

# ARTE CULTURA VISUAL

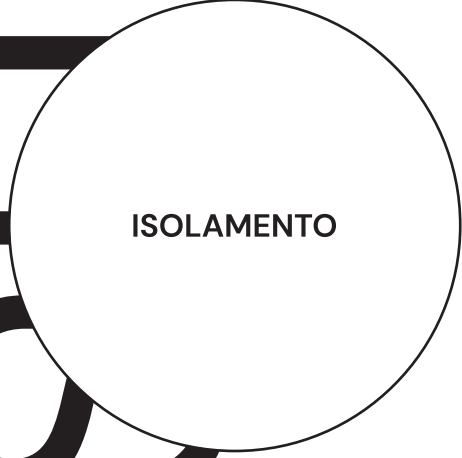
CIEBA

DEZ. 2020

N.1



# ARTE E CULTURA VIRGOLIA



ISOLAMENTO

# ARTE E CULTURA VISUAL

#1 2020

ISSN 2184-8130

revista.arteculturavisual@gmail.com

TEMA ISOLAMENTO

© dos textos e das imagens, os autores.

© of texts and images, the authors.

CONCEPÇÃO E DIRECÇÃO EDITORIAL Isabel Nogueira

EDIÇÃO Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA)

CONSELHO EDITORIAL António Pedro Pita (Universidade de Coimbra)  
Dominique Chateau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)  
Susana de Sousa Dias (Universidade de Lisboa)

DESIGN E PAGINAÇÃO Leonardo Silva

TRADUÇÃO PARA LÍNGUA INGLESA Joana Lobinho

IMPRESSÃO E ACABAMENTO Guide Artes Gráficas, Lda

TIRAGEM 100 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 477655/20

## NOTA EDITORIAL

Privilegia-se a ortografia da língua portuguesa anterior ao *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990, exceptuando os casos em que os autores manifestem preferência pela ortografia estipulada neste acordo. Nas referências bibliográficas segue-se a Norma Portuguesa 405.

## PROPRIEDADE

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,  
1249-058, Lisboa, Portugal

---

EDITORIAL

7

---

RUI PIRES CABRAL  
*The Lost Mailman*

11

---

DOMINIQUE CHATEAU  
*Isolamento e solidão, subjectividade e objectividade*

13

---

JOÃO LOURO  
*Score #10 John Cage, 4'33"*

21

---

RAQUEL CASTRO  
*Não há silêncio sem ruído*

23

---

LUÍS PAULO COSTA  
*Sem título*

31

---

ISABEL NOGUEIRA  
*Retrato, aura e isolamento*

33

---

---

DANIELA LISBOA GOMES

*The Cage*

41

---

INÊS DIAS

*A gaiola*

43

---

RUI CALÇADA BASTOS

*Solitário*

45

---

HELENA BARRANHA

*Museus a várias velocidades e museus  
à beira da estrada*

47

---

PEDRO MEDEIROS

*EN1*

61

---

RICARDO ÁLVARO

*O desterrado*

63

---

---

LUÍS MANUEL GASPAR	65
<i>A vida, em lugar de me elevar, tem-me transformado numa ruína, onde nenhuma raiz encontra suco</i>	
<hr/>	
DOMINIQUE BERTHET	67
<i>Isolamento e criação</i>	
<hr/>	
JULIÃO SARMENTO	81
<i>[Julião Sarmiento, 2020]</i>	
<hr/>	
VÍTOR NOGUEIRA	83
<i>Sala</i>	
<hr/>	
ALBANO DA SILVA PEREIRA	85
<i>Escape...on a Cold Day</i>	
<hr/>	
JOSÉ CARLOS PEREIRA	87
<i>O sentido da emoção na obra de Rui Chafes</i>	

---

---

NOÉ SENDAS <i>Unknown aka Desconocida (Terrace)</i>	97
MANUEL DE FREITAS <i>Sombras</i>	99
FRANCISCO VIDAL <i>Distância social</i>	101
ANA ISABEL SOARES <i>Isolamento: cinco "tablettes"</i>	103
PAULIANA VALENTE PIMENTEL <i>Que! Pedra</i>	113
VITOR DOS SANTOS GOMES <i>O caminho do artista solitário: do século XIX à Land art e a relação "isolada" com a natureza</i>	115

---



**Isabel Nogueira**

ARTE E CULTURA VISUAL é uma revista do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), com a periodicidade de um número anual, a sair no final de cada ano. O âmbito a que se dedica é, como o título faz antever, as artes plásticas e a cultura visual, procurando um discurso reflexivo, diverso, actual, problematizante e orgânico, que permita conferir enfoque aos dispositivos da arte e das imagens artísticas na sua ontologia e nos seus contextos – pontuais ou sistémicos – históricos, culturais, estéticos, institucionais, sociais, e, inclusivamente, económicos e políticos. Centrando-se neste campo de pensamento – e as imagens assumem também uma forma de pensamento –, a revista convoca pensadores pluridisciplinares e artistas que desejem partilhar a sua reflexão e a sua obra. Cada número é dedicado a um tema central. Este número é dedicado ao ISOLAMENTO.

Foi um ano fora da imaginação. Dificilmente – e, claro, não obstante a crise climática e outros consistentes avisos – pensaríamos na possibilidade efectiva de uma pandemia. Mas aconteceu. A nossa vida mudou, tanto do ponto de vista profissional, como na vivência familiar, pessoal ou afectiva. Não havia para onde fugir. Viveu-se, e ainda se vive, um fenómeno único e global. Uma das primeiras e mais fortes consequências foi o isolamento. Vimos ruas completamente vazias, talvez pela primeira vez. Ficámos afastados de quem gostamos. E, em algumas situações, assim permanecemos. Não sabemos o que vai acontecer. Todos procurámos – e continuamos a fazê-lo –, encontrar ferramentas para viver do melhor modo que conseguimos. Alguns dos modos de sentir e de pensar o isolamento, sobretudo em 2020, mas, em algumas situações, retrospectivamente olhando, ficam testemunhados neste primeiro número da revista. Obrigada a todos que para ele contribuíram.

*ARTE E CULTURA VISUAL (Art and Visual Culture) is an annual journal published by the Artistic Studies Research Center (CIEBA) at the end of each year. The scope of the magazine, as its title suggests, is visual arts and visual culture, and it aims for a reflective, diverse, topical, problematizing and organic discourse. This should bring into focus the devices of art and artistic images regarding their ontology and their historical, cultural, aesthetic, institutional, social and even economic and political contexts – whether specific or systemic. The journal is centered on this field of thought – and images are also a form of thought – and brings together multidisciplinary thinkers and artists, who wish to share their reflections and work. Each issue is dedicated to a central theme. This issue is dedicated to ISOLATION.*

*This year went beyond all imagination. Hardly anyone could have envisaged a pandemic, despite the climate crisis and other consistent warnings. But it happened. Our lives have changed, from a professional point of view, as well as our family, personal and affective lives. There was nowhere to escape to. We have been experiencing a unique, global phenomenon. One of the first and most intense consequences has been isolation. We have seen completely empty streets, maybe for the first time. We were kept apart from those we love. And, in some cases, we still are. We do not know what will happen. We have all tried to find tools to live as best we can. Some ways of looking at and thinking about isolation, especially in 2020, but also sometimes looking back, are present in this first issue of the journal. Thank you to everyone who contributed.*



# RUI PIRES CABRAL



no letters to-day.



# ISOLAMENTO E SOLIDÃO, SUBJECTIVIDADE E OBJECTIVIDADE<sup>1</sup>

**Dominique Chateau**

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Institut ACTE (Arts – Créations – Théories  
– Esthétique), Université Paris 1  
Panthéon-Sorbonne  
*Revista Nouvelle Revue d'Esthétique*  
(Presses Universitaires de France – PUF)

**RESUMO** Podemos hesitar em igualar isolamento a solidão. Existe, sem dúvida, uma solidão subjectiva e uma solidão objectiva. A questão da prisão permite-nos compreender estas nuances. O poema de Lamartine «L'isolement» permite aprofundar esta questão: partindo de um hino à natureza, evoca o desaparecimento do ente querido e o vazio interior que se segue. Com base nisto, podemos pensar, do ponto de vista negativo, na contenção que o coronavírus requer neste momento; do positivo, no papel do atelier na criação artística.

**PALAVRAS-CHAVE** Isolamento; Solidão; Confinamento; Poesia

**ABSTRACT** *We may hesitate to place isolation and solitude at the same level. There is, undoubtedly, an objective solitude and a subjective solitude. The issue of imprisonment allows us to understand these nuances. Lamartine's poem "L'isolement" explores this matter: starting as a hymn to nature, it evokes the disappearance of a loved one and the inner emptiness that follows. With this in mind, we might think, from a negative point of view, of the containment required by the coronavirus pandemic at the moment. From a positive point of view, we might think about the role of the studio in artistic creation.*

**KEYWORDS** *Isolation; Loneliness; Confinement; Poetry*

Certa vez, Victor Cherbuliez afirmou: «Aceitamos a solidão, mas dificilmente nos acostumamos ao isolamento» (*Meta Holdenis*, 1873). Questiono-me se não poderemos afirmar o contrário, colocando um acento subjectivo na “solidão” e objectivo em “isolamento”. O isolamento seria um facto, uma condição espacial que nos é imposta; e se nos é realmente imposta, devemos aceitá-la. O que pode fazer o prisioneiro a não ser continuar a viver, apesar do seu isolamento da sociedade, da sua família, etc.? Mas esta condição torna-se difícil e experimenta-se uma sensação de solidão ...

Diversos autores distinguem a solidão objectiva da solidão subjectiva. A solidão objectiva é, a meu ver, o isolamento. Do tipo do isolamento prisional: «São celas com janelas de grades duplas. São zonas de caminhada com 8m<sup>2</sup>. Podemos ver o céu através de outras grades e cada detido está sozinho durante o seu tempo de caminhada. Esta é a ala de isolamento da prisão de Fresnes [subúrbio sul de Paris]» (*Libération*, 17 de Agosto de 1999).

A natureza radical deste isolamento é motivada pelo perigo potencial representado por um detido, por exemplo, um terrorista, ou pelo desejo de exercer pressão moral sobre o detido, por exemplo, um político. Neste segundo caso, em que podemos falar de tortura, a solidão objectiva junta-se à solidão subjectiva.

De um modo geral, sofremos desta solidão, que associa o subjectivo ao objectivo, quando não suportamos a ausência dos outros, o silêncio da noite, o deserto, etc. Mas não tolerar isto é supostamente subjectivo. Antoine de Saint-Exupéry (*Le Petit Prince*, 1946) escreveu: «Sempre gostei do deserto. Sentamo-nos numa duna de areia. Não vemos nada. Não podemos ouvir nada. E ainda assim algo brilha no silêncio»<sup>2</sup>. O que é essa radiação? Nasce de fora ou de dentro? Talvez de ambos.

No início do poema «L'isolement» (*Méditations poétiques*, 1820), Alphonse de Lamartine descreveu deste modo esta situação: «Frequentemente sobre a montanha, à sombra do velho carvalho / Ao pôr-do-sol, sento-me com tristeza / Lanço o meu olhar ao acaso sobre a planície / Cuja imagem mutante se desdobra aos meus pés»<sup>3</sup>. Enceta, deste modo, uma espécie de hino à natureza, misturado com evocações românticas: «Aqui, o rio rugue com ondas espumantes / Serpenteia e afunda-se na obscuridade / Ao longe, o lago tranquilo espalha as suas águas calmas / Onde a estrela da tarde nasce no horizonte».

No entanto, o poeta começava por dizer: «sento-me com tristeza», depois falava de um «obscuro distante», e mesmo o encanto do sino e dos «concertos sagrados», que ele então evoca, não bastariam para afastar o mau presságio que entretanto tomou forma:

Mas perante estas doces imagens a minha alma é indiferente / Não sente encanto nem emoção, / Contemplo a terra como uma sombra errante: / O Sol dos vivos já não aquece os mortos.

2 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de - *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard, 1946.

3 LAMARTINE, Alphonse de - *Méditations poétiques*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.



De colina em colina estendo a minha visão em vão, / Do Sul ao vento do Norte do amanhecer ao pôr-do-sol, / Percorro todos os pontos da imensa extensão, / E digo: «Em nenhuma parte a felicidade me espera».

O que me provocam esses vales, esses palácios, essas cabanas / Objectos vãos cujo encanto para mim se foi? / Rios, rochas, florestas, queridas solidões, / Um único ser vos falta, e tudo fica despovoado.

Eis a célebre frase: «Um único ser vos falta, e tudo fica despovoado». «L'isolement» inaugura a compilação *Méditations poétiques*, publicada em 1820, três anos após a morte de Julie Charles, por quem Lamartine se apaixonou em 1816, mas que morreria de tuberculose em 1817. O encontro aconteceu nas margens do Lac du Bourget cercado pelas montanhas do Jura, o que explica as descrições e alusões do poema, bem como os passeios românticos que a doença de Julie iria interromper. Alphonse regressa aí sozinho algum tempo antes de ela morrer.

O poema divide-se entre o sentimento pela natureza, tão caro ao poeta romântico, e o sentimento de solidão pelo desaparecimento do ente querido: «Mas perante estas doces imagens a minha alma é indiferente»; «Objectos vãos cujo encanto para mim se foi?» ... A alma do poeta já não se consegue comunicar com a natureza, fundir-se nela e sentir uma espécie de felicidade que servia para neutralizar a melancolia que normalmente experimentava; aliás, ele havia conhecido Julie por ter ido ao lago curar a sua melancolia; «Invocation», a vigésima das *Méditations*, especifica: «Ó tu que me apareceste neste deserto do mundo, / Habitante do céu, passageira nestes lugares! / Ó tu que fizeste brilhar nesta noite profunda / Um raio de amor nos meus olhos (...)».

Se o amor à primeira vista renova o vínculo perdido com o «deserto do mundo», a dor no coração destrói o poder restaurador da natureza. O isolamento, sobretudo porque decorre de uma experiência efectivamente vivida, evidencia um traço fundamental do isolamento devido à ruptura de um vínculo inter-humano muito forte, baseado na paixão amorosa: a impossibilidade, doravante, de activar a participação da interioridade na natureza, separando-se desta, e produzindo um vazio absoluto que permite a aceitação da morte.

Estamos a viver uma experiência diferente quando escrevo estas linhas. Chamá-mos-lhe confinamento. A palavra está próxima de isolamento. Costumava ser empregue a propósito do isolamento dos prisioneiros. Significa ser retirado, preso, relegado. Pode dizer-se que a atmosfera está confinada devido à falta de ventilação. O quarto cheira «a velho!» Referindo-se ao seu interesse pela música concreta, Pierre Schaeffer escreveu em *À la recherche d'une musique concrète* (1952): «Passei de uma atmosfera confinada para horizontes mais amplos»<sup>4</sup>.

A nossa respiração também é confinada pela máscara; a distância social isola-nos uns dos outros; o gel nas mãos é como uma luva efémera ... É certo que aí novamente desempenha um papel no equilíbrio entre o objectivo e o subjectivo, os gestos de isolamento e a sensação de estar relegado, sozinho. Mas isto é temporário. A morte de Julie, para Alphonse, é um facto definitivo e irreparável. A contenção para combater o vírus é um momento temporário, por mais longo que seja.

Paradoxalmente, contudo, é o relaxamento que faz prolongar o isolamento. O confinamento rígido (*tough* dizem os anglo-americanos) é ... difícil de suportar, mas eficaz. A reacção ao coronavírus, pelo menos a reacção à primeira vaga – enquanto escrevo estas linhas parece que os nossos líderes estão paralisados pela segunda vaga, não reagindo, como se a experiência anterior já tivesse sido esquecida –, mostra, em todo caso, que o significado do isolamento mudou radicalmente em relação à sua prática em tempos passados.

Uma peste negra atacou a França entre 1348 e 1352, aparentemente oriunda da Ásia Central, do território do actual Cazaquistão, depois espalhou-se para sul, no Irão, e para norte seguindo o Volga, antes de explodir na Teodósia da Crimeia (agora Feodósia ucraniana), uma cidade portuária que se tornou numa colónia genovesa, sob o nome de Caffa, durante seu cerco pelo exército mongol de Khan Djanibeg; este é o primeiro exemplo de «guerra bacteriológica», escreve Michel Signoli (*La Peste Noire*, 2018)<sup>5</sup>, porque:

Quando as tropas mongóis foram dizimadas pela peste, o *khan*, forçado a levantar o cerco, fez com que os cadáveres das vítimas da peste fossem atirados por cima dos muros da cidade usando as suas máquinas de guerra. Do porto de Caffa e por meio do comércio marítimo, a doença espalhou-se rapidamente para Constantinopla, depois para todo o Norte da África e Europa Ocidental. Em menos de cinco anos, de 1348 a 1352, primeiro por mar e depois por terra, toda a Europa foi infectada.

Acrescenta que «(...) é importante colocar-se na percepção mental das populações do passado» para a qual a peste era considerada como uma punição divina<sup>6</sup>:

De facto, nesta percepção medieval e moderna (...), não é a doença que se isola, mas o doente atingido pela maldição divina: aquele que, por causa da sua ofensa, está à margem da comunidade dos crentes. A partir de tal raciocínio, há apenas um passo a percorrer para considerar que os leprosos estão na origem da ira divina, ou pelo menos participam nela, e que para fazer cessar a peste convém perseguir-los depois de os ter acusado de serem “envenenadores”.

5 SIGNOLI, Michel - *La Peste Noire*. Paris: PUF, 2018, p. 26.

6 *Idem, ibidem*, p. 48-49.

Os judeus no século XIV, os huguenotes no século XVII foram, assim, os bodes expiatórios de uma espécie de exorcismo colectivo. Hoje, o que importa salientar é que se isolam os doentes para isolar a doença. Uma inversão completa, que inocenta Deus da causalidade da colocar a humanidade diante do destino que ela própria constrói, para o bem e para o mal. Ao mesmo tempo, encontra-se encostada à parede, voltada no sentido do seu avanço, mas impelida para uma zona de sombra que não verá a luz. O manto cheio de buracos da pandemia, tenebroso como a morte que semeia, traz de volta a sombra sobre um amanhã que se tornou esotérico.

Eu falo com amigos(as) artistas ou filósofos(as). O isolamento-confinamento também os(as) afecta. Os(as) nossos(as) amigos(as) fazem-nos falta. As distâncias planetárias tornam-se insuperáveis. Faltam-nos as viagens. No entanto, estes(as) amigos(as) confessam também apreciar o retiro no *atelier* ou no gabinete. A este respeito, somos todos bipolares (outrora chamavam-se ciclotímicos), por vezes muito felizes por nos encontrarmos no enclave do trabalho e da criação, por vezes desejosos de sair e de encontrar os outros.

Antes da pandemia, escrevi uma homenagem a René Passeron, falecido em Dezembro de 2017, por ocasião de um simpósio a ele dedicado<sup>7</sup>. Dei-lhe um título que partiu de uma das suas frases-chave: «“Na oficina, estou sozinho”: contribuição de René Passeron para uma estética da prática». Sem solidão não há criação possível. No *atelier*, através do confinamento e da finalidade poética, o exterior vem para o interior, numa dialéctica que se expressa nas obras. Assim, o artista inscreve a sua singularidade nas formas susceptíveis de depois saírem do *atelier* e encontrarem o mundo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONTE, Richard (dir.) - *Les Chemins de la Création, Autour de l’Oeuvre et de la Pensée de René Passeron (1920–2017)*, 2019. [Colloque International au Conservatoire National des Arts et Métiers].  
LAMARTINE, Alphonse de - *Méditations poétiques*. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de - *Le Petit Prince*. Paris: Éditions Gallimard, 1946.  
SCHAEFFER, Pierre - *À la recherche d’une musique concertée*. Paris: Seuil, 1952.  
SIGNOLI, Michel - *La Peste Noire*. Paris: PUF, 2018.

