.

No fundo, o pós-modernismo trouxe o ressurgimento do sujeito na arte e literatura. Nas ciências sociais recorde-se aspectos de reflexividade, individualidade e contextualidade, que concomitantemente se reflectiram no recurso às histórias de vida, biografias e narrativas individuais. Aqui se junta o relevo dado ao corpo, de um lugar do sujeito, já não metafísico, mas real, socialmente construído e discursivamente representado.

O que reaviva também a questão do autor, dos seus múltiplos papéis/representações e respectivas significações. Pois a “auto-referência ressurgue pela dialéctica que a parece anular”, *i.e.*, impõe-se ainda à “dupla porta da intertextualidade e interdependências” (Conde, 2001), como interferência originária da diferenciação (singularidade) e do reconhecimento nos dois casos.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Inter-relação entre diferentes discursos, visuais, textuais, dos e sobre os artistas, e respectivas posições sociais.

6.4. Autor, Sujeito, Obra e Espectador - posições relacionais

A partir da intertextualidade o conceito histórico de autor, institucionalizado ao longo do século XIX, sofre posteriormente vários processos. O termo é reintegrado pela reflexão sobre o textual e literário na actualidade.¹⁰⁹

O projecto da modernidade iniciado no século XVIII e até ao século XIX, com a divisão social do trabalho, e a especialização da ciência e da arte, representa o período em que a noção de autor tem o momento forte na história das ideias, da literatura e das ciências (Foucault, 1969). O “autor” unifica este projecto pela unicidade do sujeito e da sua obra, da sua coerência conceptual e da sua originalidade.

Nos termos de Foucault (1969) a “função autor” é económica e social, a partir do século XIX. Liga-se à questão do direito autoral: legalmente esses direitos pertencem à propriedade intelectual ou artística. Mais, protegendo de forma abrangente os interesses económicos. O direito autoral também assegura a posição no campo (*status*, saber, etc.). O que acontece para os artistas, por exemplo, através

¹⁰⁹ O autor, tal como descrito ao longo do processo histórico, biográfico e psicologista do séc. XIX, é o autor empírico, ou seja, o sujeito portador de uma identidade biográfica e psicológica factualmente reconhecível extra-texto. Este autor é sobretudo o escritor. Uma relação com origem, anterioridade e responsabilidade para com a obra são, entendidas como fundadoras. Mas com dupla redução: do autor ao escritor, e deste à sua psicologia. No entanto, a noção de autor tem uma história muito antecedente ao século XIX, reconhecendo-se na noção de *auctor* medieval, no autor do Renascimento, bem como, na noção de génio, popularizada pelo Romantismo. Para o pensamento mais contemporâneo, um problema que Foucault relacionou com as mutações epistemológicas do séc. XVIII, postas em causa pelas tendências modernistas, em que ao autor é dada a forma/produto. O autor passa para fora do texto. A *falácia intencional* é querer constranger o texto e os seus múltiplos sentidos à existência de uma vontade prévia no sentido autoral. O sentido do texto, paradoxalmente, obriga a repensar a noção e papel do autor/sujeito. Afastando a ideia de um sujeito psicologista, autocontrolado e total, que se manifesta e expressa na obra, de forma completa e intencional. Afasta-se do paradigma intencionista, psicologista e expressivo das relações entre autor e obra literária (Buesco, 2005: *passim*). Nos anos 60 surgem as duas obras emblemáticas para esta questão, *A morte do autor* de Barthes (1968) e *O que é um autor* de Foucault (1969). Barthes declara-se na noção de escrita plural de que resulta a noção de intertextualidade. Descentramento, anonimato, pluralidade irreductível, que liga na concepção de Barthes, a morte do autor ao nascimento do leitor. Foucault retoma a polémica um ano depois. Reconhece igualmente a inanição do conceito tradicional de autor, mas não a faz equivaler ao desaparecimento autoral. O conceito de autor excede o que pode ser pensado como autor empírico, em suma como escritor. Foucault (1969) reconhece, isso sim, a *função autor*, para substituir a de autor empírico, definido como característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Para Foucault é a noção de discurso, bem como a inscrição social e simbólica do sujeito, que estão na raiz da reconfiguração da noção de autor (Buescu, 2005).

das representações em colecções e galerias, aquisições de obras por particulares ou por instituições, e venda de obras em leilões. Outra forma regular do reconhecimento do autor é a atribuição de prémios e distinções honrosas ao longo da carreira, observada também em HA e JM.

A “função autor” (Foucault, 1969) permite assim, “retirar do sujeito o papel de fundamento originário”, analisando-o como uma variável do discurso. Logo, o autor é apenas uma das funções possíveis (ou necessárias) da “função sujeito”. A desconstrução da identidade do sujeito (estática e imutável na modernidade) sugere a ideia de identificação. Distingue diferentes papéis que um mesmo sujeito pode desempenhar, aplicada à multiplicidade das identificações sociais para um mesmo indivíduo, na sua relação com os outros (cf. Jenkins, 2008).

Ainda para Buescu, a óptica de Barthes, e de Foucault assentam numa “perspectiva biografista, cuja ideia central é a de que qualquer referência ao autor é uma ingerência do extraliterário no literário, ingerência não só, funcionalmente impertinente, como semanticamente injustificável” (2005: *n.p.*). Por um lado, a dissolução da noção de autor não foi total; por outro, a sua problematização permite questionar a ordem da enunciação do discurso e do seu funcionamento interpessoal e social: “O autor não é um demiurgo, ele é o limite (...) assim como é um nome para a alteridade do texto [ou imagem] que por sua vez, preserva a possibilidade de autoformação do [espectador] como outro” (Gusmão, 1995:488-489 *apud* Buescu, 2005).

Finalmente, Buescu refere que a alteridade marca a passagem do binómio narrador/leitor (leia-se narrador/espectador), à tríade autor textual/narrador/leitor (mais uma vez, ou espectador). O que significa não ser possível demarcar formas de recepção, separando-as das formas de produção das obras. Ambas se inscrevem nos textos, sendo social e historicamente formuladas. Ideia que reequaciona o conceito de obra; o autor textual pode não coincidir com o autor empírico (ou sujeito pessoal), mas mantém com ele relações de funcionalidade a evidenciar e a não esquecer. Por um lado, trata-se de uma representação textual de uma série de traços operando a inserção do texto, e da obra, no contexto mais lato das práticas sociais e simbólicas. Por outro, estas relações não devem implicar uma concepção psicologista do autor empírico, reduzindo o indivíduo ao psicológico, ou à sua individualidade. Nem o autor empírico é tão só psicológico, como o autor textual não é, apenas, uma representação ou expressão psicologista desse autor empírico (Buescu, 2005: *n.p.*).

A obra compreende, assim, um lugar de transitividade: vem de alguém e vai para outro; movimento de relações de partilha e alteridade. Nesta óptica, a assinatura é uma marca transformadora,

não só da natureza material do objecto, como da sua forma social (Bourdieu, 2003 [1984]). As obras moldam-se por referências pessoais e igualmente sociais do artista/autor. Como diz Idalina Conde, “a partir da criatividade situada nas coordenadas de uma época, contexto, percurso e referências específicas. Mas, enquanto processo e produto do trabalho estético, conceptual e operativo, as obras têm sempre uma autonomia formal, técnica, expressiva e reflexiva não conciliável com relações lineares com a dimensão, nomeadamente, biográfica dos indivíduos/autores” (Conde, 2011b:49-53). Neste trabalho, a identidade da obra é assim, auto-referencial e reportável a certos discursos, porque também, reflexivamente, construída por referência a eles. Nomeadamente, os discursos mediáticos que a acompanham, intertextualmente, pelos artistas e agentes culturais. Segundo a perspectiva de Bourdieu (2003) o poder da obra e do produtor advém da crença na sua singularidade; a condição para o reconhecimento marcado pelas posições dominantes, e legitimidade sintética das posições, relativamente, dominadas do espectador.¹¹⁰ Isto é, há a reciprocidade entre a diferença da singularidade e o reconhecimento aos “diversos níveis, pessoal, social, interpessoal”. Continuando com Idalina Conde (2011b:49), “as particularidades subjectivas dos indivíduos e o que hoje se considera como auto-reflexividade têm aqui um “objectivo” (criar, exprimir-se, produzir), um “estatuto público” (individualidade) e “direitos de instituição” (... museus e colecções): o facto de a autoria (dimensão nuclear da singularidade) só existir com a intertextualidade de que depende e agência num espaço hoje saturado de imagens e linguagens”.

Concluindo, não se pode pensar a noção de autor sem relativizar a noção de sujeito, com o poder de agir e de pensar. O autor deslocou-se no mundo das indústrias culturais. Pode mesmo ter deixado de ser o único referencial, ou figura central, por exemplo, em áreas como o cinema. Outro regime, em que a obra é produto de um trabalho colectivo de toda uma equipa. Os significados de autor variam no cinema, na literatura, ou nas artes plásticas. E, assiste-se, na era digital, a outra libertação para a multiplicidade de autores/registos pelo *hipertexto*. O texto até pode perder registo de identidade, como “sem autor” ou “autores vários”. A marca é a escrita em si, a declaração de uma ideia, pressupondo autores subentendidos e desconhecidos. Linguisticamente, o autor é quem escreve.

¹¹⁰ Quanto ao papel do espectador, uma vez que as revoluções parciais visam destruir a hierarquia, mas não a estrutura do jogo, reside a dúvida se Bourdieu coloca o espectador dentro ou fora do campo. “Quando uma teoria estética não providencia uma legitimação lógica e defensável para o que os artistas e, mais importante, do que as outras instituições do mundo da arte fazem – especialmente organizações de distribuição e audiências – (...) os profissionais da estética providenciarão uma nova racionalização” (Becker, 1982:162). Howard Becker, ao referir nesta passagem, a produção de discursos, nomeadamente, o discurso estético, como parte integrante do mundo da arte, coloca, claramente, o público “dentro” do mundo da arte.

O “regresso” do autor observa-se em HA e JM também. Por convocarem o próprio corpo para a obra, representando-o pela fotografia, pelo desenho ou pela pintura. Transforma-se num “outro discursivo”, como na literatura o autor literário dá vida às suas personagens. Neste sentido, não se partilha da ideia de Barthes, da morte do autor; antes se subscreve a de Foucault, que contém um espaço para ambos; autor e sujeito da obra, e leitor/espectador.¹¹¹ Pode pensar-se nas propriedades do texto, a intertextualidade, diferença e desconstrução, sem necessidade de “matar o autor”, pois a ideia de obra (literária ou outra) implica, necessariamente, a ideia de autor, como a ideia de leitor/espectador. Da mesma forma, se recorre à noção de discurso, mais abrangente do que a noção de texto, permitindo a múltipla referência à obra, linguagem visual, corporal, verbal, textual, etc. E porque se visa com o sentido e condições de possibilidade das obras, não exclusivamente, as propriedades lógico-formais da linguagem.

Nesta análise, distinguem-se, pois, duas dimensões: o corpo socialmente construído e discursivamente representado, como obra de arte. A arte constitui um processo racional e dinâmico de criação de imagens, com recurso à imaginação do real. Esse trabalho tem um processo criativo público, imagens visuais e sonoras ou performativas, que circulam de autores para espectadores e para diversas mediações.¹¹²

A arte é uma manifestação crítica do universo. Coloca o indivíduo no mundo, recria-o e interpreta-o de acordo com as suas possibilidades. Exprime a realidade dentro dos limites do conhecimento (e das mediações) numa determinada época, ajudando a criar significados e propósitos naquilo que muitas vezes parece irrisório e/ou irracional. Porque pode abraçar a harmonia e o aprazível, tal como o feio drama e a morte – enfim, o sublime em toda a amplitude. A singularidade do artista é relacional, baseada em dois sentidos: relativamente ao seu contexto (o campo ou espaço artístico), e à identidade da obra, na interacção com o mundo.

Na interacção social quotidiana cada sujeito tem a vida como vivida, experimentada (experiência), narrada e representada, como expressão. A antropologia da experiência, por exemplo, distingue entre realidade e expressão subjectiva, por seu turno enquadrada em diferentes conjunturas, dimensões (como

¹¹¹ Para Ricoeur a mimése, traduzida por *e.g.*, nestes casos, pela narrativa da obra proporciona uma ligação ao mundo cultural, ainda não figurado, ou seja, pré-narrativo, e a construção poética ou o momento final dessa relação, não se esgota na sua configuração pelo artista (e/ou outros autores), mas no leitor a que chama ponto de chegada. A mimése não se encerra no acto de configuração (pelo artista/autor), mas na actividade de leitura ou acto de reconfiguração do leitor/espectador (Ricoeur, 1988:56-58). Ver, também, a posição de Idalina Conde face a Foucault no início do seu texto “Artistas, indivíduo, ilusão óptica e contra ilusão” (1996b).

¹¹² Sobre a noção de mediações ver Conde (2011:31).

simbólicas e discursivas) e práticas (Bruner, 1886 *apud* Vale de Almeida, 1996). Aí, do ponto de vista fenomenológico e hermenêutico não se pode pensar o assentamento do eu reduzindo-o a normas (conceptuais e verbais) que olham para as práticas como símbolos de algo exterior a elas mesmas. O corpo é o assentamento do eu que o experimenta (até inconscientemente) a partir de duas possibilidades, também, com vários registos na arte. Suporte e expressão da individuação, não incompatível com o facto de ser participante integral dos processos sociais. O predomínio de certas disposições, comportamentos ou práticas, visíveis nas suas formas de expressão, dão uma outra evidência ao corpo, entendido numa perspectiva corporificada.¹¹³

Relativamente às obras de HA e JM interessam, sobretudo, as inúmeras maneiras de representar os corpos e as suas diferentes conotações.¹¹⁴ Mas, as imagens, sobre as quais existem diversas perspectivas, devolvem aqui o corpo como “experiência primordial” do espelho. Presença do outro como eu, e do eu como outro, a incisura ou mediação do espelho, que impossibilita o sujeito de atingir o real. Neste jogo de espelhos, a realidade é um fantasma, caixa negra, interruptor do desejo de perscrutar, de ver mais, de ampliar o conhecimento, de expandir o eu por via do outro, que o reflecte. Um jogo das aparências, ou a presença especular, contínua (Jorge, 2008). Entender o lugar do “corpo” e do “visual”, neste jogo de espelhos/imagens, é portanto, fundamental para a compreensão dos sentidos no uso do corpo pela prática e representação artística.

¹¹³ “O corpo tornou-se hoje num objecto de primeira ordem, objecto de cuidadas atenções e investimentos quotidianos, sob a forma de saúde, beleza, sedução, força, poder, contestação, etc. A saliência social que vem adquirindo valeu-lhe o despertar inaugural do interesse sociológico, traduzido, nomeadamente em qualificativos como corporeista, somática, para designar a sociedade contemporânea ocidental. São designações que convocam a atenção para a actual centralidade do corpo na vida social, quer enquanto campo destacado de actividade política e cultural (*performance* e *body art*), quer enquanto matéria reificadora de um conjunto de valores expressivos em ascendência como por exemplo, o primado do individualismo e da diferença, do hedonismo e da ludicidade, da estetização da experiência quotidiana e da ética da experimentação” (Ferreira, 2003:265).

¹¹⁴ Estas funcionam em conjunto, proporcionando esquemas de visualidade e regimes escópicos de comunicação, dentro dos quais os sujeitos se devem situar. Um regime em que a visão é distinguida sobre os outros sentidos e modos de conhecimento.

6.5. O sentido das imagens

A prática, como a existência, e a ação deve ter um sentido. Sentido pelo qual se justifica o ser no mundo. Uma existência ordenada e lógica, onde tudo tem um lugar próprio: classifica-se e decreta-se, das coisas e dos nomes das coisas, para conferir uma determinada unidade, quer à personalidade quer à sociedade, de modo a que as relações sejam possíveis. Porém, as circunstâncias são variáveis. Variam no espaço e no tempo, abrem um campo para o questionamento, relativismo, dúvida ou exceção, sendo necessário padronizar de novo, para enquadrar estas e outras variáveis. Muitas vezes, o sentido está, precisamente, nessas variações, há que procurá-lo em conexões improváveis e, contudo, possíveis. Em HA e JM, o corpo também aparece assim, como modo de vida. Mais do que cingido à personalidade e identidade do criador.¹¹⁵

Se, por um lado, a arte começou por ser considerada como representação e imitação da realidade, e também como expressão e manifestação da personalidade do artista, por outro lado muda com a Abstracção geométrica, o Minimalismo, a Arte conceptual e a *Action Painting*. Os *objects trouvés* de Marcel Duchamp (1887-1968) ou as latas de *Brillo* de Andy Warhol (1928-1987) requerem nova explicação. A teoria estética passa ao primado da forma *versus* objecto e às suas circulações.¹¹⁶

Em relação aos usos estudados também se pode falar desta ordem material e operativa das imagens nas suas especificidades. Quer pelo desejo de atingir a imediação pelo uso do corpo na obra, quer pelos dispositivos que os autores evocam – de técnicas (fotografia, vídeo, etc.), a outros materiais (roupas negras, espaço, etc.), utilizados como extensões do próprio corpo, num desejo de atingir uma fisicalidade da/na obra. Revelam o sentido imediato da experiência-processo corporal na/pela obra. E, ainda, a experiência de imediação proporcionada ao espectador, onde o *médium*, que virtualiza a extensão da experiência do criador é anulado, para ficar só a imagem abstracta:

¹¹⁵ “Here, we are influenced by the assumption that seeing the person, capturing a fragment of his life, will somehow enables us to gain some significant angle not only on his writings, but also on his more fundamental basic problematic or life purpose. It is not only the working out of the possible traces of rhetoric and charisma, the potential for identification and heroicization that is of interest, but the assumption that there is unity to a life and work, some style, motif or underlying structure which gives them coherence” (Featherstone, 1995:35).

¹¹⁶ Formas de circulação e interações que Becker nomeia “mundo da arte”: *the term art world is just a way of talking about people who routinely participate in the making of art works* (Becker, 1982:161).

Através do apelo dirigido ao público, Helena Almeida promove, por um lado, o desvendamento dos diálogos que este ininterruptamente estabelece com a pintura, por outro, demonstra a dimensão constituinte que esses mesmos diálogos contêm. Entre o diferimento pictórico e a proximidade dialógica, o espectador assume uma continuidade constituinte, que o entendimento convencional ocultava, sem a conseguir anular sobre a forma duma contemplação passiva. Torna-se, em suma, um vector indispensável da pintura genérica, no âmbito da qual encontra a sua inteligibilidade (Braz, 2007:113)

Utiliza-se, por isso, a “continuidade do tempo” comprimido e cristalizado e, também, expandido. Transformado em mancha, linha ou marca.¹¹⁷ Aliás, também pela prática da *série*, quer em HA, quer em JM, se transmite a ilusão do movimento, continuidade e expansão de uma ideia figurada. Passando para o espectador a possibilidade da apropriação em percurso de uma narrativa ficcional.

Molder apela também ao virtual – “esse devir que urde criativamente os ritmos vitais, [e que] deve ser pensado muito além dos ambientes digitais” (Fonseca, 2006)¹¹⁸ – através dos meios fotográficos e das suas personagens. Assim como à velocidade e continuidade do tempo “imaterial e (in)expressa” na polaroid, nos zínco, ou na fotografia. A sua estética evoca uma interrogação sobre quem perscruta

¹¹⁷ A fotografia de Man Ray, *Explosante Fixe* (1934) é um exemplo desta estratégia de representação, onde a compressão e expansão do tempo têm lugar apresentando o movimento transformado em imagem (Sardo, 2002:172).

¹¹⁸ “O virtual, no seu movimento processual com o actual, em co-implicações imanentes, activa tudo o que perdura o suficiente para que os nossos sentidos possam captar formas, matérias e coisas, enfim, para que possamos perceber, objectivamente, uma realidade. A virtualidade pode ser pensada como um movimento singular, repetição rítmica de forças diferenciadas, pelas quais o mundo não pára de se realizar. Neste momento, o virtual é a força do tempo do devir, uma combinatoria de encontros de linhas de força que por si sós não têm forma nem significação, que também não possuem conteúdo nem realidade empírica, mas perfazem toda a plenitude sensível do real. No seu movimento põe em marcha (...) a simultaneidade, a contemporaneidade ou a coexistência de todas as séries divergentes do tempo num encontro conjunto de amplexos”. Já o virtual/digital representa o paradoxo da actualidade criado “pela performance tecnológica de velocidades sobre-humanas de fluxos digitalizados e de multilinearidades, um espaço simulacral de ‘mediação imediata’, criando segundo Bragança de Miranda (1996 *apud* Fonseca, 2006: *n.p.*) o ambiente propício às tecnologias de controlo do imaginário”. Na imagética da actualidade, a “multiplicidade processual, paradoxal e criativa do tempo” característica do virtual, é construída em interacção através da dinâmica de “fluxos tecnológicos e mediáticos e de multilinearidades” que transformam e afectam o corpo num espaço simulado de mediação. Do qual os modos de representação dos corpos fazem parte. Desta forma, se expõe o vínculo entre a imagem e o corpo protagonizado por estes “mecanismos processuais da realidade do virtual” perceptível à sensibilidade e à experiência humana através de numerosas formas de simulação e virtualização dos corpos. Uma “convergência entre técnica e a experiência da sensibilidade”, também dada nas imagens artísticas (ver Miranda, 1996; Deleuze, 1998; Bergson, 1999; Cruz & Miranda, 2002; Fonseca, 2006).

quem, se é o observador que olha a obra, ou vice-versa. Primeiramente, a imagem é dada à percepção como objecto (artístico ou obra) e só depois como imagem, *i.e.*, como a representação visual de um objecto, ou projecção da mente do autor.

Molder situa o seu trabalho entre um excesso de realismo e a falta dele, entre a ilusão e a tragédia. As várias séries em que Jorge Molder tem vindo a trabalhar desde os anos setenta vivem em torno de dois vectores essenciais, a serielidade e a duplicidade. Esta advém da encenação dos auto-retratos e das auto-representações, jogo quase omnipresente em torno de alguém que olha o espectador como se fosse um duplo do artista, um seu fantasma. Enquanto a serielidade provém de duas características, uma operativa, outra cognitiva. Por um lado, fotografar é funcionalmente um acto de reproduzir, é um dispositivo reprodutivo, de pessoas, coisas, ambientes e situações. Todavia, este dispositivo como que suspende o tempo, como que fixa o instante, e fixando-o torna-o reflexo, isto é, capaz de ser reenviado outra vez. Mas, por outro lado, a serielidade traduz a perda da aura. No entanto, é de contemplação que Molder sempre fala nas suas séries onde um olhar fixa um outro atentamente (Guimarães, 2003: *n.p.*).

A “imagem e o corpo constituem uma das mais determinantes e inquietantes ligações” da contemporaneidade. Na obra dos dois artistas o corpo multiplica-se em imagens, como dimensão técnica e expressiva da ligação arte /vida. De tal forma os criadores vivem, “cada vez mais imaginariamente a sua história, a sua identidade e as suas relações, como se fossem, eles mesmos animados, por essa vida imaginária das imagens dos [seus] corpos” (Cruz, 2002:43).¹¹⁹

A intimidade corpo/imagem, dado constante na obra de JM e HA, investe o corpo como “totalidade atractiva de produção de intensidade” (*ibid.*). O corpo está nas imagens, segundo uma lógica não mimética, e talvez, com ligação profunda entre imagem e desejo. Como na cultura contemporânea que tem a “fabricação eficaz do simulacro, mais votada à fabricação da sedução e da sugestão, do que votada ao prazer”. O belo e o sublime como “um estado continuamente *on* da experiência contemporânea dos corpos” (Cruz, 2002:30-31).¹²⁰

¹¹⁹ Com Bergson (1999), no final do século XIX, passou-se da “virtude potencial dialógica aristotélica” (ou seja, do princípio da identidade e da não-contradição, representado pela oposição entre a possibilidade e a existência real), para um princípio do paradoxo, explicado no primeiro caso, pela ideia de que “por natureza, o virtual é incaptável ao horizonte da realidade vivida; por natureza os problemas que perfazem o virtual escapam à consciência, não havendo experiência do virtual como tal, uma vez que ele não é dado, e não tem existência psicológica”. No segundo caso, é a “multiplicidade processual, paradoxal e criativa do tempo” (Fonseca, 2006: *n.p.*). De facto, o “virtual” na actualidade obedece à definição, paradoxal: algo potencial, de que não era possível ter a experiência sensível e, passou a ser real/possível pela experiência tecnológica.

¹²⁰ Esta “nova arquitectónica em construção” assume uma forma oposta à figura inaugural do corpo como prisão da alma, já que este seria pura incorporalidade, pura animação, puro simulacro, dependendo, exclusivamente, da

A racionalidade teórica e prática constitui-se em grande medida à custa da modelação da sensibilidade e dos afectos, por um dispositivo que é na sua origem metafísico, e depois político, moral, estético, e hoje também técnico. (...) Uma das funções deste dispositivo foi a de produzir figuras onde esta disposição da afecção pudesse ser interpretada e controlada. As noções de paixão, sentimento, têm cumprido essa função de declinar as afecções e as inclinações humanas, sendo transversal à própria distinção entre corpo e alma, uma vez que esta não era suficiente para garantir esse controlo, na medida em que a afecção tende precisamente a dissolver as fronteiras entre corporalidade e espiritualidade (Cruz, 2002:31-32).

Nas imagens exploradas pelos dois artistas, a técnica é uma potencialidade para expressar a movimentação interna da alma e das suas afecções. Convoca a matéria e os corpos, os ânimos, as inclinações e as atracções que os movem, afectam a construção do corpo e as suas possibilidades. O corpo é protagonista do discurso técnico em HA e JM, porque “se mostra, finalmente, como aquilo que é, uma construção histórica e ideal”, [que] “abriga a fragilidade da carne no espaço humano que a alma criou” (Cruz, 2002:31).

Da vida afectada pela experiência sensível, pelas emoções e pelo prazer, surgiu no século XVIII, uma nova síntese – a estética – que visava a experiência pela sensibilidade. Reelaborou a questão das faculdades sensitivas em que os sentimentos do belo e do sublime respeitam às almas sensíveis. A estética corresponde à elaboração ocidental, a de uma sensibilidade construída, trabalhada e, controlada, que é dimensão cultural e não natural. Se a estética parecia uma compensação em relação ao pensamento dominante da racionalidade técnico-científica, a verdade é que os discursos, da estética e da razão moderna, parecem complementar-se. A propósito Cruz (2000b) refere que a metafísica da afecção e estatização é um problema que se tornou tecnológico, sendo necessário na compreensão dos seus sentidos “unificar as almas e os corpos”. Mas de uma forma culturalmente situada, regulada pela “técnica da afecção”, e por fluxos tecnológicos e mediáticos, no caso dos artistas, efectivados na arte e pela arte. Assim como a arte já não é apenas representação, mas criação da realidade, trata-se de unificar o criador e a obra, numa unidade já não gerida apenas pelo paradigma do carisma/vocação ou do belo, mas pelas regras do corpo, da mediatização e da técnica. Multilinearidades discursivas e tecnológicas convergem ante a experiência e vivência dos corpos, revelam duplamente, pelo uso/experiência do corpo do artista

matriz lógica e digital actual. Na nova arquitectónica, “as materialidades perdem rigidez e ganham plasticidade, ao mesmo tempo que o anímico pode ser emprestado a todas as coisas” (Cruz, 2002:31).

na obra, e pelo olhar/experiência do espectador ante essas imagens artísticas, a demonstração da sensibilidade através da imediação da condição corpórea.¹²¹

¹²¹ “A metafísica da afecção tem como finalidade prioritária circunscrever o corpo e as suas experiências, apenas na medida em que ele surge como o lugar radical do ser tocado, isto é, de uma experiência onde não há distância, mediação, ou relação, mas sim impressão, contacto, ligação (...) [pois] a técnica moderna investe não apenas no domínio da natureza, da produção e do trabalho, mas também da cultura e da sensibilidade” (Cruz, 2002:32).

7. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO COMO PRÁTICA ARTÍSTICA E DISCURSIVA

7.1. Representação visual do corpo: produção, reflexividade e redes

Por práticas de vários tipos entendem-se as actividades habituais e situadas (no tempo e espaço), em que os indivíduos agem através da mobilização de recursos (materiais e simbólicos) (Mouzellis, 1990 *apud* Chouliaraki & Fairclough, 2005:21). As práticas envolvem diversos elementos na sua produção.¹²² O espaço das práticas da representação do corpo é o das acções dos artistas que, obedecendo a uma certa regularidade, repetição ou normatividade (e envolvendo pessoas, relações, recursos) configuram acontecimentos. Desde as obras, às suas circunstâncias (exposições, bienais, encontros artísticos, etc.). São assim, caracterizadas por estruturas distintivas próprias relacionadas com estruturas externas e circunstanciais.

As práticas, tal como a identidade estão sujeitas a uma “permanência relativa” e, à transformação e mudança (Chouliaraki & Fairclough, 2005). As práticas artísticas têm sempre uma dimensão reflexiva, nas representações dos artistas. O discurso é sempre um momento significante das respectivas práticas, cujos efeitos (económicos, plásticos, discursivos, visuais) são tão consideráveis, como os elementos que as constituem (tecnologia e corpo). Mas por se localizarem numa “rede de práticas” instituem-se em “momentos” como a visualidade, a materialidade, a legitimação, etc.

Muitas vezes os indivíduos (como os artistas) ocupam posições contraditórias dentro das redes de práticas sociais que desenvolvem, ora como produtores, ora como consumidores de algumas, ou mesmo, ora como sujeitos, ora como objectos da prática da representação. O que resulta na heterogeneidade dos

¹²² Segundo Chouliaraki e Fairclough (2005:23) nas sociedades modernas as práticas desenvolvem-se segundo formas e relações de produção altamente complexas. Normalmente encontram-se organizadas em grandes distâncias de tempo e espaço, e operam mediante tecnologias de mediação sofisticadas, incluindo a informação tecnológica contemporânea. As práticas mais elementares que envolvem a co-presença num tempo e espaço estabelecido continuam a existir, e têm a sua importância, mas encontram-se fortemente ligadas a domínios de práticas mais complexas. Qualquer prática de produção envolve especificidades quanto às pessoas, recursos e tecnologias. Os recursos são físicos e simbólicos, como fotografias e outras imagens. A arte existe em práticas semióticas organizadas, como discursos. Estes elementos aparecem internalizados na prática; porém, não se reduzem uns aos outros. Existe uma relação dialéctica entre eles, que mostra os poderes generativos que constituem as práticas (Harvey, 1996 *apud* Chouliaraki & Fairclough, 2005:21). Na perspectiva do realismo crítico, as dimensões e níveis da vida humana (biológico, social, psicológico ou semiológico e linguístico) têm estruturas próprias com diferentes efeitos generativos nos acontecimentos.

discursos e de posições de identidade. Entre as várias “redes de práticas” pode haver relações não lineares ou até dissonantes (Chouliaraki & Fairclough, 2005). No caso da arte lembre-se a autoria formal e o carácter testemunhal do autor das obras:¹²³

Acho que não há objectivo nenhum, essa é a minha opinião sobre o que é a arte. A procura da arte não é uma procura sistemática. As ciências são sistemáticas, organizadas, e têm de produzir alguma eficácia. A eficácia da arte é da ordem das formas, não corresponde a um encaminhar-se para a verdade; é algo que tem a ver com um alargamento do campo das interrogações e um aprofundamento no sentido de o abismo cada vez ser maior no campo das certezas. A arte não é da ordem da finalidade. A arte é feita de tentativas, experimentações, desvios, transformações, transtornos, modificações, alterações, e isso engendra um bocadinho de espaço de manobra de forma a produzir pequenas distâncias, que permitem exactamente ser observador e coisa observada (JM *apud* Vieira, 2009).

O exemplo de JM e HA mostra a interessante ambiguidade ou bivalência no contexto das práticas artísticas pois no seu trabalho podem “ser a coisa observada”, mas também actuam como observadores do que os envolve. É um contraste significativo para a produção e reflexividade das práticas sociais, e também relações de poder. As obras com essa operabilidade reflexiva manifestam lógicas pessoais e também efeitos de posições dos artistas no seu contexto. E, as obras estão perpassadas pelos discursos visuais, mediáticos e ideológicos.

As práticas incluem na sua constituição um elemento reflexivo, porque ao agir os artistas produzem representações sobre o seu próprio trabalho. O que sugere que não existe uma oposição simples entre prática e teoria. As representações reflexivas dos artistas sobre o que fazem são em certo sentido, “teorias” sobre as suas práticas e delas fazem parte intrínseca. O que se aplica também ao respectivo aspecto linguístico das práticas artísticas reflexivamente “teorizado”. Esta forma de conhecimento praxiológico e sobre as práticas coincide, tal como Giddens refere, na dupla hermenêutica (1993:170 *apud* Chouliaraki & Fairclough, 2005:26): lida com um mundo pré-interpretado, no qual o sentido desenvolvido pelos sujeitos activos participa na produção desse mundo. E indica as práticas que envolvem o uso da linguagem (em diversas acepções), pelo que as construções discursivas são uma dimensão essencial delas.

¹²³ No paradigma de Bourdieu a homologia de posições/redes de práticas estabelece a polaridade discutível entre artistas “novos” e “velhos”. Mas, ao nível mais vasto, nas redes de práticas, relacionam-se os diversos agentes que compõem o mundo da arte, artistas, comissários, curadores e instituições (*e.g.*, fundações e museus).

As práticas podem depender destas construções (auto-reflexivas) para ancorar as relações de dominação. São então ideologias com um efeito generativo. Os discursos trabalham ideologicamente “dentro” das práticas, ou indirectamente nelas (Chouliaraki & Fairclough, 2005:26).

Assim, a questão entre teoria e ideologia coloca-se a dois níveis. Segundo Bourdieu e Wacquant (1992 *apud* Chouliaraki & Fairclough, 2005:28), primeiro, a teoria é ela própria uma prática, o que levanta a questão da “existência dos conhecimentos ideológicos dentro das auto-representações reflexivas sobre a teoria”. Depois, levanta a questão dos “efeitos ideológicos da teoria sobre a prática social sobre a qual teoriza”. Os dois estão interligados porque “a capacidade da teoria para resistir à apropriação ideológica depende da sua capacidade para resistir às auto-representações ideológicas e reflexivas sobre a teoria”. Para minimizar os efeitos ideológicos da teoria, as práticas teóricas devem ser reflexivas clarificando as suas próprias condições de possibilidade, incluindo a sua localização dentro das redes de práticas e os efeitos internos das suas relações externas. Uma prática teórica crítica deve, pois, esclarecer quais as operantes (e relações) constituintes das práticas sociais, identificando os mecanismos que produzem os antagonismos e as lutas no seu interior ou entre elas. De acordo com Bourdieu e Wacquant (1992:51 *apud* Chouliaraki & Fairclough, 2005:28) as ciências sociais investigam a interacção entre esses mecanismos. Contudo, a prática teórica e crítica “tem um interesse particular no conhecimento das práticas sociais que teoriza”, o qual problematiza as relações de dominação e os meios para as suprimir (manter ou transformar), e a posiciona dentro das próprias lutas que envolvem as práticas. Ao mostrar os mecanismos sociais que asseguram a manutenção da ordem estabelecida e cuja eficácia simbólica assenta no não-reconhecimento da sua lógica e efeitos, a ciência social, necessariamente, adopta uma postura em relação aos debates políticos.¹²⁴

Neste sentido, adopta-se uma visão dialéctica da prática que rejeita o determinismo das estruturas, mas também o voluntarismo incondicionado dos indivíduos. Todavia, a dimensão institucional das práticas é importante, porque as instituições têm lógicas internas que não podem ser reduzidas inteiramente a estruturas abstractas, nem por outro lado, apenas a grupos de acontecimentos (Cohen, 1989 *apud* Chouliaraki & Fairclough, 2005:22). A representação como prática discursiva também é uma forma de mediação entre formas de discursividade instituídas (socialmente reconhecidas) sobre estes

¹²⁴ Reconhece-se que ao realizar uma análise dos discursos sobre a prática artística da representação (ela própria uma prática discursiva), a investigação toma parte nesse discurso. E também contribui para a sua transformação ao (re)criar um *novo/outro* discurso teórico/sociológico sobre as ditas práticas. Porém, não se pode ainda conhecer o tipo de efeitos que esse discurso pode produzir.

artistas, e a fenomenologia concreta da auto-representação em HA e JM. O que permite articular a dinâmica associada à prática de representar o corpo, nestes casos individuais, com códigos de significação mais vastos.¹²⁵

A importância social do discurso reside no seu reconhecimento como parte da acção e, ao mesmo tempo construção reflexiva (significação) dos artistas, por seu turno com capacidade para transformar a ordem instituída, reflexivamente questionando as suas formas hegemónicas. Por exemplo, pela mobilização de contra-ideologias ou discursos dissidentes. Face a tais alternativas, a legitimação é mais problemática e a ordem institucional fragmentada. A legitimação institucional envolve doxas, conhecimentos e não apenas de valores. Emerge da produção e reprodução de “universos simbólicos”, cosmologias, especificações implícitas e explícitas da natureza do mundo, do lugar dos indivíduos e das suas criações (Berger & Luckmann, 1967:110-46 *apud* Jenkins, 2008:160). Para Jenkins (2008:160), os “universos simbólicos” podem ser pensados como “conhecimento comum” ou “pontos de vista colectivos”. Importa assim, estudar a linguagem da representação como um sistema de significados comuns, dando atenção às regras, práticas e relações sociais que a produzem e regulam, nos vários níveis estruturais. A análise do discurso não se reduz às relações de poder, nem a análise sociológica ao discurso, considera-o antes, como um “momento”, em articulação com outros, da vida dos artistas (Chouliaraki & Fairclough, 2005:6). Do mesmo modo não se defende o determinismo do corpo, apesar de se reconhecer a sua condição originária na estruturação destas práticas particulares, como em certa medida da vida social. Defende-se que a legitimação de discursos sobre o corpo, ou outros aspectos relativos aos artistas é reciprocamente estruturada na interacção, entre o criador e os mecanismos de divulgação das obras que a integram. A legitimação aparece assim, como um conjunto de conceitos, ideias ou discursos com os quais os artistas jogam a sua afirmação (Jenkins, 2008:173), até atingir o reconhecimento.

A prática discursiva da representação do corpo tem, portanto, mecanismos para o reconhecimento, tais como estratégias discursivas de divulgação, interacção e legitimação, que relacionam a ideia original

¹²⁵ O conceito de articulação significa “observar como as relações entre os elementos da vida social, se estruturam de forma a estabilizarem-se em permanências relativas dentro das práticas, e ao mesmo tempo se transformam na medida em que se constituem em novas combinações entre si”. Enquanto a “permanência relativa” das práticas pode ser vista como instituições específicas ou como complexos de instituições (Chouliaraki & Fairclough, 2001:21-22).

do artista (auto-representação) com outras esferas institucionais (o sistema cultural, a política ou o mercado).

7.2. Para o entendimento discursivo da representação do corpo

O discurso refere-se a grupos de declarações que estruturam a forma como uma coisa é pensada, e a forma como as pessoas agem com base no que pensam. Por outras palavras, é um conhecimento particular sobre o mundo, que dá forma ao modo como os aspectos desse mundo são entendidos (Rose, 2007:142).¹²⁶

Os discursos articulam-se através de todos os tipos de imagens visuais, verbais e de textos, bem como das práticas que essas linguagens permitem. A diversidade de formas pelas quais os discursos se articulam implica a intertextualidade, que cruza significados por vários meios (Rose, 2007:142). Para Foucault, por exemplo, o discurso era uma forma de disciplina ligada ao poder; o que, por meio desse discurso, engendra um determinado pensamento e acção. Sugeriu que a predominância de certos discursos se deve à sua localização em instituições socialmente totalitárias, e uma suposta “verdade absoluta”. Segundo Foucault, a construção de “regimes de verdade” está no centro do cruzamento da relação poder/conhecimento (Rose, 2007:143-144). Foucault não estudou a língua, mas o discurso como sistema de representações, considerando a inter-relação entre escrita e fala, tal como regras e práticas deliberantes de discursos, inclusive regulamentados em períodos históricos (Hall, 2001:72). Todavia, como proposto por Chouliaraki & Fairclough (2001:6) o discurso não deve ser reduzido às relações de poder, nem a análise social à análise do discurso. Esta deve implicar a percepção do discurso (a linguagem, mas também outras configurações semióticas, como imagens visuais) como um elemento das práticas sociais, a par de outros (como as instituições ou os valores). E é também influenciado por eles. A abordagem envolve, pois, uma cuidadosa análise linguística e semiótica de textos (por exemplo, artigos de jornais ou anúncios) e interações (por exemplo, conversas ou entrevistas), desempenhando um papel importante na análise social. Assim, a análise do discurso visual extravasa a questão do poder (por

¹²⁶ O termo discurso refere-se aos elementos semióticos das práticas sociais. Inclui a linguagem escrita e falada (em combinação com outros elementos semióticos, como *e.g.*, sons); a comunicação não-verbal (expressões faciais, movimentos do corpo, gestos), e imagens visuais (fotografia, desenho, pintura, imagens digitais). Pode ser observado como um momento das práticas sociais em articulação com outros momentos não discursivos das mesmas (Chouliaraki & Fairclough, 2005:38).

envolver aceitação ou rejeição da obra num dado contexto social) (van Dijk, 2001:352), requer, igualmente, ligações com outras dimensões da realidade e contextos relacionais.

Uma vez que se considera que as práticas sociais são incorporadas, o discurso figura de duas maneiras no âmbito dos casos HA e JM: a representação do corpo é uma prática discursiva, e o corpo é discursivamente representado, ou seja, é uma prática produtora e produto dos discursos sobre o corpo. A representação visual dos corpos como prática artística e discursiva é expressão de visualidades concretas implicando representações sociais sobre os corpos, sobre as quais operam os artistas. Neste sentido, estas práticas são também ideológicas. Mas, esta investigação aborda o discurso mais de forma pragmática como um “sistema aberto”. Assim, o processo de análise discursiva da obra de HA e JM tem como objectivo interrogar os sentidos estabelecidos nas diversas formas de produção discursiva, verbais e visuais, cuja materialidade produz sentidos para a interpretação (Caregnato & Mutti, 2006:680). Desta forma, a crítica da obra é considerada mais do que um método, constituindo um campo específico da investigação, porque permitiu trabalhar com diferentes tipos de dados, descrevendo diferentes actividades de investigação (como o estudo da linguagem visual como processo, ou como esta se constitui no decurso da interacção e os seus significados; identificar padrões de linguagem e as práticas relacionadas com esses padrões; o estudo das linguagens textuais em termos formais identificando os seus principais atributos (Taylor, 2001:5-10).

A análise discursiva da obra de HA e JM visa interrogar as diversas formas de produção discursiva, verbais e visuais e, sentidos segundo lógicas de interpretação (Caregnato & Mutti, 2006:680). A abordagem trabalhou com diferentes tipos de dados e processos.

A análise discursiva contesta a ideia de sentido único dos enunciados, permitindo leituras múltiplas. O investigador precisa “ir para além do enunciado para chegar ao enunciável através da interpretação” (Caregnato & Mutti, 2006:680-681). O sentido é um elemento simbólico, não é fechado, nem exacto, e sempre pronunciado a partir de condições de produção específicas. Para a procura de sentidos, nesta investigação concorrem a linguagem visual, do corpo, verbal e textual. Mas a linguagem é também o sítio onde os significados são criados e se transformam, assim como o meio pelo qual se transmitem. Pelo que a análise discursiva é multidimensional. Abrange, respectivamente: a forma como a linguagem da representação viabiliza a compreensão da corporalidade nestes artistas; a forma como eles a utilizam e com que significados; e formas mediáticas de reconhecimento e legitimação (quer para as obras, quer para identidades sociais dos artistas).

Quanto à análise da imagem do corpo importa fazer mais algumas considerações sobre o que significa a sua visualidade como constructo social e cultural. De fato, como Rose (2007) afirma enquanto o *visual* abrange tudo o que o olho humano é capaz de ver, a *visualidade* é a maneira como a visão se construiu, e está intimamente relacionada com as expressões “o que se vê” e “como se vê” e a forma como são culturalmente construídas. Além disso, são objectos da cultura visual, que no “regime escópico” moderno faz “equivaler visão a conhecimento, e reconhece uma ligação particular entre todas as formas de comunicação”. No seu uso mais sistemático, este termo indica uma “ordem visual não-natural que opera a um nível pré-reflexivo para determinar os protocolos dominantes de ver e estar sob o olhar público duma determinada sociedade” (Martin Jay, 1988). Muitos aspectos da cultura visual contemporânea cobrem o estudo da ciência e tecnologia, incluindo meios electrónicos híbridos, a ciência cognitiva, neurologia, e os estudos mais recentes sobre o desempenho, a imagem e teoria do cérebro. Porém, o “regime escópico” da pós-modernidade não é nem historicamente inevitável, nem incontestável. Há formas diferentes de ver o mundo e a tarefa crítica é diferenciar entre os efeitos sociais dessas diferentes visões. Tais formas específicas produzidas por certos regimes parecem essenciais para o estudo do visual (e dos seus significados, como visualidade), e também porque se encontram ligados com relações sociais de poder e a sua transformação (Rose, 2007:5). O estudo da representação do corpo insere-se, assim, como prática artística e discursiva, no domínio da produção de sentidos visuais/visualidade.¹²⁷

7.3. O uso de métodos visuais na análise da representação do corpo

De acordo com Rose (2007:6-12), embora a maioria dos estudos sobre imagens visuais se refiram à interpretação do seu significado, há também vários estudos sobre “práticas de visualidade” e sobre a “agência dos objectos visuais”. Estas perspectivas têm sido exploradas a partir de múltiplos pontos de vista, desde a história da arte aos estudos culturais. Nas várias linhas (estruturalistas, pós-estruturalistas

¹²⁷A representação visual do corpo é, neste âmbito, interpretada como mecanismo com configurações e instrumentos próprios, que reflecte visualmente o mundo, conferindo-lhe uma ordem sónica. A visualidade presente neste modo de representação remete, por um lado, para a existência de técnicas, tecnologias e mediatização; e por outro, para linguagens precisas fundadas na visualidade. Ou seja, para *médiuns* visuais ou audiovisuais (o desenho, a fotografia, a pintura, o vídeo, etc.) e imagens com os seus diversos modos de expressão (pictóricos, ópticos, perceptivos) (cf. Campos, 2010:118).

ou históricas), a maioria dos métodos é qualitativa. Apesar dessa diversidade que dificulta a generalização, a autora sistematiza cinco aspectos fundamentais para a interpretação e avaliação crítica das imagens visuais: i) o modo como as imagens representam ou visualizam a diferença social; ii) a observação do que são as imagens, mas também de como são olhadas¹²⁸; iii) a ênfase da “cultura visual” como incorporação de imagens visuais numa cultura mais ampla; iv) o argumento de que as audiências procedem a interpretações reforçando o significado e efeitos das imagens; v) a afirmação de que as imagens têm a sua própria agência: “uma imagem é pelo menos potencialmente um local de resistência e recalcitrância, do irredutivelmente particular, e do subversivamente estranho ou agradável” (Armstrong, 1996:28 *apud* Rose, 2007:11). A agência da imagem não se circunscreve, pois, ao significado em si, a imagem produz efeitos, “faz algo de único pela sua visualidade, que vai para lá do seu significado, algo como a natureza sensorial da experiência do olhar” (Mitchell, 1996, van Eck & Winters, 2005 *apud* Rose 2007:22).

Uma imagem reflecte significados criados noutras lugares, como catálogos, revistas e jornais, mas funciona em conjunto com outros tipos de representação (*e.g.*, sobre a alimentação, o corpo, o género, a saúde, a biologia, a idade, a política, etc.).¹²⁹ Em suma, todas as imagens visuais são “multimodais”, ou seja, o seu significado constrói-se sempre relativamente a outros objectos, incluindo textos escritos e muitas vezes outras imagens. Contudo, não são redutíveis aos significados desses objectos (Rose, 2007:11).

Neste sentido, na interpretação de materiais visuais (documentais)¹³⁰ é possível distinguir vários níveis ou planos de análise: i) o plano da produção; ii) o plano das audiências; e, iii) o plano da própria imagem. E, as modalidades: i) tecnológica (qualquer tipo de dispositivo designado para ser olhado, ou para melhorar a visão natural, desde pinturas a óleo à televisão ou internet [Mirzoeff, 1998:1 *apud* Rose 2007:13]); ii) composicional (no que se refere às qualidades materiais de uma imagem ou objecto visual, relacionadas com estratégias formais, o conteúdo, a cor, a organização espacial); e, iii) social que se

¹²⁸ Lembre-se, mais uma vez, John Berger e o que ele designou por “modos de ver”: “Nunca olhamos para um objecto único isolado, olhamos sempre para a relação entre as coisas e nós mesmos” (Berger, 1972:9 *apud* Rose, 2007:12).

¹²⁹ Por exemplo, os cartazes do construtivismo russo que têm a ver com representações sociais e políticas bastante específicas; o desenho científico, que envolve representações sobre a biologia, ou a saúde; na publicidade, representações sobre regimes de alimentação, dietas, corpo saudável, etc.

¹³⁰ *Found visual objects*, por oposição aos que podem ser produzidos pelo investigador. A expressão refere-se a fontes visuais documentais previamente disponíveis (ver Rose, 2007:10-12).

reporta à diversidade de relações económicas, políticas e sociais, bem como práticas que circundam as imagens (como são observadas e visadas). Estes níveis e modalidades, muitas vezes cruzam-se e a interpretação requer a utilização de múltiplas metodologias: análises de conteúdo, semiológica, antropológica, discursiva, estudos de audiências, interpretação composicional, entre outras.

Outras contribuições para a análise do discurso e da interpretação dos materiais visuais são úteis. Nomeadamente, a análise iconográfica-iconológica de Panofsky (1939), utilizada na história da arte, serve para abordar a própria imagem (nas suas modalidades composicional ou técnica), e no seu significado simbólico.¹³¹ Diversos métodos como a interpretação composicional, a análise de conteúdo e a semiologia, aplicados sobretudo aos anúncios publicitários, reforçaram o conhecimento das imagens.

No entanto, para a investigação interessam não apenas a composição e o significado das imagens do corpo produzidas por HA e JM, mas igualmente os seus efeitos e “modos de ver” pelos meios de comunicação social. Lembre-se que estes contribuem para o peso excessivo que as imagens visuais têm adquirido nas sociedades pós-modernas. Baudrillard (1988, *apud* Rose 2007:4) referiu que “o real e o virtual são muitas vezes confundidos, afirmando que o regime escópico da pós-modernidade é dominado pelo simulacro, que não é uma cópia do real, mas a maneira como o virtual se torna verdade na realidade”. “O foco da análise visual deslocou-se gradualmente do conteúdo para os efeitos e estudo da visualidade, porque interagimos cada vez mais com experiências visuais totalmente construídas (Mirzoeff, 1998:1 *apud* Rose, 2007:4). E, como apontado por Haraway (1991), essas experiências visuais são, actualmente, em grande parte móveis.¹³²

¹³¹ Inclui a fase “pré-iconográfica” para a percepção das obras de arte sem conhecimento ou interpretação; fase “iconográfica” com identificação do referente da obra para aquisição de significação simbólica; “fase iconológica” tem em conta a obra de arte como produto dialéctico de um processo histórico e social determinado (cf. Panofsky, 1995 [1939]:1-33).

¹³² A propósito Donna Haraway (1991) nota que a proliferação contemporânea de tecnologias de visualização de uso científico e quotidiano também caracteriza o “regime escópico” associado a estas tecnologias. É a “gula não-regulamentada” da visão móvel e incorporada na prática comum. Haraway está preocupada com as relações de poder articuladas através deste registo da visualidade. Não obstante, argumenta que esta “gula visual não-regulamentada” da sociedade contemporânea está mais disponível para certos indivíduos e instituições, em especial os que fazem parte da história da ciência ligada ao capitalismo, ao militarismo, ao colonialismo, e à supremacia masculina. Segundo ela a visualidade produz visões particulares de diferença social – ou hierarquias de classe, género, raça, sexualidade, etc., relacionadas com a tirania, a opressão capitalista, o patriarcado e o colonialismo. Parte do seu projecto é perceber como certas instituições mobilizam certas formas de visualidade através das quais os indivíduos devem ver e ordenar o mundo. A visualidade dominante nega a validade de outras formas de visualização da diferença social (Haraway, 1991:188 *apud* Rose, 2007:5).

Assim, a forma como as imagens se transmitem é outro aspecto importante para a análise visual, em particular, quando existe interesse em saber como as imagens alcançam o espectador. As características dos materiais utilizados restringem o formato possível e o conteúdo da imagem, pelo que se deve atender ao *médium* da imagem. A atenção à materialidade da imagem visual e à especificidade do contexto pode revelar o papel que a imagem desempenha na textura das relações sociais (Banks, 2001:51). O que significa observar quadros de interacção, redes de relações, de divulgação, condições de aceitação das imagens (o que foi dito e escrito sobre elas), outros objectos visuais e discussões (por exemplo, presentes na consciência do espectador).

De facto, “mesmo o significado de pinturas ou esculturas que parecem existir por si (como as que se podem observar na parede de um museu) obtém-se a partir de um contexto formado pelo que está escrito, quer na etiqueta identificativa ou em catálogos, por representações do espectador e discussões sobre o tema, ou por outros objectos visuais que a acompanham” (Becker, 1995:8).

Logo, questionar o significado das imagens é questionar os seus contextos de produção e expressividade, atendendo ao seu poder, funções e efeitos. Em algumas situações criam um sistema visual “em que o *médium* é o mais importante (...)” (Banks, 2001:53):

(...) Foi um processo analítico. Havia com certeza muita intuição, mas o processo era fundamentalmente analítico. Foi uma maneira de desmembrar a pintura de uma forma analítica. Eu recorri à fotografia como meio de prosseguir esta análise, mas julgo que também foi importante o conhecimento do trabalho de outros artistas do meu tempo que se interessaram pela fotografia. Era o meu tempo. Fui buscar um *médium* do meu tempo (HA, 2000 *apud* Mah 2000).

A análise do discurso foi um método fundamental para a pesquisa de significados visuais (e sua legitimação) nos casos de HA e JM.¹³³ Na análise discursiva as condições de produção, interacção ou divulgação das imagens, através dos discursos sobre a obra, são elementos da sua “elaboração estrutural” (Archer, 1995) que poderão vir a instanciar novos discursos e colocar em relação os casos dos dois artistas. Quanto aos discursos dos artistas, também recorrem a esquemas culturais (hábitos discursivos, convenções, princípios de acção) vistos como efeito da mobilização de recursos (objectos, capacidades físicas ou emocionais, conhecimento) por parte dos artistas, ao produzirem as obras (cf. Sewell Jr.,

¹³³ Consequentemente, com a análise pretende-se não só “ir para além do seu conteúdo” como defendido por Sontag (2004) no já clássico *Contra a Interpretação*, mas também da “forma”, implicando os seus resultados (Berger, 2002 [1972]) ou efeitos (Haraway, 1998).

1992). A representação do corpo, em articulação com a utilização de dispositivos tecnológicos na sua produção/composição (vídeo, fotografia, pintura), socialmente constituem maneiras de inovar, criar e transformar significados, sobre o objecto artístico e o corpo. Para além de tudo o que já se disse sobre as lógicas discursivas e imagéticas é importante adivinhar-se aspectos precisos, como por exemplo, a técnica *versus* estética; processo *versus* resultado, forma *versus* expressão/necessidade. Escute-se, então, Helena Almeida:

As cores, que eu própria preparo misturando as tintas, apareceram de uma forma natural, porque também eram um *médium* do meu corpo. No começo foi predominantemente o azul. As questões estéticas que então me guiavam o trabalho prendiam-se com a espacialidade e com a própria natureza da pintura. Era um processo abstracto e, ao mesmo tempo, sólido, porque era como se eu quisesse e pudesse agarrar a pintura, chorar a pintura, engoli-la... Queria fazer tudo o que me apetecesse fazer com a pintura, tudo menos ela estar numa tela. Queria libertá-la para o espaço. Não poderia fazer isso com o vermelho, seria como se estivesse a engolir chumbo ou a chorar sangue. Quando ponho o vermelho, a mão parece que pesa. O vermelho é um luxo, uma cor sumptuosa, dramática, uma cor que me enterra mais no chão e foi sobre isso que, a partir de uma determinada altura, me interessou falar. Nuns trabalhos a que chamei o *Perdão* também utilizei o branco, cor que me sugere paz. Nunca empreguei as cores por empregar, elas correspondem sempre aos meus questionamentos sobre a pintura, sobre a matéria em que quero trabalhar. Não houve, como há quem pense, um rompimento do meu namoro com o azul, cor da energia. Esse diálogo não tem fim e ainda o meto, aqui e ali. Mas o que tinha a dizer no começo foi dito. Talvez venha ainda a sentir necessidade de pôr em equação novos problemas cuja natureza me obrigue a que sejam exprimidos pelo azul (HA *apud* Seixas, 2004).

