

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



INQUIETAÇÃO.

Expressões do pânico: um projeto gráfico pessoal

Nádia Maria Subtil Joaquim

Trabalho de Projeto
Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Américo Marcelino

2023

Declaração de autoria

Eu, Nádía Maria Subtil Joaquim, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulada “*Inquietação. Expressões do pânico: um projeto gráfico pessoal*”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A candidata.

Nádía Maria Subtil Joaquim, Lisboa, 30 de outubro de 2023.

RESUMO

Dando continuidade a trabalhos realizados em projetos artísticos anteriores, o tema que proponho desenvolver neste trabalho de projeto parte da corporização de sentimentos e estados de espírito negativos, já explorados nesses desenhos, para investigar novas reflexões com uma pesquisa artística em torno da expressão do pânico. Como metodologia processual, partimos de um mapeamento iconográfico baseado na recolha de imagens, referências visuais e relações conceptuais que alimentaram e inspiraram a criação dos desenhos.

Sendo uma pesquisa com uma carga iminente pessoal, as formulações expressas nos desenhos não pretendem apresentar uma descrição ou representação fiel do pânico, mas antes uma aproximação sensível, através de hipóteses criativas, que proponham a tradução gráfica desta perturbação psicológica e emocional. As explorações de novas figurações ensaiadas nos desenhos partem de linguagens gráficas e texturas que se aproximam do modo como encaro o pânico.

Palavras-Chave:

Perturbação; expressão; inquietação; pânico

ABSTRACT

Continuing the work carried out in previous artistic projects, the theme that I propose to develop in this project work, starts from the embodiment of negative feelings and states of mind, already explored in these drawings, to investigate new reflections with artistic research around the expression of panic. As a procedural methodology, we started with an iconographic mapping based on the collection of images, visual references and conceptual relationships that fed and inspired the creation of the drawings.

Being research with an imminently personal charge, the formulations expressed in the drawings do not intend to present a faithful description or representation of panic, but rather a sensitive approach, through creative hypotheses, which propose the graphic translation of this psychological and emotional disturbance. The explorations of new figurations tested in the drawings start from graphic languages and textures that are close to the way I view panic.

Keywords:

Disturbance; expression; restlessness; panic

Agradecimentos

Os meus agradecimentos, vão em primeiro lugar, para o Doutor Américo Marcelino, o meu orientador, pelas conversas, orientações, correções e, sobretudo, pela sua paciência durante o desenvolvimento deste projeto. O meu muito obrigada.

À minha tia Cristina, jurista e docente universitária, pela revisão imparcial da minha dissertação em fase de conclusão.

À minha família, pelo imenso apoio e compreensão perante as minhas frustrações constantes que desenvolvi ao longo dos anos.

E por último, ao meu namorado e amigo, Miguel Caldeira, pela presença, apoio e carinho.

Índice de matérias

Declaração de autoria	I
RESUMO	II
ABSTRACT	III
Agradecimentos	IV
Índice de matérias.....	V
Índice de figuras	VII
1. Introdução.....	1
Apresentação	1
Objetivos	2
Metodologia	2
Estrutura	3
PARTE I.....	5
2. Projeto Artístico em Desenho – <i>Inquietação</i>	7
Um projeto gráfico pessoal em torno da expressão do pânico	7
2.1 Índice de reproduções dos desenhos.....	26
PARTE II.....	27
3. Antecedentes	29
4. Pânico – Relação com a ansiedade e medo.....	36
4.1- Origem e etimologia do conceito	37
Ataque de pânico e perturbação de pânico.....	40
4.2- Três olhares em torno do pânico, ansiedade e medo	41
Inspiração Kafkiana	41
A dualidade de Louise Bourgeois	42
O terror de Uzumaki	48
5. Atlas.....	50
5.1 Mapeamento iconográfico.....	50
(1) Insetos / Teias	51
(2) Círculo.....	54
(3) Espirais / Turbilhão	57
(3.1) Espirais / Turbilhão	60
(4) Fluxos / Água	66
(5) Repetição / Ruído / Confusão.....	69
(5.1) Repetição / Ruído / Confusão.....	71

(5.2) Repetição / Ruído / Confusão.....	73
(6) Núcleos / Orgânico / Mundos microscópicos	77
(6.1) Núcleos / Orgânico / Mundos microscópicos.....	79
6. Memória Descritiva.....	83
1º momento — <i>Procura</i>	84
2º momento — <i>Caminho</i>	90
3º momento — <i>Começo</i>	93
7. Considerações finais.....	99
8. Referências.....	101

Índice de figuras

Figura 1. Nádia Joaquim, <i>Luto II, Luto IV</i> , 2020, marcadores Copic s/ papel, 30 x 42cm.....	29
Figura 2. Nádia Joaquim, <i>Corpo</i> , 2021, marcadores s/ papel, 21 x 21cm [Detalhes]	30
Figura 3. Nádia Joaquim, <i>Série Inner Scar</i> , óleo e aguarela s/ papel, 13 x 13cm. [Trabalhos exploratórios a partir de fragmentos de fotomicrografias do tecido muscular cardíaco].....	31
Figura 4. Nádia Joaquim, <i>Série Inner Scar</i> , aguarela s/ papel de desenho, 14 x 19,5cm [Trabalhos exploratórios a partir das obras de Adriana Vareijão]	32
Figura 5. Nádia Joaquim, <i>Variações</i> , aguarela s/ papel, 15 x 15cm	32
Figura 6. Nádia Joaquim, <i>Inner Scar</i> , acrílico s/ papel, 70 x 70cm.....	33
Figura 7. Louise Bourgeois, <i>Cell XIV (Portrait)</i> , 2000, aço, vidro, metal e tecido vermelho, 121.9 x 121.9cm, 280 kg.....	45
Figura 8. Louise Bourgeois, <i>Cell XIV (Portrait)</i> [Pormenor: Escultura exposta dentro da cela]	45
Figura 9. Louise Bourgeois, <i>Sem título</i> , c. 1948-51, tinta s/ papel, 36,2 x 57cm, Coleção Privada, Nova Iorque	46
Figura 10. Louise Bourgeois, <i>Sem título</i> , c. 1968, tinta e carvão s/ papel, 48,9 x 63,5cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque	47
Figura 11. Louise Bourgeois, <i>Sem título</i> , c. 1953, tinta s/ papel, 57 x 35,3cm, Coleção Privada, Nova Iorque.....	47
Figura 12. Louise Bourgeois, <i>Sem título</i> , c. 1948-5, tinta s/ papel, 35,5 x 27,9cm, Coleção Privada, Nova Iorque	47
Figura 13. Louise Bourgeois, <i>Spider</i> , 1995, ponta-seca s/ papel, 53 x 40cm, MoMA, Nova Iorque	48
Figura 14. Louise Bourgeois, <i>Spider</i> , 1995, ponta-seca s/ papel, 30 x 30cm, MoMA, Nova Iorque	48
Figura 15. Louise Bourgeois, <i>Spider I</i> , 1995, bronze, 30 x 100 x 121cm, 36 kg, ARTIST ROOMS, Tate.....	48
Figura 16. Junji Ito, <i>The Labyrinth, Uzumaki Deluxe Edition, VIZ</i> [Pormenor]. Vix Media, 2013	49
Figura 17. Junji Ito, <i>Completion, Uzumaki Deluxe Edition, VIZ</i> [Pormenor]. Vix Media, 2013	49

Figura 18. Louise Bourgeois, <i>Spider</i> , 1997, bronze, 239 x 244 x 213cm, Coleção Privada ...	52
Figura 19. Junko Playtime, <i>Phobia</i> , 2023, materiais reciclados, instalada em Vancouver, Canadá.....	52
Figura 20. Odilon Redon, <i>The Smiling Spider (Araignée)</i> , 1887, litografia com tinta-da-china, 53 x 39cm, Louvre, Paris	52
Figura 21. Vija Celmins, <i>Web #1</i> , 1999, carvão s/ papel, 56,5 x 64,9cm, Coleção ARTIST ROOMS	52
Figura 22. Gustave Doré, <i>Paradiso, Canto XXXI [Pormenor]</i> – Ilustração Divina Comédia de Dante, 1868	55
Figura 23. David Ronce, <i>lcss-778</i> , 2022, grafite, tinta e marcador s/ papel, 12 x 12cm	55
Figura 24. Nigel Bird, <i>Flock 7</i> , (data desconhecida), grafite s/ papel, 70 x 70cm, Deddington, Inglaterra	55
Figura 25. Aleksandr Rodchenko, <i>Non-Objective Painting no. 80 (Black on Black)</i> , 1918, óleo e betume s/ papel, 82 x 79cm, MoMA.....	55
Figura 26. Mira Schendel, <i>Sem título</i> , da série Graphic Objects, 1972, colagem, 95 x 95cm, Coleção Clara Sancovsky.....	58
Figura 27. Alexandra Mesquita, <i>Escrita Irrequieta nº 17</i> , 2001, (técnica e dimensões desconhecidas)	58
Figura 28. Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970, Rozel Point, B«Great Salt Lake, Utah	58
Figura 29. Motoi Yamamoto, <i>Floating Garden [Pormenor]</i> , 2013, sal marinho, “thumbail” do vídeo no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_OxqeYioi3M&t=159s	58
Figura 30. Harry Clarke, <i>Descent into the Maelstrom</i> , [Pormenor]. Ilustração de Contos de Mistério e Imaginação de Edgar Allan Poe, 1919.....	61
Figura 31. きくお (Kikuo), <i>あなぐらぐらし (Hole-Dwelling)</i> , 2018. [Pormenor; capa de álbum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I15sK7dNMOM] ..	61
Figura 32. Nnena Kalu, <i>Drawing 25 [Pormenor]</i> , 2022	61
Figura 33. Biljana Jankovic, <i>Manuscript 22</i> , 2015, tinta-da-china s/ papel, 38,1 x 29cm	61
Figura 34. Junji Ito, <i>The Scar [Pormenor]</i> , Uzumaki Deluxe Edition, VIZ Media LLC, 2013, p.100.....	61
Figura 35. Louise Bourgeois, <i>Radierung</i> , 1995, 22,6 x 22,8cm, Galeria Boisseree, Alemanha	61
Figura 36. Vija Celmins, <i>Ocean</i> , 1975, litografia s/ papel, 47,3 x 56,6cm, Tate	67

Figura 37. Alfred Haberpointner, <i>W-NBIO</i> , 2019, técnica mista, 144 x 144cm	67
Figura 38. Michael Lentz, <i>Sgraffito 1118</i> , 2019 [Pormenor], tinta s/ papel.....	67
Figura 39. Leonardo Da Vinci, <i>Studies of water</i> [Pormenor], c.1510-12, caneta e tinta s/ papel	67
Figura 40. Gabriella Duffy, <i>Ripple Effect</i> [Pormenor], 2017, tinta s/ papel	67
Figura 41. Sumit Mehndiratta, <i>Composition N.º. 250</i> [Pormenor], 2021, tinta s/ papel.....	67
Figura 42. Jackson Pollock, <i>Number 1ª</i> [Pormenor], 1948, óleo s/ tela	70
Figura 43. Mark Tobey, <i>White Journey</i> [Pormenor], 1956, tinta s/ papel.....	70
Figura 44. Um lomo, <i>Foam 4</i> [Pormenor], 2015, tinta s/ papel.....	70
Figura 45. Shanmukha Inkas, <i>We are one – Norway</i> [Pormenor], 2016, tinta s/ papel	70
Figura 46. Mary Napangardi Butcher, <i>Vaughan springs dreaming</i> [Pormenor], 2022 acrílico s/ linho	70
Figura 47. Ernesto Caivano, <i>Constellation Circuits XXIV</i> [Pormenor], 2023, tinta s/ papel...	70
Figura 48. Charlie Drawing, <i>Symptôme-coïncidence 0</i> [Pormenor], 2020, tinta s/ papel.....	72
Figura 49. Uwe Schein, <i>Genesis 06</i> [Pormenor], 2016, tinta s/ papel	72
Figura 50. Hiroyuki Doi, <i>Soul</i> [Pormenor], 2013, tinta s/ papel.....	72
Figura 51. Gyula Sági, <i>soft structures n.º2.</i> [Pormenor], 2013, acrílico s/ papel.....	72
Figura 52. Jim Hayes, <i>Drawing</i> [Pormenor], 2022, tinta s/ papel	72
Figura 53. Abie Loy Kemarre, <i>Bush Hen Dreaming - Bush Leaves</i> [Pormenor], 2003, acrílico s/ papel	72
Figura 54. Rebecca Jacoby, <i>Bulwark Drawing</i> [Pormenor], 2015, tinta s/ papel	74
Figura 55. Jérôme Minard, <i>Communications II</i> [Pormenor], 2020, tinta s/ papel	74
Figura 56. Béatrice Remillieux, <i>I(s)les 2</i> [Pormenor], 2022, tinta s/ papel	74
Figura 57. Olivier Chatté, <i>Sem título</i> [Pormenor], 2011, tinta s/ papel	74
Figura 58. Jeanette Compton, <i>Whitneyville Fungus I</i> [Pormenor], 2022, tinta s/ papel	74
Figura 59. Clément Bagot, <i>Fluxcelm</i> [Pormenor], 2011, tinta s/ papel	74
Figura 60. Toshihisa Fudezuka, <i>日本語</i> [Pormenor], 2009, tinta s/ papel	78
Figura 61. Ferri Garcès, <i>Wild Sand</i> [Pormenor] , 2023, papel.....	78

Figura 62. Anne Laval, <i>Dessins 'Au bord de l'eau'</i> [Pormenor], 2016, técnica mista s/ papel	78
Figura 63. Nathaline Palomino, <i>Prolifération</i> [Pormenor], 2020, pirografia em papel	78
Figura 64. Chris Neate, <i>Through Oceans of Light</i> [Pormenor], 2023, tinta s/ madeira	78
Figura 65. Caroline Carlsmith, <i>Jericho Labyrinth III</i> [Pormenor], 2016, tinta s/ papel	78
Figura 66. Tetsuro Katsumata, <i>tk0067</i> [Pormenor], 2022, tinta s/ papel	80
Figura 67. Tetsuro Katsumata, <i>tk0032</i> [Pormenor], 2022, tinta s/ papel	80
Figura 68. Jérôme Minard, <i>le mur</i> [Pormenor], 2017, tinta s/ papel	80
Figura 69. Julie Ouellet, <i>Surcharge en derive</i> [Pormenor], 2012, acrílico s/ madeira	80
Figura 70. Ayaka Yamada, <i>Sem título</i> [Pormenor], 2022, grafite s/ papel	80
Figura 71. Benjamin Sack, <i>Icon II</i> [Pormenor], 2021, marcador s/ papel	80
Figura 72. Nádia Joaquim, <i>Sem título</i> , esboços para <i>Aranha I, II, III</i> , 2022, lápis s/ papel, 21 x 21cm	85
Figura 73. Nádia Joaquim, <i>Sem título</i> , esboços para <i>Aranha e Teia I, II</i> , 2022, lápis s/ papel, 21 x 21cm	86
Figura 74. Nádia Joaquim, <i>Fobia</i> , 2022, marcadores s/ papel, 21 x 21cm	87
Figura 75. Nádia Joaquim, <i>Fobia</i> , 2022 [Pormenor: detalhe das pernas do inseto e fundo]	87
Figura 76. Nádia Joaquim, <i>Crawling</i> , 2022, aguarelas e pastel seco s/ papel, 29,7 x 42cm e [á direita em baixo], lápis de cera s/ papel, 42 x 29,7cm	88
Figura 77. Nádia Joaquim, <i>Sem título</i> , 2022, aguarelas s/ papel, 21 x 29,5cm	89

1. Introdução

Apresentação

O trabalho artístico que aqui se propõe deriva de investigações gráficas anteriores, realizadas de 2017 a 2021, a partir de trabalhos iniciados durante a licenciatura em Artes Visuais na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e continuados depois, no primeiro ano do mestrado em Desenho na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, no qual se explorou o tema da dor de luto. Após uma pesquisa prévia para o desenvolvimento do tema a tratar neste projeto, cujos detalhes serão abordados mais adiante, deparei-me com a palavra *pânico*.

Curiosamente, o termo *pânico* tem uma origem mitológica. O deus grego Pã, divindade dos bosques, da natureza, dos pastores e da vida selvagem, ao nascer assustou a própria mãe, tal era a sua fealdade. Isolado na floresta, passou a divertir-se aterrorizando repentinamente, com a sua aparência e os seus gritos, os camponeses solitários. De aparência distinta de outros deuses, Pã era de tamanho humano com pernas de cabra ou bode, semelhante aos faunos. Porém escondia um grito tão horrendo, geralmente dirigido aos ouvidos daqueles que surpreendia no seu repouso, que poderia gelar-lhes o sangue e matá-los de susto (Carvalho, 1999).

O *pânico* incorpora sintomas como a ansiedade excessiva e o medo, que derivam de uma inquietação intensa proveniente de um estado psicológico perturbado de desassossego. Pareceu-me interessante explorar esta perturbação do ponto de vista criativo e propor uma reflexão guiada através de uma investigação gráfica pessoal, dando continuidade aos projetos anteriores implicados com o tema da dor moral, diretamente relacionada com o agravamento de sintomas psicossomáticos de situações de trauma e do processo de luto.

Assim, com este propósito em mente, este projeto artístico foca-se na expressão do *pânico*, procurando investigar, especificamente, as suas manifestações relativas à perturbação de ansiedade generalizada e à perturbação de *pânico*. Com este trabalho de projeto, proponho-me desenvolver uma pesquisa gráfica que procura traduzir a expressão da inquietação vivenciada durante distúrbios de ansiedade, desde as origens num sintoma de desconforto até a um quadro de perturbação.

Objetivos

É importante afirmar que o propósito que move a criação dos desenhos para este projeto não tem uma função catártica. Não surge de uma pulsão consciente de procurar alívio ou consolação, nem tão pouco pretende fazer arteterapia. O propósito surge do questionamento e das tentativas de encontrar respostas, usando o desenho como meio e ferramenta de reflexão. O objetivo é encontrar uma forma de comunicar inquietações pessoais e provocar novos questionamentos sobre o significado dos mesmos. Esta é a minha abordagem. Uma investigação baseada na prática artística que pretendo indagar com esta exploração do conceito de pânico. Não se trata de encontrar uma resposta absoluta, mas a contínua demanda de colocar hipóteses em aberto. Uma inquietação que é influenciada pela abordagem de outros artistas e por imagens de naturezas muito diversas que me impressionam e com as quais procuro estabelecer relações.

Metodologia

Sendo um trabalho de projeto teórico-prático, cujo processo criativo é baseado na prática artística, a componente artística desenvolvida é a mais relevante. De modo a enquadrar o trabalho prático proposto e alcançar os objetivos referidos, optei por reunir referências, prévias e posteriores, que motivassem o processo criativo e enquadrassem as escolhas feitas no seu desenvolvimento, os quais procurei sistematizar na componente escrita que compõe este documento.

Além da pesquisa conceptual apresentada, esta investigação iniciou-se com a reflexão e análise de antecedentes. Porém, a mesma foi acompanhada pelo estudo qualitativo de referências de textos de autores que trabalharam o tema em questão. Optei por complementar esta análise com o estudo de casos da obra artística de outros autores (em Kafka, Bourgeois e Ito) na tentativa de encontrar expressões, técnicas e dimensões conceptuais que se enquadrassem e relacionassem com as inquietações sentidas. O estudo teórico divide-se, então, no entendimento dos conceitos de acordo com a sua etimologia e nosografia, com o apoio de pesquisas e obras de outros autores, e nas leituras onde os temas que trabalho são abordadas ou que exploram sentimentos similares.

Em simultâneo, um elemento metodológico nuclear que enforma o processo criativo e que fundamenta uma parte substancial da argumentação visual do projeto consubstancia-se na criação de um mapeamento iconográfico, sob a forma de *atlas* de referentes visuais. Este banco de imagens funciona como uma “caixa de ressonância” da investigação: incorpora referências

a outros autores e artistas das áreas do desenho, das artes visuais e do cinema, que tecem uma teia de relações às questões e conceitos imanentes ao meu trabalho, num diálogo que pretende abrir a pesquisa a novas ligações e aprofundar as ideias em reflexão.

Estrutura

O trabalho divide-se em duas partes.

A primeira parte apresenta, no capítulo 2, as reproduções do trabalho gráfico desenvolvido em torno das expressões do pânico, que denominados de *Inquietação*. Sendo esta a base e a componente mais importante do projeto artístico, decidi abrir com a sua apresentação, privilegiando esta forma de argumentação.

A segunda parte enquadra a pesquisa visual, formal e conceptual que sustentou o rumo do processo criativo. Contextualiza os passos que guiaram o desenvolvimento do trabalho apresentado na primeira parte. Começa no capítulo 3 com a apresentação dos projetos antecedentes realizados previamente e que se relacionam com este, seja pela técnica ou pelo tema explorado. No capítulo 4, expomos a parte de investigação que se foca no estudo e desenvolvimento do conceito de “pânico”, seguida de uma breve incursão por obras de três artistas singulares, Franz Kafka, Louise Bourgeois e Junji Ito, cujas leituras e diálogos auxiliaram no desencadeamento de ideias. No capítulo 5 apresentamos o *Atlas*, que propõe um mapeamento iconográfico que engloba todas as obras de artistas que descobri ao longo do trabalho, acompanhadas de reflexões com as razões que justificam a escolha.

Por último, no capítulo 6 apresentamos a memória descritiva do trabalho de projeto, no qual se expõe o processo e as fases do projeto.

PARTE I

2. Projeto Artístico em Desenho – *Inquietação*

Um projeto gráfico pessoal em torno da expressão do pânico

*Não largues esta mão no torvelinho
Pois falta sempre pouco p'ra chegar
Eu não meti o barco ao mar
P'ra ficar pelo caminho*

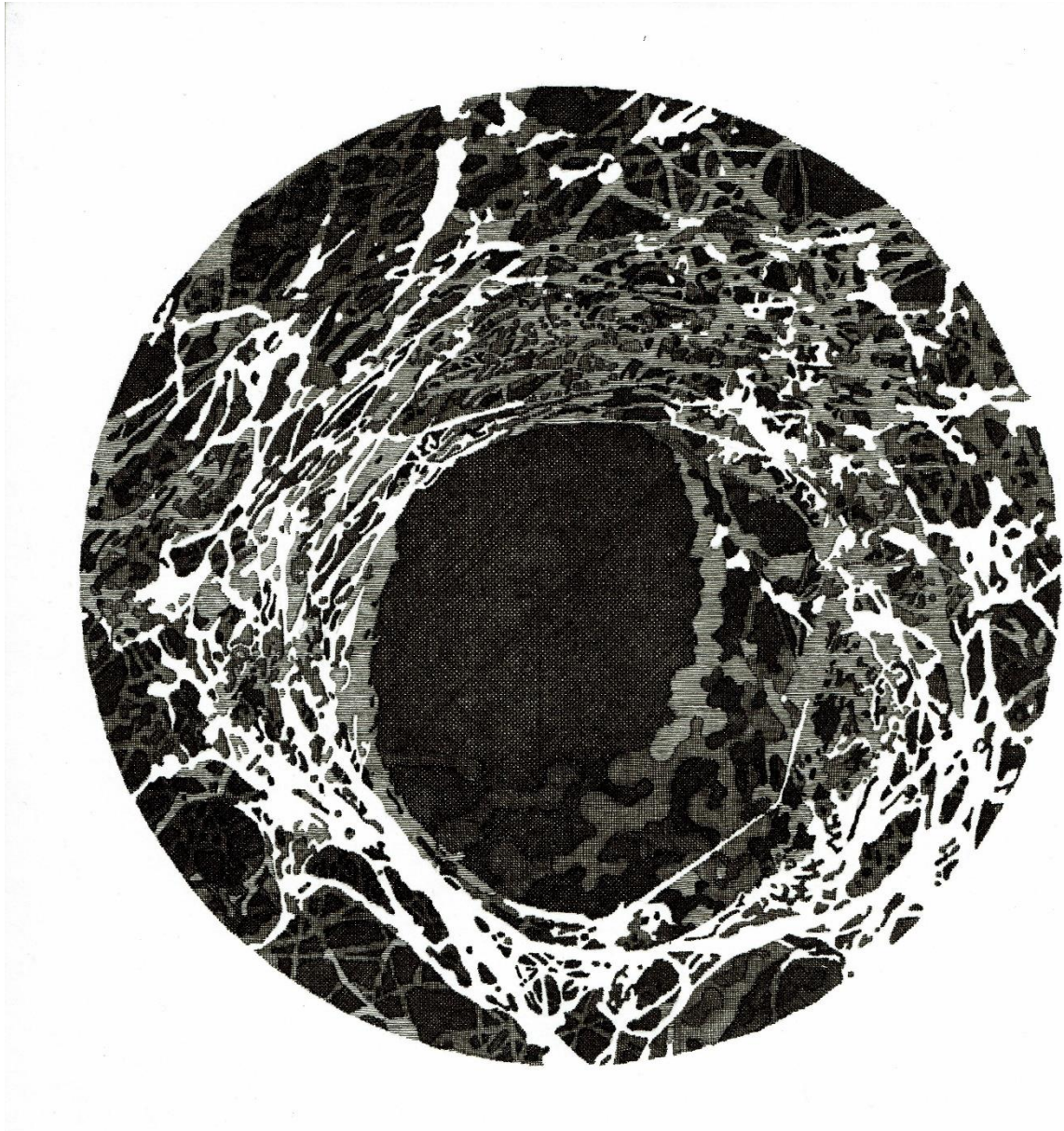
*Cá dentro inquietação, inquietação
É só inquietação, inquietação
Porquê, não sei
Porquê, não sei
Porquê, não sei ainda*

*Há sempre qualquer coisa que está p'ra acontecer
Qualquer coisa que eu devia perceber
Porquê, não sei
Porquê, não sei
Porquê, não sei ainda*

(José Mário Branco, *Inquietação*, 1982, álbum *Ser Solitário*)