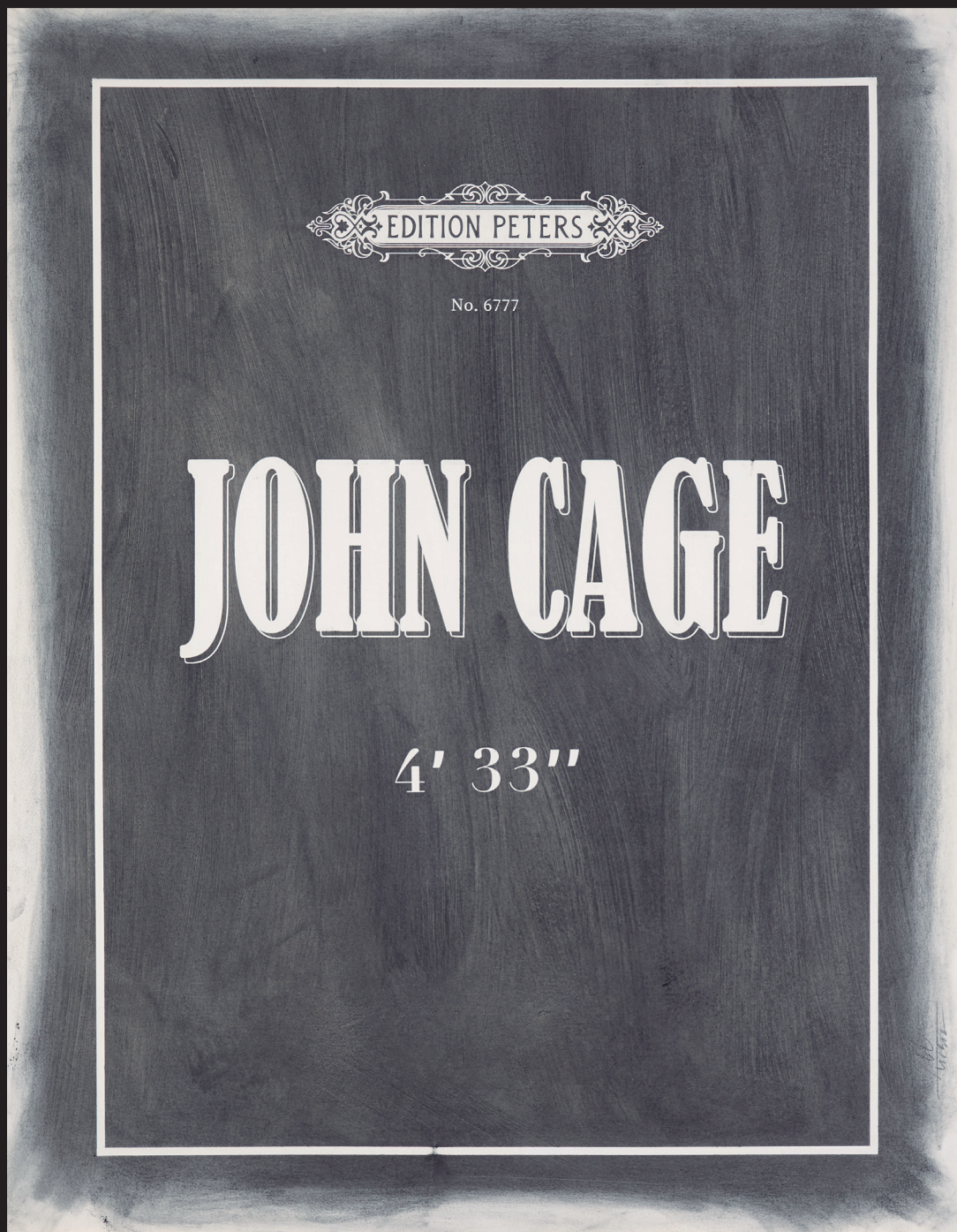
7 *Les Chemins de la Création, Autour de l’Oeuvre et de la Pensée de René Passeron (1920-2017)*. [Colloque International au Conservatoire National des Arts et Métiers]





# JOÃO

# LOURO



Score #10 John Cage, 4'33", João Louro, 2018.  
Grafite sobre papel Arches 400g (104 x 84 cm).





# NÃO HÁ SILÊNCIO SEM RUÍDO

**Raquel Castro**

Centro de Investigação em Comunicação Aplicada,  
Cultura e Novas Tecnologias, Universidade  
Lusófona (CICANT)  
Festival Lisboa Soa

**RESUMO** A perda da escuta de sons distantes numa cidade é uma das mudanças mais significativas da percepção aurál em toda a História. Recentemente, tivemos a oportunidade de experienciar um ambiente sonoro mais cristalino, com sons ouvidos claramente em todo o seu detalhe e orientação espacial. O som tem um papel importante na noção de espaço e tempo de uma comunidade e é fundamental nas actividades partilhadas e nos seus rituais. Som e escuta são partes fundamentais da nossa experiência do lugar e uma resposta à crise da vida quotidiana na cidade.

**PALAVRAS-CHAVE** Som; Silêncio; Ruído; Lugar

**ABSTRACT** *The loss of the ability to listen to distant sounds in a city is one of the most significant changes in aural perception in our history. Recently, we had the opportunity to experience a more crystalline sound environment, with sounds clearly heard in all their detail and spatial orientation. Sound plays an important role in a community's notion of space and time and is fundamental to shared activities and rituals. Sound and listening are fundamental parts of our experience of place and a response to the crisis of everyday life in the city.*

**KEYWORDS** *Sound; Silence; Noise; Place*

«Não existe isso de espaço vazio ou de tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não o conseguimos. (...). Até que eu morra existirão sons. E continuarão depois da minha morte. Não temamos o futuro da música».

John Cage, *Silence*, 1973

Se o Homem tivesse a possibilidade de fixar o som para a posteridade, esta seria uma das mais recorrentes fontes de informação da História. Essa ausência provocou uma negligência na análise do mundo através dos seus elementos sonoros, em comparação com os registos visuais, desde a pintura à escrita, a fotografia ou a imagem em

movimento. O Homem cedo sentiu necessidade de se representar, mas a incapacidade de o fazer através do som deixou em branco vários séculos da história sonora do mundo. Como único registo temos a memória, perpetuada pelos músicos e orquestras de todos os tempos, das composições musicais que nos foram sendo legadas. O que era ouvido, a forma como o era e as construções perceptivas que resultavam do universo audível dos nossos antepassados são uma incógnita para o Homem moderno.

O futurista italiano Luigi Russolo afirmava, em 1913, no seu manifesto *A arte dos ruídos* (*L'arte dei rumori*), que «(...) a vida antiga era toda silêncio. No século XIX, com a invenção da máquina, o ruído nasceu. Hoje, o ruído triunfa e reina na sensibilidade dos homens». Russolo celebrou a total amplitude dos sons como uma manifestação de vida mesmo quando se inspirava nos ruídos do combate militar. Estes sons foram aceites pela humanidade como parte da sua paisagem sonora, fundindo-se com os ritmos da natureza.

Para os povos primitivos, a acuidade auditiva era essencial à sua sobrevivência, muito mais do que qualquer outro sentido. Em contraste com a visão, que nos permite ver apenas o que está à nossa frente, o som situa-nos no meio do mundo, e nos primórdios da existência humana representava a melhor forma de escapar aos predadores. Nesse mundo de outrora não haveria os ruídos mecânicos constantes, que constituem o murmúrio da vida moderna, e alguns dos nossos sons mundanos seriam um verdadeiro atentado aos ouvidos dessa época. No entanto, alguns sons foram abafados, como o som das lavadeiras (substituídos por máquinas bem mais moderadas acusticamente), o som dos pregoeiros (hoje espalhado em forma de MUPI luminoso e silencioso) e o som dos cascos dos cavalos seria bem mais alto e nítido do que o som de muitos automóveis. Os tambores militares são raramente ouvidos nos dias de hoje e os sinos electrónicos têm arenas acústicas mais curtas e um volume mais baixo, para não incomodar a vizinhança.

Antes dos sinos, os gregos usavam uma tábua na qual batiam com um martelo de ferro para dar um sinal de atenção e, séculos mais tarde, os sinos seriam substituídos pelas campainhas das fábricas para sinalizar o início ou o fim de um turno de trabalho. As cidades foram organizadas em torno destes marcos sonoros, e ninguém fora da sua arena acústica poderia integrar-se completamente na comunidade. Assim, as arenas acústicas públicas foram valorizadas pela sua capacidade de integrar os indivíduos na estrutura social da sua comunidade.

No mundo desenvolvido, o som tem menos significado e a oportunidade de experienciar sons naturais diminui a cada nova geração. Não há dúvidas de que a revolução industrial alterou profundamente a paisagem sonora das nossas cidades: maquinaria industrial, auto-estradas, aviões, carros, telefones, gramofones, rádio, televisão, computadores, as novas tecnologias apresentam continuamente novos mundos sonoros. Apesar disso, a sociedade prossegue na sua evolução inconsciente dos riscos auditivos a que está sujeita. É frequente assistirmos a uma falta de exigência generalizada no

que toca aos dispositivos sonoros. Exemplo disso são os brinquedos das crianças, cuja emissão de sons é muitas vezes pobre do ponto de vista acústico.

Os mais sofisticados aparelhos de projecção de imagem e som vêm programados com níveis *standard* que conseguem ser uma verdadeira ofensa para os criadores e um problema para os nossos ouvidos. Outro exemplo é a qualidade de som a que estamos sujeitos nos bares, discotecas e concertos a que assistimos. Muitas vezes o espaço acústico é o mais desprezado na construção de um local que tem no som a sua principal atracção, mas esta característica não parece suscitar muitas reclamações. Alguns cafés têm aparelhos refrigerantes ou de circulação de ar que emitem frequências altamente nocivas para a saúde, mas raramente as pessoas exigem mais qualidade no seu mundo sonoro, e assim vivem, conformadas com a cacofonia da vida moderna, porque o consumidor comum não tem as referências necessárias para poder alterar este estado de coisas. E, quando tem, a solução passa pela tentativa de mascarar esses sons.

De *headphones* na cabeça, os cidadãos sobrevivem ao ruído dos carros, das obras ou da música demasiado alta e omnipresente, porque a defesa contra o outro é muitas vezes uma defesa acústica. Os *headphones*, tal como o ruído de tráfego, produzem surdez social e isolamento do nosso meio envolvente. Ao deslocarmo-nos de *headphones* nos ouvidos, indiferentes à sonoridade das dinâmicas do espaço percorrido, vamos compondo novos territórios sonoros, sincronizando os nossos movimentos com a música, transformando a cena pública e imprimindo uma nova tonalidade à rua<sup>2</sup>.

Hoje sabe-se, por exemplo, que numa cidade apenas os pássaros que conseguem aumentar o volume dos seus cantos poderão sobreviver, porque o ruído antropogénico tornou-se tão intenso que para eles é impossível comunicar. Há tanta informação acústica que por vezes nos é quase impossível ouvir com clareza. As máquinas geram sons de baixa fidelidade que entorpecem a audição e o homem ensurdece, como consequência de um sentido debilitado pelas enormes pressões sonoras a que está sujeito.

Cada vez mais preocupado com a imagem, prossegue num mundo invadido por sons que já não distingue. Acredita no que vê, não reflecte sobre o que ouve. O ruído perturba-o porque ele procura ignorá-lo, esquecendo-se que uma parte de si é também ruído, interferência, corpo que se movimenta sonoramente num espaço, também ele, acústico. Quem tem capacidade financeira, pode investir em vidros duplos, triplos ou mesmo quádruplos, em sistemas de som sofisticados para camuflar o ruído do exterior que teima em entrar no ambiente privado ou comprar electrodomésticos mais silenciosos, mas nenhum destes investimentos é barato, de onde podemos concluir que o silêncio é um luxo a que nem todos conseguem aceder.

Nos últimos meses, quando o mundo parou para uma quarentena massiva, com grande parte da população fechada em casa, sem o ritmo frenético dos automóveis, das máquinas, do consumo, das multidões nas ruas, o mundo descobriu um novo espaço de

2 Ver THIBAUD, Jean-Paul - The Sonic Composition of the City. In BULL Michael (ed.), *The Auditory Culture Reader*. Amsterdam: Berg Publishers, 2003, p. 329-341.

escuta, que muitos acreditaram estar próximo de uma experiência de silêncio. Mas talvez tenha sido exactamente o oposto, porque o nosso horizonte acústico aumentou, começámos a ouvir sons distantes, outrora imperceptíveis. Todos os dias nos chegaram dados que davam conta de uma diminuição dos níveis de poluição e foram incontáveis os relatos de quem experienciou um ambiente sonoro muito distinto ao ouvir sons naturais, até aqui mascarados pelos sons da produção e mobilidade humana. Algumas pessoas sentiram-se profundamente incomodadas pela ausência do murmúrio constante do movimento a que estavam habituadas, porque o ruído é o pulsar da vida, do encontro com o outro.

No entanto, muitos espaços são considerados desejáveis por serem silenciosos, como uma casa à beira-mar, apesar de o som das ondas poder ser tão invasivo quanto o som do tráfego rodoviário numa cidade. O ruído manifesta-se por impotência de quem o escuta, é quase sempre desordenado, muitas vezes fruto do trabalho, da produção industrial ou da nossa necessidade permanente de nos deslocarmos de um lado para o outro. Mas as definições de ruído podem ser muitas e a forma como ele é ouvido, também. Na verdade, quanto mais sabemos sobre o ruído, mais poderemos entender o silêncio e mesmo o próprio som. Não há silêncio sem ruído, pelo que os dois conceitos se definem mutuamente.

Em Março de 2020, quando percebemos que estávamos perante uma pandemia, as cidades abrandaram os seus ritmos, as ruas ficaram vazias e as pessoas recolhidas no seu espaço doméstico. Para contrariar a sensação de isolamento, permanecemos ligados ao mundo pela audição, ora em manifestações de afecto à janela, em aplausos para o Serviço Nacional de Saúde (SNS) ou transmitindo música para a vizinhança, numa procura de pertença a uma comunidade que nos surgia viva, pelo som. As manifestações sonoras tornaram-se, em certo ponto, numa forma de comprovar a nossa própria existência. "Este é o nosso lugar" também é, potencialmente, "Esta é a nossa comunidade". Para Brandon LaBelle, o som é um modelo significativo da condição contemporânea, no sentido em que permite a criação de espaços partilhados que são públicos e não pertencem a ninguém, mas que ao mesmo tempo oferecem uma sensação de intimidade. O som, explica LaBelle, é uma rede que nos ensina a pertencer, a encontrar um lugar, da mesma forma que nos ajuda a não pertencer, a escapar, mas a procurar sempre uma maior proximidade. Quando escutamos um determinado ambiente sonoro, estamos de certa forma a construir um sentido de lugar íntimo e pessoal, que nos torna parte das actividades que têm uma manifestação audível<sup>3</sup>.

Sabemos que a nossa compreensão do mundo resulta de um processo cognitivo complexo, que envolve todos os sentidos, bem como a História, o contexto e a cultura em que nos inserimos. Parte integrante deste processo é a percepção acústica, onde muitas vezes o ruído é sobrevalorizado e exprime uma interpretação negativa dos diferentes

3 Ver LABELLE, Brandon - *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum Books, 2010.

componentes sonoros. Mas a audição continua a ser um sentido negligenciado numa sociedade onde reina o espectáculo. Baseadas nos escritos dos gregos da Antiguidade, as técnicas de perspectiva linear, desenvolvidas durante o Renascimento, conduziram o destino da civilização ocidental para a predominância do visual. Os grandes instrumentos da modernidade acentuam essa lógica: do microscópio ao telescópio, equações, gráficos, estatísticas e números, as tecnologias da visão foram construídas como silenciosas. Mais recentemente, a perspectiva aérea desencadeou uma nova forma de pensar o urbanismo, ao permitir revelar pequenos detalhes sobre a cidade e um novo e instrutivo ponto de vista. Embora fundamentais na produção da forma urbana, as tecnologias da visão são insuficientes na apreciação mais ampla dos fenómenos sensoriais que fazem da cidade um espaço vivo de inter-relacionamento humano, com os seus sons e os seus silêncios.

São as práticas sociais e os seus ciclos que conferem significado ao espaço urbano e nessa dinâmica produz-se som. Esta relação entre tempo e espaço é fundamental para compreender o lugar enquanto espaço vivido. A questão não é apenas reconhecer o poder envolvente do som, mas igualmente a forma como está profundamente ligado a experiências de partilha, ligação social e segurança, mas também interrupção, interrupção ou ameaça.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth - *Spaces Speak, are you Listening?* London: The MIT Press, 2007.

CAGE, John - *Silence*. Middletown: Mesleyan University Press, 1973.

LABELLE, Brandon - *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum Books, 2010.

LEFEBVRE, Henri - *O direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.

RUSSOLO, Luigi - *L'art des bruits*. Paris: Allia, 2003.

SCHAFER, Murray - *The Soundscape: The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1994.

THIBAUD, Jean-Paul - The Sonic Composition of the City. In BULL Michael (ed.). *The Auditory Culture Reader*. Amsterdam: Berg Publishers, 2003, p. 329-341.





# LUÍS PAULO COSTA





*Sem título*, Luís Paulo Costa, 2020.

Óleo sobre impressão a jacto de tinta sobre tela (45 x 50 x 4 cm).

Cortesia Krinzinger Projekte. Crédito fotográfico de Arnau Oliveras Seguí.



# RETRATO, E AURA ISOLAMENTO

Isabel Nogueira

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa (CIEBA)  
Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA)

**RESUMO** O retrato é um dos géneros tradicionais da arte bidimensional, a par da natureza-morta e da paisagem. Mas o retrato, na sua intensidade e do próprio ponto de vista conceptual – o retrato de alguém – afirma a sua matriz sobretudo através da representação de um indivíduo só, isolado. Este texto opera um breve reflexão sobre o retrato como resultado de uma concepção de modernidade e da consciência individual e colectiva, assim como, inclusivamente na estética de Walter Benjamin, enquanto portador de uma “aura” única e intensa. Por outro lado, a necessidade de isolamento a que a COVID-19 obrigou acabou por fazer do estar só uma condição mais ou menos generalizada. Simultaneamente, tanto artisticamente como num sentido mais mundano, o (auto)retrato intensifica-se, também e precisamente, como reflexo deste isolamento.

**PALAVRAS-CHAVE** Retrato; História da arte; Isolamento; Aura

**ABSTRACT** *Portraiture is one of the traditional genres of two-dimensional art, alongside still life and landscape. But portraiture, in its intensity and from an actual conceptual point of view – someone’s portrait – asserts itself primarily through the representation of an isolated, single individual. This text is a brief reflection on portraiture as the result of a conception of modernity and of an individual and collective consciousness, and, as in the aesthetic of Walter Benjamin, as bearer of a unique and intense “aura”. On the other hand, the isolation caused by the COVID-19 pandemic has eventually become a more or less widespread circumstance. At the same time, both artistically and in a more worldly sense, (self-)portraits have become stepped up precisely as a reflex of this isolation.*

**KEYWORDS** *Portrait; Art history; Isolation; Aura*

Sabemos que os retratos se nos podem apresentar em grupo. Neste sentido, a nossa memória – e apenas para recordar referências da história da arte – pode trazer-nos, por exemplo, a complexa e conhecida pintura de Frans Hals, *Banquete dos oficiais da Guarda Civil de S. Jorge* (1616). Todos os representados nos olham, assumindo a representação para o Outro, ou seja, para nós, o espectador. A matriz do retrato, o âmago da sua definição, é a representação de alguém. Retratar é, portanto, conferir singularidade. Contudo, a maior singularidade do retrato é mostrar alguém isolado nessa representação. E é o que maioritariamente, ou, pelo menos de um modo mais intenso,

sucede, inclusivamente, claro, no auto-retrato. O ser retratado é único e, portanto, está isolado. Como afirma Susan Sontag, referindo-se à fotografia: «Uma fotografia é ao mesmo tempo uma pseudopresença e uma marca de ausência. (...) O sentimento de inacessibilidade que as fotografias podem despertar liga-se directamente ao erotismo daqueles para quem a distância torna o objecto mais desejável. A fotografia do amante escondida na carteira da mulher casada»<sup>1</sup>.