Os discursos mediáticos, por seu lado, permitem enquadrar as obras no sistema de ideias onde elas surgem, de modo a compreender as estruturas de sentido em que os autores se baseiam.

Com vista a analisar os discursos visuais e mediáticos, o modelo operacional implicou: i) a observação das obras ao vivo, em catálogos e brochuras sobre exposições e eventos onde os artistas participaram; ii) a recolha e análise de textos pessoais e imagens neles publicados; iii) visionamento de filmes sobre os artistas, disponíveis nos suportes vídeo e DVD; iv) documentários sobre montagens de exposições e entrevistas aos artistas em programas televisivos e comunicações *online* (*YouTube*, sites de galerias e outras organizações); e, v) a recolha de textos, entrevistas, artigos e ensaios publicados em jornais ou revistas da especialidade, bem como em antologias sobre os artistas.

No cruzamento de modalidades e níveis de análise visuais, os dados confirmam que a singularidade por via da corporalidade em HA e JM comparece na identificação/reconhecimento da obra. Os discursos da e sobre a obra evidenciam a inevitabilidade das formas de (i) mediação na consolidação

do nome do artista, afirmação e recepção da obra. Olhando para as imagens, retém-se a sua agência já que, por vezes, excedem o discurso verbal e textual. Finalmente volta-se à problemática da identidade da obra e do seu sujeito: “não são auto-retratos, são auto-representações” (JM); “Não são auto-retratos, serão auto-retratos?” (HA, 1982), continua a interrogar-se. “Não sou eu”, “é um outro”, mas “as imagens têm a ver connosco. Nós temos a ver connosco com alguma continuidade” (JM, 2010 *apud* Ribeiro, 2010). “Mas não sou eu! É como se fosse outra pessoa, é, no fundo, é a busca do outro”, contudo, “transponho para o suporte as minhas histórias, os meus problemas” (HA, 1996 *apud* Machado, 1996).

Registe-se mais alguns exemplos para essa contradição ou dualidade (sublinhados nossos):

Resultando que aquilo, não sou eu nem ninguém. Não podendo referi-los como anónimos, posso pensá-los, no entanto, como entidades relativamente abstractas, às quais me liga apenas uma vaga impressão de reconhecimento, como aquela estranha sensação que às vezes nos assalta de termos estado num lugar a que sabemos estar a chegar pela primeira vez (JM, 1994).

...

São e não são. Não são quadros-vivos no sentido clássico. São ficções porque não sou eu, é como se fosse um duplo, uma outra pessoa. É uma ficção no sentido pictórico. Nos meus trabalhos existe sempre o plano, o plano da tela em que estou lá eu. E como se eu estivesse dentro de uma tela, de uma ficção. Quando usei a tinta foi para que as pessoas percebessem que existe um plano do qual eu não passo, para lembrar a superfície da tela. O foco da fotografia é o espaço dessa tela (HA *apud* Mah, 2000).

...

Mas não sou eu que respiro esta respiração. É um movimento quase indelével da minha memória, daquela parte da memória em que recordamos coisas que nunca nos aconteceram. Na nossa memória as coisas que não nos aconteceram são naturalmente mais numerosas do que aquelas que vivemos (JM, 2001b).

7.4. Categorias utilizadas na análise discursiva

Tendo em vista as características do modelo, que já foram completamente referidas, e o objecto da interpretação que cruza as três perspectivas (corpo, identidades e representação), as categorias para a análise discursiva foram as seguintes (quadro 7.4.1):

- i) “Corporalidade” para além de designar implicitamente as formas de construção sociais sobre o corpo situadas num espaço e tempo determinados, implica também a materialidade do *corpo-objecto*, ou “corpo vivo” *i.e.*, a existência física do corpo (para incluir na análise textual as referências ao corpo próprio no sentido operativo das experiências da representação); e a

experiência do *corpo-sujeito*, o “corpo vivido” afectado, duplamente, pelo corpo produtor e que é produzido pela vida do sujeito, enquanto sujeito da prática da representação (na análise textual abrange referências às experiências de representar o corpo no sentido da vivência da representação);

- ii) “Identidade”: desdobra-se, por sua vez, em “Identidade da obra”, “Identidade do sujeito *na* obra” e “Identidade do sujeito *da* obra”, permitindo abranger nesta investigação, simultaneamente, dimensões da vida e da obra dos sujeitos.
- iii) “Espaços de (i)mediação”: esta categoria percorre a condição permanentemente incorporada e culturalmente mediada, das disposições acções e práticas, com participação dos artistas. Pressupõe o uso de múltiplas linguagens no desenvolvimento de tais relações, sempre pela (i)mediação da corporalidade. Na análise discursiva desdobram-se em “condições originais” (aspectos da produção/criação, processos), “condições de interacção” (referências a relações profissionais e institucionais no âmbito da actividade); “condições de divulgação” (formas de exposição e difusão de informação sobre a obra) e “condições de aceitação” das obras (locais de exposição, suportes, acesso, modos de ver).
- iv) “Tecnologia e estética”: categoria que se refere a definições estéticas e técnicas assim como ao seu enquadramento estético e conceptual. As subcategorias “Discurso estético” e “Discurso tecnológico” são também parcialmente atribuídas, constituindo aspectos decisivos no delinear da estrutura formal e semântica dos discursos textuais. As definições estéticas são regularmente suportadas por discursos dominantes, por vezes, ideológicos, com significados múltiplos e fluídos. Para além de pertencerem às especificidades composicional e/ou formal das obras, implicam uma concepção estética mais ampla.¹³⁴

¹³⁴ A Estética é considerada como o ramo da ciência filosófica que teve como objecto o estudo da natureza dos fundamentos da beleza e da arte. Mas a estética tem outras conotações (por exemplo, o sublime, o belo). Relaciona-se com ideias, conceitos e influências filosóficas para o trabalho artístico, o julgamento dos artistas e de outros agentes. Também a produção de emoções sobre o fenómeno específico da representação do corpo. E, ainda sobre diferentes formas de produção de arte (por exemplo, os meios utilizados, as técnicas e referências). Nesta categoria estão incluídos trechos do discurso ou aspectos visuais relacionados com a ideia de uma obra de arte e a sua criação, composição, estilos, géneros, suportes utilizados, técnicas, a relação entre materiais e formas na arte e enfim, entre o processo de criatividade, e o resultado. O “discurso estético e tecnológico” representa, assim, aspectos atribuídos e intrínsecos das obras. Quando assim acontece usa-se a classificação geral de “discurso estético”.

v) “Expressão”: a expressão visual constitui uma configuração discursiva ou de linguagem que espelha as perspectivas pessoais sobre o tema. A forma como o artista se exprime é inerente ao discurso visual propriamente dito, é a sua linguagem. Por outro lado, a expressão (visual e artística) é muitas vezes referida e/ou interpretada nos discursos sobre a obra, sobretudo, pela carga simbólica na definição dos casos. Esta categoria compreende as subcategorias “Auto-representação/Auto-retrato”, “Ficção” (relação da obra com outras ficções ou influências literárias), “Narrativa” (a obra conta uma história?) e, por fim, a subcategoria “Discurso do Corpo” (abrange expressões e referências mais genéricas de classificação da representação e experiência do corpo na obra).

CATEGORIAS E SUBCATEGORIAS DE ANÁLISE				
Identidade	Corporalidade	Expressão	Tecnologia e estética	Espaços de mediação
Identidade da obra	Subjectividade (Experiência do corpo no mundo)	Narrativa	Discurso estético (Ideias, Conceitos, Fundações, Influências Filosóficas e Narrativas)	Condições de origem
Identidade do Sujeito da obra	Materialidade (Existência do corpo no mundo)	Auto-representação/ Auto-retrato	Discurso técnico (Materiais Utilizados, Suportes, Tecnologias, Considerações técnicas)	Condições de interação
Identidade do Sujeito na obra		Ficção		Condições de divulgação
		Discurso do corpo		Condições de aceitação

Quadro 7.4.1. Resumo das Categorias da Análise Discursiva

A definição prévia das cinco categorias de classificação genérica dos casos revelou-se útil na compreensão da problemática e leitura e interpretação discursivas da obra. A decomposição posterior dos textos com base nestas categorias serviu para apreender a significação central do conceito (representação figurativa do corpo) no âmbito da problemática em análise.¹³⁵ Foi acompanhada de outros indicadores (as subcategorias) que descrevem o seu campo semântico. A interpretação dos resultados, através da análise de conteúdo dos textos por categorias, tem como objectivo reconhecer as características do

¹³⁵ A categorização, não menos que a identificação, é um processo genérico de interacção que envolve definições colectivas externas. A identificação dos outros *i.e.*, a sua definição de acordo com os nossos critérios de escolha (os quais eles podem não aceitar, nem reconhecer) é frequentemente parte do nosso processo de auto-identificação. Mais genericamente, a categorização é uma contribuição necessária e rotineira do modo como imputamos sentido e previsibilidade ao mundo social complexo, do qual o nosso conhecimento é sempre limitado, assim como do, igualmente, limitado conhecimento que temos sobre os outros. A nossa capacidade para identificar indivíduos [ou, neste caso, fenómenos/expressões] não familiares, como membros de categorias conhecidas permite-nos, a ilusão de que podemos saber o que esperar deles (Jenkins, 2008:105).

objecto de investigação, ao identificar as suas principais evidências (*e.g.* o uso do corpo na obra), regularidades (*e.g.*, número de segmentos dos textos codificados em cada categoria) revelando a sua pertinência e, emergência (*e.g.*, agência da imagem/efeitos), bem como articulações com as diversas estruturas e condições externas (*e.g.*, conjuntura e contingência).

Por sua vez, nesta análise fala-se não apenas de análise de conteúdo, mas de análise do discurso, por se trabalhar com o sentido e não unicamente com temas. Um sentido que não é simplesmente traduzido, mas suscitado, de forma a decompor o sistema de ideias que integra a representação do corpo nestes casos. Na análise do discurso a linguagem vai para além do texto/imagem, ao trazer antes sentidos múltiplos (explícitos, implícitos e construídos) (Caregnato & Mutti, 2006).

A análise textual por categorias constitui uma parte da análise discursiva, que é mais do que uma mera análise linguística de textos (artigos, entrevistas e conversas publicadas, ensaios, etc.), implica significações e a relação de fenómenos/categorias com a respectiva problematização teórica. Por outro lado o termo texto também parece redutor para conter todos os elementos que integraram a análise. Por exemplo, as imagens/obras e outros como programas de televisão, vídeos, páginas Web, ou filmes documentários, também descodificados por referência àquelas categorias. Por isso, usa-se o termo *discurso* para significar essas formas de enunciação e comunicação não limitadas a textos escritos (cf. Chouliaraki & Fairclough, 2005).

Nos capítulos seguintes acoplam-se discursos de dois tipos, os dos artistas (visuais e pessoais) e os produzidos sobre eles, tal como sobre o seu trabalho. Regressa-se às categorias e respectiva decomposição textual no capítulo 9, depois da primeira aproximação ao discurso visual de JM e HA no capítulo 8.

8. INTERPRETAÇÃO DO DISCURSO VISUAL EM HELENA ALMEIDA E JORGE MOLDER

O objectivo deste capítulo visa interpretar a imagem do corpo na obra de HA e JM, para compreender os sentidos para auto-representação, pressupondo as imagens constituintes da dupla singularidade da obra e do autor. A interpretação parte da observação das obras, relacionando-as com outras fontes discursivas, nomeadamente, visuais e mediáticas.

As abordagens do corpo nos dois casos têm um carácter metafórico assente no paradoxo do corpo, da identidade e da vida, mobilizado nas práticas dos artistas, e na construção das narrativas simbólicas. O que significa que se devem olhar, como resultado de experiências corporalizadas, de *habitus* e *embodiments*, incluem a incorporação e excorporação. A visualidade envolve igualmente, sistemas culturais, científicos, e estéticos que, como se disse atrás, também estão nestas imagens, e afectam a subjectividade artística.

Diga-se ainda que a presença de auto-retratos e auto-representações na arte contemporânea comportam perspectivas fenomenológicas, visuais e discursivas para as respectivas leituras. Podem ser pensadas tanto no contexto das noções pós-modernas da fragmentação e deslocamentos do eu, como a partir da condição corporal directamente implicada na expressividade e nas práticas.

Esta questão requer um olhar sobre a visão pós-moderna da subjectividade, agência e sujeito, pertinente para os artistas cujo trabalho se relaciona com as suas “identidades vivas” e articuladas com uma pericialidade artística. Isto é, “identidades vividas” como matéria para discursos da alteridade, ficção e abstracção. Na teoria social contemporânea a discussão ajusta-se a um conhecimento que não separa o corpo das manifestações corporais, “o corpo e o mundo são feitos da mesma carne; a carne do corpo participa no mundo, e reflecte-o simultaneamente, porque ambos se imbricam” (Merleau-Ponty, 1972:225).¹³⁶ Eis porque nas obras de HA e JM, a “subjectividade e materialidade” dos corpos se encontram em “relação de transgressão e de conexão”.¹³⁷

¹³⁶ Remete-se para o capítulo 3 desta tese. Particularmente para a análise do “corpo emocional”, no ponto 3.2.1.

¹³⁷ Este princípio revela uma nova sociologia do corpo e das emoções, domínios que tiveram “dificuldades em afirmar a ruptura epistemológica que ambos perseguiram, talvez porque não foram capazes de unir esforços para alcançar um conceito comum e óbvio: o da incorporação dos impactos sociais (*e.g.*, tendências, estigmatização, identificação) nos corpos e nas mentes individuais” (Dores, 2005). Um entendimento que acarreta novos olhares sobre o sujeito e a identidade, categorias implicadas nos corpos e nos projectos reflexivos do *self*.

A hermenêutica da imagem advém da sincronia “sujeito da obra” e “sujeito na obra”. As imagens, mentais numa primeira instância, são materializadas na forma de um documento, uma fotografia, uma obra de arte, um corpo de acontecimentos. Mas reflectem emoções, experiências e factos da vida, marcas subjectivas, identitárias, corporais e reflexivas, expressivamente através do corpo na obra, e como narrativa simbólica despersonalizada: “A fotografia que tem tantos usos narcisistas é, também, um poderoso instrumento de despersonalização da relação com o mundo, e os dois usos são complementares” (Sontag, 2004:166-167). Neste âmbito, o *self* do artista, como projecto reflexivo é uma produção narrativa psicossocial, construída no âmbito da experiência despersonalizada da auto-representação. As condições materiais, os discursos e as práticas, interagem para dar forma ao eu pessoal e às suas múltiplas identidades (Denzin 1989 *apud* Andrews *et al.*, 2004). E, sendo culturalmente situada, a subjectividade do artista, expressa nas imagens, é um lugar de conhecimento incorporado porque as práticas sociais são incorporadas. Uma superfície textual na qual a vida do artista se inscreve (Smith & Watson, 2001:37). Porém, cada imagem é simultaneamente um lugar de simulação e despersonalização. É um trabalho abstractizante.

Por conseguinte, a realidade do corpo representado em narrativas visuais, como as de HA e JM não reproduz somente uma personalidade em pesquisa interior. Reproduz, em vez disso, a necessidade do artista se manifestar em redes sociais complexas (nos últimos anos cada vez mais imateriais e colectivas através dos dispositivos digitais e tecnológicos), e que representam estruturas imagéticas comuns, bem como partilha de narrativas simbólicas. Situam os artistas num campo imaginário que abrange conexões e relações quotidianas, através das quais criam discursos e personalidades, jogando com diferentes modos de individualização nas narrativas visuais. E mesmo para a mediatização e o público *voyeur*. O que vê este público? Corpos e rostos abstractos, ao mesmo tempo que privados e íntimos.

Donde, muitas obras pós-modernas são símbolos ambivalentes ilegíveis. A incorporação do corpo na obra, através de múltiplos papéis ou personagens, recupera o modelo da autonomia do eu, sugerindo que “a arte pós-moderna produz símbolos que evocam significados incongruentes e até mesmo contraditórios, de modo a desconstruir a ideia convencional de que uma mensagem coerente deve ser extraída de uma imagem ou sinal” (Owens, 1992:70-6). Situa-se entre a autonomia objectual da obra e a identificação com o artista.

Actualmente a arte contemporânea esforça-se por aproximar a arte da vida, separadas no século XVIII, com a divisão cartesiana corpo/mente e o modelo moderno da autonomia do sujeito, que o distinguia do poder dos outros e do poder em geral. Mas apesar de ser distinta, a autonomia não é incompatível com outras leis. Também pela dimensão da corporalidade – nas dimensões do *embodiment* e imediação, que a anulam. Assim, a representação do corpo em HA e JM é aqui entendida como uma “conjuntura de improbabilidade” (Luhmann, 1992), pois o si não permanece o mesmo, é transitório e mutável, com a (des)personalização na obra. Porém, a recriação da auto-imagem como processo-experiência-projecto reflecte, ainda que de forma imaginária, um outro mundo possível, interior. Além disso, as obras são também propostas para a participação e activação do espectador como “continuidade constituinte” (Braz, 2007) daquele processo/experiência imaginária.

É por isso que o modelo de subjectividade evocado pela lógica pós-moderna fez dela um lugar-comum que certifica a (aparente) total liberdade de expressão dos artistas, a par da inconsistência da vida diária. O mesmo sucede com o corpo e com a identidade, com o eu pessoal *versus* social. Este é também o núcleo da discussão que vai de individuação à identificação. O corpo, lugar de controlo individual, na procura de diferenciação pessoal, acaba por se tornar comum (Maffesoli, 1999). A (in)consistência da vida e da identidade contemporânea, a sua (des)continuidade e passagem do tempo, aparece nas obras de duas outras formas: através do envelhecimento do corpo físico e com a própria prática do acto fotográfico (que a torna memória e momento).

A auto-referência permite que a imagem mude com a fotografia movendo-se com base no código binário – sou eu/não-sou eu. Tal característica produz uma dinâmica adequada à complexidade da arte na actualidade (cf. Luhmann, 1992). Centra HA e JM nas coordenadas da arte pós-moderna e contemporânea. Os artistas não se limitam a seguir uma tendência. Constroem antes a própria relevância, com aspectos singulares:

Passei para a fotografia através do desenho. Foi o desenho dos fios (colagens de fios de crina) que me obrigou à necessidade de ser fotografada. Queria pegar no fio com os dedos, para demonstrar que a linha no papel se tinha tornado sólida, se tinha libertado do papel, podia ser sentida com os dedos, entrava por nós, pelas nossas casas, e só através das fotos isso podia ser exprimido e representado (HA *apud* Vasconcelos, 2005).

Apesar da identidade do artista e da responsabilidade da sua dinâmica, na estruturação das narrativas pessoais e das imagens, Ricoeur (1990) lembra que a forma de relatá-las também intervém na sua existência:

Como presença gera uma experiência, quero dizer, cada [imagem] pode desencadear uma reacção diferente mas, igualmente, intensa. Quando me aproximo da imagem de pequenas dimensões ou me afasto para ver melhor a imagem grande, reajo activamente às suas presenças. No primeiro caso, o meu olhar procura, no segundo caso o meu olhar encontra. Enquanto na experiência da fotografia grande a sua presença também me afecta fisicamente, no caso da imagem pequena é o olhar que comanda. Em ambas as situações a obra é uma presença (JM, 1998e).

As significações reflexivas dos “sujeitos da obra” na construção dos discursos da obra são importantes na dupla vertente da compreensão e legitimação desses discursos ou narrativas visuais. Observa-se como a imagem reside na dimensão do óptico, ou na experiência do olhar, mas também na dimensão da experiência in/excorporada, com o sentido e experiência de habitar um corpo, em que a obra em si, a imagem, ganha vida própria influenciando nas sensações que se tem dela.

Nestes casos, a imagem do corpo é característica plástica da obra, resultado de formas de conhecimento e subjectividade. Por vezes subverte regras e delimitações artísticas, outras, os próprios limites corporais. Está presente nas obras e nos discursos sobre as obras, visual e mediaticamente, enunciando a sua autenticidade, relevância e autonomia. Observe-se um outro exemplo:

Eu tanto tenho hostilidade da parte de um pintor como da parte de um fotógrafo. Ambos acham que estou em campos falsos, que não estou no meu lugar. Da parte dos pintores há uma certa irritação por não estar a pintar. E da parte dos fotógrafos questionam porque é que me estou a meter onde não sou chamada, ainda mais quando digo que aquilo é pintura. Mas a maior parte já não pensa assim. Pode haver essa maneira de pensar, mas também existe outra em que tanto os pintores como fotógrafos acham interessante [o] que estou a fazer (HA *apud* Mah, 2000).

A autenticidade da obra constrói-se no sentido da autonomia do trabalho em relação ao próprio artista. Na medida do reconhecimento/identificação do nome e da obra, pelo público e agentes especializados. Ou seja, na medida em que a obra ganha relevância. Mas essa autonomia é sempre relativa, pois não existe obra sem um autor que lhe corresponda. Embora a categoria a que se chama artista apareça como uma das funções sujeito, no sentido de Foucault (1971), este não se esgota nela. O autor empírico é mais do que o autor da obra, mas ainda assim é convocado por este último, mesmo que de forma não

intencional, pela via da corporalidade e da narrativa, porque o corpo é um repositório de cultura, e as performances corporais realizadas pelo artista e o seu universo criativo pertencem à obra.

As marcas relativamente duráveis que os ambientes sociais imprimem no corpo (nos modos da sua condução pelo artista, reflectidas, por exemplo, nas especificidades da auto-representação) e na mente (sob a forma de orientações normativas e afectivas, bem como de esquemas categoriais e linguísticos de interpretação dos fenómenos) constituem os meios pelos quais o passado exerce a sua influência no presente. Neste sentido, as respostas mais ou menos criativas que o artista é capaz de produzir a partir do encontro com as solicitações do presente, num dado meio cultural, dependem significativamente, das diversas possibilidades pelas quais tais imposições, coacções ou constrangimentos, externos e internos, são interpretados e filtrados pelos horizontes subjectivos (de compreensão e acção) apreendidos pelo artista na sua trajectória de vida. Esta deixa no seu decurso, uma espécie de sedimento disposicional durável composto por certas propensões a interagir, pensar e sentir de determinadas formas (Peters, 2006:43). Tal ênfase na relevância analítica da experiência social e prática do passado, não permite afirmar que as características situacionais presentes na conduta social do artista, não desempenham qualquer papel analiticamente relevante na produção e no curso da trajectória. Mas exige a necessidade de investigação dessa espécie de bidimensionalidade temporal dos elementos necessários à explicação de um dado evento social ou conduta socialmente situada (Lahire, 2002:46-54 *apud* Peters, 2006:44).

Como defendido por Archer (1995) e outros autores, e evidenciado anteriormente, a capacidade criativa e reflexiva do sujeito engendra, ao nível da prática, novas possibilidades de acção e de criação, que permitem não só reproduzir as estruturas existentes, mas a sua transformação. Este processo depende das múltiplas acções intencionais dos artistas, mas também dos próprios impactos destas acções e das próprias imagens, sobre as acções de outros agentes envolvidos no processo de aceitação, exposição e divulgação das obras, e vice-versa. Estes geram, em conjunto, formações discursivas (institucionais e culturais) não intencionais (Peters, 2006). Consequentemente, a autenticidade e relevância da obra é, simultaneamente, o resultado da intencionalidade do autor e das consequências não intencionais engendradas nos esquemas de relações e redes de práticas que envolvem o artista. Donde se destaca uma dimensão actancial ou agêncial da própria imagem – *a obra é uma presença* –, à partida não projectada pelos artistas, que influi na sua relevância e sentidos reconhecidos, como o da auto-representação e/ou auto-retrato.

8.1. Auto-representação *versus* auto-retrato em Helena Almeida e Jorge Molder

Como observado, o corpo na auto-representação representa o meio pelo qual a relação entre o eu do artista e os outros pode ser descoberta e interrogada. O sentido da auto-representação é construído ao nível pragmático da vida diária pelo artista no decurso das práticas e relações artísticas em que está envolvido. Assim, o sentido da imagem/obra não é apenas o produto de circunstâncias diárias impostas pelos outros, mas também o resultado da determinação individual. Da mesma forma, a relação com o corpo que pressupõe a imagem corporal, não se reduz à imagem que o indivíduo tem de si e dos seus efeitos, implica também um certo grau de auto-estima. Nesta perspectiva, as formas de representar o corpo com participação activa dos artistas nessas obras, são o resultado de uma experiência vivida (activa) do artista, com envolvimento emocional, intelectual e instrumental. Promovem perspectivas críticas nas artes, pelo questionamento dos limites do corpo e dos suportes, e das identidades dos seus autores.

Iconograficamente e, num sentido psicanalítico, esconder o rosto pode significar preservar a identidade ou não gostar da imagem de si (*self-image*); pelo contrário, revelar a própria imagem ou rosto sugere boa auto-estima e imagem pessoal ou mesmo autoconfiança. Mas, se ao esconderem o rosto, os artistas estão a evitar a revelação pessoal, por outro lado o seu trabalho é produzido através de mecanismos fotográficos, tradicionalmente associados ao discurso da mimese e do imediato. Estas ambivalências permitem questionar a verdadeira natureza do auto-retrato em HA e JM e, complexificam o esquema conceptual das obras. De tal forma, a maioria dos discursos sugere que nenhum dos personagens é semelhante ao eu pessoal. Todavia, uma visão in/excorporada das práticas sociais permite dizer o contrário. Donde, os casos inscrevem-se, muitas vezes, numa posição equívoca ou ambivalente entre os géneros mais recentes da auto-representação e o clássico auto-retrato.

8.1.1. Toda a arte é auto-retrato, e *je est un autre* de Rimbaud

O conhecido axioma de Rimbaud (1854-1891), *toda a arte é auto-retrato*, traduz a conotação dos significados da pintura e da fotografia, desde sempre unidas na classificação do género (retrato). Demonstra a tendência do descentramento estético do sentido cosmopolita da linguagem, instituída no papel do autor desde o Romantismo (Buescu, 2003). O sujeito da representação, da fotografia, numa

palavra da obra, estabelece uma equivalência entre a obra e o corpo próprio, como matéria, como objecto, ou como tema, uma vez que não se encontram semelhanças com o *si*, pela substância, mas pela forma.¹³⁸

Então, como reproduzir o eu...

O auto-retrato só pode ser uma representação do eu, tornando o “eu artista” igual a qualquer outro espectador. O eu que se olha no espelho, exibindo o reflexo de um reflexo. O auto-retrato apresenta-se como espelho onde cada um poderá espreitar o seu eu inacabado. No auto-retrato é o quadro que autentica a assinatura, ele é também uma superação narcísica na medida em que, como Freud (1987) afirmaria, inflige uma ferida no eu. É um duplo da assinatura.

Leonardo mostrou-se contra o narcisismo exibido através do auto-retrato, uma vez que este expõe também os defeitos do indivíduo (autor) e, como se evidencia, Leonardo procurava a perfeição:

O narcisismo deforma a visão ao levar a considerar belo o que é parecido connosco e não o belo em si [assim, a instância de Leonardo]: mede a proporção dos teus membros, e quando achares um ponto defeituoso, anota esse ponto e tenta ao desenhar, não reproduzir o seu defeito (...) Habitualmente os pintores comprazem-se em desenhar semelhante a eles (Leonardo Da Vinci, 1964:139 *apud* Matossian, 1990: *n.p.*) [Este aforismo demonstra o narcisismo exacerbado do pintor, ou o belo é uma categoria mais elevada do que a condição humana?].

Criador e espectador convergem na realização do auto-retrato, imagem garantida da assinatura e afirmação do sujeito. Mas, o auto-retrato pode ser, também, uma máscara, a face de uma fachada, como os auto-retratos de Caravaggio e Chirico.¹³⁹ Revelam a imagem do eu fragmentado, deformando-se de acordo com o envolvente, movem-se plasticamente, metamorfose da matéria em movimento – a vida. Do mesmo modo, em Descartes (1641) o rubor aparece por detrás da máscara, neste sentido, abandona também o ponto de vista do espectador para adoptar o do criador.¹⁴⁰

¹³⁸ Que, no entanto, e de forma paradoxal, induz o *eu*.

¹³⁹ *Narciso* (1597-99) de Caravaggio (1571-1610), e *Duplo auto-retrato* (1924) de Chirico (1888-1978) remetem para a noção de máscara. A relação do autor com a máscara, do latim *persona*, e do etrusco *phersu*, significa o portador da máscara, nomeadamente, durante os funerais (Honour & Fleming, 1982).

¹⁴⁰ O “eu” de Descartes transforma-se num auto-retrato inscrito na interioridade. Um retrato que corresponde à sua atitude ética, ao recomendar a autonomia, não a misantropia. Prefere antes uma situação de retiro e de independência, uma maneira de se abstrair do mundo para melhor o poder fabricar (Matossian, 1990: *n.p.*).

Descartes (1641) expõe, simultaneamente, o fracasso do auto-retrato como da filosofia, que apenas comunica a matéria inerte, a do livro, a da pintura, da qual desfrutará o outro, leitor, espectador, ao sentir-se viver na jubilação do instante visual. Nesse instante o “eu” do artista é um “outro”. De encontro às visões dos próprios artistas sobre o seu trabalho, também HA e JM não produzem auto-retratos. Representam sim, as suas ficções, os seus *eus outros* – neles, o *je* do artista *est un autre*.¹⁴¹

Como no aforismo de Rimbaud (1871), o artista é o outro, e convocando-o HA e JM exploram os limites da sua própria linguagem. Esta afirmação – *je est un autre* – encerra também a trajectória do pensamento moderno e pós-moderno. A problemática de ver a realidade, bem como o *si* pessoal, em termos dualistas de centro-periferia fundamento para a arte e literatura do século XX.¹⁴² Ao afirmar que o “eu é o outro” a “identidade tornou-se pelo menos dupla”, e a base epistemológica sobre a qual assentava a unicidade do sujeito na modernidade perdeu a sua estabilidade. A humanidade com o grande avanço tecnológico e a entrada na pós-modernidade foi forçada a questionar e explorar centros, margens e periferias, em termos físicos e mentais, em todas as áreas do saber e da cultura (Cruz, 2000a). Agora retoma a unidade entre a vida e a obra dos artistas através das perspectivas incorporadas e narrativas da identidade, que não reduzindo o artista à obra, nem mesmo a obra ao artista, reconhecem que eles estão mutuamente imbricados (precisamente, à luz de paradoxos como o da identidade, da diferença e da imediação).

¹⁴¹ “*Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène (...) Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine. Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelle (...) Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant (...) Voilà! Ainsi je travaille à me rendre voyant, et finissons par un chant pieux. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*” (Rimbaud, Carta a Paul Demeny, Charleville, 15 de Maio de 1871; conhecida como *a carta do Visionário*. Primeira publicação: *Le Reliquaire*, Chenoceaux éditeur, Novembro de 1891).

¹⁴² Para lá do registo estético esta é a concepção clássica do sujeito como polo de identidade e de diferença de si que pode assim ser posta em causa. Constitui também o foco da crítica de Nietzsche (1844-1900) que ao “eu penso, logo existo” opõe na *Genealogia da Moral* (1998 [1887]) “tudo é” ou “qualquer coisa é”, pois nos termos da física não é exacto, e mesmo absurdo, distinguir o objecto/acção do seu sujeito/agente. Para além disso tem implícito o relativismo da verdade, contra o universalismo da moral Kantiana. Lembre-se que esta dicotomia (sujeito/objecto) fundou o pensamento filosófico e todo o conhecimento, nos períodos seguintes no ocidente.

8.1.2. A (im)possibilidade do retrato em Helena Almeida

Pensar a “questão do retrato ou da sua impossibilidade em HA, implica uma reflexão sobre a questão do rosto, pois este é convencionalmente, o lugar privilegiado da individuação” (Braz, 2007:61):

O rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se condensam os valores mais elevados. Nele cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro, fixam-se qualidades da sedução, identifica-se o sexo, etc. A alteração do rosto, que expõe a marca de uma lesão, é vivida como um drama aos olhos dos outros, não raro como um sinal de privação de identidade. (...) O rosto é, assim como o sexo, o lugar mais valorizado, o mais solidário do Eu. O comprometimento pessoal é tão maior quando um, ou outro é atingido. Numerosas são as tradições nas quais o rosto é associado a uma revelação da alma. (...) O valor ao mesmo tempo social e individual que distingue o rosto do resto do corpo, a sua eminência na apreensão da identidade é sustentada pelo sentimento que o ser inteiro aí se encontra. A infinitésima diferença do rosto é, para o indivíduo, o objecto de uma incansável interrogação: espelho, retratos, fotografias, etc. (Le Breton, 2006 [1992]:70-71).

Todavia, nos trabalhos de HA, “o rosto surge frequentemente obliterado, desfocado, decomposto, ou simplesmente ausente, de tal forma que deixa de ser esse lugar” de condensação identitária ou reconhecimento da alma. Na obra de HA, a fugacidade do rosto, reencontro entre a identidade e a alteridade, entre o ser e o outro, constitui a inscrição do eu e a marca da sua ausência. Devolve, na obra de HA, o corpo para o lugar de objecto, o lugar de um corpo qualquer, o corpo da obra. Não obstante, em certas obras “o rosto recupera a sua centralidade e integralidade, destacando-se da roupagem negra para e afirmar como último reduto de uma retratabilidade perdida”. Mas mesmo quando se evidencia “não assume qualquer particularidade expressiva”, tornando-se assim uma “outra forma, mais complexa, de ausência”. “Trata-se de um rosto tranquilo, indiferente, um rosto sem expressão ou expressividade, que pode ser todos os rostos sem se esgotar em nenhum. Um rosto qualquer” (Braz, 2007:61).



Figura 8.1.2.1. Helena Almeida, *Dentro de mim*. Série de Fotografias, Preto & Branco, 95cm X 74cm, 2000.
Fonte: <http://5dias.net/2009/04/10/helena-almeida-a-obra-fotográfica-e-os-seus-desenhos-um-circulo-fechado-e-perfeito/>

As diversas questões do retrato, da fotografia, da pintura, nas obras de HA, mostram um caminho pessoal onde sobressai a “centralidade do pictórico. A artista torna-se presente ao fazer uma reflexão sobre o sujeito na pintura”. Por outro lado, reflecte sobre o lugar do espectador, do ponto de vista da continuidade da obra. Visa o “desvelamento de diálogos pictóricos” entre os elementos autor/obra/espectador. Deste modo, as “ligações propostas [pela artista] afastam-se das relações estabilizadas [fixadas] que o específico requeria, mas encontram a sua vocação limiar na própria pintura reformulada a partir do genérico” (Braz, 2007:114). Este processo realiza-se no contexto da ligação arte/vida, e da ligação à Arte conceptual, que implicou a “passagem da dimensão objectual para a concepção ou projecto, originando uma arte sobre a ideia de arte”. A capacidade de criar o público, e a democratização do estatuto do criador e do objecto artístico, conjugam-se nesta activação do espectador. Corresponde ao romper das barreiras que na concepção modernista separavam o artista, a obra e o público.

Creio que o que me fez sair do suporte, através de volumes, fios e de muitas outras formas, foi sempre uma grande insatisfação em relação aos problemas do espaço. Quer enfrentando-os, quer negando-os, eles têm sido a verdadeira constante de todos os meus trabalhos. Creio estar perto da verdade se disser que pinto a pintura e desenho o desenho. Não se expõem, mas expõem, podendo assim denunciar com mais ênfase o carácter ideológico da arte, aceitando-o para melhor o negar. Agora e através destas fotografias com desenhos a mesma negação é feita de várias maneiras. O que aqui exponho não são as impressões ou as marcas de “artista”, mas sim a representação da renúncia a essa espécie de registos. Mas essa renúncia

é reencontrar outro espaço e cair noutra armadilha poética. Pois ao colocar-me como “artista” no espaço real e ao espectador no espaço virtual, ele troca de lugar com o suporte, tornando-se ele próprio espaço imaginário. Ser uma irrealdade. Ser um apelo à possessão de alegrias íntimas. Ser o repouso desenhado. Viver o interior quente numa linha curva. Reencontrar a paz num desenho habitado (HA, 1976).

A questão do autor (corpo da artista), bem como do *médium* são, assim, invocadas. O recurso ao fotográfico, nas práticas performativas normalmente com carácter de registo de acontecimentos, assegura uma presença que ultrapassa o efémero. É deslocado para uma função de preservação da dimensão de potencialidade da obra, evitando o seu esgotamento no retorno à especificidade da fotografia (Braz, 2007:38). Helena Almeida, “conjugando o pictórico com outros elementos que não são pintura, adquiriu a consciência de uma possibilidade genérica do pictórico, na qual este surge inter-responsabilizado num contexto mais vasto de criação visual” (França, 1970, *apud* Braz, 2007:39). Perante uma sistematização da identidade da pintura disponibilizada num outro *médium*, HA estrutura a interacção entre o sujeito que pinta, o lugar da pintura e aquele que olha a obra. Promove, assim, um novo regime de ligações discursivas e tecnológicas, correspondente a uma nova topografia do pictórico (Braz, 2007:39). Isto porque “a crise da pintura que obrigou alguns artistas a fundarem a arte no corpo (o regresso ao eu), outros a fundar uma ideia de arte com a qual a própria arte, conceptualmente, deveria coincidir, levou à procura de novos meios, onde a fotografia assumiu um papel relevante” (Sardo, 2002:171). Questionou as noções tradicionais de pintura, obra de arte e criador, e até da própria fotografia, com novo significado, não se sabendo muito bem de que lado colocá-la (artística *versus* não-artística). Rodin pronunciou a este propósito: “é o artista que é verídico e a fotografia que é mentirosa, porquanto na realidade, o tempo não pára”. “A pintura não busca o exterior do movimento, mas as suas cifras secretas”, a pintura “está sempre no carnal” (Rodin, 1924 *apud* Merleau-Ponty, 2002:64).

A fotografia pôs em causa a questão conceptual da arte clássica, interpretada nos géneros pintura, escultura e arquitectura, ou até na música, traduzidas em discussões como a da “continuidade do tempo e portanto, do movimento”. A metáfora da “continuidade do tempo” “possui como efeito, simultaneamente, comprimir e cristalizar o tempo, isto é comprimi-lo e expandi-lo”, transformando-o em mancha ou em linha, em marca. A partir deste momento abriu-se “um campo ficcional, que é o espaço entre duas imagens, o lugar onde se gera, em termos perceptivos e simbólicos, a estruturação do campo das artes visuais. E, constituiu-se o dispositivo maior em que se converteu a arte contemporânea, a exposição” (Sardo, 2002:172):

Paradoxalmente existe um mistério no seio do pensamento sobre arte centrado no que se passa entre duas imagens. Por exemplo, enquanto na música existe uma continuidade que é física, isso não acontece na fotografia, onde a imagem composta de outras imagens (fixas) só se ligam pelo contexto, como uma narrativa onde se encontra o sentido pela lógica ou encadeamento das ideias. Isto é, as imagens que indicam movimento são elas próprias imagens fixas, diga-se complementarmente, que não temos habitualmente consciência dessa incapacidade de representar a continuidade do movimento. [Pensando] a prática das artes visuais como uma permanente tentativa de ultrapassar essa limitação, [estabelece-se] um plano de imanência que é por natureza relacional (Sardo, 2002:172).

Pela corporalização define-se o espectador como o primeiro agente do processo de existência da obra. Ou seja, “a obra existe num campo que é, simultaneamente, o da imanência e num limbo resultante da sua vocação como expectativa e como existência possivelmente activada” (Sardo, 2002:180) pelo espectador. É também, por via da corporalidade (como qualidade do que é corpóreo) do espectador, que a obra ganha um sentido, uma identidade/reconhecimento. Ela existe e não existe, porque toma vida quando é olhada. O olhar do espectador participa na construção de sentido, da identidade, feita de muitos olhares, aliás como a identidade do artista construída na relação com os outros, sob ou através do olhar dos outros.

E, é assim, que a artista vive com uma imagem do seu próprio corpo, que lhe dá acesso, por um lado, a uma forma que ele reconhece como sua, bem delimitada no espaço e composta da unidade viva das suas partes – o corpo em interacção; bem como, com um sentido que lhe permite habitar o seu corpo e a sua obra, como um universo familiar e coerente e não como um caos de sensações estranhas e hostis (Le Breton, 1985). A interacção com as paredes, o chão e, por vezes, com elementos de cor, projecta uma vontade para habitar o espaço da obra, tornando-se ela própria parte da cena como objecto. Uma arte sobre a própria arte, realizada através do corpo da artista como *médium* desse projecto. Normalmente, a figura representada aparece como massa informe (*A Casa*, 1983), sem rosto (*Seduzir*, 2002), ou com o rosto escondido como em *O Perdão* (2006) reflectindo a ausência de si, para conferir uma neutralidade ao objecto-corpo representado:

As figuras são neutras (...), não se vê o feitio do corpo, há um vestido preto, uns sapatos pretos...No começo, a cara ainda entrava, depois “cortei” a cabeça porque a expressão do olhar, um sorriso, um trejeito, interferiam muito. Como tudo o que faço é predominantemente corporal, tive que acautelar muitas coisas e aprender comigo toda a linguagem do corpo, do meu corpo, porque era através dele que eu queria, quero exprimir-me (HA *apud* Seixas, 2005).

O sujeito tenta desaparecer na obra, tornando-se a própria obra como objecto. A artista quer mostrar a experiência, o desejo de se fundir com a obra, o processo desse projecto artístico de procura e indagação pessoal e conceptual, como se evidencia neste trecho a propósito da *Experiência do Lugar I*: “Gosto de trabalhar com pigmentos. São um elemento radical da pintura. Estas fotografias falam da impossibilidade de, ao pôr o meu pé no chão, me enterrar por ele adentro. Querem dar a entender a minha experiência daquele lugar, como um desejo de me fundir com os objectos daquele lugar” (HA *apud* Seixas, 2005).

Em Dentro de mim (2000), por seu lado, HA “fixa pequenos espelhos a diferentes partes do seu corpo. Nesta série o corpo abre-se para reflectir o espaço, a luz, e tudo o que o rodeia. Nestas imagens é o próprio movimento do corpo que vai refazendo, reconstruindo o espaço que o envolve. Também se refaz a si próprio enquanto corpo através da absorção desse mesmo espaço” (Gomes *et al.*, 2006:40).



Figura 8.1.2.2. Helena Almeida, *Dentro de mim*, Série de fotografias, Preto & Branco 95cm X 74cm. 2000.
Fonte: <http://sala17.wordpress.com/2010/01/11/helena-almeida-1934/>

8.1.3. A auto-representação em Jorge Molder

Muitas das representações de Jorge Molder são auto-representações, um exercício de representação ficcional cujo tema central é o próprio corpo e, também, o rosto:

Comecei a fazer fotografias de mim próprio no início de 1980. Em 1987, expus estes ‘*auto-retratos*’ em Montpellier. Durante um período de vários anos, eram de facto sobre auto-representação (...) continuei a trabalhar comigo próprio mas num registo diferente. Posso assinalar esse momento de mudança quando

passsei da série *The Portuguese Dutchman* (1990) para o *The Secret Agent* (1991). Continuei a usar-me como tema, mas de alguma forma pude encontrar nesta representação peculiar de mim próprio, um carácter que não é inteiramente o meu eu. (...) Suponho uma representação que possui uma identidade quase a mesma que a minha (...) Que vai na direcção de uma abstracção, ou de um ideal, porque se não sou eu, mas também não é nenhum outro ser possível ou concreto, é uma abstracção (Molder *apud* Melo, 1984).

JM revela uma ambiguidade na forma de se representar, assistida pelos títulos das obras, e os seus intrínsecos e múltiplos significados: “Há sempre qualquer coisa no título que ajuda a definir o universo a que este se refere. Sinto uma intensa e forte relação com os meus títulos. Assim como, a relação com a “persona” nas fotografias (...) tem a ver com a relação entre o meu eu e os outros, entre mim e o resto do mundo” (JM *apud* Melo, 1984).



Figura 8.1.3.1. Jorge Molder, *O pequeno mundo*, Série de 24 fotografias, Preto & Branco, 2001.
Fonte: <http://www.jorgemolder.com/gallery/gallery.php?id=6>

A inscrição no título surge como elemento da obra, oferecendo um sentido à sua narrativa. Uma característica dos artistas da década de 60-70, ao mesmo tempo verdadeiros autores (no sentido do autor literário) expando os contextos de reflexão sobre as suas obras, como acontece, aliás, em muitos dos catálogos de exposição de JM.

Estes textos (alguns dos quais foram mobilizados para a análise textual) servem para sustentar o trabalho, testemunhar o processo de criação, garantindo a sua posteridade (através das suas publicações em vários suportes, às vezes catálogos, outras em livro, etc.). Vêm demonstrar que a arte não é só

expressão contida nos limites de um determinado suporte, é também reflexão e pensamento. Traduz uma certa relação com o mundo e com esse mesmo suporte, a fotografia, com as respectivas indagações.

Neste processo “a quem pertence o primeiro olhar? Ao artista certamente, sendo que o outro, o olhar do duplo, pertence àquele que implicado numa narrativa hesitante e obsessiva, fixa o corpo e o olhar do espectador”. São as fotografias de Molder: “fotografias de duplos; sejam esses duplos a encenação do próprio corpo, ou raramente, a encenação de outras figuras e objectos. Figuras sempre carregadas pelo claro-escuro, pela contraposição luz e sombra, na dimensão média dos zínco ou microscópica da polaroid, ou ainda na dimensão de vertigem das fotografias com mais de um metro quadrado de superfície” (Guimarães, 2003: *n.p.*). Em qualquer dos casos, cada fotografia é, normalmente, parte de uma série: “Uma série é sempre uma sequência narrativa, na aparência onde nada há para contar. Não obstante estarem reunidas as condições para fazer despertar o sentido da decifração, são conjuntos de situações suspensas” (Molder *apud* Nazaré, 2009).

Em JM para além da figura do artista, quase sempre de fato negro e gravata, em algumas séries são utilizados outros objectos (*e.g.*, copos, cadeiras, o boião de tinta, etc.), em vários cenários, normalmente, relacionados com narrativas que fazem parte do imaginário pessoal, com a “convivência” quotidiana. O estúdio é um espaço para estar a trabalhar, é talvez mais um lugar de concretização de ideias e reflexões do que propriamente um lugar para ter ideias. Molder afirma:

Eu não sou um artista de ateliê. Se for para casa à espera de ter uma ideia nunca a tenho. Tenho ideias quando estão aí a descarregar peças; escrevo num papel e, logo, vou fazer aquilo. Por outro lado, não é a convivência no sentido da aprendizagem, mas sim no sentido de um confronto, do estar vivo e de estar vivo com outros que têm as mesmas coisas. Gosto de discutir. O Picasso costumava dizer que os críticos discutem a essência da arte e os artistas discutem a essência da terebentina (JM *apud* Jürgens, 2006: *n.p.*).

O artista utiliza repetidamente as mãos e o rosto, parcial ou totalmente evidente, incorporando diversas *personas*, em espaços incertos de imagens sombrias, personificando o “rosto da máscara”. Nalgumas ocasiões como *Algum tempo Antes*, apresentada em Madrid 2007, surge um tipo de instalação, a figura do artista criada à escala humana. Nesta exposição, o jogo de Molder com a auto-representação é evidente:

O uso da sua própria imagem-máscara oferecida à interrogação de ser ou não ser auto-retrato, sempre organizada em sequências que põem a questão de um sentido narrativo específico (um episódio, uma acção,

um título), prolongado até novo limite: a réplica do corpo do artista ocupando o lugar central da galeria. Nesta segura um catálogo com uma fotografia sua (as mãos que guardam a luz, da série *The Portuguese Dutchman*, 1990) e está parcialmente voltado para uma parede onde se vê um retângulo negro (janela ou espelho obliterados, papel de impressão queimado pela luz) (Pomar, 2007: *n.p.*).

Uma réplica total do seu corpo aparece também, posteriormente, em *Pinocchio*, apresentada no *Espaço Chiado 8* em Lisboa, em 2009. Sentida pelo público como “uma das suas mais inesperadas séries”, é vista como “experiência dramática” onde o artista “saiu do seu próprio corpo” (Vieira, 2009): “*Pinocchio* tem uma componente dramática mais evidente do que outras séries, e nesse aspecto percebo que em termos de público tenha sido vista nesse sentido. De facto é mais dramática, pungente, não sei como dizer. Talvez os nossos traços sejam mais marcantes do que a nossa própria presença” (Molder *apud* Vieira, 2009).

Por vezes, JM fotografa também alguns espaços como em *Joseph Conrad* de 1990, ou na série *Um dia Cinzento* de 1983. Ou ainda, na série *Não tem que me contar seja o que for* de 2007, onde numa das imagens “numa sala de espectáculos vazia um homem vira as costas à plateia e por isso mesmo às imagens e ao drama” (Nazaré, 2009). Esta série fez parte da exposição *Interpretação dos sonhos*, em 2009/2010 na FCG e deu nome à exposição. Foi apresentada em conjunto com a série *O pequeno Mundo* de 2001. Nestes contextos JM joga com o inesperado, com o acontecimento, com uma expectativa difusa de parar o movimento e suspender o tempo. Está interessado no “avanço do tempo com imagens”: “ao fotografar a mesma pessoa em diversas sequências, o tempo torna-se presente como momento, para quem vê, e como processo para quem faz”. A preocupação com o *tempo* é uma constante no trabalho deste artista, por um lado expresso na ideia de série, por outro na repetição e na passagem, na mudança implícita no “carácter crepuscular das imagens”:

Aí interessar-me-ia também um outro aspecto que é o do limiar, do limite, da passagem. Penso que o crepúsculo tem a ver com isso: a transição, a mudança, mas ao mesmo tempo a ocultação e a manifestação. (...) Há de facto uma questão do repetir, de voltar sempre ao mesmo, e portanto, parece-me que esse carácter obsessivo é sem dúvida constatável. (...) Pequenas passagens. Acho que produzindo muito movimento, esse movimento produz alguma agitação, e essa agitação produz brechas, ou pregas, em que é possível introduzir dados aparentemente contraditórios (JM *apud* Vieira, 2010).

...

A memória e os processos de transformação são o mesmo. Entendo que a primeira revelação deste segredo possa surpreender ou inclusive desiludir, mas é exactamente assim. Explico-me: temos tendência a pensar que a memória nos faz regressar sempre ao mesmo ponto e viver, ou melhor reviver, o mesmo com mais ou menos os mesmos ingredientes. Isso é verdade, mas também é verdade que este movimento de regresso é

produtivo, engendra a possibilidade de uma nova mudança (...) O meu trabalho está sempre ou quase sempre (...) constituído por séries. Chamo séries para usar um estilo filosoficamente consagrado a modelos unívocos e inequívocos de tempo, de pertença e inclusive de outros atributos que tenho dificuldade em definir (...) Neste caso significa que estamos a falar de repetição, algo que sempre me interessou (JM *apud* Baptista, 2006).

Assim como a fotografia é um momento, instante e fragmento, as várias representações figuram em tempos e constelações diferentes. Embora esses tempos sejam descontínuos, a passagem do tempo, é uma evidência à qual não se pode fugir, como a do corpo envelhecido:

Encontrei-me pela primeira vez com o envelhecimento da minha própria imagem. Para a fotografia é um ponto obrigatório de retorno. Não podemos fugir ao tempo e a fotografia tem de lidar com ele, é o seu destino. (...) Como ter consciência da nossa precariedade, do nosso envelhecimento” [E a isso há que juntar] a vida, o quotidiano, as pessoas, o acaso, a continuidade, a descontinuidade, o que o tempo faz a um sujeito. (...) A questão da continuidade do tempo é curiosa. (...) Não podemos encontrar uma unidade em relação à passagem do tempo, mas encontramos isto: o tempo não existe, existem muitos tempos. (...) O meu trabalho tem muito a ver com essa visão devoradora do tempo. A morte é o inescapável. Não lhe podemos fugir, mas vamos tentando inventariar ou contabilizar os sinais da sua presença. Isto tem algum carácter esconjuratório? Talvez (JM, 1998e).

...

Há uma série que fiz em 94, que se chama *Point of No Return*. Tem a ver com duas ideias: a de passagem. Passagem da vida para a morte, do real para o imaginário, do sonho para a realidade. A outra ideia: encontrar a passagem. Em ambas as séries [a outra é o *Pequeno Mundo* de 2010] há muito do Saint-Exupéry, do piloto que procura no meio da tempestade e no mapa se existe algum caminho, porque não pode voltar atrás. *Point of no Return* é um termo técnico da aviação, não é um termo poético (...) Isto tem a ver com aquilo que me perguntava sobre o *La Jetée* [curta metragem de ficção científica, a preto e branco, 1962, realizada por Chris Marker¹⁴³]: será que toda a nossa experiência é configurada a partir de um princípio e de uma sequência? Creio que sim e creio que não. Encontramos marcas primordiais, que vão fazendo a sua reaparição. E há coisas que os acontecem na vida, e as pessoas com quem nos vamos encontrando (JM *apud* Ribeiro, 2010).

¹⁴³ Numa das suas séries Jorge Molder utiliza a frase: “Esta é a história de um homem marcado por uma imagem da sua infância” retirada deste filme. Sobre esta ideia, a entrevistadora perguntou: “Que imagem lhe ocorre imediatamente?”. Pergunta à qual o artista se refere na passagem citada.



**Figura 8.1.3.2. Jorge Molder, *O pequeno mundo*, Série de 24 fotografias, Preto & Branco, 35cmx35cm, 2001.
Fonte: <http://www.jorgemolder.com/gallery/gallery.php?id=6>**

8.2. Sumário: a representação do corpo na obra de Helena Almeida e Jorge Molder

“O corpo como preocupação estruturante no campo de interrogações estéticas tem uma duração quase tão longa quanto a consciência do homem de si próprio”. Além das transformações “de paradigma e pensamento verificado ao longo dos séculos, a verdade é que o tempo contemporâneo tem testemunhado o estabelecimento do corpo como elemento central das intervenções artísticas desde antes da segunda metade do século XX” (Ruivo, 2006:62). O corpo tem representado o artista e os outros, “foi veículo, instrumento e matéria, metáfora, código, ficção, substância obsoleta e re/fabricável, ausência” (*ibid.*).

Adoptar o género da auto-representação é um meio de manifestação e continuidade, de afirmação significação e alteridade, de realização pessoal e profissional ou mesmo, de interpretação de si e das experiências de vida. Uma prática reveladora da experiência social da subjectividade e do corpo pessoal e criatividade, autenticadas na narrativa visual destes artistas.

Em termos iconográficos os aspectos centrais das obras de HA e JM são: fotografia a preto e branco, quase sempre grandes formatos, representando maioritariamente o corpo/figura do próprio autor. Ocasionalmente, os artistas trabalham com outros meios, tais como o vídeo e a performance; HA também com o desenho e a pintura; e cada trabalho é normalmente parte de uma série. A evidência dos materiais visuais confirmou a existência das três principais categorias analíticas da identidade: a “identidade do sujeito da obra”, a “identidade do sujeito na obra” e a “identidade da própria obra”. Verificou-se ainda, a centralidade dos “discursos tecnológicos e estéticos” mobilizados pelos artistas na

construção da obra e sua relevância em ambos os casos. Estas categorias confirmam a relação entre os sentidos da experiência corporal dos artistas e as auto-imagens (pelo uso instrumental do corpo na obra).

De acordo com os vários métodos, níveis e modalidades de análise visual utilizados, sintetiza-se e sistematiza-se no quadro 8.2.1. a leitura das imagens do corpo na obra dos dois artistas.

NÍVEIS DE ANÁLISE DA IMAGEM	ASPECTOS DAS MODALIDADES (COMPOSICIONAL, TECNOLÓGICA E SOCIAL) DA IMAGEM
Produção	Meios: Fotografia; desenho; vídeo; corpo (objecto, modelo, necessidade).
	Gênero: Fotografia; auto-representação; performance; instalação.
	Condições originais, (Autor/Estilo/Temas): JM e HA; principal tema é o corpo; relação com o tempo, com o espaço e com a imagem; contextos de produção (espaço da obra/estúdio/atelier); reflexividade.
Imagem (objecto em si)	Efeitos visuais: agência da imagem/obra; percepção individual; reconhecimento social.
	Composição: diversos objectos; jogos de luz; instalações; filme; preto/branco; cor; narrativa; polaroid.
	Sentidos Visuais: operativo, técnico, narrativo, auto-representação, legitimação; expressividade.
Audiências	Distribuição/Divulgação: internet; televisão; galeria e outros espaços de exposição; livros; catálogos; documentários; filme, etc.
	Interação/Circulação: nacional e internacional; espaços institucionais; exposições colectivas e individuais; representação em bienais, etc.
	Transmissão/Aceitação: discursos e exposição; relações, convites, representações nacionais em vários locais e colecções; reconhecimento através de prémios.
	Contexto: Relação com outros textos e imagens, e com determinados contextos sociais e tecnológicos; inserem-se desde a estética dos anos 70-80 do século XX à imagética do século XXI.