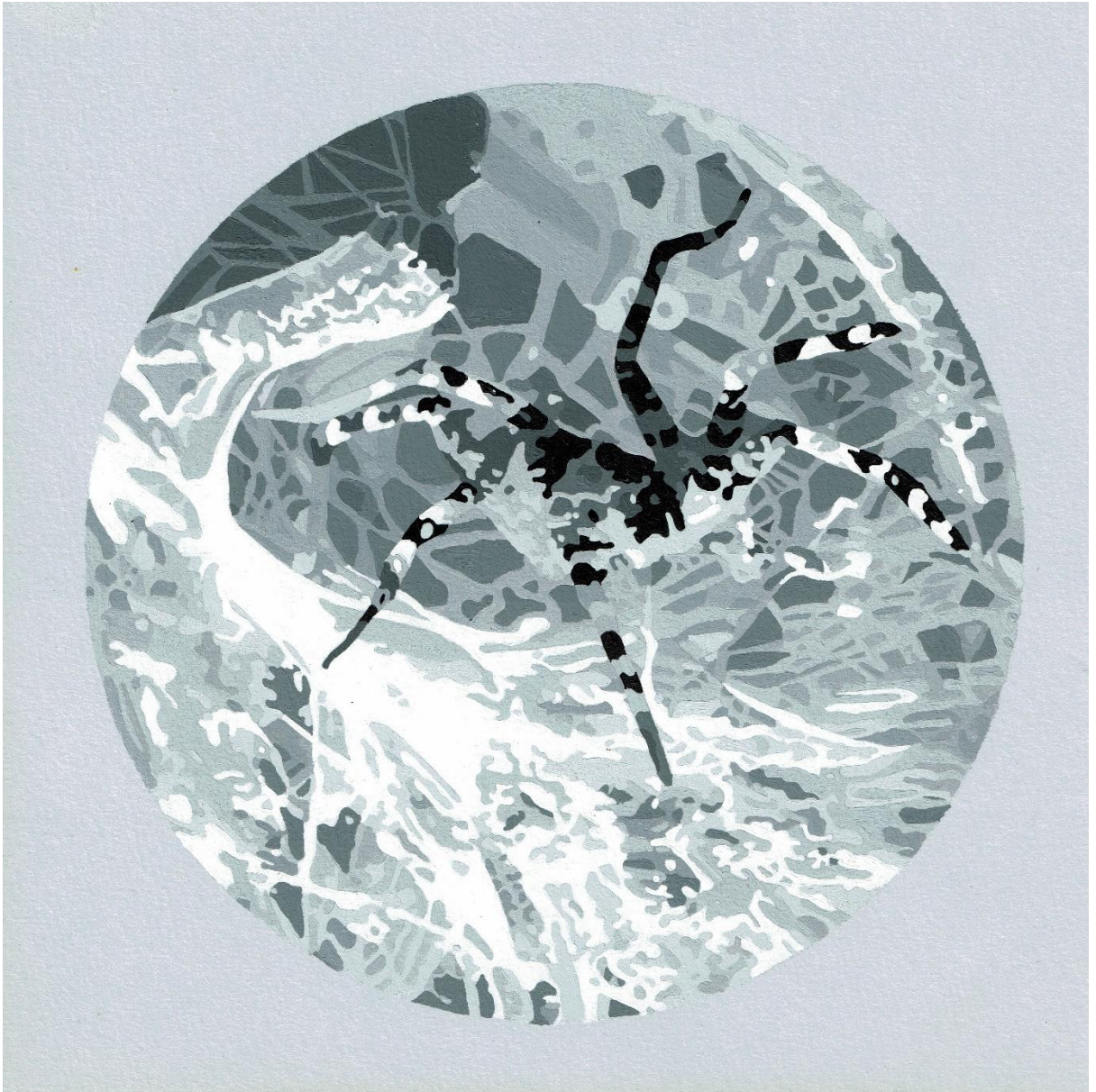
#1



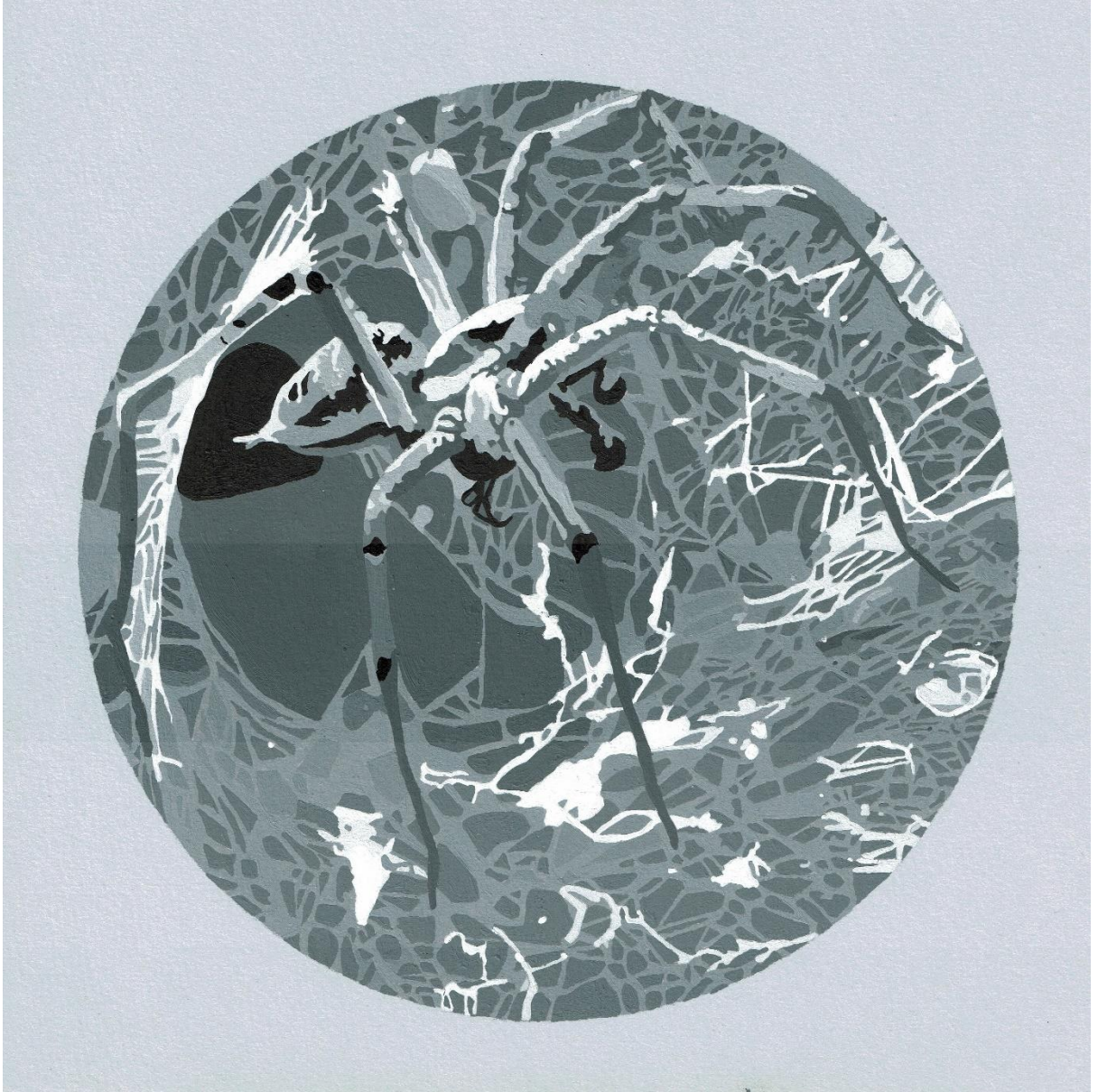
#2



#3



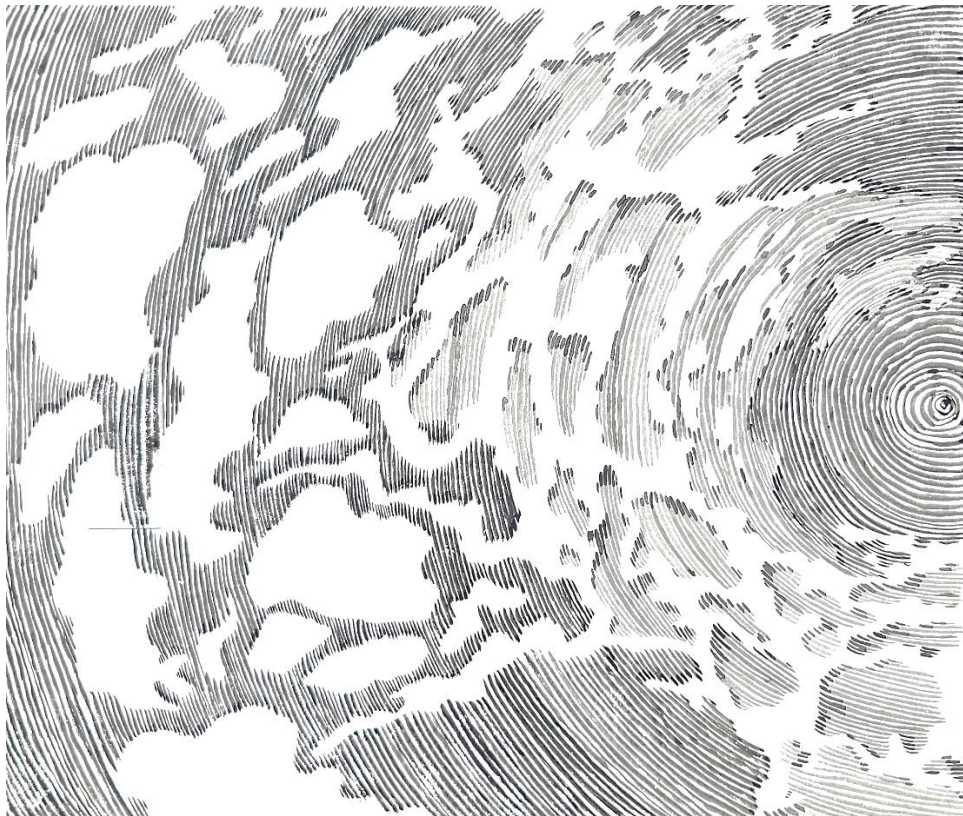
#4



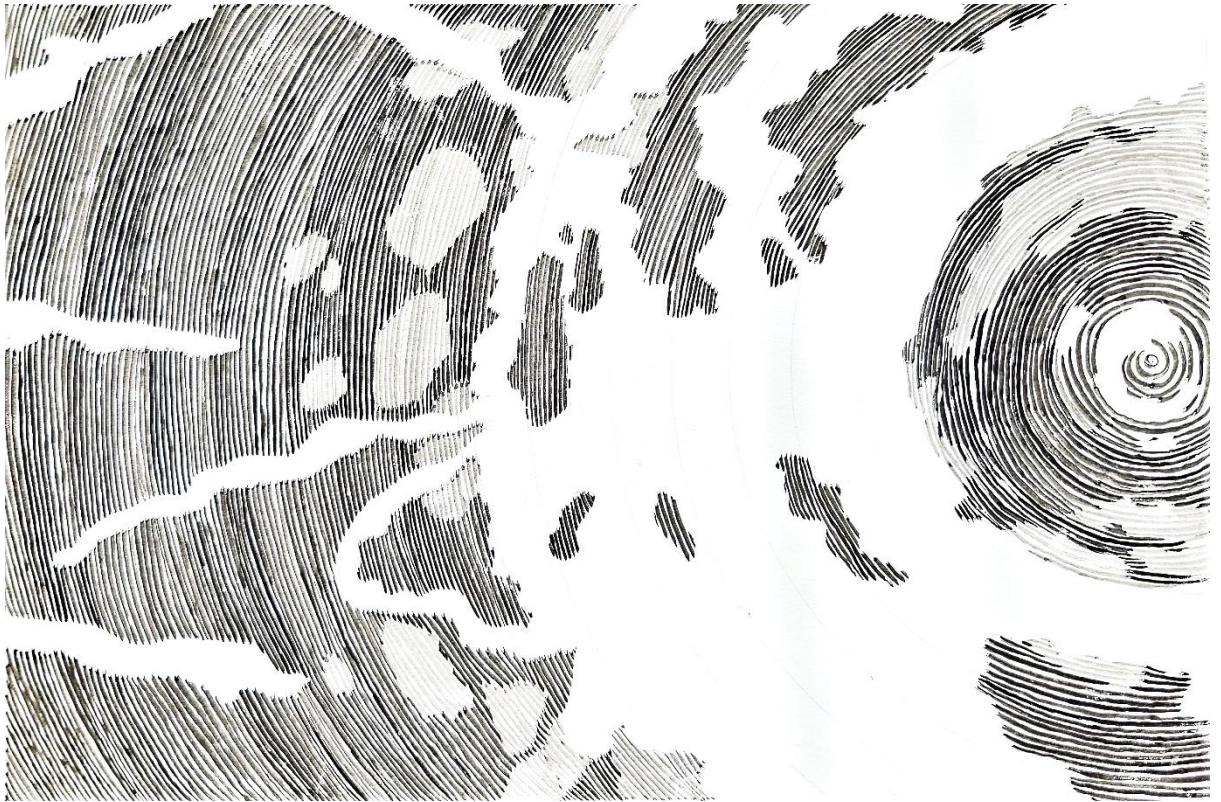
#5



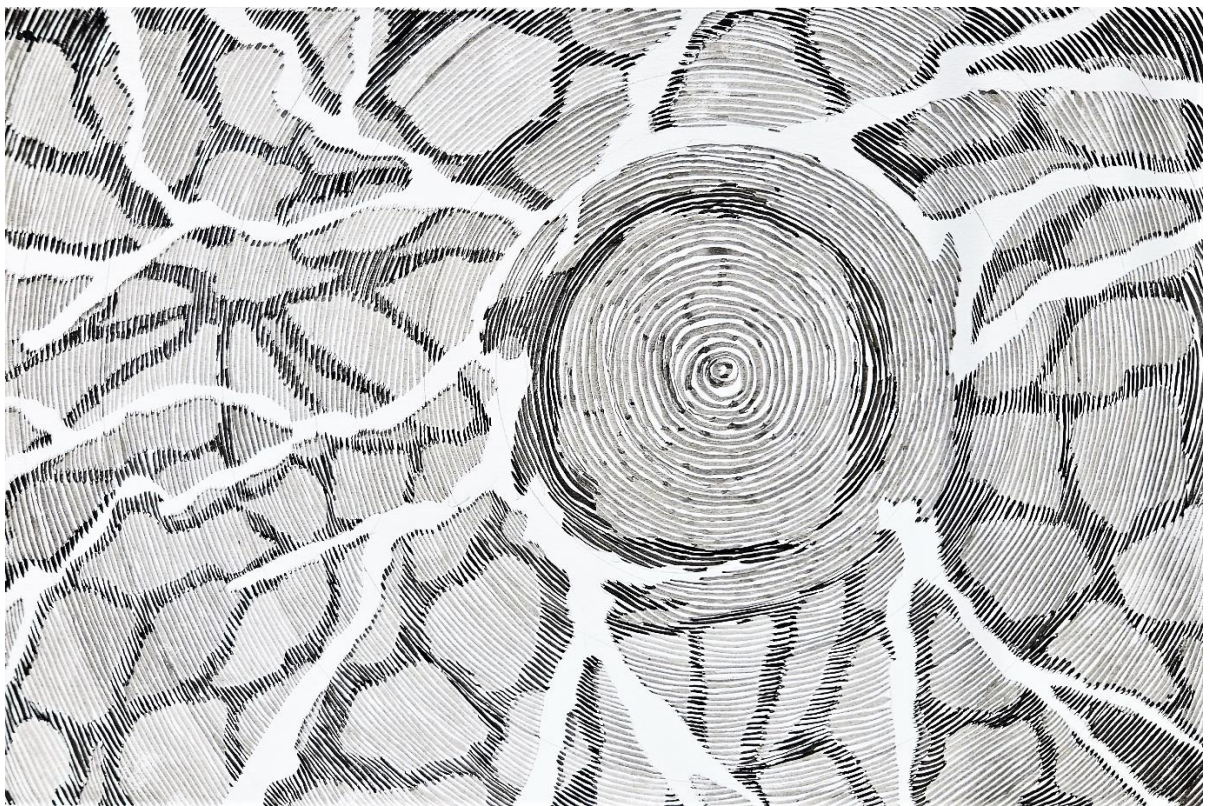
#6



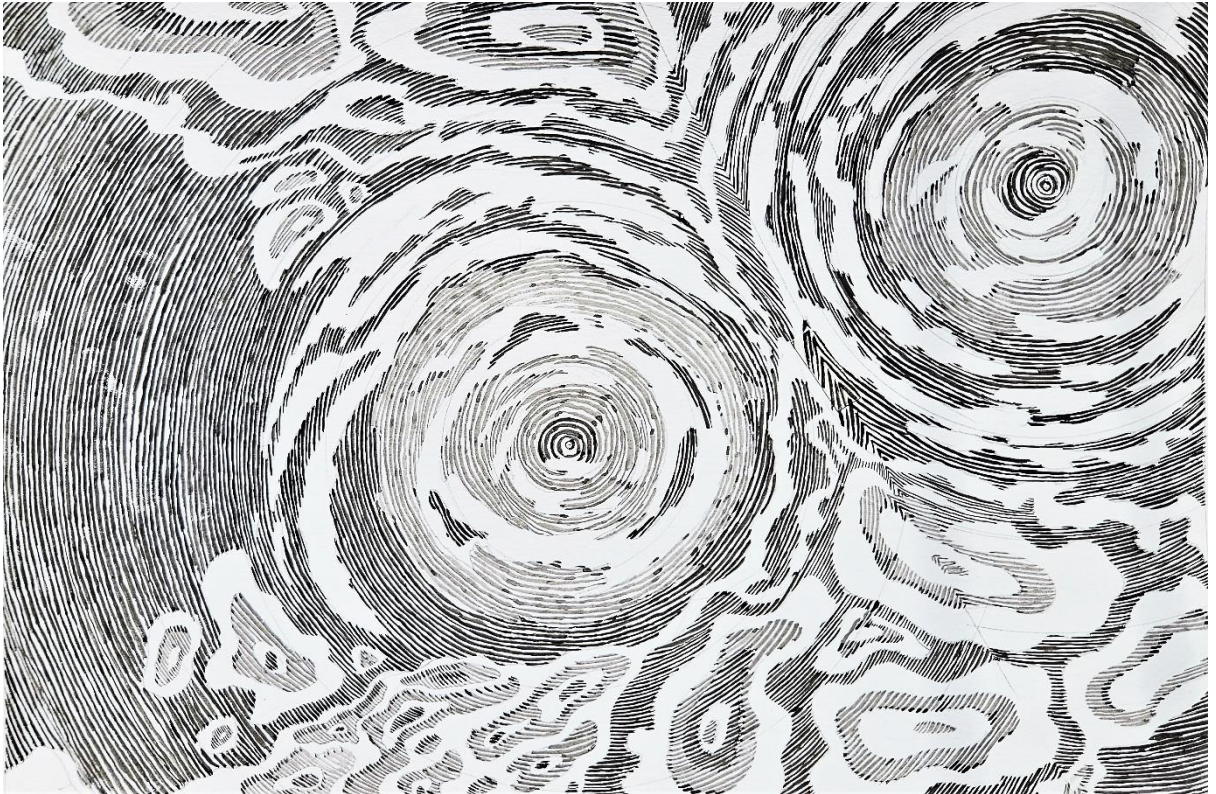
#7



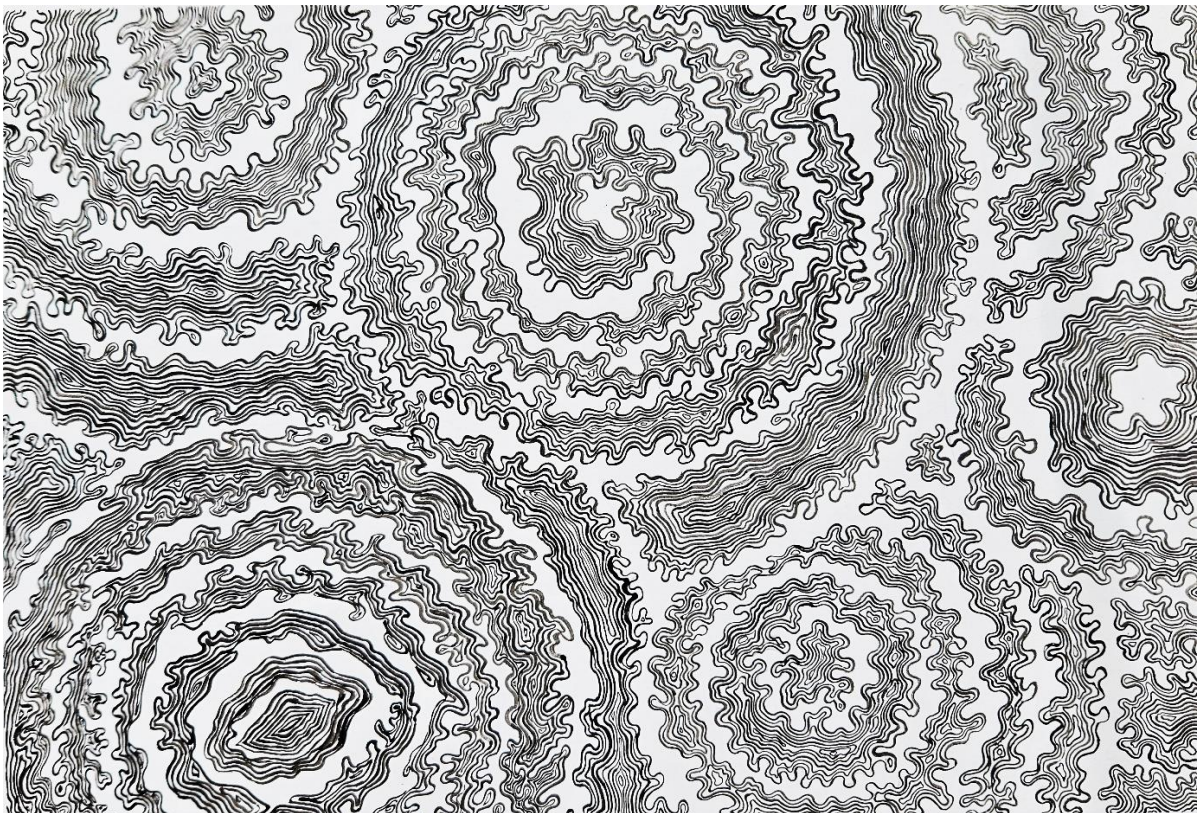
#8



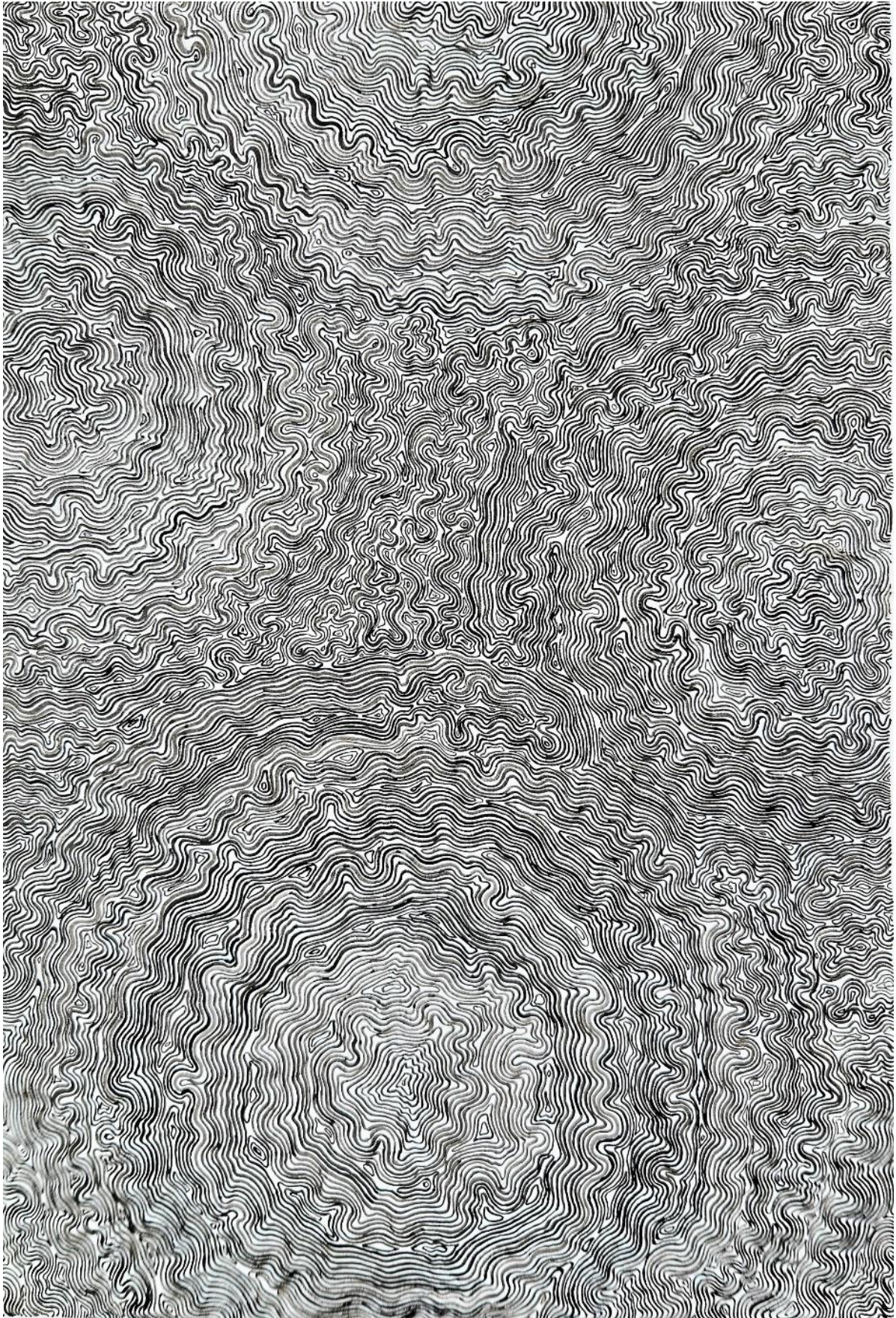
#9



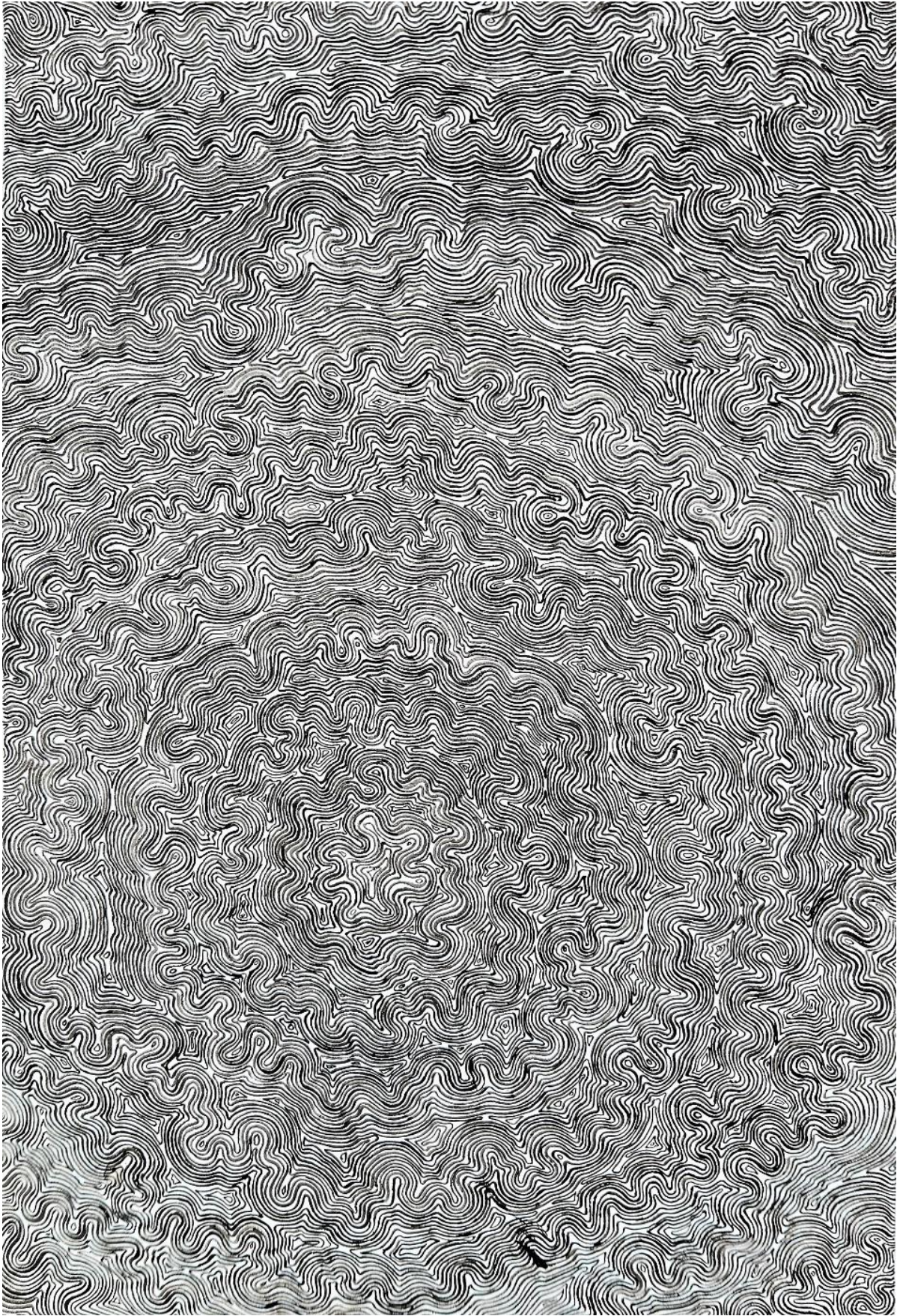
#10



#111



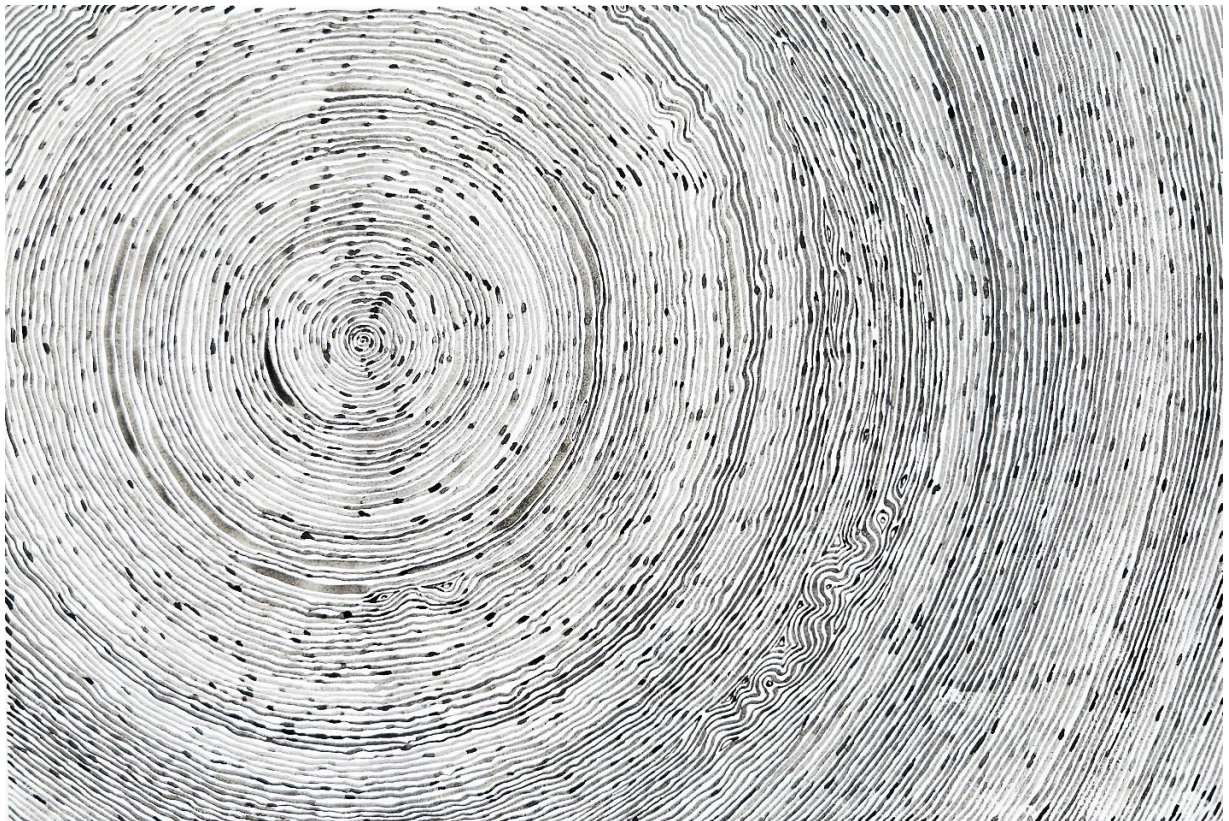
#12



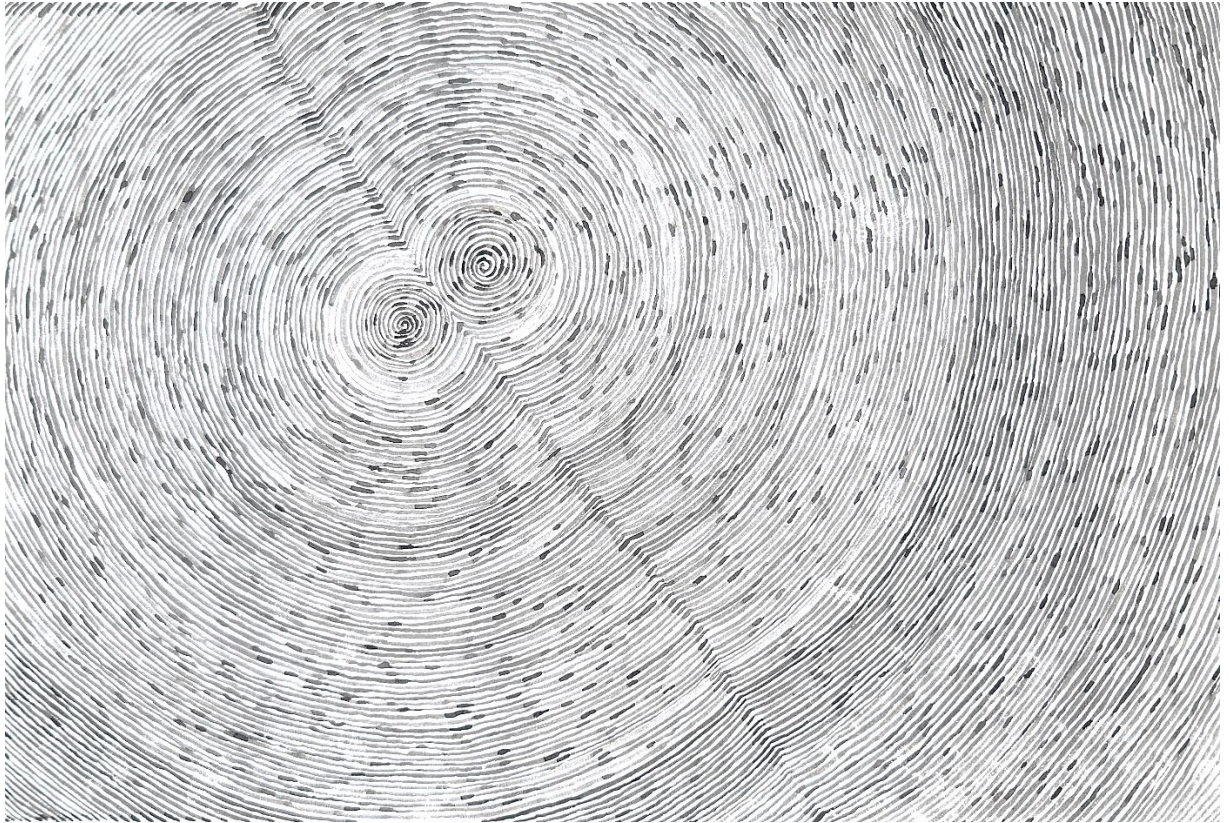
#13



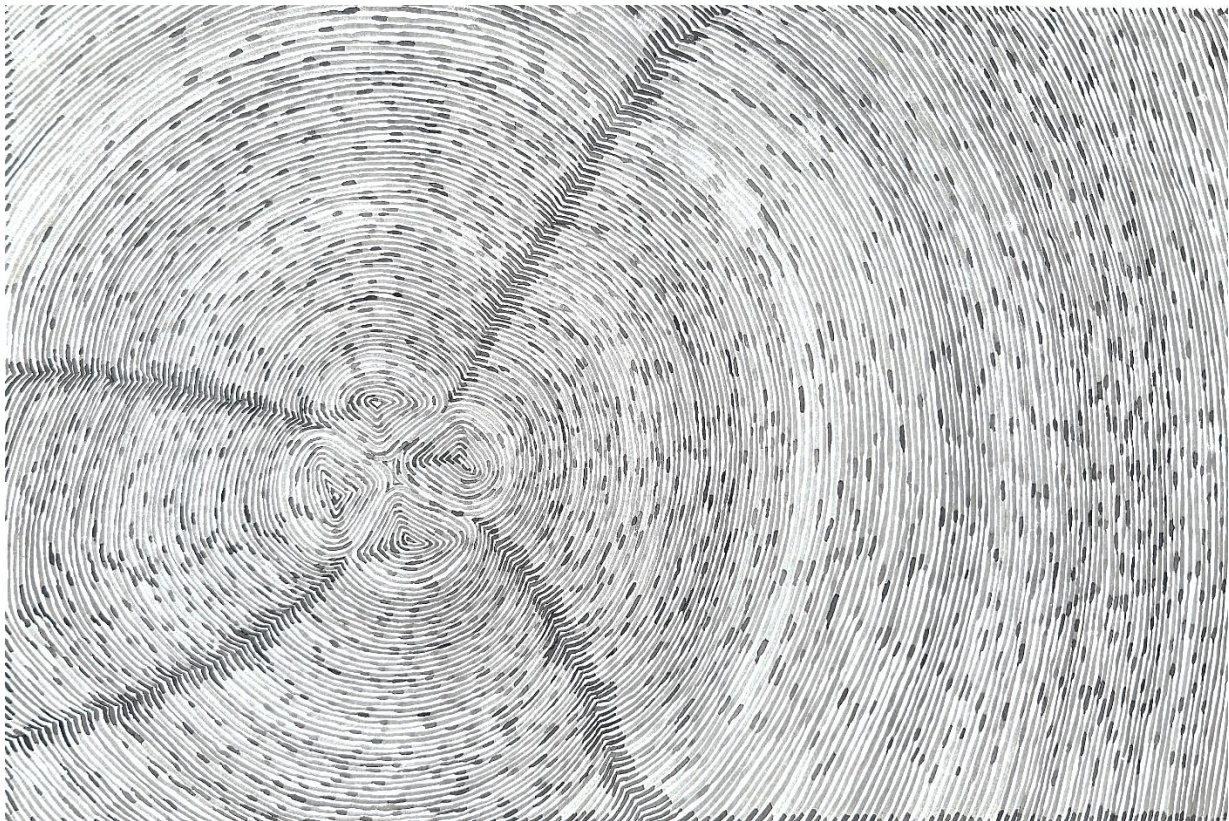
#14



#15



#16



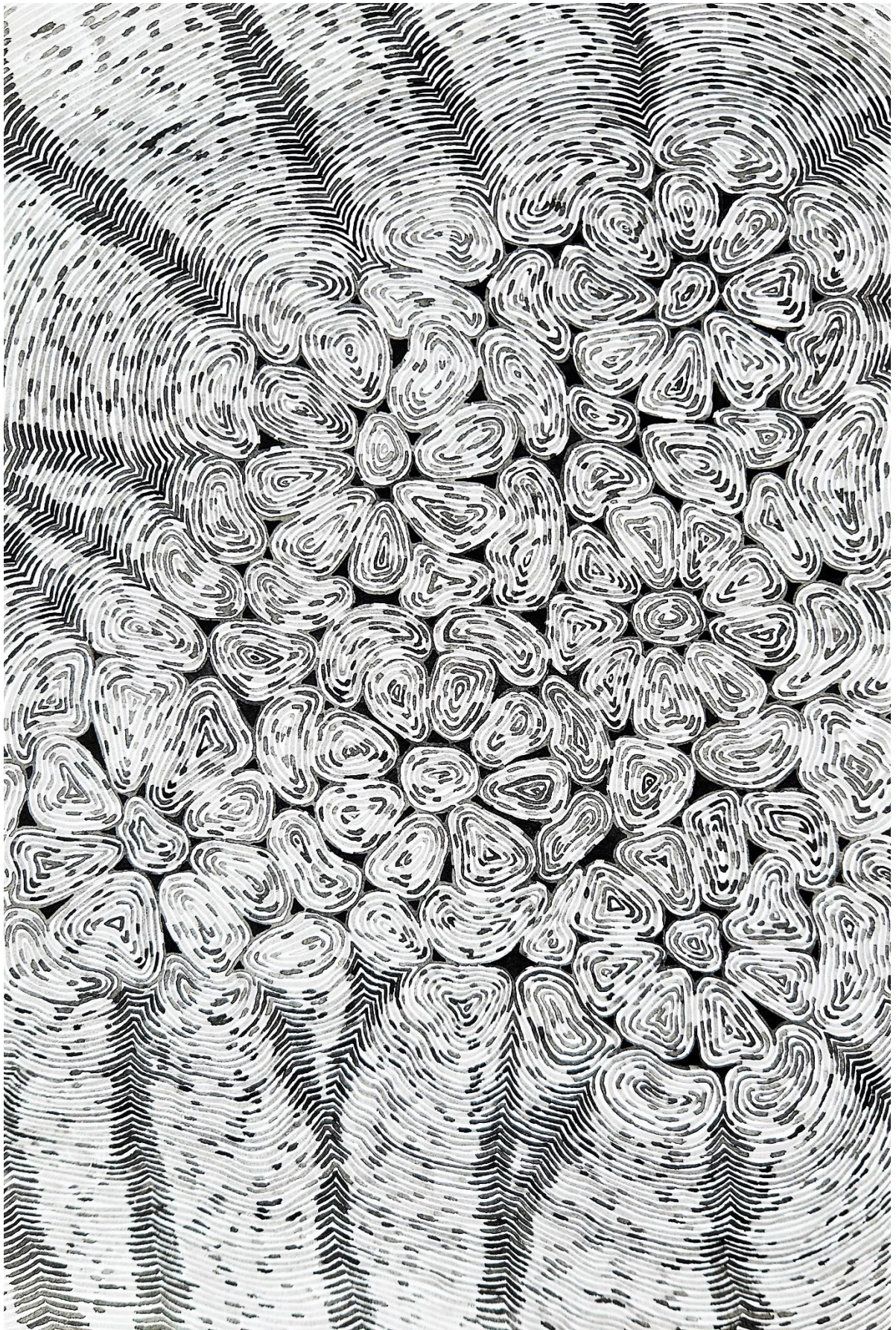
#17



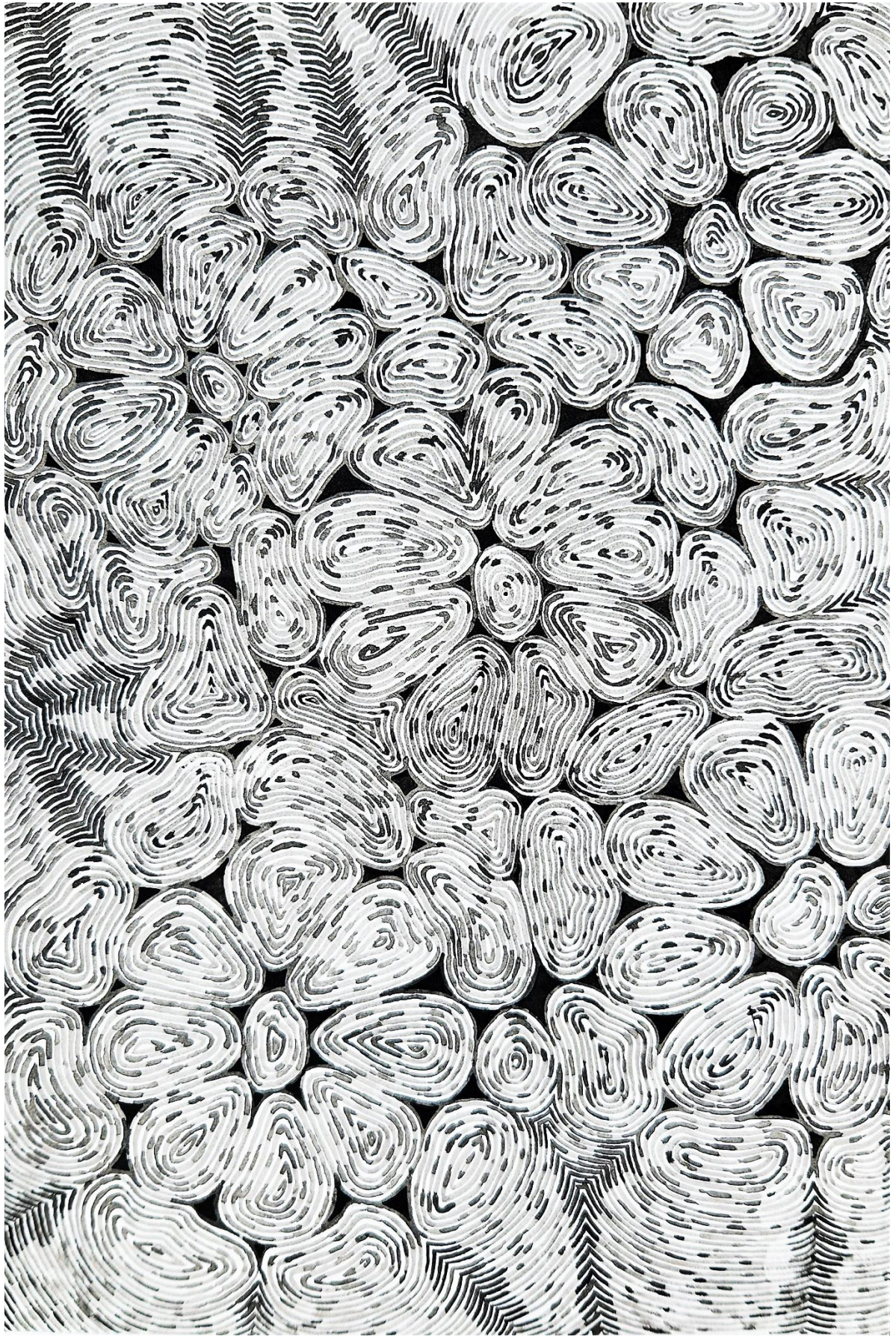
#18



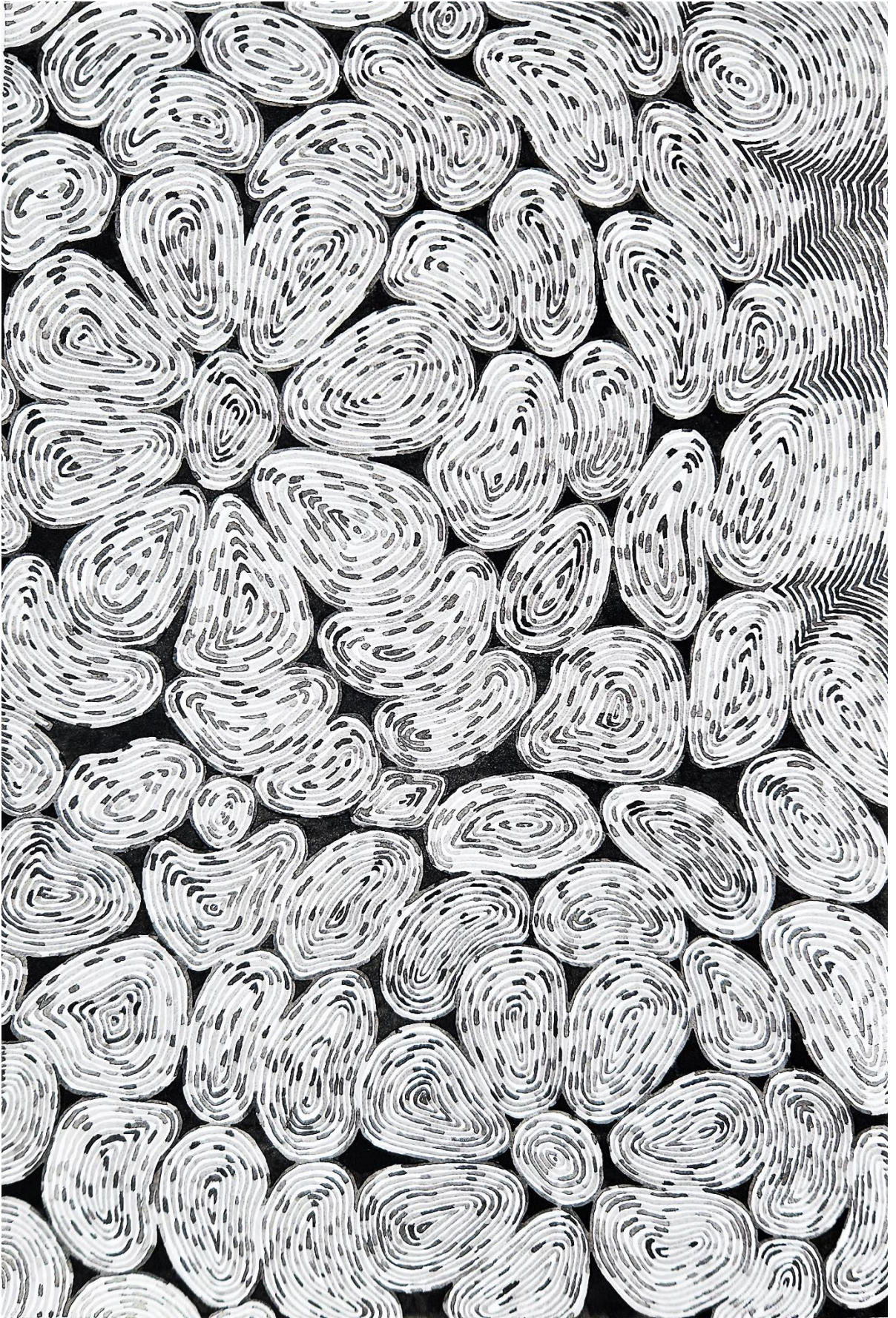
#19



#20



#21



#22



#23

2.1 Índice de reproduções dos desenhos

Série 1:

- #1- Nádia Joaquim, *Aranha I*, 2022, marcadores micron s/ papel, 21 x 21cm (p.8).
- #2- Nádia Joaquim, *Aranha II, II*, 2022, marcadores micron s/ papel, 21 x 21cm (p. 9).
- #3- Nádia Joaquim, *Aranha III*, 2022, marcadores micron s/ papel, 21 x 21cm (p. 10).

Série 2:

- #4- Nádia Joaquim, *Aranha e Teia I*, 2022, tinta acrílica s/ papel, 21 x 21cm (p. 11).
- #5- Nádia Joaquim, *Aranha e Teia II* 2022, tinta acrílica s/ papel, 21 x 21cm (p. 12).

Série 3:

- #6- Nádia Joaquim, *Inquietação I*, 2023, aguarela s/ papel, 30,7 x 35,1cm (p. 13).
- #7- Nádia Joaquim, *Inquietação II*, 2023, aguarela s/ papel, 30 x 34,9cm (p. 13).
- #8- Nádia Joaquim, *Inquietação III*, 2023, aguarela s/ papel, 34,7 x 50cm (p. 14).
- #9- Nádia Joaquim, *Inquietação IV*, 2023, aguarela s/ papel, 34,7 x 50cm (p. 14).
- #10- Nádia Joaquim, *Inquietação V*, 2023, aguarela s/ papel, 34,7 x 50cm (p. 15).

Série 4:

- #11- Nádia Joaquim, *Espirais*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 15).

Série 5:

- #12- Nádia Joaquim, *Ruído I*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 16).
- #13- Nádia Joaquim, *Ruído II*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 17).

Série 6:

- #14- Nádia Joaquim, *Olho I*, , 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 18).
- #15- Nádia Joaquim, *Olho II*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 18).
- #16- Nádia Joaquim, *Olho III*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 19).
- #17- Nádia Joaquim, *Olho IV*, , 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 19).
- #18- Nádia Joaquim, *Olho V*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 20).
- #19- Nádia Joaquim, *Olho VI*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 21).
- #20- Nádia Joaquim, *Olho VII*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 22).
- #21- Nádia Joaquim, *Olho VIII*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 23).
- #22- Nádia Joaquim, *Olho IX*, 2023, aguarela s/ papel, 29,7 x 42cm (p. 24).

Série 7:

- #23- Nádia Joaquim, *Olho do Ruído*, 2023, aguarela s/ papel, 65 x 100cm (p. 25).

PARTE II

3. Antecedentes

Para melhor enquadrar este projeto, e antes de descrever o desenvolvimento do seu processo criativo (adiante, no Cap. 6), é necessário referir como tudo surgiu.

(1)

No decorrer da minha licenciatura em Artes Visuais no campo de desenho e pintura, perante a perda de três familiares próximos em 2017, 2019 e 2021, desenvolvi trabalhos que, no âmbito dos exercícios e desafios propostos no curso, pretenderam refletir sobre uma ausência traumática com que me confrontei. Surge, assim, o tema a dor e a urgente necessidade de trabalhar sobre ele.

De todos os projetos, destaco dois trabalhos: a série *Luto* e o livro de artista *Corpo*. Nestes, a utilização da trama e uso da linha como recurso criativo assumiu um papel relevante na forma como procurei explorar essa reflexão, através criação de desenhos meticulosos.

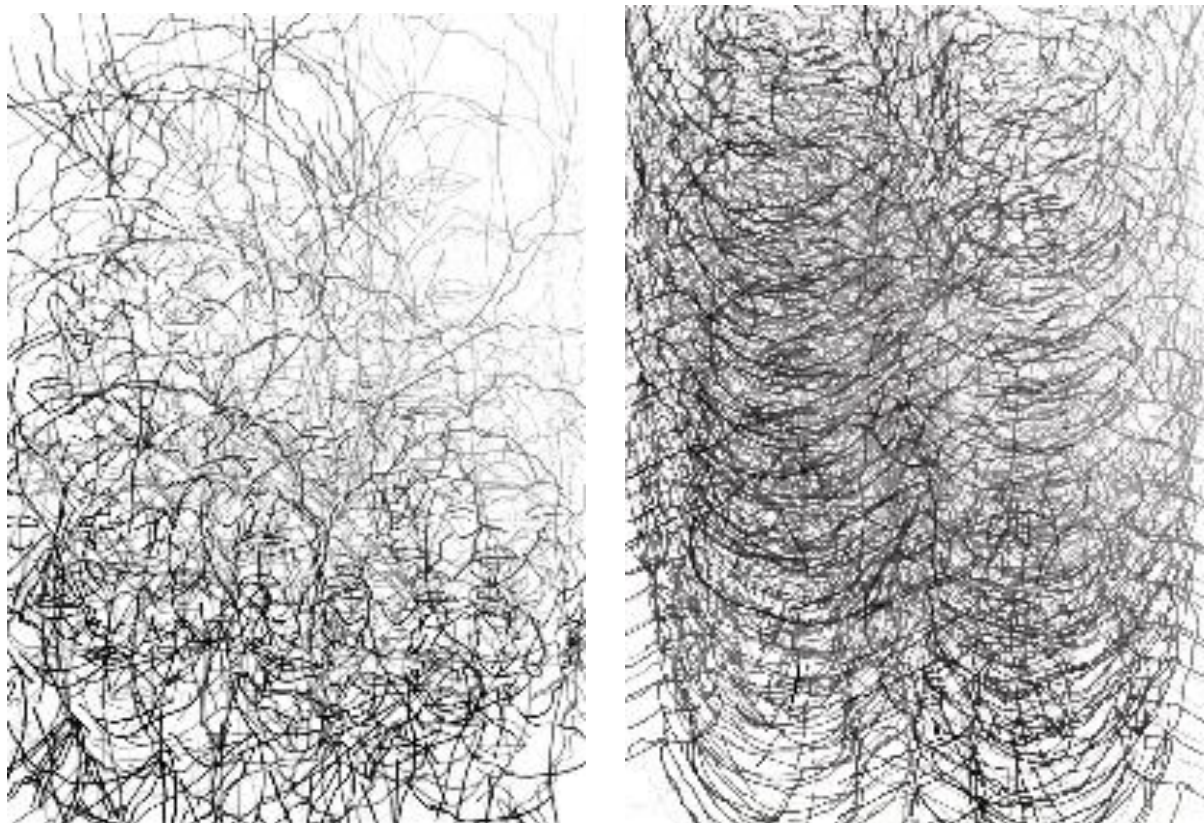


Figura 1. Nádja Joaquim, *Luto II*, *Luto IV*, 2020, marcadores Copic s/ papel, 30 x 42cm



Figura 2. Nádja Joaquim, *Corpo*, 2021, marcadores s/ papel, 21 x 21cm [Detalhes]

Linha, Trama e Repetição – O interesse pela técnica da *hachura* sedimentou-se com as aprendizagens de ilustração científica. A construção lenta de camadas a partir das linhas, foi capaz de satisfazer e acrescentar um sentido de realização perante o desenho final. O processo de traçar o papel com mais linhas, em sucessivas camadas, do esboço ao desenho acabado, é longo, exaustivo e doloroso, mas, necessário. Uma vez que os dois trabalhos referidos (Fig. 1 e 2) foram feitas com o objetivo de expressar sentimentos negativos, assumi a utilização de um processo monótono, exaustivamente repetitivo.

Este processo resume-se ao *layering* de linhas paralelas, cruzadas e da trama, de modo, a obter camadas com saturações diferentes, e assim, construir o desenho. Essa modulagem demorada, apoiada na repetição de gestos e no uso de marcadores micron de ponta 0.05 (neste caso da obra *Corpo*), tornou o processo criativo num trabalho árduo e cansativo. Em *Luto*, apesar da substituição da tinta e espessura dos marcadores, o cansaço mental e físico continuou presente devido à repetição do mesmo esboço no papel.

Suporte, Material e Cor – No início do projeto pretendia criar outro livro de artista, semelhante a *Corpo*, para estender a produção deste objeto artístico, de modo a, possivelmente no futuro, ter um número significativo para uma coleção. Por isso, as tentativas iniciais começaram com a forma circular no centro e com tamanho de folha. Ao longo do processo

criativo, o suporte permaneceu o mesmo; folhas de papel, mas com gramagem, cor e dimensões diferentes.

Com a série *Corpo* e a intenção de produzir uma obra semelhante, concluí que seria necessária a utilização dos mesmos marcadores na construção dos desenhos.

Outro aspeto importante nestas obras é a paleta de cores ser reduzida ao preto e branco. Somente o preto e a escala de cinzentos são utilizados. O uso de outras cores estaria associado, a algo positivo. A presença solitária do negro sob a folha branca, a meu ver, alcança com mais facilidade algo sombrio, pesado, melancólico e triste.

(2)

No decorrer do primeiro ano do mestrado em Desenho em 2022, perante a oportunidade de realizar um exercício denominado *Tema e Variações*, aproveitei o desafio como ponte para o desenvolvimento do tema da dor.

Deste exercício desenvolvo a série *Inner Scar*, com desenhos que ainda refletem sobre as marcas deixadas pelos acontecimentos já citados. Utilizei-a para trabalhar sobre a expressão da dor e experimentar a sua abordagem com outros os materiais.



Figura 3. Nádja Joaquim, Série *Inner Scar*, óleo e aguarela s/ papel, 13 x 13cm. [Trabalhos exploratórios a partir de fragmentos de fotomicrografias do tecido muscular cardíaco]



Figura 4. Nádia Joaquim, Série *Inner Scar*, aguarela s/ papel de desenho, 14 x 19,5cm [Trabalhos exploratórios a partir das obras de Adriana Vareijão]



Figura 5. Nádia Joaquim, *Variações*, aguarela s/ papel, 15 x 15cm



Figura 6. Nádia Joaquim, *Inner Scar*, acrílico s/ papel, 70 x 70cm

Materiais, técnica e processo – Com esta experiência, reúno os resultados e confronto-me com pensamentos mistos.

Por um lado, a mudança repentina, quando a técnica anterior nos trabalhos *Luto* e *Corpo* alcançaram, a meu ver, os objetivos, os desenhos, sem a explicação, tornam-se monótonos e “mecânicos”. De modo a combater o desenho controlado, experimentei materiais distintos. Com tintas, neste caso, acrílico e óleo, o processo foi igualmente demorado. Os desenhos ficaram mais estáticos do que os feitos com marcadores. A irregularidade do traço com pincel, colocou uma grande preocupação em tentar controlá-lo, resultando no dobro do tempo de cada camada, quer nas tentativas de pequenas dimensões, quer nas maiores. A homogeneidade do pigmento, de ambas as tintas, estagnou o desenho na dimensão do papel, prendendo-o no suporte, impedindo-o de alargar a interpretação.