A imagem, sobretudo no sentido da representação de alguém, desenvolveu-se com a tomada de consciência da individualidade e da História, particularmente a partir do início do Renascimento, no século XV<sup>2</sup>. O ano de 1453, é comumente assumido como a data a partir da qual se admite a emergência de uma nova idade – a Época Moderna –, caracterizada, na sua essência, pela consciência do indivíduo — o *uomo singolare* — e da própria modernidade, em sentido lato e orientador. A modernidade define-se pela ideia linear e irreversível do tempo, assim como pela crença generalizada no progresso e na superação.

De facto, no século XV, Piero della Francesca ou Domenico Ghirlandaio produziram retratos notáveis. Destaquemos, do primeiro artista, o *Duplo retrato dos Duques de Urbino (Federigo da Montefeltro e Battista Sforza, cerca de 1470)*, no qual ambos os representados, apesar de aparentemente se olharem de frente, estão isolados, ou seja, retratados de perfil em duas pinturas individuais que constituem um díptico. Os duques estão confinados ao seu espaço isolado. De Ghirlandaio, tomemos como exemplo o *Retrato de Giovanna Tornabuoni (cerca de 1490)*. Trata-se de um sofisticado retrato florentino, também de perfil, que representa uma mulher jovem e bela, que sabemos ter sucumbido ao dar à luz. Ficou, assim, eternizada neste rectângulo.

Na passagem do século XV para o século XVI, merecem referência os mestres do Cinquecento italiano, nomeadamente, Leonado da Vinci, Ticiano ou Paolo Veronese. Como se sabe, são autores de algumas das pinturas mais importantes da história da arte, e, curiosamente, algumas das mais notáveis são retratos individuais. *Dama com o arminho (cerca de 1490)* ou *Mona Lisa (cerca de 1506)*, de Leonardo da Vinci, são retratos facilmente passíveis de reconhecimento. O que é um feito notável e impactante. Mas também são impressionantes *Lucrecia (1580)*, de Veronese, ou o próprio *Auto-retrato (1567)* de Ticiano, ou ainda, o seu excelente retrato de *Isabel de Portugal (1548)*. Numa antecâmara do barroco, surgem alguns luxuriantes retratos de Caravaggio. *Baco (cerca de 1593)* é um clássico da história do retrato. O final do século XVI e o século XVII dão lugar à exuberância barroca de Peter Paul Rubens ou de Rembrandt.

A história da arte apresenta-se pontuada por notáveis retratos de indivíduos sós, que francamente constituem uma matéria duplamente reveladora: por um lado, o estilo e a estética do artista; por outro, o perfil do retratado, o modo como (nos) olha, como

1 SONTAG, Susan – *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois, 2008, p. 33.

2 Ver BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983].

se veste, como se posiciona no enquadramento. Ingres, pintor neoclássico, foi um retratista exímio. O próprio afirmava escolher as “partes mais belas da natureza”<sup>3</sup>, numa espécie de retrato idealizado, o que pode, claro, tornar-se em si num paradoxo.

No advento da arte moderna, Édouard Manet retratou várias vezes a modelo e também pintora Victorine Louise Meurent, por exemplo, no célebre *Olympia* (1863). Embora, concretamente nesta pintura – uma das mais conhecidas –, a modelo pose com outra mulher, mais discreta, que representa a sua criada. E, por estes anos, a par do retrato pintado surgia o retrato fotográfico. A fotografia apareceu, gerou polémica – a própria “crise da representação” na pintura –, mudou o mundo e a sua percepção. Mas, nestas vicissitudes, o retrato continuaria a constituir uma matriz da representação. Sobretudo, claro, a representação de alguém só.

O retrato fotográfico prolifera na Europa – principalmente em França – e nos Estados Unidos da América, nos anos 50 e 60 do século XIX. Em Paris, os fotógrafos mais concorridos eram, entre outros, Gaspar Félix Tournachon (conhecido por Nadar), Étienne Carjat, Pierre-Ambroise Richebourg e Adolphe Eugène Disdéri. A fotografia, precisamente na época do seu florescimento, estivera na origem de algumas importantes considerações de Charles Baudelaire, que, no *Salon* de 1859 – justamente no ano em que a fotografia consegue o direito inédito de ser aí exposta – escrevia: «A partir deste momento, a sociedade imunda apressa-se, como um Narciso, para contemplar a sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apodera-se de todos estes novos adoradores do Sol»<sup>4</sup>. A fotografia, na perspectiva de Baudelaire – e não partilhando do entusiasmo, por exemplo, do seu contemporâneo e também poeta, Edgar Allan Poe –, seria servidora da arte e da ciência, embora o próprio Baudelaire se tenha deixado fotografar por Étienne Carjat, num maravilhoso retrato intimista de 1863. Baudelaire está infinitamente só nesta imagem.

Mas o que se verificou, independentemente das relações entre a fotografia e pintura ou da alegada incapacidade de a fotografia poder ser considerada arte, foi uma ascensão deste novo modo de enquadrar e de fixar o mundo. A burguesia parisiense dirigia-se aos estúdios dos fotógrafos mais afamados. Mas também governantes, artistas do mundo do espectáculo, escritores, pintores, todos se queriam fazer fotografar sós, na sua individualidade. Todos desejavam transgredir o tempo, fixando-o. O fotógrafo torna-se numa espécie de intermediário social e o retrato (individual) num verdadeiro fenómeno (colectivo).

Segundo Walter Benjamin, no seu conhecido ensaio de 1936 (*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), haveria efectivamente uma perda aurática com a invenção da fotografia mecanicamente reproduzida/instantânea – originária no “calótipo” e no sistema

3 Ver INGRES, Jean-Dominique – *Ingres raconté par lui-même et par ses amis: pensées et écrits du peintre*. Genève: Pierre Cailler, 1947.

4 BAUDELAIRE, Charles – *Écrits sur l’art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999, p. 363.

negativo-positivo do britânico William Fox Talbot, nos anos 40 do século XIX, e desenvolvida com o colódio e com a própria comercialização das chapas e máquinas fotográficas portáteis, nos anos 80, bem como com a reprodução de fotografias na imprensa, dos cartões-de-visita, ou do postal ilustrado, no início do século XX –, isto é, a imagem pós-industrial, potencialmente pós-aurática, alegadamente pós-artística – chamemos-lhe assim – e o conseqüente desaparecimento do seu valor de culto.

A aura torna-se, como se sabe, num dos conceitos determinantes da estética de Benjamin. A definição de "aura" aparece, segundo cremos, pela primeira vez, no texto *Rua de sentido único* (*Einbahnstrasse*, 1928), quando o autor observa que, com o hábito e a repetição, a supremacia da imagem de uma vila na paisagem ou de uma fachada de um edifício desaparece<sup>5</sup>. Benjamin admite, contudo, a possibilidade de a tradição histórica de uma obra de arte se modificar ao longo dos tempos, não obstante a sua unidade aurática permanecer inviolável<sup>6</sup>.

A obra de arte comportaria então duas componentes: o valor cultural e o seu valor de exposição. A fotografia começaria a tentar sobrepor o seu valor expositivo ao seu valor de culto. Este resistiria, contudo, a desaparecer, nomeadamente através do retrato: «(...) onde a aura acena uma última vez»<sup>7</sup>. Esta afirmação é francamente densa. Como se, de algum modo, o retrato fotográfico se assumisse, afinal, como a excepção à "banalidade" da ocorrência em série da fotografia, ou seja, o retrato estaria a salvo da perda da aura. Aliás, esta ideia surgira já no texto *Pequena história da fotografia* (*Kleine Geschichte der Photographie*, publicado em 1931, na revista *Die Literarische Welt*), no qual Benjamin considerava os clichés de Louis Daguerre como exemplares únicos, guardados muitas vezes como relíquias, que obrigavam a um tempo de exposição do retratado quase semelhante ao do retrato pictórico tradicional<sup>8</sup>.

Marie-José Mondzain observa que a imagem dá visibilidade a uma ausência. Comunicar pela imagem seria colocar, de facto, em evidência uma visibilidade sem matéria<sup>9</sup>. Mas esta *matéria* é amplamente significativa sobretudo quando assume a forma de retrato de *alguém*. Por meio de uma delimitação física, material e deliberada, institui-se um espaço de legibilidade fundado no poder dos olhares: de quem constrói e de quem vê, o que Roland Barthes definiu como *operator* e *spectator*, tendo como ligação o *spectrum*, isto é, o objecto em si e o que representa ao mesmo tempo<sup>10</sup>.

São espantosos, a título de exemplo, os retratos fotográficos oitocentistas de Julia Margaret Cameron, uma das primeiras mulheres fotógrafas americanas. Como afirma

5 Cf. BENJAMIN, Walter – *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*. Paris: M. Nadeau, 1988, p. 189.

6 Cf. *idem* - *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2000. Vol. 3, p. 76.

7 *Idem, ibidem*, p. 79-82.

8 Cf. *idem*. *Oeuvres*. *Op. cit.* Vol. 2, p. 295-303.

9 Cf. MONDZAIN, Marie-José – *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2002, p. 37.

10 Cf. BARTHES, Roland – *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 17-43.

Pierre-Jean Amar: «Neste final do século XIX, o retrato fotográfico desenvolveu-se em todas as direcções. Tornou-se um fenómeno social e um tema de criação artística. A fotografia foi, graças a ele, totalmente integrada na sociedade»<sup>11</sup>.

Da pintura à fotografia e regressando à pintura, o retrato do indivíduo é inequivocamente causador de fascínio. De Diane Arbus a Rineke Dijkstra, de Brassai a Dorothea Lange, de Cindy Sherman a Helmut Newton, de David Hockney a Francesco Clemente, de Marlene Dumas a Francis Bacon, podemos afirmar que o retrato é resultado de uma afirmação genérica de modernidade e da compreensão do indivíduo como ser único dentro de um colectivo. Essa individualidade toma, naturalmente, uma densidade inevitável quando o sujeito é retratado só. E é efectivamente uma constante na história da arte do Ocidente.

O ano de 2020 foi marcado pela pandemia. O isolamento foi-nos decretado como medida de combate a esta ceifa. O isolamento tomou outra proporção, tornou-se factual e consciente. Muitos artistas produziram auto-retratos no seu isolamento. Alguns trabalhos são impressionantes e intensos. Nas próprias redes sociais aumentaram as imagens em modo de *selfie*, mostrando o retrato individual a todos os níveis, quer dizer, o representado está só no retrato e a produzir o próprio retrato. Na verdade, podemos continuar a afirmar, talvez ainda mais, que a matriz do retrato – a sua “aura”, se preferirmos – é o isolamento e *revela-se* plenamente nele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOA, Emmanuel (éd.) – *Penser l'image*. Dijon: Les Presses du Réel, 2010.
- AMAR, Pierre-Jean – *História da fotografia*. 2.ª ed. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BAILLY, Jean-Christophe – *Le temps fixé*. Montrouge: Bayard, 2009.
- BARTHES, Roland – *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles – *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- BELTING, Hans – *A verdadeira imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- BENJAMIN, Walter – *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*. Paris: M. Nadeau, 1988.
- *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2000. 3 vols.
- BURCKHARDT, Jacob – *A civilização do Renascimento italiano*. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, [1983].
- CRARY, Jonathan – *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- FREUND, Gisèle – *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- INGRES, Jean-Dominique – *Ingres raconté par lui-même et par ses amis: pensées et écrits du peintre*. Genève: Pierre Cailler, 1947.
- LAGEIRA, Jacinto – *La déréalisation du monde: réalité et fiction en conflit*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2010.
- MONDZAIN, Marie-José – *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2002.
- NOGUEIRA, Isabel – *A imagem no enquadramento do desejo: transitividade em pintura, fotografia e cinema*. Lisboa: Book Builders, 2016.
- SONTAG, Susan – *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois, 2008.





DANIELA  
LISBOA

GOMES



Daniela Lisboa Gomes, *The Cage*. ARTE E CULTURA VISUAL N.1 2020 — Isolamento.

*The Cage*, Daniela Lisboa Gomes, 2017.

Acrílico e aguarela ecoline sobre impressão fotográfica.

INÊS

DIAS

## A GAIOLA

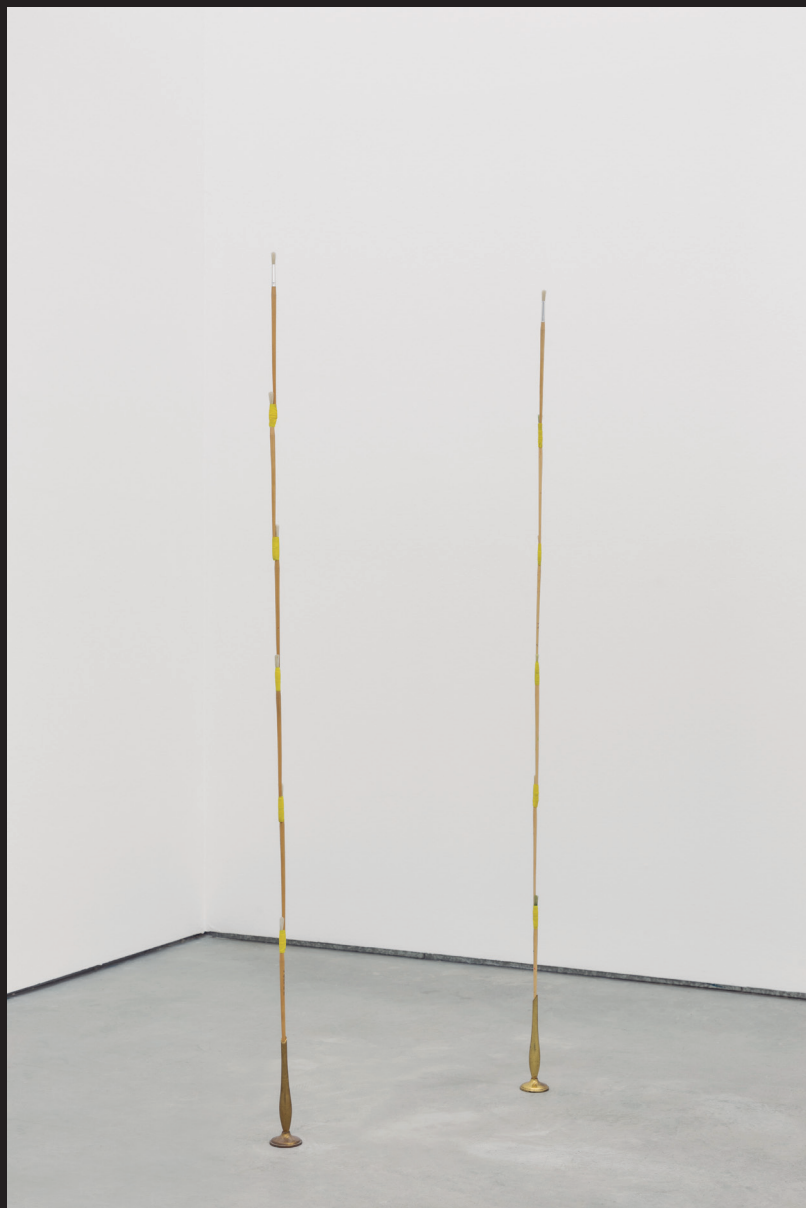
Agora que regressei  
a este quarto para ficar,  
não me contes que a vida  
continua lá fora,  
não me tragas  
a luz de outros voos.

Basta-me a sombra dos ramos  
fingindo árvores nas cortinas;  
tal como a ti  
a águia libertada à porta  
da mais indolente taberna ou  
os cães recusando-se a morrer  
de traição – todos esses perdões  
em papel que vais guardando.

Ao centro do jardim (lembras-te?)  
havia um poço  
onde deitavam as laranjas  
caídas ao chão  
para se desfazerem  
num silêncio mais doce.

Deixa-me ser também  
apenas o caroço deste mundo,  
que apodrece à nossa volta  
e na minha carne.

# RUI CALÇADA BASTOS



*Solitário*, Rui Calçada Bastos, 2020.  
Pincéis, solitário de latão e fita-cola (155 x 07 cm).





# 47 MUSEUS A VÁRIAS VELOCIDADES E MUSEUS À BEIRA DA ESTRADA

**Helena Barranha**

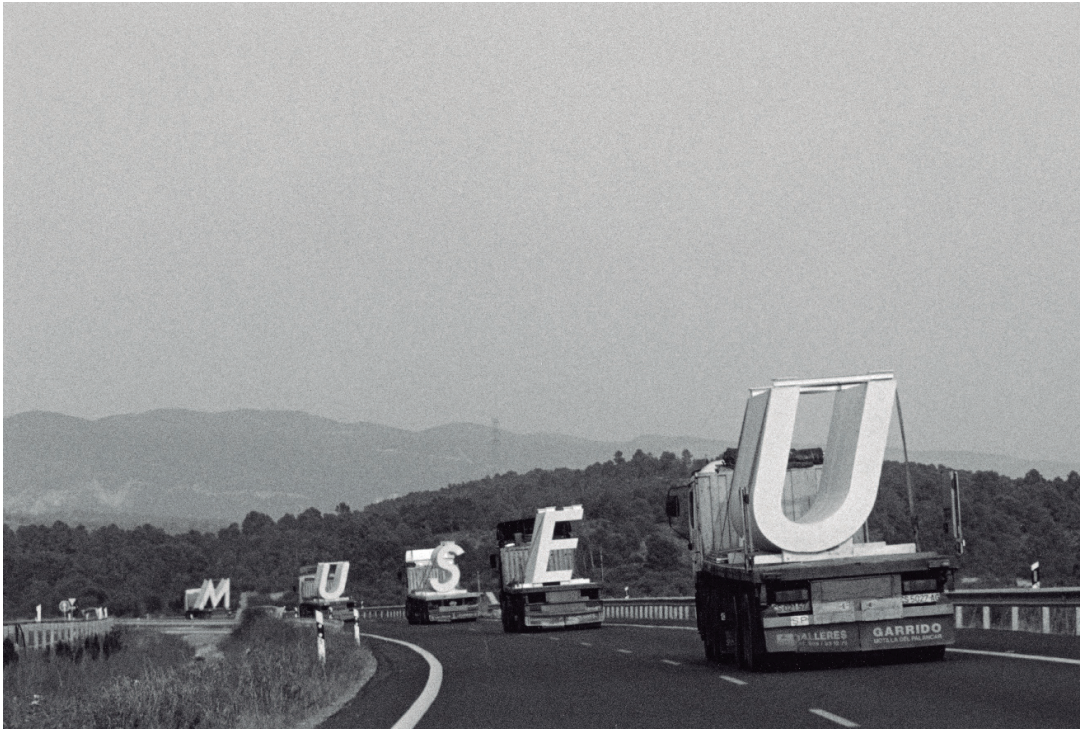
Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa  
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências  
Sociais e Humanas, Universidade NOVA  
de Lisboa

**RESUMO** A rápida evolução das tecnologias digitais e, em particular, a disseminação global da Internet colocaram desafios inteiramente novos aos museus de arte. Embora a chamada "transição digital" se tenha iniciado há mais de três décadas, conheceu um momento de inédita aceleração no contexto da pandemia de COVID-19. Forçados a fechar portas, os museus viraram-se para as redes, num esforço imediato para contrariar o isolamento, promovendo conteúdos e actividades à distância. Contudo, cedo se tornou evidente que nem todos estavam igualmente preparados para este processo e, como sempre acontece, os que já estavam em movimento seguiram caminho enquanto outros ficaram para trás, à beira da estrada.

**PALAVRAS-CHAVE** Museus; Transição digital; Segregação digital; COVID-19

**ABSTRACT** *The rapid evolution of digital technologies and, in particular, the global spread of the Internet have posed entirely new challenges for art museums. Although the so-called "digital transition" has begun more than three decades ago, it has gone through a moment of unprecedented acceleration in the context of the COVID-19 pandemic. Forced to close doors, museums turned to the networks in an immediate effort to counter isolation by promoting online contents and activities. However, it soon became evident that not all of them were equally prepared for this process and, as always, those who were already on the move followed the path while others stayed behind, by the side of the road.*

**KEYWORDS** *Museums; Digital transition; Digital divide; COVID-19*



*Museu*. 1999. Fotografía de Luis Asín. Archivo Mansilla + Tuñón Arquitectos.  
Cortesía de Emilio Tuñón.

## Introdução

«Um museu para ver em queda, um museu para ver em corrida de cem metros, em corrida ao ritmo de maratona, de marcha, etc.