Quadro 8.2.1. Síntese da interpretação visual em HA e JM.

A prática da representação do corpo implica mecanismos cognitivos, emocionais e físicos da percepção e de realização em que o corpo é instrumentalizado como parte da sua composição (característica técnica ou operativa do trabalho). É o resultado do agenciamento de recursos (nomeadamente corporais e técnicos), que os artistas mobilizam para as obras, através da “agência consciente” (Gen Doy, 2002) e reflexividade. E, de um processo inconsciente, automático de reprodução (o *habitus*) de regimes e esquemas de representações e disposições incorporadas. Mas também criativo e produtor pela excorporação. Relaciona-se com a construção das identidades pessoais e sociais dos artistas. E, ao mesmo tempo, com a dinâmica da própria imagem – a sua agência (Rose, 2007:21), ao diferenciar-se e exceder os sentidos aportados pelos criadores, mas também, pelos observadores/espectadores, incluindo críticos.

Contudo, a agência da obra pressupõe também a expressividade do artista e deste modo, a leitura da sua narrativa plástica. Como observado, o objecto ou a matéria da obra para a sua definição e

recorrentemente percebido em HA e JM corresponde, sobretudo, àquilo a que nas artes se convencionou chamar auto-representação, mas que não se exaure nos limites desta possibilidade. A narrativa da obra em HA e JM é amplamente demonstrativa de uma axiomática rica, do ponto de vista técnico, expressivo, criativo e reflexivo dos criadores. Constantemente, os artistas recriam e questionam as suas próprias contingências, quer sejam as do suporte, da arte, da tecnologia ou do corpo, trazendo múltiplas decifrações.

O decodificar das experiências incorporadas/excorporadas dos artistas na narrativa visual das obras permite a compreensão da percepção do artista, a partir da sua expressividade e, iconologicamente reflectir sobre o conhecimento do imaginário cultural e artístico de um período que vem desde os anos 60 até à actualidade, revelando algumas das suas (in)consistências e deslocações. E, aporta além disso, as suas essenciais inscrições iconográficas.

Visualmente as obras assumem aspectos distintos entre os dois artistas, pois aspectos culturais e reflexivos da identidade (Dubar, 2006) por via das disposições incorporadas, invisivelmente traduzidas na obra pela excorporação, possibilitam distintas concepções e expressividades. Por conseguinte, o aspecto narrativo da imagem oferece diferentes configurações entre os dois casos. Todavia, apesar de cada imagem ser parte de uma narrativa (num sentido sequencial do termo e tematicamente) as imagens podem também ter uma leitura autónoma. Ou seja, cada série ou imagem não oferece mensagens fixas aos espectadores, ou interpretações realizadas em representações imutáveis do pensamento do artista. Pelo contrário, e embora o aspecto pessoal esteja presente na “grafia” de cada imagem (de forma consistente através do corpo), ao observá-las, o que visualmente acontece é a dissolução da certeza, uma fusão de ideias em cada composição, sem a imposição de uma ordem ou inevitabilidades pelos artistas. O conjunto de sinais oferecido em cada obra permite leituras diferentes (também, porque cada observador tem a própria visão dos acontecimentos, objectos ou imagens). Cada imagem (ou cada corpo de imagens) tem assim, uma narrativa própria, porque a imagem é um lugar de força, confronto e movimento (uma característica própria e distintiva da fotografia, filme ou vídeo), com a sua dinâmica específica, a sua própria agência.

Outra opção que contribui para agenciar a ideia de que nos encontramos frente a ficções é a deliberada sugestão da narratividade. De facto, subjacente a toda a obra de Jorge Molder está uma pretensa fórmula narrativa. E dizemos pretensa porque, no jogo de rupturas e continuidades que estas imagens estabelecem, “aparentemente há qualquer coisa que está a ser contada que, no entanto, não existe”. Não existe enquanto

resultado comprovável (isto é, como algo que se possa medir contra a intenção do artista), mas existe enquanto sugestão, em grande parte apoiada pelo carácter serial que atravessa todo o trabalho de Molder (Campos, 2009).

Nos casos de HA e JM a própria imagem é onde a relação binária ausência-presença é eliminada para dar lugar ao aparecimento de um campo intermediário de troca e fusão entre estes termos, como Derrida (1978) afirma no âmbito da diferença, um campo continuamente em processo. A arte, como proposto por Derrida, rejeita a “forma”, que representa a imobilidade, e elege ao invés, as descontinuidades e deslizamentos.

Se se pode dizer que o trabalho de Helena Almeida é uma morfologia da continuidade, pode igualmente dizer-se que é um trabalho que repetidamente arrisca e exhibe a ameaça da descontinuidade. Em grande parte da [sua] obra existe uma sensação de ruptura e de possível catástrofe que parece pairar para lá do enquadramento. Esta sensação confere à sua arte um sentido de fragilidade e de violência. Esta ruptura potencial expressa-se nas descontinuidades, nos cortes e nas ligações das suas séries fotográficas de vários painéis. Aquilo que motiva a acção nestas séries acontece frequentemente no espaço invisível entre cada uma das imagens apresentadas. A linha entre o que aparece na superfície da prova fotográfica e o que tem lugar fora da imagem é especialmente nítida em Voar (2001), um trabalho em quatro partes de uma simplicidade enganadora que relata a aspiração de voar e o reconhecimento Beckettiano de que, depois de um tal sonho levantar voo, se merece seguramente uma queda (Phelan, 2005:63).

A rejeição de uma presença pura (livre da contaminação da linguagem, do pensamento discursivo e dos tradicionais sistemas simbólicos cujas estruturas de reprodução derivam os seus poderes de uma essência original) é a única resposta possível para o problema entre o(s) artista(s), o outro(s), e a continuidade do tempo, pois a consciência humana não pode escapar aos seus esquemas próprios de reprodução. A remoção de um centro fixo transporta a acção e o discurso para um jogo de significados em que a representação subverte a ordem estabelecida.¹⁴⁴ A produção artística é, portanto, geradora de pensamentos, atitudes, interpretações e significados, que independem da intenção do seu autor. Neste sentido, a imagem é movimento e tempo (presente no carácter serial da maioria dos trabalhos

¹⁴⁴ Olhar para a representação como abstracção pura, ou como “entidade descontínua” é a única forma de resolver o problema da auto-representação como reprodução não fixada da imagem do sujeito. Porque a consciência fará sempre essa relação em primeiro lugar, já que a evidência do objecto visual e a sua percepção é cognitivamente, fisicamente, imediatamente, apreendida pelo corpo. A imagem oferece sempre ao espectador uma descodificação não linear de significados, uma vez que cada pessoa tem o seu entendimento próprio do mundo. Neste sentido, cada imagem tem, também, a sua dinâmica própria.

fotográficos, na modalidade do vídeo e no próprio uso repetitivo da mesma imagem/figura dos corpos dos artistas), tendo dois mecanismos de identificação ou de definição: a “diferenciação” (um todo que muda), e a “especificação” (a relação da imagem com os símbolos que fazem parte da sua própria composição). Estes elementos composicionais, de especificação e diferenciação evocam uma questão de sinais com modulações de vários tipos: sensorial (visual e sonoro como é o caso do vídeo), cinestésico, afectivo, rítmico e tonal (como ao nível da performance). A “imagem-movimento” é uma matéria plástica com significações semióticas, estéticas e pragmáticas. Não é uma enunciação, é uma declaração (Deleuze, 1990:42):

É como uma tentação, aí ficar e assistir ao meu próprio processo, como num sonho com duas direcções. Mas isso é intolerável e com urgência algo se liberta de mim como se eu quisesse sair para a frente de mim própria. De qualquer forma, ao longo de todo o percurso, eu já consegui sair pela ponta dos meus dedos (...) Eu queria experimentar esse esforço supremo [n]essa área vazia e densa de pré-movimento, de pré-acontecimento, com o seu próprio peso escuro e disforme, como uma espécie de penúltima expressão (HA, 1982).

A própria reflexão sobre a “imagem” é uma componente muito assinalada no caso JM, a qualidade do objecto visual como uma abstracção pura, que tem um carácter dinâmico e próprio:

(...) A verdade é que [a imagem] produz um efeito estranho, porque eu encontro alguém que, em certa medida, é um duplo. Reconheço-o. Reconheço certos traços que tenho a certeza que me pertencem, mas ao mesmo tempo, eu não me reconheço nas (...) imagens que produzo (...). Mas voltemo-nos dos espelhos para as fotografias: quando eu vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço nela, ninguém em particular, ainda assim reconheço que ela representa alguém que não é ninguém em particular. Eu acho que é uma experiência incrível e eu diria que essas imagens são abstractas (JM *apud* Vieira, 1999:177).

Concluindo, a interpretação da narrativa visual evidenciou as inter-relações entre a dimensão da experiência pessoal e a sua articulação simbólica com as auto-representações tomadas como modalidades narrativas (individual, social e visual), sendo o corpo do artista o elo da sua ligação. Confirma-se o significado da auto-representação nas artes como local de resistência e de confronto, onde as discontinuidades do *self* são transformadas em continuidades constituintes das obras, mecanismos visuais de poder, agência, expressão e duplicidade, de emancipação e interpretação identitária e simbólica. Um exercício de de/singularização e figuração discursiva, com correlações particulares.

Através da análise das concepções do corpo na obra de HA e JM, com o objectivo de estabelecer ou dissipar pontos de convergência entre o visual e a identidade nas suas imagens, foi possível compreender e justificar a presença desses elementos nas obras, além de destacar a agência da imagem, ou os seus efeitos não-esperados (no espectador), na reconfiguração de identidades sociais dos próprios artistas, produtores dessas formações discursivas e, a nível da visualidade.

Ao trabalharem com materiais pessoais, os artistas reflectem no discurso visual, a sua própria relação com a vida, e no caso particular da auto-representação, com a sua própria imagem e corpos. Geram constantemente pensamentos e interpretações sobre esse lugar específico, onde a vida encontra a obra – o corpo. Este, pelos seus usos equívocos e discursivos na obra, retira nesta investigação a questão da auto-representação do espectro formal da história da arte, posicionando-a no âmago da análise sociológica.

A narrativa visual realça as questões mais pertinentes para os artistas, em termos criativos e reflexivos. Serve como interface de diferentes formações, disposições, experiências e discursos. Nesta narrativa o corpo emerge como objecto e agente de compreensão do espaço da identidade e da prática. Uma “pesquisa ancorada na performance onde o corpo se torna proposição artística”. O artista não representa algo fora de si mesmo. Envolve-se no trabalho como corpo-objecto num processo. Cria uma narrativa poética através de sua representação como um outro. Da “ausência e depuração sígnica dos corpos [que dão] sentido à metáfora da sua transitoriedade” (Ruivo, 2006:62), à necessária experiência vivida da in/excorporação na obra, com a entrada do espectador e, neste caso, do sociólogo no seu universo criativo.

A obra é transformada na matriz metaforicamente identitária e discursiva de descodificação do universo dos artistas. Através da representação do corpo-sujeito/corpo-objecto, a presença/ausência dos sujeitos na obra, permite traçar uma narrativa, simultaneamente, identificativa e expressiva do processo criativo de HA e JM. Um exercício plástico que tudo encerra e a que tudo escapa: prazer, existência, ausência, memória, morte, humanidade, o inevitável passar do tempo e a imortalização (*ibid.*).

A análise visual confirma a questão de afirmação da obra e do nome do artista, por meio da representação figurativa do corpo. Definições para as quais influem os artistas, pela expressividade, estilos e técnicas, mas também outros meios de divulgação, reprodução e exposição das obras, que constituem as condições de visualização. E a própria obra, tendo em conta a sua agência/efeitos. Os três elementos preenchem a função de legitimação. A imagem multimodal é apreensível nas várias vertentes,

incluindo na relação com outros textos e imagens, porém, não redutíveis a estes, pois os seus *punctum(s)* fazem variar os sentidos (cf. Rose, 2007:12). Estes variam além disso, de acordo com visualidades particulares e modos de ver dos espectadores, bem como com o contexto de visualização das próprias imagens (*ibid.*).

Tendo em conta estes princípios, a análise aprofundada dos materiais discursivos, pela inter-relação entre os vários elementos e modalidades identificou, genericamente, quatro principais sentidos para os usos do corpo na obra de HA e JM: prático, expressivo, agêncial e narrativo. O primeiro é aduzido pela semelhança entre o artista e a imagem e pela natureza incorporada das práticas dos artistas, através da experiência do corpo na obra como processo. Define, o sentido propriamente prático (modo de vida) e operativo (técnico) do corpo na obra. Acompanhado de outros meios ou técnicas, estruturam em conjunto a expressão do artista, definida pelas características formais e plásticas das obras; consiste no estilo ou expressividade, é a sua linguagem. Esta implica a narrativa e a agência da obra. A agência da obra é responsável por determinados efeitos conjugados com outros, como a visualidade e percepção do espectador, que podem ser imprevistos. Por sua vez, a descodificação dos seus sentidos, está na des/reconstrução da própria imagem como narrativa, pelo próprio artista, outros agentes e pelo investigador, as quais se legitimam ou, eventualmente, contestam entre si, determinando em conjunto o (re)conhecimento da obra a nível geral, público ou colectivo.

Mas, para compreender melhor como se institui a obra a nível externo é preciso questionar ainda estes mecanismos de legitimação e reconhecimento. Que relações e mediações existem entre eles, como se estabelecem? Estas questões serão discutidas no próximo capítulo, pela desconstrução e interpretação de discursos textuais (igualmente mediáticos) sobre estes artistas, particularmente importantes na legitimação do sentido do reconhecimento dos nomes, obras e visualidade dos artistas.

9. ANÁLISE TEXTUAL DOS DISCURSOS DOS E SOBRE OS ARTISTAS

Na análise textual dos discursos *sobre* a obra, com o objectivo de avaliar a percepção e visão dos artistas sobre o uso do corpo no seu trabalho, foi efectuada a decomposição do conteúdo de 32 textos por categorias, com a utilização do *software* MAXQDA, versão 10. Estes textos foram designados por “Discursos dos Artistas” ou “Pessoais”, e subdivididos nos seguintes grupos: Conversas, Entrevistas e Escritos de artistas.

A principal característica que distingue estes tipos de textos é o facto de que nos primeiros, se está aquando da produção do discurso, sempre numa situação entre dois interlocutores, quer relativamente às Entrevistas, como às Conversas. No entanto, apesar de obedecerem ao mesmo tipo de formato, o elemento que as distingue são os intervenientes. Ou seja, nas Conversas o papel de entrevistador é normalmente representado por alguém mais próximo do artista, como outro artista ou comissário. Nas Entrevistas este papel é desempenhado, normalmente, por um jornalista ou, eventualmente, um crítico de arte. As Conversas representam uma relação menos formal que a Entrevista propriamente dita. Contudo, o foco da conversação continua a ser o próprio artista, e mais especificamente, a sua obra.

Já a subcategoria Escritos de artista¹⁴⁵ compreende pequenos textos da autoria dos próprios artistas sobre as obras, ocasionalmente, publicados em catálogos de exposições ou antologias. Estes textos são habitualmente citados em artigos e ensaios críticos sobre a sua obra, por outros autores.

Apresentam-se os resultados (valores) das categorias, e o respectivo desdobramento em subcategorias, para os artistas em conjunto, por artista, e por tipo de documento.

Num segundo momento considerou-se útil comparar os discursos *dos* artistas com o que é dito *sobre* os artistas para avaliar sobre o papel de outros agentes na fabricação de sentidos, com o objectivo de responder a novas hipóteses que se levantaram. Por exemplo, avaliar como estes discursos são determinados pelos anteriores, e vice-versa.

Assim, foi efectuada uma análise de mais 44 documentos/textos, utilizando o mesmo procedimento analítico, incluídos na classificação “Discursos sobre os Artistas”. Designados ao longo desta tese também como “Outros discursos”, são compostos por textos inscritos no mesmo tipo de suportes *i.e.*, jornais, revistas, catálogos e outras publicações, mas com diferentes autorias.

¹⁴⁵ Optou-se por utilizar esta designação por ser esta a forma como são, normalmente, designados os textos escritos por artistas no âmbito da História e Teorias da Arte.

Este conjunto de textos foi subdividido em quatro grupos: Artigos, Ensaios, Textos em Catálogo e Textos em Livro. À semelhança dos anteriores, observaram-se os valores das categorias e respectivo desdobramento em subcategorias, para os artistas em conjunto, individualmente e por tipo de documento.

Neste segundo momento de análise, o carácter do discurso é diferente, pois já não se trata do discurso pessoal, mas do discurso *do outro*. Isto é, são textos onde a produção do discurso é sempre da responsabilidade de um *outro* autor, que não o artista, por exemplo, jornalista, curador, ensaísta, ou crítico. Ao contrário dos anteriores, nestes textos o *estilo* é mais interpretativo do que auto-reflexivo. O objectivo é difundir ou dar a conhecer a obra e o artista. Quando de carácter puramente noticioso ou difusão foram designados de Artigo (incluem, por vezes, entrevistas ou dados pessoais/curriculares). Quando de carácter mais ensaístico ou literário enquadram-se no género Ensaio. Em algumas ocasiões o artigo ou ensaio publicado em revistas é também citado ou incluído em catálogos ou livros sobre os artistas. Ou seja, conteúdos idênticos do mesmo autor são, por vezes, utilizados em suportes distintos. Devido a esta diversidade optou-se por utilizar na análise destes discursos a designação que obedece ao tipo de suporte de onde o texto foi retirado. Considerou-se útil manter esta categorização por razões formais que têm a ver com as características próprias da publicação, uma vez que as condições de divulgação da obra foram tidas em conta para a análise dos discursos.

Realizaram-se também estudos de atributos por documento, para ambos os casos e tipos de discurso, com o objectivo de caracterizar e organizar os documentos utilizados na análise segundo esses mesmos atributos (data, título, autor, local de publicação, tipo de texto). Para esgotar todas as possibilidades analíticas do *software* utilizado foram ainda efectuadas mais alguns estudos. Nomeadamente, pedidos de frequências por palavras, para verificar a in/conformidade entre os vocábulos mais utilizados nos discursos e as categorias criadas antes.

Por fim, comparou-se o número de segmentos codificados para cada texto individualmente (identificados pelo título com que foram publicados), por tipo de discurso (Pessoais *versus* Outros), e por tipo de documento (Conversas, Entrevistas, Escritos, Artigos, Ensaios, Textos em Catálogo e Textos em Livro), confrontando os resultados para perceber quais os mais expressivos na globalidade do estudo.

9.1. Resultados dos Discursos Pessoais: análise dos casos em conjunto

Da análise dos Discursos Pessoais, para os artistas em conjunto, observou-se a predominância da categoria Identidade (38%), seguida da Expressão (20%), Espaços de Imediação (17%), Discurso Estético/Tecnológico (15%) e, por fim, a Corporalidade (10%).

Observando o desdobramento das categorias (quadro 9.1.1), a predominância da categoria “identidade” nos discursos pessoais deve-se à forte presença da subcategoria “identidade da obra” (19%). Apesar de persuadidos a falar de si, da identidade pessoal/sujeito da obra, o foco da conversação, nos discursos pessoais é a (identidade da) obra. O artista focaliza a Conversa/Entrevista, sempre no sentido da obra, para evidenciar o objecto artístico e as suas particularidades. O mesmo acontece com os Escritos de artista, em que o motivo da escrita é, maioritariamente, a reflexão sobre a obra e não o autor.

Obviamente há aspectos pessoais indagados pelos interlocutores. Ou seja, quer nas Entrevistas, quer nas Conversas, os artistas são, muitas vezes, inquiridos sobre os seus percursos profissionais. No entanto, estas referências exploram, sobretudo, pormenores sobre o início da carreira, estudos académicos e formações específicas, como se deu a entrada no mundo da arte e, algumas referências à família e outras influências na trajectória pessoal e profissional subsequente. Estes pormenores recaem na subcategoria “identidade do sujeito da obra”, a qual representa 14% do total das categorias analisadas.

A subcategoria “identidade do sujeito na obra” caracteriza 5% dos Discursos pessoais no conjunto dos casos. A “imagem do corpo” enquanto lugar de significação é tratada, não como reflexo do sujeito pessoal, mas como projecção ficcional do corpo material do artista e, como experiência-processo. Onde, o uso do corpo na obra é referido pelos artistas, como necessidade ou comodidade *i.e.*, um acessório/modelo que “dá jeito usar”:

Não ia contratar um modelo quando me tenho a mim no ateliê. Além disso eu é que sei quais são as posições em que devo colocar ou quais as atitudes que devo assumir e como é que devo conceber o cenário. Faço o cenário e coloco-me nele exactamente como eu quero e com a expressão que desejo. Mas não sou eu! É como se fosse outra pessoa, é no fundo, é a busca do outro, é o outro que lá está. Transponho para o suporte as minhas histórias, os meus problemas; Eu não me exponho, a imagem do meu corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um espectáculo, estou a fazer um quadro (HA *apud* Machado, 1996).

...

Reproduzir-se a si mesmo numa imagem envolve uma desenvoltura quase arrogante, naturalmente passível das piores interpretações. Pode no entanto, adivinhar-se nesta atitude algo depudorada, a simultânea descoberta de uma certa consciência dos limites e da fragilidade do próprio acto criativo. De facto, ao

enfrentar imagens que encerram em si uma longa série de características contraditórias ao nível das possibilidades de identificação e rejeição, de dependência e de autonomia, de intenção e acaso, etc...decorre uma experiência do carácter artificial e contingente mas, igualmente, necessário do fazer em arte. Talvez se encontre nesta circunstancia apoio para uma certa ideia de prestidigitação: a certeza irónica e também dramática de estar a fazer algo que todos, inclusive o próprio, sabem fazer parte do domínio da ilusão. Essa distância intransponível que me afasta inevitavelmente desses símiles afasta-os no mesmo movimento de todos os outros seres determinados, resultando que aquilo não sou eu nem ninguém. Não podendo referi-los como anónimos, posso pensá-los, no entanto, como entidades relativamente abstractas, às quais me liga apenas a vaga impressão do reconhecimento, como aquela estranha sensação, que às vezes nos assalta, de termos estado num lugar a que sabemos estar a chegar pela primeira vez (JM, 1994).

Categorias e subcategorias utilizadas nos Discursos Pessoais	N	%
Corporalidade\ Experiência (Subjectiva) do Corpo no Mundo	25	8
Corporalidade\Existência (Material) do Corpo no Mundo	26	2
Identidade\Identidade do sujeito na obra	25	5
Identidade\Identidade do sujeito da obra	27	14
Identidade\Identidade da obra	35	19
Espaços de Imediação\Condições de aceitação	38	4
Espaços de Imediação\Condições de Divulgação	39	2
Espaços de Imediação\Condições de Interação	16	3
Espaços de Imediação\Condições Originais	12	8
Tecnologia e Estética\Discurso Tecnológico	19	8
Tecnologia e Estética\Discurso Estético	99	7
Expressão\Auto-retrato/Auto-representação	72	5
Expressão\Discurso do corpo	25	5
Expressão\Ficção	11	5
Expressão\Narrativa	40	5
TOTAIS	509	100

Quadro 9.1.1. Distribuição total das subcategorias utilizadas nos Discursos Pessoais.

Nesta sequência, a Expressão (20%) é a segunda categoria onde recaem mais trechos dos discursos pessoais. Tendo em conta a centralidade do uso expressivo do corpo na obra, era expectável uma boa representação desta categoria na análise, o que de facto se verificou. A expressão é parte integrante da obra, de diversas formas, esteticamente, visualmente, criativamente. Solicitados a falar do conteúdo e composição da obra, os artistas centram-se no objecto expressivo, conjugada nas subcategorias, Ficção, Narrativa, Auto-Retrato/Auto-representação e Discurso do Corpo. Decisivas na sua criação e definição, demonstram as influências e a auto-reflexividade do artista em relação às próprias obras, no entrecruzamento com discursos, in/fluxos e opções estéticas vigentes:

Quando faço uma fotografia tento descobrir algo. O que tento descobrir? Não sei muito bem o que é. Lembra-me uma canção de uma banda dos anos oitenta, *The Smiths*, em que a letra era “*I started something that now I’m not so sure*” [“Comecei uma coisa que já não sei bem o que é”]. Não sei exactamente o que procuro, mas quando a toco sei que é aquilo (...). Sou o actor das minhas fotografias, por isso, em teoria, elas deveriam ser auto-retratos. Mas como quase nunca me reconheço, ou diria que às vezes sou obrigado a reconhecer-me em certas imagens, a questão fica em aberto. É mais estimulante quando temos de lidar com as incertezas (...) Voltando às minhas fotografias, faz-me pensar numa outra dupla de agentes, que considero muito importantes: o jogador e o mágico. Têm algo em comum: são peritos no conhecimento profundo das aparências. O jogador, porém, tem de ter fé e o mágico tem de acreditar, pelo menos um pouco, que está a fazer uma coisa realmente mágica. Ambos sabem muito de truques mas nós, os espectadores, pensamos se não estarão a fazer batota ou se a causa e o efeito serão mesmo verdade. É isso que os artistas são: o espectador, o jogador e o mágico (JM, 1998e).

...

Não podemos confinar o universo das imagens ao universo infantil, apesar da sua importância, apesar da sua capacidade para reaparecer permanentemente. No meu caso, o tempo dos grandes cinemas, das grandes multidões, da espectacularidade total do cinema (com película de 70 milímetros). Há filmes que aparecem na idade adulta e que são muito importantes. Ou livros que vamos acumulando. Mas depois temos que falar da vida. A vida é uma coisa muito mais comprida. É o conjunto de pessoas que fui conhecendo, com quem vivo e para quem vivo. Têm um peso determinante. Pessoas da minha adolescência. A minha mulher, as minhas filhas, os meus netos (JM *apud* Ribeiro, 2010).

...

Tenho feito um longo percurso, é um longo processo de trabalho. Actualmente já não se trata de pôr em questão a pintura ou o desenho. Agora estou sozinha com o meu corpo posicionado no meu ateliê (HA *apud* Vasconcelos 2005).

...

Comecei primeiro por fazer desenhos, antes que as fotografias. Foram os desenhos que me ajudaram a passar para a fotografia. (...) Queria solidificar a pintura de todas as maneiras, como se fosse um objecto que me alojasse, que me absorvesse, que me interiorizasse, que me expulsasse. Tratava-se simplesmente de manipular a pintura de todas as formas possíveis (...). Não consigo separar a narração do lado plástico, não separo nada. Creio que o lado plástico surge, emerge... Não penso: vou fazer uma coisa plástica. É simplesmente o resultado. Será mais ou menos bonito, mas isso não me interessa. A narração... Sim, Sim, interessa-me captar determinados momentos, que inclusive podem parecer absurdos, porque não estou a contar uma história com lógica. Estou fazendo uma narração, e de repente, pode aparecer um elemento que parece um erro. É como um pensamento, um tilintar... mais que uma história com lógica, com princípio, com fim (HA *apud* Corral, 1999).

A terceira categoria mais representada nos discursos pessoais são os Espaços de Mediação (17%). Incluem as condições originais, de divulgação, aceitação e interacção da obra. São importantes na compreensão da construção do reconhecimento e, para contextualizar o rumo das trajectórias.

A decomposição desta categoria indica a relevância da subcategoria “condições originais” (8%), muito agenciadas em termos de explicação/enunciação pelos artistas, para dar à obra *latu sensu*, um sentido lógico:

Há duas, três, cinco ou seis coisas que vêm de um tempo que não sei explicar. Percebo que há uma forma, não de encontro, mas de reconhecimento. Mas isto que estou a dizer pode ser uma ficção. Por exemplo, um filme que vi quando ainda era muito miúdo e que só voltei a ver há pouco tempo. *Lili* (1953), com a Leslie Caron. Não sou um homem da cor, pelo contrário, mas toda a minha vida pensei nesse filme, tentei encontrá-lo e nunca consegui. Há algum tempo, uma pessoa amiga arranjou-me uma cópia e reví-o. Percebi que ele teve um peso importante num conjunto de coisas que me aconteceram ao longo da vida. Não só ao nível da imagem como a outros níveis (JM *apud* Ribeiro, 2010).

A menor representação das “condições de aceitação” (4%) e “divulgação” (2%) (quadro 9.1.1) justifica-se, hipoteticamente, pelo facto destas serem consideradas uma “naturalidade” pelos interlocutores. A análise mostra que se não forem interrogados sobre elas, os artistas não as abordam, pelo menos não de forma tão incisiva como outros aspectos directamente questionados. Por outro lado, todas as Entrevistas e Conversas mobilizadas para a análise, reportam-se a momentos da trajectória dos artistas que pressupõem já a “autoridade” do artista no campo. Todos os documentos se reportam a situações de inaugurações de exposições ou participações em mostras nacionais e internacionais e, eventualmente por ocasião de atribuições de prémios, condições reconhecidamente dominantes e legitimadas do ponto de vista das “regras” do espaço artístico. São fases da trajectória em que os artistas detêm um poder visto, por vezes, como natural e eterno, em vez de conquistado, móvel ou transitório. Todavia, este princípio do reconhecimento natural é reciprocamente validado pelas condições de aceitação coetâneas, implicitamente, encaradas como naturais, também, pelo(s) artista(s) para quem, retrospectivamente, tudo faz sentido:

Pensei que talvez a Filosofia me ajudasse a aumentar a minha aproximação às coisas. Era claro para mim, quando fui para a Faculdade que ia estudar Filosofia para ser um pensador e professor universitário. Durante o curso, percebi que aquilo não me interessava radicalmente nada. A ideia de ser professor e investigador era trágica! Comecei a investir e a perceber que aquilo não era a minha vida. Estar com dedicação exclusiva a uma actividade de reflexão era-me inaceitável. Não colava com o que eu era. Ia ser uma destruição (JM *apud* Ribeiro, 2010).

...

Em primeiro lugar, as coisas acontecem. Melhor, as coisas têm que acontecer. É possível definir um conteúdo programático e desenvolvê-lo. A mim, não me acontece. Mas acontece-me pensar numa coisa e

depois deixá-la andar. Essa coisa vai acumulando, atraindo outras coisas, e a certa altura pode ter alguma consistência (*ibid.*).

...

Passei para a fotografia através do desenho. Foi o desenho dos fios (colagens de fios de crina) que me obrigou à necessidade de ser fotografada. Queria pegar no fio com os dedos, para demonstrar que a linha no papel se tinha tornado sólida, se tinha libertado do papel, podia ser sentida com os dedos, entrava por nós, pelas nossas casas, e só através das fotos isso podia ser exprimido e representado (HA *apud* Vasconcelos, 2005).

...

Foi uma necessidade absoluta. Aquilo que eu queria, e estava a fazer, era no fundo dismantelar a pintura, dismantelá-la por completo. E, claro, cheguei a um ponto em que já não podia fazer mais nada com a pintura. É nessa altura que eu começo a pintar para a frente. Pedi ao meu marido para me fotografar nessa situação, em que o cavalete estava vazio e eu estaria a pintar para a frente. Depois fiz outras fotografias, onde desenhava também para a frente. Usei fios e tinta azul e quando vi os resultados achei que tinha ali um mundo (HA *apud* Mah, 2000).

São factores decorrentes das condições de aceitação (*e.g.*, local e condições de exposição; um livro que surja na sequência de uma mostra) e divulgação (referências a entrevistas, convites, internacionalização, etc.) incorporados pelos artistas, no processo de construção das suas trajectórias, como se fizessem parte de um ciclo natural, de tal modo se tornam, aparentemente, inerentes, intrínsecos ou imediatos. No entanto, foram mediados por relações estabelecidas entre os artistas e outros agentes nesse percurso. Interdependências, ocasionalmente referidas também, com alusões particulares a relações pessoais e profissionais através das “condições de interacção”. Estas detêm uma expressividade, ligeiramente mais elevada (+1%), que as, anteriormente referidas, condições de divulgação, pois as pressupõem. Intervêm aqui os vários agentes/contactos, pela influência no percurso do artista (cargos, posições ou papéis) preferencialmente mencionados:

Havia muito companheirismo; havia o grupo do Ernesto de Sousa, estávamos todos muito unidos, havia muito apoio entre nós. Se virmos a Exposição Alternativa Zero pode-se constatar a quantidade de gente que estava envolvida. Tudo gente rebelde e combativa. E já havia muitos artistas a trabalhar com fotografia (...) [mas] aquilo que estávamos a fazer não tinha nada a ver com o trabalho dos fotógrafos, nem mesmo com o de muitos pintores. Estávamos a trabalhar sobre coisas completamente novas. (HA *apud* Mah, 2000).

...

Saliento a continuidade da produção artística portuguesa. É um facto: temos gerações sucessivas de artistas que são interessantes. Confrontados internacionalmente, não são um conjunto de pessoas de segunda categoria, são de primeira categoria. (...) Por outro lado mudou muita coisa. Por exemplo, o mercado mudou substancialmente porque aumentou muito o número de coleccionadores; as galerias também aumentaram, mas isso reflecte esse aumento de coleccionadores: quanto maior número de coleccionadores houver, maior

será o número de galerias, quanto mais galerias houver, maior será a capacidade de persuadir pessoas a fazer colecções privadas de arte contemporânea. O papel dos galeristas também é naturalmente importante (JM *apud* Jürgens, 2006).

A categoria do “discurso estético e tecnológico” (também referida como “tecnologia e estética”) é a quarta representada na análise, com 15% dos segmentos de textos codificados. Esta percentagem significativa evidencia, sobretudo, o uso de explicações sobre condições e processos técnicos utilizados na construção das obras. São muitíssimo referidos, porque essenciais para a percepção e compreensão da imagética do artista/obra, no processo de a dar a conhecer:

O facto de o pigmento ser ao mesmo tempo tão forte e tão sensível inspira-me. E sensível ao ponto de bastar dizer qualquer coisa para ele se desenhar no espaço. Se eu tivesse feito um vídeo com pigmentos...nunca fiz. Nunca foi preciso, nem nunca fiz. Nem quis. Quando estava a fazer *A Onda*, que é uma série de quatro fotografias onde usei uma grande quantidade de pigmento, tinha que repetir os trabalhos, e era um problema muito grande. O pigmento esvoaçava... Bastava só falar (HA *apud* Sardo, 2004).

...

Até hoje, foi sempre ele [o marido, quem tira as fotografias]. Porque é importante que as fotografias transcorram o mesmo lugar físico donde eu as pensei e projectei. E por isso tem que ser alguém próximo de mim. Mas antes faço sempre desenhos das situações que quero fotografar. Além do mais, a partir dos anos 80 comecei a utilizar o vídeo para fazer experiências, porque um gesto pode enganar muito: uma mão mais ladeada já é outra coisa. Assim é como ensaiava. Primeiro com a câmara. A fotografia é a ponta final do trabalho, é como um garrafa de champanhe que se destapa. Mas por trás há muito trabalho. Mas para mim não é importante que quem faz as fotografias saiba muito de fotografia; que seja um fotógrafo profissional. A perfeição técnica da fotografia não é fundamental no meu trabalho (HA *apud* Carlos, 1997).

...

[Somos sim muito conscientes da nossa fragilidade, do nosso envelhecimento, das nossas relações, da nossa cultura, e a mim parece-me que as tuas fotografias tentam envolver isso nos círculos e nos reflexos da luz e da escuridão. Não consigo encontrar a palavra certa, mas elas envolvem algo dessa natureza (Jonh Coplans *apud* Molder, 1998e)]. ... Esta natureza, outra natureza, podia ser o ponta de partida, mas avançamos para outro domínio ou para outra natureza e, claro esta, outro vazio e outro jogo. A relação entre corpo e espírito é fantástica, Existe uma separação. Constatamo-lo depois de tantos outros. A distância muda constantemente e por vezes, em raríssimas ocasiões, coincide. Mas, voltando um pouco atrás, não devemos esquecer que a mente só é possível com um corpo. Não sabemos nada de puros espíritos. Ter consciência da separação e também um puro resultado da mente. Como ter consciência da nossa precariedade, do nosso envelhecimento (JM, 1998e).

...

Estava a trabalhar com a minha assistente. De repente tirámos uma fotografia excelente. Olhámos ambos para ela e dissemos ao mesmo tempo: “É ótima, mas não pertence a esta série”. Pertencia a uma série antiga intitulada *Inox*. Por isso deitei-a fora. É extraordinário, mas uma série pode ser reconhecida por certas características, algumas das quais se destacam e outras não. Temos mais ou menos um tema, uma certa luz,

um ambiente e uma atmosfera, mas há também algo de que eu gosto, algo que se liga ao comportamento operativo, que dá unidade à série. Como sempre as coisas mais importantes, são muito difíceis – se não impossíveis – de explicar. Em qualquer dos casos, gosto do comportamento operativo, ainda que o não consiga explicar (JM, 1998e).

Por último, na representatividade das categorias dos discursos pessoais, surgiu a “corporalidade” (8%). Consubstanciada nas subcategorias “existência” e “experiência” do corpo envolvem por um lado, referências textuais à materialidade ou existência do corpo no mundo, e por outro, à sua experiência subjectiva.

A sua menor relevância nos discursos pessoais, por comparação às outras, deve-se à dificuldade, aquando da codificação, em separar a “existência” da “experiência” do corpo. Muitas das locuções referentes ao corpo recaíram, em vez disso, sobre a “identidade” ou sobre a “expressão”. Estas permitem enquadrar, de forma mais genérica, especificações sobre o uso do corpo na obra.

Outra razão é o facto, de que falar sobre o corpo compreende, muitas vezes, referências directas ao sujeito pessoal, como se observou, menos utilizadas, pois a ideia (mais ou menos contraditória e apriorística) de que a imagem não representa o espelho do eu pessoal, implica todo o discurso da obra.

Porém, alguns exemplos ilustram esta categoria. Veja-se a referência à “experiência do auto-reconhecimento” provocada pelo “encontro” com o “tempo”, da percepção da “passagem do tempo” e, a constatação da sua continuidade inevitável: “Na série intitulada TV, reconheço-me nas fotografias em que a minha cara é maior, nas mais estranhas. É fantástico. Foi a primeira vez que encontrei uma coisa inesperada – ou seja, o tempo” (JM, 1998e). Ainda, neste domínio, existem outros exemplos referentes à experiência de sentir/viver o corpo merecedores de nota:

Eu posava para o meu pai desde os 10-11 anos, quando não tinha aulas ia para lá e encantava-me posar com os panos... e o silêncio do ateliê, o ruído da estufa; o meu pai esculpindo. E sobretudo, o que aprendi com ele foram as horas de trabalho; o quanto é necessário trabalhar horas e horas seguidas, em condições em que tem que se deixar de sentir o corpo. O corpo não existe e o meu corpo era também como se não existisse. Eu estava ali parada: era um modelo, não podia ter frio nem calor. E isso foi bom (HA *apud* Carlos, 1997).

A seguinte alusão à corporalidade/existência material do sujeito no mundo, mostra como esta se confunde, por exemplo, com a expressão/discurso do corpo, quando a artista refere: “O meu corpo é como um baú, um recipiente de emoções, de lembranças, que as pessoas (e eu também) podem encher, esvaziar, transferir para aquele corpo” (HA *apud* Seixas, 2005).

Observe-se ainda outra referência, agora no caso de JM, demonstrativa da dependência entre experiência e existência do corpo: “quando vejo o meu trabalho confronto-me com ele. Não olho só para ele, fico diante dele” (JM, 1998e). O artista fala da experiência do *ver* (para a qual é imprescindível o olho humano considerado na sua forma física), e da experiência de *olhar* o próprio trabalho e, da confrontação que esta gera em termos emocionais e cognitivos. No fundo, exhibe a unicidade do corpo no confronto com a auto-representação, com a experiência de olhar o próprio reflexo num espelho, o qual lhe permitiu “encontrar o envelhecimento da própria imagem”, mas também reflectir sobre ela. Tentando objectivar a sua relação com essa imagem pessoal o artista refere: “ (...) mas passemos dos espelhos às fotografias: quando vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço ninguém em particular, ainda assim reconheço que está ali alguém que não é ninguém em particular. Acho que é uma experiência espantosa e diria que essas imagens são abstractas” – leia-se, logo a minha imagem, é uma imagem abstracta, não sou eu, porque não é ninguém em particular; acontece-me reconhecer-me porque se dá a coincidência de ser eu que a produzi, a partir de mim próprio – aliás como a passagem seguinte corrobora: “já muitas vezes me perguntaram quem é que está nas fotografias. Gosto dessa dúvida. Faz-me crer que há outros a partilharem o meu ponto de vista. Prefiro partilhar dúvidas a partilhar certezas (JM, 1998e).

Como se demonstrou, e, à luz de uma abordagem hermenêutica e in/excorporada da experiência do corporal é difícil isolar as categorias “experiência” e “existência” do corpo, porque o seu sentido analiticamente duplo, é único na sua génese. Especialmente, porque tudo o que envolve o corpo, envolve o sujeito desse corpo e, como tal uma determinada identidade/identificação – nele “o eu do artista é”. Todavia, a narrativa permite a leitura da multiplicidade de eus, com a construção atravessada pelas “interferências do *habitus* ou disposições” às “interdependências das figurações” possíveis do artista. É a singularidade na “pluralidade do que eles representam nas suas disposições, práticas, subjectividades e racionalidades que aparecem nas gramáticas individuais” (Conde, 2011b:6).

Ainda em termos analíticos, as subcategorias da identidade revelaram-se mais inteligíveis, que as da corporalidade, porque teoricamente têm objectos diferentes (a obra, o artista e a representação/tema); enquanto, a experiência e existência do corpo se referem ao mesmo objecto – o corpo do artista. A questão foi solucionada por existirem referências nos discursos atribuídas a mais do que uma categoria ou seja, o mesmo trecho pode ser atribuído multiplamente. Este recurso foi eficaz na solução do problema, tanto porque os sentidos de uma determinada expressão ou acção são múltiplos e não únicos, como porque o *software* utilizado permite desempenhar esta acção.

Observe-se agora a expressividade das categorias, por tipo de documento, dos discursos pessoais. Nomeadamente, como se distribuem os segmentos codificados para as categorias, por tipo de texto, para perceber o papel destes nesta análise (figura 9.1.1.).

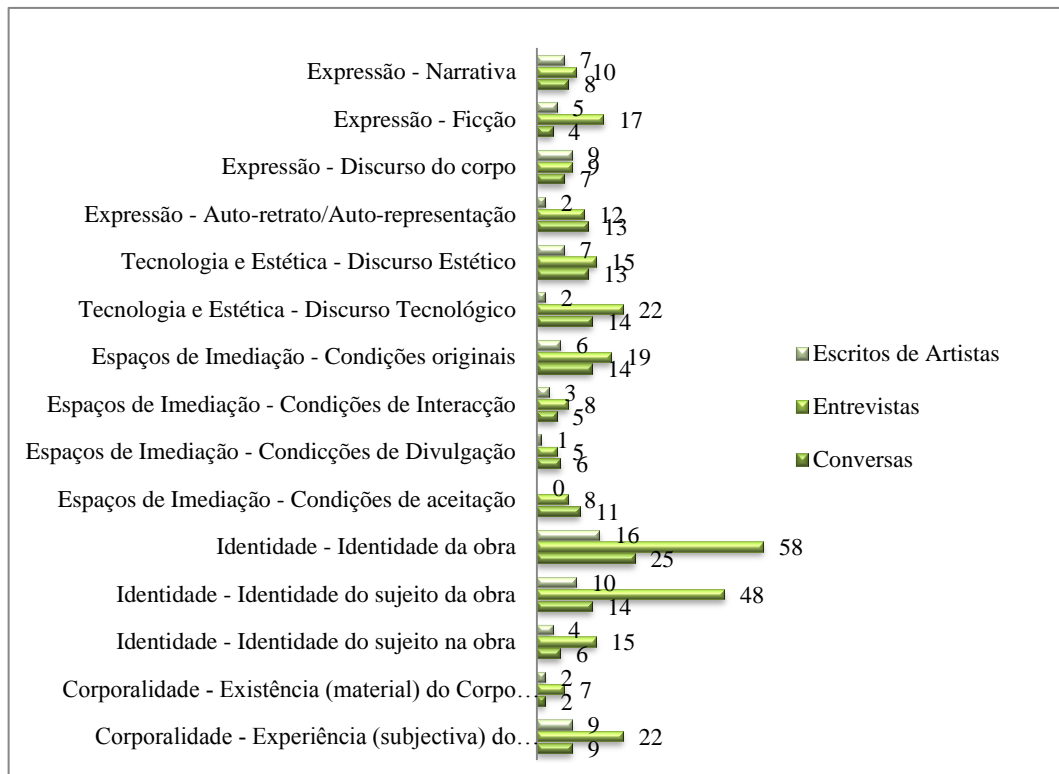


Figura 9.1.1. Representação total das Subcategorias nos Discursos Pessoais, por tipo de documento (N=509).

Se, por um lado, se observou igual distribuição e, relativamente, baixa do discurso do corpo nos três tipos de documento (média de 8 segmentos codificados em cada tipo de texto), destaca-se a corporalidade/experiência do sujeito no mundo nas Entrevistas, com 22 segmentos codificados. Como justificado, anteriormente as Conversas, por serem mais íntimas ou com alguém com um conhecimento pericial mais preciso (*e.g.* outro artista) permitem outro tipo de abordagens mais técnicas (cor, pigmentos, jogos de luz, preferências estéticas, reflexões sobre os espelhos, experiências com as imagens, curiosidades), que transpõem o mais intuitivo, visível ao olho humano – a problemática do corpo. Contudo, não menos importante, mas por sua vez mais explorada nas Entrevistas.

Foi, ainda, nas Entrevistas que as subcategorias “ficção” e “narrativa” apresentaram maior incidência, respectivamente, 17 e 10 segmentos codificados. Nas entrevistas os artistas são continuamente interrogados sobre fontes de inspiração. Nomeadamente, obras literárias, autores,

romances, novelas que possam ter estado na origem da criação das obras, tudo referências que integram estas subcategorias de análise. Paralelamente, sobre o facto de as suas séries contarem (ou não) uma história.

Alusões aos temas específicos de cada mostra, à conceptualização e modos de desenvolvimento de processos criativos de cada obra e a trajectórias expositivas, normalmente situadas e datadas, justificam também, a maior incidência da categoria Identidade da obra, nas Entrevistas (58 segmentos codificados).

Com maior número de segmentos codificados surgiram ainda nas Entrevistas: a identidade do sujeito da obra (48); o discurso tecnológico (22) e as condições originais (19). Estes números revelam a importância da Entrevista na divulgação e legitimação da obra, é mesmo o principal *médium* de inteligibilidade da narrativa vinculada à sua identidade e, às identidades sociais dos artistas. É um método recorrente e, o mais usual, na divulgação das identidades e significados das obras num plano alargado, ainda que para um público mais ou menos específico, como atesta a utilização de suportes exclusivos de publicação destes textos, sobretudo, revistas relativas ao mundo da arte.

A obra artística e os seus criadores atingem papéis sociais tanto, mais complexos e abrangentes, quanto mais conhecidos e mais intensa é a circulação da obra. Por exemplo, Bourdieu e Bardel (2002 [1969]) ilustram esta questão no estudo sobre o “acesso” à arte nos museus. Ao confirmarem, estatisticamente, que este depende do nível de instrução do espectador, concluem que a obra e o discurso artístico são, socialmente, produtores de papéis e identidades, mas de grupos restritos da sociedade. Normalmente, daqueles que por razões de classe ou pela instrução, circulam nas suas imediações. Grupos que, segundo Bourdieu e Bardel (2002), tendem a perpetuarem as suas posições e disposições, produzindo e fruindo os resultados dessa produção, ou seja, reproduzindo-se, praticamente, num ciclo fechado.

Mas, por outro lado, o objecto estético/artístico e a sua identidade são, também, um produto social. Primeiro, porque existem mecanismos, mediações e interdependências envolvidas na sua produção. As criações artísticas são produzidas para um público (real ou potencial), muitas vezes, com o contributo de outros agentes, colaboradores ou assistentes, na sua execução. A própria produção material das obras, com o uso de instrumentos e meios técnicos, está impregnada no social. Seguindo ou inovando tendências, disciplinas e estilos, os artistas estão envolvidos numa rede complexa de relações e práticas com as quais jogam a afirmação; um universo socialmente dinâmico, agencialmente influente.

Por último, a obra e respectiva identidade são um produto social, porque os seus objectivos e propósitos são socialmente produzidos, mesmo que aparentemente do foro íntimo do criador, pela própria universalidade da sua linguagem. Foi assim, que nas Conversas e nos Escritos se destacaram, também, a identidade da obra (25/16 segmentos codificados) e a identidade do sujeito da obra (14/10). Ainda, nas Conversas, sobressai o discurso tecnológico e condições originais (respectivamente 14 e 22 segmentos codificados). E, nos Escritos a corporalidade/experiência do sujeito no mundo (9 segmentos codificados). Estas evidências traduzem, na primeira pessoa, sobretudo, os sentidos expressivo e operativo do corpo na obra.

A análise da distribuição discursiva, por tipo de texto, enfatiza as experiências artísticas e os processos relacionais de identificação/reconhecimento da obra, ao nível da difusão. Entrevistas, Conversas e Escritos cumprem funções similares na divulgação do sentido da obra. Porém, são utilizados em diferentes suportes, de acordo com a estrutura das práticas e das redes de práticas de envolvimento dos artistas, nos diversos momentos das carreiras (*e.g.*, as Conversas ou Escritos estão sobretudo inseridas em catálogos, de acordo com os vários acontecimentos das trajectórias, enquanto as Entrevistas, de maior visibilidade, surgem normalmente na sequência destes, e em meios de divulgação mais mediáticos como na rádio ou televisão).

Embora as Entrevistas tenham sido, maioritariamente, utilizadas nesta análise, pois constituem um meio de mais ampla divulgação, os artistas parecem preferir as Conversas, de carácter mais informal e, normalmente, publicadas em suportes mais técnicos, como os catálogos. De tal modo, esta análise revela também, a importância sociológica da conjuntura visual e mediaticamente discursiva destas experiências, e/ou práticas artísticas. Um conhecimento socialmente produzido e transmitido pela lógica de mediatização que transforma tanto a maneira de ver/sentir o corpo da obra pelo espectador, a sua visualidade e, mesmo, o posicionamento do artista perante o outro e o mundo. Especialmente ao considerar estes discursos como paradigma do conhecimento sobre estes artistas. Observe-se, a seguir, as diferenças entre os artistas, através da análise dos casos individuais, para os mesmos discursos.

9.2. Resultados dos Discursos Pessoais: análise dos casos individuais

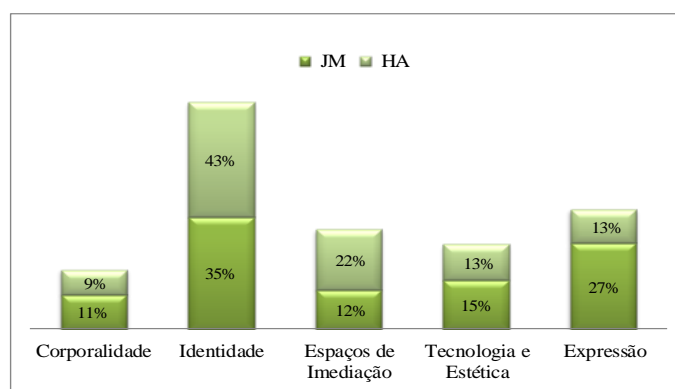


Figura 9.2.1. Representação Individual das Categorias, Discursos Pessoais.

Da análise dos Discursos Pessoais, em termos individuais (figura 9.2.1), verificou-se, à semelhança da análise anteriormente apresentada, dos casos em conjunto, que a identidade predomina em ambos, representando 35% no caso de JM e 43% no caso HA.

O desdobramento das categorias (figura 9.2.2) segue a sequência apresentada, também anteriormente, ou seja, identidade da obra, identidade do sujeito da obra e, identidade do sujeito na obra. Todavia, em JM esta categoria é seguida da expressão, devido ao peso das subcategorias ficção e narrativa no discurso deste artista. Reflectem o vasto espectro de influências ficcionais e narrativas na sua obra. Por exemplo, “na série *Points of no Return* (1994/95) onde me refiro ao piloto de Saint-Exupéry em *Vol de Nuit*” (JM, 1998b), etc. O objectivo desta categoria é incorporar tais influências, abrangendo referências ao sentido narrativo da obra, sobre o qual existem algumas dimensões contraditórias:

Não sei, porque não são narrativas, mas parecem ser narrativas. Na minha opinião isso é um mal-entendido: agrada-me a ideia de ter uma história, mas quando nos aproximamos da história, nesse momento, vemos que não há nada por detrás. Só por um momento. (...) Uma Narrativa (ou uma ficção, se preferires) é parte do jogo de que precisamos para começar, para continuar, e para um dia, que esperamos esteja muito, muito longe, acabar (JM, 1998b).

Outro exemplo seriam as referências a James Joyce (1882-1941), Georges Perec (1936-1982), Fernando Pessoa (1888-1935) ou Joseph Conrad (1857-1924). O último serviu de inspiração à série *The Secret*

Agent de 1991. Série de 51 fotografias (102 x 102 cm), como descrito no *site* oficial do artista (www.jorgemolder.com) “formam uma narrativa aleatória, ou mesmo, uma não-narrativa sobre o sentido da procura e da evidência”:

Well, the Secret Agent is a novel by Joseph Conrad, but my series has nothing to do with the book. I was writing a book about Conrad for a French publisher in 1990, and at the same time working in another series about discoveries relating to visual perception. What interested me was our capacity to discover things – to take an interest in things which otherwise may seem banal. Nonetheless, such things may intrigue us. From the moment we pay them particular attention, they may reveal to us aspects we may not have dreamt of. What fascinates me is the image of the magician and the detective; they are like ghosts haunting all creative effort such as my own (JM, 1998b).

Em HA, por sua vez, seguem-se os espaços de imediação, pela forte presença de relatos sobre as condições originais e de interação nos discursos da artista e, sobre o sentido *do lugar* (do ateliê e do corpo) na sua obra. Desde referências ao lugar do corpo na obra, o corpo que preenche o espaço da obra que é o espaço d’ *A Casa* (obra de 1983), ou seja, do ateliê, que era do pai, agora ateliê da artista, à relação e enorme insatisfação com o suporte e, à busca que essa insatisfação obriga:

Nunca fiz as pazes com a tela, papel ou qualquer outro suporte. Creio que o que me fez sair do suporte, através de volumes, fios, e de muitas outras formas, foi sempre uma grande insatisfação em relação aos problemas do espaço. Quer enfrentando-os quer negando-os, eles têm sido a verdadeira constante de todos os meus trabalhos (HA, 1982).

Apesar disso, ficção e narrativa (o total das duas subcategorias é de 5% de representatividade, para este caso) também são componentes importantes no seu trabalho, ainda que, num registo contraditório ou ambíguo:

Há sempre uma história. O que os meus trabalhos mais antigos contavam era o meu afastamento da pintura e do desenho. As primeiras fotografias contam uma história, falam da maneira como eu me desliguei da pintura e fiquei mais próxima da sua negação e mostram a energia que retirei dessa consciência. Claro que estou sempre a contar uma história, há sempre uma narrativa (HA *apud* Machado, 1996).

...

Não são quadros vivos no sentido clássico. São ficções porque não sou eu. É uma ficção no sentido pictórico. Nos meus trabalhos existe sempre o plano, o plano da tela em que estou lá eu. É como se eu estivesse dentro de uma tela, dentro de uma ficção (HA *apud* Mah, 2000).

À semelhança da evidência conjunta, também, as categorias “Técnica e Estética” e “Corporalidade” ocupam nesta análise, respectivamente, a quarta e quinta posição da representatividade das categorias. Têm, mais ou menos, a mesma relevância em ambos os casos (13% em HA e 15% em JM). Enquanto, a Corporalidade representa 9% em HA e 11% em JM (figura 9.2.2).