Com aguarelas, mudança de imagens e utilização da cor, o processo, tornou-se mais leve. A fluidez e textura do material permite a construção natural de um desenho mais rico e apto a interpretações. Sendo uma técnica de aplicação rápida, o tempo de criação dos desenhos

diminuiu significativamente. A inspiração visceral, orgânica, acentuou o movimento do desenho no papel.

A redução do tempo de produção dos desenhos diminui a dor provocada pelas horas de trabalho. Este parâmetro era importante, já que estabelecia uma ligação entre os temas expressados nos desenhos e a dor física real do artista.

Estes trabalhos foram, portanto, os antecedentes diretos que motivaram o aprofundamento de uma pesquisa em torno da expressão de pânico que me interessava explorar. Uma investigação formal que necessitou forçosamente de uma pesquisa conceptual, que referirei no capítulo seguinte.

4. Pânico – Relação com a ansiedade e medo

Nos tempos pré-modernos e mesmo nos princípios da era moderna, a ansiedade, quer por causa da fome, de epidemias, da ameaça de guerra ou do fim do mundo, era uma condição universal contínua da existência das massas, e o pânico era de uma ocorrência frequente nas sociedades continuamente a mercê da guerra e da fome. Só na era industrial moderna, e especialmente durante o último século, a ansiedade, e de facto o pânico, se tornaram mais individualizados.

(Matos, 2011, p. 8)

É necessário apontar, que o tema do pânico surgiu na sequência de uma pesquisa prévia. Assim, este capítulo enquadra a análise sucinta do conceito de pânico, apresentando as suas facetas, desde a sua origem histórica até ao momento em que o mesmo começou a ser considerado um diagnóstico clínico. Complementarmente, procurei identificar, na produção artística, o olhar que outros autores dedicaram ao tema, para extrair possíveis diálogos com o meu trabalho.

Comecei por organizar conceitos associados à dor moral e anotações sobre a mesma. Compreendi que envolve de um fenómeno psíquico, relativo a uma vivência de infelicidade mais ou menos permanente e experimentada dolorosamente. A dor moral foca-se na tristeza vital e nas sensações corporais difusas, observáveis em alguém com uma depressão melancólica. Abordam-se, com mais detalhe, sentimentos vitais (holotímicos ou endógenos) como a ausência de capacidade para se alegrar, sensação de vazio, aborrecimento, abatimento, desalento, pessimismo, falta de esperança, vivências de culpa e desejo de suicídio. Rapidamente percebi que este conceito não correspondia com o que queria trabalhar neste projeto.

Depois de me ter deparado com o excerto do artigo *Fenomenologia da dor moral* (1989) do psiquiatra José A. Carvalho Teixeira, onde cita as análises dos sentimentos melancólicos de Minkowski, surge interesse por esse sentimento devastador, esse terror constante sobre tudo:

O futuro está inteiramente bloqueado com a ideia de catástrofe iminente. Sem devir, o sujeito fica na posição de condenado à morte. O passado imobiliza-se sobre a forma de vivências de culpa e o sujeito caminha inexoravelmente para ele. O presente é negado por ideias de ruína e de indignidade

(Teixeira, 1989, p. 530).

Com a leitura deste texto, os conceitos de ansiedade, medo e pânico foram tomando forma e considerados como candidatos à definição que mais se aproximava do que pensava explorar.

O medo, aqui, mostra-se importante para destacar o núcleo do sentimento chave: essa inquietação originada por uma ideia de perigo real ou aparente, esse terror e receio. Contudo, ainda não definia completamente o conceito que procurava. Queria encontrar algo que, assim como “dor moral”, englobasse em duas palavras uma multiplicidade de diferentes dores; sintetizasse num conceito, o crescendo de pavor pontual ou crônico que desaguasse num clímax de crise total.

Desta reflexão chegámos ao conceito de *ansiedade*. Definida como um estado de perturbação psicológica causado pela percepção de um perigo ou pela iminência de um acontecimento desagradável ou de algo que se receia. Associada a perturbações psicológicas, frequentemente relacionadas a neurose e outros distúrbios, geralmente a sintomas fisiológicos (taquicardia, dificuldades respiratórias, entres outros) e/ou comportamentais (isolamento, fobias) e/ou emocionais (aflição, *pânico*).

Este foi o caminho percorrido até chegar ao conceito que procurava para o explorar num trabalho criativo e que se podia sintetizar numa palavra: *pânico*.

4.1- Origem e etimologia do conceito

Regressemos ao termo pânico, recordando a origem do conceito referida na introdução, a qual deriva da palavra grega *panikós* (adjetivo) diretamente associada ao deus grego Pã.

O deus grego da natureza e dos bosques, dos pastores e da vida selvagem, era tal a sua fealdade que ao nascer assustou a própria mãe, cresceu e passou a divertir-se assustando de modo repentino com a sua aparência e os seus gritos os viajantes solitários. (...) era um pequeno deus repelente, meio homem com pernas de cabra. (...) Quando um viajante isolado, em geral de noite, interrompia o seu repouso, Pã poderia gritar de tal modo horrendo, que (...) o sangue podia gelar

nas veias e o viajante morrer aterrorizado. (...) Esta súbita erupção de terror ou medo tem sido chamada pânico (...).

(Carvalho, 1999, p. 19)

O adjetivo ficou ligado à divindade devido à sua fealdade e ao seu grito aterrador, que se divertia a assustar camponeses solitários e a perturbar as ninfas que vivem na floresta. Efetivamente, no poema *Metamorfoses*, do poeta romano Ovídio Naso (43 a.C. – 17 d.C.), também se descreve como a luxúria de Pã aterrorizava as ninfas que habitam nos lagos do Monte Lycaeus. Este acontecimento, narrado pelo deus Mercúrio, conta a estória da ninfa Siringe em fuga de Pã, de modo a preservar a sua virtude. A ninfa fugiu de Pã assim que o avistou e, percebendo que estava a ser perseguida, implorou às suas irmãs que a transformassem. Pã alcançou Siringe, mas esta transformara-se em canas de rio. Desapontado, Pã suspirou e o som refletido pelas canas, encantou-o tanto que, em memória da ninfa, reuniu-as e criou uma flauta.

A batalha de Maratona (490 a.C.), entre os gregos e as forças invasoras do rei persa Dario I (r. 522-486 a.C.) foi uma vitória que se tornou lendária, por ter sido o momento onde as cidades-estado gregas demonstraram a sua força perante um exército previamente invencível. Para os atenienses, a presença do deus Pã, fora crucial na vitória, ao ponto de ter ficado representado no templo de Acrópole. O medo súbito, provocado por Pã, chamado de pânico, foi usado como arma pelo deus para aterrorizar os inimigos e outros deuses. O adjetivo *panikós* referia-se, pois, à intensidade de um sentimento de insegurança, individual ou coletiva. E, similarmente, segundo a mitologia, à reação de um medo, quando provocado pela intervenção do deus Pã.

Considerando as cinco línguas mais próximas da nossa cultura, todas apresentam a expressão linguística de pânico como adjetivo e como substantivo, respetivamente: *panique/la panique*, em francês; *panic/the panic*, em inglês; *panish/die panik*, em alemão; *pánico/el pánico*, em espanhol; e *pânico/o, pânico*, em português. Duas tem verbos: *paniquer*, em francês; e *to panic*, em inglês (Pichot, 1996, citado por Carvalho, 1999, p. 19).

