



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

**Em busca da memória: provérbios, fragmentos e caligrafias  
na prática artística**

Ariana Catarina Ribeiro Lima Zeferino

Orientador(es) | Sandra Leandro

Évora 2022

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais**

Trabalho de Projeto

**Em busca da memória: provérbios, fragmentos e caligrafias  
na prática artística**

Ariana Catarina Ribeiro Lima Zeferino

Orientador(es) | Sandra Leandro

Évora 2022

---

---

---

---



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora)

Vogais | Manuela Cristóvão (Universidade de Évora) (Arguente)  
Sandra Leandro (Universidade de Évora) (Orientador)

Com tempo e perseverança tudo se alcança.

## **Agradecimentos**

Um especial agradecimento à minha mãe, Filomena Ribeiro, e ao meu pai, João Zeferino (*in memoriam*) pelo constante incentivo aos estudos, por todo o apoio, pelos conselhos e provérbios partilhados.

Ao meu irmão João António, pelo sucessivo apoio que me permite continuar a estudar e a trabalhar na área da Arte.

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Sandra Leandro, pela compreensão e por todo o profissionalismo e auxílio prestados no decorrer do projeto.

Ao Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora e a todos os docentes do Mestrado de Práticas Artísticas em Artes Visuais.

À Renata Daibes e à Lisa Pincioli, pela amizade, apoio e incentivo constantes.

Aos amigos Beatriz Gomes, Cláudia Abreu, Gustavo Rei e Sofia Valente, por toda a compreensão e motivação.

À Isabel Brito e à Doutora Cátia Pereira, pelo apoio e conselhos preciosos.

Aos funcionários da Biblioteca Municipal do Seixal e da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, por todo o auxílio prestado no decorrer das minhas pesquisas.

Às minhas cadelas Noa e Sugar que alegam os meus dias.

A todos os que me ajudaram ao longo deste percurso.

## **Resumo**

Em busca da memória é um trabalho académico no domínio das práticas artísticas em Artes Visuais que desenvolve a ideia de como uma memória pode ser vista, usando a caligrafia como fio condutor.

A caligrafia surge como meio de transcrição de uma memória coletiva, neste caso os provérbios. A escrita vai tomando características que se assemelham à perda de memória – as palavras são sobrepostas, escritas ao contrário, tornam-se incompreensíveis, perdendo o seu significado e assim, criando uma outra leitura.

Os materiais usados foram escolhidos a partir do conceito de memória, ou de como a mente faz surgir uma lembrança – é uma imagem por norma difusa, pouco definida, enevoada; que relaciona várias lembranças e compõe por vezes uma memória alterada ou mesmo ficcional.

Os provérbios surgem por serem uma constante nas minhas memórias, assim como nas das pessoas na sociedade em que vivo. Estas frases que se alteram à medida da oralidade e do tempo, ajudam também a criar uma ponte entre as obras e o público.

**Palavras-chave:** Arte; memória; ocultação; caligrafia; provérbios.

## **Searching for memory: when fragments regain shape**

### **Abstract**

Searching for memory is an academic work in the field of artistic practices in Visual Arts that develops the idea of how a memory can be seen, using calligraphy as a guiding principle.

Handwriting appears as a means of transcribing a collective memory, in this case the proverbs. The writing takes on characteristics that resemble the loss of memory - the words are overlapped, written backwards, becoming incomprehensible, losing their meaning and thus creating another reading.

The materials used were chosen based on the concept of memory, or how the mind brings up a memory – it is an image that is usually diffuse, poorly defined, with a cloudy aura; which ties in several memories and sometimes composes an altered and even fictional memory.

The proverbs arise because they are a constant in my memories as well as those of the people living in the same society in which I live. The sentences that change as they pass by means of orality and time, also help to create a bridge between the works and the public.

**Keywords:** Art; memory; concealment; calligraphy; proverbs.

## Índice

Índice de imagens .....	6
Introdução .....	10
Capítulo I – Poesia Visual: o gesto, o poema e a imagem como um todo .....	12
1.1 Ana Hatherly e o surgimento da Poesia Visual em Portugal .....	12
1.2 E. M. de Melo e Castro: Formas de comunicar através da Poesia Visual .....	17
1.3 Breve referência a Sílvio Hansen .....	24
Capítulo II – Quando a Poesia Visual e a pintura se juntam .....	26
2.1 A Pintura de António Sena .....	26
2.2 João Vieira e a caligrafia enquanto promotora de pintura .....	32
Capítulo III -Fundamentos da prática artística: a linha que liga provérbios e memórias...34	
3.1 O funcionamento da memória .....	34
3.1.1 Processo e categorização de memórias .....	34
3.1.2 A memória através de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino .....	36
3.2 A ligação entre a memória e os provérbios selecionados .....	37
3.3 Princípio, meio e fim do projeto .....	39
Considerações finais .....	71
Bibliografia e Webgrafia .....	73

## Índice de imagens

<b>Figura 1</b> - Ana Hatherly, da série <i>No grande espaço é sempre noite</i> .....	13
<b>Figura 2</b> - Ana Hatherly, <i>Pesquisa Textual</i> .....	14
<b>Figura 3</b> - Ana Hatherly, <i>Leonorana - variação XIX</i> .....	15
<b>Figura 4</b> - Ana Hatherly, <i>Esperando a Memória</i> .....	16
<b>Figura 5</b> - E. M. de Melo e Castro, <i>Pêndulo</i> .....	18
<b>Figura 6</b> - E. M. de Melo e Castro, <i>Espinha dorsal</i> .....	19
<b>Figura 7</b> - Retirado do artigo <i>Pode-se escrever com isto</i> .....	21
<b>Figura 8</b> - E. M. de Melo e Castro, <i>Gritos</i> .....	22
<b>Figura 9</b> - E. M. de Melo e Castro, <i>Texto de amor</i> .....	22
<b>Figura 10</b> - E. M. de Melo e Castro, <i>Insigno ocular</i> .....	23
<b>Figura 11</b> -- E. M. de Melo e Castro, <i>Ilegibilidade dialética</i> .....	23
<b>Figura 12</b> - Sílvio Hansen, <i>Eu, so corro da polícia</i> .....	24
<b>Figura 13</b> - Sílvio Hansen, <i>Proibido parar de pensar</i> .....	25
<b>Figura 14</b> – António Sena, <i>Sem título</i> .....	28
<b>Figura 15</b> - António Sena, <i>Sem título</i> .....	29
<b>Figura 16</b> - António Sena, <i>P3</i> .....	29
<b>Figura 17</b> - António Sena, <i>BL-HY</i> .....	30
<b>Figura 18</b> - António Sena, <i>Sem título</i> .....	31
<b>Figura 19</b> - António Sena, <i>Sem título</i> .....	31
<b>Figura 20</b> - João Vieira, <i>Uma Rosa É</i> .....	32
<b>Figura 21</b> - João Vieira, <i>Alfabeto I</i> .....	33
<b>Figura 22</b> – Ariana Zeferino, <i>Sem título</i> .....	40

<b>Figura 23</b> – Ariana Zeferino, <i>Amor com amor se paga</i> .....	42
<b>Figura 24</b> -Ariana Zeferino, <i>O saber não ocupa lugar</i> .....	42
<b>Figura 25</b> - Ariana Zeferino, <i>Quem feio ama, bonito lhe parece</i> .....	43
<b>Figura 26</b> - Maria Wigley, <i>I messeged you</i> .....	44
<b>Figura 27</b> – Ariana Zeferino, <i>Quem feio ama, bonito lhe parece</i> (fechado) .....	45
<b>Figura 28</b> – Ariana Zeferino, <i>Grão a grão enche a galinha o papo</i> , (fechado) .....	46
<b>Figura 29</b> Ariana Zeferino, <i>Grão a grão enche a galinha o papo</i> , (aberto) .....	46
<b>Figura 30</b> - Ariana Zeferino, <i>Grão a grão enche a galinha o papo</i> , (aberto) .....	47
<b>Figura 31</b> – Ariana Zeferino, <i>Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara</i> , (fechado).....	48
<b>Figura 32</b> – Ariana Zeferino, <i>Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara</i> , (fechado).....	48
<b>Figura 33</b> – Ariana Zeferino, <i>Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara</i> , (fechado).....	48
<b>Figura 34</b> – Ariana Zeferino, <i>Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara</i> , (fechado).....	48
<b>Figura 35</b> – Ariana Zeferino. <i>Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara</i> , (aberto).....	49
<b>Figura 36</b> – Ariana Zeferino, <i>Sombra</i> (aberto) .....	50
<b>Figura 37</b> – Ariana Zeferino, <i>Sombra</i> (aberto) .....	50
<b>Figura 38</b> – Ariana Zeferino, <i>Antes só que mal-acompanhado</i> .....	51
<b>Figura 39</b> – Ariana Zeferino, <i>Antes só que mal-acompanhado</i> .....	51
<b>Figura 40</b> – Ariana Zeferino, <i>Antes só que mal-acompanhado</i> .....	52
<b>Figura 41</b> – Ariana Zeferino, <i>Deus escreve certo por linhas tortas</i> .....	52
<b>Figura 42</b> – Ariana Zeferino, <i>Deus escreve certo por linhas tortas</i> .....	53
<b>Figura 43</b> – Ariana Zeferino, <i>Deus escreve certo por linhas tortas</i> .....	53

<b>Figura 44</b> – Ariana Zeferino, <i>Quando memórias se juntam</i> .....	54
<b>Figura 45</b> – Ariana Zeferino, <i>Quando memórias se juntam</i> .....	55
<b>Figura 46</b> – Ariana Zeferino, <i>Quando memórias se juntam</i> .....	55
<b>Figura 47</b> – Ariana Zeferino, <i>Quando memórias se juntam</i> .....	56
<b>Figura 48</b> – Ariana Zeferino, <i>Memory folder</i> .....	57
<b>Figura 49</b> – Ariana Zeferino, <i>Procura-me</i> .....	58
<b>Figura 50</b> – Ariana Zeferino, <i>Procura-me</i> .....	59
<b>Figura 51</b> – Ariana Zeferino, <i>Procura-me</i> (detalhe) .....	59
<b>Figura 52</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	60
<b>Figura 53</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	61
<b>Figura 54</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	61
<b>Figura 55</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	62
<b>Figura 56</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	63
<b>Figura 57</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	63
<b>Figura 58</b> – Ariana Zeferino, <i>No Presente</i> .....	64
<b>Figura 59</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	65
<b>Figura 60</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	66
<b>Figura 61</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	66
<b>Figura 62</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	66
<b>Figura 63</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	67
<b>Figura 64</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	68
<b>Figura 65</b> – Ariana Zeferino, <i>Todos os caminhos vão dar a</i> .....	68
<b>Figura 66</b> – Fotografias das ruínas da Fábrica de Secagem de Bacalhau da Companhia Atlântica .....	69

<b>Figura 67</b> – Fotografias das ruínas da Fábrica de Secagem de Bacalhau da Companhia Atlântica .....	70
<b>Figura 68</b> – Fotografias das ruínas da Fábrica de Secagem de Bacalhau da Companhia Atlântica .....	70

## Introdução

A metodologia de *Em busca da memória: provérbios, fragmentos e caligrafias na prática artística* tem como principais preocupações uma comunicação clara, não redundante, assim como a relação entre a prática artística da autora e as fontes bibliográficas, dos autores, artistas e imagens que foram analisados.

Começa com a pesquisa científica de livros e revistas relacionadas com a Poesia Visual, quer por referência da orientadora Professora Doutora Sandra Leandro, quer através de plataformas *on-line*, sobretudo por ter coincido com uma das fases mais críticas da pandemia. Desde a PORBASE até aos catálogos da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e da Biblioteca Municipal do Seixal, foi possível averiguar a possibilidade de leitura de diversos livros como *Um calculador de Improbabilidades*, de Ana Hatherly, *Caligrafias*, de Maria João Fernandes e *Poesia Visual*, de Sílvio Hansen, entre tantos outros.

Paralelamente foram recolhidos trabalhos académicos e artigos associados à questão da memória. Foram seleccionados uma tese de mestrado que expõe a relação da memória com a arte, quatro artigos e um livro que explicam cientificamente o funcionamento da memória, e duas secções de dois livros que tratam o tema de forma filosófica.

É de realçar também o Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa, que foi sem dúvida crucial para a aprendizagem de tudo o que envolve a Poesia Visual. Esta pesquisa permitiu conhecer o contexto político, mais artistas e obras referentes à temática.

No século XX, mais concretamente na década de sessenta, surge em Portugal a Poesia Visual e Concreta, uma nova forma de ver e criar arte, sem um fim próximo.

Esta forma de arte, caracterizada pelo seu carácter de experimentação, vem trazer uma maior liberdade de criação aos artistas, algo contrastante com o período político da época em Portugal. Não é de refutar a ligação que a Poesia Visual tem com acontecimentos mais tensos na sociedade. Nesses momentos, tal como Ernesto Manuel Geraldês de Melo e Castro constata ao escrever “A ausência de condições para a eclosão do poético, corresponde uma necessidade premente do aparecimento desse mesmo poético” (Abílio, 1985, p. 138), esta forma de expressão artística retoma o seu lugar no mundo da arte,

relembrando a base do ser humano, que tudo começa com uma experiência, um gesto, um ato.

Em Portugal são vários os artistas cujas práticas artísticas e/ou obras se inserem no campo da intitulada Poesia Experimental, campo esse que abrange a Poesia Visual e a Poesia Concreta. Ana Hatherly, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro – coautor, com M. Alberta Menéres, do livro *Antologia da Poesia Visual Portuguesa 1940-1977*, que junta obras de cerca de quarenta e seis poetas, estando entre eles Hatherly e Tavares - são alguns dos artistas experimentais portugueses mais conhecidos, tendo Melo e Castro atravessado fronteiras até ao Brasil, país de Sílvio Hansen, artista que também se insere nesta prática.