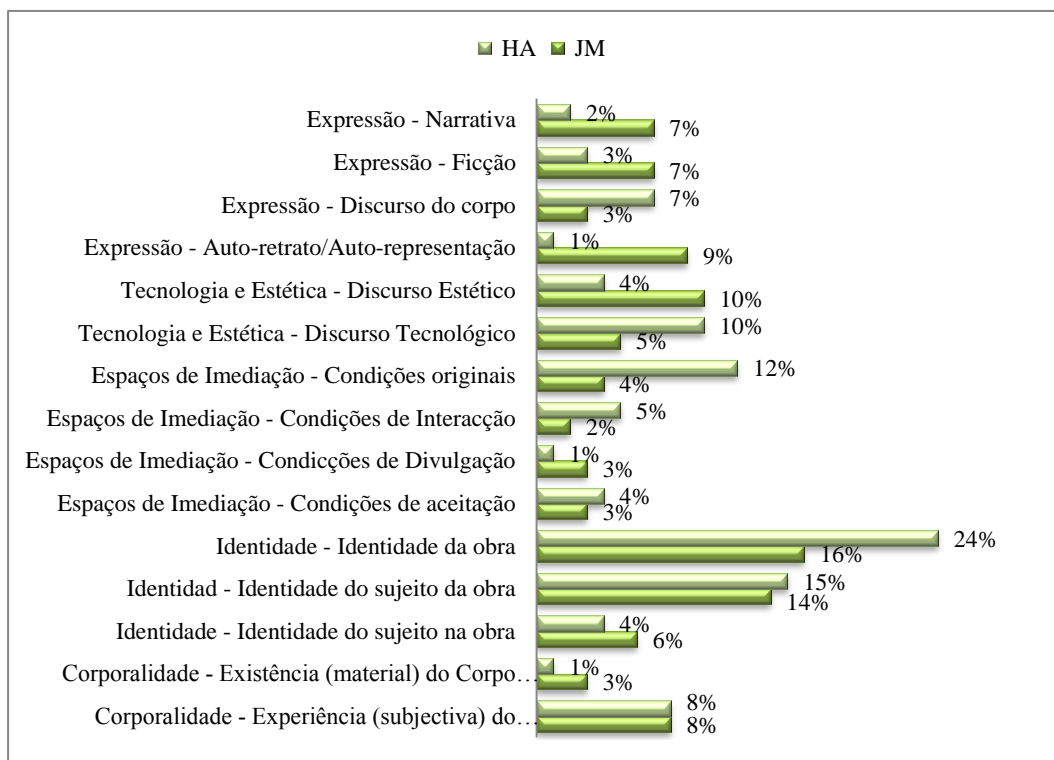


Figura 9.2.2. Representação Individual das Subcategorias, Discursos Pessoais.

As conclusões da análise da representatividade das categorias dos textos pessoais, em termos individuais, atestam a singularidade e as diferenças entre as abordagens do corpo nos dois casos, observadas previamente, aquando análise das trajectórias curriculares dos artistas e da interpretação visual da obra. Ou seja, embora os casos se revelem confirmatórios¹⁴⁶ em relação às hipóteses teóricas levantadas,

¹⁴⁶ Segundo Yin (2003) os estudos de caso podem ser (em relação ao número de unidades de análise utilizadas) únicos ou múltiplos. No caso de se utilizarem “múltiplos casos” estes podem-se definir como: contrastantes (*e.g.*, sucesso/insucesso); confirmatórios (quando se trata da replicação do mesmo fenómeno); ou teoricamente diferentes (*e.g.*, escola primária/escola secundária). Neste estudo, verificou-se que os casos (duas unidades de análise, JM e HA) se revelaram confirmatórios. Ou seja, embora diferentes quanto a especificidades (percursos artísticos, estética dos casos, etc.), no que respeita às hipóteses testadas e, em termos comparativos, revelaram-se confirmativos. No entanto, utilizar mais do que um caso não aumenta, necessariamente, o seu poder explicativo, porque um caso é um exemplo singular: “pode-se usar mais do que

mostram diferenças em termos da substância da sua definição simbólica. Sobressai, neste âmbito, a singularidade de cada caso, nomeadamente, a relativa aos usos simbólicos e operativos do corpo na obra.

Estes, em JM, distinguem a auto-representação pela duplicidade. O artista revela uma ambiguidade na forma de se representar, entre o eu pessoal e a sua ausência. Pensa a figura representada como abstracção, que se afasta da sua pessoa. Mas, esta ambiguidade é assistida pela confissão de que “sem a sua presença real a obra não existiria”. Ao pensar no sentido do que faz, afirma que este “reside apenas numa necessidade”, mas não consegue “encontrar uma razão solidamente necessária. Talvez a única razão é que se [eu] não existisse, não existiria o resto” (Molder, 2006 *apud* Jürgens, 2006).

O mecanismo destas duplicações no interior de cada série, de cada imagem, é o espelho. O “espelho é a máquina de duplicação”, é o “primeiro sistema de reprodução artificial”. O duplo é “o simulacro, o segundo, o representante do original. Vem depois do primeiro, e, nesta sequência, só pode existir como figura, ou como imagem”. Mas, ao ser visto em conjunto com o original, “o duplo destrói a

um caso, mas o estudo de caso não pode depender do número de casos para a sua justificação epistemológica” (Easton, 1992). Contudo, a utilização múltipla pode ser útil, por exemplo, para testar a qualidade do desenho metodológico, ou mesmo em termos comparativos, permitindo encontrar a consistência dos métodos e consolidar a validação dos resultados através da incorporação de diferentes teorias, reflectindo tópicos substantivos ou problemáticas de interesse aquando da generalização (analítica) dos mesmos. Neste contexto, Stake (2007:18-9) faz ainda outra distinção entre estudos de caso intrínsecos (interesse intrínseco num caso), instrumentais (através do caso o investigador tem a intenção de compreender outro fenómeno, conceito ou acontecimento) e colectivos (usar várias unidades de análise em vez de uma). Para este autor “o verdadeiro objectivo do estudo de caso é a particularização, e não a generalização. Pegamos num caso particular e ficamos a conhecê-lo bem, numa primeira fase, não por aquilo em que difere dos outros, mas pelo que é, pelo que faz. A ênfase é colocada na singularidade e isso implica o conhecimento de outros casos, mas primeiramente é posta na compreensão do próprio caso”. Segundo o autor, “a característica mais distintiva da investigação qualitativa é a ênfase na interpretação” (2007:24). Enfatiza ainda o uso de problemas em vez de hipóteses, e a importância das questões iniciais que podem ir mudando ao longo do estudo, bem como das micro-generalizações durante todo o estudo de caso. Neste sentido o autor realça, à semelhança de Yin (2003), o sentido da triangulação de modo a validar o caso e a certificar-se de que todas as regras foram cumpridas. Isto é, que o investigador foi exacto nas medições, rigoroso na descrição, lógico na interpretação, etc. (Stake, 2007:121-2). Mas, como se verificou, o desenvolvimento prévio de proposições teóricas para conduzir a recolha de dados é também importante (Yin, 2003:33), para que *a posteriori* se possam produzir inferências lógicas (generalização analítica) consolidadas. Principalmente, quando se utilizam mais do que um caso, em que o objecto não é *o caso em si*, mas um fenómeno específico no interior desse caso – como aconteceu com a *representação visual do corpo* neste estudo –, permitindo assim validar a “teoria” inicial.

pura singularidade do primeiro”. Através da duplicação, o artista “abre o original para o efeito da diferença, para o diferido, de uma coisa depois da outra” (Sardo, 1998:24).

Neste prisma, coloca-se a questão da narratividade na sua obra. Trata-se de um jogo de possibilidades em que a duplicidade faz parte do processo da construção de sentido. No entanto, a narrativa não advém da serielidade (ou da sequencialidade), mas da própria natureza conceptual de cada fotografia e da “arquitectura espacial ou mental” promovida pelo artista em cada série, em detrimento de uma arquitectura, propriamente, linguística da obra (Sardo, 1998:25). Um dispositivo imagético que confere à obra a sua singularidade e ao discurso a sua ambiguidade. O artista afirma: “Não sei, porque não são narrativas, mas parecem ser narrativas. Na minha opinião isso é um mal-entendido: agrada-me a ideia de ter uma história mas, quando nos aproximamos da história, nesse momento, vemos que não há nada por detrás. Só por um momento” (Molder, 1998e).¹⁴⁷

Os seus significados concentram-se em “situações de fronteira”, entre a vida e a morte, o dia e a noite, o claro e o escuro, o artista e o outro (Bergmann, 1999). É por isso que nas suas séries JM fala também de “contemplação”, porque o olhar do artista também é o olhar do espectador. “Se ao artista pertence o primeiro olhar, o outro, o olhar do duplo, aquele que comprometido numa escrita em

¹⁴⁷ “A serialização do trabalho de Jorge Molder pode ser enquadrada desta forma: cada repetição – seguindo ainda o modelo de Rosalind Krauss a propósito da fotografia surrealista – confere sentido à anterior. A duplicação é, portanto, o processo de construção de sentido. Cada olhar para a câmara confere sentido ao olhar anterior, cada mão confere um sentido à mão anterior. A repetição é o “significador do significado” e é um processo virtuoso em si próprio, não em termos linguísticos, mas pelo gigantesco valor que a pequena diferença faz surgir. Em cada série de Molder, em cada nova pose daquele personagem, outra maneira de fazer aparecer essa identidade alterizada que o seu trabalho alimenta, existe a marca do sentido. Aqui surge o primeiro processo a que aludimos: a distância é o fundamento da repetição. Só no deslocamento do mesmo se pode manifestar o sentido. Esta repetição gera um sentido que, no entanto, não possui nenhuma marca de narratividade, já que se trata de uma serialização não sequencial, salvo em sectores absolutamente definidos no interior das séries. Levanta-se, então, o problema da narratividade. É importante, dentro do contexto do trabalho de Molder, a negação da estrutura narrativa, por dois motivos: em primeiro lugar, porque existe um jogo de simulação em torno da narratividade; a construção de histórias é intuída, suscitada, quase que oferecida pelo artista ao espectador. Trata-se, no entanto, de um simulacro, como pistas falsas espalhadas pelo local do crime. Em segundo lugar, porque é na ausência de qualquer narratividade que é estabelecido o sentido da série como campo de possibilidades. Isto é, se é certo que cada imagem serial acrescenta sentido à anterior de uma forma retroactiva e à seguinte de uma forma prospectiva, a possibilidade de alteração da ordem (e portanto do jogo de intervalo estabelecido, do sentido da própria repetição e do carácter labiríntico do trabalho) é a natureza do processo criativo que abdica de uma formulação estrutural linguística em função de uma arquitectura espacial - quer em termos efectivos de instalação quer em termos mentais como modelo. Trata-se de um modelo móvel e recursivo” (Sardo, 1998:24-25).

suspensão, que o obceca, suspende o corpo, é o olhar do espectador” (Guimarães, 2003: *n.p.*). O olhar do artista transforma-se, assim, numa reflexão sobre o olhar do espectador, na conjugação entre a auto-representação, os títulos, o tempo e o jogo. Esse olhar transmite muitas vezes “a encenação do próprio corpo, ou raramente, a encenação de outras figuras e objectos, fotografias de duplos” (*ibid.*) definem as representações do corpo na obra do criador.

No caso de HA, os usos simbólicos e operativos do corpo, revelam-se na auto-representação com o constante autoquestionamento dos seus limites. E, introduzem a questão da intersecção da artista com o espaço, com o desvelamento de diálogos pictóricos (Braz, 2007) entre espectador, obra e criador, interpelando as fronteiras disciplinares, pintura, desenho, escultura, fotografia. Mas apesar de a fotografia ser “congelamento e fragmento”, recebe a “inscrição do que foi”, como “conserva uma parte e não a totalidade do que ocorreu”. Não implica, portanto, que o fotográfico se resuma à fixação de uma presença, ou seja, a um aparato de produzir semelhança. Pelo contrário, “guarda uma contiguidade, com o que foi” e, é “vestígio de uma presença que se ausentou”. O recurso ao fotográfico adequa-se ao campo da prática artística em HA, ligando a “efemeridade de uma presença” ao “registo da sua ausência” (Braz, 2007:95).

A superfície intermédia, entre a ausência e a presença do corpo dos artistas, junta a presença do corpo-objecto à ausência do corpo-sujeito, operativamente, pela neutralidade do negro das roupas, e supressão do rosto em HA, e pela figura do duplo, do outro em JM. Pela serielidade e repetição traduzem uma “imagem-movimento”, eco de uma matéria plástica feita de discontinuidades, conjunto de “sensações imprevistas” que conferem uma certa ambiguidade às obras e ao seu sentido narrativo, deixando em suspensão os seus significados.

Passa-se agora à análise dos “Discursos sobre os artistas” de modo a validar a informação e perceber se estes legitimam os anteriores ou vice-versa. Paraphraseando Guimarães (2003) – a quem pertence a primeira palavra? Pertencerá ela ao artista, que comprometido num estilo hesitante, que o obceca, interpela o corpo e o sentido da obra?

9.3. Resultados dos Discursos sobre os Artistas: análise dos casos em conjunto

A distribuição das categorias nos Discursos sobre os Artistas é similar à dos Discursos Pessoais, com valores percentuais semelhantes (figura 9.3.1).

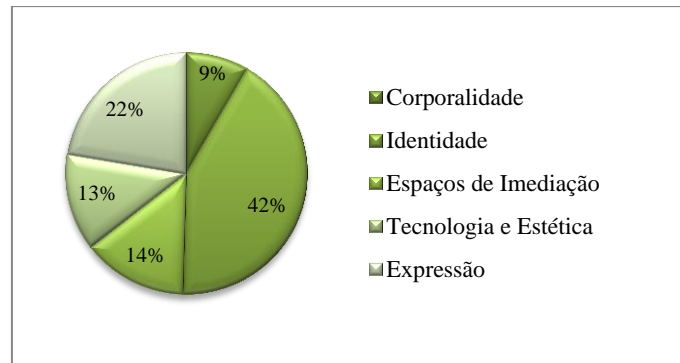


Figura 9.3.1. Representação total das Categorias, Discursos Sobre os Artistas.

Observando o desdobramento das categorias confirma-se o peso da identidade da obra (24%) no estudo. Porém, ao contrário do que aconteceu com os discursos pessoais, encontrou-se na sua sequência a subcategoria identidade do sujeito na obra (10%) e, seguidamente, a identidade do sujeito da obra com 7%. Ou seja, nestes discursos, ao contrário dos anteriores, é dado maior destaque ao sujeito representado (figura do artista) do que ao próprio artista (sujeito). Observem-se dois excertos sobre a obra de JM:

Este duplo não é o centro de uma pesquisa autobiográfica ou introspectiva, mas um personagem ficcional que permite ao artista trabalhar a ideia de divisão, e consequentemente de reconhecimento. A figura que se confronta com múltiplas versões de si mesmo e que ocupa sistematicamente as suas fotografias é um prestidigitador, um manipulador, apanhado na tela tóxica do seu número (Sardo, 2000:20).

...

A suspensão ambígua da encenação reflecte um apagamento deliberado do sentido, pela inescapável natureza do duplo: da interpretação ao confronto entre personagem e artista. (...) Raramente nos olha de frente esta personagem, ela procura a sua presença, combina estados de segredo e constrói apenas uma tela obsessiva. Ambiguamente neutral o seu carácter narrativo estabelece a urgência de uma encenação onde o rosto iluminado, remete para o silêncio da morte, ou para esse absoluto desejo de antecipação, transformando-se pela sua força interna num misto de ícone e alma em diálogo com as ideias de sublime e do indizível, herdadas ainda do último romantismo (Santos, 2000:58).

Esta evidência deve-se à tendência dos autores destes textos, sobre os artistas, para imprimir ênfase aos personagens (sujeito na obra) em cada narrativa ou série, e não propriamente aos sujeitos da obra. Abandonam, assim, o registo mais pessoal e/ou íntimo dos anteriores. Por exemplo, geralmente, referências biográficas e/ou pessoais, nestes textos, servem apenas de introdução, para apresentação do artista, ou então passam a uma nota no final do texto.

Estes textos sobre os artistas proporcionam, sobretudo, um género de linguagem sobre a obra, relativa às modalidades temática, representativa ou simbólica; no plano social enquadram-se no domínio da crítica de arte ou estética. Regista-se um exemplo sobre a obra de HA:

Pintar já não significa apenas óleos, pincéis, telas, grades, molduras... Hoje em dia significa corpo, movimento, tecnologia, campo de acção, construção, desconstrução... Esta nova terminologia surge porque a pintura ultrapassa os seus limites tradicionais, misturando-se com outras disciplinas e recriando-se, principalmente, através dos esforços daqueles que ainda a amam apaixonadamente. Este amor inquieto não permite que as pessoas que o sentem se mantenham agarradas a clichés ou ignorem as transformações técnicas e ideológicas do seu tempo. Essas pessoas olham, portanto, a pintura com novos olhos, arrancam-na da sua rotina, analisam-na, acariciam-na, dispersam-na por novos espaços existenciais convidando-a a lançar-se em novas aventuras. Sabem que a pintura não morreu. Está sim a transformar-se e a procurar novos locais onde possa viver. Procurando conferir-lhe dignidade e elevá-la acima de uma mera obra de arte Leonardo da Vinci disse que a “pintura é coisa mental”, Velásquez mostrou que para lá dos planos, das pinceladas e da luz, estão a interacção de reflexões e os olhares do poder. Empregando o sistema de duplas oposições que caracteriza o pensamento ocidental, poderemos dizer que a ideia que dá vida à pintura é tão importante como as técnicas que são utilizadas para lhe dar forma. No entanto, os grupos vanguardistas do século XX estavam mais preocupados com a forma do que com o conteúdo, e assim, o significante torna-se significado. A busca da essência atingiu o seu ponto mais alto no “Preto sobre branco” de Malévitch, mas depois dele a pintura continuou a repetir-se e a renovar-se, dispersando-se e multiplicando-se na sua busca de áreas até então inexploradas. Quando os criadores da *Land Art* começaram a usar a terra e o céu para inscrever neles os seus sinais e acções, a pintura conquistou um campo de acção quase sem limites. No entanto, há artistas, que preferem continuar a cingir-se à segurança que lhes oferece uma tela para captarem nela o mundo. Há outros como Helena Almeida, que se esforçam duramente por se afastar dela, embora a sua busca não os conduza a locais remotos e exóticos, mantendo-os antes nas trevas e incertezas que povoam os seus ateliês (Martinez, 2001:n.p).

Porque se trata ao mesmo tempo de textos de divulgação ou ensaísticos e críticos, usualmente, debruçam-se sobre contingências que influenciaram as relações dos artistas com outras obras e/ou com o sistema cultural. No seguinte exemplo, pode verificar-se o efeito do reconhecimento da trajectória na construção de significados, contribuindo para o poder simbólico dos artistas. Neste caso através da atribuição de um prémio a JM:

O Prémio EDP/arte destina-se a apostar em nomes como um percurso em aberto e com um futuro ainda por definir, bem como a fomentar a internacionalização da Arte portuguesa. Foi aliás a trajectória consistente e arejada do fotógrafo e artista plástico, bem como o seu papel na definição de tendências estéticas, que levou à nomeação de Jorge Molder por unanimidade (Elias, 2010: n.p.).

Estes textos podem também discutir a forma, os suportes utilizados, a narrativa, ou a agência e/ou efeitos (poder intrínseco da obra/autonomia): “Assim, Helena lembra-nos que o esforço de olhar para o outro (de abandonar os contornos do eu) implica reconhecer os limites da sua própria condição, de ver, de compreender, o outro” (Phelan, 2005:92).

Sobre outros efeitos no espectador observe-se, por exemplo, em JM:

Aqui, a distância que se revela no olhar do homem, na própria imagem, quando ele parece ler onde nada há para ser lido, amplifica-se no encontro do espectador com o poder de atracção da pequena Polaroid, na galeria. É um poder de atracção que Molder compara de maneira interessante, ao das pequenas aguarelas ou daguerreótipos (...) Nestas operações com imagens muito pequenas e de tamanho estandardizado, mas únicas (no sentido técnico), descobrimos que a atenção que elas nos exigem nos obriga a imitar e a aprender por imitação algo sobre o olhar que está representado na imagem. Esta imitação, que somos levados a fazer, deve ser uma das razões pelas quais a obra não é em absoluto sobre Jorge Molder (Sardo, 1998:24).

...

No fundo, Molder oferecia ao espectador o sentimento da sua liberdade (e o da sua responsabilidade). Ao assumir o acto, a matéria e o tempo da operação fotográfica, exigia de nós que fizéssemos outro tanto. E que, em vez de observadores entretidos a folhear uma sucessão de representações tautológicas, nos tornássemos nós próprios em agentes (Durand, 1992b:36).

As Condições de Divulgação e Originais revelaram-se, também, importantes nesta análise, devido ao interesse específico dos textos utilizados, para dar a conhecer a obra, principalmente, aquando da abertura de novas exposições, como demonstra o exemplo anterior. Mas, também, porque há a tendência para tentar perceber o sentido da obra na sua origem e, portanto, os autores procuram escrever sobre os contextos originais (vistos como causas), para perceber os seus resultados (efeitos). Ou seja, o poder intrínseco da obra e respectivo reconhecimento. Nomeadamente, nos Textos em Catálogo (com um total de 28 segmentos codificados, figura 9.3.2.):

Helena Almeida faz sempre várias fotografias para um trabalho, muitas vezes altera as posições do corpo e dos objectos, alteração que rectifica o desenho inicial. A concepção prévia é, assim, excedida pelas fotografias, e o desenho fica melhor. Mas não se trata de aproveitar os acidentes, esperando-os, nem muito menos provocando-os, tem mais a ver com a precisão, o rigor de uma visão (Pernes, 1992).

De destacar ainda a presença das subcategorias “discurso do corpo”, a representar 7% do total das categorias analisadas; o “discurso estético” com 9%; e, o “discurso tecnológico” (4%) (ver anexo D). Todas com maior intensidade nos Textos em Catálogo, respectivamente 44, 57 e 18 segmentos

codificados (figura 9.3.2). Este é um tipo de discurso adequado às exigências do suporte onde é publicado. O seu formato requer um discurso especializado, para um público, na sua maioria, também especializado, com a sua exigência pericial. Como neste trecho publicado no catálogo *Intus* de HA:

Na performance, o corpo é o mesmo, autor, obra e conteúdo, radicalizando uma das linhas fundamentais da modernidade: a individualidade e consequentemente, o questionamento da noção de autor. Enquanto a literatura proclamava a morte do autor, no sentido de que a sua presença era sempre omissa por meio da escrita (inclusive autobiográfica), e consequentemente em texto, a performance debate-se precisamente contra esta ideia da morte do autor, contra a omissão do corpo pela obra. Inclusive quando proclama a mortificação ou glorificação do corpo para que a obra tenha lugar, o corpo/autor está sempre presente, procurando recuperar a unidade perdida que havia fundado a modernidade (Carlos, 2005a).

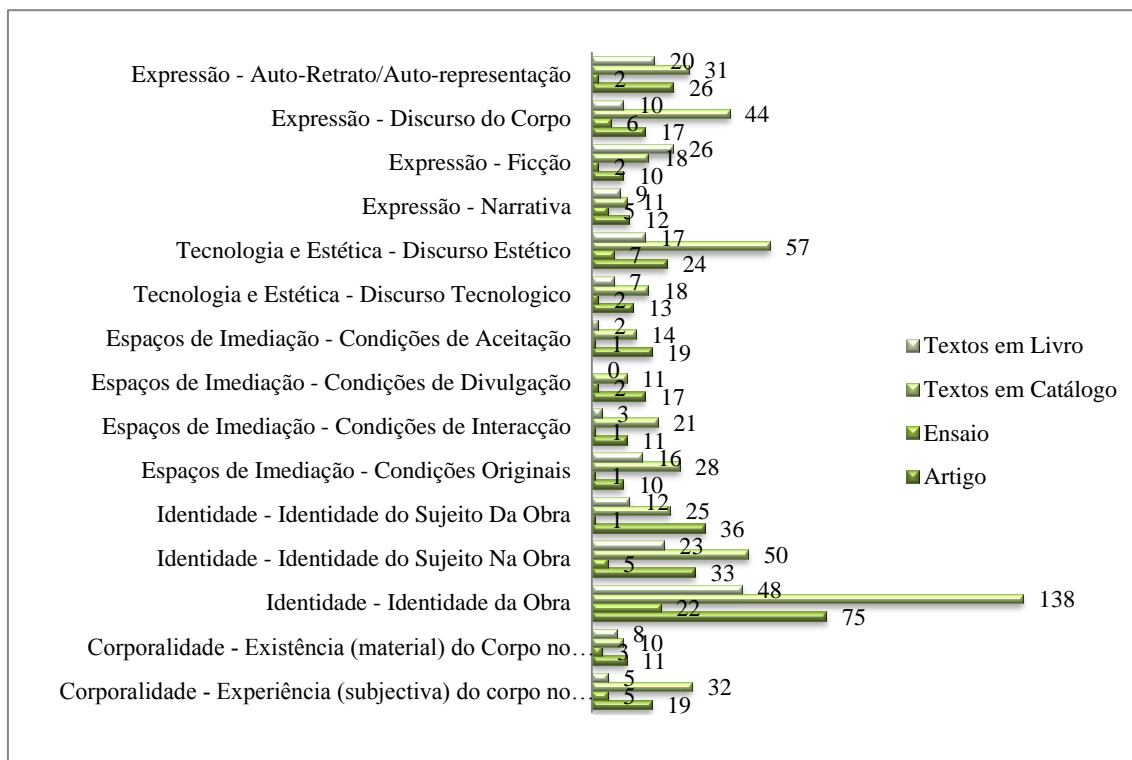


Figura 9.3.2. Representação total das Subcategorias, Discursos sobre os Artistas, por tipo de documento (N=1112).

9.4. Resultados dos Discursos sobre os Artistas: análise dos casos individuais

Individualmente confirma-se a primazia da categoria identidade nestes discursos (ver anexo E). No desdobramento (figura 9.4.1) observa-se, mais uma vez, a relevância da identidade da obra, nos dois casos (27% HA e 24% JM). Segue-se a identidade do sujeito na obra, embora com alguma diferença percentual, 8% HA e 12% JM. Por fim, figura a identidade do sujeito da obra com 4% HA e 9% JM.

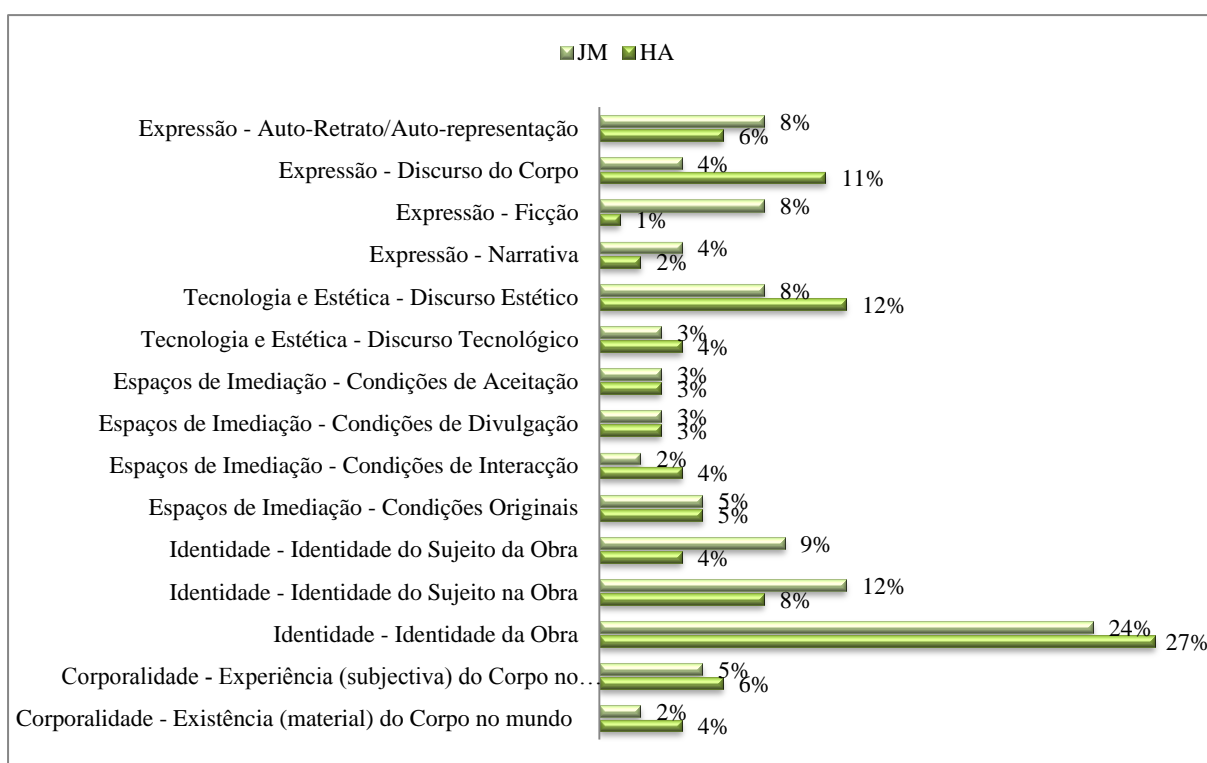


Figura 9.4.1. Representação Individual das Subcategorias, Discursos sobre os Artistas.

No caso de JM, o tema da auto-representação (8%) é recorrente. Trata-se, simultaneamente, de uma questão de reconhecimento/identificação (do sujeito representado com o sujeito pessoal) inevitável, até mesmo para o artista ao confrontar-se com a sua própria imagem e, também, duma regularidade dada a repetição e a serialização, evidentes nas obras. A representação admitida como reflexo, embora múltiplo do artista – “O espelho, a fractura. A ideia de fractura, por um lado, fractura e, por outro, multiplica. Há uma imagem da série *Nox* em que isso aparece. Um espelho partido: primeiro dá estilhaços, mas depois, cada estilhaço tem uma certa autonomia reflexiva. Quer dizer, vai também reflectir à sua maneira” (JM, 2010 *apud Ribeiro* 2010) – é um discurso reproduzido nos discursos sobre os artistas:

Na série *Nox*, os espelhos são usados em quatro situações distintas, que estabelecem um percurso interrompido e clivado: a imagem do homem que se vê ao espelho, duplicando-se; a imagem daquele que se vê em dois espelhos, gerando um reflexo duplicado; a imagem (quase cinematográfica) do personagem que se vê num espelho quebrado e, finalmente, o que utiliza o espelho como luz, que ilumina o caminho com um reflexo. São todas imagens irónicas e manipuladoramente dramáticas. Molder usa o espelho como um duplo do próprio processo fotográfico e da natureza serial do seu trabalho. E a imagem reflectida que confere sentido àquele personagem, porque a torna deliberada, de tal forma que, frequentemente, só vemos o reflexo – o sentido nasce dos simulacros, não das realidades que os produzem. A sua ironia reside no seu carácter paradoxal – e toda a obra de Molder assenta neste processo de inversão, de dizer ao contrário, de dizer da mesma forma que opera o espelho através de inversões (Sardo, 1998:27-28).

...

Em Conrad, conjunto de 31 fotografias concebido como um ensaio sobre o imaginário espacial na obra de Joseph Conrad, Molder faz de cada imagem um resumo (ou como diria Henry James “um germe”) de possíveis ficções. Embora totalmente desprovidas de qualquer conteúdo anedótico, cada uma dessas imagens é a evocação de um mundo possível (Durand, 1992b:37).

...

Molder põe ênfase no plano conotativo, a partir de um código especial criado com muito poucos elementos e onde os aspectos luminosos num contraste pronunciado entre branco e negro desempenham um extraordinário papel. Não obstante, a denotação está igualmente presente, porque fala desde o interior do que é a fotografia e desde o interior do objecto (sujeito) fotografado (Garcia, 1997).

Em HA, embora se mantenha o discurso da auto-representação (6%), o *focus* do seu trabalho é o “espaço” e, as suas in/finitas formas e limites. A intenção é “invadir o espaço da tela”, “ser o próprio desenho”, “tornar-se o corpo da obra”, cortar com os limites do suporte. A figura representada é percebida, maioritariamente, como objecto “vejo sempre a minha figura como objecto; ao retratar-me passo de sujeito a objecto” (HA, 1982). É esta a ideia inicial que resvala para flutuações posteriores onde performances do corpo dão lugar ao autoquestionamento “serão auto-retratos?” (*ibid.*). Discurso evidenciado nos textos pessoais, mas muito reproduzido nestes discursos:

Associadas, fotografia e desenho ou fotografia e pintura sintetizam a representação, com tendência para a objectualização da linguagem plástica. Há uma certa ênfase ritualista que se afasta de qualquer intenção de realização de auto-retratos de sentido narcísico, como se revela nos trabalhos, *Variações e Fuga sobre o Corpo*, *Tela Habitada*, ou *Estudos para um Enriquecimento Interior*, todos datados da década de setenta (Infopedia, 2010: n.p).

...

De então para cá a obra desenvolveu numa intensa radicalização de pressupostos (na postura do corpo fotografado, por exemplo, cada vez mais aproximado de uma posição intra-uterina e informe até se dissolver numa mancha negra perturbadora e quase desvitalizada, petrificada (Vidal, 2009: n.p.).

Observa-se ainda no caso de JM a evidência das seguintes subcategorias, “discurso estético” e “ficção” com 8%. “Corporalidade/corpo vivido” e “condições originais”, com 5% e, as restantes com percentagens entre os 2% (“existência do corpo” e “condições de interacção”), 3% (“condições de divulgação”, “aceitação” e “discurso tecnológico”) e 4% (“narrativa” e “discurso do corpo”). A título de exemplo, observe-se uma referência para o discurso estético e tecnológico:

Quer através de fotografias a preto e branco de grande formato, quer de polaróides (Molder usa uma SX70), quer de chapas de zinco impressas em positivo, o artista define um ambiente, uma tela de relações, frequentemente melancólicas, em torno de um universo povoado de espelhos (Anon, 2003).

No caso de HA, observaram-se a relevância dos discursos estético e do corpo com 12% e 11% respectivamente, ambas sintetizadas na seguinte passagem:

No centro de todos estes movimentos encontra-se a ideia de que o próprio corpo é o *médium*. No caso das artistas feministas, esta ideia surgiu como libertadora. Até essa altura parecia muitas vezes que a principal relação das mulheres com a arte, senão a única relação, consistia em serem a imagem mais celebrada pela própria arte. A possibilidade de imaginar o seu próprio corpo como qualquer coisa, que não o objecto de contemplação, uma possibilidade permitida pelo encarar do corpo como *médium*, permitiu-lhes imaginar-se na dupla qualidade de artista e objecto, de criador e coisa criada. Essa questão tem sido fundamental na dança desde sempre, mas levou mais tempo a ser incorporada pelas artes visuais, em parte porque estas pressupõem uma certa contemplação incorpórea – uma ideia contestada por Helena Almeida desde o início. A influência da dança (...) sente-se em muitas das suas fotografias. O teatro de emoções e saltos altos de Pina Baush parecem ter sido uma influência especialmente potente, tornando-se evidente, por exemplo, na sua série de 2001-02 – Seduzir. No teatro dança, a coreografia, a própria dança, apenas se materializa no acto de ser dançada – a questão colocada por Yeats “como distinguir a dançarina da dança?” vem assim antecipar algumas das mais importantes obras feministas e de *body art* da década de 70, a década mais fecunda da performance. Na qualidade simultânea de criador da obra e de imagem criada pela obra, os dançarinos e os *performers* da *body art* exigem um espectador capaz de integrar ambos os aspectos da criação artística ao mesmo tempo. Esta dualidade – o desdobrar do papel do artista enquanto produtor da imagem e imagem produzida, tem sido central no trabalho de Helena Almeida desde o início dos anos setenta (Phelan, 2005:90).

Seguem-se os valores da corporalidade/experiência do corpo no mundo com 6%. Destaque ainda para os 5% representados pelos espaços de imediação/condições originais. As restantes subcategorias de análise situam-se entre os 1% (ficção) e 4% (existência do corpo, discurso tecnológico e condições de interacção).

A distribuição das categorias, nestes discursos, afirma o sentido agêncial e simbólico dos usos do corpo e da auto-representação na obra dos artistas. No caso de JM evidenciam, genericamente, o interesse na “ficção”, na “duplicidade” e nos “espelhos”. Em HA, é a “objectualidade”, o “espaço” e, também, a “dualidade” que tomam evidência, promovendo reflexões sobre estas categorias e consequências em termos da visualidade e percepção. Nomeadamente, da obra, vista como lugar de transição, entre duas realidades, duas imagens, dois corpos, dois espaços.

9.5. Comparação entre Discursos Pessoais e Outros Discursos, e entre Tipos de Texto

Finalmente, com o objectivo de comparar os resultados das análises dos discursos dos artistas (pessoais) e sobre os artistas (outros discursos), na sua globalidade, observaram-se, primeiramente, o número total de segmentos codificados para cada tipo de discurso (quadro 9.5.1).

Tipo de Discurso	Segmentos Codificados		Totais
	HA	JM	
Discursos Pessoais	232 (14%)	277 (17%)	<u>509</u> (31%)
Discursos Sobre os Artistas	514 (32%)	598 (37%)	<u>1112</u> (69%)
Totais	746 (46%)	877 (54%)	1621 (100%)

Quadro 9.5.1. Total de Segmentos Codificados, por Tipo de Discurso (e por artista).

Ao conjunto de documentos designado por Discursos sobre os Artistas corresponde um total de 69% de segmentos codificados. E, aos Discursos Pessoais 31% desse total, com valores aproximados entre os dois artistas. As diferenças justificam-se, sobretudo, pelo número de textos seleccionados para cada análise/tipo de discurso.¹⁴⁸ Ambos os discursos revelaram, no entanto, a centralidade do corpo no trabalho dos dois artistas, pela representatividade das categorias citadas. Destas, evidencia-se a identidade da obra, expressão (auto-representação, discurso do corpo e narrativa) e espaços de (i)mediação (condições originais).

Em síntese, a questão do corpo é abordada em HA do ponto de vista do processo do fazer em arte, da experiência corporal e da sua interacção com o espaço. JM explora-a mais do ponto de vista da

¹⁴⁸ A comparação, em termos percentuais, das categorias e subcategorias por tipo de discurso, pode ser observada no anexo G.

existência corporal, da passagem do tempo pelo corpo, da inevitabilidade da sua finitude, por oposição à in/finitude da imagem.¹⁴⁹

Outras problemáticas como a da ficção/narrativa, auto-representação, reflexividade, são comuns a ambos embora, como observado, com algumas particularidades referenciais.

Em relação à problemática da auto-representação é abordada, em ambos os casos e discursos, de modo contraditório ou ambíguo, através de afirmações incertas e ambivalentes: por vezes, a identificação pessoal é amplamente recusada, noutras porém, surge a possibilidade de serem auto-retratos, pois não se pode fugir à evidência das imagens. No entanto, não reflectem a pessoa propriamente dita, na medida em que em termos simbólicos ou figurativos, as imagens podem referir muitas *personas*.

Este dualismo deve-se ao facto do artista admitir, por um lado, que é da imagem do seu corpo de que se fala. Porém, as imagens representam figurações dos artistas, em diferentes cenários como um personagem, uma ficção, um duplo, ou um objecto e, não uma representação do sujeito pessoal propriamente dito: “Reconheço-me. Reconheço certos traços que tenho a certeza que me pertencem, mas ao mesmo tempo, não me reconheço no espelho [*i.e.*,] nas imagens que produzo” (Molder, 1998e).

Por outro lado, a razão desta ambiguidade reside na intenção dos artistas em objectivar a figura representada, atribuindo-lhe um sentido específico e autónomo. Criar uma identidade do sujeito na obra como objecto preservando, ao mesmo tempo, a sua própria identidade pessoal, como sujeitos da obra. Um investimento feito em função do interesse dos artistas, mas não num sentido utilitarista, e que foi imposto pelo sentido do jogo. Como refere Bourdieu (2001) designa uma “libido social” semelhante à libido biológica, e demonstra como não há comportamentos desinteressados.

O investimento na ideia de “figura como objecto” permite atingir públicos mais vastos e uma maior capacidade de comunicação da própria obra, pois os artistas permitem que o público se identifique com esta, num outro sentido. Isto é, não apenas no sentido do reconhecimento/identificação da sua imagem pessoal, mas da autonomia, interpretação e apropriação do significado da obra, a nível global de uma estética relacional, socialmente, aceite.

¹⁴⁹ Considerando os dois tipos de discurso (pessoais e outros), em ambos os casos a experiência subjectiva do corpo no mundo tem 8% de representatividade, mas no que refere à existência material do corpo no mundo, JM denota a maior preocupação com a passagem do tempo, o não poder voltar atrás, o envelhecimento e a finitude, com 3% das referências textuais nesta categoria; enquanto HA aponta para 1% de representatividade desta categoria, evidenciando uma menor preocupação com o tempo, em função de uma maior referência ao espaço (em suma, e metaforicamente, JM denota maior inquietação com a “passagem do tempo pelo corpo” e HA com a “passagem do corpo pelo espaço”).

Quer dizer, se no plano singular os artistas apresentam múltiplas diferenças simbólicas em termos da narrativa da obra e expressividade, a nível externo e dos discursos que lhes correspondem, as suas identidades são instanciadas nas redes de relações e práticas discursivas em que ocorrem e legitimados no seu decurso, em “mundos sociais caracterizados pela diversidade relativa”, por exemplo das publicações, catálogos, entrevistas, conversas, e críticas envolvendo mediações na sua produção; enquanto os seus “mundos interiores [e expressividades] são plurais” (Corcuff, 2001:23).

No âmbito da pesquisa, os discursos pessoais evidenciaram, fundamentalmente, o sentido operativo (sobretudo em HA, mas não exclusivo) e narrativo (preponderante em JM, mas igualmente não exclusivo) dos usos do corpo na obra. E, os discursos sobre a obra evidenciaram o sentido expressivo da auto-representação, demonstrando também o poder agêncial da imagem, a ela vinculado.

Comparando agora, o número de segmentos codificados nestes discursos, por tipo de documento (figura 9.5.1.), com maior expressividade aparecem os Textos em Catálogo (508 segmentos codificados), maioritariamente utilizados, seguidos dos Artigos, Entrevistas, Textos em Livro, Conversas, Escritos de artistas e Ensaaios.

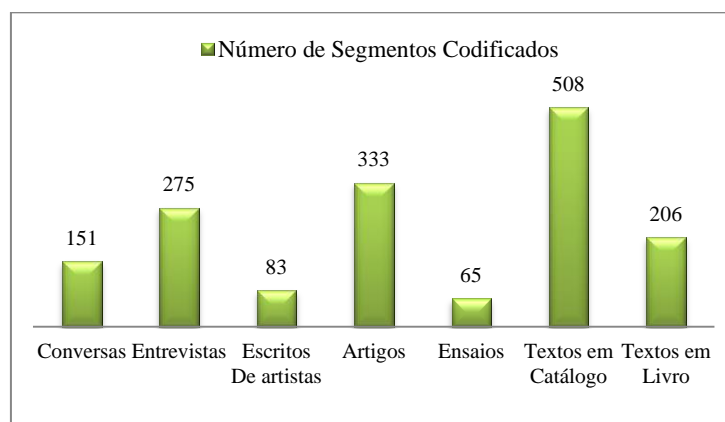


Figura 9.5.1. Total de Segmentos Codificados, por Tipo de documento (N=1621).

No caso de Jorge Molder, dos 22 documentos analisados *sobre* o artista, o texto onde surgiu um maior número de segmentos codificados, foi o livro *Luxury Bound*, um documento extenso, donde se retiraram textos de John Coplans, Ian Hunt, e Delfim Sardo. Contém também uma longa conversa com o artista, completada em Nova Iorque entre 9 e 11 de Outubro de 1998 (incluída no tipo Conversas/Discursos Pessoais). Este livro foi publicado pela Assírio e Alvim em 1999, a propósito da

obra do artista, após a sua participação na Bienal de Veneza de 1999, e inclui também fotografias de Molder – 183 segmentos codificados.

Em Helena Almeida (analogamente 22 documentos analisados) o documento com maior destaque dos Discursos sobre a artista, foi o catálogo *Inside Me*. Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente na Kettle's Yard, em Londres, de 3 de Outubro a 15 de Novembro de 2009. E, na John Hansard Gallery, em Southampton, de 3 de Fevereiro a 31 de Março de 2010, com o apoio da Fundação Gulbenkian. Com textos de Filipa Oliveira, Alyce Mahon e Lilian Tone – 62 segmentos codificados. Muito semelhante àquele, em termos de segmentos codificados, o texto de Peggy Phelan, “Helena Almeida: O Interior de Nós”, publicado no catálogo *Intus*, por ocasião da participação da artista na, 51ª Bienal de Veneza, Pavilhão de Portugal, em 2005 e, editado posteriormente pelo CAM-FCG, em 2006, em Lisboa, aparece com 61 segmentos codificados. A Conversa com Isabel Carlos, contida neste catálogo foi analisada à parte e, incluída nos Discursos Pessoais. Nestes, destaca-se em Helena Almeida a Entrevista *Helena Almeida, Manual de Pintura e Fotografia*, a Sérgio Mah, publicada na revista *Arte Ibérica*, Nº 40, em 2000, com 50 segmentos codificados.¹⁵⁰

Nos textos pessoais, no caso de Jorge Molder destaca-se o texto *Conversa com John Coplans* de 1998 (*apud* Coplans, 1999), que faz parte do livro sobre o artista *Luxury Bound*, mencionado anteriormente, com 68 segmentos codificados.

Para concluir esta análise, observe-se o número total de segmentos codificados, por tipo de documento e categoria, para o global dos discursos (figura 9.5.2).

¹⁵⁰ Outras referências aos textos utilizados e respectiva classificação podem ser consultados nos anexos em quadros de atributos (anexo F). Para verificar em pormenor o número de textos utilizados em cada uma das suas tipologias, para cada caso, ver anexo H.

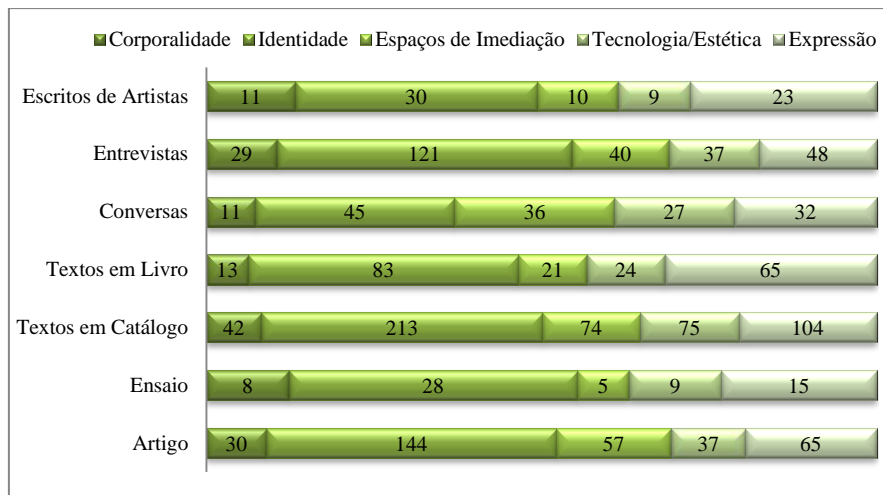


Figura 9.5.2. Total de Segmentos Codificados, por Tipo de documento e Categoria (N=1621).

Observando o gráfico verifica-se que a identidade é a categoria com mais relevo em todos os tipos de texto. Como fundamentado previamente, em termos empíricos, esta deve-se à forte presença da subcategoria identidade da obra em ambos os discursos apresentados. Logo de seguida vem a expressão (com exceção das Conversas, em que a segunda categoria mais abrangida são os espaços de imediação). As outras categorias distribuem-se, mais ou menos, de igual forma pelos tipos de texto e entre si.

Nos Escritos de Artista e Ensaio, menos representativos em termos de segmentos codificados, as categorias mais relevantes são a corporalidade, técnica e estética e espaços de imediação.

Considera-se, após reflexão sobre a análise dos dados, que a concepção original dos artistas e as suas reflexões são reproduzidas nos ensaios, artigos, textos em catálogos, prefácios, notas biográficas (evidente nas inúmeras citações dos discursos pessoais que vão surgindo em documentos de publicação posterior). Especialmente se observarmos os discursos publicados desde as primeiras entrevistas/publicações, ou seja, as trajetórias dos artistas, esta ideia é particularmente evidente. Acontece o mesmo com as concepções dos primeiros autores que escreveram sobre os artistas, cujas ideias são parcialmente reproduzidas, referidas e reinventadas, por outros autores, em textos mais recentes. Nota-se que ao longo das carreiras dos artistas, estes primeiros discursos são a par dos referenciais dos próprios artistas, os mais citados.

Na pesquisa *online* existem inúmeros blogues e *sites* (inclusive de galerias) que também reproduzem aqueles discursos. Mesmo os dados pessoais, publicados nestes sítios, assim como nos currículos dos artistas (normalmente inseridos no final dos catálogos) resumem-se na maioria das vezes a uma informação sinóptica, que vai sendo, repetidamente, reproduzida em vários meios.

Observou-se ainda, salvo algumas excepções, que os autores, que escrevem sobre um e outro artista, são muitas vezes os mesmos. E, também, que os mesmos autores podem escrever sobre os artistas ou, eventualmente, entrevistá-los, várias vezes ao longo das suas carreiras, o que revela, como antes fundamentado, algum fechamento ou restrição do campo. Este é percebido, também, pelas características periciais de alguns discursos, com a sua publicação em suportes, também, específicos da profissão ou condição artística. Contudo, nas décadas mais recentes aparecem já, ocasionalmente, sinopses sobre exposições ou entrevistas, em meios mais genéricos (*e.g.*, jornais).

Outra ocorrência recorrente é o facto do mesmo texto ter sido publicado/utilizado em suportes diferentes. Por exemplo, num livro sobre o artista e num catálogo ou numa revista e num catálogo. Muitas vezes, ainda, os próprios artistas repetem ideias, talvez porque as perguntas são, eventualmente, semelhantes, diferindo os discursos mais em função da especificidade de cada obra/série, ou dos estilos dos autores, do que em função das características do suporte ou das perguntas.

Ou seja, muitas das entrevistas e outro tipo de publicações, como artigos de divulgação, acontecem aquando da exibição de novos trabalhos, facto que renova o discurso, pois para cada obra há, normalmente, novos argumentos e/ou fundamentos. Embora na sua essência se mantenham certas características em termos composicionais, há elementos diferentes incorporados ao longo das trajectórias, reflectindo as buscas e inquietações pessoais, ideias, técnicas e processos desenvolvidos, os quais fazem variar moderadamente os discursos no curso do tempo.

Assim, considera-se a estrutura discursiva onde os artistas se inserem relativamente durável, em relação às ideias que a fundam. Porém, há um discurso *novo*, emergente com a conjuntura visual e sociocultural das obras, que as mantém vivas. São mudanças que se devem aos próprios materiais utilizados na sua construção, a aspectos composicionais específicos ou outras situações circunstanciais de produção da obra, como contextos simbólicos e regimes de visualidade (por exemplo, agora distintos da realidade dos anos 70, onde os artistas surgiram).

Os próprios artistas vão-se adaptando a novas tecnologias, matérias, diferentes visões do mundo e a todo um conjunto de novas possibilidades que o espaço cultural oferece, criando também novos discursos sobre estes aspectos. A adaptação da imagética do artista à época em que vive dá-se através de uma necessidade expressiva e técnica de exploração de novos meios e suportes, como pelo interesse pessoal e profissional por novos materiais e contextos plásticos e visuais próprios da contemporaneidade.

Com ela surgiram novos discursos visuais e, por conseguinte, mediáticos na explicação dessas novas realidades. Os meios de produção e difusão das obras são cada vez mais tecnológicos e, conseqüentemente a mediatização cada vez mais abrangente. Nestas redes cada vez mais complexas de relações e práticas, a influência (poder) do artista e a relevância da sua trajetória têm um papel crucial, com mecanismos agênciais específicos, o que torna a estrutura discursiva destes casos também relativamente dinâmica.

9.6. A gramática textual em Helena Almeida e Jorge Molder

A título de interesse, a análise textual permitiu verificar ainda as frequências das palavras utilizadas, apontando para o uso superior do termo “artista”, “experiência”, “intencionalidade”, “eu”, “narrativa”, “processo”, nos discursos na primeira pessoa; e “nome”, “imagem”, “pintura” e, “arte” nos discursos sobre os artistas, para os casos considerados em conjunto.

Sociologicamente, e de acordo com as dimensões (visual e textual) privilegiadas na análise discursiva, a proeminência destes vocábulos nos discursos pessoais indicam uma aproximação aos sentidos mais utilizados pelos artistas na definição do uso do corpo no seu trabalho: o sentido narrativo da obra, e o sentido prático, em duas vertentes, como modo de vida (envolve a construção da identidade do artista); e operativo do corpo na obra (experiência e processo).

Nos discursos sobre os artistas, os vocábulos mais utilizados indicam a relevância do nome do artista e da obra em sentido amplo (imagem, pintura, arte). Isto é, da sua identificação/reconhecimento, evidenciando o sentido expressivo (descrição e contextualização) e o sentido agêncial do uso do corpo na obra, pela veemência do discurso. Estes implicam a utilização nestes textos, de mecanismos discursivos de legitimação, os quais foram também identificados.

Normalmente, identificados como verbos, estes mecanismos agenciais dividem-se em subtipos, os quais mapeiam os três âmbitos da actividade humana: fazer, ser, e sentir/experimentar. Estes subtipos podem ser categorizados como materiais, existenciais, relacionais, verbais, mentais e comportamentais (Mulderig, 2011:49). Por sua vez, a representação destas acções ou mecanismos agenciais envolveu a identificação e desconstrução de estruturas discursivas complexas de modalização¹⁵¹, nominalização¹⁵²,

¹⁵¹ A modalização é uma operação pela qual a relação predicativa é localizada em relação à classe de sujeitos enunciativos que integram o sistema referencial. Da modalização resultam os valores da categoria gramatical

metáfora (ou imagem) e, particularmente, relevantes para esta análise, a *antítese*, o *oximoro* e o *paradoxo*.

O uso de nominalizações e metáforas¹⁵³ é característica do discurso, frequentemente, descritivo destes artistas, apontando para objectos concretos ou acontecimentos, ou seja, para a “auto-representação” e descrição dos “objectos” contidos nas imagens e dos seus contextos, etc., para a expressividade. Mas observou-se também o uso de um tipo de discurso argumentativo, característico por exemplo, de textos académicos ou burocráticos, o qual requer comentários sobre proposições ou ideias cujas relações são assinaladas pela utilização de verbos abstractos (*e.g.* “pareçam”, “envolve”, “procurar”, “tentar”) e também muito utilizadas pelos dois artistas. Nomeadamente, como forma de justificação/legitimação e atribuição de sentido aos discursos visuais, sobretudo, porque os artistas são questionados nesse sentido. Estes verbos são acompanhados por expressões de ligação para fundamentá-los (“como”, “porque”, “como resultado”, “consequentemente”, “com a ajuda de”, “embora” etc.) (cf. Mulderrig, 2011:49). A nominalização nos discursos analisados tem um “alto grau de nominalidade”¹⁵⁴ (Mackenzie, 1996 *apud* Pezzati, 2009:56) com uso frequente de proposições, demonstrativos e adjectivos (*e.g.*, “desta”, “deste”, “aos seus posteriores desenvolvimentos”, “impertinência dos espelhos”). A metáfora ou imagem é também, frequentemente utilizada nestes discursos, para fazer a ligação do discurso visual a outras narrativas (comparar, relatar fontes de inspiração e referências poéticas, fílmicas, narrativas, etc.).

modalidade ou valores modais. A modalização permite o uso de uma expressão que vai suavizar, ou clarificar a informação veiculada pelo verbo. O processo de modalização não se verifica somente nos verbos modais (*e.g.*, dever, ter de, poder, etc...) ou advérbios (*e.g.*, provavelmente, necessariamente, possivelmente, etc.). Pode realizar-se de várias maneiras diferentes, como no uso de determinados verbos e adjectivos, por exemplo: possível, provável, capaz, óptimo, permitido, obrigatório. Outros verbos: assegurar, crer, precisar de, saber (Graça [2012], <http://www.ciberduvidas.pt/pergunta.php?id=17263>).

¹⁵² Processo morfológico que consiste em atribuir a função de nome a uma palavra de outra classe gramatical; substantivação (Dicionário de Língua Portuguesa, (Online) <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/nominaliza%C3%A7%C3%A3o>).

¹⁵³ A metáfora consiste em empregar um termo com um significado diferente do habitual, com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado. A metáfora implica, pois, uma comparação em que o conectivo comparativo fica subentendido (Dicionário de Língua Portuguesa, (Online) <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/metafora%C3%A7%C3%A3o>).

¹⁵⁴ O grau de nominalidade varia de 0 a 4 desde construção, completamente verbal a completamente nominal. O tipo completamente nominal é característico de línguas como o Português em que o uso de adjectivos e demonstrativos são frequentes (Pezzati, 2009:57).