Com a evolução do sentido da palavra *pânico*, percebemos que as expressões *ansiedade* e *angústia* derivam da mesma raiz grega (*agkô* ou *angchô*), mas que, no latim, originou vários vocábulos (*ango* ou *angústia*, e *anxio* ou *anxius*) que, por sua vez, geraram problemas semânticos de correspondência linguística nas línguas referidas (Guimarães Lopes *et al*, 1996; Pichot *et al*, 1996 citado por Carvalho, 1999, p. 20).

O século XX vem fixar distinções entre o significado das expressões. É possível, segundo Guimarães Lopes (1996) citado por Serafim Carvalho (1999, p.20), diferenciar a angústia da ansiedade, porque a ansiedade é mais “«*racional*», *mais prospectiva, mais cinética, conotada com inquietação esperançosa, enquanto que a angústia é mais corporalizada, mais retrospectiva, mais inibitória*”.

Importa sublinhar que a ansiedade e o medo estão conectados com o pânico, mas os três conceitos não são sinónimos. A ansiedade é um temor difuso sem objeto determinado. O medo é um receio proporcional às situações de perigo. O pânico “*designa um episódio paroxístico e intenso de ansiedade, acompanhado por descarga autonômica adrenérgica*” (Frota *et al.*, 2022, p. 2).

Apesar da distinção, estes sentimentos sempre fizeram parte do sistema de defesa da Humanidade. De acordo com José Roque em *(Con)viver com a ansiedade – Produtos para controlo do ritmo respiratório* (2022), este mecanismo de defesa (ansiedade) permitiu que os nossos antepassados sobrevivessem desde a era do Paleolítico, numa altura em que os problemas eram mais diretos, até aos dias de hoje. Porém, quando existe ansiedade persistente perante situações mundanas, o cérebro assume como perigosa e procura evitar tal situação, confirmando-nos que estamos em perigo e precisamos de fugir ou evitar tais situações. (Roque, 2022, pp. 11-13). Este distúrbio classifica-se de perturbação de ansiedade, que, quase sempre, está acompanhado com perturbações de pânico e ataques de pânico.

Em síntese, de acordo com Carvalho (1999, p. 21) a evolução do significado da expressão de pânico pode ser dividida em quatro fases: (i) quando os conceitos de angústia e ansiedade são agrupados como estados ansiosos agudos relativos à agorafobia; (ii) introdução ao conceito de Freud sobre o pânico, relacionado, exclusivamente, a frustrações sexuais; (iii) apresentação do pânico como resposta a ameaças externas de forma coletiva (pânico de guerra e episódios de ansiedade coletiva) e (iv) a caracterização clínica do ataque e perturbação de pânico.¹ Apesar de as ter estudado a todas, parto diretamente para a análise da quarta vertente referida por ser a que mais me interessa, evitando densificar o trabalho com aspetos laterais.

¹ Síntese elaborada por Serafim Carvalho na dissertação *Perturbações de Pânico: Suas Apresentações Clínicas* (1999) que reúne os eventos e investigadores principais que contribuíram para o desenvolvimento da expressão *pânico* e para a sua caracterização clínica.

Ataque de pânico e perturbação de pânico

Entendo ser pertinente mencionar os esforços investigativos para a validação do pânico como entidade autónoma, ao nível de investigação clínica e laboratorial, para melhor entendimento da perturbação.

No início da década de 70, as expressões inapropriadas relativas ao medo passaram a designar-se, segundo Barlow (2009) citado por Matos (2011), de *pânico* ou *ataques de pânico*, cristalizando-se como categoria nosológica independente em 1980. De facto, a partir de 1975, Spitzer *et al.* seguindo os critérios de Feighner, já tinham proposto a *perturbação de pânico* como uma nova categoria de diagnóstico, mas, somente em 1980, a Associação Psiquiátrica Americana (APA) incluiu esta categoria no capítulo das perturbações ansiosas no Manual de Diagnóstico e Estatística dos Distúrbios Mentais, DSM-III (APA, 1980, cit. Carvalho, 1999, p. 30).

Good e Hinton (2009), citados por Matos (2011), afirmam que a noção de ataques de pânico que simplesmente acontecem “do nada”, era incorreta. Este preconceito era aceite até então. Os autores defenderam que os ataques de pânico têm como gatilho a presença de sensações corporais.

Em 2019, a ICD-10 (International Classification of Diseases; WHO 2010) descreve que as características mais relevantes da perturbação de pânico e ataques de pânico são:

“ataques recorrentes de ansiedade intensa (pânico), não limitados a qualquer situação particular ou conjunto de circunstâncias, sendo, pois, imprevisíveis. Como em todas as perturbações ansiosas, os sintomas dominantes variam de pessoa para pessoa, mas o início súbito de palpitações, dor torácica, dificuldade em respirar, tonturas, sentimentos de irrealidade (despersonalização ou desrealização) são comuns. Existe também, em quase todos os casos, medo de morrer, perder o controlo ou enlouquecer” (cit. Carvalho, 1999, pp. 41-42).

Agora que temos uma compreensão geral sobre a perturbação de pânico, partimos para a pesquisa de autores onde estão presentes descrições de pânico.

4.2- Três olhares em torno do pânico, ansiedade e medo

Nesta secção, procurou-se fazer uma síntese da reunião de leituras, descrições e experiências que pesquisamos em obras artísticas de autores onde as expressões de pânico, ansiedade e medo nos pareceu manifesta. Seleccionamos três casos de estudo distintos — Franz Kafka, na literatura, Louise Bourgeois, nas artes plásticas e Junji Ito, na novela gráfica — que procuram dialogar com o desencadeamento de ideias que moveu o nosso projeto gráfico. Além das obras, seleccionamos alguns textos que, em diferentes dimensões, sublinham descrições e expressões de estados de ansiedade e pânico na voz própria de cada autor. Optou-se por incluí-los, para evidenciar relações similares e processos comuns que se podem tecer com o nosso trabalho.

Inspiração Kafkiana

“A sua obra, centrada no homem solitário moderno, refém de uma vida absurda, tornar-se-ia uma das mais influentes do mundo literário do século XX.”²

(Gonçalves, 2023)

Franz Kafka nasceu em 1883, em Praga, numa família da pequena burguesia judia de expressão alemã. Terminou os estudos universitários e doutorou-se em Direito em 1906, tendo iniciado a escrita de pequenos textos dois anos antes. Publicou sete livros e alguns textos em revistas. Faleceu com tuberculose em 1927. Max Brod (amigo e testamentário de Kafka) publicou outras obras incompletas deixadas pelo escritor (Gonçalves, 2023). De todos os contos da sua obra, destaco *A Metamorfose* e *O Processo*.

O conto *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*), foi publicado, pela primeira vez em 1915. Foi escrita em novembro de 1912 e concluída em vinte dias por Kafka aos 29 anos. É considerado o texto mais icónico da sua obra. Em *A Metamorfose*, Kafka explora uma situação bizarra, horrível e impossível, que o leitor é obrigado a acompanhar, sem nunca obter respostas sobre a origem e propósito desses acontecimentos.

A situação bizarra deste conto é a do confronto abrupto do personagem Gregor Samsa, na sua transformação de humano para inseto e as complicações que ele enfrenta por causa da nova

² Notas do tradutor Álvaro Gonçalves, presentes na primeira orelha do livro *Franz Kafka – Todos os Contos* (2023).

forma. Gregor encontra-se, numa manhã, transformado num inseto, habitualmente figurado como uma barata ou escaravelho. Esta situação afeta não só a vida de Gregor, mas também, a dinâmica com a sua família. Sendo o principal sustento da casa, ele trabalha para pagar as dívidas da família, por isso vive atormentado e fantasia com o seu despedimento. O primeiro capítulo do conto (o mais relevante a referir), foca-se na angústia e crescendo da preocupação de Gregor, que começa com as mudanças fisiológicas do seu corpo e a falta de controlo sob o mesmo, quase imobilizando-o na cama do seu quarto.

O Processo faz parte dos romances que Max Brod publicou após a morte de Kafka. Apresenta também a mesma estrutura que *A Metamorfose*, porém de uma forma mais realista, numa crítica sarcástica à lentidão dos sistemas administrativos dos governos e à inutilidade dos cargos hierárquicos dentro deles. A história fala de Josef K., um bancário bem-sucedido que, na manhã do seu trigésimo aniversário, é preso no próprio quarto sem saber porquê. K. vê-se envolvido num processo absurdo que decorre secretamente em secretarias instaladas em sótãos, conduzido por personagens insondáveis e incompetentes.

Durante o desenvolvimento do conto, K. é convocado para várias audiências, que decorrem em locais decadentes, em partes desconhecidas da cidade. K. demonstra ao longo do conto uma ansiedade crescente perante a incerteza da sua situação pois, preocupa-se com a possibilidade de ser preso mesmo sendo inocente. A curiosidade e desespero na procura de respostas de K. empurra-o para estes locais estranhos, desconfortáveis e desagradáveis, onde o mesmo apresenta sintomas de claustrofobia e indícios de um ataque de pânico.

Ambas as obras são marcadas por estados de ansiedade e inquietação característicos de um pesadelo, e exploram o sentimento de angústia e de absurdo. A ideia de ciclo sem fim, de labirinto, de andar às voltas em desesperança, foi um dos motes inspiradores que despertou uma ligação de interesse na nossa pesquisa e que reaparece recorrentemente no desenvolvimento do trabalho, sobretudo como motivo na criação de desenhos.

A dualidade de Louise Bourgeois

“I need to make things. The physical interaction with the medium has a curative effect. I need the physical acting out. I need to have these objects exist in relation to my body.”

(Louise Bourgeois, cit. Ganley, 2013, p. 6)

Louise Joséphine Bourgeois é uma das grandes figuras de arte moderna e contemporânea com uma carreira abrangente entre 1930 e 2010. Nasceu a 25 de dezembro em 1911 em Paris e desde pequena cresceu a ajudar na galeria e oficina de restauro de tapeçarias da família. Estudou Filosofia na University of Paris e, mais tarde, matriculou-se em Geometria e Matemática, antes de iniciar a carreira de artista. A partir de 1930, junto a Fernand Léger e outros artistas, desenvolveu pinturas e desenhos enquanto estudava como trabalhar o tridimensional. Já em 1938, abriu uma galeria onde conheceu o seu marido, o historiador de arte Robert Goldwater, com quem casou em Nova York no mesmo ano. Expôs solo, pela primeira vez em 1945, na Bertha Schaefer Gallery em Nova York, com uma série de doze pinturas. Entre 1940 e 1950, associou-se na New York School, conhecendo Mark Rothko e Willem de Kooning, juntando-se ao American Abstract Artist Group. Durante este período, explora temas como o sentimento *homesickness* de modo a transmitir a saudade que sentia de Paris e dos amigos que deixou.

Com a morte do seu pai, Louis Bourgeois, em 1951, a artista caiu em crises graves de depressão e agorafobia. Este acontecimento foi o ponto de viragem da obra de Bourgeois. Os materiais e dimensões das suas esculturas tornaram-se um meio singular para expressar um estado emocional e psicológico.

Em 1973, após a morte do seu marido, Bourgeois continuou a ensinar e criar arte, e associou-se com o grupo feminista de Nova York. Já em 1982 foi a primeira artista mulher a expor no MoMA, o que alargou a sua audiência. Foi durante este período, Bourgeois começou a falar publicamente sobre os traumas de infância que sofreu e como estes influenciaram o seu trabalho. Do nosso ponto de vista, obras como *Cells*, *Spirals* ou as esculturas inspiradas em aranhas são as que melhor expressam as perturbações da artista.

“The work of art serves a psychological function for Bourgeois, for she believes that making art is the process of giving tangible form to, and thus exorcising, the gripping, subconscious states of being that fill one with anxiety.”

(Wye, 1982, p. 13)

Wye (1982) interpreta a obra de Bourgeois como um convite para encontros privados que engendram respostas em níveis viscerais e imaginários. Misturam e exploram sentimentos não reconhecidos ou terrenos emocionais desconhecidos. Com o desenvolvimento da sua expressão, Bourgeois explorou conceitos como o desamparo, o medo e a autoproteção, recorrendo a memórias de experiências passadas marcantes, como a dinâmica oposta das

figuras paternas, as consequências da Primeira Guerra Mundial, a infidelidade do pai e a morte da mãe em 1932.

Bourgeois (citada por Wye: 1982, p. 14), descreve o pai como “*a burdensome and self-important father holding forth to his captive family audience night after night*”. A figura paternal era poderosa, opressora e fonte de ansiedade, enquanto a mãe transmitia harmonia, equilíbrio e ordem. Foi uma mãe acolhedora, calma, protetora e responsável pelo negócio de restauração de tapeçarias da família. Um símbolo de respeito e admiração.

A dor da perda da mãe por doença, provocou em Bourgeois uma necessidade de proteção e medo do abandono que explorou exaustivamente durante toda a sua obra. O conflito destes dois mundos, entre caos e ordem, desprezo e respeito, raiva e tranquilidade, responsabilidade e inconsciente, cria na artista uma vontade de expulsar estas inquietações, com o objetivo de apaziguá-las.

(1)

“Each cell deals with a fear. Fear is pain”
(Louise Bourgeois, cit. Ganley, 2013, p. 12)



Figura 7. Louise Bourgeois, *Cell XIV (Portrait)*, 2000, aço, vidro, metal e tecido vermelho, 121.9 x 121.9cm, 280 kg

Figura 8. Louise Bourgeois, *Cell XIV (Portrait)* [Pormenor: Escultura exposta dentro da cela]

O primeiro conjunto de obras que explora temas semelhantes ao que me proponho trabalhar, são as estruturas fechadas conhecidas como *Cells*, produzidas a partir de 1989. As Celas são tipicamente construídas por uma mistura de materiais de construção reutilizados como portas velhas, janelas, cabos e painéis de vidro, combinados com objetos encontrados e peças de escultóricas. A palavra “Cell” refere-se, simultaneamente, a um espaço chegado, uma prisão e à unidade básica e fundamental da vida vegetal e animal, as células.

Da imensidade das séries *Cells* construídas, *Cell XIV (Portrait)* (Fig. 7) expressa, a meu ver, mais claramente, esse estado de ansiedade, dor e raiva sentidas pela artista. A obra consiste numa mesa de metal com uma escultura vermelha assente num pequeno suporte. A escultura de tecido, apresenta um trio de cabeças fundidas. As três cabeças relembram Cérberos³ da mitologia grega, onde cada cabeça significava nascimento, juventude e velhice. Bourgeois cria um paralelo com o significado das cabeças da criatura e o ciclo da sua vida; nascimento (passado), juventude (presente) e velhice (futuro), onde explora angústias e medos.

(2)

“The spiral is important to me. It is a twist. The spiral – I love the spiral – represents control and freedom.”

(Louise Bourgeois, cit. Ganley, 2013, p. 16)

Perante a análise do vasto trabalho de Louise Bourgeois, encontramos formas e linguagens recorrentes, sendo a espiral, a mais utilizada. Apesar de apresentar séries numerosas de esculturas com o tema da espiral, as texturas criadas nos desenhos exploratórios transmitem sensações de sugação, de vórtices, movimento e a alienação. O conjunto de linhas e a

³ Uma criatura de três cabeças, normalmente descrita com anatomia de influência canídea. Guardião dos portões do Submundo, a serviço do deus Hades.

gestualidade prendem o observador neste mundo complexo. Os desenhos são feitos a tinta-da-china, com o uso repetitivo de curvas onduladas que sugerem a ideia de paisagem ou atmosferas orgânicas.



Figura 9. Louise Bourgeois, *Sem título*, c. 1948-51, tinta s/ papel, 36,2 x 57cm, Coleção Privada, Nova Iorque

Figura 10. Louise Bourgeois, *Sem título*, c. 1968, tinta e carvão s/ papel, 48,9 x 63,5cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Figura 11. Louise Bourgeois, *Sem título*, c. 1953, tinta s/ papel, 57 x 35,3cm, Coleção Privada, Nova Iorque

Figura 12. Louise Bourgeois, *Sem título*, c. 1948-5, tinta s/ papel, 35,5 x 27,9cm, Coleção Privada, Nova Iorque

No catálogo *Artist Rooms – Louise Bourgeois* (Ganley, 2013), esta linguagem é descrita como uma tentativa de Bourgeois em controlar o caos. A artista liga a espiral ao torcer a água das tapeçarias no rio Bièvre; “*As a child, after washing tapestries in the river, I would turn and twist and ring them...later I would dream of my father’s mistress. I would do it in my dreams by ringing her neck.*” (Ganley, 2013, p. 16), tornando-as um símbolo de agressividade, frustração e um meio para expressar esses sentimentos perturbantes. Representam, também, a vida da artista como uma jornada, assim como *Cells*. Porém, a artista afirma que a criação destes desenhos é compulsiva e necessária para expressar a sua ansiedade, uma vez que refletem o imenso vazio; o “*void*” deixado por ela.

(3)

O último conjunto de obras com relevância para a investigação trata das icónicas esculturas aracnídeas.

Durante a segunda parte dos anos 90, Bourgeois criou uma série de esculturas de metal baseadas em esboços desenvolvidos anteriormente. A aranha representa um predador, uma ameaça sinistra e um protetor ou aquele que repara: uma analogia elegante à mãe da artista. O facto de Joséphine ter sido a principal responsável pela oficina de restauro, conecta-a diretamente com o tecer da teia da aranha.



Figura 13. Louise Bourgeois, *Spider*, 1995, ponta-seca s/ papel, 53 x 40cm, MoMA, Nova Iorque

Figura 14. Louise Bourgeois, *Spider*, 1995, ponta-seca s/ papel, 30 x 30cm, MoMA, Nova Iorque

Figura 15. Louise Bourgeois, *Spider I*, 1995, bronze, 30 x 100 x 121cm, 36 kg, ARTIST ROOMS, Tate

O terror de Uzumaki

“This notion of insanity lurking beneath mundane everyday life is a popular theme in the horror genre, but no one captures this existential angst quite as artfully and elegantly as the famous Japanese manga artist Junji Ito.”

(Junji Ito, cit. Ricardo, 2019, p. 12)

Seja nos labirintos de Kafka ou nas jornadas de Bourgeois, a imagem de círculos, vórtices ou de formas curvas concêntricas, como que num movimento cíclico foi-me sendo subconscientemente visualizado. A aparição recorrente deste motivo, lembrou-me o admirável *Uzumaki* de Junji Ito.

Uzumaki é um *mangá* (banda desenhada japonesa) de terror publicada originalmente na revista japonesa *Big Comic Spirits*, entre 1998 e 1999. Consiste em vinte capítulos, cujo último não está relacionado com o resto do livro. No mesmo, seguimos a história de uma adolescente, Kirie Goshima, o seu namorado, Shuichi Saito e outros habitantes de uma pequena povoação japonesa fictícia chamada Kurōzu-cho. A vila começa a ser afetada por eventos sobrenaturais provocados por uma maldição antiga que se baseia no conceito abstrato da espiral. Com o decorrer da história, as espirais consomem não só a natureza e objetos da vila, mas também os próprios habitantes, tornando-os obcecados com as espirais ou a desenvolverem fobia pela forma.

Ao longo do *mangá*, as espirais tornam-se mais evidentes, deixando a coincidência ou estilo artístico e apresentam-se como um elemento dominante da vila. Descobrimos, mais adiante, que a própria vila, foi construída num formato circular.

No final do livro, Kurōzu-cho é consumida por uma entidade orgânica extraterrestre consciente, a própria espiral, “Uzumaki”. Aqui o terror de Junji Ito assemelha-se ao horror cósmico de H. P. Lovecraft.⁴

⁴ O terror abordado por H. P. Lovecraft explora o medo de algo superior e poderoso (figurado por criaturas hediondas ou objetos com características inexplicáveis) que revela a sua presença (“cósmica”) perante a humanidade, causando loucura e destruição. Da sua ampla obra, destaco os contos *O Despertar de Cthulhu* e *A*

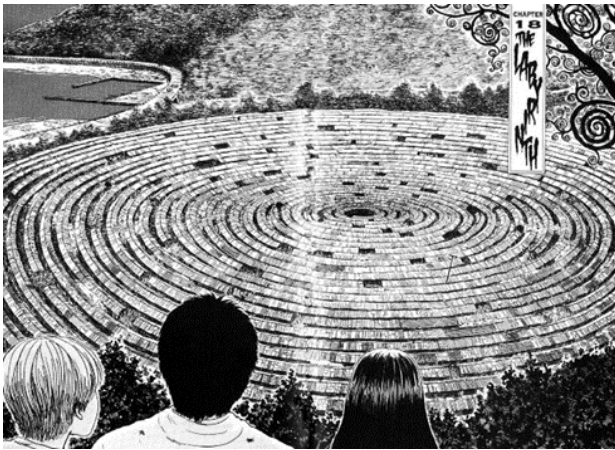


Figura 16. Junji Ito, *The Labyrinth*, *Uzumaki Deluxe Edition*, VIZ [Pormenor]. Vix Media, 2013

Figura 17. Junji Ito, *Completion*, *Uzumaki Deluxe Edition*, VIZ [Pormenor]. Vix Media, 2013

Como síntese deste capítulo, sublinho que a compreensão da relação entre pânico, ansiedade e medo, necessária ao desenvolvimento do projeto, me levou da pesquisa sobre a origem mitológica, à descrição clínica das perturbações, passando pela análise de ideias recorrentes em aspetos das obras de Franz Kafka, Louis Bourgeois e Junji Ito. Desta pesquisa, reconheci padrões relativos aos conceitos de pânico e inquietação que se projetam em imagens recorrentes que, na minha interpretação, se expressam na ideia de ciclo repetitivo, de labirinto, de vórtice, de movimento circular. Os três casos de estudo que aqui referi sucintamente estabelecem, pois, ligações que tocam subliminarmente em aspetos que procurei explorar no meu trabalho. São exemplos que destaquei, mas que se inscrevem numa teia mais vasta de referências que comunicam com outros autores e obras, que se foram somando com o desenrolar do processo criativo. Referências que são convocados num *Atlas* que criei para este projeto, e de que falarei no capítulo seguinte.

Cor Vinda do Espaço, compilados no livro *Os Contos Mais Arrepiantes de H. P. Lovecraft* (2018), por descreverem melhor as situações de um pânico causado por impotência.

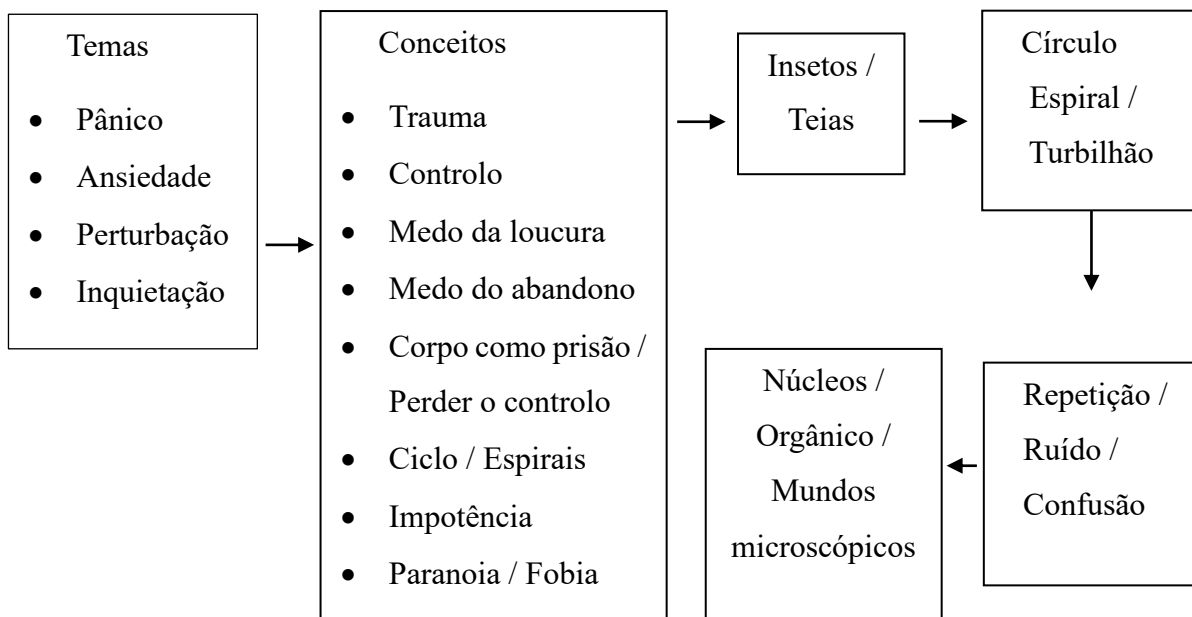
5. Atlas

Neste pequeno capítulo apresento um arquivo visual que procura estabelecer uma ordenação iconográfica que dialoga com os temas e ideias que investiguei. Divide-se em subpartes, onde procuro criar ligações entre os conceitos apreendidos e as imagens, definindo um mapeamento conceptual e formal. Cada subparte é constituída por referências a exemplos de desenho e das artes visuais, agrupados em graus de semelhança ou afinidade.

5.1 Mapeamento iconográfico

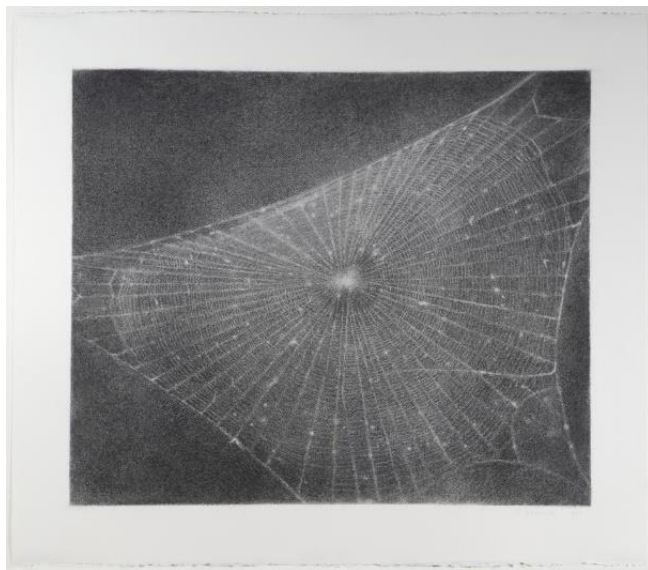
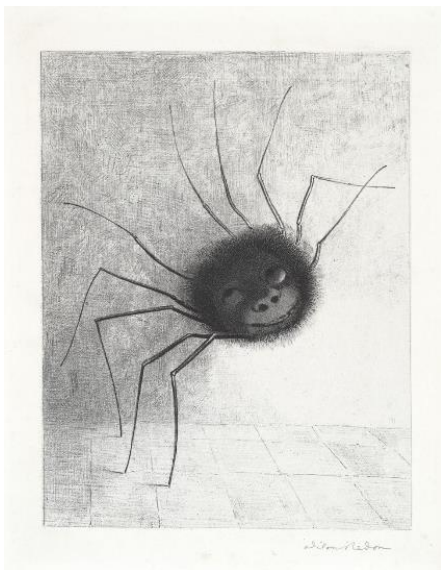
A este conjunto de referências visuais e artísticas relativas à pesquisa que foi sendo construído ao longo do desenvolvimento do progresso criativo demos o nome de *Atlas*.

O *Atlas* organiza-se em seis entradas, segundo um mapeamento iconográfico que funciona como “caixa de ressonância” do trabalho de projeto. Esse mapeamento apresenta-se orientado segundo o seguinte esquema conceptual:



Para cada entrada — (1) *insetos / teias*; (2) *círculo*; (3) *espirais / turbilhão*; (5) *repetição / ruído / confusão*; e (6) *núcleos / orgânico / mundos* — ensaio uma análise que procura fazer uma reflexão crítica sobre cada conteúdo implicado nas imagens.

(1) Insetos / Teias



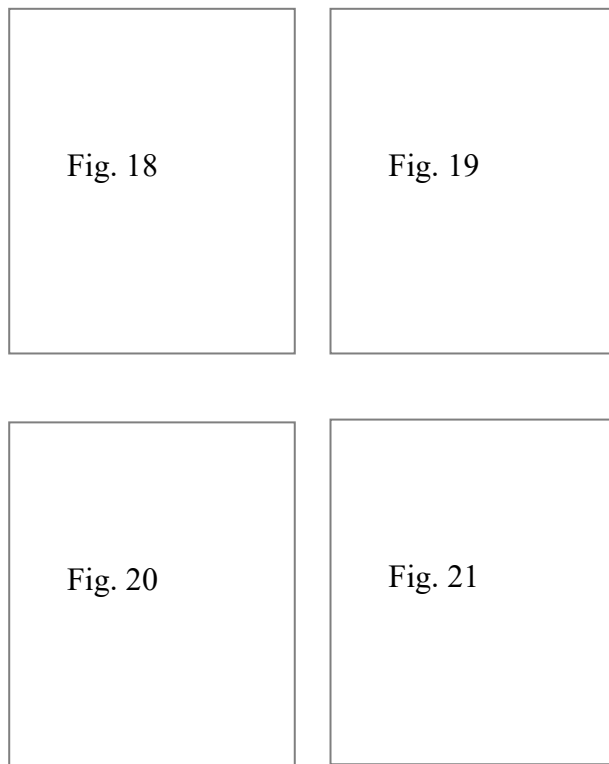


Figura 18. Louise Bourgeois, *Spider*, 1997, bronze, 239 x 244 x 213cm, Coleção Privada

Figura 19. Junko Playtime, *Phobia*, 2023, materiais reciclados, instalada em Vancouver, Canadá

Figura 20. Odilon Redon, *The Smiling Spider (Araignée)*, 1887, litografia com tinta-da-china, 53 x 39cm, Louvre, Paris

Figura 21. Vija Celmins, *Web #1*, 1999, carvão s/ papel, 56,5 x 64,9cm, Coleção ARTIST ROOMS

As esculturas das aranhas de Louise Bourgeois foram as primeiras referências que influenciaram a criação das tentativas iniciais. Apesar de serem obras tridimensionais e estarem afastadas da expressão do desenho, algo nas patas finas e distorcidas das aranhas despertou interesse. Fizera-me, também, questionar se seria possível transcrever essa linguagem para o papel.

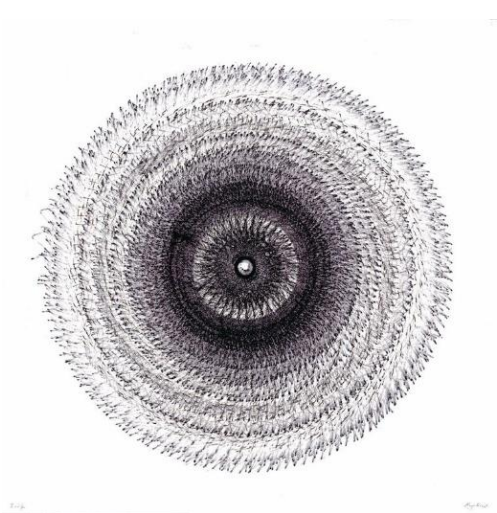
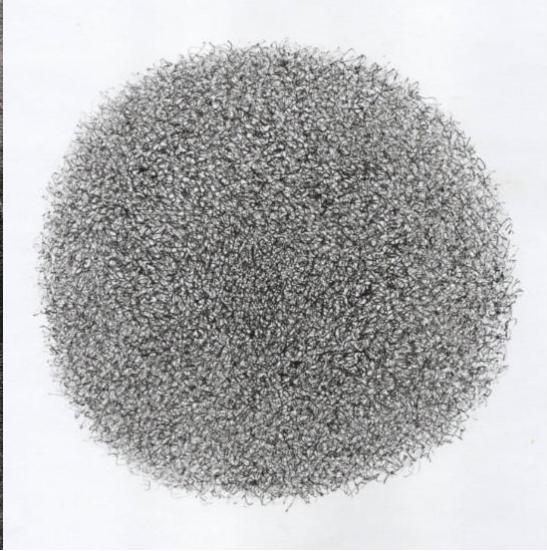
Na obra *Spider* (1997) (Fig. 18), a figura da aranha aparenta estar em movimento devido à posição dos membros. Para quem tem aracnofobia é comum apresentar desconforto ou até repulsa pelo movimento das oito patas destes insetos. O andar da aranha é veloz e determinado, sempre com um objetivo. Pareceu-me perspicaz, explorar artisticamente, a sua natureza obstinada e desagradável.