Linhas ténues separam as variadas formas possíveis de Poesia Experimental – nenhuma menos importante do que as outras – uma prática artística que não se limita a uma matéria-prima. O primeiro capítulo visa referenciar alguns dos artistas que trabalharam a Poesia Visual, assim como as vertentes que a mesma pode ter, exemplificados com algumas obras escolhidas.

O segundo capítulo refere-se a dois artistas – António Sena e João Vieira – cuja caligrafia surge nas suas pinturas. Aqui o trabalho caligráfico na pintura surge de forma semelhante à prática presente na Poesia Visual – a experimentação. Naturalmente manifestam-se comparações entre os artistas presentes no primeiro capítulo com os apresentados neste.

A pintura caligráfica surge também na minha prática artística, tal como será visível no Capítulo III – Fundamentos da prática artística: a linha que liga provérbios e memórias. Aqui será elucidado como a memória funciona cientificamente, mas também enquanto matéria de reflexão de Santo Agostinho e de São Tomás de Aquino.

A ligação da memória aos provérbios é também explicada, algo que Alice Costa Souza refere na sua tese de mestrado *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*:

Essa tendência de incluir palavras nas artes, herdada das vanguardas europeias do início do século XX se faz muito forte nos discursos sobre a memória e o esquecimento. Isso ocorre possivelmente porque tanto na preocupação com a visualidade que demonstraram os poetas, quanto no uso da palavra pelos artistas, há sempre uma preocupação com a espacialidade e a temporalidade, que são sempre importantes nas imagens de memória e esquecimento que estamos buscando. (Souza, 2012, p. 120).

Está também presente neste capítulo uma descrição do processo de criação referente às obras criadas no decorrer do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais.

## **Capítulo I – Poesia Visual: o gesto, o poema e a imagem como um todo**

### **1.1 Ana Hatherly e o surgimento da poesia Visual em Portugal**

*A escrita é a arte da submissão à condição de alvo.* (Palouro, Sena, & Helder, s.d., p. 10).

Surgindo numa época política e socialmente complexa, a Poesia Visual em Portugal destaca-se na década de sessenta, em pleno regime salazarista. Esta nova forma de arte foi mal recebida quer pela censura, quer pelo público – que fora fechado no seu território e impedido de acompanhar ativamente os desenvolvimentos que aconteciam no exterior – quer pela comunidade literária que considerava estar perante uma afronta às regras literárias.

Devido às críticas dirigidas ao movimento, os artistas<sup>1</sup> viram-se forçados “a criar todo um trabalho de teorização que legitimaria toda a sua prática poética, tentando informar o público desinformado (Torres, 2010, p. 23)”.

A Poesia Concreta surge primeiro publicamente por parte de Ana Hatherly (8 de Maio de 1929, Porto, Portugal – 5 de Agosto de 2015, Lisboa, Portugal):

O primeiro artigo a ser publicado em Portugal sobre poesia concreta foi escrito por Ana Hatherly, para o Diário de Notícias de 17 de setembro de 1959, com o título de “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, artigo esse que veio acompanhado de poema pré-concreto da autora. (Torres, 2010, p. 2).

Professora catedrática de Literatura Barroca na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tradutora, escritora, realizadora, foram algumas das facetas profissionais fundidas na extraordinária artista plástica que foi Ana Hatherly (1929-2015). Participou no movimento internacional da Poesia Concreta e

---

<sup>1</sup> Aqui refere-se explicitamente aos artistas integrantes da PO.EX, acrónimo referente à Poesia Experimental, criado por E. M. de Melo e Castro.

Experimental, colaborando no 2º número dos *Cadernos da Poesia Experimental Portuguesa*.

Concentrou-se desde o início na prática da experimentação, explorando o discurso poético e a visualidade do texto através de poemas visuais.

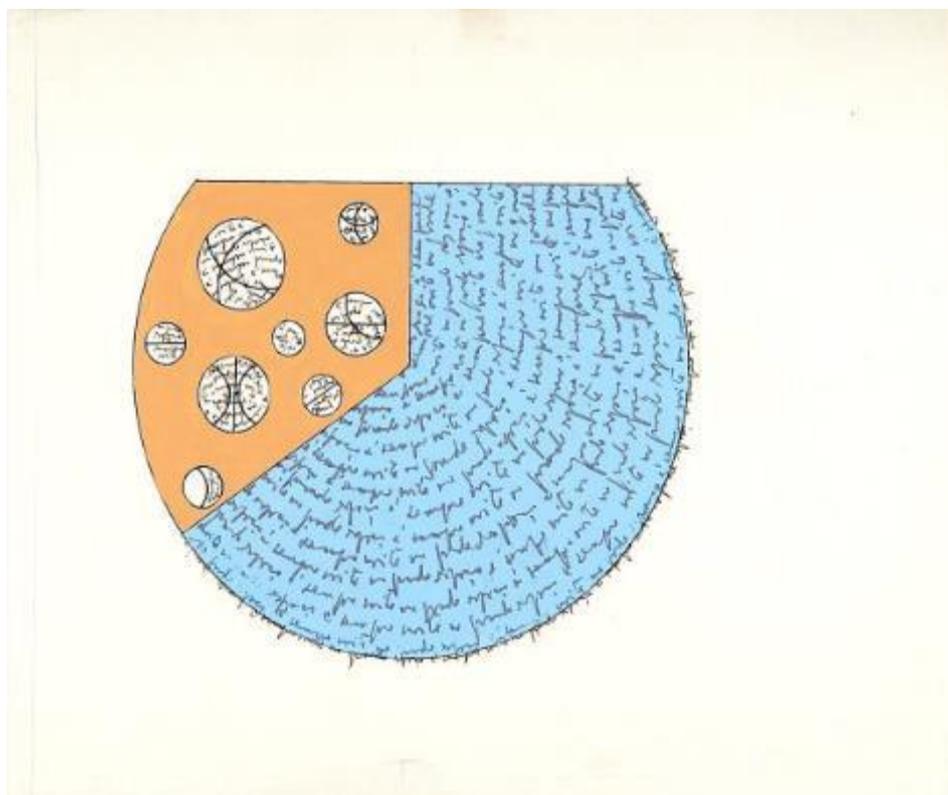


Fig.1. Ana Hatherly - *No grande espaço é sempre noite*, 1963. Guache, tinta-da-china e tinta estilográfica, 21,7 cm x 27,5 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/no-grande-espaco-e-sempre-noite-155284/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/no-grande-espaco-e-sempre-noite-155284/)>

Da experimentação constante surge uma panóplia de obras que começam no desenho e se desenvolvem com o auxílio de diversos materiais, tomando como exemplo a figura 1, onde foram usados guache, tinta-da-china e tinta estilográfica. Com a continuação do seu trabalho, é possível observar uma evolução e também uma redução quanto à quantidade de materiais envolvidos.

A figura 2 sugere uma imagem poética menos clara, onde duas caligrafias se sobrepõem e comunicam entre si através dos diferentes gestos usados para desenhar cada uma delas. Aqui, surge a ponta de feltro como um novo material que será bastante usado em obras posteriores. Ao mesmo tempo que esta forma de poética visual se conecta com a pintura,

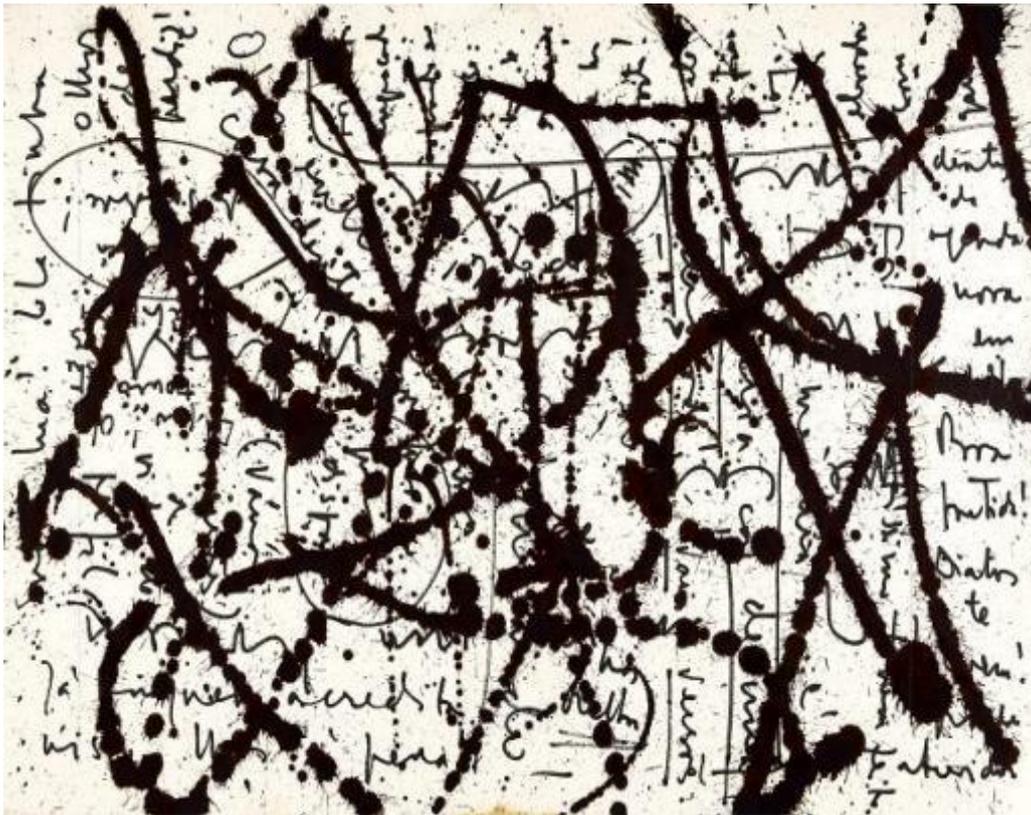


Fig.2. Ana Hatherly - *Pesquisa Textual*, 1965. Ponta de feltro, grafite e guache sobre papel, 30,7 cm x 21,7 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/pesquisa-textual-155292/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pesquisa-textual-155292/)>

a artista mantém em paralelo a experimentação com recurso à caligrafia, usufruindo principalmente das palavras, da repetição, da junção, da rotação e da ocultação. O seu trabalho artístico é marcado pelo gesto – este é o condutor da sua prática, que se altera consoante a obra, mas que se mantém presente.

Nenhuma das ramificações da Poesia Visual trabalhados pela autora é apenas uma experiência, pois todas as experiências são obras. Em *Um calculador de improbabilidades*, Ana Hatherly explica:

Os textos incluídos nesta coletânea ilustram, portanto, as várias linhas de força que no meu trabalho poético de carácter experimental se foram afirmando e depurando ao longo do tempo. Em todos permanece a postura essencial do experimentalista que não difere muito da do alquimista, uma vez que, para ambos, o processo não se distingue da obra. (Hatherly, 2001, p. 11).

Encontra-se presente na coletânea anteriormente referida o livro III – Leonorana, composto por trinta e uma variações sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões de onde destaco as variações V, XII, XV, XVI e XIX.

## VARIAÇÃO XIX



Fig.3. Ana Hatherly - *Leonorana - variação XIX*, 1965-1969. Impressão sobre papel. Livro “Um calculador de Improbabilidades”, p.219. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>

Estas variações, à exceção do número XIX, formam um grupo onde é possível observar algumas das diferentes formas de criar anagramas, e cuja ideia principal não se perde no meio do poema visual.

No entanto, é na variação XIX – figura 3, categorizada pela autora de ininteligibilidade por semantização visual absoluta (Hatherly, 2001, p. 193) - que o poema visual passa para o campo da caligrafia. Como é que chega a esta forma? Através do estudo de caligrafia chinesa que a autora realizou. Foi esse um dos pontos de partida para o interesse da criação com o auxílio do gesto, da mancha e do símbolo.

Inicia-se uma exploração deste ramo, proveniente do tronco da árvore que é a Poesia Visual, proeminente a partir da publicação da série *Mapas*.

A presença do movimento da mão que desenha é claro, as ligações que dela surgem criando redes de conhecimento, que comunicam entre a caligrafia ilegível, são obras que:

Consistem em séries de diagramas, estruturas rizomáticas, aglomerados com a aparência de combinações moleculares ou de tecido cerebral, malhas sobrepostas que se formam e desfazem simultaneamente, escrita ilegível ritmada através de pontos que, por vezes, se transformam em borrões, como pausas prolongadas, e que se estende em finos filamentos. (Teixeira, 2020, p. 74).

Dada a continuidade da exploração da caligrafia enquanto desenho, perdem-se os borrões e a ponta de feltro, iniciando uma preferência pela linha um pouco mais fina e “apressada”.

No ensaio *A reinvenção da leitura* (1975) a poeta agrupou dezanove textos visuais onde essas mesmas alterações são visíveis. A figura 4 é um exemplo do tipo de poética visual presente nesse mesmo ensaio. Aqui é possível observar o papel do gesto e da caligrafia enquanto criadores de um desenho, porque até a escrita começa primeiramente como um desenho.