Não deveremos ser tão severos quanto o fomos naquela outra ocasião com a madrasta da Branca-de-Neve, e procurar compreender como nos é difícil conviver com a impertinência dos espelhos. Razões desta ordem, que acrescentam à curiosidade e ao conhecimento a vaidade, embora nos pareçam melhorar o entendimento deste fazer, deixam ainda assim de lado algo, porventura, essencial. A ideia de alguém produzir um outro seu eu visível, embora traduzindo a natural monotonia das duplicações, que S. Tomas de Aquino oportunamente criticou, envolve a possibilidade de um gesto limite de criação. Nem Deus foi tão longe, limitando-se a tratar das criaturas e tendo silenciado quase tudo o que dizia respeito a sua gênese e aos seus posteriores desenvolvimentos (JM, 1994).

Registou-se ainda o uso recorrente da antítese, do oximoro¹⁵⁵ e do paradoxo, relevantes na manutenção do jogo da ambiguidade, entre auto-representação e auto-retrato, entre o *eu* e o outro. O paradoxo é, “essencialmente, um termo do domínio da filosofia, âmbito em que a oratória e a retórica desempenham um papel essencial, e, como tal, com muitas configurações comuns às da literatura [e da estética], onde os jogos de palavras e de imagens são frequentes” (Houaiss *et al.*, 2002: *n.p.*). Não é de estranhar que os discursos dos artistas façam uso dessa figura estilística, particularmente, no caso de JM, cuja formação filosófica pode induzir, de algum modo, a sua utilização, semelhante ao *habitus* profissional, representando uma realidade presente em muitos dos textos analisados. Sentidos e usos apropriados por outros autores, nos discursos sobre os artistas, pela legitimação e visibilidade social, nas suas várias formas de exposição.

(...) Lembrei-me então de um verso do Caetano ‘será que esses olhos são meus?’. Pois, por tanto se usarem, engendra-se uma espécie de propriedade comum que nos leva a pensar seriamente em quem vê e no que é visto e também no modo como se alteram as certezas sobre os pontos de vista: o que é que é daqui e o que é que é dali. Entendi que certas certezas são, afinal, grandes indutoras das maiores dúvidas. Isto é tudo de ordem muito geral, mas inevitável, embora nos surpreendam sempre. Fica assim, aqui, um tempo presente, ao fim e ao cabo, tudo o que nos resta da memória (JM, 2001b).

¹⁵⁵ O oximoro pode ser “o aproveitamento estilístico de um paradoxo”, reconhecendo no oximoro um recurso específico do domínio literário, um recurso artístico da retórica, atribuindo-lhe um outro nível/estatuto, distinto de paradoxo, palavra usada nos mais diversos contextos para designar qualquer situação bizarra, estranha, que se destacasse pela invulgaridade de “ser contrária à previsão ou à opinião comum” (Machado, 1990). Expressando uma contradição no seio de um juízo e não o confronto de duas ideias, característica da antítese, a compreensão do oximoro “obriga o leitor a analisar a realidade a partir de diferentes perspectivas, mas sem que entre elas se estabeleça a dicotomia posta em evidência pela antítese simples”. Concluindo: o oximoro é o recurso estilístico que representa um “paradoxo intelectual”, revelador da atitude do sujeito poético/de enunciação perante determinada realidade. Por sua vez, o paradoxo, apesar de ser uma das características do oximoro, é um termo mais abrangente, que se aplica a todas as situações em que o insólito e o ilógico se destaquem (Cunha [2012], <http://ciberduvidas.pt/pergunta.php?id=18821>).

Em suma, as acções ou mecanismos de legitimação e reconhecimento envolvem linhas complexas de agência e são frequentemente abstractas. A legitimação pode ser nominalizada e realizada como objectivo de um processo material (*e.g.*, “fica, assim, aqui, um tempo presente”). Pode suprimir o agente envolvido (“engendra-se”), ou enfatizada por uma modulação (“lembrei-me então de um verso”). Em termos sociológicos os objectos que facilitam a legitimação e reconhecimento são estruturais (convites e oportunidades para representações institucionais) e disposicionais (o artista dirige-se às competências e potencialidades agenciais dos outros agentes, na divulgação e aceitação da obra, com as suas formulações discursivas, apelando à percepção. Por exemplo, com o jogo da incerteza e da ambiguidade pelo uso do paradoxo, que é afinal, comum à existência da vida humana: “Entendi que certas certezas são, afinal, grandes indutoras das maiores dúvidas”).

Esta gramática de identificação e reconhecimento envolve modelos avançados de discursividade (afirmação, definição e descrição da obra; descodificação de sentidos, argumentação e defesa de pontos de vista, com base na ambiguidade e bivalências, comparações, justificação, processos e exposição) assentes em duas formas gerais de legitimação. Em primeiro lugar, na diferenciação (a unicidade da obra por referência a outras) e particularização (descrição dos elementos que fazem parte da sua própria composição). Os elementos discursivos de especificação e diferenciação reproduzem, como referido antes, sinais com traços de nominalização de vários tipos, sensoriais e cinestésicos, ao nível da visão e percepção das obras; afectivos, ao nível da identificação do espectador com a obra. Em segundo lugar, na divulgação (visualidade, mediatização) e aceitação (quadro de significações do observador/espectador e/ou “modos de ver”).

Em termos individuais as gramáticas da identificação orientam-se no sentido da duplicidade e da narrativa em JM; e no sentido dos processos e da experiência em HA. Justificam-se os destaques prévios das categorias: expressividade (auto-representação, ficção e narrativa) e discurso estético (composição, descrição) em JM; e espaços de imediação (ateliê, família, a casa), expressividade e discurso tecnológico (discurso do corpo, experiência e processo) em HA.

Mas agora já não há essa saída delicada e que passa “pela ponta dos meus dedos”. Nestes trabalhos passo a sentir, por intermédio do meu corpo, o percurso, marcas da saída rasgada dum ser misto, metade corpo, metade-coisa, corpo-coisa negra, viajando confundindo-se com o espaço, sendo ele próprio espaço inutilizando a Forma. Caminhada dum passageiro sem fisionomia, fendido e aberto por um corte negro visitante e livre na sua saída-entrada, variável, em harmonia com o espaço divergente. Quis registá-lo emergindo dum invólucro, sua antiga habitação que abandonando-se com alegria no negro, formando um

todo sem Forma, vibrante e ofensivo, um espaço que é. Elo deslocando o espaço consigo numa alquimia secreta, com um prazer quase sonoro, deixando no seu rastro uma mancha aguda de dois espaços. Fóssil subitamente acordado e surpreendido na sua forma dilui-se lentamente na atmosfera e pela sua boca silenciosa e entreaberta, fenda negra ela própria, põe o verbo sair em movimento (HA, 1981).

Mas observe-se ainda um trecho da conversa de JM com John Coplans (1999), em que convergem o *discurso pessoal* e o *discurso do outro*:

JM (...) Não sei porque não são narrativas, mas parecem ser narrativas. Na minha opinião isso é um mal-entendido: agrada-me a ideia de ter uma história, mas quando nos aproximamos da história, nesse momento, vemos que não há nada por detrás. Só por um momento. É o que eu te dizia há pouco. As casas, as músicas, os livros, os (...) pormenores e os infindáveis gestos do quotidiano. (...) Uma narrativa (ou uma ficção, se preferires) é parte do jogo de que precisamos para começar, para continuar e para um dia, que esperamos esteja muito, muito longe, acabar.

JC - Sim, mas quero deixar isso claro. No caso da dita narrativa, ela não tem princípio nem fim; pode ser baralhada e pode nem sequer lembrar que fotografias foram tiradas e por que ordem. E tu pões-lhes na parede; começa a ver de que maneira é que gostas delas. O objectivo duma narrativa não é lidar com a noção sequencial das fotografias do princípio ao fim, uma narrativa é o efeito final da ideia geral de que tratam as fotografias, e elas são construídas de uma maneira desligada, para poderem ficar por qualquer ordem. Não são ordenadas, a não ser por ti, num dado momento. E tu podes alterá-las.

JM - Tens toda a razão. Não sabemos bem a ordem, mas podemos mudar algumas coisas. Não tantas como gostaríamos, mas algumas coisas...

JC – Então temos de ter cuidado quando falamos de narrativa. Eu tenho um problema com a palavra “narrativa”. Podemos ir ver ao dicionário. Pois... no teu trabalho não há narrativa, retrata um evento; é uma obra de arte. E tu não narras nada linguisticamente nem descreves nada a não ser a relação entre a tua mente e o teu corpo. A única narrativa é a relação entre a tua mente e o teu corpo num dado momento, quando tiras a fotografia. E, é não linguística, é produzida como uma fotografia. Não estou a facilitar-te a vida (...).

Por fim, os resultados desta análise mostraram, ainda marcadamente, o uso do termo “tempo” e “continuidade” em JM e “ateliê” e “espaço” em HA, aspectos estruturantes da gramática e semântica dos discursos da obra. Ambos, “tempo” e “espaço”, referem-se ao lugar do corpo no tempo e espaço da obra e às sensações experienciadas pelos artistas nesses contextos, ideia particularmente evidenciada em várias passagens como se demonstrou.

Esta análise revelou a centralidade do “corpo” na obra, nos dois casos, presente nas várias categorias: discurso do corpo; auto-representação/auto-retrato; corporalidade; identidade; imediação, assim como instrumento técnico e estético, e também como discurso. Como mencionado antes, pode

resumir-se nas locuções: *passagem do tempo pelo corpo* em JM e *passagem do corpo pelo espaço* em HA, como metáforas para a vida nos dois sentidos. Respectivamente, da existência e da experiência (mas como também observado, dificilmente separáveis e, portanto, não exclusivos de um ou outro artista; apenas com expressividades diferentes em cada caso).

9.7. Sumário: sentido dos usos do corpo na obra e mecanismos discursivos de legitimação e reconhecimento

A análise dos discursos *da e sobre* a obra de HA e JM permitiu detectar em primeiro lugar os principais usos do corpo na obra dos dois criadores: “modelo”, construção do “eu” e do “outro”, criação de “personagens”, representação pictórica do “corpo-objecto”, “performance”, “experiência”, “movimento” e “processo”, “explora[ção] [d]os limites do corpo” e do *self*, “conveniência”. Em suma um *uso instrumental e necessário*, por um lado; *discursivo e referencial*, por outro.

Em concordância com esta enumeração, a análise e interpretação discursiva identificou os sentidos dos usos do corpo na obra. Isto é, as acepções mais relevantes destes usos e representações do corpo em HA e JM: o *sentido prático*, em que a representação do corpo aparece como *modo de vida*, ou seja, engendra acções conformes às possibilidades objectivas (interesses/agenciamentos/intenção reflexiva) de cada um e, revela um sentido propriamente *técnico ou operativo* do corpo na obra; o *sentido expressivo* traduzido nas manifestações de sentimentos, reflexões pessoais, ideias e conhecimentos (o corpo como *médium* da incorporação e da excorporação na obra, através dos vários elementos técnicos, estéticos, materiais, simbólicos e expressivos), em suma, composicionais, consubstanciados na imagem; o *sentido narrativo* (importa contar a história, aferir a natureza conceptual da obra e identidades; e o carácter serial das imagens); e um *sentido agêncial* com a produção de efeitos específicos, da imagem e dos discursos textuais, nomeadamente, o de construir e ampliar a visibilidade da obra. Implica também, efeitos particulares e inesperados e, a percepção e modos de ver do espectador/observador. Estes efeitos envolvem *mecanismos discursivos específicos de legitimação e identificação/reconhecimento*, consubstanciados nos meios textuais, verbais e mediáticos. Estes mecanismos são:

- i) Mecanismos discursivos de *diferenciação e singularização*, ou seja, de identificação e definição da identidade da obra.

- ii) Mecanismos discursivos *processuais*, ou descrição de modos de fazer, experiências e processos de construção das obras.
- iii) Mecanismos discursivos *equívocos*, ou seja, a utilização vigorosa de nominalismos e configurações estilísticas como o enigma, a contradição, a ambiguidade, jogos de palavras, a metáfora, o oxímoro e o paradoxo.
- iv) Mecanismos discursivos de *exposição/visibilidade* que englobam a exposição abrangente da obra, com a explicação e a justificação da sua existência (através dos escritos em catálogos e brochuras). Estratégias de divulgação e aceitação da obra, especialmente, através de entrevistas e outras conversas e documentários, em vários sítios mediáticos. Procura/encontro de agentes e lugares de exposição, fortemente simbólicos e, de circuitos institucionalizados de mediação.

A obra tem, portanto, mecanismos causais intrínsecos e representativos, mas a sua compreensão envolve também a descrição e interpretação das relações entre fenómenos a um nível mais amplo (*e.g.*, identidade, auto-representação, corporalidade e visualidade); verificou-se na análise destes fenómenos que várias estruturas se cruzam entre si, nomeadamente, discursiva, corporal, simbólica, em vários níveis de profundidade e poder (influência).

Os discursos visuais e textuais sobre estes artistas representam linguagens ou estruturas relativamente duráveis e considerável concentração de poder, que permanecem, com algumas actualizações, pela sua reprodução nos vários médiums. São instituídos ao nível de estruturas simbólicas que com elas se intersectam, concedendo-lhes poder e visibilidade à medida que avançam no tempo. Estes discursos não são normalmente contestados. São aceites como verdadeiros, talvez por representarem, fundamentalmente, formas de expressão pessoais e, não propriamente, formas de manipulação ou constrangimento sociais. Verificou-se que a corporalidade é uma dimensão que se apresenta igualmente durável, quer pela presença constante nas obras (excorporação), como pelo aspecto incorporado das experiências e práticas artísticas, revelando-se a base e o *médium* dessas experiências, bem como da construção das identidades da obra, pessoais e sociais dos artistas.

Na globalidade da análise das categorias verificou-se que é dado particular destaque a aspectos que caracterizam e definem a obra no seu todo – conteúdo, composição, modos de fazer, processos técnicos e tecnológicos utilizados; influências e relações com outras obras e/ou textos; outros métodos de trabalho (perspectiva, luz, cor, sombra, movimento, simetrias, posições, definição do sujeito da imagem,

cenários), mais do que aos próprios sujeitos. Mas também à sua obscuridade, àquilo que ela é em potencialidade. Este jogo dos contrários permite o encontro do determinado com o provável, da finitude da imagem com o potencial da sua narrativa imagética. Jogo que encerra a sua legitimidade e relevância. Sociologicamente depende de estruturas simbólicas de legitimação e reconhecimento e disposicionais dos artistas. A “corporalidade vivida”, transformada em “simbolização intentada” (Ferreira, 2006:104), aceita e reinventada através da auto-representação.

Na perspectiva dos criadores é dado relevo a todos os factores considerados mais importantes para a construção de uma identidade da obra, a que desejam defender e pretendem ver desta forma autonomamente (re)conhecida. Os artistas reafirmam, assim, o potencial das obras, bem como a sua própria agência, “aquilo que elas fazem”, os “efeitos” que podem vir a ter a nível da percepção, pelo outro (Rose, 2007; Haraway, 1998). Neste sentido, pela sua agência a “obra autónoma” afirma também o papel do seu criador. Porque “cabe [também] aos artistas fornecerem um estatuto de arte à sua obra”: “em teoria, a obra de arte pode estar para sempre ‘ausente’ como uma possibilidade pela narrativa fornecida pelo artista”. [No entanto], “a presença do artista reforça a obra de arte ausente, tal como a presença da obra de arte reforça o artista ausente” (Maio, 2011:51). Em suma, a função autor e obra legitimam-se mutuamente.

Logo, reconhece-se o papel determinante da identidade do sujeito da obra na existência da obra, porque quer a percepção do artista, a sua visão do mundo, como as suas experiências (incorporadas) são obviamente, reflectidas na forma de representar o mundo, e nestes casos de se auto-representar. A maior relevância desta subcategoria da identidade nos Discursos pessoais, 14% em comparação com os 7% nos Outros discursos, atesta esta ideia. Já a identidade do sujeito na obra é mais relevante nos outros discursos (10%) do que nos primeiros (5%), o que confirma “o peso que a instituição arte tem na determinação do efeito social de obras de arte individuais (Burger, 1984:83 *apud* Maio, 2011:51). Ambas as evidências sustentam o argumento sobre o reconhecimento e legitimação, como o da identidade/identificação. Até porque a legitimação passa pela identificação: do artista com a obra, ou vice-versa. Nestes casos também, da imagem representada com o artista, através da qual é instituído o reconhecimento para auto-representação, numa “permanência e autonomia relativas” (cf. Chouliaraki & Fairclough, 2005) dentro de quadros simbólicos vigentes.

Consequentemente, “a autonomia relativa” que a obra conquista ao longo da trajectória do artista “é um efeito das redes (ou mundos) da arte mantidas pela circulação de obras de arte e pela produção de

[discursos e] agentes especializados: os artistas”. As formações discursivas, por seu lado, apresentam modelos a serem seguidos pelos artistas, exigindo que estes se posicionem nas narrativas históricas por eles fornecidas: “No decorrer do século XX a competência teórica [e tecnológica] ajuda o artista a encontrar uma posição na narrativa da arte, substituindo as competências tradicionais e apresentando-se como uma nova possibilidade para fazer arte” (Singerman, 1999 *apud* Maio, 2011:63-64). Também, implementar lugares e posições de destaque dos respectivos sujeitos. Da mesma forma, “a teoria, nomeadamente a filosofia da arte, tem um papel fundamental em moldar a prática artística, as práticas conceptuais e os movimentos artísticos que dependem muito do apoio textual para fornecerem o enquadramento certo, incluindo as ferramentas da sua própria legitimação” (*ibid.*). Neste sentido, destacaram-se a evidência dos Discursos Estético e Tecnológico em HA e JM como categorias que imprimem significado teórico e simbólico às suas narrativas (com boa representatividade em todos os tipos de texto).

Pela mesma razão, se destacaram também os Espaços de Imediação sustentando, nas suas diversas formas, divulgação, aceitação, interacção e condições originais, as relações sistémicas de produção, criação, legitimação e instituição do reconhecimento, os quais ocupam o terceiro lugar da representação das categorias em todos os tipos de documento à excepção das conversas. Nestas, é mais fácil focar-se nas trajectórias, por exemplo, em vez de incidir apenas em pontos-chave da obra e conteúdos. A relação mais informal estabelecida entre dois elementos envolvidos na conversa, com influência recíproca e que em princípio se conhecem, permite trazer para a conversação histórias e reflexões pessoais, relativas a condições de origem, acontecimentos, relações profissionais, etc.

Adicionalmente, a construção do Discurso do Corpo (HA 11%) e da Auto-representação (JM 8%), fundadora de toda a problemática em análise, e por isso teórica e conceptualmente, categorias das mais importantes nestes casos, mostram que “cada obra está ligada a um passado tornado narrativa” e/ou ficção, que é apresentado ao espectador como “parte de um discurso dentro do qual se devem situar, ou face ao qual, devem, talvez tomar uma posição. [Neste sentido] a consciência que os artistas têm das suas posições na narrativa da arte é um conhecimento profissional” (Singerman, 1999:210 *apud* Maio, 2011:48).¹⁵⁶

¹⁵⁶ Recorde-se que o Discurso do corpo e a Auto-representação/Auto-retrato, juntamente com a Ficção e Narrativa, constituem a categoria Expressão. Esta categoria é a segunda mais representativa do estudo em termos globais e, a segunda mais representativa, em todos os tipos de textos, à excepção das Conversas, onde se evidenciam, como se demonstrou antes, os Espaços de Imediação.

Os artistas têm acesso a formas específicas de discurso, que se tornam progressivamente um recurso de poder/saber (van Dijk, 2001:355), ou seja, possuem um poder singular (e relativo) que lhes permite controlar as suas acções e as interpretações sobre elas. Pode mesmo afirmar-se que os “discursos sobre os artistas” são de facto dirigidos a partir dos “discursos originais” ou “pessoais” dos artistas. No entanto, este poder é relativo na medida em que os artistas não conseguem, controlar toda a circulação e, conseqüente reprodução desses mesmos discursos. Na realidade estas formas de acesso e controlo dos artistas sobre as suas práticas, como agentes situados especialmente no poder e controlo discursivo dessas práticas (por exemplo, ao escolherem e decidirem os seus temas e conteúdos, ou ao escolherem entre as suas oportunidades de exposição, as que melhor se adequam aos seus perfis) são aspectos importantes da análise do discurso, permitindo uma maior aproximação do investigador com essas práticas. Assim, definindo também as situações em que tomam iniciativas, os artistas fazem trajectórias específicas no mundo da arte, estabelecendo relações específicas com as estruturas já existentes e outros agentes que concorrem no espaço social onde ambos se inserem (reproduzindo, mas também transformando essas estruturas).¹⁵⁷

Através dos discursos produzidos – pelos diversos agentes que compõem as redes ou os mundos da arte, que podem ser os próprios indivíduos (artistas) e outras organizações (*e.g.* galerias, museus,

¹⁵⁷ Neste caso, e descrevendo o discurso como um complexo de eventos comunicativos, o acesso e o controlo podem ser definidos tanto pelo contexto como pelas estruturas do texto e da fala. O contexto é definido como estruturas mentais representativas das propriedades da situação social relevantes para a produção ou a compreensão do discurso (Duranti e Goodwin, 1992; van Dijk, 1998 *apud* van Dijk, 2001:356). Consiste na definição de categorias tais como a definição global da situação, a definição do cenário (tempo, lugar), a definição de acções em curso (incluindo discursos e géneros do discurso), e dos participantes em vários papéis comunicativos, sociais ou institucionais, bem como as suas representações mentais: metas, conhecimentos, opiniões, atitudes e ideologias. Já a estrutura do texto ou do falar é definida através dos géneros, estilo e temas. Tipicamente, os géneros possuem esquemas convencionais, consistem em várias categorias, como por exemplo, detalhes de um discurso restringidos a um determinado grupo, idade ou posição. O acesso a essas categorias pode ser, proibido ou obrigatório. Igualmente vital é o controlo sobre os tópicos (macroestruturas semânticas) e sobre as mudanças de tema. Embora o controlo da maioria dos discursos seja contextual ou global, mesmo os detalhes de significado locais, forma ou estilo, podem ser controlados (*e.g.*, controlar os detalhes de uma resposta numa entrevista). A acção e interacção são dimensões do discurso que, também, podem ser controladas por prescreverem ou proscriverem actos de fala específicos e, por distribuírem selectivamente ou interromperem o curso do mesmo (van Dijk, 2001:357). Em suma, todos os níveis e estruturas do texto, contexto e da fala podem, em princípio, ser controlados mais ou menos por indivíduos [agentes, actores, actores colectivos ou instituições] em posições de poder específicas (van Dijk, 2001:357-358).

colecções) e sistemas (universidades, mercado, políticas culturais praticadas) – as identidades (do artista e da obra) são recursivamente reinventados e mantidas, num sistema cultural que, por sua vez, ajudou também a fundá-las.

Concluindo, a auto-representação como prática discursiva é um processo que envolve diversos mecanismos agenciais de identificação e legitimação na construção do seu reconhecimento e singularidade: a análise da representação como prática discursiva permitiu identificar estes mecanismos e os meios que os possibilitam, em diferentes redes de relacionamentos, tais como entrevistas e participações ocasionais em programas de televisão, filmes, pequenos vídeos referentes a montagens de exposições e entrevistas na internet ou na rádio. Em conjunto, estes discursos multimédia através daqueles mecanismos linguísticos e visuais de identificação e diferenciação tornam logicamente as obras e os nomes dos artistas reconhecíveis por públicos alargados. Não esquecendo a natureza política de alguns destes processos, ao operarem com mecanismos estratégicos para, em função de olhares e interesses diversos, conferir uma ordem e um significado às obras e aos nomes dos artistas.

CONCLUSÃO: SINGULARIDADE, RECONHECIMENTO E SENTIDOS DOS USOS E REPRESENTAÇÕES DO CORPO EM HELENA ALMEIDA E JORGE MOLDER

O corpo é uma construção histórica e cultural, sobre a qual se articulam diferentes discursos e saberes. Logo, não é dado nem universal. É provisório, inconstante, uma construção social e susceptível a inúmeras modificações, de acordo com o desenvolvimento científico e tecnológico, em cada cultura. Deve ser pensado não só a partir dos seus aspectos biológicos, mas sociológicos, ideológicos, visuais e individuais (como normas, símbolos, valores, representações e discursos) que nestes sistemas existem sobre os corpos. Desde o vestuário, acessórios ou maquilhagem utilizados, às intervenções e modificações, nele, produzidas. Em suma, da sua imagem como linguagem e expressão de identidades pessoais, construídas reflexivamente, em contextos sociais e simbólicos específicos.

Pensar o corpo a partir de uma perspectiva social e historicamente construída é pensá-lo a partir da cultura e da linguagem. Esta perspectiva rompe com a forma naturalista de qualificar e tratar o corpo, centrando-se nas discursividades socialmente construídas, desde as formas de apresentação pessoais às formas de re/apresentação visuais e sociais, aprendidas e reproduzidas. Isto é, “incorporadas por sujeitos cognoscentes, dentro de quadros referenciais e sistemas de interpretação e avaliação corporal presentes nas várias formações sociais. Neste quadro, o corpo é visto como lugar de incorporação, de reprodução «natural(lizada)» de disciplinas e normatividades”. Todavia, actualmente, cada vez mais “socialmente mobilizado como lugar de excorporação, ou seja, de manifestação pública de formas de investimento expressivo, intencionais, voluntárias e altamente reflexivas”, resultantes de determinações individuais, mas socialmente contextualizadas (Ferreira, 2006:555).

Neste contexto, foi objectivo desta investigação avaliar o papel destas manifestações expressivas na construção das identidades sociais dos artistas, e de que modo elas reflectem as suas identidades pessoais, reconstruindo as narrativas da singularidade e do reconhecimento nos dois casos. Ou seja, pretendia-se analisar a relação corpo/identidade, a partir das formas de representação do corpo na obra de HA e JM, entendendo o corpo e a representação como espaços de (re)construção das identidades dos artistas e das obras.

Esta análise centrou-se nos usos e representações dos corpos, na obra de HA e JM, desde o início das suas trajectórias artísticas (anos 60-70) até à actualidade, e teve como hipótese de trabalho a reconfiguração corporal pelo discurso visual-artístico, entendendo que os conhecimentos advindos

destas práticas específicas corporificam e reconfiguram a representação do corpo através de uma lógica que afecta tanto a maneira como os artistas se relacionam com os seus corpos e identidades, como a forma como estas imagens são vistas no âmbito social e simbólico.

A abordagem fenomenológica e interpretativa da representação do corpo permitiu concluir que a produção e recepção das obras são incorporadas. Proposição não circunscrita às experiências vividas do observador, mas também à capacidade hermenêutica da imagem propriamente dita. Reconhece estes discursos visuais como portadores de experiências sociais e culturais dos seus criadores, bem como dos contextos onde são produzidos. Neste sentido, a imagem é portadora de sentidos potenciais, além dos investidos pelos artistas ao produzi-las, gerando efeitos através da sua agência, como novos modos de ver e percepções indeterminadas das imagens, não equacionados à partida pelos seus criadores.

O estudo começou por incidir na descrição dos perfis das trajetórias de HA e JM, pela reconstituição do espaço multidimensional de realização pessoal e profissional dos dois artistas através de um modelo de análise de correspondências múltiplas, que utilizou os dados dos seus currículos. Depois, explorou o potencial hermenêutico das imagens através da sua interpretação visual, e identificou os principais sentidos para os usos e representações do corpo na obra destes artistas. Finalmente analisaram-se os discursos textuais sobre as obras, pela qual se identificaram os seus principais mecanismos discursivos de legitimação e reconhecimento, com a mobilização de discursos dos artistas e de outros agentes, para a sua operacionalização.

Especificamente, após observadas as imagens, sobretudo, em catálogos e exposições, realizaram-se as primeiras leituras e recolha de material para análise. Nomeadamente, textos, entrevistas, artigos de revistas, currículos, filmes (DVD e VHS), outro material em formato digital (imagens, textos, documentários, pequenos filmes de montagens de exposições, entrevistas). A partir destas observações e leituras exploratórias da literatura (teórica e empírica) sobre o domínio em investigação, formularam-se cinco categorias estruturantes das narrativas, visuais e textuais em HA e JM: Corporalidade; Identidade; Expressão; Tecnologia e Estética e Espaços de Imediação. A cada uma destas categorias corresponderam ainda algumas subcategorias de análise e interpretação teóricas que ajudaram a definir o campo semântico de cada categoria, e que foram utilizadas, posteriormente, na análise discursiva.

Na *análise das trajetórias individuais* utilizaram-se os currículos dos artistas, a partir da sistematização dos dados neles contidos, numa base de dados, com o *software* SPSS versão 17. Esta análise identificou várias fases ou momentos nos trajectos individuais dos artistas: Academia, Integração;

Reconhecimento Nacional e Internacional; Permanência ou manutenção do nome em JM (com alguns picos de consagração ao longo da carreira); e, Academia, Integração; Reconhecimento Nacional e Internacional; Permanência e Consagração em HA – indicadas pela análise exploratória e descritiva das variáveis (distribuições e frequências das exposições por anos, escalões etários, países, tipos e locais de exposição). Posteriormente foi ensaiado um modelo de Análise de Correspondências Múltiplas, o qual integrou os dados dos currículos dos dois artistas em conjunto. Este processo, sobretudo exploratório, permitiu descrever o espaço multidimensional de realização pessoal e profissional dos artistas, sugerindo *um traçado comum da trajectória* constituído por três momentos mais abrangentes: Individualização (em que os artistas se afirmam pela diferença e especificidade das suas obras; corresponde à construção do nome); Reconhecimento (nacional e internacional; momento em que adquirem, através da exposição gradual da obra um estatuto profissional); e Institucionalização (confirmação do estatuto, através de representação em colecções e circuitos de exposição institucionalizados; incluindo a consagração através de prémios e outras atribuições).

Em termos sociológicos, este traçado foi útil para um enquadramento estrutural dos casos e na operacionalização das formas de construção das identidades sociais dos artistas. Por outro lado, em termos individuais, a reconstrução da trajectória foi relevante na avaliação de referências relativas à integração, relações e contextualização do trabalho dos artistas no espaço das práticas e para a reconstrução das suas identidades narrativas.

A reconstrução da trajectória permitiu decifrar a presença de relações básicas e complexas respeitantes às categorias: “espaço da arte” e “artista” expressas na relação de imediação destes com os vários espaços de actuação e práticas. São relações ligadas à estrutura social (mercado da arte; circuitos de exposição) e estruturas intermédias (lugares, organizações, conhecimentos) e, sobre a ideia de reapropriação e reorganização do social pelo artista, como unidade singular do seu trajecto, aqui reduzidas aos contextos de exposição, divulgação e interacção das obras.

Reconheceu-se a dimensão actancial da trajectória ancorada na dinâmica da narrativa da identidade e das imagens, sujeita a mudanças fundadas nas acções individuais dos artistas, escolhas, projectos e mediatização. Enquadradas numa estratégia mais vasta de investigação, com a análise de outras dimensões discursivas e práticas, das experiências, usos e representações do corpo na obra, a trajectória de cada artista constituiu-se como uma micronarrativa dentro da macronarrativa que é o caso.

A reconstrução destas micronarrativas particulares, a partir das diversidades dos CV artísticos e, a relevância da singularidade individual no seu desenvolvimento dinâmico, possibilitou a reconstrução da trajectória comum, mas também dos processos de identificação e reconhecimento dos dois casos. Quer dizer, a identificação dos mecanismos da construção da identidade social do artista e da obra e das relações que preenchem os diferentes espaços de (i)mediação da vida. Tais como, profissionais e mediáticas, demarcações institucionais das obras e respectivas identificações individuais (diversas questões de conteúdo/representação simbólica da obra, como a identificação com o autor, enunciada através da ambiguidade sou eu/não sou eu) e colectivas (questões mais gerais como a discussão sobre a classificação auto-representação/auto-retrato das imagens). Neste sentido, foram mobilizadas outras fontes, mormente, visuais e, métodos adicionais de análise na sua exploração.

A *análise visual* envolveu a sistematização dos dados numa grelha de análise, identificando segundo diferentes modalidades (tecnológica, composicional e social) e níveis ou planos (produção, imagem em si e audiências) de interpretação das imagens (Rose, 2007), os médiuns, temas, materiais, características formais e simbólicas, bem como condições de produção, formas de expressão, técnicas e estéticas convocadas pelos artistas e, a interpretação das várias representações e usos do corpo nas obras. Identificou também os diversos mecanismos de produção e reprodução discursivas, através de instrumentos mediáticos, como entrevistas e comunicações em filmes e documentários, programas televisivos e de rádio, etc. E, revelou o *sentido agêncial* da imagem, o seu poder ou efeito (*i.e.*, o resultado da relação estabelecida entre observador e objecto ou pessoa representados e, à partida, não esperados), como um dos aspectos mais importantes da construção dos seus sentidos. Observa-se sobretudo, na reconfiguração das suas identidades pelos próprios artistas. E ainda, outros sentidos para os usos e representações do corpo na obra de HA e JM, nomeadamente, *narrativo, expressivo e prático*.

O *sentido narrativo* é interpretado de duas formas: em primeiro lugar, através da narrativa da imagem propriamente dita, fruto de experiências e reflexões dos artistas e formas de expressividade. Opera em conjunto com outras imagens (*e.g.*, uso da série) e discursos (uso dos títulos), ou separadamente (*i.e.*, no sentido literal cada imagem pode ter um sentido visual independente da série onde está incluída, podendo funcionar noutros contextos, em conjunto com outros elementos e discursos, onde adquirirá novos usos e sentidos simbólicos). Como diria Barthes (1998), a imagem é polissémica e, portanto, para fixar o sentido de uma imagem artística, isto é, a sua identidade, é preciso a palavra e o discurso (verbal). Ela adquire sentido no âmbito de um conjunto de significados flutuantes, existentes na

cultura e no mundo de cada um. Assim, sugere que a mensagem linguística é um instrumento para neutralizar a polissemia da imagem, os seus excessos, a sua “cadeia flutuante” de significados:

A imagem sem palavras existe, sem dúvida, mas com uma intenção paradoxal, [*e.g.*] em alguns desenhos humorísticos; a ausência da palavra encobre sempre uma intenção enigmática (Barthes, 2009:42). A denominação restringe a polissemia pela fixação de sentido, restringe assim os sentidos denotados, orientando a identificação. Ao nível simbólico, a mensagem linguística orienta a interpretação. Sendo o sentido fornecido pelo contexto (Barthes, 2009:32-33).

Em segundo lugar, o sentido narrativo é interpretado nesta tese, pelo sentido que as experiências de representar o corpo fornecem à vida do artista e às suas identidades. Na medida em que estes se identificam com as imagens e vice-versa, e porque o percurso e o reconhecimento das imagens constitui o seu percurso enquanto artistas.

No âmbito da narrativa das imagens, uma terceira categoria foi distinguida, a “identidade do sujeito na obra” (personagens), cuja leitura é decisiva para a compreensão da narrativa de cada imagem/obra. Foi possível distinguir, assim, entre “corpo real do artista” e o “corpo discursivo”, donde se estabeleceu ainda o *sentido prático e operativo* dos usos e representações do corpo na obra, ou seja, por um lado, estas práticas artísticas fornecem uma lógica à vida do artista, que significa a possibilidade da acção sem ter que passar pela elaboração de uma razão teórica para essa acção (Bourdieu, 1997 e 2009). Quer dizer, elas aparecem como um modo de vida, uma necessidade pessoal, causa e consequência de factos, na sequência de acontecimentos que é a vida; por outro lado, há um sentido prático, no sentido propriamente operativo do termo, pelo uso do corpo na obra como instrumento tecnológico e discursivo, adquirindo, assim, também *sentidos expressivos* de “controlo e afecção” (Miranda & Cruz, 2002).

Mas, neste jogo, o sentido da imagem artística não é completamente denotado pelo seu autor. A imagem esconde sentidos potenciais activados pela presença de cada um perante essas imagens. Se, genericamente, a fotografia contém um maior grau de denotação, pois não interfere no objecto (Barthes, 1998 e 2009), a verdade é que, também, na fotografia artística o uso dos vários elementos não é propriamente aleatório. Na sua concepção intervêm vários mecanismos e processos retóricos e conceptuais. Multilinearidades tecnológicas e discursivas que convergem ante a vivência/experiência fotográfica dos corpos, pelo uso/experiência do corpo do artista na obra, como pelo olhar/experiência do

espectador *vis-à-vis* essas imagens. Manifestação da sensibilidade pela imediação da corporalidade e de fluxos tecnológicos e mediáticos que controlam e penetram no corpo afectando as experiências operativas e visuais das obras (cf. Miranda & Cruz, 2002).

Verificou-se, assim, que os sentidos expressivos do corpo como signo na obra são acompanhados de reconhecimentos e legitimações simbólicas e discursivas externas, nomeadamente verbais/textuais. Na procura destas significações e legitimações foram mobilizadas outras fontes de informação e, conseqüentemente, outros métodos para a sua análise, nomeadamente, a análise de conteúdo, por categorias, de textos *dos* e *sobre* os artistas.

A *análise textual* consistiu na análise de vários documentos sistematizados e classificados a partir de uma tipologia de textos criada para o efeito: Discursos Pessoais (subdivididos em Entrevistas, Conversas, e Escritos de artistas) e Outros Discursos (subdivididos em Artigos, Ensaios, Textos em Catálogos, e Textos em Livros. Estes textos foram decompostos a partir do uso das categorias e subcategorias de análise enunciadas, com o *software* MAXQDA versão 10. A partir da interpretação e comparação do número de segmentos codificados por documento, tipo de discurso, categoria, subcategoria, esta análise permitiu compreender as perspectivas dos artistas e de outros agentes sobre as imagens. Nomeadamente, os significados, efeitos e os processos de legitimação das obras. Também, confrontar os mecanismos de produção e reprodução discursivas, com o estudo das ligações entre discursos multimédia (documentários, etc.), pessoais (entrevistas, conversas) e, outros (ensaio, artigos, etc.).

A decomposição dos textos em categorias revelou a identidade da obra como o tema mais abordado em ambos os discursos. Seguidamente emergem os assuntos que têm a ver com a expressão e com os espaços de imediação. Todavia, em termos individuais verificou-se que a segunda categoria mais abordada em JM é a expressão através das subcategorias, “auto-representação” e “narrativa”. E, em HA o segundo tema distinguido são os espaços de imediação, através das “condições originais”. Esta análise distinguiu, ainda, a relevância das Entrevistas (265 segmentos codificados) relativamente aos discursos pessoais, e dos Textos em Catálogo (708 segmentos codificados) e Artigos (333 segmentos codificados) nos discursos sobre os artistas, na mediatização das discursividades.

Genericamente, a análise discursiva da/sobre a obra apreendeu a estrutura de significações dos casos, bem como os mecanismos do seu reconhecimento (identificação), respondendo a hipóteses adicionais (*e.g.*, se os Discursos Pessoais dos artistas validam os Outros Discursos ou vice-versa),

avaliando o papel da imagem, propriamente dita, nesse processo. Por outro lado, permitiu perceber como se constrói o sentido das imagens, os modos de ver a auto-representação e a visualidade em torno destes artistas e das suas obras.

Em suma, foram confirmados os *usos* (“modelo que dá jeito usar”; conveniência; “construção do outro”; “personagem”; performance; “experiência-processo”; “sair do suporte”; explorar os limites do corpo; interacção com o espaço; “necessidade”; pensar a relação “imagem-movimento” ou “imagem-tempo”) e *sentidos* (narrativo, prático, expressivo, agêncial) da representação do corpo na obra destes artistas. Por fim, verificou-se que estes implicam *mecanismos* propriamente *discursivos de legitimação e reconhecimento*. Neste âmbito, identificaram-se: i) *mecanismos discursivos de singularização*, ou definição da identidade da obra; ii) *mecanismos discursivos processuais*, ou descrição de modos de fazer, técnicas, instrumentos e métodos de construção das obras; iii) *mecanismos discursivos equívocos*, ou utilização de figuras de linguagem como o enigma, a contradição, a ambiguidade, o paradoxo; e, iv) *mecanismos discursivos de legitimação*, explicação do sentido da obra recorrendo a justificações e substantivações (*i.e.*, ferramentas de linguagem argumentativas).

Estes mecanismos de legitimação e reconhecimento envolvem uma certa complexidade agencial e são, geralmente, abstractos. Por exemplo, a legitimação pode ser nominalizada e praticada como projecto de um processo material (*e.g.*, expor a obra); pode assumir o agente envolvido, embora, sobretudo antinomicamente: “o artista que se fotografa a si próprio recria a sua imagem como um outro”, etc.; ou suprimi-lo (“a figura do duplo”); e, pode ser enfatizada por uma modulação (*e.g.* “o artista sobejamente conhecido”; “com uma carreira notável”, etc.). Mas, também pode resultar de um processo agencial imaterial não-verbal envolvendo, nomeadamente, a percepção do espectador; ou a simbólica da imagem adquirida no curso da trajectória do artista aceite e, muitas vezes, naturalizada pelos vários discursos.

Concluiu-se assim, que a legitimação se funda por um lado, na *identificação*, assente na “diferenciação” (um todo que muda por referência a outros) e, na “especificação” (a relação da imagem com os símbolos da sua própria composição) dando à obra a sua singularidade. Por outro lado, no *reconhecimento* e legitimação, assente na divulgação e aceitação (visualidade, atribuição de sentidos, exposição da obra). O uso do corpo na obra envolve, pois, de um lado, a afirmação do nome e da obra do artista, e do outro, o seu reconhecimento.

Os artistas serão tanto mais reconhecidos quanto a tensão crescente na narrativa da obra se intensificar. A originalidade está na relação criativa da composição da narrativa visual com a temática

escolhida pelo artista. Desta ligação decorrem as suas diferentes configurações pictóricas. A sua análise examina essas configurações revelando a originalidade das obras, desconstruindo e questionando os seus significados e propósitos. A narrativa da obra, formal e socialmente reconhecida resulta desta análise. Ou seja, da sucessão de configurações da obra e contínuos questionamentos, tendo como base a variação das temáticas no sistema cultural onde as obras e os artistas se integram, dependendo de como são convocadas.

Resumidamente, o corpo em HA e JM abandonou a forma para eleger as discontinuidades e deslizamentos, é projecto e processo, movimento (des)contínuo numa experiência em investigação. Neste contexto, a relação entre o corpo e a linguagem artística definiu-se como indispensável à experiência corporal e da identidade. Pela reconfiguração da sua imagem nas obras, o corpo engendra, entre outros, um sentido prático à obra e à vida dos artistas e, também, fez regressar o autor ao centro da análise discursiva.

A metodologia utilizada colocou em confronto diferentes tipos de discurso, considerando os diferentes contextos de produção na sua relação com outros contextos, nomeadamente, de interacção e difusão, para compreender o seu sentido. Observou os sujeitos da acção, as condições de existência das práticas, para perceber como se relacionam e, sobretudo, como se ligam, conceptualmente, aos corpos dos artistas, enquanto condição primordial da problemática enunciada.

Por sua vez, a opção pela utilização de dois casos típicos, deveu-se por um lado, ao carácter distintivo dos mesmos e, por outro à possibilidade de testar a replicação, validade e eficácia do modelo analítico. O uso dos dois casos permitiu explorar as contingências do projecto de pesquisa, reforçou o papel da teoria e a compreensão da auto-representação em HA e JM, de forma mais alargada. Para além de inferir sobre os mecanismos causais a nível interno, o uso dos dois casos permitiu, a nível externo, encontrar marcas reflectidas num e noutro caso. Isto é, traços comuns entre os casos/narrativas, validando as hipóteses em situações semelhantes.

Inserido numa estratégia de investigação que comportou uma trajectória espacial e temporal reconstruída como narrativa, em várias escalas e dimensões teóricas e empíricas, este estudo utilizou diferentes ferramentas e métodos de análise. E, introduziu várias possibilidades de interpretação, para um mesmo conceito – a auto-representação, num quadro teórico bastante alargado. Porém, a reconstrução destes casos como narrativas, não deve ser encarada como determinista, pois trata-se de uma interpretação dependente não só das teorias, métodos e técnicas mobilizadas, mas também do quadro de

significações simbólicas do investigador e, do modo como o caso foi construído (Abell, 2009; Calhoun, 1996 e 1998). Ainda assim, na distinção do significado da representatividade das inferências lógicas particulares, que justificam e descrevem a estrutura das relações no interior de cada caso, as dimensões analíticas convocadas, permitiram não só a sua descrição e contextualização abrangente, mas inferir sobre as relações entre múltiplas estruturas (discursiva, fenomenológica, simbólica, trajecto comum) mediadas pela dimensão agencial das trajectórias curriculares (experiências e representações, acções expositivas individuais, convites, representações institucionais), pela agência da própria imagem (efeitos simbólicos e visuais, construção da visualidade e identidades sociais dos artistas, percepções e intenções) e, pelos mecanismos de mediatização das obras.

A reconstrução dos casos como narrativas demonstrou a replicabilidade analítica do modelo, embora, evidenciando as especificidades dos casos a *nível particular*. Sobretudo, relacionados com aspectos das trajectórias curriculares, das identidades da obra, com os modos individuais de accionar, experienciar e expressar a auto-representação. E, com as disposições incorporadas, diversamente, agenciadas e excorporadas nas obras pelos dois artistas. A *nível geral*, macro (ou menos profundo), a reconstrução dos casos como meta-narrativa, para além de demonstrar a replicabilidade analítica do modelo, permitiu a definição do traçado comum da trajectória e, evidenciou as semelhanças entre os casos. Nomeadamente, em relação aos processos de estruturação das identidades (nas suas diversas configurações), divulgação, aceitação e afirmação das obras e, ao modo de construção dos seus sentidos reconhecidos.

Consequentemente, e respondendo agora à questão inicial sobre a *não assimilação da obra a uma linear auto-identificação* pelos artistas, verificou-se que esta ideia funciona como um expediente discursivo conforme à realidade da obra, enquanto objecto material e simbólico, mediática e socialmente reconhecido. Porém, relativamente ao facto das representações dos corpos dos artistas não *representarem um prolongamento do eu pessoal* – a proposição é falsa. *Neste caso, como ou porquê?*

Em primeiro lugar, o reconhecimento/identificação pessoal por parte do espectador é, obrigatório. De facto, a imagem corresponde a um sujeito que (não por acaso), é o próprio artista. Estes não conseguem controlar o efeito dessa evidência, simplesmente, por dizerem *não sou eu, é um duplo, ou é um objecto*. Por outro lado, apesar da imagem se referir a um personagem (o que também é verdade), consideram-se todos esses personagens como prolongamentos do *eu* e do *corpo* pessoais, à luz de uma teoria fenomenológica e hermenêutica da experiência do corpo, que considera todas as práticas sociais

corporalizadas. Duplamente, pois os artistas trabalham com o corpo próprio, logo, elas existem como experiência subjectiva desse corpo no mundo (incorporadas), mas também, como evidência material dessa experiência, manifestação prática da experiência da sensibilidade do artista, através da excorporação, transformada em objecto/obra.

As “disposições subjectivas duráveis” engendram em conjunto com outras “disposições externas” e com a capacidade criativa do artista, a prática. E, são uma forma de conectar o artista e a obra; ajudam a definir a identidade do artista, como o autor daquelas (e não de outras) obras. Através destas disposições incorporadas/excorporadas na representação discursiva do corpo, o artista afirma-se pessoal e, profissionalmente. Como se disse no início, *a consciência do corpo e da identidade pode, efectivamente, reflectir-se na sua imagem ou representação*. As obras, como produto de experiências pessoais e sociais particulares, são o exemplo disso, o que por sua vez os discursos textuais afirmam também:

[Então o diálogo interno das fotografias, o impulso dos teus chamados “retratos” é um reflexo da tua mente num determinado momento, e não do aspecto do teu rosto] ... Da minha mente e de coisas que acontecem na minha mente durante o dia, durante a noite e na vida, no contacto com outras pessoas e também com objectos: refiro-me a objectos inanimados e também animados. Como um caçador atento aos sinais mais absurdos (JM, 1998e).

...

Não conheço nenhum artista que não exorcize. Eu nem dou por isso, é uma herança, qualquer coisa que nós carregamos, como comer ou outras funções vitais. Através da arte, é uma função vital, um bem de primeira necessidade (HA *apud Machado*, 1996).

Reforçando ainda esta ideia, a influência do meio social na formação dos aspectos cognitivos, normativos e emocionais do sujeito, permite salientar que as circunstâncias societárias de actuação não são escolhidas, mas legadas e transmitidas do passado e, tanto externas, como internas aos actores individuais. São condicionantes da acção, na forma de constrangimentos exteriores integrantes dos diversos lugares sociais e institucionais estruturados, previamente à intervenção agêncial individual, como na forma de disposições interiorizadas. Quer dizer, “dependem daquilo que as motivações subjectivas e os desempenhos práticos actuais” dos artistas, “devem às suas múltiplas experiências passadas, pois estas regressam, continuamente, no presente, sob a forma de inclinações adquiridas do comportamento”. Porém, “os elementos sobre os quais a agência individual não tem total controlo, não se situam apenas no passado ou plano das condições, mas também no futuro ou plano das

consequências”. Isto, pela “presença perversa, na investigação sociológica, de processos pelos quais as múltiplas acções intencionais dos indivíduos, ao produzirem impactos, umas sobre as outras, engendram configurações estruturais, institucionais e culturais não intencionais” (Peters, 2006:43-44).

A obra e o seu reconhecimento são, pois, o resultado deliberado do projecto do artista e, dos efeitos não intencionais produzidos nas relações entre as redes de práticas que o envolvem. Porque o *eu* está desde o início ligado a um ambiente e a uma narrativa que se prende a outras imagens, a outros eus, a outros olhares. E, “se esses olhares o constituem, é para a sua sobrevivência como olhares que o artista fala, porque eles são os seus herdeiros fantasmáticos” (Jorge, 2008).

Nesta medida, no que refere à hipótese, levantada no decurso desta análise, *se os discursos pessoais determinam os outros, ou vice-versa, e como estes, em conjunto, influem no reconhecimento e instituição do nome do artista e da obra*, observou-se que os discursos produzidos verbalmente pelos artistas, a propósito das obras e, textualmente reproduzidos acabam por acompanhar o discurso visual (que inicialmente contrariavam), nomeadamente, a partir dessas consequências não intencionais.

No mesmo sentido, reconheceu-se o poder específico/intrínseco da obra – *agência da imagem* (Rose, 2007; Haraway, 1991) actuando a nível da percepção e da visualidade, com efeitos (não esperados) a nível do reconhecimento e das reconfigurações identitárias das obras pelos artistas.

Foi observado e reconhecido também o papel decisivo dos “Outros Discursos” na formulação do sentido, legitimação e reconhecimento das obras (através de poderes específicos e redes onde se desenvolvem). O discurso pessoal, no entanto, surge como epígrafe. Como observado, a ideia, a intencionalidade, referida por Jenkins (2008) como a capacidade do indivíduo projectar o futuro, são importantes nesta presunção do reconhecimento (*a priori*), de tal forma as obras são, também, pensadas e projectadas pelos artistas, para que (*a posteriori*) se estabeleça a sua legitimação. Há uma intenção (incorporada¹⁵⁸), anterior ao desenvolvimento da acção, materializada de forma excorporada no próprio trabalho, e através de outras ideias e/ou intenções que os artistas desejam imprimir à obra e, consequentemente, ao seu significado. Ou seja, apesar das suas consequências não serem, totalmente, previsíveis, a acção é orientada causalmente (Abell, 2009; e, também, Habermas, 2010). Isto é, antevê a possibilidade de criação de um discurso próprio (visual e simbólico) que se pretende ver reconhecido:

¹⁵⁸ “Incorporada” quer dizer que a ideia, a intenção (precedente) incorpora o trabalho (ulterior), que dá corpo ao trabalho, forma parte do trabalho, e ao mesmo tempo refere-se ao facto do artista usar o próprio corpo nesse trabalho: um corpo que dá corpo à obra.

Eu quero a fotografia tosca, expressiva, como o registo de uma vivência, de uma acção. A fotografia é um meio que me permite comunicar a minha obra. Fica claro que os meus “auto-retratos” não criam personagens, eu não me transformo, eles são sim a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção. [...] Porque o que me interessa é a posição estática. Sou eu quem escolhe as imagens, domino mais o meu trabalho com a fotografia. Assim obrigo o espectador a ver o que quero. Quem vê interpreta o menos possível (HA *apud* Carlos, 1998).

...

Os títulos são, por um lado etiquetas, que abrangem um certo corpo de trabalhos que me permitem rotulá-los e organizá-los. Trabalhei sempre com séries, sempre com títulos. Por outro lado, há sempre qualquer coisa no título que ajuda a definir o universo a que este se refere. Ao produzir a obra, sinto uma intensa e forte relação com os meus títulos. Igualmente é um pouco como a minha relação com a ‘persona’ [máscara] nas fotografias (...) tem a ver com a relação entre o meu eu e os outros, entre mim e o resto do mundo (JM, 1998b).

Através deste processo dialéctico entre disposições internas e externas, os artistas constroem as suas identidades. Como se viu com Jenkins (2008), esta é sempre social (e cultural). Nesta perspectiva, as imagens são vistas como prolongamento de um *eu* pessoal¹⁵⁹ construído socialmente. Mais, elas são uma forma materializada dessa interacção (passada) entre o artista e o mundo, que (retrospectivamente) é reconhecida como discurso, fundando-as em termos culturais, materiais e simbólicos. Universo onde o seu poder intrínseco é evidente, mas cujo reconhecimento e legitimação são necessários (como em qualquer processo de identificação), quer pela via da intencionalidade dos artistas, ou não intencional da acção destes e, de outros agentes, como pela via da mediatização. À medida que os artistas se transformam em artistas consagrados, muitas vezes passam a “mito”, sendo esta nos artistas, talvez a forma mais estruturada do reconhecimento.

Consequentemente, a identidade social do artista é ao mesmo tempo um *processo* (porque se constrói, dialecticamente, entre as disposições internas e incorporadas e a conjuntura envolvente, incluindo as manifestações expressivas – excorporação – e as consequências não intencionais dessas manifestações) e, um *projecto* porque existem intenções e propósitos (*e.g.*, experiência, necessidade; reconhecimento, legitimidade e autonomia) no desenvolvimento das práticas (discursivas). E, até porque a intenção é prévia à acção e esta envolve a reflexividade (processos cognitivos e mentais conscientes) na sua construção. O mesmo conceito aplica-se à identidade da obra, processo relacional construído na

¹⁵⁹ Na concepção de Jenkins (2008:50-1) poderá significar o *self* e a personalidade, os quais são aspectos da identificação individual.

interacção entre os artistas e os outros, e projecto pessoal e profissional com mecanismos cognitivos e operativos, na sua construção, uma intenção e a sua concretização. Possui, portanto, poderes causais e é, ao mesmo tempo, um fim em si mesma. Isto é, constitui origem e resultado da prática discursiva que a institui. O corpo assim (discursivamente) representado é o *médium* e o fim da prática artística e discursiva pela qual é (re)produzido.

De acordo com o desenvolvimento teórico apresentado ao longo desta tese sistematizaram-se as principais descobertas empíricas efectuadas, através da interpretação detalhada dos currículos, imagens e textos recolhidos. O método permitiu a caracterização das trajectórias curriculares, a demonstração da agência das imagens, e a desconstrução do processo de legitimação de significados nas dimensões estruturantes, da singularidade e do reconhecimento.

A singularidade, como observado, pode ser autoral ou biográfica. Embora, a singularidade exceda a autoria em muitos aspectos, dificilmente, um autor pode ser separado da sua corporalidade/identidade. Não há, por exemplo, autor sem um corpo que lhe corresponda. Contudo este (autor) continua a ser apenas um dos papéis desempenhados pelo actor (artista), ou na formulação de Foucault (1971) uma das funções sujeito. E, o reconhecimento é ao mesmo tempo singular (casos típicos) e social/artístico ou simbólico (representativos). As duas dimensões requerem formas de exercer o poder, como a criatividade e, de o manter (durabilidade) como a legitimação, que pode ser intrínseca (qualidade da obra, originalidade, agência) ou atribuída (redes de reconhecimento, mediadores, mercado, etc.).

A análise justifica a perspectiva sobre as orientações teóricas que assinalam a pesquisa sobre a narrativa visual e trajectória dos artistas, conectando-as, particularmente, com as leituras da identidade e do corpo na teoria social e com os significados e enquadramentos da produção artística, permitindo a clarificação dos usos e representações do corpo na obra de JM e HA na confluência de variáveis contextuais, identitárias, textuais e visuais. A intenção de integrar estas perspectivas acompanha a complexidade das possibilidades da pesquisa sociológica, pretendendo questionar o papel da auto-representação na arte nas suas mais recentes tendências, e os seus significados. A memória pessoal funde-se com o comentário estético, discursivo, social, às vezes político, visual e histórico. Um corpo próprio funde-se com a sua representação, feita de uma trama imensa de conexões, em que a fotografia é o *médium* privilegiado do questionamento identitário (Ruivo, 2006:62-63).