Por curiosidade, procurei por mais obras escultóricas com insetos como elemento base. Feliz ou infelizmente, Bourgeois é a artista mais reconhecida deste tópico e apresenta uma obra vasta, espalhada pelo mundo. Contudo, encontrei também a obra *Phobia* (2023) (Fig. 19) de Junko Playtime, instalada debaixo de uma ponte em Vancouver no Canadá. A obra despertou reações diferentes nos habitantes, entre terror e admiração. A escultura é feita de materiais reciclados, encontrados nas ruas da cidade. De perto, aparenta ser uma estrutura mecânica que pode, a algum momento, mexer-se. O tamanho da obra e localização perturbou a cidade, uma vez que a escultura pode ser vista de longe. A utilização da escala de Junko vai ser importante mais adiante.

De seguida, temos um desenho do pintor Odilon Redon. *The Smiling Spider* (1887) (Fig. 20), para além de partilhar a temática da aranha, mostrou-me a possibilidade de distorcer a figura com o propósito de torná-la mais inquietante. O tratamento dado ao pelo e às pernas finas intensificam o desconforto quando encaramos o desenho. Uma vez que percebemos a expressão louca da criatura, o desenho torna-se ainda mais desconfortável. As feições lembram as de um primata, mas as proporções estão exageradas, o que confunde o observador.

Ainda neste tema, temos as teias de Vija Celmins (Fig. 21). Apesar do meu trabalho tratar temas pesados, não pretendo que os desenhos só mostrem esse lado negativo. O objetivo é encontrar um equilíbrio entre a densidade do tema e a expressão. As obras não são, propositadamente, desagradáveis. Algum nível de fascínio é desejado. Por isso, escolhi este desenho. A delicadeza e transparência da teia, despertam o lado trabalhador e belo das aranhas. Tal como Bourgeois via as aranhas como um predador e um protetor, foi inspirada por essa ideia que também escolhi este desenho.

(2) Círculo



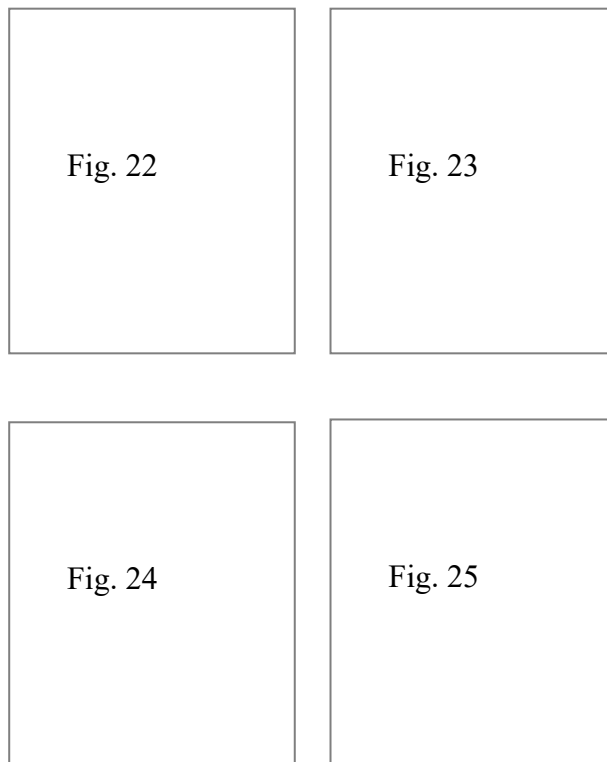


Figura 22. Gustave Doré, *Paradiso, Canto XXXI* [Pormenor] – Ilustração Divina Comédia de Dante, 1868

Figura 23. David Ronce, *lcss-778*, 2022, grafite, tinta e marcador s/ papel, 12 x 12cm

Figura 24. Nigel Bird, *Flock 7*, (data desconhecida), grafite s/ papel, 70 x 70cm, Deddington, Inglaterra

Figura 25. Aleksandr Rodchenko, *Non-Objective Panting no. 80 (Black on Black)*, 1918, óleo e betume s/ papel, 82 x 79cm, MoMA

Encontramos a forma do círculo, durante o desenvolvimento deste projeto.

O interesse pela forma surge em *Corpo* (Fig. 2), perante o desafio de um exercício académico, onde a utilização de fotografias microscópicas era obrigatória. *Corpo*, tornou-se obra de referência para os trabalhos futuros. Algo, no enquadramento circular, elevou os desenhos. Mais tarde, percebi que o círculo é um elemento muito utilizado na expressão de temas relacionados com inquietações pessoais.

Após uma breve pesquisa sobre a simbologia do círculo, descobri que a forma tem sido usada como um símbolo de perfeição, união e plenitude. Juntamente com o ponto, o círculo simboliza o centro e a divindade. Temos a ilustração de Gustave Doré (Fig. 22) como exemplo. O artista representa a entrada para o Céu, seguindo as descrições de Dante, como um remoinho de anjos, dividido em sete camadas e com um núcleo brilhante no centro, representando Deus.

Esta interpretação confirma, de acordo com a simbologia das formas, a visão do ponto e círculo como o início do Universo e a plenitude do ser completo. Também pode ser entendido como algo em expansão ou em movimento.

As obras *Icsc-778* (2022) e *Flock 7* (Fig. 23 e 24), de David Ronce e Nigel Bird, exploram este significado, seja no padrão distorcido de *Icsc-778* ou, no movimento hipnótico dos arcos de *Flock 7*.

O desenho *Icsc-778* pode ser o resultado de uma contração que começou com o círculo e que, lentamente expande. Relembra a explosão do início do universo, ou uma estrela borbulhante no ponto de erupção, o que nos leva, de novo, para a relação do círculo com o mundo espiritual e do cosmos com a astrologia.

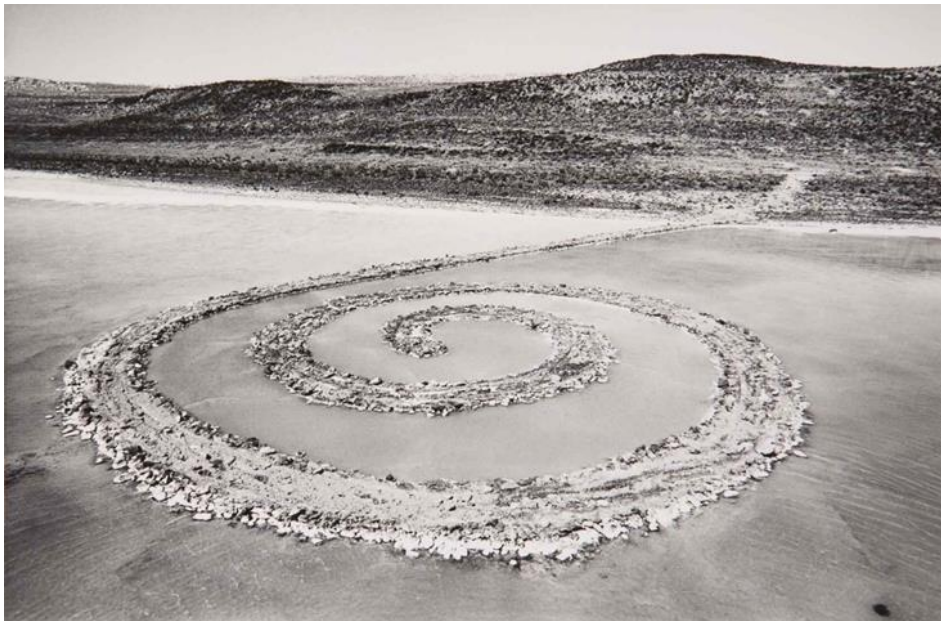
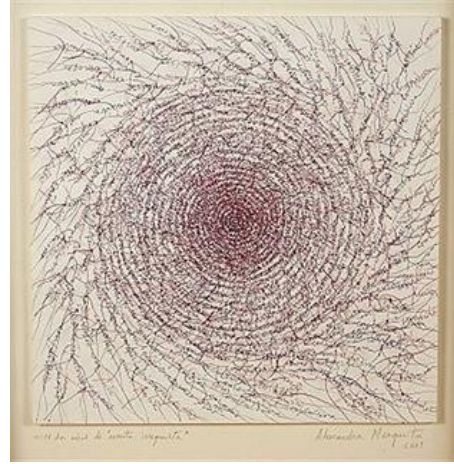
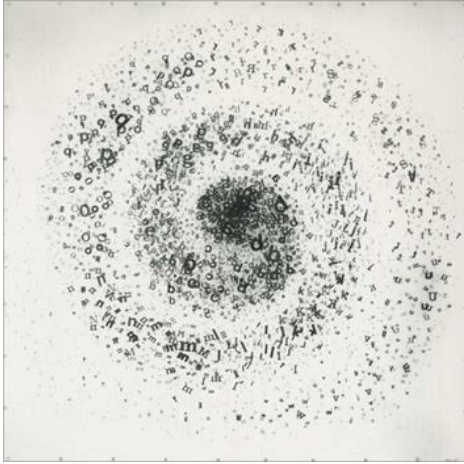
Já *Flock 7*, explora o círculo como símbolo de movimento cíclico e, assim como Junji Ito em *Uzumaki*, cria quase que uma entidade. Os arcos (uma secção do círculo) também simbolizam o Céu e o divino, assim como elevação e triunfo.

A pintura de Aleksandr Rodchenko (Fig. 25) resume a forma circular somente ao fantasma do movimento que o criou.

Arquivei estas quatro obras dentro deste conjunto, já que cada uma delas aborda o círculo de uma maneira distinta, mas enquadra-o na sua simbologia. Enquanto fazia a recolha destas imagens, refleti sobre como queria encarar o círculo.

A minha reflexão encontra-se na descrição do trabalho artístico.

(3) Espirais / Turbilhão



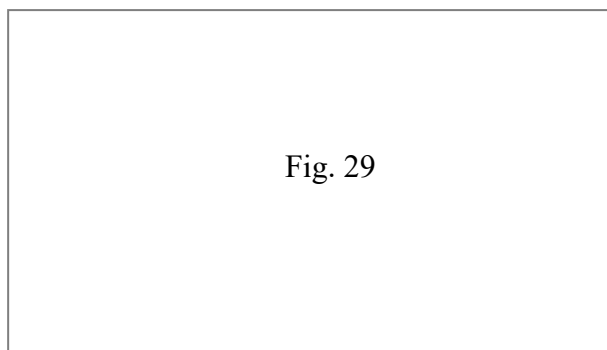
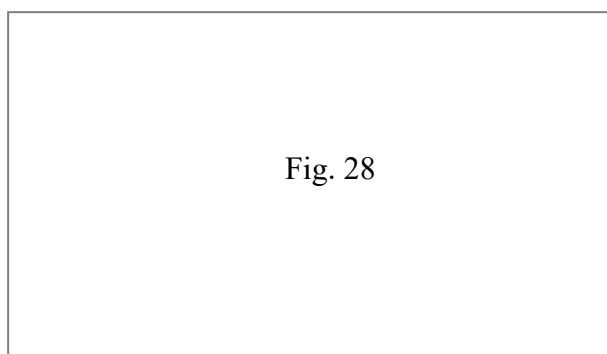
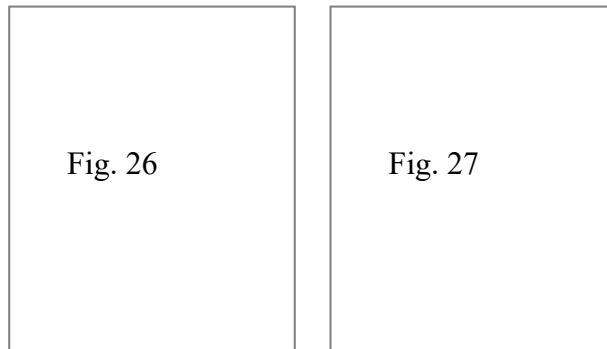


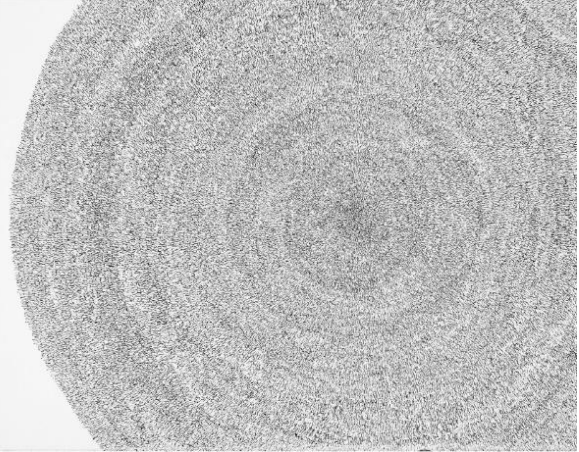
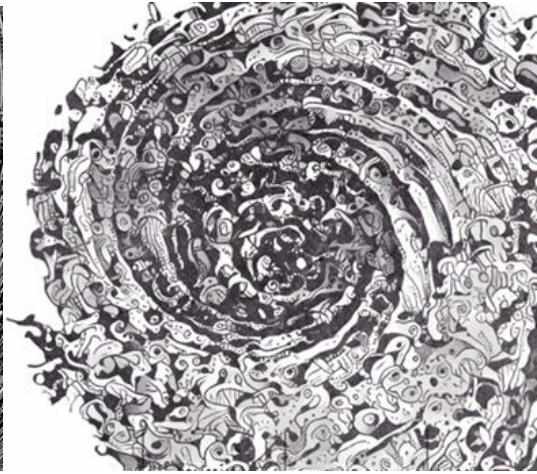
Figura 26. Mira Schendel, *Sem título*, da série Graphic Objects, 1972, colagem, 95 x 95cm, Coleção Clara Sancovsky

Figura 27. Alexandra Mesquita, *Escrita Irrequieta n° 17*, 2001, (técnica e dimensões desconhecidas)

Figura 28. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Rozel Point, B«Great Salt Lake, Utah

Figura 29. Motoi Yamamoto, *Floating Garden* [Pormenor], 2013, sal marinho, “thumbnail” do vídeo no Youtube.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_OxqeYioi3M&t=159s

(3.1) Espirais / Turbilhão



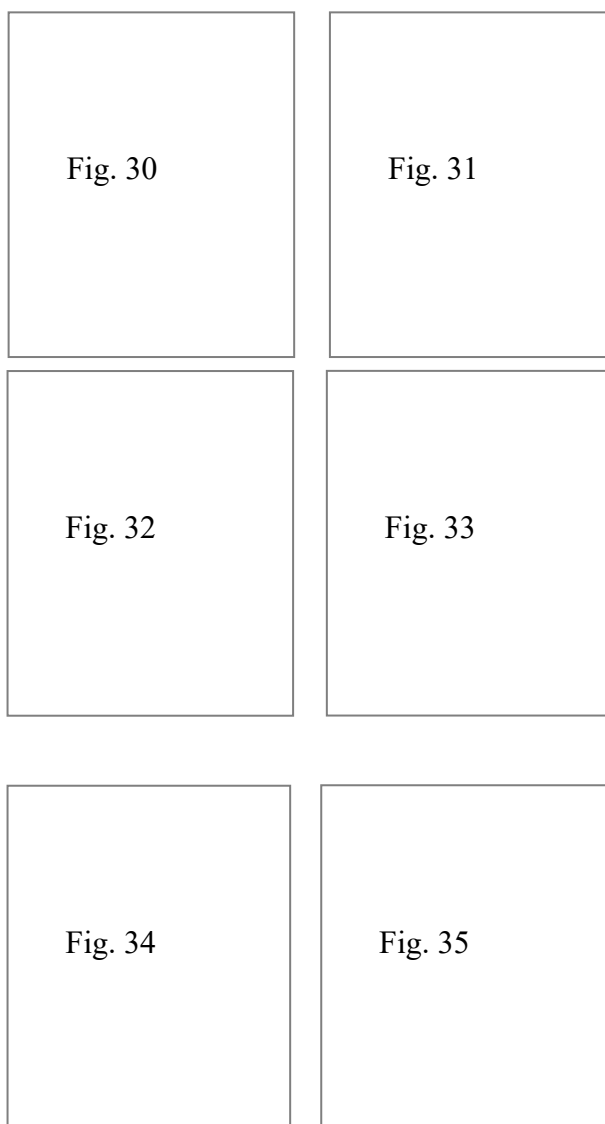


Figura 30. Harry Clarke, *Descent into the Maelstrom*, [Pormenor]. Ilustração de Contos de Mistério e Imaginação de Edgar Allan Poe, 1919

Figura 31. きくお (Kikuo), *あなぐらぐらし (Hole-Dwelling)*, 2018. [Pormenor; capa de álbum. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I15sK7dNMOM>]

Figura 32. Nnena Kalu, *Drawing 25* [Pormenor], 2022

Figura 33. Biljana Jankovic, *Manuscript 22*, 2015, tinta-da-china s/ papel, 38,1 x 29cm

Figura 34. Junji Ito, *The Scar* [Pormenor], Uzumaki Deluxe Edition, VIZ Media LLC, 2013, p.100

Figura 35. Louise Bourgeois, *Radierung*, 1995, 22,6 x 22,8cm, Galeria Boisserée, Alemanha

Acompanhada com o círculo, a espiral aparenta estar ligada à expressão de algo inquietante. Seja derivado de traumas, perturbações pessoais, questões não respondidas e/ou ferramenta de autoexploração. De acordo com a simbologia das formas, as espirais representam a evolução com movimento ascendente e progressivo, normalmente positivo, auspicioso e construtivo, sobretudo na sua forma. Acho paradoxal que, sendo a espiral na sua simbologia um símbolo positivo, por contrapondo ela remeta para fenómenos destrutivos, como tornados, furações, ciclopes, tufões, redemoinhos de pó na terra ou trombas de água no oceano. No espaço, temos ainda o perigo iminente dos buracos negros.

A série *Graphic Objects* (1972) (Fig. 26) de Mira Schendel e *Manuscript 22* (2001) (Fig. 27) de Biljana Jankovic, ilustram, a meu ver, a tranquilidade e capacidade hipnótica das oscilações na “água”. Um detalhe interessante em *Graphic Objects* é a utilização de letras na construção da espiral. *Escrita Irrequieta n.º 17* também usa caracteres, provavelmente, para expressar a confusão de conversas simultâneas ou simplesmente, a evolução linguística.

A seguir, temos as obras *Spiral Jetty* (1970) (Fig. 28), *Floating Garden* (2013) (Fig. 29), *あなぐらぐらし* (*Hole-Dwelling*) (2018) (Fig. 31), *Descent into the Maelstrom* (1919) (Fig. 30) e *Drawing 25* (2022) (Fig. 32), que exploram um lado natural, diretamente associadas com a força da natureza e dos elementos. Talvez possamos relacionar estas espirais com a evolução da vida e o ciclo da mudança. Vemos este aspeto positivo e fascinante das espirais, sobretudo nas obras *Spiral Jetty* e *Floating Garden*.

Spiral Jetty do artista Robert Smithson (1938-1973), é uma peça de *landart* construída em 1970, localizada na península de Rozel Point, na costa nordeste do Great Salt Lake, nos Estados Unidos. A obra consiste numa estrutura em forma de espiral, feita com cristais de sal, rochas e lama. A mesma remete para a ilusão de movimentos cíclicos, lembrando-nos os ciclopes. Sendo uma obra exposta e assente na natureza, a mesma ficou completamente submersa no rio, devido ao aumento dos níveis das águas após chuvas intensas na região. Voltou à superfície em 2002, para alívio de Smithson. Porém, sabemos que num futuro distante, o mesmo fenómeno irá ocorrer novamente e, um dia, a obra ficará permanentemente submersa. Perante este facto, Smithson refere que, de acordo com o artigo *Art Through Time: A Global View – Art: Spiral Jetty* (2009) da Annenberg Foundation, “abraçou a noção de entropia - um conceito complexo, proveniente da física, que descreve uma tendência irreversível à desordem e ao caos” (Annenberg Foundation, 2009). O artista também se apercebeu que, considerando a localização da obra, a exposição da mesma a uma audiência seria complicada. Por isso, realizou um documentário com o mesmo nome da peça, onde imortalizou a obra através de fotografias,

filme e textos. Parece-me fascinante que, assim como a peça representa o movimento ascendente da evolução a partir de um ponto inicial, que pode ser interpretado como o ciclo da vida, a obra em si, também apresenta um tempo de vida.

Em *Floating Garden*, (Fig. 29) de Motoi Yamamoto, semelhante à obra anterior, esta apresenta uma duração limitada. A obra consistia num desenho de um ciclope ou da espuma do mar perto de um redemoinho. O facto de ter sido feita com sal (um símbolo de purificação e memória no Japão), assemelha-se ainda mais com *Spiral Jetty*. No vídeo "*Floating Garden*" *Saltwork by Motoi Yamamoto - Time-lapse at Mint Museum Uptown* (2013) publicado na plataforma *Youtube*, vemos o artista a construir a obra. Com o vídeo acelerado, as horas de trabalho foram convertidas em poucos segundos. Após terminada a obra, vemos os visitantes pacificamente alterando os padrões. No fim da *time-lapse* a obra resume-se a um monte de sal sem estrutura. Este ciclo de criação e destruição intrigou-me.

Ambas as obras exploram, a meu ver, a conexão da espiral com o nascimento e a morte. Achei curioso que, mesmo quando vista de um modo positivo, a espiral continua ligada a algo instável e limitado.

Em *あなぐらぐらし* (*Hole-Dwelling*), *Descent into the Maelstrom* e *Drawing 25* encontramos a espiral como algo mais sinistro. As primeiras duas obras, tratam o tema do redemoinho no oceano. Mesmo que *Hole-Dwelling* (nome simplificado) seja composto por formas abstratas, a imagem do fluxo da água é óbvia. As duas obras, exploram a força destrutiva do mar.

Hole-Dwelling (Fig. 31) é a capa da música com o mesmo nome, produzida por きくお (Kikuo) e cantado pelo software virtual Hatsune Miku. De acordo com o site Genius “o significado da letra da música é vago, mas é interpretado como sendo uma metáfora à frase *misery loves company, a relações abusivas e sobre a natureza sufocante da cultura do trabalho do Japão*” (2018). A imagem da espiral e do círculo, está presente na letra da música como elemento alegórico às adversidades e aos sentimentos negativos sentidos pela personagem, *Inside a cramped, narrow hole (...) We dance. We spin around. (...) Into the vortex of this life of hole-dwelling.* (*あなぐらぐらし*, (trad. Genius, 2018).

A ilustração *Descent into the Maelstrom* (Fig. 30) interpreta o medo do oceano sentido pelos marinheiros de um pequeno barco arrastado pela corrente marítima. O conto original, com o mesmo nome, de Edgar Poe, relata a experiência de um marinheiro que sobreviveu a um turbilhão nos mares noruegueses. A escala do barco comparado com esse triângulo das bermudas com mais de um quilómetro e meio de diâmetro, é absurda e aterradora. O próprio

marinheiro descreve o turbilhão como “*convulsões frenéticas, ofegando, borbulhando, assobiando, voltando-se em gigantescos e inumeráveis turbilhões, rodopiando e precipitando-se totalmente para leste com uma rapidez que não se manifesta senão nas cataratas.*” (Edgar Poe, 1841, p. 173)

A obra *Drawing 25* (Fig. 32) invoca a imagem de um tufão que rodopia sobre si com uma força imensa e destrutiva. O desenho pode ser uma representação do poder dos ventos, mas tenho outra reflexão. O movimento e a repetição dos traços traduzem, a meu ver, a instabilidade e frustração sentidos pela autora. O que torna o desenho num suporte libertador dessas emoções.

Com este tópico em mente, incorporamos o uso da espiral como elemento utilizado na expressão de sentimentos e/ou perturbações. Selecionei como exemplos os desenhos *The Scar* (2013) (Fig. 34) de Junji Ito e *Radierung* (1995) (Fig. 35) de Louise Bourgeois. Nas secções respetivas atrás referidas a cada artista, apresentei a essência das suas obras. Por isso, nesta secção, apresento o porquê de ter escolhido estas obras para o *Atlas*.

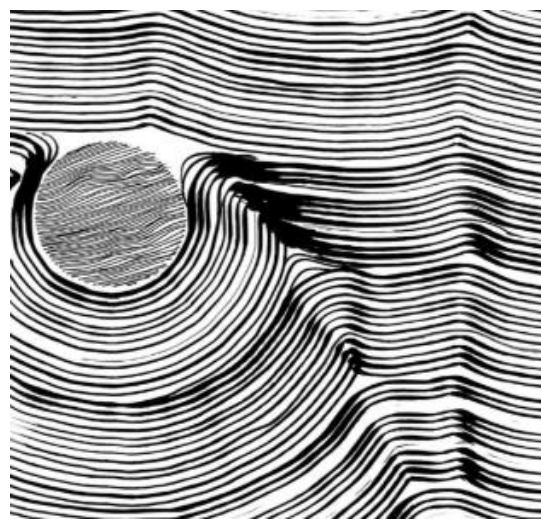
O livro *Uzumaki* está dividido em capítulos. *The Scar* é o capítulo onde se apresenta a forma como a maldição da espiral afeta a vida da adolescente Azami Kurotani. Ao longo do *mangá*, Azami começa a ser consumida pela espiral que lhe aparece na testa, em forma de cicatriz, na infância. A figura 34 apresenta o auge da corrupção. A personagem já não tem consciência própria e é controlada pela espiral. Azami é consumida completamente pelo elemento e desaparece. Escolhi incluir esta imagem do *mangá* pois apresenta uma linguagem diferente. Caso quisesse expressar o pânico da mesma forma que Junji Ito, teria a sua obra como referência. Mas também porque demonstra como o elemento “espiral” pode ser explorado quando atribuído a outro significado. É o que acontece, paradoxalmente, com o desenho *Radierung*. Sendo o trabalho de Bourgeois o referente inicial da produção artística, achei pertinente colocar mais uma representação da sua obra no banco de imagens. Já observámos como a artista encara as espirais e como são essenciais para o seu trabalho. A espiral é um símbolo de controlo e liberdade que Bourgeois explora de modo a apaziguar sentimentos de revolta, de tristeza e de inquietude. O desenho, também, se assemelha à estranheza de *The Smiling Spider* (Fig. 20) de Oldin Redon. Os membros escuros salientes da espiral, contrastam com as linhas e parecem fazer parte dela. Interpreto *Radierung* como uma entidade, pois para além de possuir membros, tem um olho no centro.

A forma do círculo e da espiral apresentam-se como elementos representativos de inquietações pessoais sentidas por personagens ou pelos próprios artistas. Estas inquietações,

nos casos apresentados, podem derivar de medos concretos, como a talassofobia, da exploração de conceitos abstratos ou de experiências traumáticas não resolvidas.

É certo que a espiral significa muito mais de que aqui foi dito, mas estes são os aspetos que considerei mais significativos para o projeto.

(4) Fluxos / Água



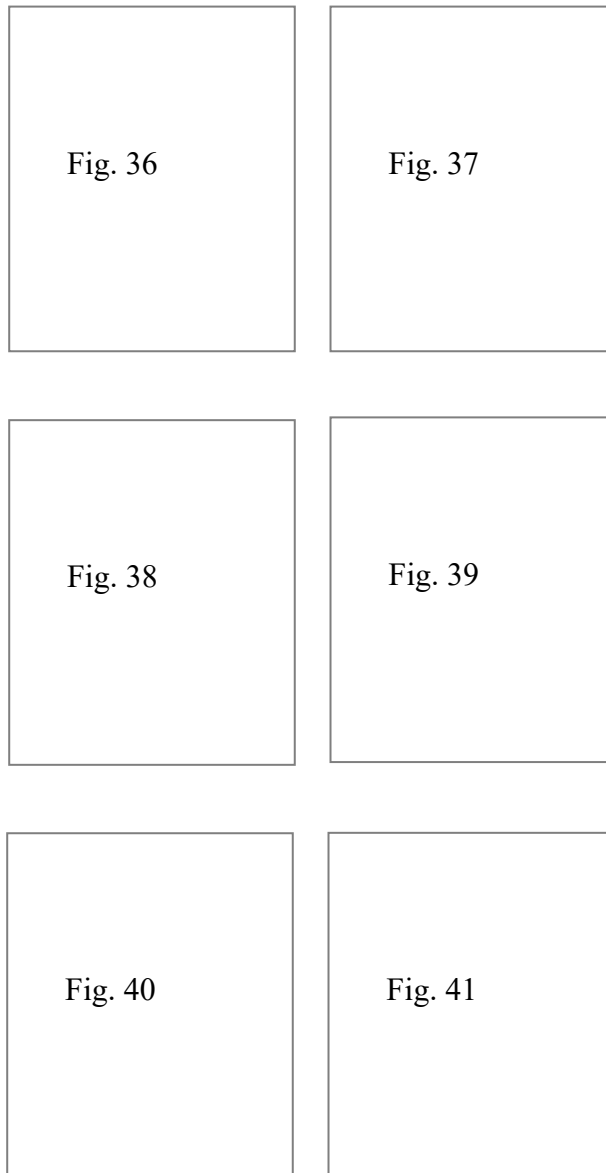


Figura 36. Vija Celmins, *Ocean*, 1975, litografía s/ papel, 47,3 x 56,6cm, Tate

Figura 37. Alfred Haberpointner, *W-NBIO*, 2019, técnica mista, 144 x 144cm

Figura 38. Michael Lentz, *Sgraffito 1118*, 2019 [Pormenor], tinta s/ papel

Figura 39. Leonardo Da Vinci, *Studies of water* [Pormenor], c.1510-12, caneta e tinta s/ papel

Figura 40. Gabriella Duffy, *Ripple Effect* [Pormenor], 2017, tinta s/ papel

Figura 41. Sumit Mehndiratta, *Composition N°. 250* [Pormenor], 2021, tinta s/ papel

Após a leitura dos textos sobre a simbologia da espiral, ficou claro que há uma ligação com a água. Apesar de criar questões sobre a existência desta ligação, a resposta encontra-se na própria simbologia da forma. A espiral está associada à água, ao feminino, à evolução cíclica, à vida, à fertilidade e à Lua, por isso, faz sentido fazermos essa conexão.

Para além da simbologia, o movimento da água ilustra a espiral. Seja na natureza, na oscilação das gotas de chuva em superfícies líquidas, no fim das cascatas, nas correntes, na formação de ondas, ou nas habitações; em qualquer sifão de cozinha ou casa de banho.