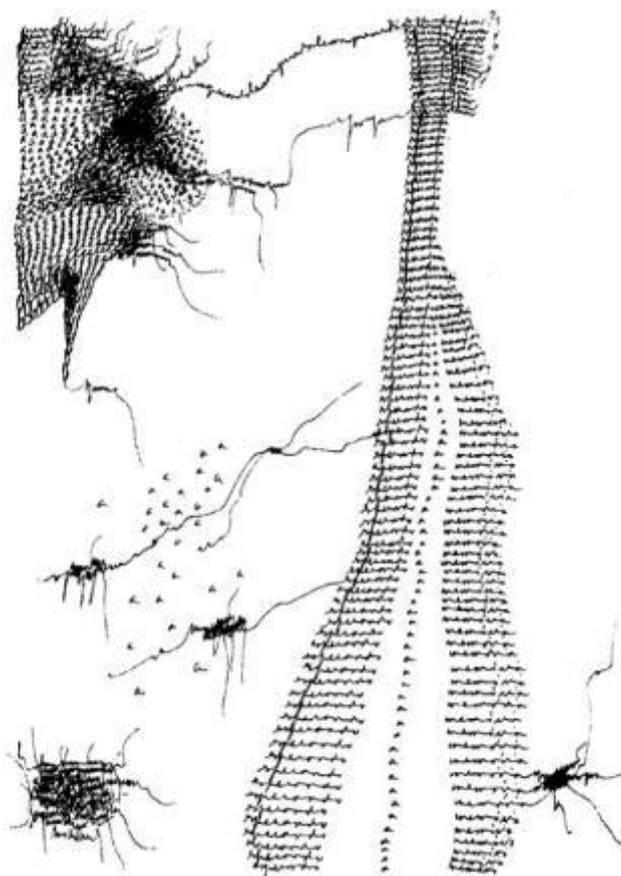


Fig.4. Ana Hatherly - *Esperando a Memória*, 1975. Impressão sobre papel. Livro “A reinvenção da leitura”, p.34. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>.

Analisando a obra *Esperando a memória* (figura 4) apercebemo-nos que o desenho se assemelha ao processo de recordação de uma memória. De uma forma abstrata, no canto superior esquerdo, surgem fios condutores - uns caem no espaço vazio enquanto outros têm uma ligação a um tronco – a memória que se tenta acordar. A criação desta memória é feita a partir de dois gestos repetidos “x” vezes até serem criados três fios, semelhantes a uma raiz, de palavras ilegíveis. O fio do meio cai no vazio enquanto que os dois restantes criam pequenas ligações (possivelmente a outras recordações) e, no canto inferior esquerdo, um gesto rabisca-se em si próprio, tentando atingir o que parece ser inatingível. É possível admirar o percurso artístico da artista no livro *A mão inteligente*, onde cento e quarenta e oito páginas estão reservadas à reprodução de obras de Ana Hatherly.

## 1.2 E. M. de Melo e Castro: Formas de comunicar através da Poesia Visual

*Nestas veias*

*Apenas um espaço sulcado de procura.* (Melo e Castro E. M., *Ciclo Queda Livre*, 1973, p. 57).

Em paralelo também o artista, ensaísta, poeta, escritor Ernesto Manuel de Melo e Castro (1932, Covilhã, Portugal – 29 de Agosto de 2020, São Paulo, Brasil) trabalhou o conceito de Poesia Visual em território nacional e no Brasil.

Melo e Castro, autor de uma vasta obra, trabalhou a poesia de diferentes formas, mas não menos importantes, que a de Hatherly. Foi um dos participantes da 1ª publicação da revista de *Poesia Experimental* e, ao contrário de Ana Hatherly, a sua prática artística regeu-se sobretudo pelo meio da linguagem e da comunicação. Para o artista “Pensar por isso em Poesia Visual é pensar na utopia do presente: a materialização, em códigos visuais comunicáveis, daquilo mesmo que é improvável e invisível: a comunicação.” (Melo e Castro E. M., *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 1988, p. 14).

Em 1962 publica o livro *Ideogramas*, onde contam mais de vinte criações cujo texto forma imagem – talvez uma das formas mais conhecidas de Poesia Visual.

As figuras 5 e 6 são dois exemplos, presentes no livro, onde vemos o jogo de palavras tão característico da Poesia Visual. Na figura 5 com o ato de juntar as letras até formarem a palavra “pêndulo”, de uma forma sequencial que cria a imagem do movimento

característico da palavra presente. Já na figura 6 surgem as palavras “espinha dorsal”, que, através da orientação e separação das palavras, cria uma imagem sugestiva de uma coluna vertebral.

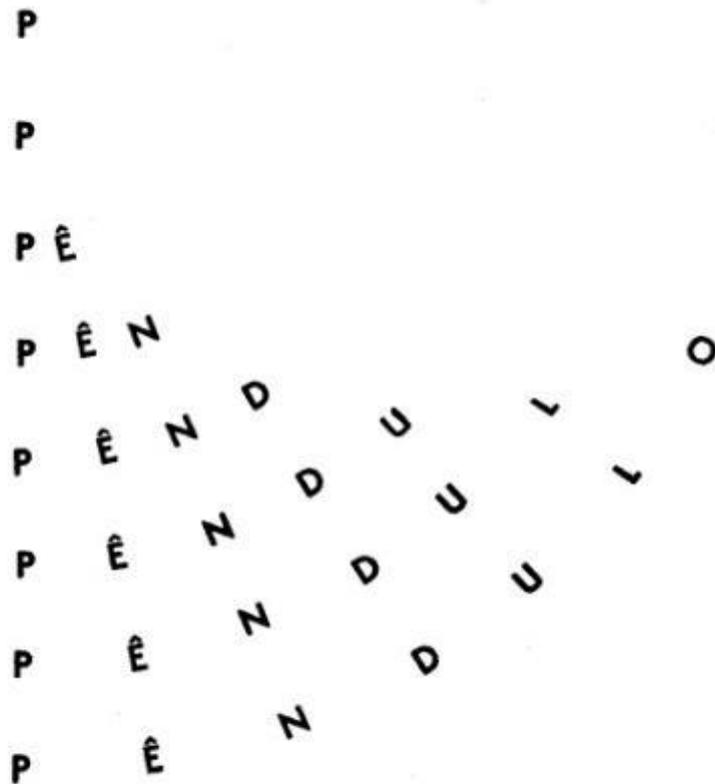


Fig.5. E. M. de Melo e Castro – *Pêndulo*, 1962. Impressão sobre papel. Livro “Ideogramas”, p.24. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/>

	E	
sal	S	dor
	P	
dor	I	sal
	N	
sal	H	dor
	A	
dor	D	sal
	O	
sal	R	dor
	S	
dor	A	sal
	L	
sal	E	dor
	S	
dor	P	sal
	I	
sal	N	dor
	H	
dor	A	sal
	D	
sal	O	dor
	R	
dor	S	sal
	A	
	L	
	v	

Fig.6. E. M. de Melo e Castro - *Espinha dorsal*, 1968. Impressão sobre papel. Livro “Ideogramas”, p.32. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/>>

Antes da sua estada no Brasil, o artista escreveu vários livros entre eles *Resistência das Palavras*, cujos poemas que o integram terão sido escritos até Abril de 1974, sendo que, no dia vinte e cinco do mesmo mês, Portugal entra em revolução, abandonando a ditadura e recebendo a democracia. O autor une a poesia e a política apelando à resistência

deverá entender-se<sup>2</sup> duplamente tanto a resistência (ao obscurantismo e à repressão) que através das palavras da Poesia se executa preferencialmente, como também a resistência das palavras enquanto «materiais» da experimentação (...) A relação entre essas duas resistências (...) parece óbvia, já que ambas são actos límpidos de inteligência activa. (Melo e Castro E. M., *Resistência das Palavras*, 1975, p. 3).

Publicou na revista *Colóquio Artes*, em 1977, o artigo «Pode-se escrever com isto», editado por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, que retrata o que se pode considerar uma vertente do poema visual. No início do artigo o autor esclarece, com poucas palavras e sem auxílio de aforismos, o que é o ato de escrever:

Uma superfície e um objeto qualquer capaz de feri-la e de marcá-la. É tudo o que é preciso. Escrever não é mesmo outra coisa. E pode-se escrever com isto e com aquilo. A ferida deixada na superfície lisa é uma marca, um sinal, uma letra, indício (- pegada? – detrito?) de que alguém feriu a superfície lisa com «aquilo». (Melo e Castro E. M., 1977, p. 48).

Posto isto, que vertente do poema visual descreve o autor? Uma vertente que nomina de Poesia Visual Popular, que junta símbolos, sinais e as palavras tipicamente presentes nos poemas, mas que pode funcionar também sem elas. Comunica sobretudo através do seu campo visual, sem preferência por materiais específicos e muito menos de suportes. Do que falam estes poemas visuais? De tudo o que for possível, só é necessário saber ler o que se encontra escrito em cada um. Tudo se lê.

São usados no artigo exemplos comuns para com a época em que foi escrito – estes juntam sinais de trânsito e palavras/siglas de contexto político. Segundo Melo e Castro, a utilidade do artigo para o público deve ser o de exercitar possíveis leituras referentes à exploração visual que surgiu após a queda do fascismo em território nacional (Melo e Castro E. M., 1977, p. 49), exploração essa que manifesta a liberdade até então negada ao povo português.

Assim tornam-se visíveis as diferentes opiniões de parte do povo, outrora fechado e sem direito à liberdade de expressão. Algumas junções de símbolos com siglas políticas

---

<sup>2</sup> Refere-se ao título do livro *Resistência das Palavras*.



Fig.7. Retirado do artigo *Pode-se escrever com isto*, 1977. Impressão sobre papel. Revista Colóquio Artes Nº32, p.49. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/e-m-de-melo-e-castro-pode-se-escrever-com-isto/>>

viram-se sujeitas a diferentes interpretações, e algumas intervenções anulavam todo o contexto do sinal de trânsito, outras eram sucessivamente sobrepostas por outros grupos criando assim leituras difíceis. Mas criaram-se também diálogos através de signos, demonstraram-se opiniões e tal foi possível através do povo e da sua vontade em mostrar a sua recente conquista pela liberdade de expressão.

Pode-se, portanto, escrever com tudo, inclusive com o auxílio de sinais de trânsito (figura 7).

Vive no Brasil após finalizar o doutoramento em Letras pela Universidade de São Paulo, em 1998, onde inicia um novo processo através dos seus poemas visuais. Com a evolução da tecnologia, o artista passa a usá-la como forma de meio artístico criando assim o que chama de infopoemas.

A base é a mesma que a das restantes vertentes da Poesia Visual: o jogar com as palavras, o conceito de ler o ilegível, o movimento, a sobreposição, a separação. No entanto agora passa a existir uma mutação das palavras em imagem, criando um destaque maior no

gesto e no movimento que os poemas transmitem. As figuras 8, 9, 10 e 11 são quatro infopoemas criados pelo artista e que se encontram no livro *Algorritmos: infopoemas*. Nestes exemplos são claras as diferenças para com os primeiros poemas visuais – desde a preferência para a leitura difícil, até às alterações do desenho das letras (significativo o suficiente para, por exemplo na figura 10, se assemelharem mais a uma pintura do que a algo derivado do alfabeto ocidental).

Aqui, o poema perde de certa forma o seu lado de comunicação através da palavra, mas consequentemente ganha no poder visual. A palavra volta ao seu estado primário - o desenho.



Fig.8. E. M. de Melo e Castro – *Gritos*, 1998. Impressão sobre papel. Livro “Algorritmos: infopoemas”, p.27. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algorritmos/>



Fig.9. E. M. de Melo e Castro - *Insigno ocular*, 1998. Impressão sobre papel. Livros “Algoritmos: infopoemas”, p.38. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/>



Fig.10. E. M. de Melo e Castro - *Texto de amor*, 1998. Impressão sobre papel. Livros “Algoritmos: infopoemas”, p.45. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/>

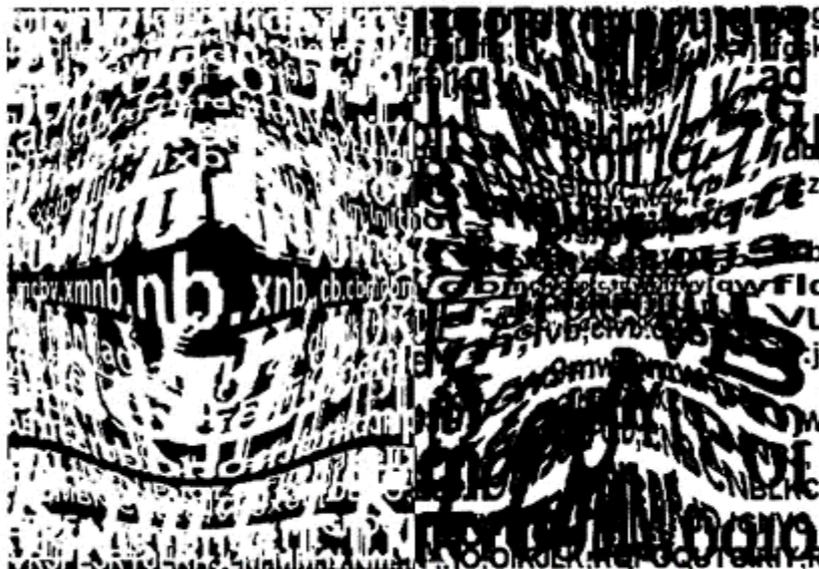


Fig.11. E. M. de Melo e Castro - *Ilegibilidade dialética*, 1998. Impressão sobre papel. Livros “Algoritmos: infopoemas”, p.72. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/>

### 1.3 Breve referência a Sílvio Hansen

Sílvio Hansen (s.d, Pernambuco, Brasil – Agosto de 2020, Brasil) foi artista plástico e poeta visual. As suas obras são reconhecidas sobretudo pelo seu carácter crítico para com a sociedade e política envolvente no Brasil.

No livro *Poesia Visual* (2007) é possível observar essas mesmas obras que, infelizmente, não se encontram na internet, tal como os catálogos das suas exposições. Até mesmo a informação sobre o artista é escassa.

Posto isto, felizmente, na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, é possível visualizar o livro acima mencionado. Nele, constatamos a forma como Hansen utilizou a imagem e a palavra de modo a complementarem-se, criando uma leitura fácil e direta para o público.