Sociologicamente, esta investigação contribuiu para a análise substantiva da obra de Helena Almeida e Jorge Molder, e para o aprofundamento de uma visão in/excorporada da experiência

individual, através da análise das suas práticas artísticas. Utilizou as imagens como referentes contextuais, alinhadas com uma interpretação discursiva dessas imagens. O olhar pela via da corporalidade e do discurso elucidou as lógicas e práticas sociais e culturais orientadoras da vida dos artistas, a partir das quais constroem as suas identidades. Contribui para visualidades específicas das obras e, deste modo, para a construção e reconfiguração das suas singularidades, reconhecimento e sentidos.

No enquadramento da arte e do corpo emergem alguns aspectos interessantes a explorar em investigações futuras como seriam, por exemplo, no contexto da performance, as formas de contestação/afirmação de ideais e imaginários através da operacionalização do “movimento” e das diversas “línguas corporais” invocadas por estas práticas artísticas. Por outro lado, a configuração da análise dos currículos apresentada, talvez pudesse ser replicada a partir de uma amostra de vários currículos/percursos de artistas, de forma a encontrar um perfil comum de trajetórias curriculares de artistas, em termos mais abrangentes. E, também, na comparação de perfis de trajetórias de artistas novos por oposição a consagrados. Por fim, pensa-se que seria viável estudar outros discursos mediáticos sobre arte e artistas e os seus efeitos na operacionalização das formas de construção da legitimidade e reconhecimento sociais dos artistas.

Um olhar sociológico sobre as ambivalências da discursividade e do corpo existentes na arte contemporânea deve manter o enfoque tanto nos efeitos emancipadores de uma visão in/excorporada dos usos práticos do corpo na arte, como nos efeitos de um pensamento sobre estas práticas que se tornou aceite (não esquecendo o seu carácter, eventualmente, político e as suas configurações ideológicas), expondo a disposição dos mecanismos de formação de novas ligações discursivas e materiais das imagens do corpo na actualidade, com a visualidade, cada vez mais, como espaço de pesquisa criativa de identidades sociais, simbólicas e culturais.

FONTES

- AA.VV. (1990), *As cores do Corpo*. Catálogo de Exposição, Comissão Organizadora das Comemorações do I Centenário do Nascimento de Abel Salazar, Porto, 3 Maio a 17 Jun. 1990, *s.n.*
- AA.VV. (2006), *50 Anos de Arte Portuguesa*. Catálogo de Exposição Comemorativa do Quinquagésimo Aniversário da Fundação Gulbenkian (1956-2006), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almeida, Bernardo Pinto de (1996), “Com Habitar um Desenho”, *Artes e Leilões*, 37, pp. 13-15.
- Almeida, Bernardo Pinto de (2000), “Para que serve a Pintura”, *Arte Ibérica*, 33, p. 28.
- Almeida, Bernardo Pinto de *et al.* (2004), *Ripple: Pedro Campos Rosado* (Catálogo de Exposição 17 Out. 2003 a 4 Jan. 2004, CAM-FCG), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almeida, Helena (1975), *Ouve-me* [Registo Víde] /Helena Almeida/Imagem Monteiro Gil, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1 Cassete (UMATIC) 5 min. P & b.
- Almeida, Helena (1976), “s/título” em *Helena Almeida, Dramatis Persona – Variação e Fuga de um Corpo* (Catálogo de Exposição, 23 Nov. 1995 a 28 Jan. 1996), Porto, Fundação de Serralves, p. 34.
- Almeida, Helena (1976) *Desenhos habitados* (2 folhetos, material acompanhante da Exposição), Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes.
- Almeida, Helena (1980), *Entrada Negra = entrée noire: 1980 – [s.l., s.n.]*, desdobrável.
- Almeida, Helena (1982), “O conteúdo do texto que escrevi...” em *Helena Almeida, Dramatis Persona – Variação e Fuga de um Corpo* (Catálogo de Exposição, 23 Nov. 1995 a 28 Jan. 1996), Porto, Fundação de Serralves, pp. 56-57.
- Almeida, Helena (1982, 1983) *Catálogo Helena Almeida, Fundação Gulbenkian*, Lisboa, Edição FCG.
- Almeida, Helena (1987a), “Frisos”, em *Helena Almeida, Dramatis Persona – Variação e Fuga de um Corpo* (Catálogo de Exposição, 23 Nov. 1995 a 28 Jan. 1996), Porto, Fundação de Serralves, p. 76.
- Almeida, Helena (1987b) *Catálogo Helena Almeida – Frisos*, (Exposição patente no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian de 12 a 29 de Mar. 1987), Lisboa, Edição FCG – CAM.
- Almeida, Helena (1994), “Corpos Clandestinos”, *O Rosto da Máscara. A Auto-representação na Arte Portuguesa*, CCB (Maio 1994) Lisboa, Edições ASA, p. 236.
- Almeida, Helena (1995), *Dramatis Persona: variações e fuga sobre um corpo* (Catálogo de Exposição – 23 Nov. 1995 a 28 Jan.1996), Porto, Fundação de Serralves.
- Almeida, Helena (1996), *Helena Almeida: desenhos habitados (desenho: 1977-1995)*, Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa, Valentim de Carvalho.
- Almeida, Helena (1998), *Entrada Azul: Antologia de Helena Almeida*, Lisboa, IAC./Madrid, Casa da América Latina, e Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea.
- Almeida, Helena (2001a), *Helena Almeida* (Catálogo de Exposição), Lisboa, Galeria Filomena Soares.
- Almeida, Helena (2001b), *XI Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira: arte, tecnologia e ciência*, Projecto Núcleo de Desenvolvimento Cultural (org.), 18 Ago. a 15 Set. 2001 [s.l., s.n.].
- Almeida, Helena (2002a), *Colección Centro Portugués de Fotografía: una selección* (Catálogo de Exposição, Set. 2002 a Jan. 2003), Barcelona, Fundação Foto Colectanea.
- Almeida, Helena (2002b), *Paisajes Contemporáneos: Colección Helga de Alvear*, Barcelona, Fundação Foto Colectanea.

- Almeida, Helena (2004a), *Helena Almeida. Pés no Chão, Cabeça no Céu* (Catálogo de exposição, 19 Mar. a 30 Maio 2004, Centro Cultural de Belém, comissário Delfim Sardo; Textos de Delfim Sardo; 1ª edição, 1º Volume), Lisboa, Edição Centro Cultural de Belém, pp. 9-11.
- Almeida, Helena (2004b), *BES Photo 2004* (texto e entrevista por Maria João Seixas) Lisboa, Banco Espírito Santo e Fundação Centro Cultural de Belém.
- Almeida, Helena (2004c), *Inhabited Drawings (1977-1995)*, (Exposição patente no Drawing Center's, Drawing Room de 23 de Jan. a 6 Mar. 2004), Nova Iorque, Drawing Center.
- Almeida, Helena (2004d), *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Roteiro da Coleção*, Lisboa, edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, volume 1, pp. 96-97.
- Almeida, Helena (2005a), Catálogo *Retratos – Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Edição Fundação Eugénio de Almeida.
- Almeida, Helena (2005b), *Intus, Helena Almeida* (Catálogo de Exposição, 51ª Bienal de Veneza – Pavilhão Português – 2005; FCG, Lisboa – 19 Jan. a 26 Mar. 2006), Lisboa, Civilização Editora: Instituto das Artes.
- Almeida, Helena (2005c), *20+1 Artistas Portugueses nas Coléccions CGAC*, Galicia, CGAC.
- Almeida, Helena (2009-2010), *Helena Almeida: Inside me*, Londres, Kettle's Yard (3 Out. a 15 Nov. 2009) e Southampton, John Hansard Gallery (3 Fev. a 31 Mar. 2010), Reino Unido, apoio FCG.
- Almeida, Helena (s/d) *Década de 70*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 26-27.
- Almeida, Marta Moreira de (1999), “Arte Portuguesa dos Anos 70 na Coleção de Serralves” (13 Mar. a 25 Abril, 1999), Sto Tirso, Museu Municipal Abade Pedrosa (Online).
Disponível em <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=948>
- Amouroux, Eric (2001), “Jorge Molder: de l'autre côté du miroir”, *Art Press*, 272 (Outubro), pp. 30-35.
- A.M.R. (2010), “Jorge Molder Ganha Grande Prémio EDP Arte 2010”, *Correio da Manhã* (Online) (6 Dez.), n.p.
Disponível em: <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/ultima-hora/jorge-molder-vence-grande-premio-edp-arte-2010>
- Anon (2010a), “Biografias/Jorge Molder”, IC-MNE (Online).
Disponível em : http://www.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=20
- Anon (2010b), “Arte e Artistas em Portugal. Os anos 70”, IC-MNE (Online).
Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-70.html>
- Anon (2010c), “Arte e Artistas em Portugal. Os anos 80”, IC-MNE (Online).
Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-80.html>
- Anon (2010d), “Arte e Artistas em Portugal. Os anos 90”, IC-MNE (Online).
Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-anos-90.html>
- Anon (2010e), “Arte e Artistas em Portugal. A primeira década”, IC-MNE (Online)
Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/arte-e-artistas-em-portugal-1o-decada.html>
- Ascensão, Joana (2006), *Pintura Habitada* (Filme de Joana Ascensão sobre o trabalho de Helena Almeida) – Coleção Documentários Portugueses – DOCLISBOA, 2006, Grande Prémio TOBIS, Melhor Documentário Português de Longa-metragem, Portugal, 2006, 50', Betacam Digital, 4:3, Cor, Midas (www.midas-filmes.pt).
- A.R.C.O. 86 (1986), *Feria Internacional de Arte Contemporâneo*, (Catálogo de Exposição, 10 a 15 Abril 1986, Introdução Antonio Bonet Correa), Madrid, Palácio de Cristal.
- A.R.C.O. 89 (1989), *Feria Internacional de Arte Contemporâneo* (Catálogo de Exposição, Realização Francisco Chautón, Lorena Magee e Carmen del Pino), Madrid, Palácio de Cristal.
- Batista, Mª do Céu (2006), “Una conversacion: Maria do Ceu Baptista / Jorge Molder”, *Algum tempo antes* (Catálogo de Exposição, 7 Abril a 4 Jun. 2006), Galiza, Xunta de Galicia, CGAC, pp. 162-170.

- Bergmann, Barbara (1999), “Truth and illusion on the work of Jorge Molder”, *Anatomy and Boxing*, Interval, Ludwing Forum, Aachen, pp. 34-38.
- Blaufuks, Daniel *et al.* (2004), *Vidas Privadas* (Coleção Fundação Foto Colectânea – Exposição 20 Maio a 10 Set. 2004, Fundación Foto Colectania), Barcelona, Edição Lola Garrido.
- Bismuth, Léa (2010), “Jorge Molder”, *Art Press*, 366 (Abril), Paris, *s.n.*, pp. 84-85.
- Buarque, Irene e Monteiro Gil (1983), *O Livro de artista* (Obra publicada por ocasião da Exposição patente na Galeria Diferença, Dezembro 83), Lisboa, Cooperativa Diferença.
- Calhau, Fernando, Miguel Von Hafe Pérez e Paulo Filipe Monteiro (1997), *A arte, o artista e o outro*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda.
- Candeias, Ana F. (2006), “KWY, grupo, 1958-1964”; “Signos/Códigos” e “Tempo/histórias” em AA.VV. (2006), *50 Anos de Arte Portuguesa*. Catálogo de Exposição Comemorativa do Quinquagésimo Aniversário da Fundação Gulbenkian (1956-2006), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 26; p. 86 e pp. 176-177.
- Campos, Cristina (2009), “Jorge Molder, Espaço Chiado 8, Arte Contemporânea – Lisboa, 22 Maio - 10 Julho 2009”, *Arte Y Parte*, 81 (Jun./Julho), p. 135.
- Carlos, Isabel (1997), “Limiar de Linguagens”, *Helena Almeida* (Catálogo de Exposição), Milão, Electa, *n.p.*
- Carlos, Isabel (1998), “Umbral de Lenguajes” e “Entrevista a Helena Almeida” em *Entrada Azul - Antologia de Helena Almeida*, Madrid, Casa da América e Lisboa, IAC, pp. 5-8 e pp. 11-14.
- Carlos, Isabel (1999), “Décadas de los sessenta y setenta, los años de búsqueda”, em *Helena Almeida*, (Catálogo de Exposição, 14 Jan. a 19 Mar. 2000), Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, CGAC, pp. 36-52.
- Carlos, Isabel (2005a), “Conversa em Dois Tempos e Dois Espaços” em Isabel Carlos e Peggy Phelan (orgs.) *Intus, Helena Almeida* (Catálogo de Exposição, 51ª Bienal de Veneza – Pavilhão Português – 2005; FCG, Lisboa – 19 Jan. a 26 Mar. 2006), Lisboa, Civilização Editora, pp. 42-61.
- Carlos, Isabel, (2005b), *Helena Almeida: Dias quasi tranquilos* (Coleção Caminhos da Arte Portuguesa no século XX, direcção Bernardo Pinto de Almeida), Lisboa, Editorial caminho/Edimpresa.
- Carlos, Isabel (2005c), *Helena Almeida*, Lisboa, Caminho/Edimpresa.
- Carlos, Isabel *et al.* (2008), *Helena Almeida: Tela Rosa para vestir* (Catálogo de Exposição, Comissária Isabel Carlos 19 Nov. 2008 a 18 Jan. 2009), Madrid, Fundación Telefónica.
- Cepeda, Rui Gonçalves (trad. Laura F. Farhall) (2009), “Jorge Molder - *Pinocchio*, Chiado 8, Arte Contemporânea, Lisboa, 22 Maio a 10 Jul. 2009”, *Lapiz*, 255, Madrid, p. 92.
- Coelho, Eduardo Prado (2000), “Jorge Molder”, *Arte Ibérica*, 40, p. 22.
- Coplans, John (1999), “Uma conversa entre Jorge Molder e John Coplans”, em Delfim Sardo (coord.) *Luxury Bound*, Fotografia de *Jorge Molder*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 177-226.
- Copping, Susan (Pref.) (1998), *Jorge Molder: Photographs* (Catálogo de Exposição, 16 Maio a 21 Jun. 1998), Londres, South London Gallery.
- Corral, María de (1999), “Charla entre Helena Almeida y María de Corral”, em *Helena Almeida*, (Catálogo de Exposição, 14 Jan. a 19 Mar. 2000), Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, CGAC, pp. 14-34.
- Corral, María de (2000), “O Lugar de Helena Almeida”, *A Revista do CGAC*, Set./Dez 2000, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, CGAC, pp. 109-111.
- Darras, Jacques (1991), *Joseph Conrad, photographies Jorge Molder*, Paris, Marval.
- Duarte, Miguel Mesquita (2009), “Helena Almeida: A imagem fotográfica como espaço de Efabulação”, *traço # 01*, (Online) Junho 2009.

- Disponível em: www.projectotraco.net.
- Durand, Régis, (1992a), “Jorge Molder”, *Camera International* (Novembro), Paris, n.p.
- Durand, Régis (1992b), “Jorge Molder, o mensageiro”, *Artes e Leilões*, 15 – Ano 3, (Junho/Set.), pp. 36-41.
- Durand, Régis, (1992c), “Le Printemps de la Photographie à Cahors”, *Art Press*, nº 170, Paris (Junho 1992), n.p.
- Elias, Alexandre (2010), “Galardão - Jorge Molder vence o 5.º Prémio EDP/Arte”, *Diário de Notícias*, 7 Dez. 2010, (Online).
- Disponível em: http://dn.sapo.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1728904
- Fabre, Jan *et al.* (2007), *Jan Fabre: Le temps emprunté*, Paris, Actes Sud.
- Faria, Nuno (2000), “Helena Almeida”, *Arte Ibérica*, 40, p. 21.
- Faria, Nuno (2006), *Jorge Molder, Comportamento Animal*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Frade, Pedro Miguel (1990), “Do Auto-Retrato à Encenação de si”, em *J'est un autre de Rimbaud*, catálogo de Exposição, Fundação Serralves, 5 Julho a 2/set 1990, Coord. Projecto Luís Serpa, Programação, Fernando Pernes, Porto, Fundação Serralves, pp. 37-41.
- García, Aurora (1997), *En La Piel del Toro* (Catálogo de Exposição museu Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Palácio Velásquez, 14 Maio a 8 Set. 1997, apoio FCG) Madrid, p. 32.
- Giordani, Stefano *et al.* (1999) *Biennale di Venezia 48, 1999, Artista Português Representado – Jorge Molder*, Veneza, Marsilio.
- Gomes F., Cristina Rodrigues e Ricardo Mendonça (2006), “Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma”, *Trabalho Académico - Artes Plásticas Pintura/Escultura*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, (online).
- Disponível em: <http://www.arte.com.pt>
- Guéniot, David Alexandre (2004), “I AM HERE”, *I am Here* (Catálogo de Espectáculo de João Fiadeiro, 12 Abril a 15 Maio 2004) Lisboa, CCB, p. 6.
- Guimarães, José Fernando (1990), “Um Olhar sobre o Olhar” *O Primeiro de Janeiro*, Outubro 1990, Porto, n.p.
- Guimarães, José Fernando (2003), “Jorge Molder ou o instante absoluto”, *ZonaNon, Revista de Cultura Crítica*, (Online), Fevereiro 2003.
- Disponível em: <http://ruibebiano.net/zonanon/artes/jfg030216.html>
- Helena Almeida. (2003-2011), Infopedia Porto: Porto Editora. (Online), Março 2008.
- Disponível em: [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$helena-almeida>](http://www.infopedia.pt/$helena-almeida)
- Hunt, Ian (1999a), “The Confidence Man. Anatomy and Boxing by Jorge Molder”, *Anatomy and Boxing*, Interval, Ludwig Forum, Aachen, pp. 23-26.
- Hunt, Ian (1999b), “Jorge Molder: Auto-retratos abstractos ou do outro lado do banho ácido” em Delfim Sardo (coord.) *Luxury Bound, Fotografia de Jorge Molder*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 269-279.
- IAC (2003), “Fotografia de Jorge Molder”, *IAC Açores, agenda*. (Online), Setembro 2003.
- Disponível em: <http://www.iac-azores.org/agenda/2003/jorge-molder.html>
- Jorge, João Miguel Fernandes *et al.* (2006), “Jorge Molder”, *Algum tempo antes* (Catálogo de exposição, 7 Abril a 4 Jun. 2006, CGAC), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e do Deporte, CGAC.
- Jürgens, Sandra Vieira (1969), “Helena Almeida/S.V. (Exposição patente na Galeria Filomena Soares, Lisboa, de 16 Nov. a 31 Dez. 2006)”, *Arte Y Parte*, 65, Madrid, p. 151.
- Jürgens, Sandra Vieira (2004), “Jorge Molder, Galeria Pedro Oliveira – Porto, 19 Nov.-22 Dez, 2003”, *Arte Y Parte*, 48 (Jan.), p. 116.
- Jürgens, Sandra Vieira (2006), “Entrevista Jorge Molder”, 21 Agosto de 2006, por ocasião do cinquentenário da Fundação Calouste Gulbenkian (Online).

Disponível em: www.camjap.gulbenkian.pt.

- Lima, M^a Almeida (2004), *Helena Almeida*, CAMJAP, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, Isabel Pires de (2005), “Prefácio”, em Isabel Carlos e Peggy Phelan (Orgs.) *Intus, Helena Almeida* (Catálogo de Exposição, 51^a Bienal de Veneza – Pavilhão Português – 2005; FCG, Lisboa – 19 Jan. a 26 Mar. 2006), Lisboa, Civilização Editora, p. 6.
- Luís, Agustina Bessa (1981), *A mãe de um rio* (fotografias de Jorge Molder), Lisboa, Contexto.
- Machado, José Sousa (1996), “Negar a Pintura”, *Artes e Leilões*, 37, pp. 10-12.
- Mah, Sérgio (2000), “Helena Almeida – Manual de Pintura e Fotografia”, *Arte Ibérica*, 40, pp. 44-48.
- Maravall, Susana (2008), “Jorge Molder (Exposição patente na Galeria Oliveira Arauna, 22 Maio-19 Julho)”, *Arte Y Parte*, 75 (Jun. /Julho), p. 146.
- Martins, Jorge e Jorge Molder (1985), *O fazer suave do preto e branco: 20 desenhos de Jorge Martins, 20 fotografias de Jorge Molder*, Lisboa, CAM, FCG.
- Martinez, Rosa (2001), “Respirar é Voar”, *Helena Almeida*, Catálogo de Exposição, Lisboa, Galeria Filomena Soares, pp. 19-22.
- Melo, Alexandre (1987), *Jorge Molder Fotografias* (Catálogo de Exposição, 5 de Fevereiro a 1 de Março, CAM, FGC) Lisboa, FCG, pp. 2-6.
- Melo, Alexandre (1992), “A inocência do detective”, *Artes e Leilões*, 15, Ano 3, (Jun. /Set.), p. 42-46.
- Melo, Alexandre (2001), “Retrato de Artista em Pleno Voo” em *Helena Almeida*, Catálogo de Exposição, Lisboa Galeria Filomena Soares, pp. 9-11.
- Miranda, José Bragança de e Margarida Veiga (2003), *Corpus: Visões do Corpo na Coleção Berardo*, Catálogo de Exposição, 10 Out. 2003 a 14 Mar. 2004, Lisboa, CCB.
- Miranda, José Bragança de (2003), “Jorge Molder ou a Rainha está de Volta”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 31 (Fevereiro), pp. 123-136 e *Interact*, 5, (Online), Abril 2007.
- Disponível em: <http://www.interact.com.pt/interact5/interfaces/interfacesl.html>
- Molder, Jorge (s.d.), *Photographs, Interview with Jorge Molder by Alexandre Melo, s.l, s.e.*
- Molder, Jorge (1981), *Modus Inveniendi: dois fragmentos* (Pref. João M. Fernandes Jorge), Porto, Roma e Pavia.
- Molder, Jorge (1991), *The Secret Agent*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Molder, Jorge (1983a), *Um dia cinzento*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Molder, Jorge (1983b), *Jorge Molder: fotografias* (desdobrável publicado por ocasião da Exposição patente na Galeria Módulo - Lisboa Maio 1983, e Porto, Jan. 1984), Lisboa e Porto, Módulo.
- Molder, Jorge (1992), *Zerlina: uma narrativa*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.
- Molder, Jorge e António Cerveira Pinto (1991), “O Filósofo e a sua Imagem”, Texto do catálogo de Exposição Galeria Escudeiros e Convento de S. Francisco (org.), Edição C. M. Beja.
- Molder, Jorge (1993), “Duplex”, *MichelAngelo Pistoletto e la fotografia*, Catálogo de Exposição, 21. Jan. a 14 Março, 1993, Porto, Fundação de Serralves, pp. 17-33.
- Molder, Jorge et al. (1994), “Corpos Clandestinos”, *O Rosto e a Máscara. A Auto-representação na Arte Portuguesa*, CCB (Maio 1994) Lisboa, Edições ASA, pp. 248-250.
- Molder, Maria Filomena (1995), “Os Sonhos da Eterna Insomne” em *Helena Almeida - Dramatis Persona – Variação e Fuga de um Corpo* (Catálogo de Exposição, 23 Nov. 1995 a 28 Jan. 1996), Porto, Fundação de Serralves, pp. 21-27.
- Molder, Jorge (1997a), “En la piel del Toro” (Catálogo de Exposição), Centro Nacional de Arte Reina Sofia, Palácio Velásquez, 14 Maio a 8 Set. 1997, Madrid, s.e.

- Molder, Jorge (1997b), “Jorge Molder, *about Anatomy and Boxing*”, *European Photography*, 62, Göttingen, pp. 58-64.
- Molder, Jorge (1998a), “CD”, *Trabalhos de Precisão* (Catálogo de Exposição 6 Nov. a 2 de dez. 1998), Porto, Galeria Pedro Oliveira. Impressão Marca - Artes Gráficas.
- Molder, Jorge, (1998b), *Photographs* (Texto de Susan Copping e Entrevista com Jorge Molder de Alexandre Melo), Londres, South London Gallery.
- Molder, Jorge (1998c), *Longe e Perto, Arte Contemporânea Portuguesa em Coleções Institucionais*, (Catálogo de Exposição - Galeria de Exposição da União de pintores da Ucrânia, Abril/Maio) Kiev, s.e., p. 11.
- Molder, Jorge (1998d), “Shadow Boxing (preview Jorge Molder, *Anatomy and Boxing* - South London Gallery Jun. /Jul. 1998)”, *Creative camera*, Londres, p. 36.
- Molder, Jorge (1998e), “Conversa com John Coplans” em Delfim Sardo (Coord.), *Luxury Bound. Fotografia de Jorge Molder* (1999), Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 177-226.
- Molder, Jorge (1999b), “Anatomy and Boxing”, *Interval*, Ludwig Forum, Aachen, Übersetzung – Ulrich Boltz, Düsseldorf.
- Molder, Jorge (1999c), “Nox” (Catálogo de Exposição) em IAC. (coord.), *48 Bienal de Veneza*, Pallazzo Vendramin dei Carmini, Dorsuduro, Pavilhão de Portugal, 12 Jun. a 7 Nov. 1999, Portugal, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Ministério da Cultura e IAC.
- Molder, Jorge e João L. Pinharanda (1999), *7 artistas ao 10º mês*, Catálogo de Exposição CAM-FCG 26 Out. 1999 a 16 Jan. 2000, Lisboa, FCG.
- Molder, Jorge (2000), *Jorge Molder - Nox* (Catálogo de Exposição – 11 Maio-20 Ago. 2000), Lisboa, CCB, pp. 29-30.
- Molder, Jorge (2001a), *Linha do tempo* (Catálogo de Exposição, Maison Européenne de la Photographie, 5 Dez. 2001 a 13 Jan.2002), Paris, Centre Nationale de la Photographie.
- Molder, Jorge (2001b), “La reine vous salue: o tamanho da memória”, *Catálogo de Exposição, Galeria Lisboa 20, Artes Plásticas* (23 Out. a 30 Nov., Museu de História Natural, Sala do Veado), Lisboa, pp. 7-8.
- Molder, Jorge (2003), “Circunstancias Atenuantes” (Catálogo de Exposição), Galeria Lisboa 20 Arte Contemporânea, Lisboa.
- Molder, Jorge (2003/2004), “Ripple”, *Pedro Campos Rosado* (Catálogo de Exposição, Programação de Jorge Molder), Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 17 Out. 2003 a 04 Jan. 2004.
- Molder, Jorge *et al.* (2006), *João Queiroz: pintura* (Catálogo de Exposição, 12 Abril a 18 Jun. 2006, CAM) Lisboa, FCG.
- Molder, Jorge (2008-2011), *Biography/Bibliography, Jorge Molder* (Online).
Disponível em: www.jorgemolder.com
- Molder, Jorge e Manuel da Costa Cabral (2006), “Ecos”, em AA.VV. (2006), *50 Anos de Arte Portuguesa*. (Catálogo de Exposição Comemorativa do Quinquagésimo Aniversário da Fundação Gulbenkian, 1956-2006), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 9.
- Murría, Alicia (2002), “Helena Almeida (Exposição patente na Galeria Helga de Alvear – 23 Maio a 30 Jun. 2002)”, *Lapiz, Revista Internacional de Arte*, 184, Ano XXI, Madrid, p. 81.
- Nazaré, Leonor (2006), “Helena Almeida”, em *Densidade Relativa* (Catálogo de Exposição – 28 Out. 2005 a 22 Jan. 2006, Programação de Jorge Molder), Lisboa, FGC, pp. 27-29.
- Nazaré, Leonor e Alberto Ruiz de Samaniego (2009), *A interpretação dos sonhos: fotografias de Jorge Molder*, (Catálogo e Exposição, Leonor Nazaré e Jorge Molder (coord.), 9 Out. a 27 Dez. 2009, Lisboa, FCG.

- Neves, Margarida (2011), *Reconfigurar o corpo: o fragmento nas poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Oliveira, Emídio Rosa de (1988), “Os Envolvimentos e os Limites Móveis do Corpo”, *Colóquio Artes*, 76, pp. 14-21.
- Olveira, Manuel (2006), “Jorge Molder. Auto-Entrevista com o outro”, *Algum tempo antes* (Catálogo de Exposição, 7 Abril a 4 Jun. 2006) Xunta de Galicia, CGAC, pp. 18-21.
- Panelas, Severino (2000), “Helena Almeida – Viagem ao Exílio Interior”, *Arte Ibérica*, 33, pp. 8-12.
- Perez, Luis Francisco (2005), “Almeida”, em *W. ART*, 6 (sobre a exposição patente no Centro Arte Santa Mónica, Barcelona de 18 de Mar. a 5 Jun. 2005), Porto, pp. 62-67.
- Pernes, Fernando (1995), “Helena Almeida – *persona* dramática mas lúdica” em Helena Almeida, “*Dramatis Persona – Variação e Fuga de um Corpo* (Catálogo de Exposição, 23 Nov. 1995 a 28 Jan. 1996) Porto, Fundação de Serralves, pp. 13-18.
- Phelan, Peggy (2005), “Helena Almeida: O Interior de Nós”, em Carlos Isabel, Peggy Phelan (org.) *Intus, Helena Almeida* (Catálogo de Exposição, 51ª Bienal de Veneza – Pavilhão Português – 2005; FCG, Lisboa – 19 Jan. a 26 Mar. 2006), Lisboa, Civilização Editora, pp. 63-92.
- Pinto, António Cerveira (Pref.) (1986), *Quarto Escuro: nove fotografos portugueses* (Catálogo de Exposição, 6 a 21 Nov. 1986, Palácio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso), La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña.
- Pinharanda, João Lima (2000), “Usar a memória para inventar - Fotografia em Coimbra”, *Arte Ibérica*, 40, Out./Nov., pp. 50-56.
- Pontbriand, Chantal (2004), “Corpo-Memória”, *I am Here* (Catálogo de Espectáculo de João Fiadeiro, 12 Abril a 15 Maio 2004), Lisboa, CCB, pp. 32-35.
- Pomar, Alexandre (2007), “Jorge Molder - Autor e actor Duas perspectivas paralelas da obra de Jorge Molder *EXPRESSO/Actual* de 06 Jun. 2007, (Online) Junho 2012.
Disponível em: http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/jorge-molder.html
- Q., C. (2004), “Helena Almeida/C.Q. – Exposição Patente no CCB, Lisboa, 19 de Março a 16 Março 2004”, *Arte Y Parte*, 50, Abril/Maio 2004, Madrid, p. 99.
- Ribeiro, José Sommer (1987), *Helena Almeida – Frisos* (Catálogo de Exposição), Lisboa, FCG, p. 1.
- Ribeiro, José Sommer *et al.* (1988), *Jorge Martins: desenhos, 1957-1987* (Catálogo de Exposição, Junho 1988, FCG) Lisboa, FCG.
- Ribeiro, Anabela Mota (2010), “Entrevista: *modo de usar*”, *Pública*, 7 Fev. 2010, Lisboa, Edimpresa.
- Rodrigues, António *et al.* (1994), *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa*, Lisboa, CCB.
- Ruivo, Ana (2006), “Corpo /Identidade” em AA.VV. (2006), *50 Anos de Arte Portuguesa* (Catálogo de Exposição Comemorativa do Quinquagésimo Aniversário da Fundação Gulbenkian (1956-2006), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 62-63.
- Samaniego, Alberto Ruiz de (2009), “Quase nunca ninguém ou um drama de gente”, *Dardo Magazine*, 10, Santiago de Compostela, pp. 44-89.
- Santos, David (2000), “O Discurso Elíptico”, *Arte Ibérica*, 33, Março, p. 58.
- Sardo, Delfim (1998), “Nunca digas o meu nome se esse não for o do medo”, *Arte Ibérica*, 11 (Fev.), pp. 24-28.
- Sardo, Delfim (1999), “Desvanecer, cair, desfalecer, e fingir”, Delfim Sardo (coord.) *Luxury Bound, Fotografia de Jorge Molder*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 269-279.
- Sardo, Delfim (Coord.) (1999), *Luxury Bound, Fotografia de Jorge Molder* Lisboa, Assírio e Alvim.
- Sardo, Delfim, (2000), *Jorge Molder – Nox* (Catálogo de Exposição – 11 Maio-20 Agosto), Lisboa, CCB, pp. 15-20.

- Sardo, Delfim (2004), “Introdução” e “Conversa entre Helena Almeida, João Fiadeiro e Delfim Sardo”, *I am Here* (Catálogo de Espectáculo de João Fiadeiro, 12 a 15 Maio 2004) Lisboa, CCB, pp. 4 e 10-24.
- Sardo, Delfim (2005), *Jorge Molder. O espelho duplo*, Lisboa, Caminho/Edimpresa.
- Seixas, Maria João (2004), “Helena Almeida – A Sagração do Lugar (Entrevista)”, em *BES Photo 2004* (Catálogo de Exposição), Lisboa CCB, pp. 26-33.
- Silva, Paulo Cunha e (2005), “A-Experiência-do-Corpo-Enquanto-Experiência-do-Mundo-Enquanto-Experiência-da-Arte” em Carlos, Isabel e Peggy Phelan (Orgs.) *Intus, Helena Almeida* (Catálogo de Exposição, 51ª Bienal de Veneza – Pavilhão Português – 2005; FCG, Lisboa – 19 Jan. a 26 Mar. 2006), Lisboa, Civilização Editora, pp. 8-15.
- Silva, Raquel H. (2006), “50 anos de arte portuguesa. Do projecto à exposição” e “Cegos” em AA.VV. (2006), *50 Anos de Arte Portuguesa* (Catálogo de Exposição Comemorativa do Quinquagésimo Aniversário da Fundação Gulbenkian (1956-2006), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 10-13 e p. 222.
- Slyce, John (1998), “Shadow Boxing/John Slyce”, *Creative Camera*, 352, (Jun/Jul.), pp. 36-37.
- Soulages, François (1998), “L’Oubli de Jorge Molder” (Catálogo de exposição), Lausanne, Musée de L’Elysée.
- Sousa, Ernesto de (1977), “Helena Almeida e o Vazio Habitado”, *Colóquio Artes*, 31, pp. 5-13.
- Sousa, Ernesto de (1982), *Helena Almeida: Biennale di Venezia 82/* [texto Ernesto de Sousa] – Portugal: *s.n.* desdobrável.
- Sousa, Ernesto de (1995), “Do Nada ao Exorcismo”, Helena Almeida,” *Dramatis Persona – Variação e Fuga de um Corpo* (Catálogo de Exposição, 23 Novembro 1995-28 Janeiro 1996), Porto, Fundação de Serralves, pp. 29-30 e p. 46.
- Tamen, Pedro (Pref.) (1985), *Ethos, Jorge Molder, Fotografia sobre zinco*, Lisboa, Galeria Cómicos.
- Tone, Lilian (2010), “O Interior do Exterior do Interior” em *Helena Almeida, Inside Me* (Catálogo de Exposição, Galeria Ketleys’ Yard, 2010), Londres, Kettle’s ’Yard, pp. 74-92.
- Vanderlinden, Barbara (1998), “Mas Allá De Cualquier Noción Exacta de Categoría Pura”, em *Entrada Azul - Antologia de Helena Almeida*, Madrid, Casa da América e Lisboa, IAC, pp. 9-10.
- Vasconcelos, Helena (2005), “Entrevista a Helena Almeida”, *Storm Magazine* (Online).
Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=411&sec=&secn>
- Vida de Jorge Molder (1999), Registo de Vídeo/ prod. RTP, Lisboa, Faxinforme, 1999, 1 cassette (VHS) 60 min.: col., son. – (Arte e Letras – transmitido pelo Canal 2 da RTP no dia 5 de Dezembro de 1999 – Programa Artes e Letras).
- Vicente, António Pedro (2000), “Imagens Comentadas”, *Arte Ibérica*, 40, pp. 12-26.
- Vidal, Carlos (1996), “Obsessão da Pintura”, *Artes e Leilões*, 37, pp. 16-18.
- Vidal, Carlos (1999), “Helena Almeida: Pecado, expiación, redención (una mujer en tiempos sombríos)”, em *Helena Almeida*, (Catálogo de Exposição, 14 Jan. a 19 Mar. 2000), Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporânea Santiago de Compostela, CGAC, pp. 54-90.
- Vidal, Carlos (2009), “Helena Almeida, a obra fotográfica e os seus desenhos: um círculo fechado e perfeito”, (Online) 5dias.net
Disponível em: <http://5dias.net/2009/04/10/helena-almeida-a-obra-fotografica-e-os-seus-desenhos-um-circulo-fechado-e-perfeito/>.
- Vieira, Fátima (2009), “O Aparecimento da Ocultação” (Entrevista Jorge Molder), *Artes e Leilões*, 24 (Dez.), pp. 14-18.
- Vitória, Ana (2005), “BES Photo revela Candidatos”, *Jornal de Notícias*, 19.01.2005, p. 1.

Yau, John (1990), “Auto-Retrato= Auto-representação”, em *Je est un autre de Rimbaud*, catálogo de Exposição, Fundação Serralves, Porto, 5 Julho a 2/Set. 1990, Coord. Projecto Luís Serpa, Programação, Fernando Pernes, pp. 25-29.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1991a), *Life and Work History Analyses: Qualitative and Quantitative Developments*, Shirley Dex (Ed.), Londres e Nova Iorque, Routledge.
- AA.VV. (1991b), *Using Computers in Qualitative Research*, Nigel G. Fielding e Raymond M. Lee (Eds.), Londres, Sage Publications.
- AA.VV. (1992), *Cultural Theory and Cultural Change*, em Mike Featherstone (Ed.) Londres, Sage Publications.
- AA.VV. (1994), *Analyzing Qualitative Data*, Alan Bryman and Robert G. Burgess (Eds.), USA, Routledge.
- AA.VV. (1996a), *Le Commentaire de Document Iconographique en Histoire*, Sophie Cassagnes, Christian Delporte. Georges Miroux et Denise Turrel, Paris, Ellipses.
- AA.VV. (1996b), *História Geral da Arte - Coleção*, Madrid, Edições del Prado.
- AA.VV. (1998), *Methods of Life Course Research. Qualitative and Quantitative Approaches*, Janet Z. Giele e Glen H. Elder Jr. (Eds.), Londres, Sage Publications.
- AA. VV. (2000), “Cultura contemporânea”, *Revista Crítica de Comunicação e Linguagens*, José Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho (Orgs.), Lisboa, Relógio d’Água.
- AA.VV. (2003), *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*, Isabel Matos Dias (Org.), Colóquio Internacional, Maio 2003, Lisboa, Ed. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- AA.VV. (2005), *O Novo na Arte de Hoje*. Fernandes Dias (Coord.) *Marte*, Revista da Associação de Estudantes da FBAUL, Nº 1, Março 2005, Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- AA.VV. (2008), *O Visual e o Quotidiano*, Pais, José Machado, Clara Carvalho e Neusa Mendes de Gusmão (Orgs.) Lisboa, ICS.
- AA.VV. (2010a), *The Body Reader*, Lisa Jean e Mary Kosut (Eds.), Nova Iorque e Londres, NY University Press.
- AA.VV. (2010b), *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*, José Machado Pais e M^a de Lourdes Lima dos Santos (Orgs.), Lisboa, ICS.
- AA.VV. (2010c), “Distinguishing children who form new best-friendship from those who do not”, *Journal of Social and Personal Relationships*, (Online), 27:707.
Disponível em: <http://spr.sagepub.com/content/27/6/707>
- Abell, Peter (2009), “A case for Cases: Comparative Narratives in Sociological Explanation”, *Sociological Methods Research*, (Online) 38 (1); 38-70.
Disponível em: <http://smr.sagepub.com/cgi/content/abstract/38/1/38>
- Adorno, Theodor (2009 [1966]), *Dialéctica Negativa*, Rio de Janeiro, Zahar editores.
- Aisenbrey, Silke e Anette E. Fasang (2010), “New Life for Old Ideas: The Second Wave of Sequence Analysis Bringing the Course Back Into the Life Course”, *Sociological Methods Research*, (Online) 38 (3); 420-462.
Disponível em: <http://smr.sagepub.com/cgi/content/abstract/38/3/420>
- Alexander, Victoria (2003), *Sociology of the arts: exploring fine and popular forms*, Oxford, Blackwell.
- Alexander, Jeffrey C. (1988), *Action and Its Environments. Toward a New Synthesis*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Alexander, Jeffrey C. (1992), “Recent sociological theory between agency and social structure”, *Revue Suisse de Sociologie*, 18 (1), pp. 7-11.
- Alexander, Jeffrey C. (1998), *Neo-Functionalism and After*, Oxford, Blackwell.
- Alferes, Valentim Rodrigues (1987), “O Corpo: Regularidades discursivas, representações e patologias”, *Revista crítica de Ciências Sociais*, nº 23, pp. 211-19.

- Andrews, Molly *et al.*, (2004), “Narrative, History and Subjectivity”, *The Use of Narratives, Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies*, Molly Andrews, Shelley Day Sclater e Amal Treacher (Eds), USA, Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey e Routledge, pp. 1-10.
- António, Irati (1998), “Autoria e Cultura na Pós-modernidade” em *Ci.Inf.*, Brasília, v. 27, nº 2, pp. 189-192.
- Archer, Margaret S. (1995), *Realist Social Theory. The Morphogenetic Approach*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Archer, Margaret S. (2003), *Structure, Agency and the Internal Conversation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Archer, Margaret S. (2007), *Making Our Way through the World. Human Reflexivity and Social Mobility*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Archer, Margaret S. (2010a), “Reflexivity”, *Sociopedia.isa*, ISA Editorial Arrangement of sociopedia.isa, (Online). Disponível em: <http://www.isa-sociology.org/publ/sociopedia-isa/>.
- Archer, Margaret S. (2010b), “Can reflexivity and habitus work in tandem?” em Margaret S. Archer (Org.), *Conversations about Reflexivity. Human Reflexivity and Social Mobility*, Cambridge, C. University Press.
- Arfuch, Leonor (2002), “Devenires Biográficos”, *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjectividad Contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 117-176.
- Aron, R. (2006), *As Etapas do Pensamento Sociológico*, Lisboa, D. Quixote.
- Armstrong, C. (1996), “Visual culture questionnaire”, *October* 77, pp. 26-28.
- Aviezer, Hillel, Yaacov Trope e Alexander Todorov (2012), “Holistic Person Processing: Faces with Bodies Tell the Whole Story”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 2012, Vol. 103, No. 1, pp. 20-37.
- Bach, Hedy (1998), *A Visual Narrative Concerning Curriculum, Girls, Photography, Etc.*, Alberta, Qual Institute Press, International Institute for Qualitative Methodology.
- Banks, Marcus e Howard Morphy (Eds.) (1997), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- Banks, Marcus (2001), *Visual Methods in Social Research*, Londres, Sage Publications.
- Bardin, Laurence (1995), *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70.
- Barrento, João (1977 [1976]), *Vanguarda, ideologia e comunicação*. Separata da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, IV série nº 1.
- Barrento, João (2001), “Que significa «moderno»?”, *Interact*, 3, (Online). Disponível em: <http://www.interact.com.pt/interact3/ensaio/ensaio1.html>
- Barroso, Paulo (2004), “Arte e sociedade: comunicação como processo”, *Actas dos Ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia – Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção – Ateliê: Artes e Culturas*, (Online). Disponível em: http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR460e84135cce8_1.pdf
- Barthes, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1987 [1984]), “A Morte do autor” em *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.
- Barthes, Roland (1998), “Rhetoric of the Image”, em Nicholas Mirzoeff (Ed.), *The Visual Cultural Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 70-73.
- Barthes, Roland (2006 [1980]), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.
- Barthes, Roland (2009), *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- Bartmanski, Dominik (2012), “The word/image dualism revisited: Towards an iconic Conception of visual culture”, *Journal of Sociology*, (Online) first version of record 4 Maio 2012, pp. 1-18. Disponível em: <http://jos.sagepub.com/content/early/2012/05/04/1440783312444804>

- Baudelaire, Charles (1993), *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Vega.
- Baudrillard, Jean (1983), *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1985 [1981]), *A sociedade de Consumo*, Lisboa, Edições 70.
- Baudrillard, Jean (1988), *Xerox and Infinity*, Londres, Touchepas/Agitac.
- Baudrillard, Jean (1991 [1981]), *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Bauman Z. (1990), *Thinking Sociologically*, Cambridge, Blackwell.
- Bauman Z. (1991 [1990]), *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press.
- Bauman Z. (1993), *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell.
- Bauman Z. (1996), "From Pilgrim to tourist – or a short History of Identity" em Stuart Hall e Paul du Gay (Orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications.
- Bauman Z. (1997), "Postmodern Art, or the Impossibility of the Avant-garde" em Z. Bauman, (Org.), *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge, Polity Press, pp. 95-111.
- Bauman Z. (2001a), "Modernity and Clarity: the story of a failed romance", em Z. Bauman (Org.), *The Individualized Society*, Cambridge, Polity, pp. 57-152.
- Bauman, Z. (2001b), *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Beck, Ulrich (1992), *Risk Society: Towards a new modernity*, Londres, Sage Publications.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens e Scott Lash (1994), *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Standford, CA, Standford University Press.
- Becker, Howard S. (1957), *Modern Sociological Theory: in Continuity and Change*, Howard Becker e Alvin Boskoff (Eds.), Nova Iorque, Holt, Rinehart & Winston.
- Becker, Howard S. (1966), "The Life History" em Peter Worsley (Ed.) (1978), *Modern Sociology*, Londres, Penguin Books, pp. 126-130.
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Becker, Howard S. (1986), *Writing for social Scientists: How to start and finish your thesis, book or article*, Chicago, The Chicago University Press.
- Becker, Howard S. (1990), *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, Howard B. e Michal M. McCall (Eds.), Chicago, University of Chicago Press.
- Becker, Howard S. (1994), *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*, S. Paulo, Editora Hucitec.
- Becker, Howard S. (1995), "Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context", *Visual Studies*, (Online) 10 (1), 5-14.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/14725869508583745>
- Becker, Howard S. (1997), *Tricks of Trade: How to think about your research while you're doing it*, Chicago, Chicago University Press.
- Becker, Howard S. (2007), "Représentations", "Tables de Vérité, combinaisons et types", e "Coda" em *Les Ficelles du Métier*, Paris, Ed. La Découverte, Coll. Grands Repères, pp. 36-117, 259-270, 330-335.
- Bell, Daniel (1976), *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nova Iorque, Basic Books
- Benjamin, Walter (1975), *A modernidade e os modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Benjamin, Walter (1992), "A Obra de Arte na Era da reprodutibilidade Técnica", em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio de Água, pp. 69-113.
- Benzecri, Jean Paul (1982), *Histoire et Prehistoire de L'analyse des Données*, Paris, Dunod.
- Berger, John (2002 [1972]), *Modos de Ver*, Lisboa, Edições 70.
- Berger, Peter L. (2002), *Perspectivas sociológicas: uma visão humanista*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Berger, P. e T. Luckmann (1999 [1966]), *A Construção Social da Realidade*, Lisboa, Dinalivro.

- Bergson, H. (1999), *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Martins Fontes.
- Bertaux, Daniel (1981), *Biography and Society. The life history approach in the social sciences*. Daniel Bertaux (Ed.) Beverly Hills, Sage Publications.
- Bertaux, Daniel (2001 [1997]), *Les Récits de Vie, s.l.* Nathan/Vuef.
- Berthelot, Jean-Michel (1992), “Du corps comme opérateur discursif ou les apories d’une sociologie du corps”, *Sociologies et Sociétés*, vol. 24, n. ° 1, pp. 11-18, em Vitor S. Ferreira (2006), *Marcas que Demarcam Tatuagens e Body Piercing em contextos juvenis*, Tese de Doutorado, Lisboa, ISCTE, Departamento de Sociologia.
- Blunt, Anthony (1990), *Nicolas Poussin*, Nova Iorque, Abbeville Press.
- Boltanski, Lüc e Laurent Thévenot (1989), “Justesse et justice dans le travail”, *Cahiers du Centre d’études de l’emploi*, n° 33, Paris, PUF.
- Boltanski, Lüc (1990), *El Amor y la Justicia como competencias: tres ensayos de sociología de la acción*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Boltanski, Lüc e Laurent Thévenot (1991), *On Justification: Economies of Worth*, Princeton, Princeton University Press.
- Boltanski, Lüc e Laurent Thévenot (1999), “The sociology of critical capacity”, *European Journal of Social Theory*, v. 2, n. 3.
- Bourdieu, Pierre (1977), “Remarques provisoires sur la perception sociale du corps”, em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 14, pp. 51-54.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre (1986), “The forms of capital”, em J.G. Richardson (Ed.), *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*, Nova Iorque, Polity Press, pp. 241-258.
- Bourdieu, Pierre (1987), *Choses dites*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1992), “Thinking about Limits”, em Mike Featherstone (Ed.), *Cultural Theory and Cultural Change*, Londres, Sage Publications, pp. 37-49.
- Bourdieu, Pierre e Loic Wacquant (1992), *An invitation to reflexive sociology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (1996), *As Regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Editorial Presença.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Razões Práticas, sobre a teoria da acção*, Oeiras, Celta.
- Bourdieu, Pierre *et al.*, (1999a), *A Miséria do Mundo*, Petrópolis, Vozes.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon e Jean-Claude Passeron (1999b), *A Profissão de Sociólogo – Preliminares Epistemológicos*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Bourdieu, Pierre, (2000), “La Sociologia es una Ciencia?” em *La Recherche*, n° 331, Maio 2000, (Online). Disponível em: <http://www2.udec.cl/~alas/revista/noti%201.htm>
- Bourdieu, Pierre (2001), *O poder simbólico*, Oeiras, Difel.
- Bourdieu, Pierre e Alain Darbel (2002 [1969]), *The Love of Art*, U.K., Polity Press.
- Bourdieu (2009 [1980]), *O Sentido Prático*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Boni, Valdete, e J. Quaresma (2005), “Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais” em *Revista Electrónica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política* da UFSC, Vol.2, Jan./Jul. 2005, (Online) 1 (3), 68-80.
Disponível em: www.emtese.ufsc.br

- Born, Georgina (2010), “The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production”, *Cultural Sociology*, (Online) 4:171.
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/content/4/2/171>
- Boudon, R. (1990), *Dicionário de Sociologia*, Lisboa, D. Quixote.
- Byczkowska, Dominika (2009), “What do we study studying body? Researcher’s attempts to embodiment research”, *Qualitative Sociology Review*, Dezembro (Online), Vol. 5 (3).
Disponível em: www.qualitativesociologyreview.org
- Braz, Ivo (2007), *Pensar a Pintura. Helena Almeida 1947-1979*, Lisboa, Edições Colibri.
- Braunstein, Florence e Jean-François Pépin (1999), *O Lugar do Corpo na Cultura Occidental*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Breton, Philippe (1995), *Á Imagem do homem. Do Golem às criaturas virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Brohm, J. M. (1985), “Le corps: un paradigme de la modernité”, em *Actions et recherches sociales*, Março/1985.
- Bueno, Belmira Oliveira (2002), “O Método autobiográfico e os Estudos com Histórias de Vida de Professores: A Questão da Subjectividade”, *Educação e Pesquisa, Revista da faculdade de Educação da USP*, São Paulo: v. 28, n. 1, Jan./Jun., pp. 11-30.
- Buescu, Helena Carvalhão e João F. Duarte, (2003), *Representações do Real na Modernidade /Encontro Representações Do Real na Modernidade (Lisboa, 2002)*, Lisboa, Colibri: Centro de Estudos Comparatistas.
- Buescu, Helena Carvalhão (2005), “Autor” em *Diccionario de Termos Literários*, Carlos Seia (Coord.), 2005, (Online).
Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>
- Bürger, Peter (1993 [1989]), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega.
- Burkitt, Ian (1999), *Embodiment, Identity and Modernity*, Londres, Sage Publications.
- Burkitt, Ian (1992 [1991]), *Social Selves – Theories of the Social Formation of Personality*, Londres, Sage Publications.
- Butler, Judith (1993), “Bodies that Matter”, em Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 62-65.
- Bruner, E. (1984), “Experience and Its Expressions” e “Ethnography as Narrative” em E. Bruner e Victor Turner (Eds.), *The Anthropologie of Experience*, E.U.A., The University of Illinois, pp. 1-32 e pp. 139-158.
- Caetano, Ana (2007), *A Fotografia Privada nos Processos de (re) construção Identitária*, CIES e-WORKING PAPER nº25/2007, (Online).
Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP25_Caetano_.pdf
- Caetano, Ana (2011), “Para uma análise sociológica da reflexividade individual”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 66, pp. 157-174.
- Calhoun, Craig (1996), “Whose Classics? Which readings? Interpretation and Cultural Difference in the Canonization of Sociological Theory” em Turner, Stephen P., (Ed.) *Social theory and sociology: the classics and beyond*, U.K., Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 70-96.
- Calhoun, Craig (1998), “Explanation in Historical Sociology: Narrative, General Theory, and Historically Specific Theory”, *American Journal of Sociology*, Vol.104 No. 3 (Nov.1998): 846-871 (Online).
Disponível em: <http://www.nyu.edu/ipk/calhoun/files/calhounExplanationInHistoricalSociology.pdf>
- Campos, Luiz Augusto (2009), “Por uma Sociologia Crítica da Crítica - Relendo Lüc Boltanski a partir de Margaret Archer”, Conferência da *Associação Internacional para o Realismo Crítico (IACR)*, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil, Junho de 2009, Rio de Janeiro, (Online).
Disponível em: <http://www.uff.br/iacr/ArtigosPDF/31T.pdf>

- Campos, Ricardo (2010), “Juventude e Visualidade no Mundo Contemporâneo. Uma reflexão em torno da Imagem nas Culturas Juvenis”, *Sociologia, Problema e Práticas*, nº 63, pp. 113-137.
- Carapinheiro, Graça (1986), “A saúde no contexto da sociologia”, *Sociologia, Problemas e Práticas*. Lisboa. (Online) 1 (1986) 9-22.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/947>
- Carapinheiro, Graça (1993a), “Poder Médico e Poder Administrativo no Quotidiano Hospitalar”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 33, Outubro, pp. 83-91.
- Carapinheiro, Graça (1993b), *Saberes e poderes no hospital, uma sociologia dos serviços hospitalares*, Porto, Afrontamento.
- Carapinheiro, Graça (2001), “Globalização do risco social” em Santos, B. (Org). *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto, Afrontamento.
- Carapinheiro, G. e J. Areosa (2008), “Quando a imagem é profissão: profissões da imagiologia em contexto hospitalar”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 57, pp. 83-108.
- Carapinheiro, Graça (2010), “Equidade, cidadania e saúde: apontamentos para uma reflexão sociológica”, *Alicerces* (Online), III (3):57-64.
Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/580>
- Carapinheiro, Graça (2011), “Saúde e Doença: um programa crítico de Sociologia da Saúde”, *Sociologia Online*, Revista da Associação Portuguesa de Sociologia, nº. 3, Lisboa (Online).
Disponível em: http://revista.aps.pt/cms/files/artigos_pdf/ART4e66315b53ec7.pdf
- Carvalho, Helena (2004), *Análise Multivariada de Dados Qualitativos, Utilização da HOMALS com o SPSS*, Lisboa, Edições Sílabo.
- Carvalho, Helena (2008), *Análise Multivariada de Dados Qualitativos, Utilização da Análise de Correspondências múltiplas com o SPSS*. Lisboa, Edições Sílabo.
- Carvalho, J. Lima (2011), “Arte e Actos públicos do grupo ACRE”, Lisboa, FBA-UL, pp. 152-153 (Online).
Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6711/2/ULFBA_Arte%20e%20actos%20p%C3%BAblicos%20do%20grupo%20Acre_p152%20a%20153.pdf
- Caregnato, Rita e Regina Mutti (2006), “Pesquisa Qualitativa: Análise de Discurso versus Análise de Conteúdo”, *Texto Contexto, Enfermagem*, Florianópolis, Out./Dez., 15 (4): 679-84.
- Castells, Manuel (2000), *A Sociedade em Rede – A era da Informação: economia, sociedade e cultura*, São Paulo, Editora Guerra e Paz.
- Clark, Steve Hedley (2010), “Introduction: Paul Ricoeur: Memory, Identity, Ethics”, *Theory, Culture and Society*, (Online) 27:3.
Disponível em: <http://tcs.sagepub.com/content/27/5/3>
- Clayton, Martin (2012), “Leonardo DaVinci: Anatomista”, Palácio de Buckingham (4 Maio a 7 Out., mostra organizada para comemorar o jubileu da Rainha e honrar o corpo físico, por ocasião dos jogos Olímpicos de 2012, Londres), (Online).
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2WFCd8XPH7Q>
- Chimot, Caroline e Catherine Louveau (2010), “Becoming a man while playing a female sport: The Construction of masculine identity in boys doing rhythmic gymnastics”, *International Review for the Sociology of Sport*, (Online) August 13, pp. 1-21.
Disponível em: <http://irs.sagepub.com/content/early/2010/08/12>.
- Chizzotte, Antonio (2003), “A Pesquisa Qualitativa em Ciências Humanas e Sociais: Evoluções e Desafios”, *Revista Portuguesa de Educação*, ano/vol. 16, nº 002, Universidade do Minho, Braga, Portugal, pp. 221-236.