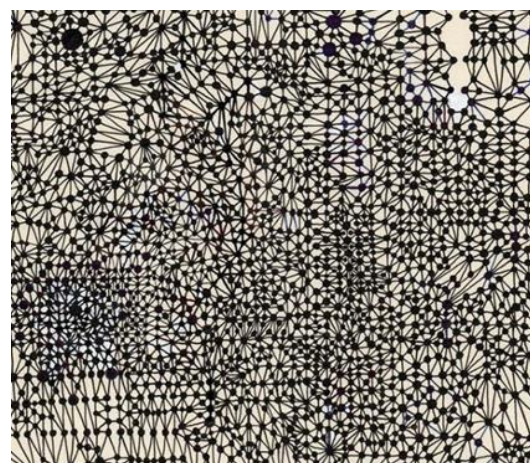
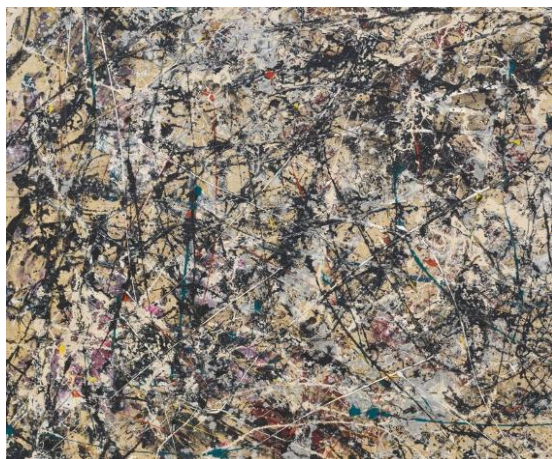
Os desenhos *Sgraffito 1118* (2019) (Fig. 38) e *Studies of water* (c.1510-12) (Fig. 39) são exemplos desses fluxos de água naturais. *Sgraffito 1118* representa, a meu ver, o impacto de uma gota de água numa superfície líquida. Os movimentos suaves das ondas remetem, novamente, para a ideia de círculo. Já os estudos de Leonardo Da Vinci (Fig. 39) procuram entender o movimento da água numa fonte. Observamos como a maioria das rotas formam espirais.

As restantes obras focam-se no padrão. Desta seleção, realço o desenho *Ripple Effect* (2017) (Fig. 40) de Gabriella Duffy e *Composition N.º. 250* (2021) (Fig. 41) de Sumit Mehndiratta. O desenho *Ripple Effect*, de 130 x 130cm, explora a influência e o impacto do “efeito cascata”, isto é, o movimento derivado de correntes fortes de água; um tema interessante. Porém, o que me atraiu para a obra foi o método usado, pois assemelha-se ao que utilizei em *Corpo*. De acordo com a artista “[o] processo meticuloso, mas meditativo, de traçar os contornos de cada linha anterior com a próxima envolve a ideia de um resultado incontrolável, uma eventualidade imprevisível, um eco e pré-eco de uma ação, palavra, intervenção. A imperfeição da circunferência é o culminar dos resultados de cada ciclo.” (Duffy, 2019).

De forma idêntica à minha própria prática artística, a artista, utiliza um processo lento para a criação do desenho, denominando-o de relaxante. O mesmo enquadra em si parte do significado da obra.

Apesar da obra *Composition N.º. 250* usar um processo mais livre e rápido do que Gabriella Duffy, a artista Mehndiratta utiliza, também, a repetição das linhas. As mesmas formam movimento e enriquecem o desenho com essa textura rítmica.

(5) Repetição / Ruído / Confusão



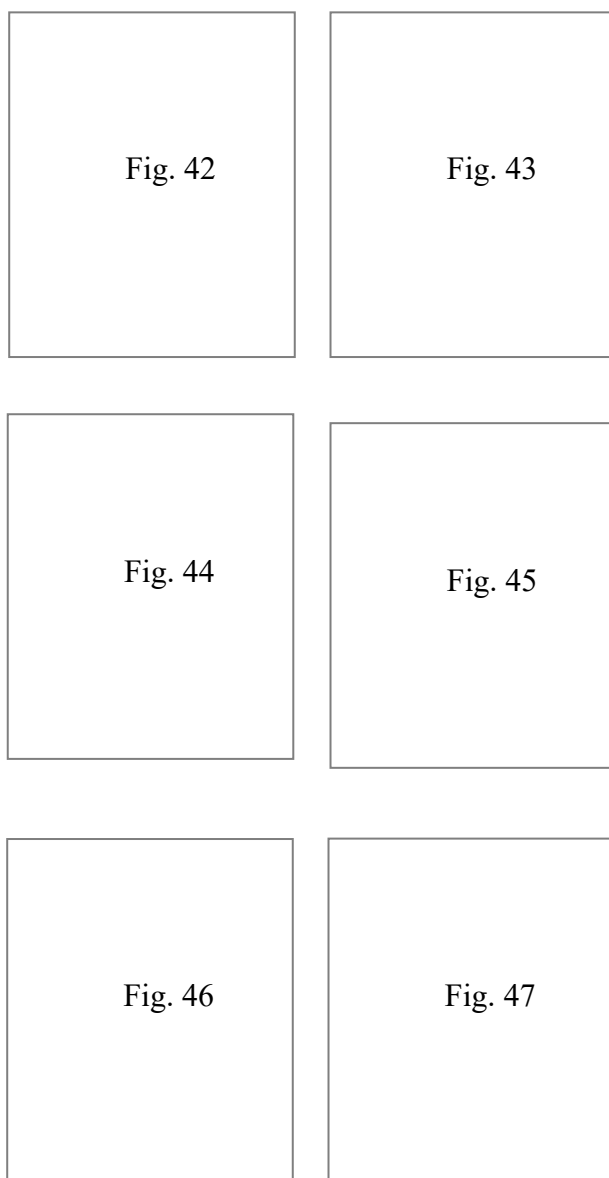


Figura 42. Jackson Pollock, *Number 1^a* [Pormenor], 1948, óleo s/ tela

Figura 43. Mark Tobey, *White Journey* [Pormenor], 1956, tinta s/ papel

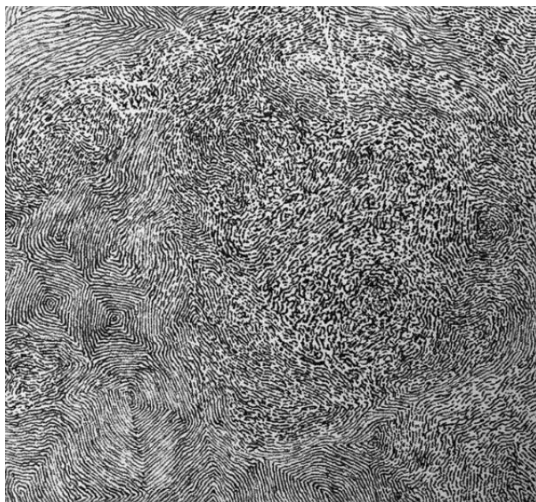
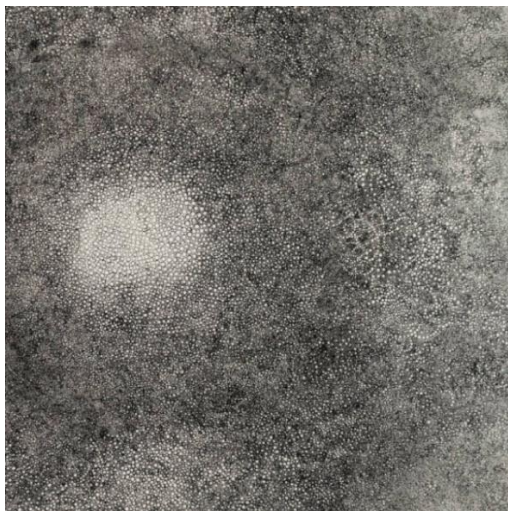
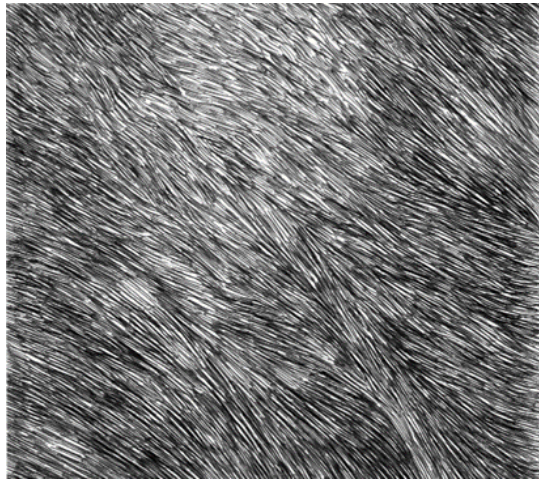
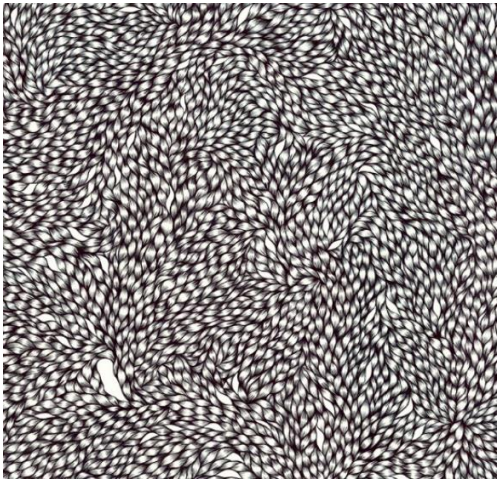
Figura 44. Um lomo, *Foam 4* [Pormenor], 2015, tinta s/ papel

Figura 45. Shanmukha Inkas, *We are one – Norway* [Pormenor], 2016, tinta s/ papel

Figura 46. Mary Napangardi Butcher, *Vaughan springs dreaming* [Pormenor], 2022 acrílico s/ linho

Figura 47. Ernesto Caivano, *Constellation Circuits XXIV* [Pormenor], 2023, tinta s/ papel

(5.1) Repetição / Ruído / Confusão



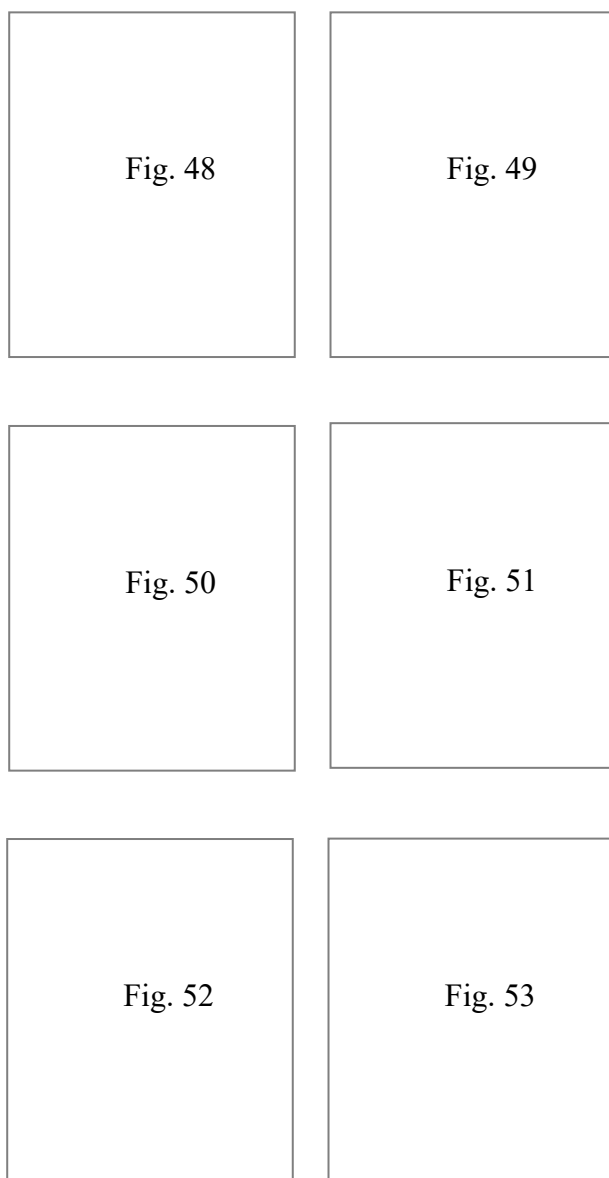


Figura 48. Charlie Drawing, *Symptôme-coïncidence 0* [Pormenor], 2020, tinta s/ papel

Figura 49. Uwe Schein, *Genesis 06* [Pormenor], 2016, tinta s/ papel

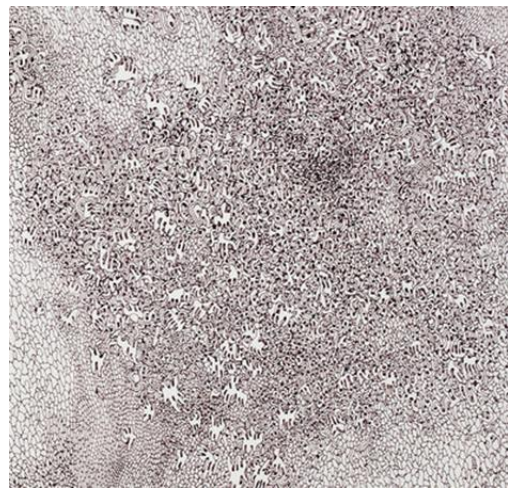
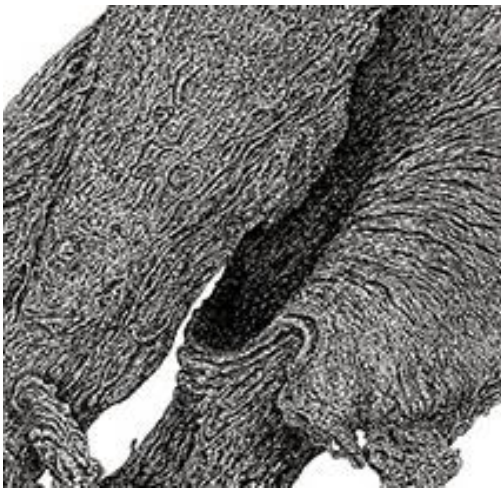
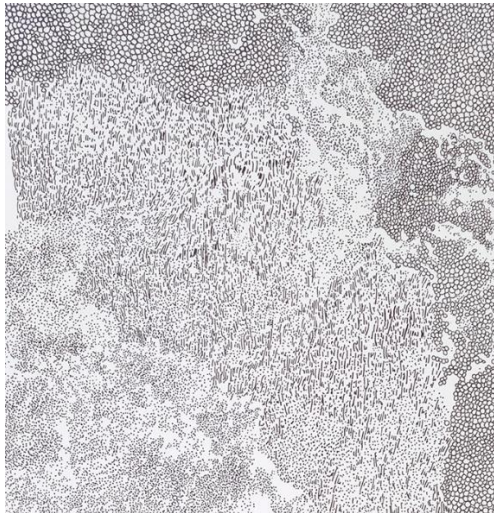
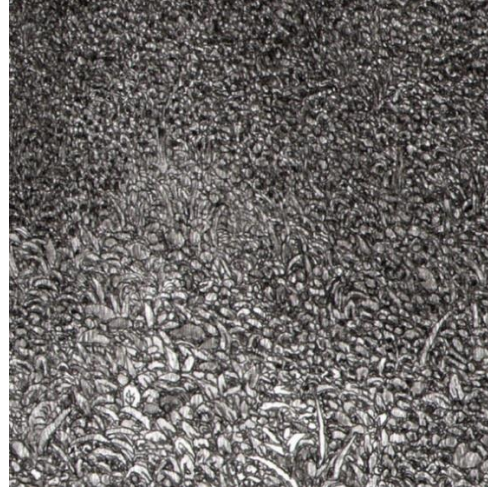
Figura 50. Hiroyuki Doi, *Soul* [Pormenor], 2013, tinta s/ papel

Figura 51. Gyula Sági, *soft structures n°2*. [Pormenor], 2013, acrílico s/ papel

Figura 52. Jim Hayes, *Drawing* [Pormenor], 2022, tinta s/ papel

Figura 53. Abie Loy Kemarre, *Bush Hen Dreaming - Bush Leaves* [Pormenor], 2003, acrílico s/ papel

(5.2) Repetição / Ruído / Confusão



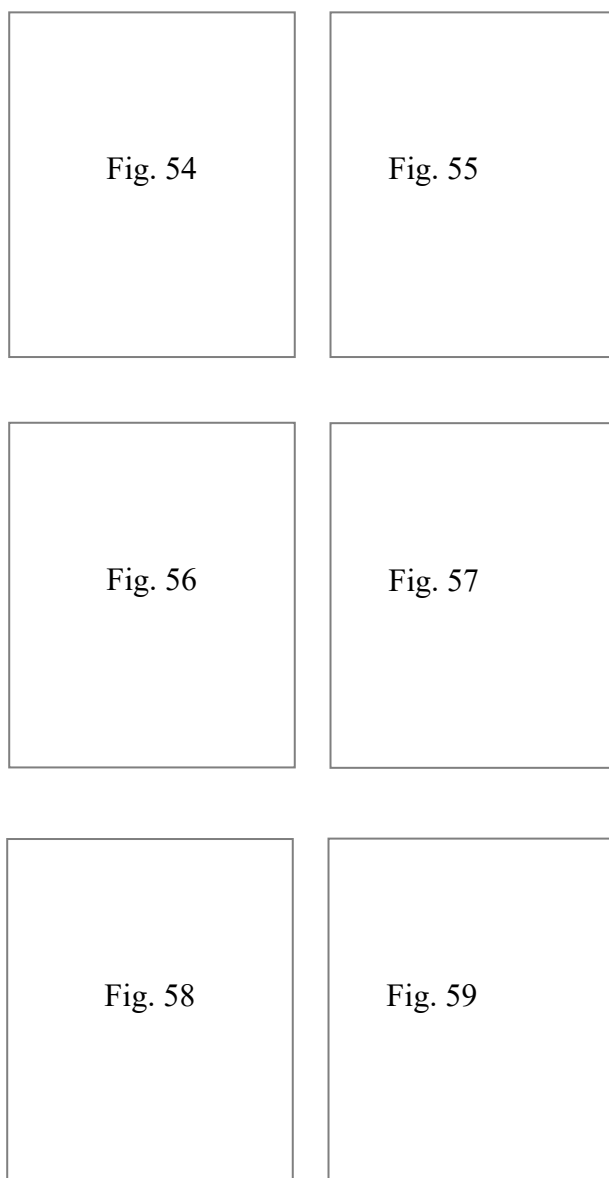


Figura 54. Rebecca Jacoby, *Bulwark Drawing* [Pormenor], 2015, tinta s/ papel

Figura 55. Jérôme Minard, *Communications II* [Pormenor], 2020, tinta s/ papel

Figura 56. Béatrice Remillieux, *I(s)les 2* [Pormenor], 2022, tinta s/ papel

Figura 57. Olivier Chatté, *Sem título* [Pormenor], 2011, tinta s/ papel

Figura 58. Jeanette Compton, *Whitneyville Fungus I* [Pormenor], 2022, tinta s/ papel

Figura 59. Clément Bagot, *Fluxcelm* [Pormenor], 2011, tinta s/ papel

Ao deparar-me com as obras de Sumit Mehndiratta e Gabriella Duffy apresentadas no ponto (4) Fluxos/ Água do *Atlas*, lembrei-me da linguagem das pinturas do expressionismo abstrato. Principalmente, as de Jackson Pollock e Mark Tobey.

Escolhi as obras *Number 1A* (1948) (Fig. 42) e *White Journey* (1956) (Fig. 43), por causa da explosão da emoção e movimento das mesmas. Percebi, com o avanço do meu processo criativo, que as tentativas estavam estagnadas na bidimensionalidade. A expressão era muito controlada por causa da técnica e da escala dos suportes. Por isso, resolvi procurar obras onde o artista explorasse a textura dos materiais sem esboços prévios.

Ao estudar a expressão das pinturas do expressionismo abstrato, percebi que a sobreposição das cores espalhadas pelas telas, feitas com espessuras diferentes, cria um padrão. A utilização da repetição sempre fez parte do processo da criação dos meus trabalhos. Sobretudo, na construção das camadas de linhas em *Corpo* (Fig. 2) e *Aranha I, II e III* (ver Série 1, pp. 8-10).

As obras *Foam 4* (2015) (Fig. 44), *We are one – Norway* (2016) (Fig. 45), *Vaughan springs dreaming* (data desconhecida) (Fig. 46), *Constellation Circuits XXIV* (2023) (Fig. 47) e *Symptôme-coïncidence 0* (2020) (Fig. 48), de Uno Iomo, Shanmukha Inkas, Mary Napangardi Butcher, Ernesto Caivano e Charlie Drawing, respetivamente, mostram como a repetição e o padrão podem ser explorados artisticamente.

Foam 4, ainda segue a expressão de Pollock e Tobey, mas a pintura é mais controlada, visto que o desenho é geométrico e é constituído por manchas de cores. As quatro obras restantes, focam-se em padrões criados pela repetição de elementos como linhas ou pontos. Os desenhos de Shanmukha Inkas, Mary Napangardi Butcher, Ernesto Caivano e Charlie Drawing inspiraram a criação de uma grande parte das tentativas do projeto. Sobretudo as obras, *We are one – Norway* e *Symptôme-coïncidence 0*, uma vez que achei interessante a utilização de materiais riscadores na construção dos padrões. Tais padrões são, também, fascinantes em si. Assim como o movimento das espirais do ponto anterior, estes padrões hipnotizam o olhar do observador, fixam a nossa atenção. Porém, esta admiração pela forma do desenho, rapidamente se transforma num sentimento de desorientação e confusão, devido ao detalhe das obras.

A partir do confronto com estes trabalhos, iniciei uma busca por obras que apresentassem padrões abstratos feitos com materiais riscadores e que transmitissem um fascínio desconfortável ao observador. Desta procura, resultou a reunião os desenhos, *Genesis 06* (2016) (Fig. 49), *Soul* (2013) (Fig. 50), *soft structures n°2*. (2013) (Fig. 51), *Drawing* (2022) (Fig. 52) e *Bush Leaves* (2008) (Fig. 53) dos artistas, Uwe Schein, Hiroyuki Doi, Gyula Sági, Jim Hayes e Abie Loy Kemarre, respetivamente. Como conjunto, estas obras aparentam formar uma série agrupada, devido à utilização da tinta preta. Para além do uso de materiais semelhantes, estas

obras formam composições ambíguas que convidam o observador perder-se nos seus padrões hipnóticos.

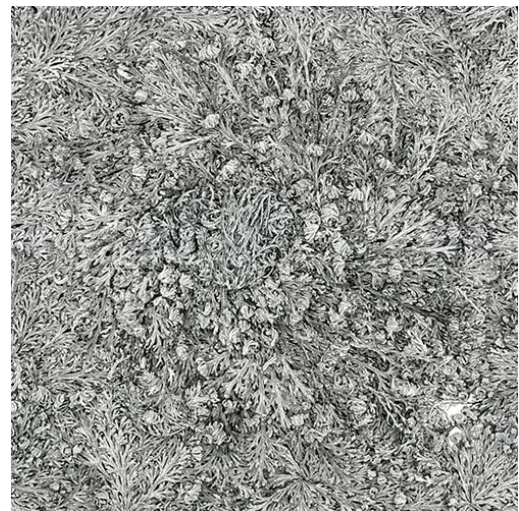
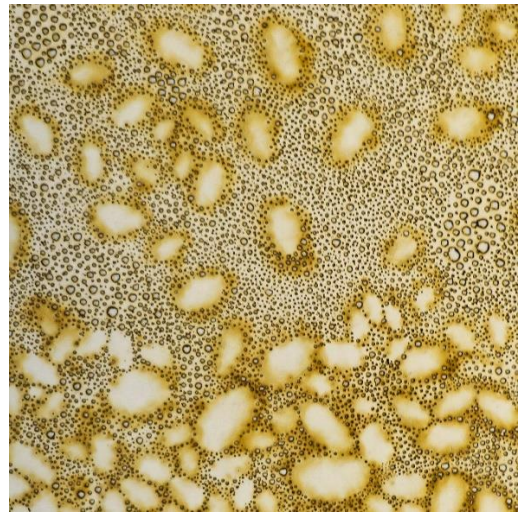
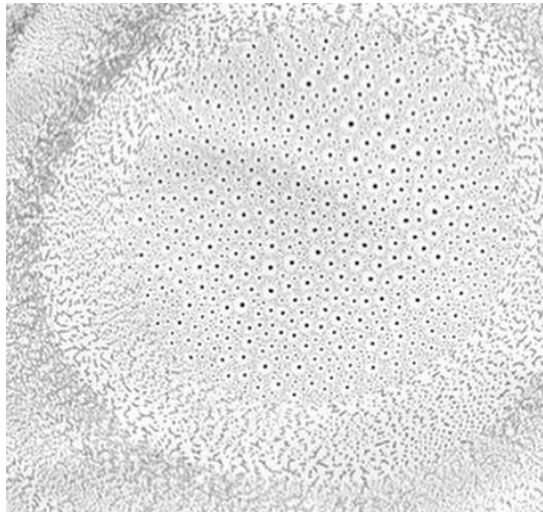
Voltando a *Symptôme-coïncidence 0* (Fig. 48), algo na expressão dos gradientes e formas dos nós, lembrou-me a textura do ruído da estática, tão característica das televisões analógicas. Esta associação abriu um caminho novo na busca pela expressão do conceito de pânico. Com esta visão em mente, centrei-me nas obras *Bulwark Drawing* (2015) (Fig. 54) de Rebecca Jacoby e *Communications II* (2020) (Fig. 55) de Jérôme Minard. *Bulwark Drawing* é o desenho que apresenta a textura da estática de forma reconhecível. Aqui começamos a perceber como a repetição de um padrão ou textura se torna em algo confuso e desorientador. Já em *Communications II*, encontramos um padrão que parte da ideia da estática, mas que tem origem em elementos da natureza. Neste caso, vemos vegetação na parte inferior da obra, o que relembrou, mais uma vez, a componente orgânica presente nos elementos neste trabalho, sobretudo as fotomicrografias.

Por isso, as últimas quatro referências apresentam texturas que exploram esses mundos. O desenho de Olivier Chatté (Fig. 57), concluído em 2011, a meu ver, assemelha-se às imagens de tecidos orgânicos vistas ao microscópio. O contraste entre as linhas negras e o fundo branco lembra os tecidos, sobretudo os de carne vermelha. Estas alegadas paisagens celulares lembram, curiosamente, o movimento das correntes marítimas e dos fluxos líquidos.

I(s)les 2 (2022) (Fig. 56) de Béatrice Remillieux e *Fluxcelm* (2011) (Fig. 59) de Clément Bago, exploram esses mundos microscópicos, focando-se na exposição dessas composições aos observadores. Deixando-os questionar a sua origem e propósito, aproximando-se, novamente, à estética dos contos de horror cósmico. No ponto (6) *Núcleos/ Orgânico/ Mundos microscópicos* aprofundarei este tema em detalhe.

Porém, perante estes desenhos, não me consegui-desconectar dos motivos de origem natural que apresentavam. Os padrões são feitos por conjuntos de linhas, pontos, círculos e formas, que, quando observados de longe, formam desenhos ricos em texturas de natureza eminentemente orgânica, como em *Whitneyville Fungus I* (2022) (Fig. 58) de Jeanette Compton. A figura, mostra um pormenor da ilustração da artista. A obra completa apresenta uma ilustração científica de uma espécie de fungo. A textura fibrosa do fungo é trabalhada de forma excessivamente detalhada. Compton cria um mundo de labirintos, dentro do contorno do fungo. Um lugar que podemos admirar, mas onde nos perdemos nesse infinito de linhas. A desorientação provocada pela imensidão de caminhos convoca a textura do ruído da estática, mencionada anteriormente.

(6) Núcleos / Orgânico / Mundos microscópicos



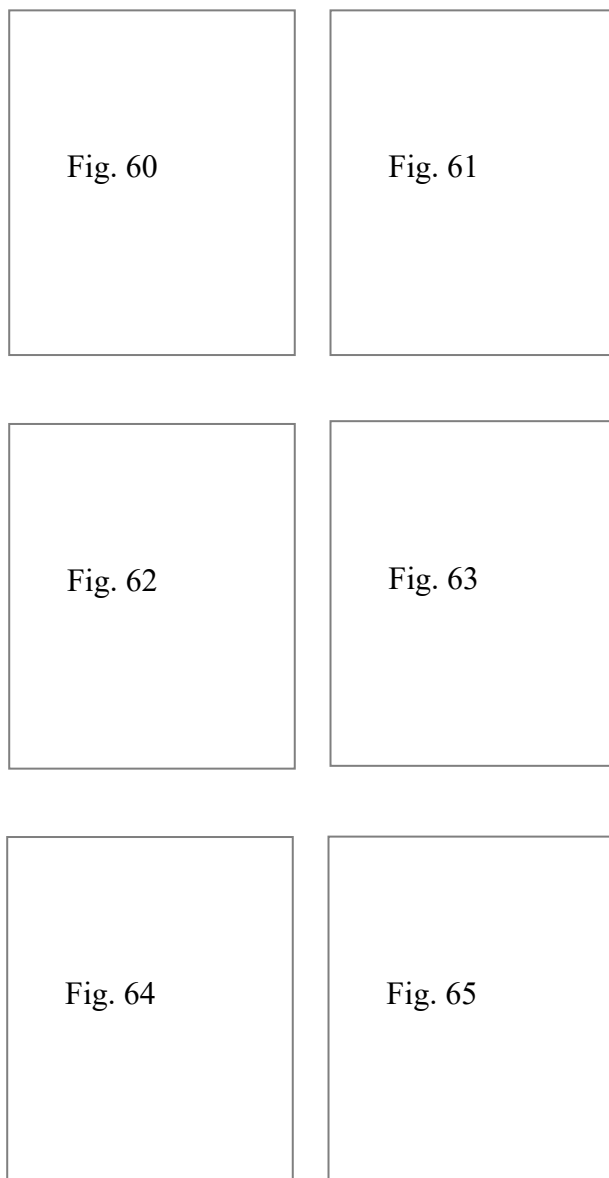


Figura 60. Toshihisa Fudezuka, *日本語* [Pormenor], 2009, tinta s/ papel

Figura 61. Ferri Garcès, *Wild Sand* [Pormenor], 2023, papel

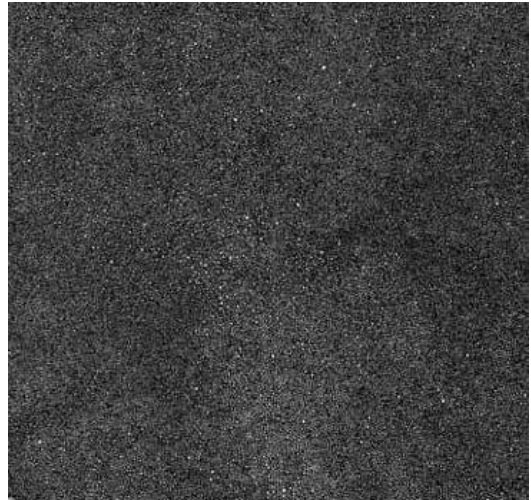
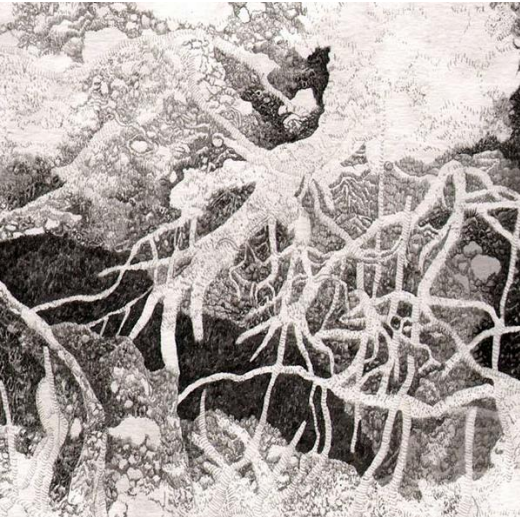
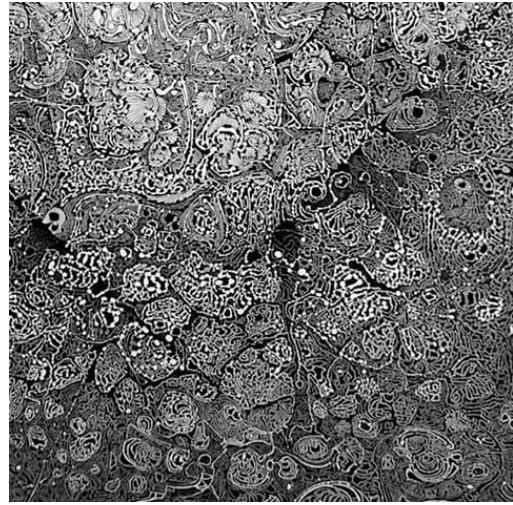
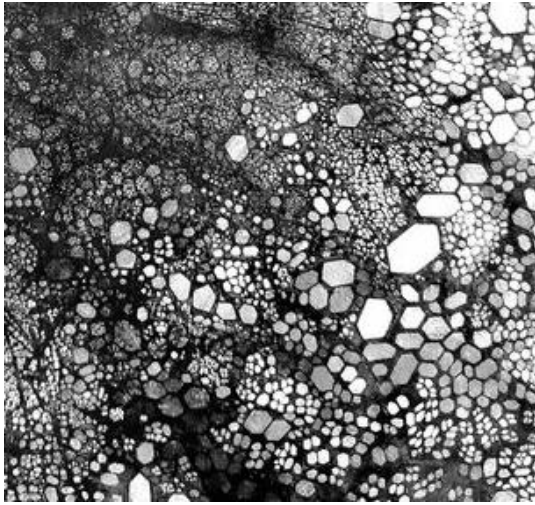
Figura 62. Anne Laval, *Dessins 'Au bord de l'eau'* [Pormenor], 2016, técnica mista s/ papel

Figura 63. Nathaline Palomino, *Prolifération* [Pormenor], 2020, pirografia em papel

Figura 64. Chris Neate, *Through Oceans of Light* [Pormenor], 2023, tinta s/ madeira

Figura 65. Caroline Carlsmith, *Jericho Labyrinth III* [Pormenor], 2016, tinta s/ papel.