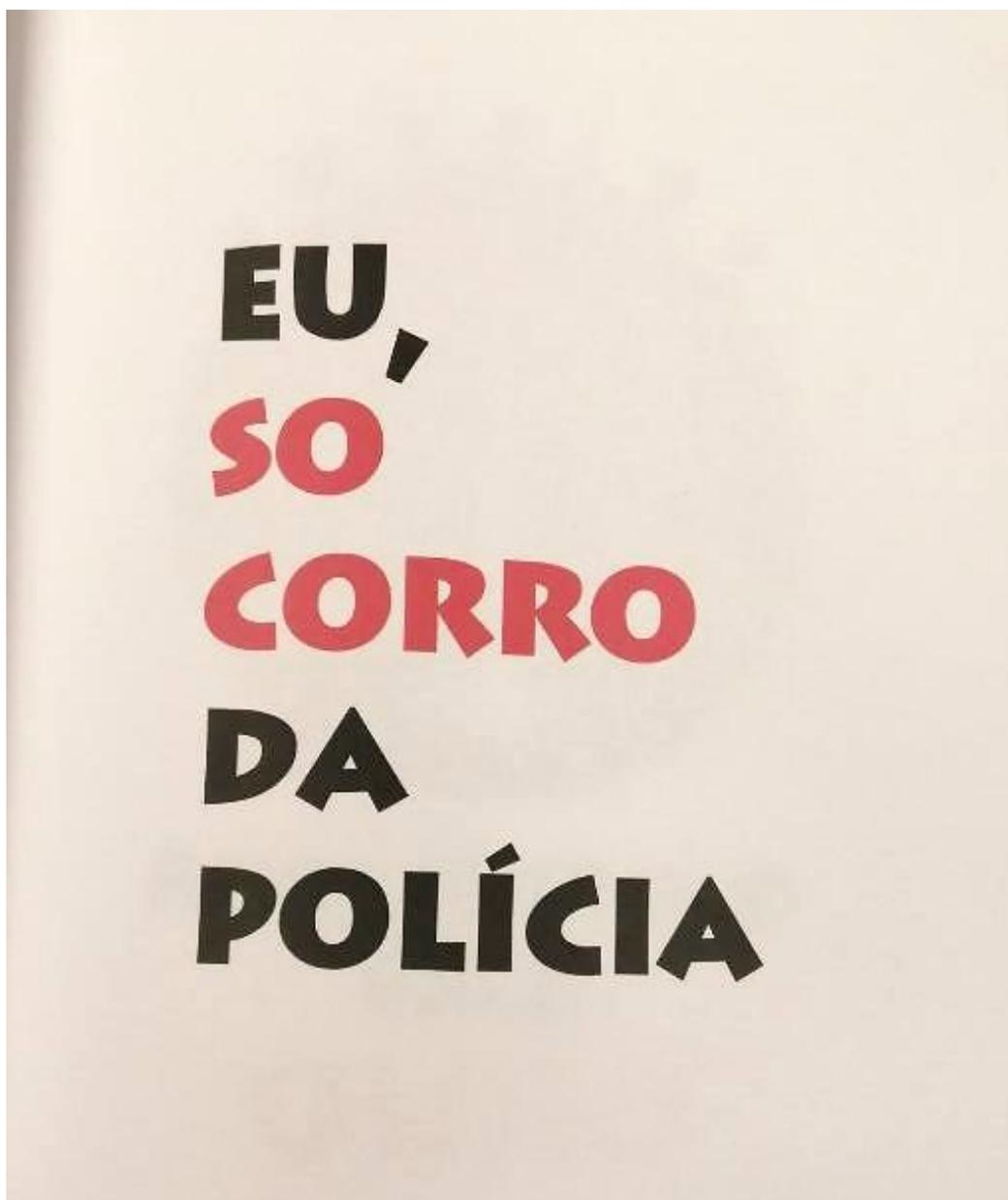


Fig.12. Sílvio Hansen - *Eu, so corro da polícia*, 2007. Impressão sobre papel. Livro “Poesia Visual”. Fonte: fotografado do livro “Poesia Visual”, p.103.

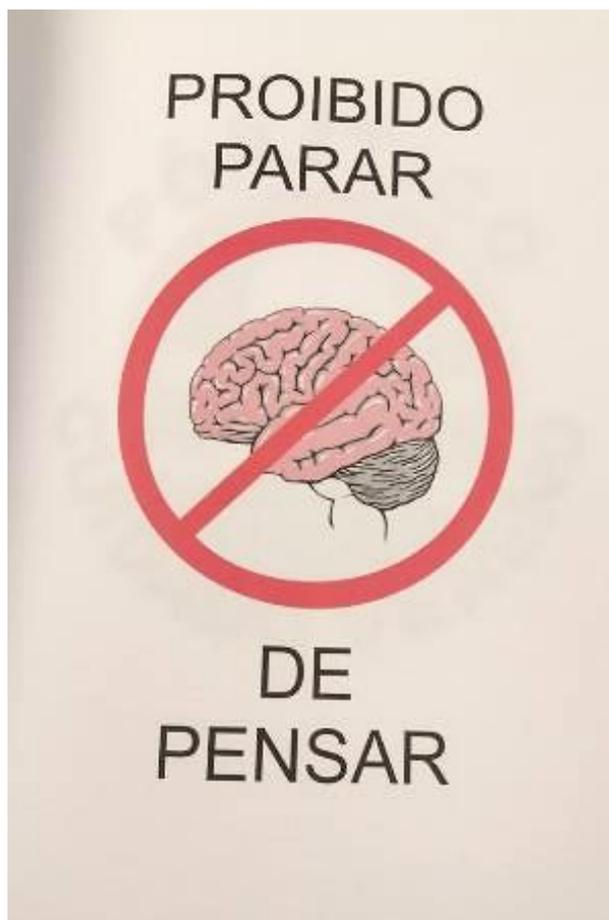


Fig.13. Sílvio Hansen - *Proibido parar de pensar*, 2007. Impressão sobre papel. Livro “Poesia Visual”. Fonte: fotografado do livro “Poesia Visual”, p.91.

## **Capítulo II – Quando a Poesia Visual e a pintura se juntam**

### **2.1 A pintura de António Sena**

*Nunca pinto o real, faço-o. O real não existe, faz-se.* (Paulouro, Sena, & Helder, 1975-1976, p. 27)

Pintor e fotógrafo, António Sena (1941, Lisboa, Portugal) é o autor de uma vasta carreira artística, composta por diversas obras que se complementam numa linha sequencial de experimentação. Esta é uma das semelhanças na sua prática com os artistas cujas obras se inserem na Poesia Visual.

A experimentação é o motor de criação de Sena, assim como o de Hatherly e o de Melo e Castro, a razão insere-se nas possibilidades que existem no ato de experimentar. Sem este componente, teria existido a junção da poesia com a imagem? Possivelmente não.

Tomando como verdade que experimentar é uma prática corrente nos artistas até agora mencionados, António Sena parece não ser exceção. O que se observa na sua pintura é que: a caligrafia e a escrita estão presentes, assim como o movimento, e a preferência pela pintura abstrata enquanto meio de expressão.

As suas pinturas e desenhos falam por si, tanto que a maioria não tem título, auxiliando assim a imaginação de cada espectador, tal como refere David Medalha “Quase todas as obras de António Sena são obras sem título. Talvez ele tenha escolhido não dar títulos específicos aos seus quadros por não querer limitar a quantidade de possíveis interpretações. (Serralves, Museu de Arte Contemporânea , 2003, p. 31)”. Maria João Fernandes parece ser da mesma opinião quando afirma estarmos perante uma caligrafia que não quer ser lida e cujos signos e símbolos são propositadamente transformados de forma a ficarem despojados dos seus significados, aproximando-se assim mais do campo da pintura (Fernandes, 2008, pp. 191-193).

Na figura 14 é indiscutível a presença de movimento através das pinceladas e da caligrafia. A par com a ilegibilidade, assídua na sua prática artística, esta pintura sugere uma acumulação de algo composto por signos, rasuras e desenhos-palavras, como se de uma sobreposição e acumulação de ideias e pensamentos se tratasse.



Fig.14. António Sena – *Pintura*, 1965. Óleo, grafite e carvão sobre tela, 100 cm x 81 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/pintura-138926/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pintura-138926/)

De forma geral é esta a sensação que me transmite a sua obra – uma acumulação, uma coleção, uma tentativa de encontrar, por vezes de apagar o que se faz sentir e ouvir. Mesmo na ausência de uma caligrafia, esta faz-se presente, tal como podemos ver no exemplo seguinte.

Na figura 15, com apenas o auxílio de três cores e três formas, o pintor cria a visualização do que será um documento. O retângulo negro, contrastante com o fundo bege, onde as linhas e as palavras são substituídas e simbolizadas por formas geométricas brancas. A única forma orgânica e portadora de movimento é facilmente reconhecida como uma assinatura.



Fig.15. António Sena - *Sem título*, 1968. Spray industrial e acrílico sobre tela, 120 cm x 90 cm.

Por ocasião da exposição “António Sena pintura/desenho 1964-2003”, 2003, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. Fonte: catálogo “António Sena pintura/desenho 1964-2003”, p.92.

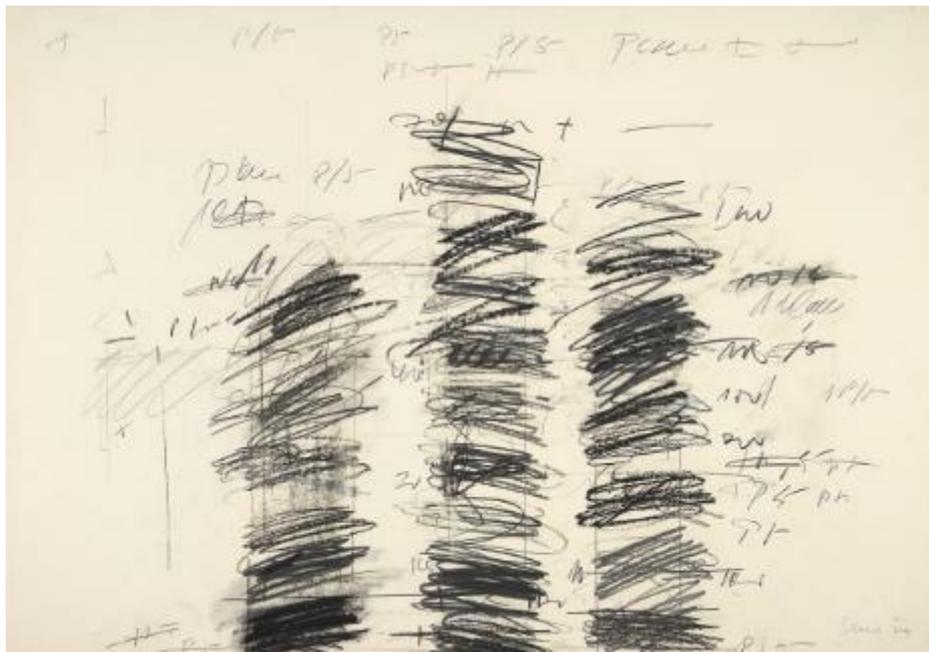


Fig.16. António Sena - *P3*, 1979. Carvão sobre cartolina, 70 cm x 100 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/p-3-156838/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/p-3-156838/)>



Fig.17. António Sena - *BL-HY*, 1979. Tinta acrílica sobre tela, 183 cm x 122 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/bl-hy-154928/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/bl-hy-154928/)>

Dados do mesmo ano, as figuras 16 e 17 possuem diversas semelhanças. Desde os elementos rasurados, a caligrafia apressada como se de anotações se tratassem, aos símbolos que um olhar mais atento consegue decifrar no meio de todo o movimento que as suas obras transmitem.

Com a continuidade da sua prática artística, estes signos – cruzes, ampulhetas, caixas, entre outros – passam a marcar mais presença nas pinturas e desenhos de António Sena. Na pintura inicia-se uma contenção das formas no espaço central do suporte, sem deixarem de se expandir, começando uma diluição com o fundo. Já no desenho esta alteração não é tão simbólica.

O movimento está presente em qualquer obra do artista, desde o início da sua carreira artística até ao presente.

Criado por ocasião da exposição *Litania* (presente de 27 de Novembro de 2018 a 11 de Janeiro de 2019) o livro homónimo permite-nos ver a qualquer altura as mais recentes obras do artista. Sobre elas, Maria Filomena Molder referiu:

Desde há muito que as ampulhetas deixam de cair a sua areia nos desenhos e pinturas de António Sena. Nestas séries de *Litania*, não será exagerado dizer que elas são senhoras deste labirinto sob metamorfoses várias (...) são fugas, lacerações, desmantelamentos, coreografias que disciplinam o medo da simetria e encarceram as suas ameaças (Sena, 2019, p. 10).

Os desenhos datados de 2017 a 2018, presentes em *Litania*, relacionam-se com o Épico de Gilgamesh - descrito como o poema longo mais antigo a chegar à nossa contemporaneidade – de onde Sena retira um verso que, traduzido, se lê “aquele que testemunhou o abismo”. Este verso é repetido freneticamente ao longo dos seus desenhos, acompanhado de formas retangulares, da ampulheta, símbolo recorrente na linguagem artística do autor, e de números.

Talvez o tempo esteja a ser contado ou, talvez, recontado, como se António Sena estivesse a voltar aos seus trabalhos anteriores onde encontra a sabedoria que só o passado pode reter.

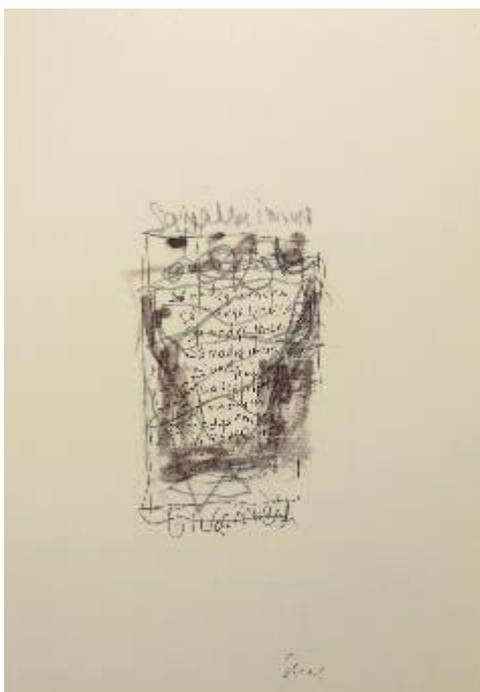


Fig.18. António Sena - *Sem título*, 2017-2018. Grafite e tinta-da-china sobre papel, 30 cm x 21 cm. Por ocasião da exposição “Litania”, 2018-2019, na Giefarte em Lisboa. Fonte da imagem: catálogo da exposição “Litania”, p.79.