Museus para serem vistos a diferentes velocidades. Velocidade recomendada, velocidade mínima, velocidade máxima.

Velocidades afixadas à entrada de cada sala do museu».

Gonçalo M. Tavares, *Museus imaginários*, 2018

Em Março de 2019 assinalaram-se os 30 anos da World Wide Web. Entre comemorações e balanços, o seu fundador, Tim Berners-Lee, expressou alguma preocupação pela forma como o carácter público e democrático das redes estava ser minado por usos abusivos e por novas formas de segregação<sup>1</sup>. Nessa altura, as estatísticas mostravam que cerca de metade da população mundial dispunha já de algum tipo de acesso à Internet. Um ano depois, a pandemia de COVID-19 motivava uma imposição tecnológica sem precedentes, obrigando milhões de pessoas, em todo o mundo, a transferir para formatos digitais muitas das actividades profissionais, sociais e familiares que, até aí, decorriam preferencialmente através de interações presenciais. Em regime de isolamento forçado, acentuavam-se as potencialidades, mas também os riscos, de uma digitalização radical. Tanto à escala individual como colectiva, os diferentes níveis de literacia informática e de disponibilidade de equipamentos digitais agravaram desigualdades, tornando mais visíveis as distintas velocidades da globalização e as debilidades estruturais das democracias contemporâneas.

Um dos sectores mais afectados pela pandemia foi, inquestionavelmente, a cultura, não apenas no campo das artes performativas, mas também no património construído, nas artes visuais e nos museus. Para as instituições que, nas últimas décadas, tinham investido na digitalização de colecções, no desenvolvimento de websites e na criação de conteúdos para as redes sociais, a comunicação com os públicos estava, à partida, facilitada. No entanto, a falta de recursos técnicos e humanos impediu que muitos outros museus conseguissem responder eficazmente aos desafios do confinamento.

Perante estas assimetrias, importa questionar até que ponto estão os museus de arte aptos a acompanhar a evolução das tecnologias da comunicação e da informação. Qual a distância crítica das instituições e dos próprios cidadãos relativamente à ubiquidade do digital na sociedade contemporânea? Como podem estas diferentes velocidades criar novas formas de desigualdade em torno dos museus? Que futuro se perspectiva para os que ficam para trás?

1 BERNERS-LEE, Tim - 30 years on, what's next #ForTheWeb? *World Wide Web Foundation* (12 Mar. 2019).

## Os museus na auto-estrada da informação

«O termo “auto-estrada” evoca velocidade e progresso direccional. E é nessa dimensão que entramos nos simuladores de condução e nos videojogos. Nestes últimos, as figuras animadas atravessam o ecrã como no cinema, mas sempre adiante, em direcção a um ponto de fuga».

Iwona Blaznik, *Electronic Superhighway*, 2016<sup>2</sup>

Nos anos 90, os avanços das tecnologias digitais e da Internet eram encarados com um generalizado optimismo, desde logo, por representarem uma promessa de democratização da informação, da educação e do entretenimento, reduzindo a distância entre pessoas e culturas. Esta visão positiva foi sedimentada ao longo de várias décadas, depois da Segunda Guerra Mundial, mediante uma profícua convergência de contributos políticos, culturais e científicos. É interessante notar como dois acontecimentos fundamentais e aparentemente independentes criaram, ainda na década de 40, condições para que, no futuro, a tecnologia pudesse ser usada como factor de igualdade no acesso ao conhecimento, à escala mundial: em 1945, Vannevar Bush criava o primeiro modelo de hipertexto (Memex), precursor da Internet<sup>3</sup> e, em 1948, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* instituía que todas as pessoas têm «(...) o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam»<sup>4</sup>.

A história das tecnologias digitais ficaria também marcada por sucessivos cruzamentos entre a ciência e as artes, para os quais contribuíram iniciativas pioneiras como a ETA - Experiments in Art and Technology ou a exposição *Cybernetic Serentipity*, apresentada em 1968, no Instituto de Arte Contemporânea, em Londres. Um desses pontos de encontro deu-se em 1974, ano em que, enquanto uma equipa de investigadores cunhava o termo “Internet”, o artista sul-coreano Nam June Paik, precursor da videoarte, usava pela primeira vez a expressão “Electronic Superhighway” para se referir ao potencial colaborativo das ligações globais, através de sistemas telemáticos então emergentes<sup>5</sup>.

2 Citação traduzida do inglês pela autora.

3 O cientista americano Vannevar Bush apresentou o seu projecto visionário em 1945, no artigo «As We May Think». O Memex (abreviatura de memory + index) consistia num dispositivo electrónico destinado a expandir a memória e os conhecimentos individuais, com capacidade para armazenar livros, registos e comunicações, podendo ser consultado, directamente ou à distância, com grande velocidade e flexibilidade. Ver BUSH, Vannevar - As We May Think. *The Atlantic* (Jul. 1945), p. 101-108.

4 ONU - *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948.

Embora as narrativas sobre a evolução das tecnologias privilegiem as descobertas científicas, a verdade é que vários conceitos e cenários foram antecipados pelas artes visuais e pela literatura. Um exemplo incontornável é a noção de ciberespaço, desenvolvida pelo autor *ciberpunk* William Gibson<sup>6</sup>, na década de 80, uma época em que os computadores pessoais começavam a ser produzidos em larga escala e a ser globalmente utilizados não apenas para fins particulares, comerciais e institucionais, mas também como instrumentos e tema para novas práticas artísticas.

Com o fim da Guerra Fria e a queda do Muro de Berlim, em 1989, a comunicação entre povos ganha um novo significado e a Internet encontra condições para se tornar, efectivamente, um dos principais motores da globalização. É neste contexto que se dissemina o conceito de “Information Superhighway”, uma via com inúmeras derivações capaz de ligar directamente milhões de pessoas, sendo cada uma delas simultaneamente um consumidor e um potencial fornecedor de dados<sup>7</sup>. Os anos 90 corresponderam, assim, a um momento de extraordinária evolução tecnológica, em que a Internet conheceu os seus anos de glória. Como notam Mark Tribe e Rena Jana:

«Termos como “Net”, “Web”, “ciberespaço” e “.com” rapidamente começam a fazer parte do vernáculo internacional e perspectivavam-se enormes mudanças sociais – da produção industrial às economias da informação, das organizações hierarquizadas às redes de distribuição, dos mercados locais aos mercados globais. A Internet significava coisas diferentes para pessoas diferentes: para os empresários, era uma forma de enriquecer depressa; para os activistas, era um meio de construir as raízes de apoio às causas políticas; para os magnatas dos *media*, representava um novo canal para a distribuição dos conteúdos»<sup>8</sup>.

É neste contexto que, no fim do século se assiste não só ao surgimento de novas tipologias artísticas ligadas aos novos media, designadamente a Net Art, mas também à criação dos primeiros espaços museológicos virtuais, como o Guggenheim Virtual Museum ou a Gallery 9, tutelada pelo Walker Art Center de Minneapolis. A par destas

5 O termo “Internet” foi introduzido por Vinton Cerf, Yogen Dalal e Carl Sunshine no protocolo «The Specification of Internet Transmission Control Program», publicado em 1974. A expressão “Electronic Superhighway”, atribuída a Nam June Paik, deu título a uma exposição organizada pela Whitechapel Gallery de Londres sobre a relação entre a arte e as novas tecnologias, de 1966 a 2016. A exposição foi também apresentada no Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, em Lisboa, entre 2017 e 2018. Ver <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/electronicssuperhighway/>; <https://www.maat.pt/pt/exhibition/electronic-superhighway-1966-2016>.

6 A ideia de ciberespaço foi explorada por William Gibson no seu célebre romance de ficção científica *Neuromancer*, publicado em 1984.

7 Ver RESNICK, Paul; ZECKHAUSER, Richard; AVERY, Chris - *Roles for Electronic Brokers*, Cambridge, USA: Massachusetts Institute of Technology, 1994.

8 TRIBE, Mark; JANA, Rena – *New Media Art*. Köln: Taschen, 2010, p. 6.

experiências, os principais museus de arte, como o Metropolitan Museum of Art ou o Museu do Louvre, começaram a investir de forma sistemática na digitalização das suas coleções e na produção de websites que possibilitavam, pela primeira vez, o acesso gratuito a reproduções fotográficas das principais obras, bem como a breves textos explicativos e informações práticas para aqueles que pretendessem deslocar-se fisicamente ao local.

«Esta primeira onda de museus online ficou também intrinsecamente associada aos avanços das tecnologias da Web, do código aberto e do acesso aberto, centrando-se em sistemas de informação (por exemplo, bases de dados) e na hiperligação de conteúdos, de um modo comparável à exploração da inteligência artificial pelos museus do presente. Uma publicação seminal dessa época, *The Wired Museum* (Jones-Garmil, 1997), antecipava já como a tecnologia poderia permitir aos museus interações com conteúdos e envolvimento do público. Mas destacava igualmente potenciais problemas, que são hoje relevantes, como a sobrecarga de informação e a falta de controlo de qualidade»<sup>9</sup>.

Nas suas primeiras incursões na Internet, os museus de arte procuravam simular a sua realidade material, criando websites que, no essencial, reproduziam obras, textos e espaços arquitectónicos existentes<sup>10</sup>. Havia, então, uma clara dicotomia entre real e virtual, algo que se foi progressivamente diluindo para dar lugar a uma realidade híbrida, potenciada pelo desenvolvimento das tecnologias digitais móveis. Paralelamente, nas primeiras décadas do século XXI, houve um crescente foco na produção de actividades e conteúdos especificamente concebidos para os meios digitais. Esta tendência acentuou-se à medida que as redes sociais conquistaram protagonismo e que os utilizadores assumiram, cada vez mais, o papel de criadores e editores de textos e imagens.

Em pouco tempo, os websites institucionais tornaram-se insuficientes para manter um diálogo com os públicos. Numa competição constante pela atenção dos utilizadores da Internet, os museus passaram a estar cada vez mais activos no Facebook, no Twitter, no Instagram e no Youtube, anunciando actividades, publicando imagens e vídeos, fazendo visitas virtuais ou, simplesmente, reagindo a questões e comentários dos seus seguidores. Tudo isto era já uma realidade no início de 2020, antes de o mundo ser abalado pela pandemia.

9 GAIA, Giuliano; BOIANO, Stefania; BOWEN, Jonathan P.; BORDA, Ann - Museum Websites of the First Wave: The Rise of the Virtual Museum. In *Proceedings of EVA London 2020*, p. 1. Traduzido e adaptado pela autora.

10 Ver BARRANHA, Helena – Utopia, simulação e realidade. *Arquitectura de museus de arte na era digital*. *Arqa. - Arquitectura e Arte*. N.º 106 (Mar./Abr. 2013), p. 109.

Em Março de 2020, a Organização Mundial de Saúde reconheceu a COVID-19 como pandemia, fornecendo assim o argumento científico necessário para que governos de todo o mundo restringissem a liberdade de circulação dos seus cidadãos. Nos vários continentes, muitos foram os estados em que se impuseram temporariamente regimes de confinamento da população, como forma de travar a progressão da doença. Milhões de pessoas viram-se, assim, subitamente, encerradas em casa, num isolamento que rapidamente seria sincronizado e partilhado através das redes.

Tanto para os indivíduos como para as organizações, as tecnologias digitais tornaram-se a porta de saída para manter alguma actividade laboral ou encontrar uma desejável deriva lúdica, que permitisse lidar com a estranheza de um mundo circunscrito à escala doméstica. À semelhança do que sucedeu com escolas, universidades, lojas e empresas, os museus procuraram acompanhar este movimento, transferindo para as redes a sua comunicação com os públicos.

De acordo com o relatório publicado pela UNESCO em Maio de 2020, os museus foram fortemente afectados pela pandemia. O inquérito realizado revelou que cerca de 90% (ou seja, 85.000 dos 95.000 museus existentes em todo o mundo) fecharam portas durante a primeira vaga da doença e 10% dificilmente voltarão a abrir<sup>11</sup>. Ao analisar o impacto imediato da actual crise sanitária, o estudo confirmou ainda as enormes disparidades de distribuição geográfica e de recursos das instituições. Com efeito, cerca de 77,4% dos espaços museológicos concentram-se na América do Norte e na Europa, enquanto a região Ásia/Pacífico representa 12,9%, a América Latina e Caribe 8,3%, África 0,9% e os Países Árabes 0,5%<sup>12</sup>. Estas desigualdades tornam-se ainda mais evidentes quando se constata que existem somente 27 países, em todo o mundo, com mais de 50 museus por milhão de habitantes, ficando a esmagadora maioria dos estados (114) abaixo do limiar de 6 para um milhão<sup>13</sup>.

Tanto o relatório da UNESCO como outros estudos recentes demonstram que a maioria dos museus reagiu rapidamente às contingências, respondendo positivamente ao ultimato digital, entendido como via alternativa para assegurar o funcionamento possível, durante o período em que as portas dos edifícios permaneceram encerradas aos visitantes. As instituições que já tinham digitalizado parcial ou totalmente as suas colecções ampliaram a divulgação e as possibilidades de acesso aberto, não só através dos próprios websites, mas também em plataformas comuns, como a Wikipedia, a Europeia ou o Google Arts & Culture. Para contornar o enceramento, o adiamento ou o cancelamento de exposições e outras actividades, muitos museus organizaram

11 UNESCO - *Museums around the World in the face of COVID-19*. Paris: UNESCO, 2020, p. 4.

12 *Idem, ibidem*, p. 8.

13 *Idem, ibidem*, p. 4.

visitas, conferências e webinars, a partir das redes sociais e de plataformas como o Vimeo e o Youtube. Também neste aspecto, estiveram em vantagem os museus que já tinham investido significativamente em visitas virtuais e canais de vídeo de grande qualidade (como o Museu do Prado, o Louisiana Museum ou a Tate, entre outras instituições de referência). Para estas instituições, a transposição de programas públicos para formato digital afigurou-se não como uma mudança radical de paradigma, mas como uma nova etapa de um processo que já se encontrava em curso.

Multiplicaram-se também na Internet as propostas de actividades criativas e lúdicas, a partir de colecções de arte, dirigidas a diferentes públicos. A ideia não era nova e havia já sido explorada, com grande sucesso, no projecto Rijkstudio, desenvolvido pelo Rijksmuseum de Amesterdão<sup>14</sup>, mas conheceu uma dinâmica sem precedentes quando milhares de pessoas, em todo o mundo, aderiram ao Getty Challenge, usando os cenários e adereços das suas próprias casas para recriar quadros famosos<sup>15</sup>. Foi sobretudo através das redes sociais - Facebook, Instagram e Twitter - que os museus mantiveram a ligação aos seus visitantes habituais e, muitas vezes, conseguiram cativar novas audiências.

Mas, como se perceberia depois, sob esta camada lúdica globalmente conectada à velocidade de um clique, havia uma realidade assíncrona e menos glamorosa. Na verdade, a capacidade de resposta à crise dependeu, em grande medida, de investimentos anteriores e de recursos humanos e tecnológicos reunidos, em muitos casos, ao longo de várias décadas. Não surpreende, portanto, que os museus que conseguiram manter um maior dinamismo online durante o confinamento tenham sido aqueles que, num cenário normal, se destacavam já como referências internacionais.

No extremo oposto, verificou-se que, em certas regiões, nomeadamente em África e nos países insulares em vias de desenvolvimento, apenas 5% dos museus conseguiram criar ou manter actividades online<sup>16</sup>. Estas são também as geografias onde os níveis de acesso à Internet são mais baixos e onde o funcionamento das redes tende a ser mais lento. Importa notar que a animadora média de 59% de utilizadores da Internet, entre a população mundial, encobre as profundas desigualdades que ainda persistem e que a pandemia está, aliás, a agravar. As estatísticas de disseminação das tecnologias digitais constituem hoje um indicador das disparidades de acesso à educação e à cultura, tantas vezes associadas a cenários de extrema pobreza e segregação social. Bastaria confrontar a percentagem de utilizadores de Internet nos países escandinavos, acima dos 95% da população total, com os 8 a 10% em países como o Sudão do Sul, a Eritreia ou o Burundi, ou comparar a velocidade das ligações móveis na Coreia do Sul (acima dos 100 Mbps) com as do Afeganistão ou da Palestina (abaixo dos 10 Mbps)<sup>17</sup>.

14 Ver Rijksmuseum - Rijkstudio. Disponível em <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>.

15 Ver *The Iris - Getty Artworks Recreated with Household Items by Creative Geniuses the World Over*, 2020. Disponível em <http://blogs.getty.edu/iris/getty-artworks-recreated-with-household-items-by-creative-geniuses-the-world-over/>.

16 Ver UNESCO - *Museums around the World in the face of COVID-19*. Op. cit., p. 4.



Mas mesmo em países com um bom nível de acesso a equipamentos electrónicos e ligação às redes fixas e móveis, como é o caso de Portugal, onde cerca de 83% da população usa a Internet<sup>18</sup>, subsistem vários factores de segregação sociocultural e económica, a que se associam níveis muito variáveis de literacia digital. Simultaneamente, o défice de investimento e a inconsistência das políticas públicas para o sector da cultura, em geral, e dos museus, em particular, têm constituído um obstáculo à actualização tecnológica, quer ao nível da aquisição de equipamentos e infra-estruturas, quer no que se refere à actualização das equipas. O Inquérito realizado pelo ICOM Portugal, entre Abril e Junho de 2020, com o objectivo de analisar o impacto da COVID-19, comprovou que, mesmo com um reduzido número de funcionários e colaboradores, a maioria dos museus portugueses alterou ou reforçou a sua comunicação digital sem recorrer a serviços externos e as dificuldades experimentadas por muitos profissionais revelam que, nesta “como em outras áreas da actividade museológica, é fundamental a qualificação e o reforço das equipas”<sup>19</sup>.

Tal como aconteceu no quadro internacional, em Portugal, os museus de arte com maior capacidade técnica e financeira, e também com experiência acumulada em termos de digitalização de colecções e produção de actividades para meios digitais, conseguiram intensificar, de forma mais célere e qualificada, a sua presença na Internet. Neste sentido, depressa se evidenciaram as páginas de instituições como o Museu Calouste Gulbenkian ou a Fundação de Serralves, cujo dinamismo nas redes era já bastante forte antes do confinamento.

### Conclusão: velocidade e distância crítica

«O coronavírus ressuscitou a Internet dos anos 90. Entre videochamadas, lives e visitas virtuais, descobrimos o que já sabíamos — viver no universo paralelo é muito chato. O Homem é um animal político. Seu lugar é a polis, a cidade, a rua, não atrás da tela. E descobrimos outra coisa — museus, galerias de arte e instituições culturais estão na idade da pedra da Internet. Atropelados pela pandemia e sem conteúdo artístico e cultural criado para a Web, aderiram aos únicos campos da vida online que conhecem, as redes sociais, ecommerce e saídas de emergência apontadas para o Google Arts & Culture».

Giselle Beiguelman, *Atropelados pela pandemia, museus rastejam na Internet*, 2020

- 17 Dados extraídos dos relatórios de KEMP, Simon – *Digital 2020: Global Digital Overview*. New York: We Are Social & Hootsuite (Jan. 2020), p. 38 e *idem* - *Digital 2020: July Global Statshot Report*. New York: We Are Social & Hootsuite (Jul. 2020), p. 26.
- 18 Ver KEMP, Simon – *Digital 2020: Global Digital Overview*. Op. cit. (Jan. 2020), p. 38.
- 19 Ver ICOM Portugal – Inquérito ICOM PT. Os museus em tempo de COVID-19. *Boletim ICOM Portugal*. N.º 14 (Jul. 2020), p. 69. Também o projecto MU.SA: Museum Sector Alliance tem sinalizado vários problemas, a nível de competências digitais no sector dos museus. Ver <http://www.project-musa.eu/pt/>.

Como observa a artista, curadora e crítica de arte Giselle Beiguelman, o facto de a maioria dos museus ter procurado responder rapidamente aos desafios da transformação digital, durante o confinamento, não significa que todos estivessem preparados para o fazer. Na verdade, tanto do lado dos públicos como na esfera institucional, as condições preexistentes determinaram, e continuam a determinar, a capacidade de adaptação à prevalência do digital.