(6.1) Núcleos / Orgânico / Mundos microscópicos



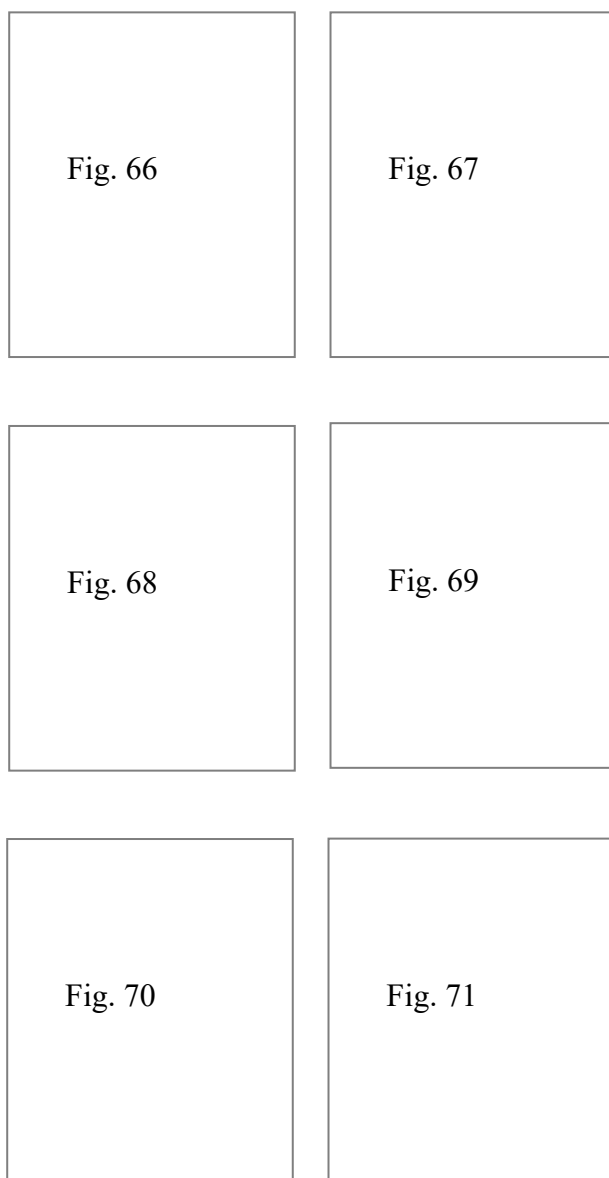


Figura 66. Tetsuro Katsumata, *tk0067* [Pormenor], 2022, tinta s/ papel

Figura 67. Tetsuro Katsumata, *tk0032* [Pormenor], 2022, tinta s/ papel

Figura 68. Jérôme Minard, *le mur* [Pormenor], 2017, tinta s/ papel

Figura 69. Julie Ouellet, *Surcharge en derive* [Pormenor], 2012, acrílico s/ madeira

Figura 70. Ayaka Yamada, *Sem título* [Pormenor], 2022, grafite s/ papel

Figura 71. Benjamin Sack, *Icon II* [Pormenor], 2021, marcador s/ papel

Esta entrada engloba não só as referências que inspiraram os últimos desenhos, mas também, o conjunto que vai ser utilizado como ponto de partida para a continuação da exploração do tema “pânico” em trabalhos futuros. As primeiras quatro obras, mostram como a imagem do círculo se mistura com a ideia de algo crescente. Durante a realização da série *Olho* (ver Série 8, pp. 18-24), a inclusão da célula/esfera na folha permitiu a criação do “efeito cascata” apresentado por Gabriella Duffy. Com a adição de mais esferas, a folha foi consumida por estes seres, uma metáfora que faz a analogia ao aumento da ansiedade durante uma crise de pânico. Esta série foi inspirada, sobretudo nas obras, *日本語* (2009) (Fig. 60) de Toshihisa Fudezuka, *Wild Sand* (2023) (Fig. 61) de Ferri Garcès, *Dessins ‘Au bord de l’eau’* (2016) (Fig. 62) de Anne Laval e *Prolifération*, (2020) (Fig. 63) de Nathaline Palomino, cujos globos, esferas e círculos ocupam o plano.

日本語 e *Wild Sand* apresentam esses elementos circulares como algo que invade a composição em camadas. Senti que se relacionava com a sensação de sufoco característico de um ataque de pânico. Achei inspiradora a técnica da linha, na modelação dos globos de Fudezuka. A obra de Garcès emite um certo desconforto devido à colocação próxima dos globos e à posição da fonte de luz. A mesma cria tridimensionalidade na obra, o que confunde o observador. As texturas em *Dessins ‘Au bord de l’eau’* e *Prolifération* são, igualmente, desconfortáveis e desorientadoras. O amarelo da borda dos globos, em *Prolifération*, torna a obra, em algo estranho, quase que vivo e furioso. Células borbulhantes, bactérias frenéticas e, provavelmente, barulhentas.

Os restantes desenhos apresentam texturas semelhantes às já analisadas, mas com o nível de detalhe aumentado. *Through Oceans of Light* (2023) (Fig. 64), como o nome indica, explora a textura da espuma do mar, assim como vimos na obra de Motoi Yamamoto (Fig. 29). A pintura apresenta, a meu ver, duas reflexões distintas: a de admiração pela paciência do artista ao pintar cada mancha de água e dimensão na espuma; e a do desconforto sentido devido aos elementos e formas diferentes, agrupadas demasiado perto umas às outras.

No último desenho desta seleção, *Jericho Labyrinth III* (2016) (Fig. 65), encontramos um emaranhado de elementos orgânicos que relembram plantas e folhas, dispostas como um labirinto, um conceito já mencionado neste trabalho, que se expande pela folha em padrões distorcidos do prenuncia o grupo final de imagens da entrada (6.1). Nessa entrada (6.1), agrupamos um conjunto de seis obras onde predominam a textura orgânica. Todas elas, apresentam um nível de detalhe extremo. Ao fascínio da sua beleza mistura-se a incompreensão pela virtuosidade da sua produção, com a perplexidade pela adoção de um processo tão

laborioso e demorado, votado à execução de um simples desenho abstrato. A mistura de elementos orgânicos, geométricos e abstratos, saturam o desenho, ao ponto de nos capturar o olhar para um ambiente denso, abundante e intrincado.

Inspirei-me nestes trabalhos para a criação de *Olho do Ruído* (ver Série 9, p. 25), o último desenho do projeto. Pretendo utilizá-lo como base para projetos futuros, juntamente com a análise e reflexão da obra de Tetsuro Katsumata, Jérôme Minard, Julie Ouellet, Ayaka Yamada e Benjamin Sack.

6. Memória Descritiva

Na introdução ao trabalho de projeto (capítulo 3), comecei por referir-me aos materiais, suportes e formatos do trabalho que oscilaram na evolução das primeiras obras. O mesmo aconteceu, com os elementos explorados nos desenhos produzidos posteriormente. Para ter um melhor entendimento destas mudanças e decisões, será pertinente descrever as fases do desenvolvimento do processo artístico, necessariamente relatado na primeira pessoa.

Descrição do processo

Fazer um relatório sobre o desenvolvimento do processo criativo é um exercício retrospectivo, que cruza muitas camadas. É-me complicado traçá-lo de modo cronológico, uma vez que não seguiu um método rigoroso: os desenhos basearam-se invariavelmente num processo de experimentação e de ensaio de hipóteses criativas. Porém, é possível apresentar um esquema.

Num primeiro momento, já referido nos capítulos anteriores, o processo começou com uma reflexão sobre o tema a trabalhar, juntamente com a análise dos projetos antecedentes. Foi neste momento que fiz as primeiras pesquisas por referências de outros artistas. Iniciou-se, também, a recolha de fotografias e imagens de apoio que auxiliaram a produção de desenhos. Em relação à metodologia operativa, estes primeiros dos desenhos partiram de uma base fotográfica, cujos elementos foram traçados para papel vegetal e passados, novamente, para a folha de papel definitiva. Com o decorrer do progresso criativo, o papel vegetal foi substituído pelo esboço direto na folha definitiva. Com os esboços transferidos para a folha de papel, iniciei a construção das camadas com linhas finas para os primeiros desenhos. Como já mencionei, o processo manteve-se o mesmo com a adição de algumas alterações, no esboço, e na experimentação de formatos, técnicas e materiais dos desenhos.

De modo a simplificar melhor as fases percorridas durante o trabalho, decidi dividir esta memória descritiva em três momentos que denominei de *Procura*, *Caminho* e *Começo*.

A seção *Procura*, refere-se ao estágio verde da pesquisa e da produção artística. Tinha poucas referências e inspirei-me muito nos projetos anteriores. A produção foi lenta e prolongada, executada de setembro a dezembro de 2022. Trata-se da parte mais desgastante, confusa e desesperante do projeto: longos meses de labirintos sem saída.

Por volta de janeiro de 2023, após uma pausa na produção artística, foquei-me na construção de um arquivo de imagens mais consistente. A este passo denominei de *Caminho*. Com o

auxílio de novos referentes, os desenhos aproximaram-se de composições mais ambíguas, afastando-se de imagens concretas.

A forma do círculo deixa o enquadramento e torna-se no elemento principal dos desenhos. A produção estendeu-se até meados de março. Os desenhos mais recentes, apresentam uma linguagem e composição mais próxima ao esperado para o projeto. Após produzir uma quantidade razoável desses desenhos, cuja fase chamei de *Começo*, iniciei a redação e organização da parte escrita deste trabalho. Foi um momento onde reinou a tranquilidade em termos de produção artística, mas com alguns atritos na escrita.

1º momento — Procura

No capítulo *Antecedentes*, expliquei como a pesquisa começou com uma breve reflexão sobre os trabalhos produzidos de 2017 a 2021. Vimos que a base do projeto derivaria do conjunto de elementos retirados desses trabalhos. Percebemos que a utilização de linhas como linguagem gráfica era essencial para a construção dos desenhos novos. Da mesma forma, foi importante manter o formato, enquadramento e monocromia, de modo a criar um conjunto de obras coesas semelhantes.

Feita a reflexão, realizou-se uma procura por de referentes visuais, na qual me deparei com a obra de Louise Bourgeois. Nas secções *A dualidade de Louise Bourgeois* e *(1) Insetos/ Teias*, apresentei os estudos de emaranhados de traços, a partir das esculturas de inspiração *aracnídea* e da forma como a artista trabalha conceitos opostos e os explora simultaneamente, por exemplo, na harmonia caótica das *Spirals*, na liberdade enclausurada das *Cells* ou no afeto desconfortável das *Spiders*.

As primeiras três obras *Aranha I, II, III* (pp. 8-10), que foram fortemente inspiradas em Bourgeois, expressam o conceito de pânico através da imagem de aranhas (Fig. 72). Os desenhos, basearam-se diretamente em fotografias. As imagens, foram alteradas para a escala de cinzentos e o contraste aumentado para que a figura do inseto não ficasse perdida no fundo. Após as imagens impressas, foram transferidas para uma folha de papel vegetal, onde foi desenhado previamente o círculo no centro. O contorno das formas foi separado por tons, isto é, por machas de cores diferentes.

De seguida, a folha com o esboço foi, decalcada na folha de papel preparada, onde o contorno foi traçado novamente. Este processo tornou-se, mais, ou menos demorado, dependendo do nível de detalhe do esboço.



Figura 72. Nádja Joaquim, *Sem título*, esboços para *Aranha I, II, III*, 2022, lápis s/ papel, 21 x 21cm

Com o esboço pronto, iniciou-se a construção de camadas de linhas com os marcadores finos. Um processo longo e focado. Comecei pelas manchas mais escuras, já que precisavam de mais camadas. A orientação de passagens apresenta a seguinte fórmula: horizontal, vertical, diagonal para a esquerda e diagonal para a direita. Quanto mais camadas, mais escuro ficava a mancha. Trabalhei, meticulosamente, com os materiais riscadores de ponta fina, já que deduzi ser necessária a utilização de um percurso demorado, conectando-o com a sensibilidade do tema em questão.

Estes desenhos tendem a despertar sentimentos de inquietação, por o uso da imagem da aranha ser perturbadora para muitos. Nesta etapa, ainda não estava definido se o produto final seria um conjunto de obras individuais agrupadas num livro de artista ou se os desenhos formariam séries singulares. As obras demonstram três formas que eu poderia explorar para trabalhar o tema com a imagem das aranhas (Fig. 72): *Aranha I*, apresenta uma forma concreta descritiva, simplesmente uma ilustração do aracnídeo misturado com a teia e o ambiente; em *Aranha II*, o foco está na textura das teias e dos ninhos de aranhas. Aqui, já encontramos a imagem da espiral; em *Aranha III*, transmite-se confusão, ruído, criados por conjuntos de aranhas pequenas espalhadas no espaço, que procurou traduzir esse movimento inquieto, típico dos insetos.

Perante a apresentação das aranhas como um ser protetor/agressor, em *Aranha II*, seguindo este conceito e inspirado nas obras de Vija Celmins (Fig. 21), exploro o lado construtivo, quase artístico do tecer das aranhas. Apesar de tratar da beleza e delicadeza das teias, ainda mostra a entrada do ninho do inseto que espera, pacientemente na imensidão escura, por uma presa.

A imagem da aranha procurou ser solidária na transmissão de algo perturbador. A plasticidade da textura das teias hipnotizava o olhar, despertando uma vontade de vê-las mais de perto. Porém, achámos que o uso de marcadores finos limitava a expressão do desenho. Por isso, parti para outros materiais.



Figura 73. Nádía Joaquim, *Sem título*, esboços para *Aranha e Teia I, II*, 2022, lápis s/ papel, 21 x 21cm

Em *Aranha e Teia* (pp. 11-12) misturei a figura da aranha com o ninho e decidi utilizar tinta acrílica. O processo foi o mesmo que o anterior, somente as camadas de linhas foram substituídas pela tinta opaca das manchas. Neste momento, utilizei papel aguarela cinzento para destacar melhor a textura elástica e lisa das teias, assim como realçar as zonas brancas. Ainda inspirada em Vija Celmins (Fig. 21), esforcei-me para tornar as teias mais hipnóticas e belas.

Ao substituir as linhas por tinta, o tempo de trabalho diminui, mas, não o suficiente para o desconectar de um esforço desconfortável relacionado com um processo de produção laborioso. O processo foi, ainda assim, mais tolerável do que o anterior. Comecei por pintar as zonas brancas e depois os tons mais escuros, uma vez que podiam ser retocados se a tinta saísse dos contornos.

Estes dois desenhos são mais fluídos do que os anteriores, pois o material utilizado permite essa linguagem. Porém, o detalhe excessivo das linhas das teias e a opacidade das tintas, ainda prendiam o desenho na bidimensionalidade.

Assumindo que o problema estava novamente no material, voltamos para os marcadores. Neste momento, deparo-me com a obra de Odilon Redon (Fig. 20) e como o artista utiliza a textura “suja” do carvão para criar criaturas peludas e estranhas.

Ainda focada na técnica da trama, em *Fobia* (Fig. 74) tentei torná-la mais livre ao alterar a direção das linhas. Nos desenhos anteriores, a trama, apesar de ser feita sem régua, formava um padrão geométrico e controlado. Em *Fobia*, usei a linha de maneira a moldar a figura da aranha, focando-me na construção do pelo. Tracei o fundo com um marcador de ponta mais espessa, com o objetivo de criar um desenho menos estático. O realismo apresentado na figura da aranha prende o desenho num plano ainda mais fechado do que o anterior. Tudo o que apresenta, é uma representação de um inseto rodeado de teias.

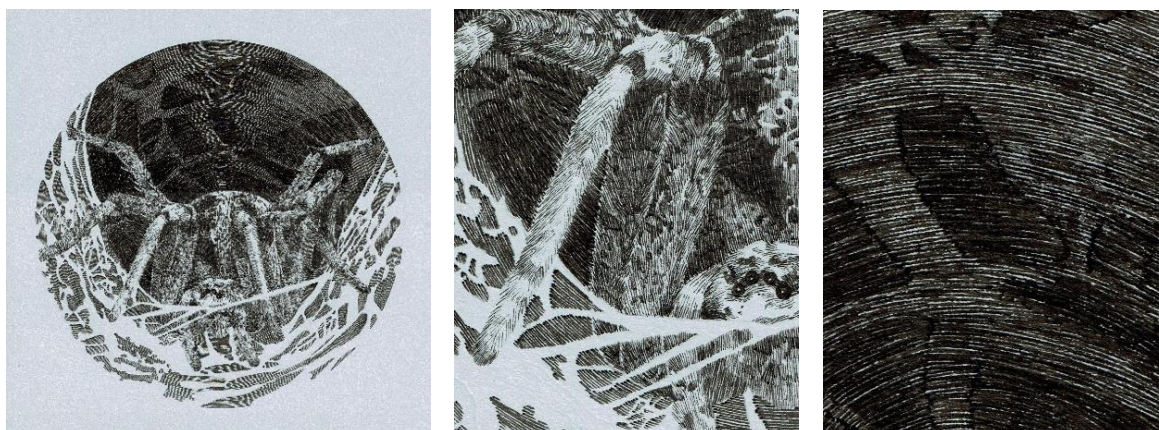


Figura 74. Nádia Joaquim, *Fobia*, 2022, marcadores s/ papel, 21 x 21cm

Figura 75. Nádia Joaquim, *Fobia*, 2022 [Pormenor: detalhe das pernas do inseto e fundo]

Com este trabalho percebi que os marcadores não permitiam a fluidez que estava à procura. Os mesmos tornavam os desenhos demasiado contidos. Foi, também, neste momento que o formato 21 x 21 cm se revelou limitativo para o progresso criativo.

Na série de esboços *Crawling* (Fig. 76) exploro, precisamente, dimensões maiores e materiais de uso rápido. Decidi experimentar outras escalas para perceber se, com o aumento da figura da aranha, o efeito fosse mais perturbante como a obra *Phobia* (Fig. 19) de Junko Playtime.

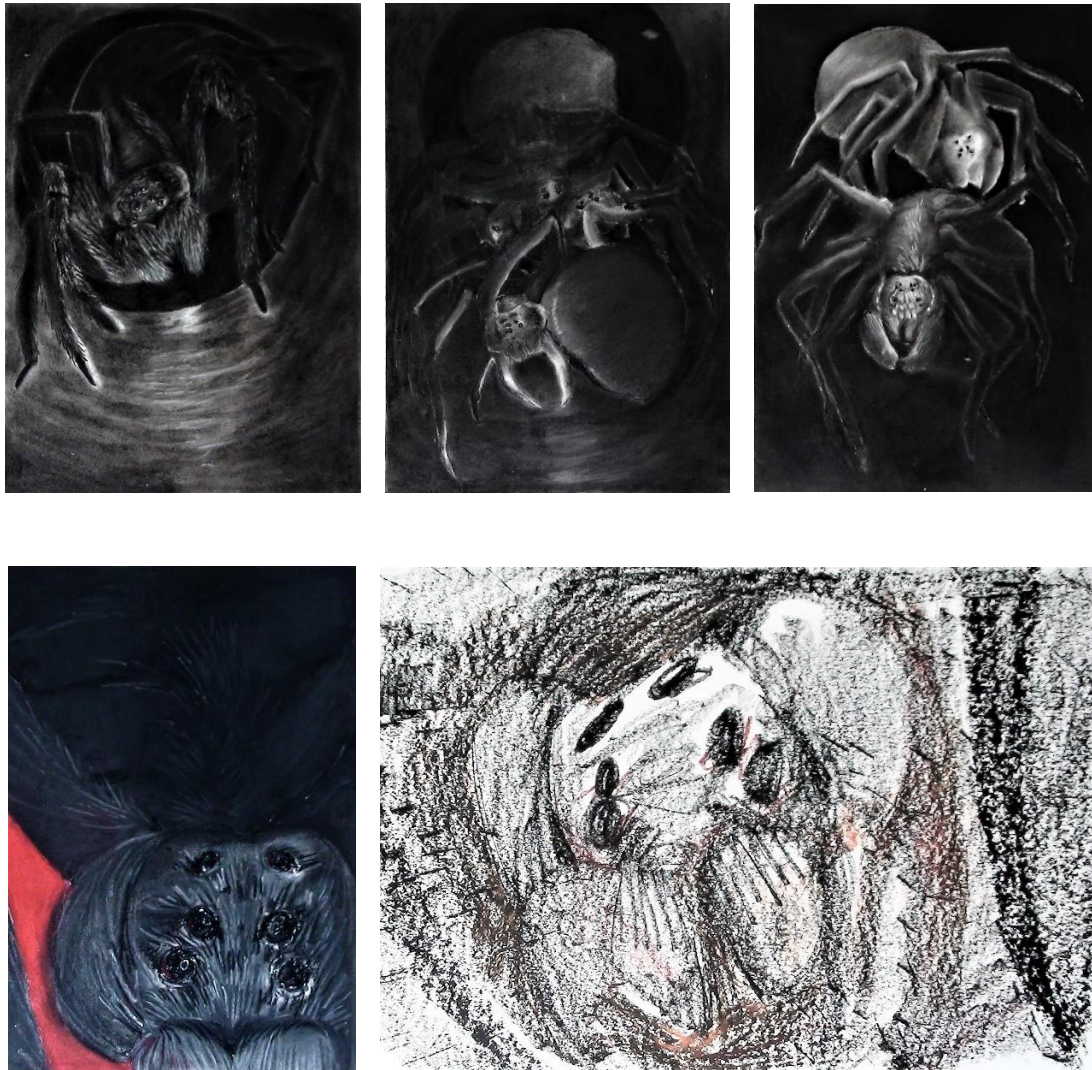


Figura 76. Nádja Joaquim, *Crawling*, 2022, aguarelas e pastel seco s/ papel, 29,7 x 42cm e [à direita em baixo], lápis de cera s/ papel, 42 x 29,7cm

Este conjunto de desenhos correspondeu ao momento mais experimental do trabalho. A utilização de materiais como a aguarela, pastel de óleo, pastel seco e lápis de cera ajudaram na libertação do traço e na construção de composições. Ainda assim, estas experiências não se relevaram bem sucedidas.

Nos primeiros quatro desenhos A3, comecei por traçar um leve esboço a grafite. Estes esboços não foram auxiliados por fotografias ou por outras imagens. Por isso, estes esboços são mais espontâneos do que aqueles passados com o papel vegetal. A partir deles preenchi primeiramente as áreas maiores com manchas de aguarela. Sendo o fundo completamente escuro, foram precisas mais camadas para que o pigmento ficasse o mais saturado possível.

Mesmo assim, a tinta aguarela não era suficientemente escura. Para resolver esta situação decidi usar pastel seco. De seguida, passei para a modelação da aranha. Com a aguarela, mais uma vez, preenchi as áreas mais escuras, como os olhos e as zonas de sombra, deixando as áreas mais iluminadas com pouca definição. Feita a base das aranhas, segui para os detalhes. Nesta fase, utilizei, junto com o pastel seco preto, o branco, também para adicionar os reflexos de luz. Com o pastel seco preto ainda tentei adicionar na aranha mais pelo, uma vez que, ainda tinha a obra de Redon (Fig. 20) em mente.

No quarto desenho, em vez de usar o preto para o fundo, decidi experimentar com o vermelho, já que sinaliza perigo. Também aproximei a face da aranha, destacando-a como elemento o principal do desenho. Pensei que devia experimentar também este recurso, tal como Junko (Fig. 19) trabalha com a escala das suas esculturas.

Já o último desenho, é o mais exploratório de todos. Aqui o esboço é ignorado. Utilizei lápis de cera para libertar completamente a mão. Aqui, encontramos talvez alguma influência de Jackson Pollock (Fig. 42) e Mark Tobey (Fig. 43), ainda que não de forma consciente.

Apesar de ter conseguido resultados interessantes, os desenhos estavam a desviar-se muito da expressão que pretendia obter no início do trabalho. As figuras das aranhas tornaram-se caricaturadas, a teia perdeu-se nos fundos e o preto dominava-os. A ambiguidade e a delicadeza dos desenhos com trama, foram substituídas pela textura desfocada dos novos materiais.

Nos trabalhos anteriores, sobretudo na exploração para a obra *Inner Scar* (Fig. 4), a técnica da aguarela permitiu a modelação rápida dos elementos com um certo nível de controlo e detalhe. Algo que não aconteceu com os esboços a grafite e a lápis de cera dos esboços recentes. Eram, ou demasiado limitativos ou muito descontrolados. Para além disto, a técnica da aguarela assemelha-se à técnica com marcadores, devido à presença do controlo sob o resultado. O aumento da escala auxiliou, para a transmissão de um perigo iminente.



Figura 77. Nácia Joaquim, *Sem título*, 2022, aguarelas s/ papel, 21 x 29,5cm

Para explorar melhor as manchas e textura das aguarelas, desenvolvi dois estudos (Fig. 77). Utilizei cores com base dos castanhos e rosas gastos, pois relembram as cores de pele e carne. São cores semelhantes às que utilizei na obra *Inner Scar*. O primeiro esboço, apresenta uma aranha pequena no cimo de uma estrutura carnal que sangra. O fundo corresponde á série *Variações* (Fig. 5). Assim como percebemos anteriormente noutro trabalho, encontramos a forma da espiral. Nesta obra, a aranha encara o observador, como uma verdadeira faria. De modo fixo e prolongado. Pretendia encontrar uma forma de expressar o pânico perante um perigo iminente. Expressar essa inquietação e incerteza, através da imprevisibilidade destes insetos. O segundo desenho (Fig. 77) aproxima-se mais com uma ilustração e não foi terminado. Tentei trabalhar a fluidez e oscilação da água, mas estava, mais uma vez, a afastar-se dos objetivos.

Ambos os esboços se encontravam demasiado presos à imagem da aranha, contaminando esta opção para todo o resto do processo criativo, limitando as abordagens que me interessavam desenvolver. Por isso, decidimos pô-la de lado e explorar outro caminho.

2º momento — *Caminho*

Para além de limitarem o progresso criativo, os desenhos anteriores eram fáceis de interpretar, o que não seria um problema se o tema fosse sobre a biologia das aranhas. De modo a reencontrar o foco do trabalho e reunir uma expressão mais adequada com o que tinha planeado, interrompi o processo e parti para uma busca por novos referentes. Durante esta procura, foquei-me na forma do círculo, já que o elemento aparece, repetitivamente, ao longo desta pesquisa.

Como já referi, no capítulo *Atlas* exponho as obras que auxiliaram a desencadear ideias para o processo criativo dos desenhos. Perante esta coleção, o que mais me impressionou foi a quantidade de artistas que também desenvolvem composições abstratas meticulosas com materiais riscadores. Pessoalmente, foi a primeira vez que encontrei uma linguagem parecida com a que tenho explorado. A mesma, tem causado tanta perplexidade em quem a observa que tentei procurar outras expressões. Como vimos, essa *procura* não foi o *caminho* que queria seguir.

Perante este conflito, de utilizar ou não a técnica da trama, analisei melhor o banco de imagens, procurando o equilíbrio, entre o controlo e a expressão orgânica do desenho. Apercebi-me que a expressão gráfica de linhas e traços é uma necessidade vital para a minha

obra, mas constatei que a trama em *Corpo* (Fig. 2) se revelou muito estática. Queria estabelecer, por isso, um contraponto entre o controlo absoluto e o caos, assim como quem tenta apaziguar um trauma. Um conflito entre a técnica e o tema, razão e sentimento.

Após estudar uma série de referências relevantes para o trabalho, selecionei os elementos do círculo e da espiral para explorar.

A entrada (2) do *Atlas*, que denominei de *Círculo*, apresenta obras de quatro artistas que partilham a forma do círculo como elemento compositivo nuclear. Achei pertinente destacar este elemento, utilizado na tanto na antiguidade como na modernidade para diversos propósitos. No argumento apresentado em (2) *Círculo*, expus, de forma simplificada a simbologia do círculo e conectei cada obra com um ou dois parâmetros. Confesso que no decurso desta análise ainda não tinha a certeza segura de como encarar os círculos da minha obra: começaram por ser o contorno do enquadramento em *Corpo*; viraram elemento de consistência em *Inner Scar* (Fig. 4); foram símbolo de conforto em *Aranha I, II, III* (pp. 8-10); e limitaram a criatividade em *Aranha e Teia I, II* (pp. 11 -12). Novamente, encontramos uma dualidade. O uso do círculo, pode ser um elemento de segurança ou limitação.

Na sequência, detive-me mais atentamente em obras como as que apresentei nas entradas do *Atlas* — em (3), (3.1) *Espirais/ Turbilhão* e (4) *Fluxo/ Água* —, onde encontrei maneiras distintas de utilizar a espiral. Em simultâneo com a reflexão sobre essas obras, realizei uma série de esboços, *Inquietação*, que explora composições ambíguas compostas por espirais. Apresentam, ainda, uma mistura entre a textura e o grafismo das teias da série das aranhas e a espuma do mar, inspirada pelas obras *Spiral Jetty* (Fig. 28) de Robert Smithson e *Floating Garden* (Fig. 29) de Motoi Yamamoto.

Inquietação I (p.13, #6) partiu da teia representada em *Aranha II* (p. 9). Concentrei-me na distorção das formas e no movimento cíclico das linhas. Aqui incorporei a textura da espuma do mar presente em *Floating Garden*, acompanhada por linhas circulares que partem do centro do desenho. Estas linhas foram inspiradas, principalmente, por *Ripple Effect* (Fig. 28) de Grabiella Duffy, cuja ideia de incorporar uma certa imperfeição caótica me pareceu interessante de explorar. Assim, em *Inquietação I* as pinceladas tornam-se menos contidas e admitem mudanças de espessura e tonalidade. Percebi, aqui, que os desenhos podiam remeter para algo vivo. Este tema não é novo no meu trabalho, pois já havia explorado questões semelhantes, como a textura de tecidos orgânicos ao microscópio. Porém, nunca tinha experimentado trabalhar a partir da fluidez de líquidos.