Fig.19. António Sena - *Sem título*, 2017-2018. Grafite e tinta-da-china sobre papel, 30 cm x 21 cm. Por ocasião da exposição “Litania”, 2018-2019, na Giefarte em Lisboa. Fonte da imagem: catálogo da exposição “Litania”, p.87.

## 2.2 João Vieira e a caligrafia enquanto promotora de pintura

João Rodrigues Vieira (4 de Outubro de 1934, Vidago, Portugal – 15 de Setembro de 2009, Lisboa, Portugal), artista plástico e cenógrafo português, é conhecido pela sua participação no grupo KWY e pela sua pintura focada na caligrafia. Tal como os artistas até agora referidos, Vieira tinha “a experimentação, o poder da descoberta, do olhar, da incorporação” (Câmara Municipal de Almada; Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, 2008, pp. 10-11) como base, o que contribuiu para a sua extensa prática artística.

As pinturas do artista não se limitam a nenhuma paleta de cores, pelo contrário. Não se contentam com pouco espaço e chamam à atenção pela vivacidade das cores e dos movimentos usados para desenhar a caligrafia. Aqui, estes dois elementos são como um só e permitem que as letras se fundam, que exista uma metamorfose e, assim, “a partir do ordenamento da escrita surge a multiplicação das imagens” (Jorge, s.d., p. 11). A letra, outrora vista como estática, passa a ser um símbolo de movimento, captando assim o público.

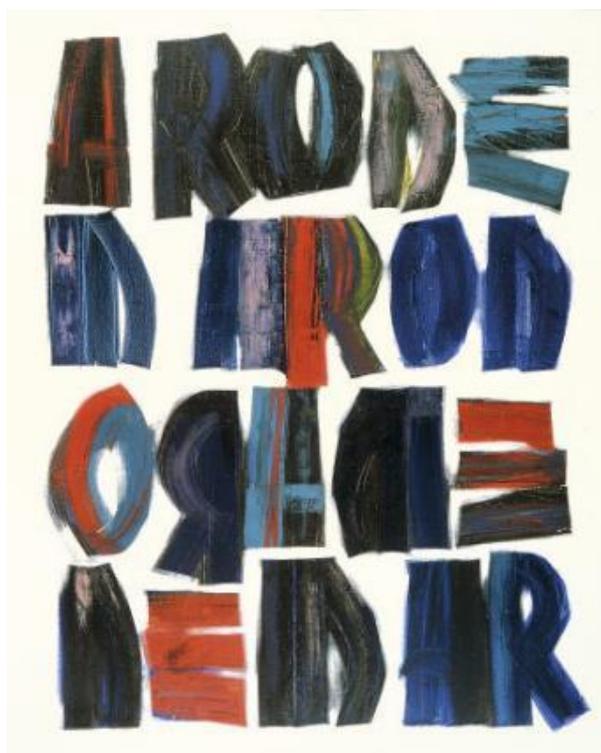


Fig.20. João Vieira - *Uma Rosa É*, 1968. Óleo sobre tela, 200 cm x 161 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/uma-rosa-e-139174/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/uma-rosa-e-139174/)>



Fig.21. João Vieira - *Alfabeto I*, 1981. Óleo sobre tela, 200 cm x 300 cm. Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/alfabeto-i-139256/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/alfabeto-i-139256/)

Nas figuras 20 e 21 observamos precisamente como letras do alfabeto se transmutam através da pincelada, da cor e da sobreposição. Este último elemento é bastante visível mas não elimina a presença de traços que remetem para a repetição de gestos por parte de Vieira. Graças a esses traços, onde se vê o rasto deixado pelo pincel, a pintura ganha dimensão e textura, transportando-se para o terceiro plano. A pintura e o desenho habitam o espaço.

Referindo-se ao grupo KWY, Maria João Fernandes menciona algo que poderia referir-se também aos artistas da Poesia Visual e a António Sena:

Estas escritas plásticas que na pintura adquirem um novo poder, uma maior cintilação, impõem-se na sua individualidade e definem um mesmo elã, uma mesma aventura poética. «Momento de invenção única, de pura criação», o destes universos em diálogo, da emergência de uma escrita-pintura, de uma pintura-escrita que alimenta a arte do século XX e o muito pessoal estilo de cada artista. (Fernandes, 2008, p. 92).

Não é portanto acaso algum que os artistas aqui expostos se liguem. Iniciaram e praticaram a sua arte durante o mesmo século e continuando até ao seguinte, possuem em comum o interesse em usarem as palavras, a caligrafia, o desenho, o movimento e a pintura, criando novas formas de as representarem, e as suas práticas artísticas são extensas por usarem todos o mesmo método – a experimentação.

## Capítulo III - Fundamentos da prática artística: a linha que liga provérbios e memórias

### 3.1 O funcionamento da memória

#### 3.1.1 Processo e categorização de memórias

Estudada pela neurociência cognitiva, a memória é algo presente nos seres vivos. No cérebro do ser humano, a memória continua a ser um conceito bastante intrigante e sob estudo atualmente, especialmente pelo aumento de doenças degenerativas.

Mas o que é a memória? A memória é uma função do cérebro que se insere no campo do conhecimento e da aprendizagem, por outras palavras, segundo o psicólogo Henry Gleitman, a memória é “a maneira como fazemos o registo do passado, para a sua utilização no presente” ou “uma representação duradoura que é reflectida no pensamento, experiência ou comportamento” (Azul, 2019, p. 239), segundo os neurocientistas Bernard Baars e Nicole Gage.

Ao contrário do que se possa pensar, as memórias não estão guardadas num local específico do cérebro, estão sim presentes em grupos de neurónios e são “acordadas” quando os neurónios comunicam entre si. A comunicação entre neurónios acontece através de ligações elétricas chamados de potenciais de ação, sendo que a ligação tem o nome de sinapse.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cf. Lu, D., & Woodruff, D. A. (s.d.). From research to practice. (C. Barry, & K. McGhee, Edits.) *The Brain Series: Learning and Memory*(2), p. [32]. Obtido em 8 de Novembro de 2021, de <https://queenslandbraininstitute.partica.online/queensland-brain-institute/learning-and-memory/flipbook/1/>; Reh, R. (16 de Agosto de 2012). *Mapping memories: illuminating how the brain stores a memory*. Obtido em 8 de Novembro de 2021, de Harvard University: <https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2012/issue124a/>; The University of Queensland Australia. (s.d.). *Queensland Brain Institute: Action potentials and synapses*. Obtido em 7 de Novembro de 2021, de The University of Queensland Australia: <https://qbi.uq.edu.au/brain-basics/brain/brain-physiology/action-potentials-and-synapses>

Existem cerca de quatro tipos de memória: a memória declarativa ou explícita, a memória-não declarativa ou implícita, a memória de curto prazo e a memória de médio/longo prazo.

Na memória declarativa existem dois tipos de memória: a memória episódica – são memórias relacionadas com factos do conhecimento da pessoa ou acontecimentos ligados à sua história pessoal (Azul, 2019, p. 241); e a memória semântica que se caracteriza pelo armazenamento de conhecimentos adquiridos, ou seja, que são aprendidos, como por exemplo o significado das palavras (Azul, 2019, p. 242). Já a memória implícita refere-se sobretudo aos processos motores aprendidos do ser humano, como saber andar, comer, e aos conhecimentos cognitivos, sendo ativados inconscientemente.

As memórias de curto prazo são ativadas apenas por um curto espaço de tempo, servem por norma para a realização e organização de tarefas, como fazer uma chamada, sendo referidas como “memória de trabalho.”

No oposto encontram-se as memórias a médio/longo prazo – estas podem durar bastante tempo e ser recordadas de forma consciente.

Parece não existir concordância sobre como são guardadas as memórias e, no livro *Mente e Consciência*, o autor refere dois pontos de vista diferentes. Por um lado, alguns neurocientistas e psicólogos acreditam que as memórias são guardadas em diferentes partes do cérebro, como se de ficheiros se tratassem (Azul, 2019, p. 241). Mas esta possibilidade é refutada por P. M. S. Hacker e M. Bennett, que defendem que as memórias não estão armazenadas em regiões específicas do cérebro.

Tendo em conta que o cérebro é um órgão maleável e que os diferentes tipos de memórias se alojam em diferentes grupos de neurónios, as recordações podem ser alteradas também. Uma recordação acontece quando o grupo de neurónios, que retém a informação da recordação, é ativado posteriormente.

No processo de ativação, a recordação encontra-se num estado possível de alterar “permitindo que seja fortalecida, enfraquecida ou alterada de alguma outra forma” (Greshko, 2019).

### 3.1.2 A memória através de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino

Teologia e filosofia foram duas vertentes de Santo Agostinho (13 de Novembro de 354 d.C. Tagaste, Argélia – 28 de Agosto de 430 d.C. Hipona, Argélia) cujas reflexões podem ser encontradas em diversos livros. Na obra *Confissões* o autor relata a sua vida antes e durante a sua conversão para o cristianismo, questionando e refletindo os mais diversos assuntos.

No Livro X de *Confissões* encontram-se textos direcionados para as questões da felicidade e da memória, descrita como um local vasto:

onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram. Aí está escondido também tudo aquilo que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo, quer variando de qualquer modo que seja as coisas que os sentidos atingiram, e ainda tudo aquilo que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou. (Agostinho, 2008, p. 55).

Ao refletir sobre a memória, torna-se clara a existência de uma relação para com os cinco sentidos externos: olfato, paladar, tacto, visão e audição, sobre a qual Santo Agostinho menciona que não são as coisas observadas, ouvidas, tocadas (etc.) que permanecem na memória, mas sim as imagens dessas coisas (Agostinho, 2008, p. 56).

Por outro lado, São Tomás de Aquino (1225, Roccasecca, Itália – 7 de Março de 1274, Lácio, Itália) refere na obra *Suma Teológica* a existência de sentidos internos:

à recepção das formas sensíveis é destinado o sentido próprio e comum, de cuja distinção a seguir se tratará. Porém, à retenção e à conservação dessas formas é destinada à fantasia ou imaginação, que é um como tesouro das formas recebidas pelo sentido. Ao passo que, a apreender as espécies intencionais, que não são recebidas pelo sentido, se destina à virtude estimativa. E, por fim, a conservá-las se destina à virtude memorativa, que é o como tesouro de tais espécies intencionais. (Tomás de Aquino, p. 657).

Portanto, os quatro sentidos internos são: o senso comum, a imaginação, a memória e a cogitativa, sendo este sentido característico do homem<sup>4</sup>, razão pela qual substitui a virtude estimativa. Assumindo a existência de sentidos internos, a memória, para S. Tomás de Aquino, tem duas vertentes: recordação súbita/memória sensível, que se relaciona com os sentidos; e a memória por reminiscência/inteligível, ou seja, relacionada com o

---

<sup>4</sup> Em *Suma Teológica*, S. Tomás de Aquino distingue a estimativa da cogitativa afirmando que “quanto às formas sensíveis, não há diferença entre o homem e os outros animais que, semelhantemente, sofrem mutação dos sensíveis externos. Mas há diferença quanto às espécies intencionais preditas. Pois, os animais percebem tais espécies só por um como instinto natural; ao passo que o homem, por uma certa comparação. E por isso, a chamada estimativa natural, nos animais, chama-se cogitativa no homem, que chega a tais espécies intencionais por uma certa comparação” (Tomás de Aquino, p. 658)

conhecimento adquirido. Será, portanto, parafraseando Paulo Faitanin, a memória sensível a ter uma ligação aos outros sentidos internos, conservando as imagens mantidas pela imaginação, que o senso comum irá distinguir para, de seguida, a cogitativa catalogar consoante a sua utilidade e finalmente serem arquivadas na memória, para mais tarde serem recordadas.<sup>5</sup>

Lado a lado com a memória está o esquecimento, algo que Sto. Agostinho reflete nos subcapítulos XVIII e XIX de *Confissões*. Pode ser recordado algo que foi esquecido? O autor afirma que não, pois, ao ser recordado, implica que a memória não terá sido esquecida:

Não dizemos que encontrámos o que estava perdido, se não o reconhecemos, nem o podemos reconhecer, se não nos lembrarmos: mas aquilo que, de facto, estava perdido para os olhos, conservava-se na memória. (Agostinho, 2008, p. 67).

### **3.2 A ligação entre a memória e os provérbios selecionados**

Se as memórias não se mantêm ativas constantemente, existe a possibilidade de que, quando lembradas, sofram alterações. No entanto, em princípio, a base da memória, a razão pela qual foi mantida na categoria de memória a médio/longo prazo deve manter-se. Por sua vez, a razão para as memórias estarem nesta categoria parece estar relacionada com as emoções de cada pessoa. Ou seja, um acontecimento – posteriormente memória a médio/longo prazo – que suscite na pessoa certas e determinadas emoções, é a razão para esta cair no tipo de memória mais permanente que existe.