Na urgência de enfrentar uma crise inesperada e de proporções, os museus foram impelidos a encontrar soluções imediatas não tendo, na maioria dos casos, oportunidade de promover uma reflexão crítica sobre algumas questões de fundo, que decorrem da adesão massiva à Internet e às redes sociais e que afectam globalmente a sociedade contemporânea. Desde logo, e como atrás se referiu, é fundamental debater o agravamento das desigualdades no acesso às tecnologias da informação e, consequentemente, a produções culturais e artísticas que circulam preferencialmente nas redes. Paralelamente, importa ponderar o excesso de informação disponível online e a dificuldade que os utilizadores sentem em gerir e filtrar os conteúdos de uma forma orientada para os seus interesses, mas livre de manipulações algorítmicas que se encontram, frequentemente, ao serviço de interesses políticos e económicos.

No livro *The Digital Condition*, Felix Stalder alerta para a instabilidade e opacidade dos algoritmos, em particular o planetário “Google Search”, assim como para o facto de as principais plataformas digitais que utilizamos – nomeadamente o Google, o Facebook, o Twitter ou o Instagram – serem tuteladas por um grupo restrito de empresas privadas que actuam à escala global<sup>20</sup>. Consequentemente, «(...) o funcionamento das redes está intimamente ligado ao efeito de monopólio, um sistema detido por quem controla não só os dados, mas também os algoritmos que os extraem, ordenam e revelam»<sup>21</sup>.

Neste contexto, e apesar da inevitabilidade de se recorrer mais às plataformas online num tempo em que a liberdade individual e colectiva é condicionada pela ameaça do coronavírus, é indispensável manter alguma capacidade crítica e controlar a velocidade a que se segue a trajectória do digital. Mais do que nunca, é necessário questionar até que ponto a transferência de uma parte substancial da programação e da comunicação dos museus para as redes compromete a sua missão de serviço público. Não menos pertinente é averiguar se os museus e os seus visitantes dominam verdadeiramente o sentido da comunicação, quando esta se processa exclusivamente online. E como preservar o valor da fruição directa das obras de arte e dos espaços físicos que as abrigam?

Em suma, mais do que analisar ou fomentar a velocidade de resposta dos museus à globalização do digital e das redes, há que garantir alguma distância crítica relativamente aquilo que tem sido feito e ao que pode mudar num futuro próximo. Importa questionar o que significa exactamente ficar isolado ou para trás e quais as consequências de continuar a avançar sem mapa e sem destino.

20 Ver STALDER, Felix - *The Digital Condition*. Cambridge, UK: Polity Press, 2018.

21 BARRANHA, Helena – Stalder, F. (2018). *The Digital Condition*. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*. Vol. 7, n.º 1 (2020), p. 296.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRANHA, Helena – Stalder, F. (2018). The Digital Condition. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*. Vol. 7, n.º 1 (2020), p. 293-299. [DOI: 10.21814/rlec.2679; recensão crítica/ book review].
- Utopia, simulação e realidade. *Arquitectura de museus de arte na era digital. Arqa. - Arquitectura e Arte*. N.º 106 (Mar./Abr. 2013), p. 108-111.
- BEIGUELMAN, Giselle – Atropelados pela pandemia, museus rastejam na Internet. *Folha de São Paulo* (17 Abr. 2020). [Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/atropelados-pela-pandemia-museus-rastejam-na-idade-da-pedra-da-internet.shtml>; acesso em 1 Out. 2020].
- BERNERS-LEE, Tim – 30 years on, what's next #ForTheWeb? *World Wide Web Foundation* (12 Mar. 2019). [Disponível em <https://webfoundation.org/2019/03/web-birthday-30/>; acesso em 1 Out. 2020].
- BLANZIK, Iwona – Electronic Superhighway. In KHOLEIF, Omar (ed.) – *Electronic Superhighway: Form Experiments in Art and Technology to the Art after the Internet*. London: Whitechapel Gallery, 2016, p. 20-23.
- BUSH, Vannevar – As We May Think. *The Atlantic* (Jul. 1945), p. 101-108. [Disponível em <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>; acesso em 2 Out. 2020].
- GAIA, Giuliano; BOIANO, Stefania; BOWEN, Jonathan P.; BORDA, Ann – Museum Websites of the First Wave: The Rise of the Virtual Museum. In *Proceedings of EVA London 2020*. [DOI: 10.14236/ewic/EVA2020.4].
- ICOM Portugal – Inquérito ICOM PT. Os museus em tempo de COVID-19. *Boletim ICOM Portugal [Os Museus de Portas Fechadas]*. N.º 14 (Jul. 2020) – [Disponível em <https://icom-portugal.org/2020/07/28/boletim-icom-portugal-serie-iii-n-o-14-jul-2020/>; acesso em 30 Set. 2020].
- KEMP, Simon – *Digital 2020: Global Digital Overview*. New York: We Are Social & Hootsuite (Jan. 2020). [Disponível em <https://wearesocial.com/digital-2020>; acesso em 3 Out. 2020].
- *Digital 2020: July Global Statshot Report*. New York: We Are Social & Hootsuite (Jul. 2020). [Disponível em <https://wearesocial.com/digital-2020>; acesso em 3 Out. 2020].
- ONU – *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Paris: Assembleia Geral das Nações Unidas, 1948. [Disponível em <https://unric.org/pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>; acesso em 28 Set. 2020].
- RESNICK, Paul; ZECKHAUSER, Richard e AVERY, Chris – *Roles for Electronic Brokers. Working paper 179*. Cambridge, USA: Massachusetts Institute of Technology, 1994. [Disponível em <http://ccs.mit.edu/papers/CCSWP179.html>; acesso em 3 Out. 2020].
- STALDER, Felix – *The Digital Condition*. Cambridge, UK: Polity Press, 2018.
- TAVARES, Gonçalo M. Tavares – Museus imaginários. *Revista de Museus*. N.º 1 (Dez. 2018), p. 222-230.
- TRIBE, Mark; JANA, Rena – *New Media Art*. Köln: Taschen, 2010.
- UNESCO – *Museums around the World in the face of COVID-19*. Paris: UNESCO, 2020. [Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>; acesso em 1 Out. 2020].





PEDRO

MEDEIROS



RICARDO

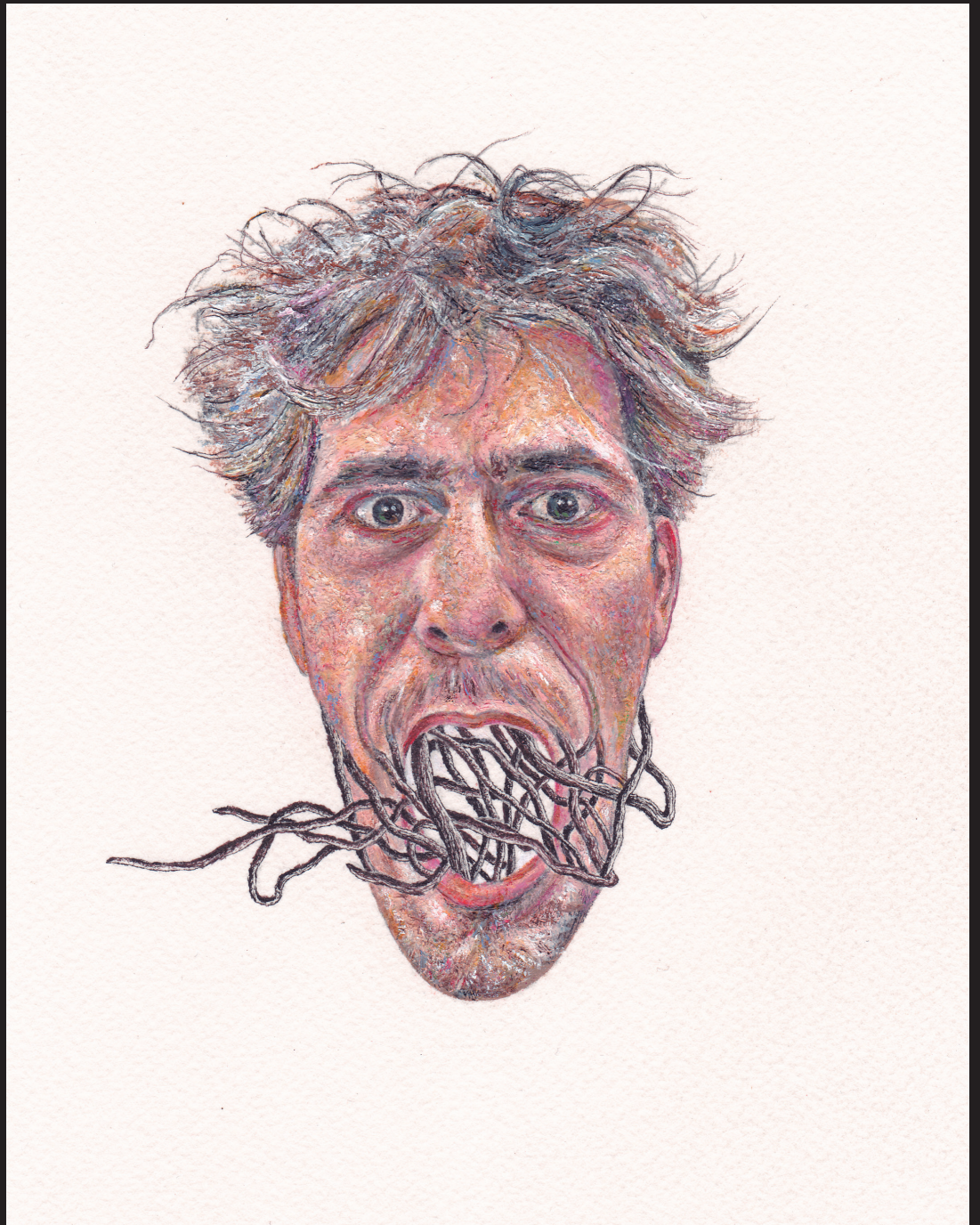
ÁLVARO



## O DESTERRADO

Leio no escuro, trabalho ao negro  
escrevo torto, assobio no degredo.

# LUÍS MANUEL GASPAR



*A vida, em lugar de me elevar, tem-me transformado numa ruína,  
onde nenhuma raiz encontra suco,*  
Luís Manuel Gaspar, 2015.  
Acrílico e grafite sobre papel.



**Dominique Berthet**

Université des Antilles

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres,  
Langues, Arts et Sciences Humaines,  
Université des Antilles (CRILLASH)

Revista *Recherches en Esthétique* (Centre d'Études  
de Recherches en Esthétique et Arts  
Plastiques - CEREAP)

**RESUMO** A noção de isolamento é aqui questionada do ponto de vista da criação artística. Neste sentido, são evocados artistas dos séculos XX e XXI, para quem o *atelier* é o local de elaboração da obra, numa referência solitária à criação. O isolamento é, por conseguinte, uma condição de concentração, de reflexão e de realização. E, quanto aos artistas insulares, vivem eles um duplo isolamento, decorrente do seu contexto de insularidade? Se são muitas vezes confrontados com os mesmos desafios da criação que os outros artistas, não vivem, contudo, a sua insularidade como um isolamento, mesmo que esta situação tenha um impacto na criação e na exposição das suas obras.

**PALAVRAS-CHAVE** Isolamento; Criação; *Atelier*; Insularidade

**ABSTRACT** *The notion of isolation is questioned here from the point of view of artistic creation. Artists from the 20th and 21st centuries are discussed, artists for whom the studio is the place where works of art are made, in a solitary reference to creation. Isolation is, consequently, a condition of concentration, reflection and production. As for the islander artists, do they experience a double isolation resulting from their insular setting? Artists on islands are often confronted with the same challenges posed by creation to other artists, however, they don't experience their insular condition as an isolation, even though it has an impact on the creation and exhibition of their work.*

**KEYWORDS** *Isolation; Creation; Studio; Insularity*

A crise sanitária global causada pela COVID-19, que temos vindo a atravessar há vários meses, faz da noção de isolamento um assunto da actualidade. Muitos países, numa tentativa de travar esta epidemia, forçaram as suas populações a um isolamento rigoroso, a um confinamento geral ao longo de várias semanas, ou mesmo de meses. Confinadas, sozinhas ou em família, as pessoas tiveram de interromper ou de reinventar, muitas

1 Traduzido do francês pela editora.

vezes em casa, a sua actividade profissional. Do ponto de vista económico foi um desastre. O isolamento relacional foi uma das consequências deste confinamento, com consequências psicológicas, por vezes, relevantes. Todos os projectos foram interrompidos, cancelados ou adiados.

Durante este período inédito, foi necessário encontrar alternativas, inventar novas formas de funcionar, a fim de não romper a ligação com os outros e de manter a esperança. Isto foi, por vezes, uma ocasião para grandes iniciativas. A interrupção do confinamento, pelo menos na Europa, conjugada com a época estival que favoreceu a deslocação das pessoas, contribuiu para relançar a propagação do vírus. No momento em que escrevo estas linhas (2 de Setembro de 2020), espera-se uma multiplicação dos casos. O futuro nos dirá como as coisas vão evoluir.

Ao longo deste período, milhares de pessoas perderam a vida, deixando os seus entes queridos desamparados. O isolamento foi uma realidade, muitas vezes, dolorosa. A vida tinha-se inclinado para um estranho elemento de inquietação. Mas foi também a oportunidade, pela força das circunstâncias, de se voltar para si mesmo. O tempo pode ter parecido suspenso. Entre incerteza e ansiedade, cada um tentou ocupar esse tempo, repentina e estranhamente oferecido.

Confinado, o isolamento é mal aceite, eventualmente mal vivido. O que não é o caso de um isolamento voluntário, do qual se espera tirar o melhor proveito para si próprio, para o seu equilíbrio, para a sua intimidade. Trata-se aqui, *voluntariamente*, de um distanciamento com o objectivo de cortar, mais ou menos temporariamente, com as solicitações exteriores, com as tentações, em suma, com o que perturba, desvia, desconcentra. Para alguns, o confinamento teve, de certa forma, esta virtude. Foi então "positivo". Ter tempo para si próprio é tão raro. O ritmo acelerado da vida quotidiana adquiriu uma nova dinâmica que permitiu estar consigo mesmo, eventualmente com os seus familiares. Para alguns, de forma inesperada, esta foi a ocasião para se dedicarem a actividades prazerosas, mas habitualmente pouco praticadas por falta de tempo.

O confinamento foi um isolamento forçado que alguns usaram como tempo de criação. Quando tudo ou quase parou à sua volta, estas semanas foram um período de concentração criativa. Este isolamento inédito não é muito diferente do isolamento do investigador, do escritor, do artista que, para trabalhar, precisa de concentração. Abordaremos dois aspectos do isolamento: o isolamento do artista no seu *atelier* como espaço solitário de criação; a situação de insularidade, considerada como um isolamento, e a forma como os artistas que ali vivem se acomodam (ou não) a este contexto.

### **O atelier como local de isolamento**

O isolamento e a solidão são termos próximos, mas distintos. O isolamento é um estado que se relaciona com a falta ou ausência de contacto com outras pessoas com quem interagir. A solidão, por outro lado, é um sentimento que pode ser experimentado mesmo quando se está em relação com as outras pessoas. Pode-se experimentar um

sentimento de solidão no meio da multidão. Dependendo se ela é voluntária ou sofrida, a solidão vive-se de maneiras muito diferentes. O criador, por sua vez, faz a escolha do isolamento e da solidão de maneira temporária, a fim de estar nas melhores condições de criação, que requerem recuo, reflexão, concentração.

Para o pintor, e para o artista plástico em geral, o *atelier* é este lugar de solidão e de isolamento. O *atelier* de um artista é um lugar particular, incomparável, sempre diferente de um artista para outro. É um espaço íntimo, às vezes associado ao espaço da vida; quando assim é, não é estranho que esta invada esse espaço. As inúmeras casas-*atelier* ocupadas por Pablo Picasso, ao longo de toda a sua vida, são disso exemplos flagrantes.

As fotografias dos diferentes *ateliers* de Picasso figuram em numerosas publicações a ele consagradas. Quer se trate, para referir alguns exemplos, do *atelier* da rue Schœlcher, do da rue des Grands-Augustins, em Paris, do de Vallauris ou ainda do de La Californie, em Cannes, todos têm o mesmo cunho do artista. Todos testemunham a sua criatividade, a sua necessidade irresistível de criar, a sua propensão para ocupar o espaço, e de até o invadir e saturar com as suas obras. O local de trabalho e o local de vida são o mesmo. Isto é ainda mais visível no caso desta grande casa no meio de um enorme jardim, La Californie, para a qual se muda com Jacqueline e na qual ocupa três salas do andar térreo. Os quadros amontoam-se ali numa feliz desordem. Uma desordem que tinha contaminado a casa, como testemunha uma fotografia de Roland Penrose mostrando Picasso e Jacqueline, em 1957, na sala de jantar<sup>2</sup>. Marie-Laure Bernadac tem razão ao escrever que «(...) o *atelier* é para Picasso um auto-retrato. (...) “uma segunda pele”»<sup>3</sup>.

*Autoportraits de Picasso* é, aliás, o título das fotografias tiradas por ele próprio, em 1915-1916, no seu *atelier* do número 5 da rue Schœlcher, em Paris, nas quais o vemos posar em frente dos seus quadros, vestido em traje de cidade, em camisa e calças de trabalho remendadas, ou em calções e casaco de trabalhador, ou vestido de pugilista<sup>4</sup>. O *atelier* é um tema importante na obra de Picasso, que o mostrou de diversas formas, por exemplo, na série de desenhos *Le peintre et son modele*, ou ainda na série *Paysages d'intérieur*, pinturas precisamente realizadas na La Californie.

Por vezes, o *atelier* do artista pode ser também o espaço onde recebe os amigos, os críticos, os galeristas, os compradores. Sempre fora do momento da criação. Em algumas situações, o artista aceita a presença de um fotógrafo ou de um realizador durante a elaboração da obra, a fim de mostrar as etapas, conservando um registo do processo. Estes momentos fugidios, captados pela lente da câmara, são fascinantes. Estas capturas, mais ou menos longas, são preciosas, porque mostram o artista em acção. Deste

2 Podemos ver esta fotografia em *Picasso et le Portrait*. Paris: RMN/Flammarion, 1996, p. 452. [Catálogo da exposição no Grand Palais, 1996].

3 BERNADAC, Marie-Laure - Picasso, 1953-1973 : la peinture comme modele. In *Le Dernier Picasso 1953-1973*. Paris: Centre Pompidou, 1988, p. 25. [Catálogo da exposição, 1988].

4 Estas quatro fotografias encontram-se reproduzidas, por exemplo, em *Picasso et le Portrait*. *Op. cit.*, p. 141.

modo, descobrimos a luta que o artista trava com a matéria, a superfície, a ferramenta. Tomemos três exemplos particularmente significativos: em primeiro lugar, o filme de Jan Vrijman, de 1961, que mostra Karel Appel aquando da realização da sua pintura *Archaic Life*. Permite-nos observar o impressionante poder criativo do pintor que, em gestos de grande vivacidade, ou até de alguma violência, trava com o seu corpo uma luta frontal com a tela. Numa espécie de dança de combate, com uma notável energia, manuseia a espátula e a escova, com a qual cobre a tela de tinta espessa<sup>5</sup>.

Encontramos um interesse semelhante nas fotografias de Hans Namuth, ou ainda nos filmes que realizou com Paul Falkenberg sobre Jackson Pollock, em 1950 e 1951. Vê-se Pollock aplicar uma tinta líquida, fluída, sobre uma tela colocada no chão, à volta da qual circula, ao mesmo tempo que aplica a tinta com um longo pincel que “recarrega” mergulhando-o incessantemente no recipiente da tinta. Uma bela sequência filmada através de um vidro, colocado horizontalmente e servindo de suporte, que permite ver com transparência o processo de elaboração da obra<sup>6</sup>.