Sabemos que a simbologia da água pode apresentar significados diferentes. Neste caso, este elemento não foi encarado como uma fonte de tranquilidade, mas sim, como algo sufocante que prende o observador para dentro do centro do círculo. Assim como Duffy, o processo de traçar cada linha em *Inquietação I* (p. 13, #6), mostrou-se relaxante, o que, apesar de parecer um aspeto positivo, não era o que estava à procura. Era fundamental para o projeto que as obras possuíssem um processo que incorporasse um elemento desconfortável.

Na variação *Inquietação II* (p. 13, #7), mudei a posição do círculo do meio para margem direita, de modo a perceber se o efeito de sucção seria o mesmo. A meu ver, este enquadramento resultou melhor ao introduzir um fator de instabilidade na composição. Penso, todavia, que as manchas brancas ficaram demasiado curvas, fazendo com que a forma da espuma se perca um pouco.

Por isso, *Inquietação III* (p. 14, #8) parte de *Inquietação II*, com o objetivo de melhorar as partes mais fracas do segundo desenho. A parte branca, a “espuma”, assemelha-se mais à espuma da *Inquietação I*. Essa área é maior, o que realça o centro, aproximando-se da descrição de Edgar Poe sobre o tufão do conto *Descent into the Maelstrom* (Fig. 30). Reparo que a influência de *Uzumaki* e das referências mencionadas na entrada (5) do Atlas já estão presentes neste desenho, pois os elementos começam a retratar algo que possui um movimento intrínseco e, talvez, uma consciência própria.

Deste pensamento, surgiu *Inquietação IV* (p. 14, #9), um estudo da ‘biologia’ da nova criatura. Atrás da camada de espuma, apresenta-se uma estrutura celular ou muscular. É estranho e confuso. É difícil, compreender a sua estrutura. Essa estrutura parece ser constituída por dois tecidos. Têm tonalidade e quantidade diferentes. A parte escura, lembra observações microcópicas de tecidos de carne vermelha. Aparenta ser o “órgão” maior dos dois tipos, uma vez que sustenta a parte clara na sua forma. A parte clara, assemelha-se a manchas ou a seções de um tecido distinto. Aqui, ainda conseguimos ver, longos e finos “tendões” que saem do centro. Deixando de lado as influências das fotomicrografias, aprofundei mais a ideia de tornar o conceito de pânico, numa entidade poderosa, ciente de si, inspirada nos trabalhos de Junji Ito, Edgar Poe e H. D. Lovecraft.

Inquietação V (p. 15, #10), o último estudo, apresenta dois núcleos próximos um do outro na diagonal da folha. Os núcleos giram para lados opostos, e as correntes colidem, criando fricção. Por causa dessa reação, temos um desenho com um aumento ligeiro no movimento destas formas. A dispersão da camada de “espuma”, também, acentua a propriedade líquida das linhas. Um detalhe que me parece importante é o facto deste desenho ter partido de um esboço

realizado com muita frustração. Perante os esboços anteriores, esforcei-me para que a procura pela expressão não transmitisse sentimentos pessoais. Isto não aconteceu com *Inquietação V*.

Reparo que, apesar de perceber o que senti ao desenhá-lo, o esboço é muito confuso na secção da colisão. Pode ser que transmita melhor a luta entre razão e emoção. Os dois núcleos assemelham-se a grandes olhos dilatados que encaram o observador com intenções ambíguas, como que evocando um horror cósmico. Este esboço lembrou-me, que o cérebro humano apresenta a capacidade de reconhecer padrões, imagens ou objetos, um fenómeno denominado de *pareidolia*. Refiro este fenómeno projetivo pois, após a apresentação do desenho a várias pessoas do meu ciclo de convivências, quase todas interpretaram os núcleos como olhos. Ainda que subentendido, os temas da entrada (4) do *Atlas*, relativos às texturas dos fluxos e movimentação da água, foram explorados com este esboço. A meu ver, esta tentativa tem potencial devido à carga emocional que carrega, mas torna o desenho confuso.

Espirais (p. 15, #11), foi o desenho que desencadeou a série mais promissora do processo criativo. Quis explorar todas as características já analisadas durante a procura de imagens. Por isso, é complicado, associar esta tentativa a um conjunto de obras. Vemos uma textura mais irregular, ou seja, orgânica, que hipnotiza o observador com a sua movimentação cilíca. De imediato, percebemos a sua ligação com a forma da espiral, a gestualidade da água nos redemoinhos e a ideia de estática, padrão e ruído. Neste desenho, ainda, explorei o desconforto e confusão, sentidos após a visualização das obras convocadas nas entradas (5) e (6) do *Atlas*.

Inicialmente, pensei que a forma da espiral não seria notória se não adicionasse áreas em branco entre os conjuntos de linhas. Porém, como veremos a seguir, percebi que o efeito de ruído era mais efetivo sem essas áreas. A utilização de um pincel fino e a técnica das aguarelas permitiram uma textura mais fluída e espontânea. Tal efeito, era desejado, de modo a conectar o padrão de linhas a algo vivo. Esse padrão foi inspirado na forma inconsistente das células e em organismos microscópicos, explorados anteriormente.

Espirais marca um ponto de viragem no trabalho, abrindo uma nova fase —“*Caminho*” — que marca o arranque da parte final do projeto.

3º momento — *Começo*

Partindo das obras *Espirais*, e após refletir sobre que partes necessitavam ajustes, surgem os desenhos *Ruído I* e *Ruído II* (pp.16-17).

Ruído_I (p. 16) é uma variação de *Espirais* e pretende corrigir os pontos menos conseguidos dessa tentativa. Somente o enquadramento é o mesmo. Este desenho, encontra-se completamente preenchido pelas linhas irregulares, fazendo com que a imagem da “estática”, seja mais visível e, quase audível. Pretendia explorar a sensação de claustrofobia, *overstimulation*, desorientação e sensação de inquietação, de modo hipnótico, que despertasse curiosidade no observador. Que o prendesse na visualização das linhas, até que o mesmo ficasse com uma sensação de vertigem ou desconforto visual.

O mesmo acontece com *Ruído_II* (p. 17). Apesar de conter só uma espiral, inspirada nas referências iniciais do *Atlas* e já encostada ao conceito de entidade consciente que remetem para Junji Ito, Edgar Allan Poe ou H. D. Lovecraft, este desenho explora os mesmos conceitos. Penso que a colocação de uma espiral na folha, é mais eficaz para a exploração de *espirais orgânicas*. É mais eficaz, para transmitir o sentimento de que algo muito maior está a tentar tomar o controlo. A partir destes dois desenhos, comecei a encarar essas *espirais orgânicas*, vivas e conscientes, como a representação do conceito de pânico e do ataque de pânico.

Um ponto relevante a apontar, é o facto destes desenhos apresentarem um nível médio de detalhe, mas, ainda assim, trabalhoso e demorado. Como antes referido, é importante para o projeto, que as tentativas sejam um processo doloroso, conectando-o com o tema explorado. Uma vez que a produção em quantidade era necessária, tive de substituir a trama pelas aguarelas. Mas, mesmo com a utilização de uma técnica rápida, o pintar das linhas com o pincel fino, mostrou-se ser mais complexo e difícil de controlar. Este parâmetro tornou o processo do preenchimento mais lento e laborioso do que previsto, o que me agradou.

Com a série *Olho* (pp. 18-24), tentei sintetizar o padrão anterior em linhas curvas. Apesar desse padrão ser mais apelativo, infelizmente, o processo de preenchimento era, ainda, muito demorado para a demanda do projeto. Em *Olho I* (p. 18, #14) decidi colocar a espiral centrada no meio da folha em baixo. O efeito continua a ser confuso, devido à paragem proposital da linha, o que cria uma mancha mais escura. Esta mancha, também, relembra a textura de tecidos musculares ao microscópio, o que, felizmente, conecta este padrão a algo orgânico. A meu ver, a posição da espiral limitou o seu movimento implícito. Parece que a espiral só expande para cima, ao invés de transmitir o efeito hipnótico desejado. Por isso, em *Olho II* (p. 18, #15) torno a colocá-la fora da área central da folha.

Olho II retoma o enquadramento de *Ruído II* (p. 17), pelo simples motivo de querer confirmar se este padrão obteria um resultado semelhante ao do desenho anterior. Esta tentativa, a meu ver, desprende a espiral e dá-lhe, novamente, o movimento lento e arrastado

que pretendo explorar. Esta ainda apresenta uma mistura ligeira dos dois padrões explorados. Poderia ter trabalhado esta fusão mais a fundo, mas pareceu-me estar a desviar-se da textura que procurava. *Olho II* é o primeiro desenho de uma série de nove tentativas, onde exploro o sentimento de uma crise de pânico. De modo a explorar este tema, elaborei uma narrativa, cujos elementos vão, aos poucos, consumindo a folha. *Olho II* representa o estado mais tranquilo, onde a pessoa já se encontra desconfortável, mas tenta manter a calma.

Olho III (p. 18, #16) tenta demonstrar os conflitos internos que acontecem na mente da pessoa. A divisão da espiral em dois, pretende transmitir o instinto esconder/fugir que é ativado perante situações de perigo. Pessoalmente, o conflito divide-se em tentar acalmar e o pensamento de fugir de um local ou da situação que iniciou o desconforto. Decidi retratar esta dualidade através da separação da espiral em dois, pois a própria indecisão, cria mais inquietação; por isso a adição de mais uma espiral.

Os dois núcleos foram inspirados pela formação de ciclopes na atmosfera, pelas oscilações de gotas de água em superfícies líquidas e pela multiplicação de células, seja de organismos vivos ou cancerígenas. Inconscientemente, a adição de mais uma espiral, criou uma linha invisível no local de colisão das duas formas.

Em *Olho IV* (p. 19, #17), passei para a adição de mais duas espirais, para que a evolução do ataque de pânico fosse a mais rápida possível, narrativamente. Pretendia, também, expor como se traduz esta sensação. Aqui, a forma da espiral perde-se e é substituída pela forma irregular da “célula”. Porém, a imagem do círculo e o movimento da espiral, continuam presentes no fundo do desenho. Com a colocação de mais “células”, as linhas invisíveis aumentaram e criaram um efeito que lembra as patas dos insetos que andam da água, como é o caso da *Argyroneta aquática*, uma espécie de aranha que habita o fundo de lagos. A partir desta descoberta, comecei a destacar estas linhas de colisão. Propositadamente tornando-as mais escuras.

A passagem de *Olho IV* para *Olho V* (p. 20), é brusca e repentina. Aludindo à passagem de um estado de desconforto para um de aflição e nervosismo mais acentuado. Em *Olho V*, as células agrupam-se em conjuntos de oito ou nove, que demonstram o desenvolvimento rápido desta “praga”. Com este aumento, as linhas, agora mais assumidas, dobram-se de forma desconcertante, semelhante à de um inseto.

O mesmo acontece em *Olho VI* (p. 21). Neste desenho, já temos quatro conjuntos de células afastadas umas das outras. Elas parecem comunicar entre si, através desses “tentáculos”, enquanto a pessoa tenta não ouvir as suas vozes. Elas, como que lhe dizem que o seu fim está perto e que tem de escapar para sobreviver. O tamanho aumentado destas formas, relembram

uma massa volumosa que sufoca e que encontra no seu caminho. Começa, ainda com esta tentativa, o estado de falta de ar, característico dos ataques de pânico.

Com as vozes não respondidas, em *Olho VII* (p. 22), estas enfurecem-se e fundem-se, criando uma massa maior e zangada. As linhas das “patas” estão mais escuras e deixam de se assemelhar a algo deste mundo. As células dentro dos conjuntos, apertam-se para acelerar o processo de multiplicação, desesperadas por mais volume, mais terreno. Neste ponto, a pessoa encontra-se à beira de gritar ou iniciar movimentos involuntários como tremores. O conjunto de vozes, mais assertivas e insistentes, sobrecarregam a mente da pessoa que não consegue calá-las e acalmar-se.

Notando a sua fragilidade, *Olho VIII* (p. 23), cresce em tamanho, agora com seis conjuntos furiosos. Prendem envolver a, agora, vítima do pânico numa imensidade de vozes aflitas que lhe exigem que escape, que grite, que fuja. Os tremores suaves, tornam-se violentos e a visão turva. A sua voz interior, mistura-se com as das células. Até que, ela não pode mais e solta-as para fora, seja com gritos descontrolados, corridas desesperadas e/ou movimentos agressivos, perante aqueles do mundo exterior que se aproximam na altura errada.

Em *Olho XIX* (p. 24), somente reinam as células na mente da vítima, que já haviam aparecido nos desenhos *Olho VII* e *Olho VIII*, mas satisfeitas agora com a invasão completa.

Digo, agora, que esta exploração deriva de experiências pessoais. Não pretende resumir ou esquematizar as etapas de um ataque de pânico, mas ensaiar a aproximação a uma narrativa possível.

Por último, regresso à obra *Ruído I* (p. 16). Há algo nesse padrão confuso e distorcido que me interessou explorar novamente. Pensei que a escala de *Ruído I* e *Ruído II* (pp. 16-17) era ainda restritiva. Por isso, em *Olho do Ruído* (p. 25), optei por trabalhar com o maior tamanho de folha convencional disponível, o A1. Trabalhar com tamanhos acima dessa medida seria complexo, devido a limitação de espaço e de tempo.

Olho do Ruído, assemelha-se a *Ruído II*. É quase uma variação idêntica. A espiral encontra-se à esquerda da folha, porém a sua forma é mais visível, por causa da proximidade das linhas. O aumento da escala, contribuiu para o efeito de hipnose e para a sensação de desorientação procurados. Apesar deste desenho ter sido inspirado por obras anteriores, apresenta um significado e propósito diferente. Primeiramente, pretende aproximar-se à estética dos contos de horror cósmico, já abordados neste trabalho. A inspiração para *Olho do Ruído* surge da leitura do conto *Descent into the Maelstrom* (1841) (Fig. 30) de Edgar Poe. A descrição criativa

do escritor, acompanhada pela tradução rigorosa de Álvaro Gonçalves resumem, em poucas frases, o terror dos marinheiros ao depararem-se com um turbilhão anormalmente grande.

Em *Olho do Ruído* (p. 25), tentei trabalhar a inquietação, de maneira similar. Com o aproximar das linhas e a utilização do padrão antigo, o desenho encontra-se sobrecarregado com essa informação repetitiva. O desenho enquadra quase todos os elementos agrupados no *Atlas*: parte da forma da espiral, aproveitando-se da característica hipnótica do seu movimento; utiliza um padrão composto por linhas irregulares, cuja textura relembra a “estática”; o processo torna-se mais demorado e penoso do que o dos desenhos anteriores, devido ao aumento do suporte. Pretendo, por fim, utilizar esta obra em específico como âncora para o desenvolvimento de trabalhos futuros em novas séries. A expressão encontrada encanta-me e pede para ser trabalhada com mais profundidade. Interessa-me, pois enquadrar todos os parâmetros que procurei com este trabalho e, abriu caminho para a experimentação com suportes maiores.

Afirmar que a parte final deste trabalho de projeto que relatamos se iniciou com uma fase a que demos o nome de “*Começo*”, pode ser interpretado como algo irónico. Passo a explicar. Como foi mencionado no decorrer desta dissertação, um trabalho criativo é constituído, na sua maioria, por tentativas. Esta última fase da pesquisa apresentou as tentativas que, a meu ver, melhor traduzem, o conceito de pânico que buscava. Denominei-o de *Começo*, no sentido em que se aproxima de um princípio de *expressão* que procuro e que pretendo desenvolver no futuro. Por isso, chamar *Começo* a esta fase reveste-se de duplo significado. Digamos que, de modo geral, teses que são postas em jogo ou em teste na exploração de temas complexos, emoções e sentimentos humanos, redundam invariavelmente num trabalho experimental. Uma resposta definitiva a uma questão parece-me impossível; e uma representação correta é sempre provisória. Isto implica a intenção de continuar esta pesquisa em trabalhos futuros. Refiro-me concretamente, a uma futura investigação de Doutoramento, na qual planeio utilizar as obras conseguidas nesta fase final como ponto de partida para a parte prática desse projeto. Por isso, encaro este trabalho como um contínuo processo de *começos* na busca pelas “*expressões do pânico*”. Como a pluralidade do termo indica.

7. Considerações finais

O termo “pânico” implica um conceito abrangente e complexo, convocando conexões que podem ser estabelecidas a significados, sentidos e ideias, pelo que seria expectável que a busca pelas formas da sua representação e expressão num projeto artístico, apresentasse um percurso necessariamente oscilante. Desde a sua origem mitológica, até à sua fixação enquanto diagnóstico médico (implicando um largo espectro de estados e sentimentos mais ou menos intensos), este conceito carrega consigo um tal universo de características e sintomas difusos que torna o tema, por si só, difícil de corporizar em imagens. Mas esse foi um desafio consciente que pessoalmente abraçamos.

No início do percurso, ficou claro que os resultados desta investigação dependeriam de um trabalho baseado num processo criativo assente em ensaios e tentativas: formular e testar hipóteses criativas através de desenhos. Não nos pareceu possível fazê-lo de modo diferente, para responder ao repto de traduzir numa linguagem gráfica conceitos abstratos.

Em termos artísticos houve que assumir opções. O recurso mais imediato à utilização de imagens de pessoas com expressões assustadas seria uma resposta demasiado óbvia e repetitiva. Por contraponto, as respostas teriam de ser procuradas em relações mais subtis e sugestivas. Na investigação sobre elementos naturais e/ou geométricos presentes em certos referentes, encontrei relações que me faziam sentido e que eram muito mais apelativas, seja, por causa, da abertura à possibilidade de interpretações, seja pela ambiguidade de conotações em imagens visuais que a variedade de recursos gráficos baseados em texturas e padrões conseguiam sugerir. Claro que para sedimentar este processo, houve um longo caminho a percorrer.

Como vimos na secção *Procura* da memória descritiva, que relata o desenvolvimento das primeiras tentativas, a expressão que procurava estava ainda presa e recorria a técnicas e utilização de elementos já ensaiados em trabalhos anteriores. Porém, a experimentação de outras soluções, na tal busca pelas expressões, materiais e escalas adequadas, foi necessária para a seleção dos elementos que se encaixavam na visão desejada. Esta procura foi demorada e repleta de atritos e contradições, que por vezes estagnou a técnica e entorpeceu criatividade, pois queria encontrar soluções rapidamente.

Por isso, como observámos na secção *Caminho*, decidi interromper as tentativas de encontrar imagens baseadas em figurações de referentes concretos, uma vez que me apercebi que estava a cair na *representação* de um tema, e não na procura da sua *expressão*. Efetivamente, a ideia de tentar encontrar a representação do conceito de “pânico”, pareceu-me

impossível e infrutífera. Uma representação tende a remeter para uma figuração descritiva na forma como se aborda graficamente um objeto. Tende a fechar-se e circunscrever-se na apresentação de uma imagem concreta, objetiva, figural, correndo o risco de fechar os sentidos que é suposto referir. Ora, perante a amplitude do universo de experiências de pânico de cada indivíduo, questionei-me como seria possível representar de forma correta e objetiva esta perturbação? Como não cair na criação de imagens focadas apenas num processo distanciado, quase científico e num registo descritivo, neutro, sem que as mesmas sejam contaminadas pelas emoções ou privadas da singularidade da expressão individual? Resumindo, como traduzir as dimensões emotivas, subjetivas e sensoriais envolvidas? Encontrei resposta no regresso à abstração; na exploração de figurações de padrões e texturas com linguagens e expressões gráficas mais abertas que melhor traduziam essas dimensões.

Penso que esta mudança foi crucial para o desenvolvimento do projeto. Com o foco na construção do *Atlas*, novas referências de artistas apareceram. Deparei-me com abordagens gráficas que utilizaram padrões meticulosos nas suas obras e que dialogaram com o meu trabalho. Deste fascínio pelas marcas gráficas que as texturas potenciam, surgiu a série *Inquietação*. O ponto de partida para a criação dos desenhos seguintes.

Em *Começo*, desenvolvi um método que me permitiu produzir mais desenhos em menos tempo, mas que mantinham um certo nível de detalhe que me interessava. Abracei conscientemente um processo de execução meticuloso, paciente e laborioso que, de alguma forma, fosse solidário com o desconforto implicado no tema que queria trabalhar. Foi, neste sentido, uma forma de igualmente explorar os limites do meu desconforto com a sensação de pânico, traduzidos num processo de produção que tinha de assumir uma dimensão sofrida. São também, por isso, desenhos que expressam paradoxalmente a forma como eu sinto o pânico.

Como já referido, a busca pela sua expressão não termina com este trabalho de projeto. Tendo como referência o último conjunto de obras, *Olho e Olho do Ruído*, pretendo dar continuidade a esta investigação artística e perder-me nos remoinhos confusos e turbulentos que encontrei nas pistas que se abriram com este projeto. Quero aprofundar a sua lógica caótica e perturbante. Procurar novas respostas que se adequem com a expressão do *meu* pânico.

8. Referências

- Alighieri, D., (2 de agosto de 2004). *The Divine Comedy by Dante, Illustrated, Paradise, Complete*. Project Gutenberg.
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/8799/pg8799-images.html#cantoIII.33>
- APA, (2023). *Manual de Diagnóstico e Estatística das Perturbações Mentais* (5ª ed.). Climepsi Editores.
- AskART, (1987). *Alexandra Mesquita*. askART.
https://www.askart.com/artist_related/Alexandra_Mesquita/11216137/Alexandra_Mesquita.aspx
- Art, E., (2023). *MARY NAPANGARDI BUTCHER*. Everywhen Art.
<https://everywhenart.com.au/artworks/categories/1/1903-mary-napangardi-butcher-pikilyi-jukurrpa-vaughan-springs-dreaming-2022/>
- Artchive, (2023). *The Smiling Spider (1881) by Odilon Redon*.
<https://www.artchive.com/artwork/the-smiling-spider-odilon-redon-1881/>
- Bagot, C., (2018). CLÉMENT BAGOT. *Oeuvres – Dessins sur papier mi teinte*. Clément Bagot. <https://clementbagot.net/dessins-sur-papier-mi-teinte/xpu3nwod4b1g6jpmqu0xttgw73nnel>
- Bereau, N., (2020). *ANNE LAVAL*. Nathalie Bereau.
<https://www.nathaliebereau.com/en/anne-laval/>
- Beyeler, F., (2023). *Mark Tobey*. Foundation Beyeler.
https://www.fondationbeyeler.ch/en/beyeler-collection/work?tx_wmdbbasefbey_pi5%5Bartwork%5D=103&cHash=1061e36b16d6b1ef8581ea74f72e89c5
- Bird, N., (2023). Nigel Bird. *Portfolio – Sounds*. Nigel-bird. <https://www.nigel-bird.com/index.php/Home/portfolio/sounds>
- Caivano, E., (2023). *Constellations, Cells, and Circuits*. ERNESTO CAIVANO.
<https://www.ernestocaivano.com/drawings/constellation-cells-and-circuits>
- Carlsmith, C., (2023). Caroline Carlsmith. *Works – Drawings and Print – Jericho Labyrinths*. Caroline Carlsmith. <https://carolinecarlsmith.com/section/89233-Drawings%20and%20Prints.html>
- Carvalho, S., (1999). *Perturbação de pânico: Suas apresentações clínicas*. Dissertação de mestrado em Medicina. Faculdade de Medicina da Universidade do Porto.
- Collection, T. T., (1972). *Toshihisa FUDEZUKA*. The Tolman Collection Tokyo.
<https://tolmantokyo.com/en/artists/fudezuka-toshihisa/>
- Compton, J., (2013). *Fungi*. Jeanetter Compton Art.
<https://www.jeanettecomptonart.com/fungi>

- Crocq, M., (2017). The history of generalized anxiety disorder as a diagnostic category. *Dialogues Clin Neurosci*, 19(2), 107-116. <https://doi.org/10.31887%2FDCNS.2017.19.2%2Fmacrocq>
- Drawing, C., (2011). *Symptôme-coïncidence*. Charlie Drawing. <https://www.charliedrawing.com/symptome-coincidence/>
- Drawing, C., (2023). *Jim Hayes – Drawing*. Detailed Drawings. <https://detaileddrawings.org/artists/jim-hayes/>
- Duffy, G., (2019). *Ripple Effect (2017)*. Gabriela Duffy. <https://www.gabrielladuffy.com/the-ripple-effect>
- Exhibit-E, (2023). *NATHALIE PALOMINO*. Muriel Guépin Gallery. <http://www.murielguepingallery.com/artists/nathalie-palomino>
- Frota, I. J., Moura F. A. A. C., Paula F. T. M., Moura V. E. G. S. & Campos E. M., (2022). Transtornos de ansiedade: histórico, aspectos clínicos e classificações atuais. *J. Health Biol Sci*. 10(1), 1-8. <http://dx.doi.org/10.12662/2317-3076jhbs.v10i1.3971.p1-8.2022>
- Ganley, C., (2013). *Artist Rooms – Louise Bourgeois*. Tate e National Galleries Scotland
- Genius (2018). きくお (Kikuo) - あなぐらぐらし (Hole-Dwelling) ft. Hatsune Miku (English Translation). <https://genius.com/Genius-english-translations-kikuo-hole-dwelling-ft-hatsune-miku-english-translation-lyrics>
- Graphique, P. C., (2020). *Ferri Garces – The gardens of Ferri Garcès*. Bettina Art Contemporain. <https://www.galeriebettina.com/en/artworks/ferri-garces/>
- Haberpointner, A., (data desconhecida). *Alfred Haberpointner*. Haberpointner. <http://www.haberpointner.net/?lang=en>
- Inkas, (2012). *Flipcart – Recent*. INKAS Art Project. <http://inkasart.blogspot.com/?view=flipcard>
- Ito, J., (2013). *Spiral Into Horror – Uzumaki*, (1ª ed.) Viz Media.
- Jacoby, R., (2015). *Gallery*. Rebecca Jacoby. <https://www.rajacoby.com/>
- Kafka, F., (2003). *The Trial*. Planet eBook. <https://www.planetebook.com/the-trial/>
- Kafka, F., (2023). *Todos os Contos* (1ª ed.). Livros do Brasil.
- Katsumata, T., (2022). *Tetsuro_katsumata*. Instagram. https://www.instagram.com/tetsuro_katsumata/
- Kikuo, (20 de julho de 2018). *Kikuo - あなぐらぐらし* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=I15sK7dNMOM>
- Lauren, J., (2023). *CHRIS NEATE*. Jennifer Lauren Gallery. <https://www.jenniferlaurengallery.com/chris-neate>

- Lovecraft, P. H., (2018). *Os Contos Mais Arrepiantes de H. P. Lovecraft* (1ª ed.). Edições Saída de Emergência.
- Maresca, R., (2023). *HIROYUKI DOI*. Ricco Maresca. <https://www.riccomaresca.com/artists/43-hiroyuki-doi/works/6021-hiroyuki-doi-soul-2013/>
- Martins, N., (27 de março de 2023). *Vancouver city councillor proposes giant spider sculpture be relocated*. Daily Hive. <https://dailyhive.com/vancouver/vancouver-city-councillor-spider-sculpture-relocate>
- Matos, M., (2011). *Corpos em pânico: narrativas, trajetórias e contribuições para uma antropologia médica da perturbação de pânico*. Dissertação de mestrado em Antropologia Médica. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/20329>
- Minard, J., (2012). *JÉRÔME MINARD*. Jeromeminard. <http://jeromeminard.com/>
- MoMA, (2023). *Aleksandr Rodchenko – Russian, 1891-1956*. Moma. <https://www.moma.org/artists/4975>
- MoMA, (2023). *Jackson Pollock – Number 1A, 1948*. Moma. <https://www.moma.org/collection/works/78699>
- Museum, M., (2000). *Bush Hen Dreaming – Bush Leaves*. Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/655947>
- Museum, T. M., (30 de maio de 2013). *"Floating Garden" Saltwork by Motoi Yamamoto - Time-lapse at Mint Museum Uptown* [Video]. Youtube. Wonderworld. https://www.youtube.com/watch?v=_OxqeYioi3M&t=159s
- Ouellet, J., (2017). *Julie Ouellet*. Adobe Portfolio. <https://julieouellet.myportfolio.com/>
- Ouverts, A., (2023). *OLIVIER CHATTÉ*. Ateliers Ouverts. <https://ateliers-ouverts.net/artistes/olivier-chatte/>
- Pichot, P., (1996). Panic: attack and disorder. History of the word and concepts. *L'Encephale*, 22(5), 3–8. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/9138944>
- Poe, A. E., (2017). *Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe* (1ª ed.). Edições Saída de Emergência.
- Remillieux, B., (2014). *BEATRICE REMILLIEUX*. My Portfolio. <https://beatriceremillieux.myportfolio.com/work>
- Ricardo, I. (2019). *Taking Something Normal and Looking at It Backwards. A Comparative Analysis of Horror in Eastern and Western Cultures*. Dissertação de mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas. Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/16240>
- Ronce, D., (2009). David Ronce. *Drawing – black & white*. <http://www.davidronce.com>

- Roque, J., (2022). *(Con)viver com a ansiedade José Roque 2022 Produtos para controlo do ritmo respiratório*. Dissertação de mestrado em Design do Produto. Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria. <http://hdl.handle.net/10400.8/8114>
- Sack, B., (2023). *BENJAMIN SACK*. Bensackart. <https://www.bensackart.com>
- Saatchi, A., (2023). *Biljana Jankovic*. Saatchi Art. <https://www.saatchiart.com/biljanaartwork>
- Saatchi, A., (2023). *Composition No. 250 Drawing*. Saatchi Art. <https://www.saatchiart.com/art/Drawing-Composition-No-250/593840/8479104/view>
- Saatchi, A., (2023). *Genesis 06 Drawing*. Saatchi Art. <https://www.saatchiart.com/art/Drawing-Genesis-06/13895/3162590/view>
- Saatchi, A., (2023). *Um Iomo*. Saatchi Art (página Web descontinuada). <https://www.saatchiart.com/print/Drawing-Foam-4/767456/2885324/view>
- Saatchi, A., (2023). *Sgraffito 1118 Print*. Saatchi Art. <https://www.saatchiart.com/print/Drawing-Sgraffito-1118/44552/5000399/view>
- Sági, G., (2023). *Artwork – Organic Abstract*. Gyula Sagi. <https://gyulasagi.com/category/organic-abstract/page/4/>
- Smithson, R., (1972). "The Spiral Jetty." *Arts of the Environment*. Editado por Gyorgy Kepes. <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-1>
- Straine, S., (2010, Maio). *Vija Celmins – Web #1 (1999)*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-web-1-ar00164>
- Sullivan, M., (2022). *Literature Review: the Relationship Between Art and Anxiety*. Dissertação de licenciatura (bachelor) em Biologia. University Honors College, Estados Unidos. <http://dx.doi.org/10.15760/honors.1195>
- Tate, (1897). *Nnena Kalu*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artists/nnena-kalu-31633>
- Teixeira, J., (1989). *Fenomenologia da dor moral. Análise Psicológica*, 7 (4), 527-531. <http://hdl.handle.net/10400.12/2173>
- Vinci, L. D., (1510). *Studies of water*. Royal Collection Trust. <https://www.rct.uk/collection/912660/studies-of-water>
- WHO, (2010). *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (4ª ed.)*. World Health Organization.
- Wye, D., (1982). *Louise Bourgeois*. The Museum of Modern Art, Nova Iorque.
- WikiArt, (2012, Julho 28). *Untitled (From the series Graphic Objects)*. WikiArt. <https://www.wikiart.org/en/mira-schendel/untitled-from-the-series-graphic-objects-1972>

Yamada, A., (2014). *AYAKA YAMADA Homepage*. Jimdo. <https://ayaka-yamada.jimdofree.com/profile-english/>