A ponte entre a memória e os provérbios surge através do conhecimento, algo que ambos possuem, mesmo que de formas diferentes. As memórias são retores de conhecimento baseados em experiências próprias, já os provérbios foram criados com o intuito de passarem uma mensagem, um conhecimento, durante épocas em que o analfabetismo era

---

<sup>5</sup> Cf. Faitanin, P. (Janeiro-Junho de 2008). O papel dos sentidos internos na teoria do conhecimento de Tomás de Aquino. (R. Cajaraville, Ed.) *AQUINATE*, IV(6), p.241. Obtido em 31 de Janeiro de 2022, de AQUINATE: <http://www.aquinate.com.br/wp-content/uploads/2016/11/Estudo-3-Faitanin-2.pdf>

comum. Os ensinamentos eram passados por meio da oralidade e foram alterados com o passar do tempo.

Não é de espantar que um meio de ensinamento tão dependente de pessoas, épocas e diferentes opiniões, seja propício a provérbios que se contradizem ou que se repitam com poucas palavras de diferença. Assim, tal como as memórias, pode sofrer alterações.

As semelhanças entre estes dois tópicos são inegáveis, sendo curioso como a sobrevivência dos provérbios esteve tão dependente da memória de quem os conhecia, cuja duração oscila, tornando-a imprevisível.

É possível que a imprevisibilidade da memória, em conjunto com a imprevisibilidade da duração de vida das pessoas, fossem razões para a procura e criação de meios de registo que não dependessem de um ser tão mutável e instável. Maurice Halbwachs aponta para esta fragilidade da memória no seu livro *A memória coletiva* onde afirma que “o único meio de salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (como citado em Souza, 2012, p.111).

Felizmente, existem diversas formas de registo e de armazenamento, começando pelas simples folhas de papel e pelos arquivos, e acabando nos documentos eletrónicos e nos discos externos.

O conceito de tempo, a sua imprevisível duração, o peso ou a leveza que o mesmo carrega, foi algo que me suscitou interesse desde criança. Cresci, como tantas outras crianças, com a lengalenga “O tempo perguntou ao tempo quanto tempo o tempo tem. O tempo respondeu ao tempo que o tempo tem tanto tempo quanto o tempo tem”, e a questão de quanto tempo tem o tempo permaneceu por muito tempo.

É curioso pensar que, quando nos é contado um acontecimento, o tempo em que se passou faz parte do passado, contado no presente, sendo que esse presente - para quem o ouve - habita, no conceito do tempo, o espaço do futuro, em relação a esse acontecimento. Tim Ingold refere esta linha que liga a história (presente) ao acontecimento de vida (passado), dizendo:

To tell a story, then, is to relate, in narrative, the occurrences of the past, retracing a path through the world that others, recursively picking up the threads of past lives, can follow in the process of spinning out their own. (...) the thread being spun now in the thread picked up from the past are both of the same yarn. There is no point at which the story ends and life begins. (Ingold, 2007, p. 90).

O tempo é também mutável - o que é presente foi em tempos futuro e será passado - sobram-nos as memórias para nos lembrar que o tempo passou e continua a passar.

Aprendi através de histórias de vida e de provérbios, que me foram contados, que: o tempo é precioso; que a sabedoria pode ser partilhada de forma indireta; que cada ser humano tem uma experiência de vida, sentimentos e, sobretudo, que ninguém é eterno. Essa incapacidade leva a que, quem permanece, sinta a necessidade de relembrar quem já não habita o presente, mantendo-o “vivo” através da partilha de memórias.

Por estas razões, os provérbios escolhidos para usar no projeto *Em busca da memória: quando os fragmentos tomam forma* relacionam-se com a existência do tempo: que demonstram continuidade, que parecem possuir todas as respostas e certezas; e com o futuro: que transmite/proporciona mudança, esperança e incerteza.

### **3.3 Princípio, meio e fim do projeto**

*Every line is the trace of a delicate gesture of the hand that holds the brush, a gesture inspired by the calligrapher's close observations of movements in the world around him.* (Ingold, 2007, p. 131).

Os trabalhos do projeto *Em busca da memória: quando os fragmentos tomam forma* são fruto de uma situação pandémica. No primeiro trimestre do ano 2020 é dado a conhecer à população mundial o surgimento de um vírus – SARS-CoV-2 – cuja infeção se propaga rapidamente pelo globo, causando uma nova doença denominada de COVID-19. Devido ao número de infeções e mortes galopante a nível global, é declarada uma pandemia pela OMS e Portugal entra em estado de emergência e em confinamento no dia dezoito de março de 2020.

Este fecho obriga a uma deslocação para casa – o cofre de memórias – local onde todas as obras a seguir expostas foram criadas. Tal como o SARS-CoV-2, mas de forma muito mais pacífica, também o meu trabalho sofreu mutações.

Assim como os artistas até agora mencionados, também aqui a experimentação foi o motor de produção. Com materiais limitados e muito pouco espaço, o chão torna-se mesa de projetos e com o auxílio de linha e de papel vegetal, são criados pequenos livros.

Em paralelo, é feita uma leitura dos provérbios existentes nas seguintes monografias: *Os Provérbios e a Cultura Popular*, de Alexandre Parafita e Isaura N. Fernandes; *Provérbios de Portugal*, da autoria da Coordenação Concelhia do Seixal; *O livro dos provérbios Portugueses*, de José Ricardo Marques da Costa; *Dicionário dos Provérbios – Francês, Português, Inglês*, de R. C. de Lacerda, H. R. C. de Lacerda e E. S. Abreu.; *Provérbios e Ditos Populares*, do autor José Alves Reis; *Nova Recolha de Provérbios e Outros Lugares Comuns Portugueses*, coordenação de Manuel João Gomes; e *O Grande Livro dos Provérbios*, de José Pedro Machado. São então selecionados provérbios relacionados com o tempo (não meteorológico), subdivididos em três categorias: provérbios com a palavra “tempo”, provérbios sobre o valor do tempo e, por fim, provérbios sobre o futuro. Esta sabedoria popular é do interesse de artistas como Rafael Bordalo Pinheiro (21 de Março de 1846, Lisboa, Portugal - 23 de Janeiro de 1905, Lisboa, Portugal) que, em 1876, cria o álbum de caricaturas *Phrases e Anexins da Lingua Portuguesa*, composto por dez estampas onde se encontram provérbios ilustrados. Também o aguarelista Alfredo Roque Gameiro (4 de Abril de 1864, Minde, Portugal – 5 de Agosto de 1935, Lisboa, Portugal) nutria do gosto pelos provérbios portugueses, fixando a sua presença nos frisos de azulejos da sua residência – conhecida como Casa Roque Gameiro (Amadora).

Enquanto, na época pré-confinamento, trabalhava a caligrafia por meio da serigrafia, onde usava a repetição e a sobreposição – como é possível observar na figura 22 – tal deixa de ser possível, tendo de adaptar a criação às restrições impostas pelo espaço.

Assim, surge a linha como meio caligráfico, promovendo uma caligrafia bordada, tosca, sem espaço para a repetição da palavra. Os provérbios passam a ser usados de forma coerente, existindo uma preferência inicial para os que me são mais familiares. O suporte é escolhido depois da criação do primeiro livro, onde são usados três materiais diferentes.

O objetivo foi, através da experimentação, representar a memória. Assim, iniciou-se um trabalho de reflexão sobre como se pode tornar visível, sem o auxílio de objetos já existentes, algo que não se encontra presente no mundo físico e sim no espaço da mente.



Fig.22. Ariana Zeferino - *Sem título*, 2019. Serigrafia sobre papel Rosaspina Fabriano 50cmx70cm. Fonte: coleção da artista.

Ao tentar recordar um acontecimento passado, é possível distinguir certos componentes presentes nesse ato mental. Primeiro a imagem da recordação surge difusa, enevoadada, onde os pormenores não são nítidos. Com base nisso, as cores que ocorrem são tons subtis de branco, cinzento e castanho.

São então escolhidos três materiais: o acetato, pela sua transparência; o papel esquivo naturalmente envelhecido, material que se assemelha à visão mental da memória; e o pano cru, sobretudo pela sua cor e a sua maleabilidade para com o ato de bordar.

Os três, mais a linha preta de algodão e o provérbio que mais permanecia na memória, deram base à primeira criação, presente na figura 23.

Na obra seguinte o suporte dá lugar ao papel vegetal, mantendo-se o tipo de linha. Surge um provérbio com um sentido diferente do anterior, que tinha uma conotação vingativa, e que não se enquadrava no tema do projeto. Tendo como mote o provérbio “o conhecimento não ocupa lugar” é iniciada uma pesquisa de provérbios portugueses, dando primazia aos que permaneciam na memória.



Fig.23. Ariana Zeferino - *Amor com amor se paga*, 2020. Linha de algodão sobre acetato, papel esquiço e pano cru, 15 cm x 15 cm. Fonte: coleção da artista.



Fig.24. Ariana Zeferino - *O saber não ocupa lugar*, 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 15 cm x 15 cm. Fonte: coleção da artista.



Fig.25. Ariana Zeferino – *Quem feio ama, bonito lhe parece*, 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 15 cm x 15 cm. Fonte: coleção da artista.

Passa a existir uma preferência pela plasticidade do papel vegetal – tem uma consistência mais sólida do que o pano cru e o papel esquiço sem deixar de ser maleável, é suficientemente resistente ao ato livre de bordar, e possui um aspeto visual nem opaco nem transparente, quase como um nevoeiro contido em si mesmo.

A linha de costura de algodão preta é trocada pela linha de algodão de bordar branca, sobretudo pela sua acessibilidade, mas também por ser mais maleável e consequentemente impedir a existência de rasgos no papel.

Na realização de pesquisa de autores que pudessem ter usado materiais semelhantes ao papel vegetal, surgem as obras da artista visual inglesa Maria Wigley (s.i., Reino Unido). Semelhante à minha prática e à dos autores referidos neste relatório, as obras de Wigley provêm da ligação entre o desenho e a caligrafia, interessando-se também pela semelhança entre a pintura e bordados (Wigley, 2020).

Apesar das suas obras não se relacionarem com provérbios nem com a memória, acabam por se aproximar visualmente dos seus trabalhos. Tal é possível observar na figura 26.



Fig.26. Maria Wigley - *I messaged you*. s.d. Bordado sobre entretela hidrossolúvel. Coleção da artista. Disponível em WWW:<URL: <https://www.cosyproject.com/blog/desginer-edge-maria-wigley-selvedge/>

As folhas, até à figura 25, surgem soltas propositadamente. Ligam-se através da simples linha de algodão, um elemento frágil que contém a responsabilidade de manter coerente toda a obra.

As palavras, cada uma no seu próprio espaço, são inscritas nas folhas de modo que, quando empilhadas, exista sobretudo a sobreposição do suporte. O significado singular de cada palavra ecoa durante os breves momentos em que se passa de uma folha para a outra, deixando a linha como elo semântico. Quando as folhas estão ordenadamente sobrepostas, criam uma visão que relembra a memória – um sentido de profundidade é criado pela ilegibilidade cada vez mais cerrada das palavras, até que deixam de ser visíveis, sem nunca deixarem de estar completamente presentes. Tal efeito é visível na figura 27.

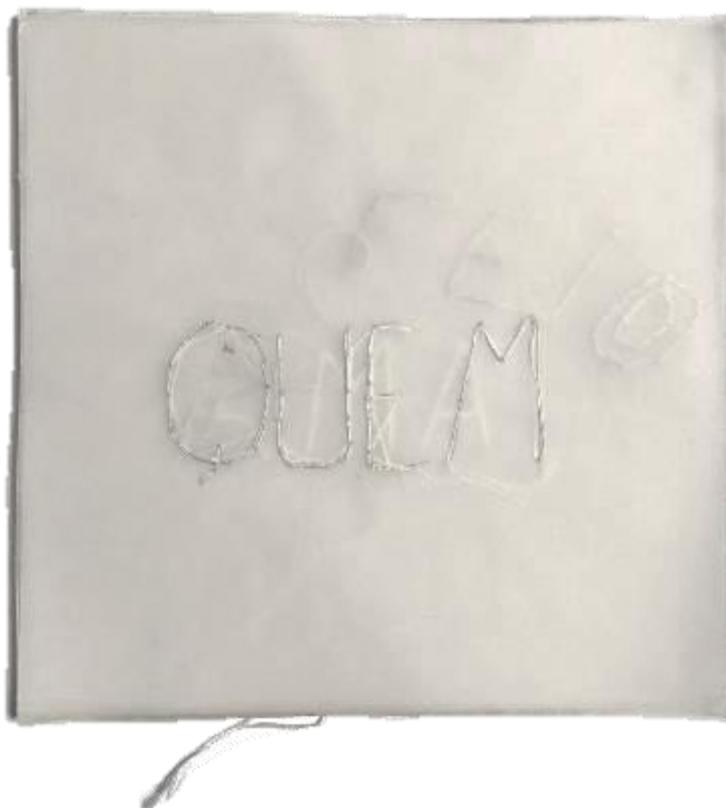


Fig.27. Ariana Zeferino – *Quem feio ama, bonito lhe parece* (fechado), 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 15 cm x 15 cm. Fonte: coleção da artista.

O tamanho dos livros até então, é uniformizado, tendo como molde um azulejo. Mas na obra “Grão a grão enche a galinha o papo” o formato altera-se por ser fruto do desperdício das outras obras feitas. Sendo um projeto de poucos meios, não faria sentido não usar o que era até então uma sobra de papel. Devido às suas dimensões, surgiu uma oportunidade para aprofundar a criatividade.

Foi assim criado um livro com capacidade para estar fechado, sem a necessidade de costuras ou de recortes em demasia, de um tamanho e formato portátil. A sequência das palavras que formam o provérbio é bordada uma só vez, sendo que metade é inscrita na parte de trás do livro – com a linha preta mais fina, ou seja, é necessário ler de ambos os lados.

O conceito continua a ser a criação de um objeto que represente a memória, e esta obra visa representar precisamente a confusão que o relembrar um acontecimento pode causar, para além de relembrar que uma lembrança pode ser alterada cada vez que é recordada. É também alusivo a um ciclo – uma memória que se fecha em si mesma, um provérbio

nde, aos poucos, se chega ao fim pretendido



Fig.28. Ariana Zeferino – *Grão a grão enche a galinha o papo (fechado)*, 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 14,8 cm x 8,7 cm. Fonte: coleção da artista.