Isto faz lembrar o dispositivo posto em prática por Henri-Georges Clouzot para filmar Pablo Picasso a pintar. Clouzot, num longo documentário de mais de uma hora e 15 minutos, filma Picasso em plena acção. Capta o acto criativo e revela o processo. Observa-se a certeza e a precisão do gesto, as camadas até ao momento em que o artista decide que a obra está terminada<sup>7</sup>. Estes filmes são importantes, porque revelam o que está a acontecer e que é não é visível durante o processo criativo, quando o artista está só no seu *atelier*. O espectador, pelo seu lado, só tem conhecimento da obra depois de considerada terminada pelo seu criador. Estes filmes e estes documentários revelam o não visível das obras, descobrindo uma parte do véu do mistério da criação. As pessoas autorizadas a assistir à elaboração de uma obra são certamente privilegiadas, porque entram na intimidade do artista e descobrem os segredos da criação.

Além destas excepções, quando trabalha, o artista está sozinho. O *atelier* é um local protegido no qual se isola para criar. É um lugar misterioso onde acontecem situações que o artista, sozinho, enfrenta. Sem testemunhas, sem ser importunado. O processo criativo desenvolve-se na solidão. René Passeron escreve a este respeito: «Na oficina, o pintor está só. Concentra-se. A necessidade desta concentração, e do verdadeiro isolamento que ela implica, coloca-o tão longe da natureza como da agitação citadina, numa luz imóvel, a luz da oficina»<sup>8</sup>.

Esta solidão e este isolamento são muitas vezes evocados pelos artistas. É o caso de Zao Wou-ki. As suas obras são luminosas, delicadas, aéreas. As suas preocupações estão manifestamente ligadas às questões do vazio, da luz, da leveza. O vento, a água, a fluidez, o ar. A sua abstracção lírica e a atmosfera das suas obras podem levar a pensar

5 Ver o filme em <https://www.youtube.com/watch?v=MyHWOHuiaUs>.

6 Ver o filme em <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>.

7 *Le mystère Picasso*, filme de Henri-Georges Clouzot, de 1955, com saída em Maio de 1956.

8 PASSERON, René - *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* [1962]. Paris: Vrin, 1980, p. 101.



que trabalha num local banhado por uma luz natural, aberto para grandes espaços pacíficos. Quando, em 1988, saiu a sua autobiografia, foi surpreendente ler: «Deixar a minha oficina mais de dez dias foi sempre doloroso. Longe do meu cavalete e das minhas tintas, tudo me irrita, a luz do dia, as cores da natureza, as formas das casas. Devo regressar absolutamente a este lugar, que não tem nada de agradável, pois assemelha-se mais a um cubo de betão, sem abertura para o exterior, do que a um espaço privilegiado de comodidade e conforto»<sup>9</sup>. E mais adiante: «A esta paixão de fazer manchas, associa-se na minha memória o sentimento de uma grande insegurança física. Todos os meus *ateliers* são caixas, sem abertura para o exterior. Preciso de pintar, de me sentir protegido do mundo exterior, seja ele qual for»<sup>10</sup>. O *atelier* é, portanto, para este artista um refúgio necessário em relação às agressões do mundo, longe do tumulto da vida. Um lugar seguro e tranquilizador, no qual se pode expressar plenamente<sup>11</sup>.

Nem todos os *ateliers* se fecham sobre si mesmos. Não só são auto-retratos, como também possuem a marca do contexto. No intuito de fazer a transição para a parte seguinte, gostaria de mencionar o *atelier* que Frans Krajcberg construiu no Brasil, totalmente voltado para o mundo; a floresta sacrificada, devastada, metodicamente destruída pelas chamas. Uma destruição que Krajcberg denuncia tanto na sua arte como na sua acção militante. O trabalho deste artista, indissociável desta região devastada, é a expressão de uma revolta. Krajcberg descobre a aldeia de Nova Viçosa graças ao arquitecto brasileiro José Zanine, que conheceu em Paris, em 1965, e que possui um projecto de construção de algumas casas na região de São Salvador da Baía. Krajcberg estava encantado com este lugar. O projecto de Zanine toma rumo, mas, para incitar Krajcberg a instalar-se neste lugar isolado (a 900 quilómetros de Salvador da Baía), o Estado da Baía doou-lhe um terreno de 100 hectares de floresta. Krajcberg mudou-se para lá em 1971, com 50 anos.

A vegetação permaneceu intacta. Pântanos, manguezais, florestas primitivas ao longo do mar, praias desertas: Krajcberg finalmente encontrara um lugar para assentar. Por duas vezes foram ateados incêndios para o expulsar. Em ambas as situações replantou as espécies de árvores queimadas, recuperando a natureza. No seu *atelier*, com uma parte fechada e outra ao ar livre, acumulam-se plantas, ramos, lianas, raízes, troncos calcinados, cascas que recolheu durante as suas explorações e que trabalha, corta, monta, reveste com pigmentos naturais. Retira do ambiente devastado os elementos do seu trabalho. Tendo em conta a envergadura e o peso das suas esculturas, não pode trabalhar sozinho. Tem de ser auxiliado por dois ou três assistentes. Desenvolve um trabalho extraordinário, que consiste em dar uma segunda vida aos restos de uma natureza calcinada.

Com as suas explorações, produz conjuntos de troncos que instala por vezes ao longo destas praias ou que reúne nos dois edifícios que são o seu museu, e que mandou edificar perto do seu local de trabalho. O seu *atelier*, construído no meio de um

9 WOU-KI, Zao – *Autoportrait*. Paris: Fayard, 1988, p. 16.

10 *Idem, ibidem*, p. 51.

11 Zao Wou-Ki nasceu em 1920, em Pequim, e morreu em 2013, em Nyon.

ecossistema preservado, é um manifesto, enquanto local de elaboração de uma obra que celebra a natureza, que tenta incrementar uma tomada de consciência, e que denuncia o massacre da Amazônia e dos seus habitantes. O isolamento de Krajcberg é real, vive afastado de tudo, imerso na natureza, com todos os riscos que isso comporta, incluindo, como já observámos, os que o querem expulsar. Foi neste contexto que criou uma obra forte, ao mesmo tempo estética e denunciadora<sup>12</sup>.

Não obstante algumas práticas artísticas contemporâneas se apoiem na actividade colectiva, se produzam fora do *atelier*, incentivem a participação do espectador, a prática no *atelier* continua a ser a realidade de muitos artistas. O *atelier* é o local de realização da obra, o lugar onde tudo é possível e de todas as catástrofes, o lugar onde se experimenta e se é fulgurante. Ele mantém secretos os mistérios da criação. O *atelier* é um lugar fundador. Um lugar onde se organiza o caos do mundo.

### Isolamento e insularidade

Reflectamos agora sobre o que poderá ser entendido como um isolamento a dobrar: o *atelier* num contexto de insularidade. Pensemos, em primeiro lugar, sobre a noção de ilha. Esta remete para realidades diversas. Algumas têm uma superfície modesta; outras, pelo contrário, possuem as escala de um continente, como a Austrália ou a Grã-Bretanha. Além das ilhas-continentes, há as que são enormes, como Madagáscar, no sudeste africano; outras são mais pequenas, como Cuba (que, no entanto, é a maior das ilhas das Caraíbas); outras são mais pequenas, como Barbados ou Granada, na zona mais a sul. Outras, enfim, são pequenos pedaços de terra que têm o nome de ilhéus. Por vezes, existe uma habitação ou apenas vegetação. Algumas ilhas encontram-se totalmente isoladas, vendo-se água a perder de vista, sem que se encontre qualquer pedaço de terra, como a ilha Reunião; outras, ao invés, localizam-se num arquipélago, que se vislumbra no horizonte. Dependendo do tipo de ilha em que se vive, a relação com o mundo é diferente. Algumas ilhas inspiram um sentimento de isolamento absoluto; outras, uma apreensão continental. O termo ilha não pode, por conseguinte, ser reduzido a uma imagem estereotipada e exige abordagens díspares, que considerem as diferentes situações. Pensemos, neste contexto, nas ilhas mais pequenas, como as das Caraíbas.

Esquemáticamente, pode-se considerar que existem duas abordagens da insularidade: a do continental e a de quem vive na ilha. No imaginário do continental, a ilha é muitas vezes tropical e associada a um certo número de clichés: praias de areia branca, coqueiros, água turquesa e transparente, bebidas à base de rum, etc. Estes lugares, considerados como um Éden, prometem um descanso garantido. São uma promessa de prazeres. A isto está associada também a ideia de isolamento, de confinamento, de espaço fechado rodeado pela água; ideia que já se encontra na literatura antiga ligada à

12 Frans Krajcberg morreu em 2017, no Rio de Janeiro, e nasceu na Polónia, em 1921.

ilha. O mito da ilha é, portanto, uma produção de não-insulares. Por detrás destas imagens atractivas de postais ou brochuras de agências de turismo, que funcionam como máquinas de sonhos, existe também uma outra realidade, económica e social, que é nitidamente menos sedutora e que os turistas frequentemente ignoram, especialmente quando ficam dentro do seu hotel *all inclusive*, com acesso directo à praia. O turista continental, cuja experiência da ilha é um parêntesis na sua existência, encara também este lugar como um espaço fechado, isolado, relativamente separado do mundo pelo mar que o banha. A ideia de confinamento é comum.

Da perspectiva de quem vive na ilha, a abordagem é diferente. O habitante da ilha tem a dimensão da sua condição quando deixa a sua ilha para outros lugares, quando experimenta o mundo continental e encontra o Outro e as suas diferenças. O insular verifica então a representação que o Outro tem dele, remetendo-o para a sua singularidade. Podemos limitar-nos ao caso das Antilhas francesas, mas isto diz provavelmente respeito a outras ilhas, a ideia de limite e de pequenez sentida pelo continental não é sentida pelos habitantes de Martinica ou de Guadalupe. Édouard Glissant escreve a este respeito: «Normalmente, pronuncia-se a insularidade como um modo de isolamento, como uma neurose de espaço. Nas Caraíbas, no entanto, cada ilha é uma abertura. A dialéctica Fora-Dentro junta-se à dupla Terra-Mar. É apenas para os que estão amarrados ao continente europeu que a insularidade constitui uma prisão. O imaginário das Antilhas liberta-nos da asfixia»<sup>13</sup>.

Se para o continental o mar é entendido como um muro de isolamento, para o insular, pelo contrário, é um elo que liga as ilhas. No passado, para os *arawaks* e os caribenhos (os primeiros habitantes da região), no seu nomadismo de ilha em ilha, o mar era um espaço de circulação e de relação. Navegando de costa em costa, a sua percepção da ilha estava aberta. O arquipélago é constituído por fragmentos de terra que o mar liga e conecta. Por outro lado, quando os colonos tomaram posse das ilhas das Antilhas, barricaram-se. No seu exílio, viviam a sua situação em termos de afastamento em relação ao seu país natal.

Para o escravo das Antilhas, o mar remetia ainda a outra realidade: um limite insuperável. Édouard Glissant refere-se ao mar em termos de desconhecido impenetrável e de abismo. Antes de serem escravizados, atirados para os porões dos navios negreiros e deportados para as ilhas, os escravos eram continentais de África. A sua relação com o mar era específica, pois seria determinada pelo afastamento da costa africana e pela projecção no desconhecido; trata-se de uma relação de angústia. Acresce ainda que, quando o tráfico foi proibido, os navios negreiros perseguidos por navios ingleses não podiam fugir e lançavam a sua carga humana ao mar. Para aqueles que sobreviveram à travessia a partir de África, o mar é um cemitério gigantesco devido aos escravos que foram lançados ao mar ou que escolheram o suicídio. Representa também um espaço intransponível que torna impossível qualquer eventual regresso ao continente africano.

## O lugar é determinante

O lugar é determinante na forma como encaramos o mundo. Viver numa ilha ou num continente não deixa de ter consequências na nossa concepção e na nossa visão das coisas. Viver no coração da floresta amazónica, no norte do Canadá, no País Dogon (Mali), ou em cidades como Nova Iorque ou São Paulo, ou ainda numa das ilhas da zona sul das Antilhas ou do arquipélago polinésio, remete certamente para realidades, abordagens, comportamentos e relações face ao mundo e ao Outro diferentes. O lugar influencia-nos quando intervimos sobre ele, quando o adaptamos às nossas necessidades, quando o transformamos. Transformamo-nos à medida que o transformamos.

Esta relação com o lugar intervém não só na relação com o mundo, mas também na criação artística. O lugar influencia-nos sem sequer tomarmos consciência disso. Então, e a criação em situação de insularidade? Uma série de questões surge com frequência: a ilha favorece a criação ou é, pelo contrário, um travão? É um factor dinamizador ou uma limitação? Estimula ou frustra? Viver e trabalhar numa ilha quando se é artista não é inconsequente. Evidentemente que não é desejável generalizar e fazer supor que todos os artistas vivem isto da mesma maneira. Todavia, devem ser tomados em consideração pelo menos dois factores: a influência do local de criação e o que sucede à obra quando fica terminada.

Após de ter frequentado numerosos *ateliers* de artistas na Martinica e em Guadalupe, impõe-se uma primeira observação: estes espaços são efectivamente diferentes dos que se podem ver, por exemplo, em França, pelo facto de, tendo em conta o clima e um modo de vida, serem geralmente abertos ao exterior, à natureza, ao mundo. Quer sejam voláteis ou uma construção perene não são locais fechados. O local de criação está relacionado com o ambiente e com o contexto. O *atelier dos trópicos*, para evocar um termo caro a Gauguin, acolhe também o mundo no sentido de que vários artistas criam com o que recolhem no seu ambiente, e que guardam próximo de si e do seu espaço de trabalho.

Estes elementos podem ser objectos extremamente variados da vida quotidiana, assim como tudo o que a natureza oferece: plantas, fibras, sementes, corais, restos de animais, pedaços de madeira, rochas, etc. Muitos artistas têm uma prática de *assemblage*. Retiram do real os elementos que combinam e sobrepõem, dando origem a criações muitas vezes insólitas. O *atelier* interage com o que o rodeia, é impregnado pela atmosfera ambiente, que muitas vezes é perceptível na obra. Este laboratório de pensamento e de acção, este lugar de investigação e de elaboração, está inserido num contexto ao qual está ligado e de onde a obra, por vezes, traz vestígios.

A insularidade tem igualmente consequências na exposição e no transporte das obras. Expor, por exemplo, na Europa ou nos Estados Unidos da América implica custos de transporte e impostos. As obras devem ser embaladas, colocadas em caixas para serem enviadas por avião ou por barco. Os artistas não possuem meios para assegurar estes custos, muitas vezes elevados. Por conseguinte, devem encontrar mecenas ou ser apoiados pela DAC (Direction des Affaires Culturelles), pela CTM (Collectivité

Territoriale de Martinique) ou pelo Conseil Régional de Guadeloupe. Expor no estrangeiro implica, portanto, uma despesa de transporte. Para contornar esta dificuldade, os artistas encontram soluções realizando dispositivos leves. Uma vez que o transporte é um obstáculo, há que desenvolver engenho, mesmo que isso signifique repensar as modalidades da produção. As peças em tela ou em papel são as que menos problemas levantam. Basta enrolar as telas e colocá-las em tubos e, em seguida, montá-las no local de exposição. As obras em papel transportam-se facilmente e, chegadas ao seu destino, podem fazer parte de instalações ou serem montadas estruturas em madeira, às quais é dada a forma pretendida. As esculturas desmontáveis são também mais facilmente transportáveis, pois são menos volumosas.

Em suma, a situação de insularidade obriga os artistas a ter em conta o transporte das suas obras e a pensá-las em função desse constrangimento. Esta é uma das razões pelas quais as Antilhas produzem dispositivos astutos e inventivos. A pintura, a fotografia, a instalação, os dispositivos fragmentados, o vídeo são, portanto, produções bastante comuns. As peças pesadas, complexas, frágeis, volumosas circulam mais dificilmente. Isto significa que a insularidade tem repercussões na realização material das obras.

### Insularidade e criação

No que se refere às eventuais repercussões do local sobre a criação, colocam-se outras questões. Pode-se falar de uma especificidade da criação insular? A utilização do singular é, aliás, sem dúvida problemática. Seria, sem dúvida, mais pertinente falar de criações insulares (no plural). A arte realizada neste contexto caracteriza-se por aspectos específicos? É identificável como tal? As respostas a estas perguntas não são fáceis. Numa primeira fase, pode-se sugerir que o lugar (seja ele qual for) é susceptível de influenciar o uso de certos materiais de que o artista se apropria e com os quais realiza as suas obras. O ambiente pode também inspirar o artista e conduzi-lo a realizações em que este espaço não está necessariamente representado, mas presente de uma maneira particular, mais ou menos visível. O lugar também emite uma atmosfera e provoca sensações, emoções, que também podem ser expressas nas obras de várias maneiras.

Mas importante também é a história das populações que povoam estes territórios. Sobretudo se, como no caso das Caraíbas, esta história tiver a marca de uma tragédia e de um trauma. Sem dúvida, a história dolorosa, a memória, o trauma, o vestígio, a herança, a questão da identidade atravessam as preocupações de numerosos artistas caribenhos; assuntos aos quais dão tratamento muito diversificado, muitas vezes metafórico. Nas Caraíbas, as ilhas não têm todas a mesma história e não evoluíram todas do mesmo modo. No entanto, a maior parte foi afectada por uma história colonial. Às vezes semelhante e diferente, a história destas ilhas originou novos povos, provenientes da escravatura e da mestiçagem.

Por outro lado, será possível sugerir que existe uma estética insular específica? Alguns insulares estão convencidos desta originalidade e desta especificidade. Importa,

no entanto, precisar que a tragédia da escravatura não fundamenta, por si só, uma estética insular. A dimensão cultural, os costumes, as tradições e a herança histórica intervêm também na construção de uma sensibilidade e de uma visão do mundo específica. É a expressão desta sensibilidade e desta visão particular que se manifesta, de modo singular, nas obras de arte e que funda esta estética específica. Aliás, mais uma vez, seria mais pertinente utilizar o plural e falar de estéticas. Dito isto, é bastante difícil definir esta ou estas estéticas, pois é preciso procurar essa especificidade além da evidência, do imediatamente visível. No que se refere às Antilhas, muitas iniciativas e realizações dão a entender, por exemplo, uma prática de fragmentação. É certo que esta prática também se verifica noutras regiões do mundo, mas está intimamente ligada simbolicamente ao contexto caribenho.

O fragmento é uma metáfora da ilha, da qual se pode imaginar que, na noite dos tempos, se separou de uma terra maior, a menos que, como no caso das ilhas vulcânicas, tenha surgido, irrupção após irrupção, das entranhas da Terra. O fragmento também pode ser visto como uma metáfora do mundo crioulo. Neste rosário de ilhas das Caraíbas, de superfícies irregulares, a fragmentação e a estrutura vulcânica são uma realidade geológica. Além disso, os povos que aí se encontram são eles próprios fragmentos de populações diferentes, projectadas em territórios desconhecidos. Do ponto de vista artístico, os artistas revisitam um passado fragmentado. Por detrás deste recurso ao fragmento que conduz a combinações pictóricas ou a peças tridimensionais, incorpora, no seio da obra, uma nova unidade, novos todos, novos mundos.

Para concluir, interroguemos a ilha à luz do contexto da globalização actual. Face a esta realidade, o que é que sucede às culturas regionais? Como sobrevivem à relação de força dominante/dominada? As línguas e as culturas das ilhas continuam vivas e testemunham de uma vontade de se afirmar, de defender a sua identidade. Trata-se, para os insulares, de salvaguardar um património cultural, tradições, valorizar o seu artesanato e a sua arte, quer se trate de práticas plásticas, de dança ou de música. Vigilantes para preservar a sua cultura, ao mesmo tempo que estão atentos ao que se cria no resto do mundo, os habitantes das ilhas fazem do seu território e da sua cultura um espaço de resistência face a uma globalização cada vez mais uniformizadora e devastadora em relação às culturas dominadas. Estas ilhas são laboratórios de onde pode surgir o inesperado e onde se desenvolvem alternativas ao que nos tentam impor. Actualmente, um insular face ao mar não sente o sentimento habitual do continental. Não vê a ilha como um espaço fechado, isolado, mas sim aberto. Viver a insularidade, quando se é insular, é pensar o lugar como conectado, em evolução, aberto às possibilidades, o contrário, portanto, do isolamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNADAC, Marie-Laure – Picasso, 1953–1973 :  
la peinture comme modele. In *Le Dernier  
Picasso 1953–1973*. Paris: Centre Pompidou,  
1988. [Catálogo da exposição, 1988].