- Chouliaraki, Lilie e Norman Fairclough (2005 [1999]), *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Cluley, Robert (2012), “Art Words and Art Worlds: The Methodological Importance of Language Use in Howard S. Becker’s Sociology of Art and Cultural Production”, *Cultural Sociology*, 2012, 6: 201 (Online).
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/content/6/2/201>
- Coelho, Luis (2012), *Corpo e Pós-Modernidade*, Lisboa, A Esfera do Caos.
- Cohen, L. Manion e K. Morrison (2000), *Research Methods in Education*, Londres, Routledge.
- Collins, Patria Hill (2005), “Assume the Position: The Changing Contours of Sexual Violence”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.), (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 80-107.
- Conde, Idalina (1986), “O sentido do desenvolvimento nas Bienais de Cerveira: arte, artista e público. Sobre a dissonância entre a produção artística e a recepção artística de vanguarda”, *Sociologia Problemas e Práticas*, Nº 490, pp. 47-49.
- Conde, Idalina (1992), “Percepção estética e públicos da cultura: Perplexidade e Redundância”, em Idalina Conde (Coord.), *Percepção estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Aarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 143-167 (Colóquio com o mesmo nome, 11 e 12 Out. 1991).
- Conde, Idalina (1993a), “Problemas e Virtudes na Defesa de uma Biografia”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 13, pp. 39-57.
- Conde, Idalina (1993b), “Falar da Vida (I)”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 14, pp. 199-222.
- Conde, Idalina (1994a), “Obra e valor. A questão da relevância”, em Alexandre Melo (Org.), *Arte e Dinheiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 165-189.
- Conde, Idalina (1994b), “Falar da Vida (II)”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 16, pp. 41-74.
- Conde, Idalina (1995a), “Artistas, Renascimento e Fundações”, *Ler História*, Nº 27-28, pp. 149-175.
- Conde, Idalina (1995b), “Sarah Affonso, mulher (de) artista”, *Análise Social*, Vol. XXX, Nº 131/132, pp. 459-487.
- Conde, Idalina (1996a), “Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em Trajectórias Singulares”, *Cadernos de Ciências Sociais*, Nº 15/16, pp. 133-135.
- Conde, Idalina (1996b), “Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 19, pp. 31-65.
- Conde, Idalina (1998a), “Contextos, Culturas, Identidades”, em José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (Orgs.), *Portugal, que modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, pp. 79-118.
- Conde, Idalina (1998b), “Artistas e Cientistas: Retrato Comum”, em Jose Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa (Orgs.), *Portugal, que Modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, pp. 165-207.
- Conde, Idalina (2001), “Duplo Écran na Condição Artística”, em Helena Carvalhão Buesco e João Ferreira Duarte (Coords.), *Narrativas da Modernidade: a construção do outro*, Lisboa, Edição Cosmos.
- Conde, Idalina (2008), *Contrasting Narratives: Art and Culture in the public sphere*, CIES e-WORKING PAPER nº56/2008, (Online).
Disponível em: http://cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56_Conde_002.pdf
- Conde, Idalina (2011a), *Crossed concepts, Identity, Habitus, and Reflexivity in a Revised Framework*, CIES e-WORKING PAPER nº 113/2011 (Online).
Disponível em: http://cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP113_Conde_000.pdf
- Conde, Idalina (2011b), *Individuals, Biography and Cultural Spaces: new figurations*, CIES e-WORKING PAPER nº119/2011, (Online).
Disponível em: http://cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP119_Conde_000.pdf

- Conde, Idalina (2012), *Art and Power: contemporary figurations*, CIES e-WORKING PAPER n°121/2012, (Online).
Disponível em: http://cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf
- Connell, Robert W. (1995), *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.
- Corcuff, Philippe (2001), *As Novas Sociologias*, Sintra, Editora Vral.
- Costa, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro. Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*, Oeiras, Celta Editora.
- Costa, António Firmino da (2001), *Sociologia*, Coimbra, Quimera.
- Costa, António Firmino da (2007), “Os desafios da teoria da prática à construção da sociologia”, em José Madureira Pinto e Virgílio Borges Pereira (Orgs.), *Pierre Bourdieu. A Teoria da Prática e a Construção da Sociologia em Portugal*, Porto, Afrontamento, pp. 15-29.
- Craib, I. (1998), *Experiencing Identity*, Londres, Sage.
- Creed, Barbara (1995), “Lesbians Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts”, Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 109-114.
- Crespo, Jorge (1990), *A História do Corpo*, Lisboa, Difel.
- Cruz, Maria Teresa e A. B. de Miranda (1986), “Apresentação” e “Considerações sobre arte na sua situação pós-moderna”, em *Contemporaneidades*, Lisboa, ZTT/Averões, pp. 119-29.
- Cruz, Maria Teresa (1991), “Experiência Estética e Estetização da Experiência” em *Revista de Comunicação e Linguagens*, N°12/13, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências da Comunicação, pp. 57-65.
- Cruz, Maria Teresa (1992), “Arte e Experiência Estética” em Idalina Conde (Coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992 (Colóquio com o mesmo nome 11 e 12 Out. 1991), pp. 45-59.
- Cruz, Maria Teresa (2000a), “A Histeria do Corpo” em *Revista de Comunicação e Linguagens*, N°28, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências da Comunicação, pp. 363-375.
- Cruz, Maria Teresa (2000b), “Do Psicalismo da Técnica Actual”, em *Interact. Revista Online de Arte Cultura e Tecnologia*, (Online) N°1, Dez 2000.
Disponível em: www.intearct.com.pt
- Cruz, Maria Teresa (2002), “Estética e Afecção”, em Maria Teresa Cruz e José A. Bragança de Miranda (Orgs.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Lisboa, Tropismos Publicações.
- Csordas, Thomas J. (1994), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Londres, Cambridge University Press.
- Csordas, Thomas J. (1997), “Computerized Cadavers: Shades of Being and Representation in Virtual Reality”, *Case Western Reserve University*, (Online) Case Western Reserve University.
Disponível em: www.focusing.org/apm_papers/compuad.html.
- Cunha, Maria João (2004), *A Imagem Corporal*, Lisboa, Autonomia 27.
- Cunha e Silva, Paulo (1999), *O Lugar do Corpo: Elementos para uma cartografia fractal*, Lisboa Instituto Piaget.
- D’Alge, Carlos (1989), *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. Lisboa: Instituto da cultura e da língua portuguesa – Ministério da Educação.
- Danko, Dagmar (2008), “Nathalie Heinich’s Sociology of Art and Sociology from Art”, *Cultural Sociology* (Online) 2; 242.
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/cgi/content/abstract/2/2/242>

- Damásio, António (1995), *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- Damásio, António (2003), *Ao Encontro de Espinosa, As emoções sociais e a neurologia do sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- Damásio, António (2010), *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*, Maia, Temas & Debates.
- Danermark, Berth, Mats Ekstrom, Liselotte Jakobsen e Jan Karlson (2002), *Explaining Society: Critical Realism in the Social Sciences*, Londres, Routledge.
- Da Vinci, Leonardo (1964), *Leonardo Da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A), Reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester* (with a chronology of Leonardo's Treatise on painting; and foreword by Sir Kenneth Clark), por Carlo Pedretti, L.A., Berkeley.
- De Deuve, Thierry (2006), “Juízo Estético, Fundamento Transcendental da Democracia”, em Vanda Gorjão (Coord.) *Legitimação na Arte, Marte*, Revista dos Alunos da FBAUL, Nº 2, pp. 52-61.
- Deleuze, Gilles (1988), *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro, Graal.
- Deleuze, Gilles (1990), *A imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense.
- Deleuze, Gilles (1992), *Conversações: 1972-1990*, Rio de Janeiro, Ed. 34.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1992), *O que é filosofia*, Rio de Janeiro, Ed. 34.
- De La Fuente, Eduardo (2010), “In Defence of Theoretical and Methodological Pluralism in the Sociology of Art: A Critique of Georgina Born’s Programmatic Essay”, *Cultural Sociology*, (Online) 4:217.
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/content/4/2/217>
- Demazière, Didier e Claude Dubar (1997), *Analiser les entretiens biographiques, l’exemple de récits d’insertion*, Paris, Nathan.
- Denzin, Norman (1989), *The research act: A theoretical introduction to sociological methods*, New Jersey, Prentiss Hall.
- Denzin, Norman K. e Yvonna S. Lincoln (Eds.) (2003), *The Landscape of Qualitative Research. Theories and Issues*, Londres, Sage Publications.
- Denzin, Norman K., (2004), “Foreword - Narrative’s Moment”, *The Uses of Narrative. Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies*, Molly Andrews, Shelley Day Sclater e Amal Treacher (Eds.), U.S.A., Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey e Routledge, pp. xii-xiii.
- Derrida, Jacques (1978), *Writing and Difference*, Chicago, Chicago University Press.
- Derrida, Jacques (1993a), *Aporias: dying - awaiting (one another at) the limits of truth*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Derrida, Jacques (1993b), *A voz e o fenómeno*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Derrida, Jacques (1993c), *Memoirs of the Blind*, Chicago, University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques (1995), “A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas”, em *A escritura e a diferença*, São Paulo, Ed. Perspectiva, pp. 227-248.
- Descartes, R. (1994), *O Discurso do Método*, Porto, Porto Editora.
- Descartes, R. (1996 [1641]), *Meditations on First Philosophy*, Londres, David B. Manley e Charles S. Taylor Edition.
- Dias, Susana e Paulo Cunha e Silva (1990), “Tecnologias de Comunicação e Identidade” em *Interact, Revista Online de Arte Cultura e Tecnologia*, (Online) Nº10.
Disponível em: www.intearct.com.pt
- Dias, Karen (2003), “The Ana Sanctuary: Women’s Pro-Anorexic Narratives in Cyberspace”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 399-412.

- Dolto, Françoise (1992 [1984]), *A Imagem Inconsciente do Corpo*, São Paulo, Perspectiva.
- Dores, Pedro A. (2005), “Os Erros de Damásio, Homenagem a uma fonte de inspiração”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº49, Lisboa, Celta, pp. 119-138.
- Doy, Gen (2002), “The Subject of painting: Works by Barbara Walker and Eugene Palmer”, *Visual Communication*, (Online), 1, 41.
Disponível em: <http://vcj.sagepub.com/cgi/content7abstract/1/1/41>
- Douglas, M. (1978 [1970]), *Natural Symbols: explorations in Cosmology*, Harmondsworth, Penguin Education.
- Dubar, Claude e Pierre Tripier (1998), “Professions et entreprise: La question des identités salariales” em *Sociologie des Professions*, Paris, Armand Colin, pp. 225-243.
- Dubar, Claude (2006 [2000]), *A Crise das Identidades. Interpretação de uma Mutaçãõ*, Lisboa, Afrontamento.
- Dubet, François (1994), *Sociologie de L'Expérience*, Paris, Seuil.
- Duchamp, Marcel (2002), *Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Durkheim, E. (1964), *The Division of labour in society*, Nova Iorque, Free Press.
- Durkheim, E. (1951), *Suicide: A Study in Sociology*, Nova Iorque, The Free Press of Glenco.
- Durkheim, E. (1965), *The Elementary Forms of the Religious Life*, Nova Iorque, The Free Press.
- Eadie, Jo (2003), “Bodyscapes, Resources and Social Change”, *Body & Society* (Online) 9:73.
Disponível em: <http://bod.sagepub.com/content/9/1/73>
- Easton, G. (1992 [1982]), *Learning from case studies*, Nova Iorque, Prentice Hall.
- Efland, Arthur D., Kerry Freedman e Patricia Stuhr, (1996), *Postmodern Art Education: an approach to curriculum*, Reston, The National Art Education Association.
- Eisenstadt, S. N. (2010), “Modernity and Modernization”, *Sociopedia.isa* (2010 ISA, Editorial Arrangement of sociopedia.isa) (Online).
Disponível em: <http://www.isa-sociology.org/publ/sociopedia-isa/>.
- Elias, Norbert (1989-1990 [1937]), *O Processo Civilizacional*, Vols. I e II. Lisboa, D.Quixote.
- Elias, Norbert (1994), *A sociedade dos indivíduos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- Elias, Norbert (1996), *The Germans. Power Struggles and the Development of Habitus in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge, Polity Press.
- Elliott, Anthony (2009), *Contemporary Social Theory - An Introduction*, U.K. e U.S.A., Routledge.
- Fairclough, N. (1989), *Language and Power*. Harlow, Longman Group UK Limited.
- Fairclough, N. (1992), *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press.
- Fairclough, N. (1995), *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Harlow, Longman.
- Fairclough, N. (2001), “The Discourse of New Labour: Critical Discourse Analysis”, *Discourse as Data. A guide for Analysis*, Margaret Wetherell, Stephanie Taylor e Simeon J. Yates (Orgs.), California, The Open University/Sage Publications, pp. 229-266.
- Featherstone, Mike (1990), “Moderno e pós-moderno: definições e interpretações sociológicas”, *Sociologia: Problemas e Práticas* (CIES), Nº8, p. 93
- Featherstone, Mike (1991), “Modernidade e Pós-modernidade. Definições e Interpretações”, *Cultura de consumo e pós-modernismo*, (Online) pp. 17-30.
Disponível em: www.angelfire.com/sk/holgonsi/mike.html.
- Featherstone, Mike (Ed.) (1992), *Cultural theory and cultural change*, Londres, Sage Publications.
- Featherstone, Mike (1995a), “Personality, unity and the ordered life” em Mike Featherstone (Ed.), *Undoing Culture Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres, Sage publications, pp. 34-51.

- Featherstone, Mike (1995b), “Globalization, Postmodernism and Identity” em *Undoing Culture - Globalization, Postmodernism and Identity*, Londres, Sage Publications, pp. 34-53.
- Featherstone, Mike (Ed.) *et al.* (2000), *Body Modification*, Londres, Sage Publications.
- Ferrarotti, Franco (1976 [1972]), *Uma Sociologia Alternativa. Da sociologia como Técnica do Conformismo à Sociologia Crítica*, Porto, Afrontamento.
- Ferrarotti, Franco (1985), *Sociologia*, Lisboa, Teorema.
- Ferrarotti, Franco (1988), “Sobre a autonomia do método biográfico”, em António Nóvoa e Matthias Finger, (Orgs.) (1998), *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa, Ministério da Saúde. Departamento de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, pp. 17-34.
- Ferrarotti, Franco (1990), *Time, memory and society*, Nova Iorque, Greenwood Press.
- Ferreira, Paulo (1972), *Correspondance de quatre artistes portugais. Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana avec Sonnya e Robert Délaunay*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2006), *Marcas que Demarcam, Corpo, Tatuagens e Body Piercing em contextos juvenis*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE, Departamento de Sociologia.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2003), “Atitudes dos jovens portugueses perante o corpo” em José Machado Pais, Manuel Villaverde Cabral (Coord.), *Condutas de Risco, Práticas Culturais e Atitudes perante o corpo – resultado de um inquérito aos jovens portugueses*, IPJ – Observatório Permanente da Juventude, Oeiras, Celta Editora, pp. 265-272.
- Fletcher, John (s.d.), *Técnicas da Entrevista*, Lisboa, Presença.
- Flick, Uwe (2005), *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*, Lisboa, Monitor.
- Fidalgo, António e Catarina Moura (2004), “Devir (in) orgânico: Entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, (Online) Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, pp. 1-9.
Disponível em: www.bocc.ubi.pt.
- Fiske, J. (1990), *Introduction to Communication Studies*, Londres, Methuen.
- Foddy, William (1996), *Como Perguntar – Teoria e Prática da Construção de Perguntas em Entrevistas e Questionários*, Oeiras, Celta.
- Forchtner, Bernhard (2011), “Critique, the discourse – historical approach, and the Frankfurt School”, *Critical Discourse Studies*, 8 (1), pp. 1-14.
- Foucault, M. (1971), *L'Ordre du discours*, Paris, Edições Gallimard.
- Foucault, M. (1972), *The Archeology of Knowledge*, Nova Iorque, Pantheon.
- Foucault, M. (1983 [1977]), *Disciplinar e Punir: O nascimento da Prisão*, Petrópolis, Vozes.
- Foucault, M. (1980), *Power/Knowledge, selected interviews and other writings 1972-1977 by M. Foucault*, Grã-Bretanha, Colin Gordon Ed.
- Foucault, M. (1986), *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro, Edições Graal.
- Foucault, M. (1988), “Of Other Spaces” em Nicholas Mirzoeff (Ed.) *The Visual Culture Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 237-244.
- Foucault, M. (1992), *O que é um autor*, Cascais, Editora Veja.
- Foucault, M. (2002a), *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Foucault, M. (2002b), *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.
- Foucault, M. (2006), *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*, São Paulo, Martins Fontes.
- Fowler, R. (1991), *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*, Londres, Routledge.

- Frade, Pedro Miguel (1992), *Figuras de Espanto, A Fotografia Antes da sua Cultura*, Porto, Edições ASA.
- França, José-Augusto (1985), *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*, Lisboa, Bertrand Editora.
- França, José-Augusto (1991 [1979]), *O modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto da cultura e língua portuguesa.
- França, José-Augusto (2002 [1972]), *A arte portuguesa no século XX – 1910-2002*, Lisboa, Livros Horizonte.
- França, José-Augusto (2004), *História da arte em Portugal. O modernismo*, Lisboa, Presença.
- Francastel, Pierre (2000), *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- Francastel, Pierre (1998), *Sociologia del arte*, Madrid, Alianza Editorial.
- Frank, Arthur (1995), “The Body’s Problems with Illness”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Yorque, N.Y. University Press, pp. 31-47.
- Frampton, Michael (2008), *Embodiments of Will. Anatomical and Physiological Theories of Voluntary Animal Motion from Greek Antiquity to the Latin Middle Ages, 400 B.C- A.D. 1300.*, U.S.A. e U.K., VDM Verlag.
- Freitas, António Francisco (1999), *Palavra: Signo Ideológico*, (Série Aparentamentos nº 39), S. Paulo, Edufal.
- Freixo, Manuel João V. (2009), *Metodologia Científica. Fundamentos, Métodos e Técnicas*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Freud, S. (1985 [1890]), “Tratamento Psíquico. Tratamento da Alma”, em *Obras completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, Vol. I, pp. 104-105.
- Freud, S. (1987 [1914]), “Sobre o narcisismo: uma introdução”, em *Obras completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, Vol. XIV, pp. 115-131.
- Friedman, Susan S. (2002), “O ‘Falar da Fronteira’, o hibridismo e a performatividade. Teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (Online) pp. 1-16.
Disponível em: www.eurozine.com
- Friedman, Jonathan (1994), *Global Culture and Local Process*, Londres, Sage Publications.
- Gadano, Pedro (2006), “As regras do Jogo. Legitimação da Arquitectura e do Design numa era de mediatização Acelerada” em Vanda Gorjão (Coord.), *Legitimação na Arte, Marte*, Nº 2, Revista dos Alunos da FBAUL, pp. 62-74.
- Gandar, Eugène (1860), *Les Andelys et Nicolas Poussin (Extrait des Mémoires de l'Academie de Caen et de la Gazette des Beaux-Art)*, Paris, V. Jules Renouard Libraire. (Online) Harvard University Collection, U.S.A. GoogleDigitizing sponsor.
Disponível em: http://books.google.pt/books?id=6wYEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ptPT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Gendlin, E.T. (1992), “The primacy of the body, not the primacy of perception: How the body knows the situation and philosophy”, *Man and World*, Chicago, University of Chicago, (Online) pp. 341-353.
Disponível em: www.focusing.org/primacy.html
- George, Landow (1992), *Hypertext: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, MD, U.S.A., Johns Hopkins University Press.
- Giddens, Anthony (1989 [1984]), *A Constituição da sociedade*, S. Paulo, Livraria Martins Editores.
- Giddens, Anthony (1990), *Capitalismo e Moderna Teoria social: Uma análise das Obras de Marx, Durkheim e Max Weber*, Lisboa, Presença.
- Giddens, Anthony (1995), *As consequências da modernidade*, Oeiras, Celta.
- Giddens, Anthony (1997 [1991]), *Modernidade e identidade Pessoal*, Oeiras, Celta.
- Giddens, Anthony (2000 [1979]), *Dualidade da estrutura*, Oeiras, Celta.

- Giddens, Anthony (2001 [1992]), *Transformações da Intimidade. Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*, Oeiras, Celta.
- Gil, José (1997 [1972]), *As Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Gil, José (1990), “O Corpo, A Arte e A Linguagem. O exemplo de Alberto Caeiro”, em Maria Augusta Babo, (Org.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências da Comunicação, nº 10/11, pp. 59-7.
- Gil, José (2005), “*Sem Título*” – *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Goffman, Erving (1963), *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro, Guanabara.
- Goffman, Erving (1974), *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Goffman, Erving (1999 [1975]), *A Representação do eu na vida quotidiana*, Petrópolis, Vozes.
- Göök, R. (1978), “Da Vinci – O génio universal da Renascença” em Göök, R. (Org.), *Homens que transformaram o mundo*, Cacém, Círculo de Leitores, pp. 72-79.
- Goetz, J. e M. Le Compt (1984), *Ethnography and Qualitative design in Education Research*, San Diego, CA, Academic Press.
- Grosz, E. (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- Guerreiro, Maria das Dores (2003), “Pessoas Sós: Múltiplas Realidades”, *Sociologia, problemas e Práticas*, nº 43, 2003, pp. 31-49.
- Guimarães, Fernando (1994), *Os problemas da modernidade*, Lisboa, Presença.
- Gunn, Amanda M. (2011), “Discourse that silence and deflect attention away from the interests of low-wage workers experiencing job loss”, *Critical Discourse Studies*, Vol. 8. Nº 1, Fev. 2011, pp. 31-34.
- Guerra, Isabel (2012 [2006]), *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo. Sentidos e Formas de Uso*, Parede, Pincipia.
- Habermas, Jürgen (1990), “A modernidade, um projecto inacabado”, em *O discurso filosófico da modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 5-23.
- Habermas, Jürgen (2010), *Fundamentação Linguística da Sociologia*, Lisboa, Edições 70.
- Haddow, Gillian (2005), “The Phenomenology of Death, Embodiment and Organ Transplantation”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, New York University Press, pp. 108-123.
- Hall, Stuart (1990), “Cultural Identity and Diaspora” em Jonathan Rutherford (Org.), *Identity – Community, Cultural, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, pp. 222-237.
- Hall, Stuart (1993 [1987]), “Minimal Selves”, em Gray, Ann e Mc Guigan (Orgs.), *Studying Culture – An Introductory Reader*, Londres e Nova Iorque, Arnold, pp. 134-138.
- Hall, Stuart (1996a), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, David Morley e Kuan-Hsing Chen (Eds.), Londres, Routledge.
- Hall, Stuart (1996b), “Introduction: Who Needs Identity”, em Stuart Hall e Paul Du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, pp. 1-17.
- Hall, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications.
- Hall, Stuart (2001), “Foucault: Power, Knowledge and Discourse”, em Margaret Wetherell, *et al.* (2005 [2001]), *Discourse, Theory and Practice – A Reader*, Londres, Sage/The Open University, pp. 72-81.
- Harris, Scott R. (2010), *What is Constructionism? Navigating its use in sociology*, Colorado, Lynne Rienner Publishers Inc.

- Harper, Douglas (2000), "Reimagining Visual Methods. Galileu to Neuromancer", *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (Eds), EUA, Thousand Oaks, Sage Publications, pp. 717-731.
- Harper, Douglas (1998), "An Argument for Visual Sociology", *Image-based Research, A sourcebook for Qualitative Researchers*, Jon Prosser (Ed.), Londres e Filadélfia, Routledge Falmer, pp. 24-41.
- Harper, Douglas (2002), "Talking about pictures: a case for photo elicitation", *Visual Studies*, Londres, Routledge Taylor & Francis Group (Online) 17 (1).
Disponível em: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/harper.pdf>
- Healy, Kieran (1998), "Conceptualizing Constraint: Mouzelis, Archer and the Concept of Social Structure", *Sociology*, Vol.32 No. 3, 509-522.
- Haraway, D. (1989), *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Londres, Routledge.
- Haraway, D. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Londres, Free Association Books.
- Haraway, D. (1998), "The Persistence of Vision" em Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 191-198.
- Hayes, John (1992), "British Paintings of the Sixteenth through Nineteenth Centuries" em *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington, D.C., National Gallery (Ed.) repro. 347, pp. 344-350.
- Hartley, Jean F. (1994), "Case studies in organizational research" em Catherine Cassel e Gillian Symon (Eds.), *Qualitative methods in organizational research: a practical guide*, Londres, Sage Publications, pp. 208-229.
- Harvey, David (2003 [1989]), "A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna" em *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, S. Paulo, Ed. Loyola, pp. 257-276.
- Heidegger, Martin (2000), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Heinich, Natalie (1992), "Du Jugement de Gout a la Perception Esthetique, em Idalina Conde (Coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 9-17 (Colóquio com o mesmo nome 11 e 12 Out. 1991).
- Heinich, Natalie (2006), "Para Acabar com a Polêmica da Arte Contemporânea", em Vanda Gorjão (Coord.) *Legitimação na Arte, Marte*, Nº 2, Revista dos Alunos da FBAUL, pp. 38-51.
- Heinich, Nathalie (2010), "What does 'Sociology of Culture' mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings", *Cultural Sociology*, (Online) 4:257.
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/content/4/2/257>
- Heidegger, M. (1969), *Sobre o Problema do Ser*, S. Paulo, Livraria Duas Cidades.
- Heidegger, M. (2000), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- Helzer, Eric G., e David Dunning (2012), "Why and when peer prediction is superior to self-prediction: the weight given to future aspiration versus past achievement", *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 103, No. 1, 38-53.
- Heritage, John (1999), "Etnometodologia" em Anthony Giddens e Jonathan Turner (Orgs.) *Teoria Social Hoje*, São Paulo, Ed. UNESP.
- Hill, Peter S., Vanessa Lee e Megan Jennaway (2010), "Researching Reflexivity: Negotiating Identity and Ambiguity in a Cross-Cultural Research Project", *Field Methods*, (Online) 8 (22).
Disponível em: <http://fmj.sagepub.com/content/early/2010/08/22/125822X10380869>
- Hindess, Barry (1996), *Discourses of Power. From Hobbes to Foucault*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers.

- Hobsbawn, Eric (1996 [1994]), “As Artes 1914-1945” em *A Era dos Extremos, História breve do séc.XX-1914-1991*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 180-199.
- Hobsbawn, Eric (2001 [1998]), *Atrás dos Tempos, declínio e queda das vanguardas do século XX*, Lisboa, Campo das Letras.
- Honour, Hugh e John Fleming (1982), *A World History of Art*, Londres, Macmillan.
- Horkheimer, Max e Theodor Adorno (1985), *A Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Houaiss, A. Villar, Mauro De Salles e João M. Casteleiro *et al.* (2002), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Huggins, Richard (2010), “Images of Addiction: The Representation of Ilicit Drug Use in Popular Media”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 384-398.
- Hundhammer, Tanja e Thomas Mussweiler (2012), “How sex puts you in gendered shoes: sexuality-priming leads to gender-based self-perception and behavior”, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 103, No. 1, pp. 176-193.
- Jameson, F. (1984), “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, pp. 53-93.
- Jameson, F. (1996), *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ed. Ática AS.
- Jay, Martin (1988), “Scopic Regimes of Modernity”, *Vision and Visuality*, Hal Foster (Ed.), California, Bay Press, pp. 3-23.
- Jenkins, Richard (2008 [1996]), *Social Identity*, U.K. e U.S.A., Routledge.
- Jorge, Vítor Oliveira (2008), “A Imagem”, *A Página da Educação*, (Online) Nº 176, Ano 17, Março 2008.
Disponível em: http://www.apagina.pt/Download/PAGINA/SM_Doc/Mid_2/Doc_13269/Doc/P%C3%Algina_13269.pdf
- Kaufmann, Jean-Claude (1996), *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan.
- Kemple, Thomas M. e Renisa Mawani (2009), “The Sociological Imagination and its Imperial Shadows”, *Theory Culture Society*, (Online) 26, 228.
Disponível em: <http://tcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/26/7-8/228>
- Klesse, Christian (2000), “Modern primitivism: Non-mainstream body modification e racialized representation” em Mike Featherstone (Ed.) (2000), *Body Modification*, Londres, Sage Publications, pp. 15-113.
- Klesse, Christian (2000), “Modernity, Identity and the body”, “Modernity, Community, Sociality and the Body” e “Alienation, the crisis of Identity and primitivism as Identity Space”, em Mike Featherstone (Ed.), (2000), *Body Modification*, Londres, Sage Publications, pp. 19-25.
- Koro-Ljungberg, Mirka (2010), “Validity, Responsibility, and Aporia”, *Qualitative Inquiry*, (Online), 16:603.
Disponível em: <http://qix.sagepub.com/content/18/8/603>
- Korfmann, Michael (2003), “Vanguarda e modernidade” em *Colóquio Nacional Letras em diálogo*. Porto Alegre, RS., Anais do Colóquio Nacional Letras em Diálogo, V. 1.
- Krauss, Rosalind E. (1993), *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press Ed.
- Kren, Emil e Daniel Marx (1996), “Jacob Wrestling with the Angel, Painting by Delacroix”, *Web Gallery of Art*, (Online).
Disponível em: <http://www.wga.hu/>
- Kress, G. e R. Hodge (1979), *Language as Ideology*, Londres, Routledge.
- Kroll-Smith, Steve e H. Hugh Floyd Jr. (1997), “Chemically Reactive Bodies, Knowledge, and Society”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 124-140.
- Kuhn, Thomas (1998 [1962]), *A Estrutura das Revoluções Científicas*, S. Paulo, Perspectiva.
- Kvale, Steiner (1996), *Interviews, an introduction to qualitative research interviewing, s.l., s.e.*, pp. 280-295.

- Laclau, Ernest (1977), *Politics and Ideology in Marxist Theory - Capitalism, Fascism, Populism*, Londres, NLB.
- Laclau, Ernest (1990), *New Reflections on the Revolution of Our Time*, UB Faculty and Alumni Book Authors, Nova Iorque, Verso.
- Lahire, Bernard (2002a), *O homem plural: os determinantes da acção*, Petrópolis, Vozes.
- Lahire, Bernard (2002b), *Portraits Sociologiques – Dispositions et Variations Individuelles*, Paris, Nathan, pp. 22-42.
- Lakatos, Eva e Marina Marconi (1992), *Metodologia Científica*, S. Paulo, Editora Atlas.
- Laqueur, Thomas (1987), “Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology”, em Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 151-157.
- Laplanche, J. e J. B. Pontalis (1985), *Vocabulário da Psicanálise*, São Paulo, Martins Fontes Editores.
- Lash, Scott e John Urry (1987), *The End of Organized Capitalism*, Cambridge, Polity Press.
- Le Breton, David (1985), *Corps et Sociétés. Essai de sociologie et d’anthropologie du corps*, Paris, Meridiens Klincksiek.
- Le Breton, David (1990), *Antropologie du Corps et Modernité*, Paris, PUF.
- Le Breton, David (1999), *L’adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié.
- Le Breton, David (2002), *Sinais de Identidade. Tatuagens, Piercings e outras marcas corporais*, Lisboa, Miosótis.
- Le Breton, David (2005[1990]), *Antropologie du Corps et Modernité*, Paris, PUF.
- Le Breton, David (2006 [1992]), *Sociologia do Corpo*, Petrópolis, Editora Vozes.
- Leite, M. Peter de Souza (2001), O Lugar do Corpo no Tratamento Analítico: Lacan e o Esquema Óptico (Online). Disponível em: <http://www.educacaoonline.pro.br/index.php?view=article&catid=9>
- López, José e John Scott (2000), *Social Structure*, Philadelphia, Open University Press.
- Lorber, Judith e Lisa Jean Moore (2006 [2011]), *Gendered Bodies. Feminist Perspectives*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- Lefévre, Henri (1969 [1973]), *A vida quotidiana no mundo moderno*. Lisboa, Editora Ulisseia.
- Lievrouw, Leah A. (2009), “New Media, Mediation and Communication Study”, *Information, Communication & Society*, 12:3, 303-325.
- Lourenço, Eduardo (1997/8), *Nós como Futuro*, Ed. Expo 98, Pavilhão de PORTUGAL, Oito Fotografias de Jorge Molder para um Ensaio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Lyon, M. L. e J. M. Barbelet (1994), “Society’s body: emotion and the *somatization* of social theory”, em Csordas (1994), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Londres, Cambridge University Press, pp. 48-66.
- Lyotard, Jean-François (2003 [1984]), *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva.
- Luhmann, Niklas (1984), *Sistemas Sociais – Fundamentos de uma teoria geral*, (Online). Disponível em: www.robertexto.com/archivo6/sist_sociais/
- Luhmann, Niklas (1992), *A improbabilidade da comunicação*, São Paulo, Veja.
- Lupton, Deborah (1998), “Going with the flow. Some Central discourses in conceptualizing and articulating the embodiment of emotional states”, em AA. VV. (1998), *The Body in everyday life*, Londres, Routledge, pp. 85-94.
- Lury, Celia (2000), “The United Colors of Diversity: Essential and Inessential Culture”, Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 288-293.
- Machado, José Pedro (1990), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Maffesoli, M. (1991 [1982]), *L’Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l’orgie*, Paris, Le Livre de Poche.

- Maffesoli, M. (1999), *No fundo da Aparências*, Petrópolis, Vozes.
- Magri, Susanna (1981), *s.n.* em AA.VV. (1981), *Approches sociologiques des modes de vie*, 2 vols. Paris, CSU, Centre de Sociologie Urbaine.
- Magalhães, Baptista J. (1996), *A Ideia de Progresso em Thomas Kuhn*, Porto, Edições Contraponto.
- Maio, Fernanda (2011), *A Encenação da Arte*, Leiria, Textiverso.
- McLuhan, Herbert Marshall (1967), *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Nova Iorque, Bantam Books.
- McLuhan, Herbert Marshall (1969), “Communication in the Global Village”, em Don Toppin (Ed.), *This Cybernetic Age*, Nova Iorque, Human Development Corporation, pp. 158-67.
- Mamby, D. K., e R. P. Clair, (1997), “Organizational Discourse”, em T.A. van Dijk (Ed.), *Discourse as Social Interaction*, Londres, Sage, pp. 181-205.
- Manguel, Alberto (2001), *Le Livre D’Images*, Paris, Actes Sud.
- Maroco, João (2003), *Análise Estatística Com utilização do SPSS*. Lisboa, Edições Sílabo.
- Marcus, Greil (1989), *Marcas de Baton – Uma história secreta do século XX*. Lisboa, Frenesim.
- Mauss, M. (1980 [1936]), “Les techniques du corps”, em *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, pp. 363-383.
- Marre, J. L. (1991), “História de vida e método biográfico”, *Cadernos de Sociologia*, Porto Alegre, UFRGS, v. 3, n. 3, pp. 89-141.
- Matossian, Chaké, (1990), “Car C’est Moi Que Je Peins” em Luis Serpa (Coord. do Projecto) e Fernando Pernes (Programação), *Catálogo da exposição J’est un Autre (de Rimbaud)*, 5 Jul. a 2 Set. de 1990, Porto, Fundação de Serralves.
- Mayan, Maria J. (2009), *Essentials of Qualitative Inquiry*, Walnut Creek CA, Left Coast Press.
- Mead, George H. (1934), *Mind, Self and Society: from a stand point of a social behaviourist*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Meagher, Michelle (2007), “Improvisation within a Scene of Constraint: Cindy Sherman’s Serial Self- Portraiture”, *Body & Society*, (Online) 13 (1).
Disponível em: <http://bod.sagepub.com>
- Melleiro M. M. e D. M. Gualda (2003), “The interpretative and biographical method for understanding the experiences and the expressions related by pregnant women patients of a health care service”, *Revista da Escola de Enfermagem da Universidade de São Paulo*, 37(4):69-76.
- Melo, Alexandre (1995), *Velocidades Contemporâneas*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Melo, Alexandre (1999), *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*. Lisboa, Observatório das actividades culturais.
- Melo, Alexandre (2001), *Arte*, Coimbra, Quimera Editores.
- Merleau-Ponty, M. (1972 [1962]), *Phenomenologie de la Perception*, Paris, Galimard.
- Merleau-Ponty, M. (1988), *Le Physique et le Corporel*, Paris, Aubier.
- Merleau-Ponty, M. (2000 [1964]), *O Visível e o Invisível*, S. Paulo, Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (2002), *O Olho e o Espírito*, Alpiarça, Vega.
- Merquior, J. G. (1991 [1985]), *Foucault*, Reino Unido, Fontana Press.
- Minayo, M. C. de Souza (1993), *Pesquisa Social – Teoria, método e criatividade*, Petrópolis, Vozes.
- Miranda, José A. Bragança de (1996), *O Controlo do Virtual*, Lisboa, Ed. Universidade Nova de Lisboa.
- Miranda, José A. Bragança de, e Maria Teresa Cruz (Orgs.), (2002 [2001]), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Porto (2001), Capital Europeia da Cultura, Lisboa (2002), Tropismos.
- Mirzoeff, Nicholas (1995), *Body Scape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

- Mirzoeff, Nicholas (Ed.) (1998), "What is visual culture", *The Visual Culture Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 3-13.
- Mirzoeff, Nicholas (1999), *Visual Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1996), "What do pictures really want?" *October* 77, pp. 71-82.
- Molder, Maria Filomena (1985), *Jorge Martins*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Moreira, Isabel Maria Martins (1985), *Galerias de arte e seu público*, Lisboa, Instituto Português do Ensino à Distância.
- Mouzellis, Nicos (1990), *Post-Marxist Alternatives. The Construction of Social Orders*. Londres, MacMillan.
- Mouzellis, Nicos (2008), *Modern and Postmodern Social Theorizing. Bridging the Divide*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mucchielli, Roger (1994), *A Entrevista Não-Directiva*, S. Paulo, Martins Fontes.
- Mulderrig, Jane (2011), "The Grammar of Governance", *Critical Discourse Studies*, Vol.8, Nº.1, pp. 45-68.
- Munöz, Juan José P. (1992), *El Método Biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales*, *Cadernos Metodológicos* nº 5, Madrid, CIS – Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Mumby, D.K., e R. P. Clair (1997), "Organizational Discourse", em T.A. Van Dijk (Ed.), *Discourse as Social Interaction*, Londres, Sage, pp. 68-86.
- Neto, Fernando Lima (2010), "Cultural Sociology", *Sociopedia.isa* (2010 ISA, Editorial Arrangement of sociopedia.isa) (Online).
Disponível em: <http://www.isa-sociology.org/publ/sociopedia-isa/>
- Nettleton, Sarah e Jonathan Watson (Eds.) (1998), *The Body in everyday life*, Londres, Routledge.
- Neusüss, Floris M. e Fernando Pernes (1979), "Fotografia como Arte – Arte como Fotografia, sobre a possibilidade de uma nova tendência", em Catálogo da Exposição *Fotografia como Arte – Arte como Fotografia*, Maio/Junho 1979, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-11.
- Nicolson, Benedict (1968), *Joseph Wright of Derby: Painter of Light*. Londres, Motte & Bailey, Booksellers (2 Vols.).
- Nietzsche, Frederic (1998 [1887]), *A Genealogia da Moral*, S. Paulo, Companhia das Letras.
- Nóbrega, T. Petrucia da (2008), "Corpo, Percepção e Conhecimento em Merleau-Ponty", *Estudos de Psicologia* (Natal), May/Aug. 2008, (Online) 13 (2).
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2008000200006>
- Nóvoa, António (1988), "A formação tem de passar por aqui: as histórias de vida no projecto Prosalus" em: António Nóvoa e Matthias Finger (Orgs.), *O método (auto)biográfico e a formação*, Lisboa, Ministério da Saúde. Departamento dos Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, pp. 107-129.
- Nunes, Adérito S. (2001), *Questões Preliminares sobre As ciências Sociais*, Lisboa, Presença.
- O'Neill, John (2004), *Five Bodies: Re-figuring Relationships*, Londres, Sage Publications.
- Orbach, Susie (2009), *Bodies*, Nova Iorque, Picador.
- Owens, C. (1992), "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Berkeley, CA, University of California Press, pp. 58-80.
- Packer, Beth D. (2011), "Redefining Social Capital: Let the Process Be Your Guide", *Working Draft*, Pacific Sociological Association Annual Conference: March 10th – 13th Seattle, WA.
- Panofsky, Erwin (1994 [1924]), *Idea: A evolução do Conceito de Belo*, São Paulo, Martins Fontes.
- Panofsky, Erwin (1995 [1939]), *Estudos de Iconologia, Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa.

- Parker, John (2000), *Structuration*, Buckingham, Open University Press, pp. 67-101.
- Papineau, David (1998), “Methodology” em A. C. Grayling (Org.), *Philosophy: a guide through the subject*, Oxford, Oxford University Press.
- Paton, Tracy Owens (2010), “Hey Girl, Am I More Than My Hair? African American Women and Their Struggles with Beauty, Body Image and Hair”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 349-366.
- Pereira, Alexandre (2008), *Guia Prático de Utilização do SPSS: análise de dados para ciências sócias e psicologia*, Lisboa, Sílabo.
- Pereira, Anabela (2011), “Body Representations & the Construction of Visual Meanings – a few interpretations”, *CIES e-Working Papers*, Lisboa: CIES-ISCTE, IUL. (Online)
Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP114_Pereira_000.pdf.
- Pereira, Anabela (2013), “Synchronizing Movement and Perception: Determinants and Predictors of Body-Sense”, em Bianca Pirani e Thomas Smith (Eds.), *Body & Time – Bodily Rhythms and Social Synchronism in the Digital Media Society*, Londres, Cambridge Scholars Publishing, pp. 158-178.
- Pereira, Margarida I. E. Silva (1998), *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- Peters, Gabriel (2006), *Percursos nas Teorias das Práticas: Anthony Giddens e Pierre Bourdieu*, Dissertação de Mestrado em Sociologia, Rio de Janeiro, Iuperj.
- Peirce, Charles S. (1993 [1982]), *Writings of Charles S. Peirce: a Chronological Edition*, Volume I, 1857-1866, Volume II, 1867-1871, Volume III, 1872-1878, Volume IV, 1879-1884, Volume V, 1884-1886, Bloomington, Indiana, Ed. the Peirce Edition Project (Indiana University Press).
- Peirce, Charles S. (1999), *Semiótica, Estudos*, São Paulo, Ed. Perspectiva.
- Pernes, Fernando *et al.* (1990), “Je est un autre (de Rimbaud)”, em Luís Serpa (Coord. do Projecto) e Fernando Pernes (Programação), *Catálogo da Exposição J'est un autre*, 5/Jul. a 2 Set.1990, Porto, Fundação de Serralves.
- Pestana, M^a. Helena e João Nunes Gageiro (1998), *Análise de Dados para as Ciências Sociais. A complementaridade do SPSS*. Lisboa, Edições Sílabo.
- Pezatti, G. Erotilde (2009), *Pesquisas em Gramática Funcional. Descrição do Português*, São Paulo, Editora Unesp.
- Pine, Jason (2010), “Embodied Capitalism and the Meth Economy”, em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 164-183.
- Pirani, Maria e Ivan Varga (Eds.) (2005), “Bodily Order – Mind, Emotion, and Social Memory”, *Current Sociology* Vol.53, N^o2, Monograph N^o1, Março, 2005, Londres, Sage Publications.
- Pirani, Maria e Ivan Varga (Eds.) (2008), *The New Boundaries between Bodies and Technologies*, New Castle, Cambridge Scholars Publishing.
- Pires, Álvaro (1997), “Echantillonage et Recherche Qualitative: Essai Théorique et Méthodologique” em Poupart *et al*, *La Recherche Qualitative, Enjeux Épistemologiques et Méthodologiques*, Canadá, Gaetan Morin, pp. 113-169.
- Pires, Rui Pena (2003), “Interacção, sistema, integração” em *Migrações e Integração, Teoria e Aplicações à Sociedade Portuguesa*, Oeiras, Celta, pp. 13-55.
- Pires, Rui Pena (2007), “Árvores Conceptuais. Uma Reconstrução Multidimensional dos Conceitos de Acção e de Estrutura”, *Sociologia Problemas e Práticas*, n^o53, pp. 11-50.
- Plessner, H. (1976), *Die Frage nach der Conditio humana aufstze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp.

- Plemons, Eric (2010), "Envisioning the Body in Relation. Finding Sex, Changing Sex", em Lisa Jean Moore e Mary Kosut (Eds.) (2010), *The Body Reader*, Nova Iorque, N.Y. University Press, pp. 317-328.
- Poirier, Jean, Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut (1995), *Histórias de Vida – Teoria e Prática*, Oeiras, Celta.
- Popper, Karl (1959), *A lógica da Pesquisa Científica*, S. Paulo, Cultrix.
- Popper, Karl (1991 [1982]), *Sociedade Aberta, Universo Aberto*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- Popper, Karl (2000), *Conjecturas e Refutações*, Lisboa, Almedina.
- Prada, Ângela (2009), "Auto-Retratos Da Pós-Modernidade: Cindy Sherman Em *Untitled Film Stills*", *Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual – FAVIUGF*, pp. 171-183, (Online).
Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/lucianahidemi/article/view/18125/10814>
- Ricoeur, P. (1986), *Du texte à l'action*, Paris, Ed. Seuil.
- Ricoeur, P. (1988), *Tempo e narrativa*, v. 1-3. S. Paulo, Papyrus Editora.
- Ricoeur, P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Ed. Seuil. Roldão, Cristina (2010), "Regularidades e Emergência. Notas sobre a explicação sociológica a partir de uma pesquisa não extensiva", *CIES e-Working Papers*, Lisboa, CIES-ISCTE, IUL, (Online).
Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP100_Roldao.pdf
- Rodin, Auguste (1924), *L'Art* (conversas reunidas por Paul Gsell), Paris, Lausanne Ed.
- Rodrigues, Rodrigo Fonseca e (2007), "A imagem da subjectividade e a despersonalização criativa na Internet" em *Ciber Legenda*, Nº18, ano 9, Julho, pp. 54-112.
- Rose, Gillian (2007 [2001]), *Visual Methodologies, an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres, Sage.
- Rosenblum, Robert (1957), "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", em *The Art Bulletin*, Nº39, pp. 284-285.
- Saint-Maurice, Ana (1997), "Os dispositivos da identidade colectiva" em *Identidades Reconstruídas – Cabo-Verdianos em Portugal*, Oeiras, Celta, pp. 19-35.
- Santos, Maria de Lurdes Lima dos (Coord.) (1998), "Da institucionalização da solidariedade à estratégia mecenática de promoção da empresa" em *Dez anos de mecenato em Portugal*. Lisboa, Observatório das actividades culturais, pp. 21-38.
- Santos, Maria de Lurdes Lima dos (1994), "Reprodutibilidade/Raridade. O jogo dos contrários na produção cultural" em Alexandre Melo (Org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. 121-13.
- Santos, Boaventura Sousa (1992), *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto, Afrontamento.
- Santos, Boaventura Sousa (2002 [1987]), *Um discurso sobre as Ciências*, Porto, Afrontamento.
- Sardo, Delfim (2002), "Conexões low-tech e performatividade", em B. Miranda e T. Cruz (orgs.), *Crítica das Ligações na Era da Técnica*, Porto (2001), Capital Europeia da Cultura, Lisboa (2002), Tropismos, pp. 171-181.
- Sartre, Jean-Paul (1967), *Questão de método*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro.
- Sassatelli, Roberta (2000), "The Commercialization of Discipline. Keep-fit culture and its values", em Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 283-287.
- Scarry, Elaine (1985), "The Body in Pain. The Making and unmaking of the world", em Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 324-326.
- Scholz, Roswitha (2000), "Sobre o Conceito de Valor e Valor-dissociação", *O Sexo do Capitalismo - Teorias Feministas e Metamorfose Pós-Moderna do Patriarcado*, Berlim, Horlemann Verlag, pp. 13-23 (Online).
Disponível em: <http://obeco.planetaclix.pt/roswitha-scholz6.html>

- Seabra, Augusto M. (2006), “Os Mecanismos de Gatekeeping e de Legitimação são preocupantemente limitativos” em Vanda Gorjão (coord.), *Legitimação na Arte*, Marte, Nº 2, Revista dos Alunos da FBAUL, pp. 108-131.
- Selgas, Fernando J. García (1994), “El “cuerpo” como base del sentido de al acción”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 68, pp. 41-83.
- Selltiz, Claire *et al.* (1987), *Métodos de Pesquisa nas Relações Sociais*, S. Paulo, EPU.
- Scheper-Hughes, Nancy e Margareth Lock (1987), “The mindful body: a prolegomenon to future work in Medical Anthropology”, *Medical Anthropology Quarterly*, 1 (1): 6-41.
- Seth, Rutger von (2011), “The Russian public sphere, 1978-2003: the construction of the citizen role through newspaper discourse. Agency and the political process”, *Critical Discourse Studies*, 8 (1), pp. 15-19.
- Schildkroupt, Enid (1999), “Body Art as Visual Language”, *Anthro Notes*, Winter 2001, pp. 1-8 (Online).
Disponível em: www.anthro.amh.org
- Schinkel, Willem (2010), “The Autopoiesis of the Artworl after the End of Art”, *Cultural Sociology*, (Online) 4:267.
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/content/4/2/267>
- Scott, S. e D. Morgan (Eds.) (1993), *Body Matters: Essays on the Sociology of the Body*, Londres, the Falmer Press.
- Shilling, Chris (2012 [1993]), *The Body and Social Theory*, Londres, Sage Publications.
- Silva, Augusto Santos (2001), *Entre a Razão e o sentido. Durkheim, Weber e a teoria das ciências sociais*, Lisboa, Afrontamento.
- Silva, Augusto Santos e José M. Pinto (Orgs.) (1987), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- Silva, Augusto Santos e José M. Pinto (1995), *A Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Presença.
- Silva, Filipe Carreira da (2002), “Recensão Crítica – U. Beck, A. Giddens e S. Lash (2000 [1994]), Modernização Reflexiva: Política, tradição e Estética no Mundo Moderno”, *Análise Social*, nº 164, Vol. XXXVII, pp. 1015-1020.
- Silva, Maria de Lurdes (2009), “A Intencionalidade da Consciência em Husserl”, *Argumentos Revista de Filosofia*, (Online) 1 (1).
Disponível em: http://www.filosofia.ufc.br/argumentos/pdfs/edicao_1/lourdes_husserl.pdf
- Simmel, G. (1968), *On Individuality and Social Forms*, Chicago, University of Chicago Press.
- Simmel, G. (1987), “A Metrópole e a Vida Mental” em Otávio G. Velho (Org.), *O Fenómeno Urbano*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara.
- Simmel, G. (1998a), “O dinheiro na cultura moderna”, Jessé Souza e Berthold Öelze (Orgs.) *Simmel e a Modernidade*, Brasília, Unb, pp. 23-40.
- Simmel, G. (1998b), “O indivíduo e a liberdade”, Jessé Souza e Berthold Öelze (Orgs.) *Simmel e a Modernidade*, Brasília, Unb, pp. 109-117.
- Singer, John N. e Reuben A. B. May (2010), “The Career Trajectory of a Black male high school basketball player: A social Reproduction Perspective”, *International Review for the Sociology of Sport*, (Online) 1 (16).
Disponível em: <http://irs.sagepub.com/content/early/2010/08/12/1012690210378283>
- Sinnott, Anthony (1993), *The Body Social, Symbolism, Self and Society*, Londres, Routledge.
- Smart, Barry (1999), *Facing Modernity, Ambivalence, Reflexivity and Morality*, Londres, Sage Publications.
- Smith, Terry (2009), *What is Contemporary Art?*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.
- Smith, S. e J. Whatson (2001), “Autobiographical Subjects”, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minnesota, University of Minnesota Press, pp. 15-48.
- Sontag, Susan (1973), *On Photography*, Nova Iorque, Farrar, Strauss & Giroux.
- Sontag, Susan (2004 [1961]), *Contra a Interpretação e outros ensaios*, Lisboa, Gótica.

- Stake, R. E. (2007 [1995]), *A arte de investigação com estudos de caso*, Lisboa, Edições Gulbenkian.
- Stones, Rob (2001), "Refusing the realism-structuration divide", *European Journal of Social Theory*, 4 (2), pp. 177-197.
- Strauss, Anselm L. (1987), *Qualitative Analysis for Social Scientists*, Cambridge University Press.
- Straw, Will (2010), "Cultural Production and the Generative Matrix: A Response to Georgina Born", *Cultural Sociology*, (Online) 4: 209.
Disponível em: <http://cus.sagepub.com/content/4/2/209>
- Sewell Jr., William H. (1992), "A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation", *The American Journal of Sociology*, Vol. 98, Nº 1 (Jul.1992), 1-29, University Chicago Press (Online).
Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0002-9602%28199207%2998%3A1%3C1%3AATOSDA%E2.0.CO%3B2-9>
- Taussing, Michael (1993), *Mimesis and Alterity; A Particular History of the Senses*, Nova Iorque, Routledge.
- Taylor, Brandon et al. (2006), *Sculpture and Psychoanalysis*, (Brandon Taylor Ed.), Burlington, U.S.A., Ashgate.
- Taylor, Stephanie (2001), "Locating and Conducting Discourse Analytic Research", Wetherell, M., Stephanie T. e Simeon J. Yates (Orgs.), *Discourse as Data. A guide for Analysis*, Califórnia, the Open University/Sage, pp. 5-48.
- Taylor, Yvette (2010), "Stories To Tell? (Dis)engagements and (De)legitimized Selves", *Qualitative Inquiry*, (Online) 16:633.
Disponível em: <http://qix.sagepub.com/content/16/8/633>
- Thévenot, Laurent (1998), "Pragmatiques de la connaissance" em Borzeix, A., Bouvier, A., e Pharo, P. (Orgs.) *Sociologie et connaissance: nouvelles approches cognitives*, Paris, CNRS Éditions.
- Touraine, Alain (1994), *Crítica da Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Touraine, Alain e Farhad Khosrokhavar (2001), *A Procura de Si. Diálogo sobre o sujeito*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Tucherman, Ieda (1999), *Breve História do corpo e dos seus Monstros*, Lisboa, Vega.
- Turner, Bryan S. (Ed.) (1990), *Theories of modernity and postmodernity*, Londres, Sage Publications.
- Turner, Bryan S. (1992), *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, Londres, Routledge.
- Turner, Bryan S. (1995), *Medical Power and Social Knowledge*, Londres, Sage Publications.
- Turner, Bryan S (1996 [1994]), *The Body and Society*, Londres, Sage Publications.
- Turner, Bryan S (1996), "An Outline of a general sociology of the body" em *The Blackwell companion to social theory*, Londres, Bryan S. Turner Ed.
- Turner, Bryan S. (2000), "The possibility of primitiveness: towards a sociology of body marks in cool societies", em Mike Featherstone (Ed.), *Body Modification*, Londres, Sage Publications, pp. 39-92.
- Turner, Bryan S. (2003), "Social Fluids: Metaphors and Meanings of Society", *Body & Society*, (Online) 9:1.
Disponível em: <http://bod.sagepub.com/content/9/1/1>
- Turner, Bryan S. (2006 [1992]), "Body", *Theory, Culture and Society*, (Online), 23 (223).
Disponível em: <http://tcs.sagepub.com>
- Vale de Almeida, Miguel (Org.) (1996), *Corpo Presente – Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras, Celta Editora.
- Valles, Miguel S. (2002), *Entrevistas Cualitativas*, Cadernos Sociológicos, nº 32, Madrid, CIS – Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Van Dijk, Teun A. (1993), "Principals of Discourse Analysis", *Discourse and Society*, April 1993, Vol.4, nº 2, pp. 249-283.