Fig.29 e 30. Ariana Zeferino – *Grão a grão enche a galinha o papo* (aberto), 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 59,7 cm x 8,7 cm. Fonte: coleção da artista.

No seguimento da experimentação, surge a ideia de ilustrar, com os mesmos materiais, o provérbio “Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara”, pela simplicidade que o próprio provérbio dispõe. A adição da linha de cor azul propõe a ideia de água, a linha branca numera a ordem das imagens e a linha preta dá forma ao ser que “lava a cara”.

É novamente criada outra estrutura, agora baseada nos tabuleiros de jogos que se dobram de uma forma específica. Tem o mesmo tamanho que as primeiras obras, quando fechado, e o dobro quando totalmente aberto.



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

Fig.31-34. Ariana Zeferino – *Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara* (fechado), 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 15 cm x 15 cm. Fonte: coleção da artista.



Fig.35. Ariana Zeferino– *Uma mão lava a outra e as duas lavam a cara* (aberto), 2020. Linha de algodão sobre papel vegetal, 30 cm x 30 cm. Fonte: coleção da artista.

Paralelamente aos trabalhos realizados em papel vegetal, eram também feitos trabalhos ligados à caligrafia, aos provérbios e à memória, mas com materiais diferentes.

Com uma ligação mais direta ao ato de pintar e usando a caligrafia de uma forma mais comum, são criadas três pinturas, onde a economia de meios se mantém. A tinta acrílica e a tinta de impressão negras surgem como representação das memórias que habitam o espaço do esquecimento. Outrora acontecimentos, que passaram a memórias, lembranças e, por fim, ao vazio.

Mas o rasto deixado pelo acontecimento surge do negrume, exposto ao olhar mais atento, o olhar curioso.



Figura 36



Fig.36 e 37. Ariana Zeferino - *Sombra* (aberto), 2020. Tinta acrílica e tinta de impressão sobre papel, 29,7 cm x 37,8 cm. Fonte: coleção da artista.



Figura 38



Figura 39



Fig.38-40. Ariana Zeferino– *Antes só que mal-acompanhado*, 2020. Tinta de impressão sobre papel, 28,8 cm x 113,8 cm. Fonte: coleção da artista.

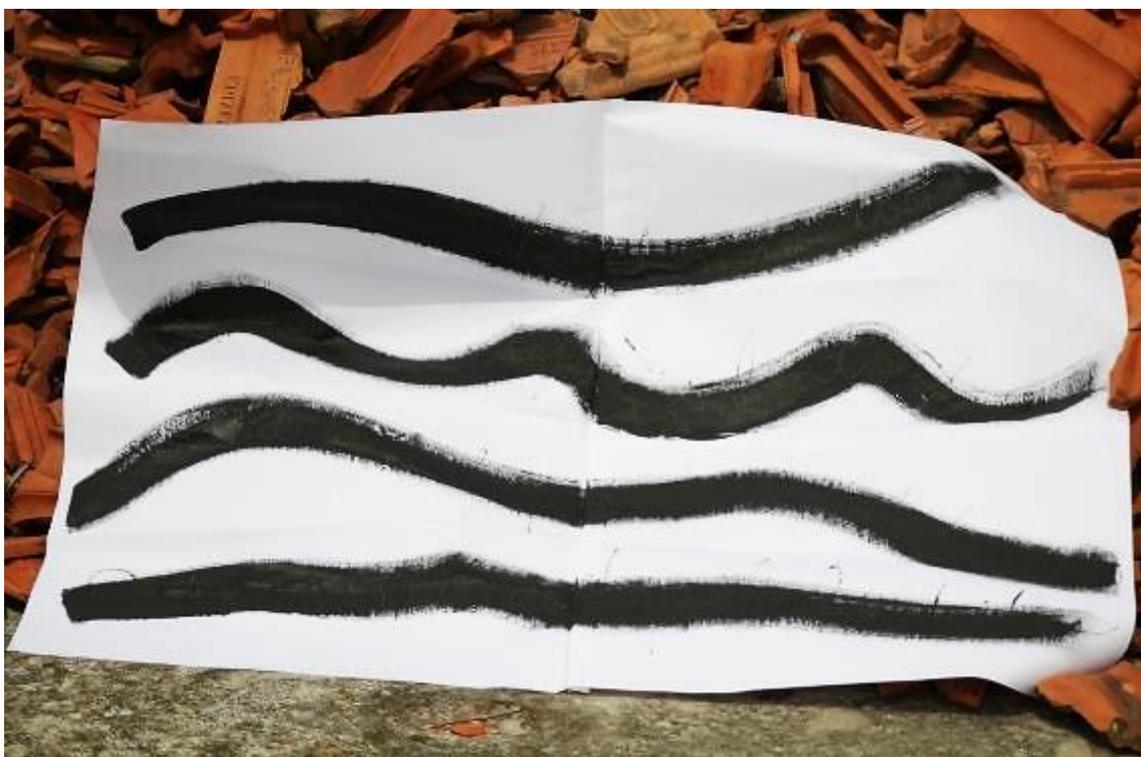


Figura 41



Figura 42



Fig.41-43. Ariana Zeferino– *Deus escreve certo por linhas tortas*, 2020. Tinta de impressão sobre papel, 82,7 cm x 119,9 cm. Fonte: coleção da artista.

Nas obras “Antes só que mal-acompanhado” e “Deus escreve certo por linhas tortas” a presença do movimento através da mancha é mais claro. As pinceladas são feitas com uma espessa camada de tinta que, com a continuidade do movimento, acabam com a marca do rasto do pincel, aludindo à libertação – da má companhia, no caso do primeiro, e da certeza, no segundo caso.

Inspirada nas mantas de retalhos, presentes na sociedade em que me insiro, foi criada a manta do conhecimento. Cerca de quarenta e sete palavras, dezassete tecidos diferentes, nove provérbios e nove cores compõem essa manta. Os provérbios foram escolhidos pela sua permanência no quotidiano, sendo selecionados os que poderiam ser divididos. A cada um foi designada uma cor, sendo depois dividido em duas partes e separado, tendo como elo de ligação a cor específica de cada provérbio. Por sua vez, as cores usadas foram eleitas pelo contraste com os tecidos.



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Fig.44-47. Ariana Zeferino– *Quando memórias se juntam*, 2020. Tinta acrílica sobre tecido, 120 cm x 262,9 cm. Fonte: coleção da artista.

Devido aos diferentes materiais e propriedades de cada tecido, os provérbios foram pintados por meio de transferência. Cada metade, por vezes cada palavra, foi primeiramente pintada no sentido da direita para a esquerda sobre um vidro e de seguida transferida para cada tecido. Por ser pintada numa superfície não absorvente, os movimentos do pincel que criaram a caligrafia presente, acabaram por se destacar bastante.

Quando diferentes memórias se juntam, podem criar uma teia, um mapa e, neste caso, uma manta onde, mesmo que não pertençam ao mesmo tema ou ao mesmo tempo, acabam por ficar ligadas por habitarem o mesmo espaço.

Após a criação da manta o objetivo foi criar objetos, apenas com papel vegetal e linha, que remetesse para a forma como uma memória poderia ser vista, se habitasse o mundo físico.

Algumas das ideias postas em experimentação foram: a criação de uma toalha redonda, com renda que ligava pequenos quadrados de papel vegetal, cada um com uma palavra de um provérbio, sendo a palavra central comum a todos esses provérbios; a criação de um recipiente cilíndrico, preenchido com diversos pedaços de papel vegetal, todos ligados pela mesma linha; e um objeto semelhante a uma pasta de arquivos onde, de forma semelhante à manta, provérbios seriam divididos em partes e baralhados com outros provérbios, criando novos.

Nenhuma destas ideias foi possível executar devido aos materiais utilizados, com exceção da última, da qual foi possível fazer um protótipo com papel esquiço e papel vegetal (figura 48). Infelizmente, ao mudar totalmente para papel vegetal, e mesmo criando numa maior escala, o material impedia a mobilidade e total execução do objeto.



Fig.48. Ariana Zeferino– Protótipo de *Memory folder*, 2021. Linha de algodão sobre papel esquiço e papel vegetal, medidas variadas. Fonte: coleção da artista.

Com o objetivo de criar peças de maior dimensão e sem a capacidade de o fazer totalmente com o material anterior, é iniciada uma procura pessoal de materiais já existentes na minha residência.

A primeira categoria foi usada para o protótipo da ideia representada nas figuras 49 e 50, onde doze provérbios, divididos ao meio e escritos em folhas, foram separados e colocados em placares com uma distância considerável um do outro. Esta distância era encurtada pela linha de lã branca, que ligava uma metade à outra criando uma teia.



Figura 49

O conceito desta ideia, não realizada por não existir espaço físico para tal, é baseado na procura da representação do trabalho mental que cada pessoa faz na tentativa de relembrar uma memória. O público entraria numa pequena sala e faria o trabalho, aqui físico, de seguir as linhas que ligam uma metade à outra, tentando não se perder na teia onde se encontra.

Curiosamente, o protótipo acabou por se desmontar com a passagem do tempo e, caídos no chão, os fios criaram linhas semelhantes às manchas das figuras 36 e 39 e que remetem para a caligrafia.



Fig.49 e 50. Ariana Zeferino– Protótipo de *Procura-me*, 2021. Linha de algodão e papel. Feito na residência artística Armazém 56, Seixal. Fonte: coleção da artista.



Fig.51. Ariana Zeferino – Protótipo de *Procura-me* (detalhe da linha no chão), 2021. Linha de algodão e papel. Feito na residência artística Armazém 56, Seixal. Fonte: coleção da artista.

A categoria de provérbios sobre o valor do tempo, assim como os provérbios sobre o futuro acabaram por não ser ainda usados. Já da seleção de provérbios sobre o futuro, composta por nove provérbios, foram usados dois, na seguinte obra.

“A lição do futuro existe na contemplação do passado” e “Olhai para o passado se quereis ver o futuro” foram ambos usados para a obra “No presente” (figuras 52-58). Ambos os provérbios contêm as palavras “passado” e “futuro”, e passam a mensagem de que, manter o passado vivo nas memórias, auxilia a uma transição favorável para o futuro. Acabam por ser um guia para quem os lê, sendo claramente provérbios sábios.



Figura 52



Figura 53



Figura 54

A escala aumenta para que as obras marquem o espaço de forma significativa.

Os materiais usados têm todos uma “vida” anterior a esta peça. Certamente considerados desperdícios, sobras do que já haviam sido ou pertencido, mantinham-se em excelentes condições e, por isso foram escolhidos para a criação da obra.

A estrutura de madeira foi antes parte de uma cadeira de praia, sendo agora a moldura e o único material sólido da obra. Encontram-se quatro tecidos brancos, de texturas e materiais diferentes, assim como dois tipos de papel, o vegetal e um papel fino, semelhante ao papel esquiço, mas mais opaco e com uma textura mais suave unilateral. Sobram as pétalas de flores secas, vinda de uma pequena coleção pessoal – aqui contidas por tecido tule que permite serem observadas com bastante detalhe – sendo a maioria de diferentes espécies de orquídeas.

As pétalas remetem para a permanência do passado, outrora faziam parte de um ser vivo, de uma planta, cujo ciclo de vida passa precisamente por se libertar da sua flor. Está seca, mas permanece, ocupa agora outro lugar e outra forma, mas pertence ao presente e ao futuro até ser pó.



Figura 55



Figura 56



Figura 57

As linhas usadas na caligrafia estão presentes com três cores, o branco, o castanho-escuro e o castanho-claro.

O branco mantém-se no papel vegetal, expandindo-se para o tecido branco onde é camuflado, torna-se ilegível a pouca distância propositadamente, pois o foco são as palavras centrais. Passado e Futuro partilham o mesmo tecido, separados por um pequeno espaço, o Presente. É criada uma leitura contrária à dos provérbios originais lendo-se: “A lição do passado está na contemplação do futuro” e “Olhai para o futuro se quereis ver o passado”; aludindo novamente à mente confusa que, na tentativa de recordar o provérbio, acaba por alterar o mesmo. São assim transformados num só provérbio com um novo significado, de forma não propositada.



Fig.52-58. Ariana Zeferino – *No Presente*, 2021. Linha de algodão sobre papel vegetal, tecidos de algodão e tule, lã, flores e madeira, 52 cm x 107 cm. Fonte: coleção da artista.

Dos provérbios selecionados por mencionarem a palavra “tempo”, quatro foram escolhidos para estarem presentes na obra “Todos os caminhos vão dar a”. Dois são alusivos ao atributo de saber aguardar, um referindo à cautela da possibilidade de mudança, sendo que o último sustenta o conhecimento de que, o que se quer, não virá de uma só vez.

Todos são dignos de contemplar, mas tal pode ser difícil quando são retiradas as palavras “tempo” e “tudo” – presente em três dos quatro provérbios.

Assim como o esquecimento ou a deslocação de uma parte presente na sequência do ato de lembrar, os provérbios são alterados, transformam-se em frases, pois a falta de elementos retira-lhes a conotação da sabedoria.



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62

É então necessário fazer um esforço diferente, mas semelhante, para cada situação – a pessoa que tenta lembrar a memória na sua totalidade, terá de fazer um processo de repetição da memória, voltar ao seu início e relembra-la; o observador que observa a obra e que encontra o significado do provérbio, terá de seguir a linha que vai desde o espaço assinalado, à palavra que devia habitar tal local. O difícil será manter o foco.

Nesta obra volta a existir uma alteração nos materiais. Os provérbios são escritos por meio de carimbos de cor negra, as palavras em falta são bordadas a linha vermelha, no tecido vincado, encontrando-se deslocadas e longe dos provérbios.