GLISSANT, Édouard – *Le discours antillais*. Paris:  
Seuil, 1981.

PASSERON, René – *L'œuvre picturale et les fonctions  
de l'apparence* [1962]. Paris: Vrin, 1980.  
– *PICASSO et le Portrait*. Paris: RMN/Flammarion,  
1996. [Catálogo da exposição no Grand Palais,  
1996].

WOU-KI, Zao – *Autoportrait*. Paris: Fayard, 1988.







# JULIÃO

# SARMENTO



Julião Sarmento, 2020.

# VÍTOR

# NOGUEIRA

## SALA

Olha à tua volta. O que é que falta aqui?  
Está uma belíssima noite, pelos padrões do Alasca,  
a cidade inteira enrolada a um canto da névoa  
e a sala a transformar-se num mecanismo  
adicional de solidão: retratos e livros misturados  
nas estantes, memórias de que hoje, por inércia,  
não consegues tirar qualquer proveito.

Quem foi o tolo que disse que a ausência  
faz crescer o afecto? Guarda a tua raiva,  
é um recurso precioso. Não te livras do turno  
da noite, dos pensamentos neuróticos da tua cabeça,  
uma espécie de monólogo das aulas de teatro. Mas  
quem sabe o que o passado te reserva para esta insónia?  
Pode ser whisky, ou preferes algo mais frutado?

ALBANO  
SILVA

DA  
PEREIRA







# 87 O SENTIDO DA EMOÇÃO NA OBRA DE RUI CHAFES

**José Carlos Pereira**

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-  
Artes, Universidade de Lisboa (CIEBA)  
Revista *Arte Teoria* (CIEBA)

**RESUMO** A condição intramundana da existência permite uma possível abertura para a beleza como lugar originário fundado pela arte.

Na impossibilidade do objecto, dada a ferida aberta pela gravidade da matéria, a mesma que impede a “perda” do corpo e a suspensão do tempo, poderá restar a sombra, o luto, ou a palavra como modo de revelação dessa impossibilidade, algo de que a obra de Rui Chafes parece permanentemente dar testemunho. Inserido na contemporaneidade seja pelo vocabulário formal, pela reivindicação do papel activo do espectador na activação da obra, ou pelo diálogo entre a escultura e as diversas expressões artísticas, como o cinema ou a literatura, é sobretudo pela ultrapassagem de uma experiência estética situada que essa contemporaneidade melhor se poderá evidenciar neste artista, sendo que, no seu trabalho artístico, obra e pensamento procuram um outro estatuto.

**PALAVRAS-CHAVE** Escultura; Morte; Emoção; Beleza

**ABSTRACT** *The intramundane condition of existence provides a possible opening to beauty as an originary place founded by art. With the object rendered impossible, in the light of the wound opened by the gravity of matter – the very matter that prevents the “loss” of the body or the suspension of time – shadow, mourning, or the word might be what is left to reveal that impossibility, something to which the work of Rui Chafes seems to permanently bear witness. He is inserted in contemporaneity through formal vocabulary, by means of calling for an active role from the spectator to activate the work of art, or through the dialogue between sculpture and the diverse artistic expressions, such as cinema or literature. And it is essentially by moving beyond the situated aesthetic experience that this contemporaneity can best be seen in this artist, as work of art and thought seek a new status in his artistic practice.*

**KEYWORDS** *Sculpture; Death; Emotion; Beauty*



*Nothing Retains its Shape*, Rui Cafes, 2006. Igreja de São Pedro (Schatkamer van Sint-Pieter), Lovaina, Bélgica.  
Imagem cedida pelo artista.

Rui Chafes assume e contrapõe a dimensão irracionalista do pensamento europeu à via analítica e científica da arte, que caracteriza uma das heranças do modernismo, e confirma o valor poético da palavra como matriz de todo o seu trabalho, evidenciado no livro *Fragmentos de Novalis*, apresentado como uma escultura. A dimensão imaterial, e de fábula, ou, no limite, o “estatuto de pensamento”<sup>1</sup> que o artista atribui às suas “imagens” (em sentido análogo às imagens religiosas medievais), considerados como uma impossibilidade física, quando muito, e apenas, demonstrações de um pensamento, concedem a este livro, traduzido pelo escultor, e acompanhado por desenhos da sua autoria, sem qualquer pendor ilustrativo, um valor exemplar no que diz respeito à dimensão poética, presente na arte romântica, e denominador insubstituível de toda a arte.

Situado numa tradição que valoriza a forma gótica como uma “forma de fé”, como o próprio escultor afirma, a sua escultura recupera a proposta de “floração” de Novalis, enquanto movimento ou devir que anima a linguagem, e que postula, por via agnóstica, que toda a realidade é uma criação do espírito, sendo a “Forma” a sua mais verdadeira demonstração. Aliás, um certo poder redentor que Rui Chafes concede à arte segue justamente a tradição romântica, reiterada pela incompreendida obra de Joseph Beuys, secundando, simultaneamente, a posição *nietzschiana* quanto a uma suposta “ferida aberta” deixada pelo cristianismo, quando esta tradição religiosa identificou Deus com a Suprema Beleza.

Neste contexto, a encarnação de Deus na pessoa do Filho, a qual serviu de fundamento à legitimação das imagens na tradição cristã, poderá agora, e em sentido oposto, não apenas legitimar o carácter abstracto do vocabulário artístico de Rui Chafes, como colocar numa situação muito particular a aproximação do trabalho deste escultor a qualquer confissão religiosa, e muito especialmente ao cristianismo, mesmo se uma noção de sagrado, que atravessa o seu trabalho, possa, simultaneamente, contribuir para o seu acolhimento em templos religiosos, maioritariamente protestantes, tendo em conta o específico, e interdito, estatuto intercessor da imagem no seio desta confissão religiosa cristã, como se constata, entre muitos outros exemplos, na exposição *Nothing Retains its Shape*, levada a cabo na catedral de Lovaina (na imagem).

Invocando P. O. Runge, Chafes afirma que a arte só pode produzir a “A alegoria de Deus” como “a imagem da ideia”, ou seja, este é o ideal da Arte, condição indispensável para o “florescimento da humanidade” como “Paraíso”<sup>2</sup>. Procurando um equilíbrio entre a via religiosa e a via niilista do romantismo, o escultor reconhece na arte um poder salvífico que, no limite, se substitui à ritualização religiosa, residindo nesse lançar dos objectos, ou melhor, dessas “imagens”, no mundo — a cuja espera silenciosa corresponderá a experiência estética de um espectador atento, ou “espectador válido”, nas próprias palavras do artista —, a sua verdadeira dimensão política. Ou seja, em oposição à dimensão monumental da escultura, segundo uma visão comemorativa dos

1 Ver CHAFES, Rui - *O silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 27.

2 Ver *idem, ibidem*, p. 41.

acontecimentos em sentido político estrito (batalhas, tratados, revoluções, figuras ilustres, entre outros), as esculturas colocadas em seu luto no espaço público oferecem a possibilidade de uma experiência emocional, a saber, uma circunvolução interior em que os sentidos se obnubilam por instantes, originando o esquecimento do corpo, e o conseqüente aparecer extático da emoção, reconduzindo o Homem à sua essência; isto é, a beleza erige-se como o sentido primeiro e último da existência do Homem no mundo, sendo actualizada na experiência estética.

A escultura intitulada *Sou como Tu*, situada na Avenida da Liberdade, em Lisboa, será mais a exaltação da beleza como fundamento da igualdade entre os seres humanos — constituindo-se as esculturas como condição transcendental da experiência da beleza —, do que própria e estritamente a consagração de uma igualdade política, constitutiva da cidadania moderna, tal como foi entendida a partir da Revolução Francesa. É ainda no território do político que o escultor convoca, de modo aparentemente anacrónico, os conceitos de belo e de sublime. Se o sublime resulta de uma ausência, de um “lugar perdido”, de uma “queda”, ou de uma “ferida” (destaques nossos), que Genet assume igualmente como a “origem da beleza”<sup>3</sup> — acontecimento que imediatamente instala a melancolia —, será o belo que restaura, por efémeros instantes, essa “perda”, esse “abandono”, aí se fundando o “lugar” da emoção (destaques nossos); ou seja, a presença das “imagens” impõe-se pela necessidade de restaurar o próprio sentido do ser, interrompido pelo culto da matéria, e pelo esquecimento da incindível dimensão espiritual da vida e da arte; neste contexto, torna-se indisfarçável a noção de morte como iniludível marca da própria beleza, como também afirma o artista<sup>4</sup>.

Em simultâneo, a ideia de eterno retorno, no seu recorte *nietzschiano*, parece constituir um modo de superação da própria morte no pensamento e na escultura deste escultor, ou seja, a tentativa de construção de um pensamento que, na conciliação dos opostos, possa refazer um todo harmonioso e assume, por vezes, momentos em que essa plenitude parece ser alcançada, como acontece em *Mais forte do que a morte I*, presente numa igreja protestante de Bamberg, na Alemanha. No limite, podemos afirmar que é na superação das oposições, e na conseqüente recondução do ser à sua harmonia originária, que reside a verdadeira emoção.

Perante a obra de Rui Chafes, a experiência estética visa suspender o tempo, isto é, procura a religação com uma “anterioridade” a que, fatalmente, pela matéria e pelo corpo, sucede inevitavelmente a queda, ou cisão. No regresso a essa “anterioridade” (destaques nossos) a esse absoluto a-espacial e atemporal, dá-se, ou revela-se, a verdade, pois que, segundo o escultor, a beleza é o denominador comum tanto da verdade como da arte, sendo que o espaço, e sobretudo o tempo, deixam de constituir a estrutura extática do mundo.

3 Ver GENET, Jean - *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, p. 18.

4 Ver CHAFES, Rui - *O silêncio de... Op. cit.*, p. 131.

Ora, é rigorosamente na suspensão do tempo, assim como na superação do espaço como realidade física, que a vibração emocional do ser poderá manifestar-se. Esta vibração emocional apenas na experiência estética poderá emergir, e nela corpo e “imagem” perdem a sombra que os reveste, aparecendo a beleza, cujo fulgor, ou clarão, se estende muito para além da estesia, ou seja, para além do comprazimento dos sentidos. Neste contexto, sublinhamos o facto de, se os sentimentos afectam o corpo, apenas a emoção poderá afectar a alma, liberta, por instantes, do peso e da gravidade desse mesmo corpo. Neste sentido, também, se poderá entender melhor a morte e a solidão como destino da obra de arte, segundo a observação de Genet, perante a escultura de Giacometti, juízo que Chafes perfilha. Apenas liberta dos “ossos”, como afirma Genet, isto é, do peso da matéria, a humanidade se elevará a essa luz, a essa imagem fugaz e efémera, só possível pelo caminho aberto por uma arte «(...) capaz de se infiltrar pelas paredes porosas do reino das sombras»<sup>5</sup>.

A cada “lembrança” desse mundo originário, o tempo suspende-se, e é nesse “renascer” do Homem, por via da experiência destas “imagens” desamparadas, que se dá a emoção estética, aí se congraçando uma verdadeira dimensão política e religiosa, como condução e ritualização da felicidade do Homem, a partir do que mais profundamente o caracteriza, à semelhança, aliás, da proposta estética romântica de Novalis e de Hölderlin. Na era da denominada dessacralização da arte, os universais da verdade, da beleza e da bondade, assumem um papel transcendental na obra de Rui Chafes, complexificando o seu discurso, que parece surgir contra uma certa corrente pós-modernista na qual se inscreve uma arte brilhante, dirigida à sedução enganadora dos sentidos.

Simultaneamente, uma das marcas inconfundíveis das esculturas (ou “antiesculturais”) deste escultor assenta na existência paralela de uma “indizibilidade” que pertence à “Forma”, e de um discurso — a palavra (presente no título das obras, e na sibilina presença dos seus textos) —, que se apresenta como um outro “logos”, distinto do “logos” (destaques nossos) formal das esculturas. O “alargamento dos limites da ideia”, que o escultor reivindica permanentemente, identifica toda a expressão artística (a escultura, a literatura, a arquitectura, ou a pintura) com a Ideia, a Forma e a Poesia<sup>6</sup>, e condiciona o necessário rigor que deve caracterizar a ética do fazer artístico, assim como a ética inerente à experiência estética. E será também aqui que podemos compreender a frase do artista, quando nos diz que «(...) o objecto que não deve ideia é sujo e errado»<sup>7</sup>.

Por outro lado, e como já afirmámos, a experiência estética constitui-se, de facto, como o momento em que a alma do Homem floresce em emoção profunda, perante a beleza que experiencia aquando do “regresso” a esse momento originário, em que a pureza e a leveza são lembradas como o destino humano. Também neste contexto se pode constatar o alcance da afirmação de Genet, perante a obra de Giacometti, de que a obra

5 GENET, Jean - *O estúdio de Alberto Giacometti*. Op. cit., p. 26.

6 Ver CHAFES, Rui - *O silêncio de...* Op. cit., p. 105.

7 *Idem, ibidem*, p. 27.

de arte «(...) é oferenda ao inúmero povo dos mortos»<sup>8</sup> — a arte é sempre para o passado, e fazer arte, afirma também Rui Chafes, é “produzir memória” daquilo que não está aí em corpo, mas apenas em ausência. Será por esta razão que as esculturas são vazadas, ocas, testemunhas de um corpo ausente, princípio ontológico que nega no pensamento estético de Chafes a Beleza incarnada da tradição cristã.

Se a consciência da finitude poderá permitir a possibilidade de antecipação à própria morte, como propõe Heidegger, é ainda na certeza da sobrevivência do espírito que a arte e a experiência estética se inscrevem, demarcando-se, no entanto, Chafes dos rigores conceptuais da temporalidade como possibilidade extática do eu transcendental, acolhendo a noção *heideggeriana* de Poesia como abertura ao inesperado, ao livre, ao essencial do Homem<sup>9</sup>.

Porém, e à semelhança da subtil invocação que as suas esculturas fazem dos mais significativos momentos da história de arte contemporânea, também o seu pensamento parece conciliar, na experiência da beleza, o princípio da individualidade enquanto regulador da própria “imagem”, subtraindo, no entanto, o resultado dessa mesma experiência a qualquer juízo de gosto de cariz estritamente subjectivista e estético.

Se estamos em crer que a fenomenologia e a viragem linguística da filosofia possam ter contribuído para a compreensão do referido “alargamento dos limites da ideia”, acreditamos simultaneamente que as suas “imagens”, enquanto condição transcendental da beleza, se anulam, no limite, em favor do poético habitar do mundo, que Heidegger soube recuperar de Hölderlin<sup>10</sup>. No pensar de Heidegger, e segundo o verso de Hölderlin “cheio de méritos, mas poeticamente habita o Homem esta terra”, poético quer dizer não apenas o que sustenta a essência ôntica do Homem como o que a institui, competindo ao Homem atento, à semelhança do pastor que cuida do seu rebanho, o cuidado ontológico do ser, ou seja, tornar transparente à mente o ser dos entes<sup>11</sup>.

Ao contrário das declinações do idealismo, que apresentam a “ideia” como substância do real, a “ideia” para Chafes congrega a luz, o espaço, a morte, mas também o amor, a responsabilidade, a dor e a “consciência da separação”, a partir da ferida inicial, ou seja, a “ideia” é o outro nome para o lugar da experiência da beleza — que necessariamente é sempre efémera, dada a “infecção da matéria” e a imperfeição do mundo, como afirma o escultor. A “consciência da separação” ou a memória dos “dias felizes” dentro de nós é não apenas a garantia da arte, mas também a garantia da beleza, afirma o escultor, e, nesse sentido, surge a confirmação de que «(...) a arte será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior»<sup>12</sup>. Assente nesta “fricção”, a arte há-de superar não só o peso da matéria, o mesmo que torna a beleza fugaz — já que a gravidade

8 GENET, Jean - *O estúdio de Alberto Giacometti*. Op. cit., p. 21.

9 Ver HEIDEGGER, Martin - *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 168.

10 Ver *idem*, *ibidem*.

11 Ver *idem* - *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 42-46.

12 CHAFES, Rui - *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 42.

dos corpos não permite que a alma permaneça no mundo invisível, arrastando-a permanentemente para o mundo das coisas materiais e suas sombras — mas também o peso da noção de paraíso como mundo fora do mundo, ao qual as almas serão reconduzidas consoante a sua beleza moral; ao recuperar a dimensão ética para o próprio fazer artístico, Rui Chafes recupera simultaneamente uma noção de sagrado, de que a arte nunca se dissociou, sendo apenas dentro da moldura constituída por esta relação que poderemos encontrar o sentido da emoção estética. Se a partir da análise destas esculturas não é possível afirmar, no limite, que a beleza moral constitui a matriz de toda a beleza, ainda assim Rui Chafes recupera e congrega, na experiência estética, a dimensão ética, política e sagrada da arte.

Porém, a arte ensimesmada, aquela que busca e se oferece ao comprazimento dos sentidos, não é, segundo o autor, a verdadeira arte, pois está muito longe «(...) do sopro que transforma o peso da matéria na leveza do espírito»<sup>13</sup>. A noção de sopro (“pneuma”), em si mesma sinónima do espírito para os gregos, ou do Espírito de Deus sobre as águas primordiais, como ensina o *Génesis*, remete para uma outra via, aberta pelo próprio modernismo, que teve continuidade posterior. Esta outra via congrega artistas como Kandinsky, Malevich, Duchamp, Brancusi, Giacometti, Reinhardt, Barnett Newman, Isamu Noguchi, Rothko, Beuys, Kiefer, Richard Long e Anish Kapoor, entre outros, estendendo-se a todos aqueles que, independentemente de uma voluntária e consciente ética artística, não deixaram de imprimir um irrepreensível rigor formal às suas obras, o mesmo rigor que o escultor procura imprimir às suas esculturas (ou contra-esculturas), enquanto imagens de um mundo em extinção, como refere; isto é, o mundo “desaparecido” do espírito (destaque nosso), assim como uma iminente extinção do mundo interior e espiritual do Homem — mundo esse de que a noite e a bruma das florestas do norte da Europa seriam as metáforas perfeitas, isto é, um mundo virado para a interioridade e o silêncio —, parece justificar também o luto das “imagens”, separados fatalmente da grande noite que dera origem ao dia; por outro lado, a “intemporalidade estática da forma”, que o artista afirma encontrar no monocromatismo, parece prolongar a experiência religiosa inscrita também na tradição romântica, a mesma que se ergue acima da memória emocional do tempo e do espaço.

A sombra abstracta, projectada pelo luto das “imagens”, confirma também a impossibilidade da figuração, pois que o mundo da matéria e os seus corpos estão irremediavelmente contaminados, não sendo, por isso, possível duplicar o “erro” (destaques nossos) da contaminação dos corpos, por via da sua imitação, apresentando-se a mimese como uma impossibilidade ontológica para este escultor, para quem o único e possível realismo se encontra muito para além do visível. A experiência estética enquanto perda do corpo, e ressorção no mundo do espírito, implica simultaneamente uma experiência da verdade, analogada à beleza, e à bondade, seguindo, aliás, uma tradição metafísica do pensamento estético, a qual tem também acolhimento favorável no pensamento gnóstico português.

Simultaneamente, é possível encontrar uma afinidade do pensamento e da arte deste escultor com a importância que a tradição protestante dá à palavra, e à música, como experiências superiores do sagrado, as quais, pela sua imaterialidade, mais se aproximam da leveza da alma, e da perfeição do espírito, e reconduzem a experiência estética ao centro da experiência emocional da vida: «(...) a arte tem de ser uma declaração de amor. Tem de possuir, de cada vez que a visitamos, a emoção e o deslumbramento do primeiro olhar: a revelação, a emoção, a expectativa, a comunhão e a transformação, infinitamente»<sup>14</sup>.