- Van Dijk, Teun A. (2001), “Critical Discourse Analysis” em Deborah Schiffrin, Deborah Tannen e Heidi E. Hamilton (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell, pp. 352-371.
- Van Eck, C. e E. Winters (2005), “Introduction” em C. van Eck e E. Winters (Eds.), *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics and Visual Culture*, Londres, Sage.
- Vattimo, Gianni (1992), *A sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio d’Água.
- Velho, Gilberto (2002), “Becker, Goffman e a Antropologia no Brasil”, *Sociologia Problemas e Práticas*, nº 38, 2002, pp. 9-17.
- Vidal, Carlos (2003), *O Corpo e a Forma. Dois Conceitos, o Mesmo Tema. Cindy Sherman, Arnulf Rainer*, Porto, Mimesis.
- Wacquant, Loic (1992), “*Toward a social praxeology: the structure and logic of Bourdieu’s Sociology*”, em Bourdieu, Pierre e Loic Wacquant (1992), *An invitation to reflexive sociology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Wagner, Peter (1995), *Liberté et Discipline, Les Deux Crises de la Modernité*, Paris, Éditions Métailié.
- Waldby, Catherine (1999), “Iatrogenesis: The Visible Human Project and the Reproduction of Life”, em Mariam Fraser e Monica Greco (2007), *The Body – A Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 256-261.
- Wall, John (Ed.) (2008), *Mediations in Cultural Spaces: Structure, Sign, Body*, New Castle, UK., Cambridge Scholars Publishing.
- Weber, Max (1964), *Economía y Sociedad I*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Weber, Max (1997), *Conceitos Sociológicos fundamentais*, Lisboa, Edições 70.
- Weber, Max (1997 [1904]), *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londres, Routledge.
- Weber, Max (2002), *A Ciência como Profissão*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.
- Weiermair, Peter (Ed.) (1999), *Ideal and Reality. The Image of the Body in 20th Century Art. From Bonnard to Warhol – Works on Paper*, Zurich e Nova Iorque, Ed Stemmler.
- Weisel, Ariane (2002), “Immediacy: an Impossible Absolute?” em *Immediate, Immediacy, Theories of media*, The Chicago School of Media Theory, University of Chicago, Department of Humanities (Online).
Disponível em: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/immediacy.htm>
- Wetherell, Margaret, Stephanie Taylor e Simeon J. Yates (2005), *Discourse, Theory and Practice - A Reader*, Londres e Califórnia, Sage Publications/The Open University Press.
- Wetherell, Margaret, Stephanie Taylor e Simeon J. Yates (2001), *Discourse as Data. A Guide for Analysis*, Londres e Califórnia, Sage Publications/The Open University Press.
- Williams, S. J. e G. Bendelow (1998), *The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues*, Londres, Routledge.
- Woodward, Kathryn (2005), “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, em Tomaz Tadeu da Silva (Ed.), *Identidade e Diferença. A Perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis, Vozes, pp. 7-72.
- Wrong, Dennis (1961), “The Over Socialized Conception of Man in Modern Sociology”, *American Sociological Review*, Nº 26, pp. 183-193.
- Xavier, Coller (2000), *Estudios de Caso*, Cuadernos Metodológicos, nº 30, Madrid, CIS – Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Yin, R. K. (2003), *Case study research: design and methods*, Londres, Sage Publications.
- Zimmerman, Michael (2001), *Confronto de Heidegger com a modernidade: tecnologia, política e arte*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Zurbrugg, Nicholas (2000), “Marinetti, Chopin, Stelarc and the auratic intensities of the postmodern techno-body”, em Mike Featherstone (Ed.), *Body Modification*, Londres, Sage Publications, pp. 92-113.

ANEXOS

ANEXO A – CURRÍCULO DE JORGE MOLDER

(CV Parcial 1988-2010), Fonte: GALERIA PEDRO OLIVEIRA, Porto (*Online*)
http://www.galeriapedrooliveira.com/archive/artists/jorge_molder/cv_jorge_molder.pdf

JORGE MOLDER

Lisboa, 1947. Vive e trabalha em Lisboa / Lives and Works in Lisbon.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS / SOLO SHOWS

1988 Cabinet d'amateur (em colaboração com o Pintor Gaëtan), Galeria Cómicos, Lisboa

L'Oublie, Musée de L'Elysée, Lausanne

1989 Comptoir de la photographie, Paris

Fragments d'une presence, Le Grand Huit, Rennes

1990 Contretype, Bruxelas

Artothèque de Grenoble, Grenoble

The Portuguese Dutchman, Galeria Imagolucis, Porto

1991 Trabalhos anteriores, Convento de S. Francisco, Beja

The Secret Agent, Galeria Cómicos, Lisboa

Joseph Conrad, Galeria Cómicos, Lisboa

1992 Insomnia, Festival de Cahors, Cahors

Insomnia, Derby Photo Festival, Derby

1993 The Secret Agent, Galeria Trem, Faro

História Trágico-Marítima, projecto, Centre Georges Pompidou, Paris

Zerlina, uma narrativa, Paço Imperial, Rio de Janeiro

Zerlina, uma narrativa, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

1994 The Sense of the Sleight-of-hand man, Jayne Baum H. Gallery, Nova York

Por aqui quase nunca ninguém passa, 22ª Bienal de São Paulo, São Paulo

1995 Inox, Centro Nacional da Cultura, Lisboa

Inox, Galerie Farideh Cadot, Paris

1996 T.V., Galeria Pedro Oliveira, Porto

1997 Anatomia e boxe, Centro Português de Fotografia, Porto

1998 Photographs, John Hansard Gallery, Southampton

Photographs, South London Gallery, Londres

Insomnia, Galerie Municipale du Château d'Eau, Toulouse

Trabalhos de Precisão, Galeria Pedro Oliveira, Porto

1999 Anatomy and Boxing, Ludwig Forum, Aachen

Nox, Pavilhão Português na 48ª Bienal de Veneza, Veneza

Anatomy and Boxing, Interval, Witten

2000 Nox, Centro Cultural de Belém, Lisboa

2, Galeria Pedro Oliveira, Porto

2001 Le Petit Monde, Maison Européenne de la Photographie, Paris

Travaux Recents, Centre Nacional de La Photographie, Paris

La Reine Vous Salue, Lisboa 20 Arte Contemporânea, Museu da História Natural, Lisboa, Gabinete de Arte Raquel

Arnaud, São Paulo, Marília Razuk, São Paulo

2003 Circunstâncias Atenuantes, Lisboa 20, Lisboa
Em 1ª mão, Galeria Pedro Oliveira, Porto
Registos Temporários, Galeria Seg, Santiago de Compostela
Linha do Tempo / Pequeno Mundo, Palácio dos Capitães Generais, Angra do Heroísmo, Açores
2006 Condições de Possibilidade, Centro de Artes Visuais, Coimbra
Não tem que me contar seja o que for, Cinemateca Portuguesa, Lisboa
Waiters, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Algun Tempo Antes, CGAC, Centro Galego de Arte Contemporâneo, Santiago de Compostela
Algun Tempo Antes, Fundación Telefónica, Madrid
2007 Não tem que me contar seja o que for, Cinemateca Madrid
2008 Malas Maneras, Galeria Oliva Arauna, Madrid
De todas as formas e feitios, Galeria Pedro Oliveira, Porto
2009 Ocultações / Em 1ª Mão, Galeria Altxerri, San Sebastian
A interpretação dos sonhos, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
A interpretação dos sonhos, Fundación Luís Seoane, A Coruña
2010 Pinocchio, Galeria Bernard Boucher, Paris
Pinocchio, Galeria Oliva Arauna, Madrid

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS / GROUP SHOWS

1991 The heart of science, Centro de Estudos Fotográficos, Coimbra
Photography Today, Moderna Galerija Ljubljana
1992 Voyeurism, Jayne H. Baum Gallery, Nova Iorque
Primavera Fotográfica, Barcelona
2ª Internationale Foto-Triennale, Esslingen
La Première Photo, Galerie du Jour, Paris
L'Échappée Européene, Pavillion des Arts, Paris
1993 História Trágico-Marítima, Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa
Image First: Eight Photographers for the '90s, Laura Carpenter Fine Art, Santa Fé
Gitanes, Arles
Set Sentits, Sete Artistas Portugueses na Coleção da Fundação Luso-Americana Para o Desenvolvimento, Palau
Robert, Barcelona
Jardins da Paraíso, Encontros de Fotografia de Coimbra, Coimbra
1994 O Rosto da Máscara, Centro Cultural de Belém, Lisboa
Lieux de l'Écrite, Cahors
FIAC, Galerie Froment & Putman, Paris
1995 Face a Face, Centre Photographique Ile de France
1996 Le Monde Après la photographie, Villa Arson, Nice
NEBENEINANDER, Galeria Porta 33, Funchal
1997 Tout Doit Disparaître, Bibliothèque Municipale de Grenoble, Grenoble
Anatomias Contemporâneas, Fundação de Oeiras
Livro de Viagens, Kunstverein, Frankfurt
A Arte, o Artista e o Outro, Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão
Autoportraits, Galerie du Château d'Eau, Toulouse

En la piel de toro, Palacio Velázquez, MNCARS, Madrid

1998 Ein Leuchtturm ist ein truriger und glucklicher Ort, Akademie der Kunste, Berlin

Anos 80, Culturgest, Lisboa

Longe e Perto, Galeria de Exposições da União de Pintores da Ucrânia, Kiev

2000 The Mnemosyne Project, Encontros de Fotografia 2000, Coimbra

Colecção MEIAC, Centro Cultural da Gandarinha, Cascais

FRAGMENT oder die gegenwart des Zweifels, Brecht-Haus Weissensee, Berlin

Colectiva: Helena Almeida, Luís Campos, Jorge Molder, Galeria Diferença, Lisboa

Portugal se asoma al Mediterráneo, V Jornadas Fotográficas de Guardamar, Guardamar

2001 Espelho Cego – selecções de uma colecção contemporânea, Paço Imperial, Rio de Janeiro

Face-a-face. (Obras dos anos 90 e Novas Aquisições da Colecção Berardo), Museu de Arte Moderna, Sintra

Colectiva, Galeria Cookie Snoei de Rotterdam, Rotterdam

Colecção do Banco Privado Português, Fundação de Serralves, Porto

2002 Sans Consentement, Can – Centre d`art Neuchâtel, Neuchâtel

Zoom – Colecção de Arte Contemporânea Portuguesa da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento: Uma Seleção, Museu Serralves, Porto

Territórios Singulares na colecção Berardo, Sintra Museu de Arte Moderna – Colecção Berardo, Sintra

2003 Vigo Visions, Colección Fotográfica do Concelho de Vigo, Marco, Vigo

Colección de la Caixa Geral de Depósitos, MEIAC, Badajoz

Cara a Cara, Culturgest, Lisboa

Corpus, Representações do Corpo na colecção Berardo, Centro Cultural de Belém, Lisboa

2004 Je ténvisage, Musee de l`Elysée, Lausanne

Éblouissement, Galerie du Jeu de Paume, Paris

About Face, Hayward Gallery, London

Horizont(e), 1984-2004, Galeria Luís Serpa Projectos, Cordoaria Nacional, Porto

Casa de Luz, Colección Fundación Foto Colectania, Barcelona

Grande Escala, Coleccao Berardo, Centro das Artes Casa das Mudas, Calheta

Vidas Privadas, Fotografias da Colecção de Foto Colectania, Barcelona

20 + 1 Artistas portugueses nas colecções CGAC, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela

2005 Colección de Fotografia Contemporânea de TELEFÓNICA, MARCO (Museu de Arte Contemporânea de Vigo). Uma extensão do olhar, entre a fotografia e a imagem fotográfica – Obras da colecção da Fundação PLMJ, CAV – Centro de Artes Visuais de Coimbra

Le Temps Emprunté, Fotografias sobre os trabalhos cénicos de Jan Fabre: Helmet Newton, Carl de Keyzer, Robert Mapplethorpe, Jorge Molder, Malou Swinnen, Dirk Braeckman, Maarten Vanden Abeele, Wonge Bergmann, Jean-Pierre Stoop, Pierre Coulibeuf, Chapelle du Méjan, Arles e/and Galerie Beaumont Public, Luxembourg (2006)

Portugal Novo – Artistas de hoje e amanhã, Paula Rego, Helena Almeida, Julião Sarmento, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo.

“Vidas Privadas” Colección Fundación Foto Golectania, Museo Extremeño De Arte Contemporaneo, Badajoz.

2006 XX, CAV – Centro de Artes Visuais / Encontros de Fotografia, Coimbra;

Le Temps Emprunté, Fotografias sobre os trabalhos cénicos de Jan Fabre: Helmet Newton, Carl de Keyzer, Robert Mapplethorpe, Jorge Molder, Malou Swinnen, Dirk Braeckman, Maarten Vanden Abeele, Wonge Bergmann, Jean-Pierre Stoop, Pierre Coulibeuf.

De Dentro – 6 Contemporary Portuguese artists (Helena Almeida, Julião Sarmento, Rui Chafes, João Penalva, Pedro Cabrita Reis), NCCA, (Centro Nacional de Arte Contemporânea), Moscow.

Sem Limites, Fotografias de la Colección de la Fundação de Serralves, Fundació FotoColectania, Barcelona.

Sedução, Cinema e Pintura, Sintra Museu de Arte Moderna, Coleção Berardo, Sintra

Estranhas Parejas, Fundació FotoColectania, Barcelona.

Secuencias 76/06 - Arte contemporáneo en las colecciones públicas de Extremadura. MEIAC, Badajoz, Museu de Cáceres, Museu Vostel.

Jan Fabre Die Verliehene Zeit, Neues Museum Weserburg

2007 Outras Zonas de Contacto - Coleção de Fotografia de Américo Marques, Fundação Carmona e Costa, ARTEMPO - Where Time Becomes Art, Comissários Mattijs Visser, Jean Hubert Martin, Daniela Ferreti, Palazzo Fortuny, Venice.

Das schwarze Quadrat/ Hommage an Malewitsch, Hamburger Kunsthalle,

2008 Jan Fabre - Le Temps Emprunté, Palais des Beaux Arts, Bruxelles

Reacción en cadena, Galeria Rafael Ortiz, Sevilla

2010 Out of this world, Museum Pfalz Galerie Kaiserslautern

Processo e Transfiguração, Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Almada

COLECCIONES PÚBLICAS / PUBLIC COLLECTIONS

Art Institut of Chicago

Artothèque de Grenoble

Ayuntamiento de Vigo

Banco Privado Português

Caixa Geral de Depósitos, Lisboa

Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Centro Cultural de S. João da Madeira

Centro de Estudos Fotográficos de Coimbra

Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela

Centro Português de Fotografia, Porto

Coleção dos Encontros da Imagem, Braga

Coleção Berardo, Lisboa

Coleção COOF (Centro Ordóñez Falcón de Fotografia)

Everson Museum of Art, Syracuse

Fonds National d'Art Contemporain, Paris

Fundação Luso- Americana para o Desenvolvimento

Fundación Foto Colectania, Barcelona

Fundación ARCO-CGAC (Centro Galego de Arte Contemporânea), Santiago de Compostela

Fundação PLMJ, Lisboa

Fundação EDP

Fundação Portugal Telecom

Fundación Telefónica, Madrid

Maison Européenne de la Photographie

MEIAC, Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz

Musée de la Photographie à Charleroi

Musée de L'Elysée

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

The Buhl Collection

Zurich Development Center - Art collection

ANEXO B – CURRÍCULO DE HELENA ALMEIDA

(CV parcial 1967-2005), Fonte: Gomes *et al.* (2006), HELENA ALMEIDA Era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma, UNIVERSIDADE DE LISBOA, FACULDADE DE BELAS-ARTES, (*Online*) <http://www.arte.com.pt>

HELENA ALMEIDA

Lisboa, 1934. Vive e trabalha em Lisboa / Lives and Works in Lisbon.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- 1967** Galeria Buchholz, Lisboa
- 1968** Galeria Buchholz, Lisboa
- 1969** Galeria Buchholz, Lisboa
- 1969** Galeria Núcleo, Parede
- 1970** Galeria Quadrante, Lisboa
- 1971** Galeria D, Porto
- 1971** Galeria Ogiva, Óbidos
- 1971** Galeria Judite Da Cruz, Lisboa
- 1972** Galeria Módulo, Porto
- 1972** Galeria Ogiva, Óbidos
- 1972** Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa
- 1973** Galeria São Mamede, Lisboa
- 1976** *Desenhos Habitados*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
- 1976** Galeria Módulo, Porto
- 1978** Galerie e+o Friedrich, Berna, Suíça
- 1978** Galerie Bama, Paris, França
- 1978** Galeria Módulo, Lisboa
- 1978** Galerie Drehschneibe, Berna, Suíça
- 1979** Galerie Horenbeck, Bruxelas, Bélgica
- 1979** Cooperativa Diferença, Lisboa
- 1980** Galerie e+o Friedrich, Berna, Suíça
- 1981** Galerie Bama, Paris, França
- 1982** Bienal de Veneza, Veneza, Itália
- 1983** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- 1984** Galerie Dieter Tausch, Innsbrück, Áustria
- 1984** Cooperativa Diferença, Lisboa
- 1985** Galeria EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa
- 1986** Galerie Kara, Génova, Itália
- 1987** Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, Lisboa
- 1988** Cooperativa Diferença, Lisboa
- 1988** Leal Senado, Macau
- 1989** Richard Demarco Gallery, Edimburgo, Escócia
- 1990** Galeria EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa
- 1991** Centre d'Art de Saint Vicent Herblay, Paris, França

- 1991 Europália 91, Musée de Charleroi, Charleroi, Bélgica
- 1992 Galeria CAPC, Coimbra
- 1995 Fundação de Serralves, Porto
- 1996 Exposição de Desenho, Galeria EMI – Valentim de Carvalho, Lisboa
- 1997 *Entrada Azul*, Casa de América, Madrid, Espanha
- 1998 *Dentro de Mim*, Galeria Presença, Porto
- 1999 Centro de Arte das Caldas da Rainha, Caldas da Rainha
- 2000 Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha
- 2000 MEIAC – Museo Extremeño e Ibero-americano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha
- 2000 Galeria Estrany & de la Mota, Barcelona, Espanha
- 2001 *A Experiência do Lugar*, Porto 2001, Faculdade de Ciências, Porto
- 2001 *Pintura Habitada* and other works, 1975 – present, Thomas Erben Gallery, Nova Iorque, EUA
- 2001 Galeria Filomena Soares, Lisboa
- 2002 *Seduzir*, Galeria Helga de Alvear, Madrid, Espanha
- 2002 *Seduzir*, Galeria Presença, Porto
- 2004 *Pés no Chão, Cabeça no Céu*, Centro Cultural de Belém, Lisboa
- 2005 *Trabalhos Recentes*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Espanha
- 2005 Bienal de Veneza, Veneza, Itália
- 2006 *Intus*, Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, Lisboa

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

- 1961 II Exposição de Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- 1962 Salão de Maio, SNBA, Lisboa
- 1965 Salão de Desenho, SNBA, Lisboa
- 1966 Salão de Maio, SNBA, Lisboa
- 1966 Salão de Desenho, SNBA, Lisboa
- 1967 *Novo Desenho*, Galeria Quadrante, Lisboa
- 1967 II Exposição de Arte Moderna do Funchal, Funchal
- 1967 Salão de Belas-Artes, Coimbra
- 1968 Exposição de Artes Plásticas BPA, SNBA, Lisboa
- 1968 Salão de Vanguarda OM, SNBA, Lisboa
- 1969 Salão de Arte Moderna de Luanda, Angola
- 1969 Exposição de Artes Plásticas BPA, SNBA, Lisboa
- 1970 Galeria Ogiva, Óbidos
- 1971 *Homenagem a Josefa de Óbidos*, Galeria Ogiva, Óbidos
- 1971 *Exposição da Coleção Gulbenkian*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- 1972 *Exposição 72*, SNBA, Lisboa
- 1972 *Exposição do Centenário de Camões*, Paris, Marselha e Lisboa
- 1972 AICA, SNBA, Lisboa
- 1973 *26 Artistas de Hoje*, SNBA, Lisboa
- 1973 *45 Pintores Portugueses*, Barcelona, Espanha
- 1973 *9x5*, Galeria Ogiva, Óbidos
- 1973 *Exposição 73*, SNBA, Lisboa

1973 Leilão da Associação de Escritores Portugueses, SNBA, Lisboa
1974 *Painel da Liberdade*, Galeria Belém, Lisboa
1974 AICA, SNBA, Lisboa
1974 *Salão 74*, SNBA, Lisboa
1975 *Homenagem a Bosch*, Museu de Arte Antiga, Lisboa
1975 Prémio Miró, Barcelona, Espanha
1975 *Figuração Hoje*, SNBA, Lisboa
1976 *Festival de Abril*, Centro Cultural dos Estudantes, Belgrado, Sérvia
1976 *Arte Moderna Portuguesa*, Lund, Roma e Paris
1976 *Photography as Art*, Fotoforum, Kassel, Alemanha
1976 Galeria Número, Veneza, Itália
1976 AICA, SNBA, Lisboa
1976 Bienal de Cagnes-sur-Mer
1976 Bienal Internacional de Debuxo Original, Rijeka
1977 *VII Encontro Internacional de Vídeo*, CAYC, Barcelona, Espanha
1977 *Photography as Art – Art as Photography II*, Fotoforum, Kassel, Alemanha
1977 *A Fotografia na Arte Portuguesa*, Museu Soares dos Reis, Porto
1977 *Alternativa Zero*, Galeria de Belém, Lisboa
1977 *O Papel como Suporte na Arte*, SNBA, Lisboa
1977 *Copier-Recopier*, Galeria Gaetan, Génova, Itália
1977 Allen Street Gallery, Dallas, EUA
1977 *Itinerant and Ephemeral*, Bruxelas e Antuérpia, Bélgica
1977 *Junij 78 – Homenagem a Marcel Duchamp*, Centro de Arte, Liubliana, Eslovénia
1977 Biennale Européenne de la Gravure, Mulhouse, França
1977 Bibliothèque National de Paris, Paris, França
1977 XII Bienal de Gravura de Libliana, Liubliana, Eslovénia
1977 *Art 8'77*, Basileia, Suíça
1977 Feira de Arte de Bolonha, Itália
1977 Feira Internacional de Colónia, Colónia, Alemanha
1978 *18 x 18*, Galeria Grafil, Lisboa e Porto
1978 *A Small Self-Portrait*, Art Core Gallery, Kyoto, Osaka e Nagoya, Japão
1978 *Junij Group*, Centro de Arte, Liubliana, Eslovénia
1978 *Sommerausstellung*, Galerie e+o Friedrich, Berna, Suíça
1978 *Prealables*, Galerie Horenbeeck, Bruxelas, Bélgica
1978 *Panorama das Galerias*, Galeria de Belém, Lisboa
1978 *Enrichissements*, Biblioteca Nacional de Paris, Paris, França
1978 *Laboratório, Prática e Teoria della Comunicazione*, Milão, Itália
1978 Norwegian International Print Biennial, Fredrickstad, Noruega
1979 *Photography as Art*, Institute of Contemporary Arts, Londres, Reino Unido
1979 Semana de Arte Contemporâneo, Museo Vostell Malpartida, Cárceres, Espanha
1979 Vostell Malpartida, Cárceres, Espanha
1979 *Lis '79*, Lisboa
1979 *Europa '79*, Estugarda, Alemanha

1979 *Feminie Dialogue '79*, UNESCO, Paris, França
1979 Galeria Pécsi, Pécs, Hungria
1979 11th International Biennial, Exhibition of Prints Tóquio, Japão
1979 Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
1980 *Group Junij, Hommage à Giorgio de Chirico*, Liubliana, Sarajevo, Belgrado, Viena, Milão, Bruxelas e Londres
1980 III Tokyo Video Festival, Tóquio, Japão
1980 *Portuguese Art Video*, Corrobree Gallery, Iowa, EUA
1980 *Photography as Art-Art as Photography II*, Fotoforum, Kassel, Alemanha e Paris, França
1980 International Impact Art Festival '80, Centro de Arte Internacional de Kyoto, Kyoto, Japão
1980 Exposição Internacional de Desenho, Gallery Pécsi, Budapeste, Hungria
1980 Stadtmuseum, Munique, Alemanha
1980 Biennale Européenne de la Gravure, Mulhouse, França
1980 Norwegian International Print Biennial, Fredrickstad, Noruega
1980 Bienal de Vila Nova de Ceveira, Vila Nova de Cerveira
1981 *Portuguese Video Art*, Gallery of New Concepts, University of Iowa, EUA
1981 *Line*, Gallery Pécsi, Budapeste, Hungria
1981 *25 Artistas Portugueses de Hoje*, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil
1981 V Trienal da Índia, Nova Deli, Índia
1981 *Sécession de Vienne*, Viena, Áustria
1981 II Trienal Internacional de Desenho, Wroclaw 1981, Wroclaw, Polónia
1981 *Artists Books*, CDAA, Barcelona, Espanha
1981 *Du Livre*, Galerie Declinaisons, Musée de Beaux-Arts de Rouen, França
1981 Bibliothèque National et École de Beaux-Arts de Rouen
1981 *Medium Photography*, Galerie e+o Friedrich, Berna, Suíça
1981 XIV International Biennial of Graphic Art, Baden Baden, Heidelberg
1981 *Livres d'art et d'artistes*, Galerie Nicole Rousset Altounian, Paris, França
1982 *10 Expanded Photographers*, Kunstwerstatt, Munique, Alemanha
1982 *L'immagine immediata*, Studio Alpha, Bergamo, Itália
1982 *Livres d'artistes / livres objects*, Maison de la Culture, St. Étienne, França
1982 *Livres d'art et d'artistes*, 2ème Manifeste du Livre d'artiste, Centre Georges Pompidou, Paris, França
1982 II Trienal de Desenho, Wroclaw 82, Wroclaw, Polónia
1982 *10 Expanded Photographers*, Kunstwerkstatt, Munique, Alemanha
1982 Biennale di Venezia '82, Veneza, Itália
1982 *Drawing '82*, Gallery Pécsi, Budapeste, Hungria
1983 *The Landscape*, Gallery Pécsi, Budapeste, Hungria
1984 *3 Days x 10 Artists*, Gallery 610, Tóquio, Japão
1984 *1984: O Futuro é Já Hoje?* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1984 *Drawing '84*, Gallery Pécsi, Budapeste, Hungria
1984 *L'object Culturel*, Centre Culturel des Prémontrés, Pont-a-Mousson, França
1984 *Art 15 / 84 Basel*, Basel, Suíça
1984 Bienal de Vila Nova de Cerveira, Vila Nova de Cerveira
1985 *Kunst mit Eigen-Sinn*, Museum des 20 Jahrhunderts, Viena, Austria

1985 *Livres d'Artistes*, Centre Georges Pompidou, Paris, França
1985 *Exposição de Gravura Portuguesa Contemporânea*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil
1985 *Colecção Internacional de Arte Junij*, Liubliana, Eslovénia
1985 International Biennial of Graphic Art Ljubljana/85, Liubliana, Eslovénia
1986 Biennale Européenne de la Gravure, Mulhouse, França
1986 Prémio Internazionale “Do Forni”, Centro Int. Della Grafica di Venezia, Veneza, Itália
1986 *Art of Today*, International Young Artist’s Club, Budapeste, Hungria
1986 *Le XX^{ème} au Portugal*, Centre Albert Borschette, Bruxelas, Bélgica
1986 *Informationalsculture*, Richard Krieshe, Nações Unidas, EUA
1986 International Center Vienna, Viena, Áustria
1986 I Exposição Internacional de Esculturas Efémeras, Fundação Demócrito Rocha, Fortaleza, Ceará, Brasil
1986 *Exposição AICA-PHILAE '86*, SNBA, Lisboa
1986 III Exposição de Artes Plásticas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1986 *Livres Sans Paroles*, Museu de Bellerive, Zurique, Suíça
1986 Exposição da Cooperativa Árvore, Bordéus, França
1987 *Arte Contemporâneo Português*, Museo de Arte Contemporâneo de Madrid, Espanha
1987 *Artpool's*, Museum of Fine Arts, Budapeste, Hungria
1987 *Veinte Artistas de la Colección del Museo*, Museu Vostell Malpartida, Cáceres, Espanha
1987 *70-80 Art in Portugal*, Museu de História, Filadélfia, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro
1987 Donaufestival “Hinter den Waenden” Viena, Áustria
1987 Fotoporto, Casa de Serralves, Porto
1988 *Hinter der Wanden*, Donaufestival, Viena, Áustria
1988 *Lisbonne Aujourd'hui*, Musée de Toulon, França
1988 Fotoporto, Fundação de Serralves, Porto
1988 *Donna/Art Women/Art*, Palace Stelline, Milão, Itália
1991 *Parlamento Europeu*, SNBA, Lisboa
1992 Bienal dos Açores
1992 *Olho por Olho*, Galeria Ether, Lisboa
1992 Colecção FLAD, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1992 *Arte Portuguesa 92*, Osnabrück, Alemanha
1993 *Western Lines*, Hara Museum, Tóquio, Japão
1993 *Tradición, Vanguarda e Modernidade do Século XX Português*, Auditório de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha
1994 *O Rosto da Máscara*, Centro Cultural de Belém, Lisboa
1994 *Anos 60 – Anos de Ruptura*, Palácio Galveias, Lisboa
1994 *13 Artistas Contemporâneos*, Palácio Nacional de Sintra, Sintra
1994 *Fragmentos para um Museu Imaginário*, Fundação Serralves, Porto
1994 *Desenhos Contemporâneos a partir do Inframince*, Museu Rafael Bordalo Pinheiro, Lisboa
1995 *Extremo Occidente*, Espaço Rekalde, Bilbao, Espanha
1995 II Colecção da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa
1995 MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz, Espanha
1995 *Revisões – Antevisões*, Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa
1995 *Roentgeniser*, Remscheid, Alemanha

1995 Salon d'Art Contemporaine, Centre Culturel de Montrouge, França
1995 *O Desenho do Desenho*, Casa da Cerca, Almada
1996 *The Event Horizon*, The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda
1996 *O Corpo e Eu*, Galeria André Viana, Porto
1996 *Metro – A Arte que Lisboa não Viu*, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa
1996 *Não às Naturezas-mortas*, Amnistia Internacional, Galeria Mitra, Lisboa
1996 *Hors Catalogue*, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens, França
1996 *Ecos de la Materia*, MEIAC, Badajoz, Espanha
1997 *From Here to There*, Fundação Calouste Gulbenkian, CAMJAP, Lisboa
1997 *Portfolio I*, Galeria Alda Cortês, Lisboa
1997 *Livro de Viagens, 49*, Frankfurt Buchmesse, Frankfurt, Alemanha
1997 *Ecos de la Materia*, Els Atarazanas, Valência, Espanha
1997 Coleção José Augusto França, Museu do Chiado, Lisboa
1997 Festival Internacional de Arte de Medellín, Colômbia
1997 *A arte, o Artista e o Outro*, Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão
1997 *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, Porto
1997 Marca Madeira 97, Funchal
1997 III Foro Atlântico de Arte Contemporânea, Corunha, Espanha
1997 *Interior / Exterior*, Galeria Municipal do Convento Espírito Santo, Loulé
1997 *Anatomias Contemporâneas*, Fundação de Oeiras, Oeiras
1997 *Una Película de Piel III*, Galeria Marisa Marimón, Ourense, Espanha
1997 5ª Bienal Internacional de Istanbul, Istanbul, Turquia
1998 *Arte Portuguesa desde 1960*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, Espanha
1998 *Perspectiva: Alternativa Zero*, Galeria Bianca, Palermo, Itália
1998 *Um Farol é um Lugar Triste e Alegre*, Akademie der Künste, Berlim, Alemanha
1998 *Livro de Viagens*, Centro Cultural de Belém, Lisboa
1998 *Colección permanente – novas incorporaciones*, Coleção CGAC – Fundação ARCO, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha
1999 *Linhas de Sombra*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1999 *Ragtime Hands as a Metaphor*, Galeria Estrany & de la Mota, Barcelona, Espanha
1999 *Ragtime Hands as a Metaphor*, Galeria Helga de Alvear, Madrid, Espanha
1999 *A Indisciplina do Desenho*, Museu de Aveiro, Fundação Cupertino de Miranda – Vila Nova de Famalicão; e, Museu José Malhoa – Caldas da Rainha
1999 *A Geração Médica de 1911*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1999 *Os Auto-retratos da Coleção CAMJAP*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
1999 *Livro de Viagens*, Centro Português de Fotografia, Porto
1999 *Circa 1968*, Museu de Serralves, Porto
1999 *O Corpo Maior*, Galeria Presença, Porto
1999 *Looking for a Place*, III Internacional Biennial, Santa Fé, EUA
2000 Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha
2000 MEIAC, Badajoz, Espanha
2000 Prémios EDP – Desenho/Pintura 2000, Palácio da Ajuda, Lisboa
2000 *Brasil 2000*, Culturgest, Lisboa

2000 *Die Verletzte Diva*, Galerie im Taxispalais, Innsbrück, Áustria
2000 Galeria Mário Sequeira, Tibães, Braga
2000 Galeria Diferença – Helena Almeida, Luís Campos, Jorge Molder, Lisboa
2000 *A Indisciplina do Desenho*, IAC Lisboa, Lisboa
2000 *Desenho: Helena Almeida, Gaëtan, Jorge Queiroz*, Galeria Presença Porto
2000 Festival Internacional Pusan de Arte Contemporânea, Coreia do Sul
2000 *Mnemosyne Project – Encontros de Fotografia de Coimbra*, Coimbra
2001 *Porto – Roterdão – Porto*, Roterdão, Holanda
2001 *Y que hace usted ahora?* Museu Vostell, Malpartida, Espanha
2001 *A Experiência do Lugar*, Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Porto, Organização Porto 2001
2001 New Portuguese Culture Festival 2001, Yerba Buena, Centre of the Arts, São Francisco, EUA
2001 Experimenta Design 2001, FIL, Parque das Nações, Lisboa
2001 *Arte Portuguesa Contemporânea: Argumentos de Futuro*. Caja San Fernando, Sevilha, Espanha
2001 Aquisições e Doações Recentes 2000-2001, Museu do Chiado, Lisboa
2002 Art Basel Miami Beach, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid, Espanha
2002 *Paisajes Contemporáneos*, colección Helga de Alvear, Fundación Foto Colectania, Barcelona, Espanha
2002 Art Forum Berlin, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid, Espanha
2002 Art 33 Basel, Basel, Stand Galería Helga de Alvear, Madrid, Espanha
2002 Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil
2002 *La Caución del Pirata*, Centro Cultural de Andratx, Mallorca, Espanha
2002 *Critérios Visíveis – 150 Anos de Fotografia*, Centro Português de Fotografia, Porto
2002 *Arte Público*, Museu de Serralves, Porto
2002 *Paisajes del Cuerpo*, Ayuntamiento de Pamplona, Espanha
2002 *Diferença e Conflito – O Século XX na Coleção do Museu do Chiado*, Museu do Chiado, Lisboa
2002 Coleção da Fundação Coca-Cola, Culturgest, Lisboa
2002 *Territórios Singulares na Coleção Berardo*, Museu de Arte Contemporânea de Sintra, Sintra
2002 *Zoom 1986-2002*, Museu de Serralves, Porto
2002 *Contemporary Art from Portugal*, Banco Central Europeu, Frankfurt, Alemanha
2003 Coleção Nacional de Fotografia / MC, Fundación Foto Colectania, Barcelona, Espanha
2004 *On Reason and Emotion*, Biennale of Sydney, Sidney, Austrália
2004 *Vidas Privadas – Fotografias de una Colección*, Fundación Foto Colectania, Barcelona, Espanha
2004 *Casa de Luz – Colección Mário Teixeira da Silva*, Fundación Foto Colectania, Barcelona, Espanha
2005 *Uma Extensão do Olhar – Coleção PLMJ*, Centro de Artes Visuais, Coimbra
2005 *A Fotografia na Coleção Berardo*, Sintra Museu de Arte Moderna, Sintra
2005 *Retratos – Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Fundação Eugénio de Almeida, Vila Nova de Famalicão
2005 Prémio BES Photo 2004, Centro Cultural de Belém, Lisboa
2005 Colección de Fotografia Contemporânea de Telefónica, MARCO, Vigo, Espanha
2005 *Skyshout*, Auditório de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha
2005 *Portugal: Algumas Figuras*, LAA, Cidade do México, México

COLECCÕES PÚBLICAS E PRIVADAS

Banco de Espanha, Madrid
Banco Privado, Lisboa
BES arte – Coleção Banco Espírito Santo, Lisboa
Bibliothèque National de Paris, Paris
Caixa Geral de Depósitos, Lisboa
Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela
Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto
Centro de Fotografia Ordoñez Falcon, San Sebastian
Coleção Berardo, Lisboa
Fundación ARCO, Madrid
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
Fundação Coca-Cola, Espanha
Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa
Fundação PLMJ, Lisboa
Fundação de Serralves, Porto
Fundação Telefónica, Madrid
Galeria Helga de Alvear, Madrid
Galeria Mário Sequeira, Braga
Galerie Bama, Paris
Galerie Drehscheibe, Basilea
Galerie e+o Friedrich, Berna
Galleria Internove, Roma
Hara Museum of Contemporary Art, Tóquio
Hotel Archimédes, Bruxelas
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA, Barcelona
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Museu de Arte Contemporânea, Lisboa
Museu de Arte Contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal, Madeira
Museu de Serralves, Porto
Museu do Chiado, Lisboa
Musac – Museo de Arte Contemporáneo, Castilla y León, Madrid
Secretaria de Estado da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves –
Museu de Arte Contemporânea, Porto
The National Museum of Western Art, Tóquio

ANEXO C – QUANTIFICAÇÕES DAS CATEGORIAS DAS VARIÁVEIS NA ACM

Escalões etários				
Pontos: Coordenadas				
Categoria	Frequência	Coordenadas (centroid)		
		Dimensão		
		1	2	3
26-35	36	-.627	1.691	.036
36-45	134	-.123	.071	-.686
46-55	135	.555	-.235	-.662
56-65	109	.254	.074	.612
+ 66	108	-.077	-.284	1.074

Quadro C.1. Quantificações das categorias dos Escalões Etários na solução apresentada.

Tipo de Exposição				
Pontos: Coordenadas				
Categoria	Frequência	Coordenadas (centroid)		
		Dimensão		
		1	2	3
Individual	143	.506	.956	.286
Colectiva	379	.191	.361	.108

Quadro C.2. Quantificações das categorias dos Tipos de Exposição na solução apresentada.

Configuração do Espaço da Exposição				
Pontos: Coordenadas				
Categoria	Frequência	Coordenadas (centroid)		
		Dimensão		
		1	2	3
Institucional	272	.072	.003	.187
Galeria	141	.248	.485	.721
Museu	67	.029	.692	.178
Bienal	11	.696	1.753	.784
Prémio	10	.932	.748	.297
Feira	4	.165	1.126	1.438
Festival	12	.763	-2.809	-1.874
Trienal	5	.892	.434	.132

Quadro C.3. Quantificações das categorias dos Espaços de Exposição na solução apresentada.

Localização Geográfica/País				
Pontos: Coordenadas				
Categoria	Frequência	Coordenadas (centroid)		
		Dimensão		
		1	2	3
Alemanha	22	.688	-.482	.221
Angola	2	4.725	2.954	1.948
Austrália	1	.901	-3.418	.583
Áustria	6	.612	-1.161	-.941
Bélgica	11	.009	-.187	-.448
Bósnia	1	.750	-.844	-.560
Brasil	15	.465	-.820	.008
Colômbia	1	.779	-4.708	-1.711
Coreia do Sul	1	.976	-5.012	-1.011
Escócia	1	-.222	1.733	-2.522
Eslovênia	5	.258	-.444	-.854
Espanha	84	-.157	-.375	1.066
Estados Unidos	14	.130	-.564	-.443
França	47	.217	-.381	-1.114
Grécia	1	.159	-1.922	3.566
Holanda	6	.176	-.460	-.575
Hungria	7	.518	-.431	-1.330
Índia	1	10.717	4.073	.875
Inglaterra	7	.022	-.178	-.199
Irlanda	1	-.038	-1.619	2.866
Itália	16	.317	-.820	-.705
Japão	10	.264	-1.176	-1.837
Luxemburgo	2	-.094	-.925	1.782
Macau	1	-.025	1.043	-1.151
México	1	.047	-.922	2.069
Polónia	2	10.717	4.073	.875
Portugal	240	-.339	.505	.133
Rússia	2	-.917	1.416	1.513
Sérvia	2	.837	-2.670	-2.117
Suécia	2	-.102	-.061	-1.279
Suíça	8	-.222	.528	-1.114
Ucrânia	1	.554	-.154	-1.930
Nova Zelândia	1	-.346	.072	-.002

Quadro C.4. Quantificações das categorias da Localização geográfica por país na solução apresentada.

ANEXO D – REPRESENTAÇÃO TOTAL DAS SUBCATEGORIAS, DISCURSOS SOBRE OS ARTISTAS

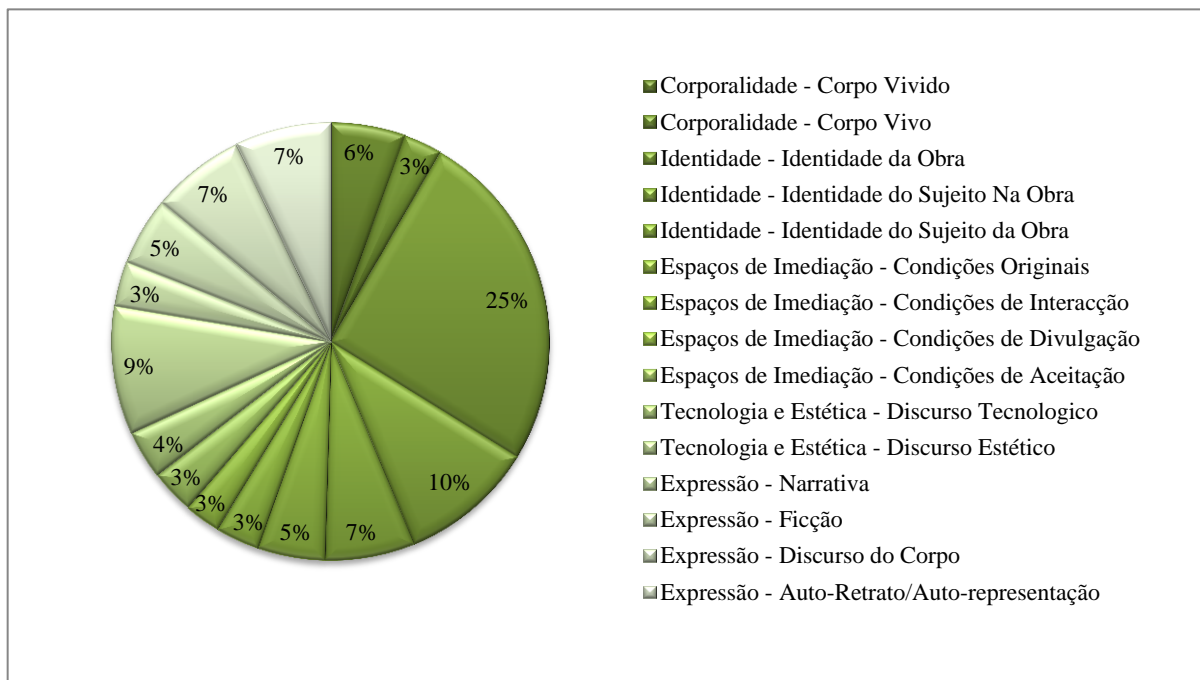


Figura D.1. Representação Total das Subcategorias, Discursos sobre os artistas.

ANEXO E – REPRESENTAÇÃO INDIVIDUAL DAS CATEGORIAS, DISCURSOS SOBRE OS ARTISTAS

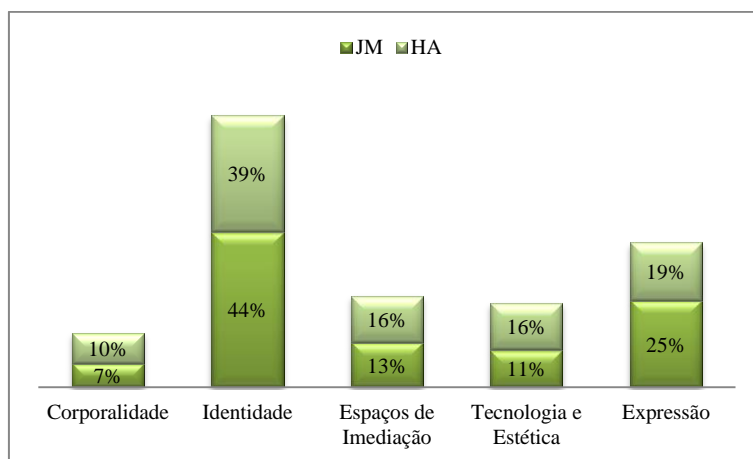


Figura E.1. Representação Individual das Categorias dos Discursos sobre os Artistas.

ANEXO F – QUADROS DE ATRIBUTOS

TEXTOS PESSOAIS							
Nome do Documento	Nº de Segmentos Codificados	Data	Autor	Grupo de Documento	Artista	Tipo de Texto	Localização
TEXTOS_JM_7	49	Vários	Jorge Molder	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Escritos de Artistas	Vários Catálogos
JM Conversa com Maria do Céu Batista	45	2006	Mª Céu Baptista	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Conversas	Catálogo <i>Algum Tempo Antes</i> , CGAC
JM Conversa com John Coplans	68	1998	John Coplans	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Conversas	<i>Luxury Bound</i>
ENTREVISTA IV_AMR	54	2010	Anabela Mota Ribeiro	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Entrevistas	static.publico.clix.pt/blogs/artephoto-graphica/entrevist-ajorgemolder.pdf
ENTREVISTA III_JORGE MOLDER_Sandra Jürgens	15	2006	Sandra Jürgens	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Entrevistas	www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=11
ENTREVISTA II_JORGE MOLDER por Alexandre Melo	15	1998	Alexandre Melo	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Entrevistas	Catálogo, <i>Photographs</i>
ENTREVISTA I_JORGE MOLDER por Fátima Vieira	31	2009	Fátima Vieira	JM (na Primeira Pessoa)	JM	Entrevistas	Artes & Leilões
TEXTOS_HA_12	34	Vários	Helena Almeida	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Escritos de Artistas	Vários Catálogos
CONVERSA HA_DF e JF	18	2004	Delfim Sardo e João Fiadeiro	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Conversas	Catálogo
CONVERSA HA Maria de Corral	20	1999	Mª de Corral	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Conversas	Catálogo e Antologia de HA, CGAC
Entrevista HA por Helena Vasconcelos	18	2005	Helena Vasconcelos	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Entrevistas	www.storm-magazine.com
Entrevista HA por Isabel Carlos	40	1998	Isabel Carlos	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Entrevistas	<i>Helena Almeida</i> , Antologia
Entrevista HA por José Sousa Machado	27	1996	José Sousa Machado	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Entrevistas	Artes & Leilões
Entrevista HA por Sérgio Mah	50	2000	Sérgio Mah	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Entrevistas	Arte Ibérica
Entrevista HA_BESPHOTO 2004 por Maria João Seixas	25	2004	Mª João Seixas	Helena Almeida (na Primeira Pessoa)	HA	Entrevistas	Catálogo BesPhoto

Quadro F.1. Atributos de textos utilizados nos Discursos Pessoais.

TEXTOS SOBRE OS ARTISTAS							
Nome do Documento	Nº Segmentos Codificados	Grupo	Data do Documento	Autor	Artista	Tipo de Documento	Localização
Molder e as suas personagens	19	JM Outros Discursos	04-03-2007	Ana Vitória	JM	Artigo	DN
David Santos - O Discurso Elíptico JM	13	JM Outros Discursos	2000	David Santos	JM	Artigo	Arte Ibérica, 33
Jorge Molder ganha Grande Prémio EDP Arte	21	JM Outros Discursos	07-12-2010	Alexandre Elias	JM	Artigo	DN Online
ZonaNon Artes	29	JM Outros Discursos	2003	José Fernando Guimarães	JM	Ensaio	Zona Non
Fotografias Jorge Molder_JMFJ	7	JM Outros Discursos	1987	João Miguel Fernandes Jorge	JM	Textos em Catálogo	CAM -FCG
Quase nunca ninguém - JORGE MOLDER	47	JM Outros Discursos	2009	Alberto Tuiz de Samaniego	JM	Artigo	Dardo Magazine
Público_JM	16	JM Outros Discursos	22-05-2009	Vanessa Rato	JM	Artigo	Jornal Público
Pinocchio - Chiado 8 Arte Contemporânea	7	JM Outros Discursos	2009	Rui Cepeda/Laura Farhall (Trad.)	JM	Artigo	LAPIZ, 255
O mensageiro - Jorge Molder	33	JM Outros Discursos	Jun./Set. 1992	Régis Durand	JM	Artigo	Artes & Leilões, 15
NOX - Jorge Molder	38	JM Outros Discursos	Maió/Agosto 2000	Delfim Sardo	JM	Textos em Catálogo	CCB
LUXURY BOUND	183	JM Outros Discursos	1999	Delfim Sardo e Ian Hunt	JM	Textos em Livro	Assírio e Alvim
Jorge Molder ou A Rainha está de volta	16	JM Outros Discursos	2007	José Bragança de Miranda	JM	Ensaio	Interact 5 e Arte Ibérica
Truth & Illusion, Barbara Bergmann	21	JM Outros Discursos	1999	Bárbara Bergmann	JM	Textos em Catálogo	Interval, Ludwing Fórum, Aachen
Fotografia Jorge Molder	11	JM Outros Discursos	Set./ Dez. 2003	Autor desconhecido	JM	Artigo	IAC Açores www.iac-azores.org
Ethos - JM	6	JM Outros Discursos	1985	Pedro Tamen	JM	Textos em Catálogo	Ethos Catálogo de Exposição
En La Piel del Toro_JM	7	JM Outros Discursos	1997	Aurora Garcia	JM	Textos em Catálogo	Centro Arte Rainha Sofia, Catálogo de Exposição
Pinocchio_JM	61	JM Outros Discursos	2009	Bruno Marchand	JM	Textos em Catálogo	Chiado 8 Catálogo de Exposição
ARTEYPARTE_JM	8	JM Outros Discursos	2009	S. Maravall; S.Jürgens; C. Campos	JM	Artigo	Arte Y Parte, 75, 48 e 81
The Secret Agent, JORGE MOLDER	8	JM Outros Discursos	Out./Nov2000	Eduardo Prado Coelho	JM	Artigo	Arte Ibérica, 40
The Confidence Man, Ian Hunt _ Anatomy and Boxing by JM	16	JM Outros Discursos	1997/1999	Ian Hunt	JM	Textos em Catálogo	Interval, Ludwing Fórum, Aachen
Jorge Molder, <i>Algum tempo antes</i>	12	JM Outros Discursos	4 Junho 2006	Manuel Oliveira	JM	Textos em Catálogo	Xunta de Galicia, CGAC
<i>A inocência do detective</i>	19	JM Outros Discursos	Jun./Set. 1992	Alexandre Melo	JM	Artigo	Artes & Leilões, 15
Infopedia_Helena Almeida	7	HA Outros Discursos	2003-2010	Autor desconhecido	HA	Artigo	Infopedia www.infopedia.pt
Obra Fotográfica e seus Desenhos_HA	20	HA Outros Discursos	10-04-2009	Carlos Vidal	HA	Ensaio	5dias.net
Helena Almeida - Como Espaço de Efabulação	52	HA Outros Discursos	01-06-2009	Miguel Mesquita Duarte	HA	Artigo	www.projectotraco.net
W ART_Helena Almeida	25	HA Outros Discursos	2005	Luiz Francisco Perez	HA	Artigo	W-ARTMAGAZINE.com
Uma perspectiva crítica da obra de HA	27	HA Outros Discursos	1996	Carlos Vidal	HA	Artigo	Artes & Leilões, 37
Severino Penelas_Viagem ao Exílio Interior HA	17	HA Outros Discursos	Março 2000	Severino Penelas	HA	Artigo	Arte Ibérica, 33
Retrato de artista em pleno voo_Alexandre Melo HA	22	HA Outros Discursos	2001	Alexandre Melo	HA	Textos em Catálogo	Galeria Filomena Soares

Respirar é Voar_HA	19	HA Outros Discursos	2001	Rosa Martinez	HA	Textos em Catálogo	Galeria Filomena Soares
Peggy Phelan_HA	61	HA Outros Discursos	2005/2006	Peggy Phelan	HA	Textos em Catálogo	Bienal De Veneza/CAM
Mas Allá de Cualquier Noción Exacta de Categoría Pura_HA	23	HA Outros Discursos	1998	Barbara Vanderlinden	HA	Textos em Livro	Casa da América e IAC
Frisos, José Sommer Ribeiro	7	HA Outros Discursos	1987	José Sommer Ribeiro	HA	Textos em Catálogo	Lisboa, FCG
Inside Me_Helena Almeida	62	HÁ Outros Discursos	2010	Lilian Tone	HA	Textos em Catálogo	Ketley's Yard, Londres
El lugar de Helena Almeida	13	HA Outros Discursos	Set./Dez 2000	Maria de Corral	HA	Textos em Catálogo	Revista CGAC
<i>Dramatis Persona</i>	42	HA Outros Discursos	1996	Fernando Pernes	HA	Textos em Catálogo	Serralves, Porto
Densidade Relativa HA	8	HA Outros Discursos	2005/2006	Leonor Nazaré	HA	Textos em Catálogo	FCG, Lisboa
HA Como Habitar um desenho	19	HA Outros Discursos	1996	Bernardo Pinto de Almeida	HA	Artigo	Artes & Leilões, 37
ExpoHA_María de Corral	13	HA Outros Discursos	2000	Maria de Corral	HA	Textos em Catálogo	CGAC
ExpoHA_CGAC_Isabel Carlos	46	HA Outros Discursos	2000	Isabel Carlos	HA	Textos em Catálogo	CGAC
BES PHOTO_HA	7	HA Outros Discursos	2004	Maria João Seixas	HA	Textos em Catálogo	BESPHOTO, CCB
Arte y tecnologia_HA	3	HA Outros Discursos	2010	Autor desconhecido	HA	Artigo	Fundação Telefónica (Online)
HELENA ALMEIDA	10	HA Outros Discursos	2000	Nuno Faria	HA	Artigo	Arte Ibérica, 40
ALICIA MURRÍA_HA	11	HA Outros Discursos	2002	Alicia Muria	HA	Artigo	LAPIZ, 184

Quadro F.2. Atributos de textos utilizados nos Discursos Sobre os Artistas.

ANEXO G – TOTAL DAS CATEGORIAS POR TIPO DE DISCURSO

Categorias/Subcategorias	Discursos Pessoais	Outros Discursos
Corporalidade\Experiência (subjectiva) do Corpo no Mundo	6%	6%
Corporalidade\Existência (material) do Corpo no Mundo	1%	3%
Subtotal - Corporalidade	7%	9%
Identidade\Identidade da Obra	17%	24%
Identidade\Identidade do Sujeito na Obra	4%	8%
Identidade\Identidade do Sujeito da Obra	9%	9%
Subtotal - Identidade	30%	41%
Espaços de Imediação\Condições Originais	9%	6%
Espaços de Imediação\Condições de Interação	3%	3%
Espaços de Imediação\Condições de Divulgação	4%	3%
Espaços de Imediação\Condições de Aceitação	7%	3%
Subtotal - Espaços de Imediação	23%	15%
Tecnologia e Estética\Discurso Técnico	9%	5%
Tecnologia e Estética\Discurso Estético	9%	9%
Subtotal - Tecnologia e Estética	18%	14%
Expressão\Narrativa	5%	4%
Expressão\Ficção	3%	5%
Expressão\Discurso do Corpo	5%	6%
Expressão\Auto-Retrato-Auto-representação	9%	6%
Subtotal - Expressão	22%	21%
Total	100%	100%

Quadro G.1. Total de Categorias e Subcategorias, por Tipo de Discurso.

ANEXO H – NÚMERO DE TEXTOS UTILIZADOS, POR ARTISTA

Tipos de Textos	JM	HA
Conversas	2	2
Entrevistas	4	5
Escritos de Artista	7	12
Artigos	11	9
Ensaaios	2	1
Textos em Livro	1	1
Textos em Catálogo	8	11
N	35	41

Quadro H.1. Número de textos utilizados, por artista.

Ficha técnica

ISCTE-IUL

Av. Das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa

Tel.: +351 217903000

www.iscte-iul.pt

Título: O Rosto da Máscara. Uma abordagem Sociológica dos Usos e Representações do Corpo na Obra de

Helena Almeida e Jorge Molder

Autor: Anabela da Conceição Pereira

© Anabela C. Pereira, Abril de 2013

Impressão: Várzea da Rainha Impressores, S.A.

Depósito Legal n.º: 357659/13