Ligam-se ao seu espaço por meio de fios de lã vermelha - a cor escolhida pelo destaque e pela sua conotação alarmante - é urgente que voltem ao seu lugar, o seu *habitat*.



Figura 63



Figura 64



Fig.59-65. Ariana Zeferino – *Todos os caminhos vão dar a*, 2021. Lã, carimbos sobre papel vegetal e tecidos de algodão, tule, flores e madeira, 57 cm x 127 cm. Fonte: coleção da artista.

Em conjunto com o familiar papel vegetal, tecido branco e tule, volta a marcar presença o papel esquiço que, mesmo que frágil, se mantém fixo, também com dobras vincadas, marcas da passagem do tempo. As flores presentes são da espécie de trepadeira *Bougainvillea*, bastante comum no território português.

O espaço escolhido para fotografar as obras é parte da memória coletiva da comunidade Seixalense. Localizado na Ponta dos Corvos, pertencente à freguesia de Amora – local da minha residência – e com vista para a cidade do Seixal, localiza-se a outrora funcional e rica Fábrica de Secagem de Bacalhau da Companhia Atlântica de Pesca:

Fundada em 1903 na Figueira da Foz, abriu o seu estabelecimento na Ponta dos Corvos – Seixal no ano de 1947. Ocupa uma área de terreno de cerca de 40 ha, incluindo os sítios dos moinhos de maré do Capitão e do Galvão. (Lima, 1994, p. 126).

Agora degradada, as ruínas permanecem como se de um monumento se tratasse, impedindo o esquecimento daquele que foi o local de trabalho de grande parte da população local. A prática da secagem do bacalhau nesta zona data de início do século XX, e só na década de noventa fecharam totalmente as portas. Os destroços e o difícil acesso acabam por compensar com a beleza do espaço, onde ainda é possível distinguir algumas zonas pertencentes à fábrica, desde o local onde o peixe era seco, aos depósitos de água ainda intactos.



Figura 66



Figura 67



Fig.66-68. Ariana Zeferino – Fotografias das ruínas da Fábrica de Secagem de Bacalhau da Companhia Atlântica, Agosto de 2021. Ponta dos Corvos, Seixal.

## Considerações finais

Quatro componentes fazem parte de um ciclo que aparenta manifestar-se na nossa sociedade: o esquecimento/romantização do passado, que leva a situações políticas relacionadas com a restrição da liberdade de expressão, resultando no ressurgimento da Poesia Visual e Experimental, que por sua vez se liga à memória social e artística onde é arquivada como exemplo de apoio à liberdade. É, de facto, por meio deste ciclo que em Portugal, no século XX, surge a Poesia Visual.

Mesmo vistos como uma afronta pelo regime político em vigor, e face à rejeição de uma parte da comunidade literária e do público – que vulgarmente relacionam o experimentalismo com a ideia de ser apenas um conjunto de “passatempos delirantes” (Sousa & Ribeiro, 2004, p. 22) - os artistas, cuja prática artística se desenvolveu por meio experimental, mantiveram o interesse pela plasticidade das palavras, trabalhando-a incessantemente.

Não tendo uma só forma de ser explorada, a Poesia Visual acaba por se modificar consoante a vertente que cada artista escolhe aprofundar. Experimentação, gesto, palavras e a caligrafia são as bases desta vertente artística, que promove a confluência de técnicas de arte, assim como de materiais. Começando pela mão que cria um gesto, gesto esse inscrito no material escolhido, propagador de movimentos, formas, palavras, todos eles são inicialmente desenhos. Da pintura à caligrafia, passando pelos “infopoemas”, o desenho permanece como o primeiro passo para as suas existências.

Uma linha que liga um ponto ao outro, o início ao fim, o passado ao futuro, o papel ao tecido, a impressão ao bordado, o poema ao provérbio, são todas ligações com continuidades imprevistas, mas possíveis. O conteúdo da linha entre a Poesia Visual e o meu projeto é exposto aqui, neste relatório.

A continuidade do projeto partirá de várias mudanças, não só de técnicas artísticas, mas também de materiais. A passagem para o campo da instalação e também da pintura encaminham para um maior uso da cor, que será usada para representar a solidificação de memórias na mente/a presença do esquecimento enquanto vazio. Já a transparência, quer através da tinta, quer de matérias com essa característica, continuará a estar presente nas obras.

A experimentação na prática artística deverá manter-se como mote, em contrapartida a seleção dos provérbios deverá ser mais abrangente e, possivelmente, serão incluídas diferentes temáticas, permitindo ao projeto ter, semelhante à memória, uma dualidade.

O passo seguinte será aprofundar a ligação entre a memória e o esquecimento através da análise de obras de artistas internacionais, explorando também o esquecimento enquanto problemática social, assim como os seus efeitos na arte.

Concluo que registar o conceito de memória, algo que não existe no mundo físico, é um trabalho sobretudo mental. O exercício de pensar como é vista uma memória na mente, como pode ser representada sem um objeto já existente como ponto de partida e como seria possível a criação de obras face a uma economia de meios, em plena pandemia mundial, foram, sem dúvida, os meus maiores obstáculos na criação deste projeto.

Enfrentar estes obstáculos como desafios tornou-me não só mais persistente, empenhada e apta a superar contratempos, como também permitiu dar mais espaço à criatividade. Assim aprendi que a experimentação proporciona uma grande liberdade de imaginação e conceção de ideias, sendo por isso o melhor meio para o desenvolvimento e realização dos meus trabalhos.

A curiosidade e a experimentação são os elementos mais importantes para a continuidade das pesquisas, para a concretização das obras e, conseqüentemente, para existência do projeto *Em busca da memória: quando os fragmentos tomam forma*.

## **Bibliografia e Webgrafia**

- Abílio, e. a. (1985). *Poemografias: prespectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Agostinho, S. (2008). Livros VII, X e XI. *Confissões*(Universidade da Beira Interior). (A. d. Santo, J. Beato, & M. C.-M. Pimentel, Trads.) Covilhã, Portugal. Obtido em Janeiro de 2022, de [http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf)
- Azul, A. (2019). *Mente e Consciência*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Câmara Municipal Amadora. (5 de Dezembro de 2016). *Cultura: Casa Roque Gameiro*. Obtido de Câmara Municipal Amadora: <https://www.cm-amadora.pt/cultura/casa-roque-gameiro.html>
- Câmara Municipal de Almada; Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea. (2008). *João Vieira: não-pintura* . Almada: Casa da Cerca.
- Coordenação Concelhia do Seixal. (1992). *Provérbios de Portugal* (2<sup>a</sup> ed.). Seixal: Coordenação Concelhia do Seixal.
- Costa, J. R. (2004). *O livro dos provérbios portugueses*. Lisboa: Editorial Presença.
- Faitanin, P. (Janeiro-Junho de 2008). O papel dos sentidos internos na teoria do conhecimento de Tomás de Aquino. (R. Cajaraville, Ed.) *AQUINATE*, IV(6), pp. 234-241. Obtido em 31 de Janeiro de 2022, de AQUINATE: <http://www.aquinate.com.br/wp-content/uploads/2016/11/Estudo-3-Faitanin-2.pdf>
- Fernandes, M. J. (2008). *Caligrafias a nascente dos nomes*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações.
- Gomes, M. J. (1974). *Nova Recolha de Provérbios e Outros Lugares Comuns Portugueses*. Lisboa: Afrodite.
- Greshko, M. (4 de Março de 2019). *Memória humana: como fazemos, lembramos e esquecemos memórias*. Obtido de National Geographic: <https://www.nationalgeographic.com/science/article/human-memory>

- Hatherly, A. (2001). *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera.
- Ingold, T. (2007). *Lines: a brief history*. Londres: Routledge.
- Jorge, J. M. (s.d.). *João Vieira: Percursos 1960-2001*. Lisboa: ACD Editores.
- Lacerda, R. C., Lacerda, H. R., & Abreu, E. S. (2000). *Dicionário de Provérbios - Francês, Português e Inglês*. Lisboa: Contexto.
- Lima, M. (1994). *Terras de Larus*. Seixal: Câmara Municipal do Seixal.
- Lu, D., & Woodruff, D. A. (s.d.). From research to practice. (C. Barry, & K. McGhee, Edits.) *The Brain Series: Learning and Memory*(2), p. [32]. Obtido em 8 de Novembro de 2021, de <https://queenslandbraininstitute.partica.online/queensland-brain-institute/learning-and-memory/flipbook/1/>
- Machado, J. P. (1996). *O Grande Livro dos Provérbios*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Melo e Castro, E. M. (1973). *Ciclo Queda Livre*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Melo e Castro, E. M. (1975). *Resistência das Palavras*. Lisboa: Plátano.
- Melo e Castro, E. M. (Abril de 1977). Pode-se escrever com isto. *Colóquio Artes*, pp. 48-61.
- Melo e Castro, E. M. (1988). *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Lisboa: Vega.
- Menéres, M. A., & Melo e Castro, E. M. (1979). *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977* (Vol. II). Lisboa: Moraes.
- Palouro, A., Sena, A., & Helder, H. (s.d.). NOVA: Magazine de Poesia e Desenho. (2).
- Parafita, A., & Fernandes, I. N. (2007). *Os Provérbios e a Cultura Popular*. Lisboa: Gailivro.
- Paulouro, A., Sena, A., & Helder, H. (1975-1976). NOVA: Magazine de Poesia e Desenho. (1).
- Pinheiro, B. (1876). Phrases e Anexins da Lingua Portugueza. *Coleção Online*. Museu Bordalo Pinheiro, Campo Grande, Lisboa, Portugal. Obtido em 22 de Dezembro de 2021, de

<http://colecão.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&id=19924&museu=1>

Reh, R. (16 de Agosto de 2012). *Mapping memories: illuminating how the brain stores a memory*. Obtido em 8 de Novembro de 2021, de Harvard University:

<https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2012/issue124a/>

Reis, J. A. (1996). *Provérbios e Ditos Populares*. Lisboa: Litexa.

Sena, A. (2019). *Litania*. Lisboa: Sistema Solar.

Serralves, Museu de Arte Contemporânea . (2003). *António Sena pintura/desenho 1964-2003*. Fundação de Serralves; Edições ASA.

Sousa, C. M., & Ribeiro, E. (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 - anos 80*. Coimbra: Angelus Novus.

Souza, A. C. (2012). *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*. Tese de Mestrado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belas Artes.

Teixeira, M. R. (2020). Ana Hatherly - Arquitecto do não útil. Em S. Leandro, M. R. Teixeira, S. V. Jürgens, A. R. Gouveia, J. L. Porfírio, E. Ferreira, . . . L. Castro, *Artistas Plásticas em Portugal* (pp. 63-91). Lisboa: Manufactura.

The University of Queensland Australia. (s.d.). *Queensland Brain Institute: Action potentials and synapses*. Obtido em 7 de Novembro de 2021, de The University of Queensland Australia: <https://qbi.uq.edu.au/brain-basics/brain/brain-physiology/action-potentials-and-synapses>

Tomás de Aquino, S. (s.d.). *Suma Teológica*. Obtido em 31 de Janeiro de 2022, de <https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>

Torres, R. (2010). *Enquadramento teórico e contexto crítico da PO.EX* (Vol. 1).

Veríssimo, F. (Janeiro-Março de 2009). A Ponta dos Corvos e as secas de bacalhau. *Ecomuseu Informação*(50), pp. 16-17.

Wigley, M. (27 de Outubro de 2020). *Maria Wigley textile artist*. Obtido de Maria Wigley: <https://www.mariawigley.co.uk/>

Fontes de imagens:

Fig1. *No grande espaço é sempre noite.* Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/no-grande-espaco-e-sempre-noite-155284/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/no-grande-espaco-e-sempre-noite-155284/) > Acesso em 19 de Setembro de 2021.

Fig.2. *Pesquisa Textual.* Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/pesquisa-textual-155292/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pesquisa-textual-155292/) > Acesso em 19 de Setembro de 2021.

Fig.3. *Leonorana - variação XIX.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/> > Acesso em 18 de Setembro de 2021.

Fig.4. *Esperando a Memória.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/> > Acesso em 19 de Setembro de 2021.

Fig.5. *Pêndulo.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/> > Acesso em 7 de Outubro de 2021.

Fig.6. *Espinha dorsal.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/> > Acesso em 7 de Outubro de 2021.

Fig.7. *Pode-se escrever com isto.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/e-m-de-melo-e-castro-pode-se-escrever-com-isto/> > Acesso em 10 de Agosto de 2021.

Fig.8. *Gritos.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/> > Acesso em 9 de Outubro de 2021.

Fig.9. *Insigno ocular.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/> > Acesso em 9 de Outubro de 2021.

Fig.10. *Texto de amor.* Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algoritmos/> > Acesso em 9 de Outubro de 2021.

Fig.11. *Ilegibilidade dialética*. Disponível em WWW:<URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-e-castro-algorritmos/> > Acesso em 9 de Outubro de 2021.

Fig.14. *Pintura*. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/pintura-138926/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pintura-138926/) > Acesso em 18 de Outubro de 2021.

Fig.16. *P3*. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/p-3-156838/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/p-3-156838/) > Acesso em 18 de Outubro de 2021.

Fig.17. *BL-HY*. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/bl-hy-154928/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/bl-hy-154928/) > Acesso em 18 de Outubro de 2021.

Fig.20. *Uma Rosa É*. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/uma-rosa-e-139174/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/uma-rosa-e-139174/) > Acesso em 16 de Setembro de 2021.

Fig.21. *Alfabeto*. Disponível em WWW:<URL: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/alfabeto-i-139256/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/alfabeto-i-139256/) > Acesso em 16 de Setembro de 2021.

Fig.26. *I messeged you*. Disponível em WWW:<URL: <https://www.cosyproject.com/blog/desginer-edge-maria-wigley-selvedge/> > Acesso em 26 de Agosto de 2021.