Podemos ainda encontrar em “imagens” como *Aurora*, ou *Neve* e outras da mesma série, a possível metáfora do suicídio do pensamento romântico alemão às mãos do nazismo, facto que reforça a presença do luto, já que esse pensamento se apresentou para o escultor como um sinal do renascimento das relações entre a arte e o espírito; estas obras, cuja figuração, rara, se ilide na metáfora e no símbolo, acabando por se abstractizar, são um outro testemunho de um mundo que desapareceu muito antes de se cumprir como promessa poética, iniciada justamente com o romantismo alemão. É na indagação da condição trans-histórica do romantismo, e necessariamente das ligações mais profundas entre a arte e a vida que este movimento teorizou, que a emoção que sinaliza a beleza e do sublime poderão ser encontrados (e vividos) na obra de Rui Chafes, sendo que o sublime poderá ser também, à semelhança das propostas de Heidegger e, em parte, de Benjamin<sup>15</sup>, o ponto onde o visível e o invisível se encontram. Por outro lado ainda, e dentro de uma concepção de profunda ressonância romântica, a “imagem” pode ainda equiparar-se à obra enquanto coisa na qual se perscruta a sua própria origem, muito próximo do modo *heideggeriano* de conceber a ontologia da obra de arte como desocultação do ente, segundo uma leitura estética radicalizada<sup>16</sup>.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- |   |   |
|---|---|
| BENJAMIN, Walter - <i>Ensaio sobre literatura</i> . Lisboa: Assírio & Alvim, 2016.    | HEIDEGGER, Martin - <i>A origem da obra de arte</i> . Lisboa: Edições 70: Lisboa, 1991. |
| CHAFES, Rui - <i>O silêncio de...</i> Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.                  | — <i>Ensaio e conferências</i> . Petrópolis: Editora Vozes, 2002.                       |
| — <i>Entre o Céu e a Terra</i> . Lisboa: Documenta, 2012.                             | — <i>Hinos de Hölderlin</i> . Lisboa: Instituto Piaget, 2004.                           |
| GENET, Jean - <i>O estúdio de Alberto Giacometti</i> . Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. |   |

14 *Idem, ibidem*, p. 60.

15 Ver BENJAMIN, Walter - *Ensaio sobre literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2016, p. 38-39.

16 Ver HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70: Lisboa, 1991, p. 15.





# NOÉ

# SENDAS



*Unknown aka Desconocida (Terrace)*, Noé Sendas, 2012.  
Photomontage. InkJet print on Luster Photo Paper (30 x 40 cm).

# MANUEL DE FREITAS

## SOMBRAS

*Iluminar o mundo – com palavras,  
velas, algum vinho.  
Dito assim, quase parece simples.*

*Mas chovia muito e resguardou-se  
cada um na sua tão pequena chama  
ou numa cómoda e fria indiferença.*

*Talvez fosse de esperar. As velas,  
porém, continuaram a arder.  
Enquanto cinco rostos se reflectiam na parede*

*e a poesia era, de novo, a única luz.*

# FRANCISCO

# VIDAL







Ana Isabel Soares

Centro de Investigação em Artes e Comunicação,  
Universidade do Algarve (CIAC)

**RESUMO** No final do primeiro milénio, Charles A. Riley II fundamentou uma apreciação crítica de diferentes artistas (e formas de arte) a partir da ideia de ascese. Na obra *The Saints of Modern Art* (1998), afirma que «(...) um poderoso fator na vida intelectual dos nossos dias é um ascetismo de base ampla, de que deriva uma estranha e anacrónica energia que atravessa o nosso gosto sobre a música, a dança, a literatura, a arquitetura, e a arte». O exercício espiritual em que consiste a *áskesis* implica, quase sempre, uma forma de distanciamento do sujeito em relação ao centro social, um ensimesmamento que se vive sob a forma de isolamento. Neste ensaio, criam-se a partir dessa ideia cinco imagens textuais (*tablettes*). Cada uma é construída em torno de um evento, ou artista, ou obra artística, de modo a sublinhar, por um lado, o carácter unificador da ideia e, por outro, a natureza introspetiva do isolamento criativo. Poesia, conto, investigação histórica, enamoramento ou fotografia são potenciais resultados de vários tipos de clausura.

**PALAVRAS-CHAVE** Isolamento criativo; Mulheres escritoras; Hiroshi Sugimoto; Portishead

**ABSTRACT** *At the end of the first millennium, Charles A. Riley II based his critique of different artists and art forms upon the idea of asceticism. In his book The Saints of Modern Art (1998) he declares that “a broad-based asceticism is a powerful factor in the intellectual life of our time, wielding an uncanny and anachronistic power over taste in music, dance, literature, architecture, and art” (RILEY II, p. 2). The spiritual exercise implicated in áskesis mostly corresponds to some form of distancing of the subject from the social center, an inward movement under the guise of isolation. In this essay five textual images (tablettes) spring from that idea of isolation. Each is generated around the axis of an event, an artist, or an artwork – so as to highlight the unifying character of the idea, on the one hand, and the introspective nature of creative isolation, on the other. Poetry, short fiction, historical research, passion, or photography are potential results of different types of seclusion.*

**KEYWORDS** *Creative isolation; Women writers; Hiroshi Sugimoto; Portishead*

### 1. «Did you realise no one can see inside your view?»

A cidade data de 1230 – um lugar medieval, uma ilha no tempo. A casa onde Peter se encontra com a amante é mais antiga do que o foral da povoação: o centro é o pequeno quarto onde durante poucos dias se amam. Da porta da rua sobe-se uma escada que tem

diferentes todos os degraus e desemboca num passadiço elevado sobre um pátio interior. Uma divisão depois, abre-se a porta da antecâmara e, atrás de uma estrutura de travessas em madeira grossa, está a camarata propriamente dita. É um cubículo circundado por aquelas traves escuras contra o branco das antigas paredes. Os dois sobem as escadas, avançam pelo varandim. Peter abre a porta, dá-lhe passagem e fecha-a atrás de si, dentro de si os fecha, encerra no peito da casa o amor isolado: um coração dentro de um peito, a cama pequena um pulsar emparedado. No âmago de uma cidade no centro da Europa. O umbigo do umbigo do mundo. Conheceram-se no ano anterior, algures perto de Bruxelas: ela, curiosa; ele, desinteressado. Durante mais de três semanas conviveram no mesmo pequeno mundo, um nada de existência a termo mais do que certo. No ano seguinte, ela desconhecadora dele e ele dela, ela viajou para esta cidade alemã, medieval, em que a Europa se descobria. Uma noite, num bar, vê-o atrás do balcão, reconhece-o. A vertigem do encontro é o redemoinho de pele que faz o umbigo e os leva de volta a um início que esteve para existir. As casualidades são o alfabeto em que os deuses escrevem e este centro da Europa esconde nele os deuses que a raptaram e a fizeram aceitar o destino do enlace com um deles. «I know you», estavas em Leuven, disse ela, no bar, ao rapaz que servia as bebidas naquela véspera de fim de semana. Peter franqueou o sorriso, os dentes e os olhos de amplitude igualmente visível, igualmente alegre – mas igualmente inconclusiva quanto à lembrança dela. A noite acabou ali para a amiga que ela levava a tomar um copo – mas começaria para os dois. Fechou a caixa, fechou o bar e levou-a consigo para o coração da casa no coração da cidade, no coração da Europa daqueles anos em que o século se ia finando, desalentado e feliz; daquele ano em que a música só por um álbum recordou que não morreria ainda, mas que suspirava o alento derradeiro – «Esta vida é uma farsa – não respiro atrás desta máscara – como um louco. Mas continua a respirar, irmã, continua a respirar». Três dias seguidos ouvem a mesma sequência de canções; sobre esse fundo sonoro, que a madeira grossa das paredes adensa, percorrem uma e outra vez os veios dos corpos, o de um, o de outro, até deixarem de perceber qual é qual: cada um é uma ínsua no leito de um rio calmo: eles parados dentro do mundo que não se detém, hão-de submergir se a maré, insuspeitada, fizer subir a água. Os três dias decaem: esboroam-se os corpos, devagar, na corrente, rio incontido, lançado num oceano inapreensível: «This ocean will not be grasped». Depois do embate amoroso com a música não voltarão a ver-se, desconhecem-se. Um e outro se recordarão da sequência das canções e da sintaxe idêntica dos gestos sobre os corpos. O rio, porém, não avaga: as margens erodem, aumentando o leito, fazendo dos bocados de terra – que eram, que se soerguiam em terra no meio da passagem da água – leito acrescentado ao leito, terra subida a levantar as águas. Ilhas que se diluíram.

## 2. Cláudia e Leonor

Num dia quente do começo do século XXI, um pedreiro destrói os tapumes de um prédio devoluto, no Porto. Duas jovens seguem pela improvisada porta, estão em serviço

– vão fazer um levantamento do edifício: entre as divisões vazias, a protagonista (uma das jovens arquitetas) evita enfrentar a vida que pressente ter existido entre as paredes em decadência. Esta é a trama do conto «O levantamento» (2003), da arquiteta, documentarista e escritora Cláudia Clemente, baseado em *acontecimentos verídicos*. O ambiente criado pela literatura é de um enclausuramento crescente, que acaba num final aberto, mas em que se suspeita que as personagens ficarão indefinidamente no apartamento, reféns da impossibilidade de usarem o que lhes servira de entrada, e perseguidas por uma entidade de que o leitor só sabe que é um "ruído," talvez indiciado por uma cantilena tradicional que a protagonista vai entoando para si mesma (e que culmina nos versos «Passarás, passarás, / Mas algum há-de ficar, / Se não for o da frente. / Há-de ser o de trás...»). Anos depois da publicação de «O levantamento», a autora narra, num outro livro, uma história verdadeira como se a inventasse: em busca de informações sobre a poeta portuense Leonor de Almeida (1909-1983), descobriu que, naquela mesma casa que servira de cenário à história que ficcionou (e que ela visitara, de facto, para fazer o levantamento que originou a narrativa), terá habitado o filho de Alexandre O'Neill – um amigo pintor terá oferecido ao poeta um quadro – de estética surreal – em que se via a imagem de um esgrimista: o tronco da personagem é composto por compartimentos quadrangulados vazios, um "chaveiro no peito aberto" – pequenos cofres sem porta, lugares de guarda incapazes de guardar. Um dia, aquele mesmo quadro (que, por herança, deveria estar pendurado no apartamento devoluto do conto) ajudou a pagar as despesas literárias do seu proprietário. O tempo e mãos múltiplas levaram a imagem até uma das paredes da casa onde moraram a mãe de Cláudia e ela mesma, aquela que, na sua pesquisa, se interroga sobre apartamentos e as pessoas que neles viveram: para chegar à figura da poeta do Porto. A entidade ruidosa do conto, aquilo que estava prestes a encarcerar a personagem (biográfica) da jovem arquiteta no apartamento poderia ser como que a voz desalentada de Leonor que, anos volvidos da publicação do conto, reclamaria que a procurassem: pretendia sair da prisão do obliúvio e era através de sinais literários que se manifestava. Quando alugou um apartamento semelhante àquele, Leonor de Almeida tentou convencer-se de que essa seria uma opção temporária; que a sua vida de escritora e mulher viajada haveria de regressar aos eixos e permitir-lhe uma habitação mais ampla. Os últimos 14 anos da sua vida viveu-os, afinal, ali e trabalhou como esteticista, com um nome diferente do que tinha na certidão de nascimento (e com o qual assinara a obra escrita) e recorrendo a uma peruca, porventura para consolidar perante si mesma a alteridade de quem se fabrica. Para contar a história de Leonor, Cláudia achou-se, à vez, a pisar os mesmos chãos que a escritora, a olhar para as mesmas paredes, a imagem de Leonor devolvida no espelho a que Cláudia se assomou: «(...) imaginei Leonor sentada à sua secretária a escrever, precisamente ali, no lugar onde me encontrava»<sup>1</sup>, refém das mesmas memórias encerradas e fazendo da escrita chave para o fundo falso da gaveta de baixo da cómoda mais esconsa da História.

1 CLEMENTE, Cláudia – *Tatuagens de luz: para uma imagem de Leonor de Almeida*. Lisboa: Documenta, 2020, p. 246.

### 3. Elisabeth e Virginia

Nas vésperas de vir a público a biografia que escrevera sobre Flush, o cão de Elisabeth Barrett Browning, Virginia Woolf lamentou o facto. «Abro este diário», escreveu numa das entradas de 1933, «(...) para aqui deixar uma das minhas autoadmoestações antes da publicação de um livro. *Flush* sai esta Quinta-feira e ficarei em grande depressão, imagino, por conta do tipo de elogios que terá. Dirão que é “encantador”, delicado, feminino... Não quero convencer-me de que sou uma mera tagarela feminil». Aos olhos de quem acabara de publicar *As ondas*, a narrativa linear e despida de ambiguidades – temporais, identitárias, ou outras – poderia parecer chã. Mas o texto de *Flush* ultrapassa em vários aspectos a lhanza do discurso. Um dos modos como o faz concentra-se no primeiro terço do livro, quando a autora estabelece a personagem principal, o cão, como ponto a partir do qual todas as notas descritivas se perspetivam. O verbo é de terceira pessoa: isso permite à narradora viajar entre tempos diferentes, lugares que teriam de ser conhecidos por mais do que um indivíduo, humano ou canino, a maior proximidade possível a uma omnisciência. Mas o ímpeto do conhecimento total (simbolizado pelos parágrafos iniciais do livro, quando se traça a história da raça de Flush, o *cocker spaniel*) trava-o a própria narradora pela subentendida voz do “eu” canino, nos momentos em que, para dar conta do laço íntimo que veio a consolidar-se entre a poeta romântica e o cachorro que lhe foi entregue em 1840, com menos de um ano de idade, no seu «(...) quarto escuro de Londres, ensombrecido pela hera» da rua Wimpole. A narradora regista as impressões iniciais do cão no quarto que seria o seu covil – correspondente à cela de existência da poeta, ali restringida por uma qualquer doença e por um pai cujo desejo de a proteger se revelava através de um forte autoritarismo. «Muito devagar, muito na escuridão, com muito farejar e patear, *Flush* ia distinguindo os contornos das várias peças de mobiliário», até chegar ao momento do confronto consigo mesmo e do espanto do espelho. Foi dentro daquelas paredes que, no mesmo instante em que Elisabeth pela primeira vez o viu (depois de já se corresponderem – para a poeta, a poesia estava nas palavras; para o cão, estaria nos cheiros e nas formas), Flush viu, também pela primeira vez, Robert Browning – e com ele conheceu o ciúme; foi ali, no colo de Elisabeth, que achou e retribuiu o conforto. A fuga dos amantes para Itália (onde se casariam, viveriam, teriam um filho e acabariam por morrer) representaria para o cão uma outra vida – e para o discurso da biógrafa a oportunidade de alargar o horizonte descritivo; porém, é na célula recôndita do quarto da londrina rua Wimpole que tudo nasce. É naquele ponto de fuga que a atenção narrativa de *Flush: uma biografia* se isola: despida das pretensões literárias do romance anterior, de tal modo que sentiu vergonha desse despojamento, Virginia Woolf escreve, afinal, via *Flush*, via Elisabeth, o louvor do «(...) quarto que seja seu», a ideia da cela que serviria a concentração de uma escritora, tal como o explicara em 1928, na Arts Society de Newnham e Odtaa, de Girton, nas palestras que vieram a resultar no seu ensaio *A Room of One’s Own* (1929).

#### 4. No quarto de Emily

No poema [«Of Bronze – and Blaze»], de Emily Dickinson (que integra o *Fascículo Treze* e terá sido escrito nos começos de 1862), pode ler-se todo um programa poético, assim como uma apresentação da própria autora. No símile anunciado nos versos oitavo e nono, quando se refere que o Norte «(...) infecta o (...) espírito singelo» da poeta, deixando nele «Taints of Majesty» («Majestosos tons» é a versão de Ana Luísa Amaral), aquilo que é dito sobre o Norte aplica-se ao espírito poético: porque o Norte é «Tão adequado ... De si tão concertado», a poeta aparece igualmente sintonizada com o seu próprio ser, consigo mesma alinhada, e formando, por isso, um desinteresse tão absoluto pelo Universo como o Norte (a tempestade? a ventania?) no momento da escrita.

A poesia de Emily Dickinson veio a afirmar-se na paisagem literária do Ocidente, desde logo pelo seu aspecto gráfico: nos versos contidos, breves; no modo como fizeram de cada palavra um grão brilhante numa cápsula urdida pela autora: de minúsculas paredes feitas com travessões e ausências; pela incandescência da amplitude do sentido, conseguida a partir de um “Clarão” captado no isolamento do quarto na casa de Amherst. Uma das suas mais recentes biógrafas, Julie Dobrow, descreve a experiência de *estar* no quarto de Dickinson:

Fiquei a ver, enquanto a luz do sol mudava de lugar, pelas janelas de Emily. E percebi que era isto que ela devia ter visto, estes mesmo padrões de sol e de sombra, a mesma brincadeira da luz do sol à medida que viajava pelo quarto, a maneira como o tom avermelhado da mesinha de escrever, de cerejeira, se iluminava. Foi por estas mesmas janelas que ela olhou lá para fora, para a luz, e na luz, de algum modo apercebeu-se da existência de um mundo que era muito maior do que aquele que via.

Sentada no quarto de Emily, a observar as mudanças de luz, compreendi pela primeira vez como grande parte da magia e do poder perdurável da poesia de Dickinson reside no modo como ela captou estes instantes breves e os amplificou. Pensei nalguns dos seus versos, em como usam a imagética da luz, daquela mesma luz que se filtrava através daquelas mesmas janelas, para passarem a iluminar outros mundos<sup>2</sup>.

Não é só a luz que se vê desta poesia, que da janela terá sido percebida – a brevidade dos versos parece assinalar um silêncio duplo: por um lado, a partir de Amherst, a ausência do ruído urbano, num contexto que permite e pode auxiliar a concentração, o ensimesmamento do poeta: no caso de Dickinson, em tantos dos poemas – este é um exemplo apenas – lê-se uma quase anulação do sujeito, como se fosse uma fusão de si com o mundo, causada pelo movimento do olhar a afunilar-se para dentro de si mesmo,

2 DOBROW, Julie – *The Light as She Saw It: On Sitting in Emily Dickinson's Bedroom*. Literary Hub, 2019.

quebrando nesse movimento os laços com o que está de fora; a consequência, porém, que se desprende desta poesia, é que se descobre a imagem do mundo sem o indivíduo, um mundo puro e presente, substantivo e perpétua ação. Por outro lado, também, a escassez de palavras em cada poema (que claramente se opõe à numerosa totalidade dos escritos de Dickinson) dá a entender como que um retorno à infância, ao tempo sem linguagem – o tempo típico do ensimesmamento.

No posfácio que redigiu à edição de *Duzentos poemas*, Ana Luísa Amaral aponta um outro motivo pelo qual a obra de Dickinson se terá afirmado – «(...) os poemas de [Walt] Whitman e Dickinson são ... declarações de independência poéticas, criadoras, nesse sentido, de novas tradições na poesia norte-americana». Aquilo a que a tradutora alude é o corte cultural pós-colonial, que implicou o isolamento, a separação, a autonomização da poesia norte-americana em relação à europeia (nomeadamente, desde logo, por claras razões linguísticas, em relação à britânica). Ana Luísa Amaral reporta-se a Thomas Johnson, editor da obra de Dickinson, que, por sua vez, se refere a três momentos fundacionais desse gesto de autonomia: a palestra que Ralph Waldo Emerson deu em 1837 sobre o «Académico Americano»; o ano de 1855, data em que circularam de mão em mão os primeiros exemplares do poema-livro *Folhas de erva*, de Walt Whitman; e a data de abril de 1962, quando Emily Dickinson fez chegar a Thomas Wentworth Higginson quatro dos seus poemas. Talvez seja útil reforçar a ideia de que, apesar do *groundbreaking* que foram, e permanecem, Emerson e Whitman, nenhum se compara a Dickinson, quando se tem em conta que a voz dela estava destinada a ser, das três, a mais insuspeita («Whom none but Daisies, know»), a mais silenciosa, a mais isolada, a mais subtil. A mais feminina.

## 5. As ilhas iluminadas

Quanto já se escreveu sobre as fotografias de Hiroshi Sugimoto? Na série *Theatres* (década de 70), a arte de Sugimoto concretiza-se através de dois processos opostos, de que, por assim dizer, se desprende: a extrema extensão do tempo (do tempo de exposição, mas igualmente do tempo que pode exigir de quem a observa) e a absoluta compressão desse tempo – nacos de horas iguais às que leva um filme a ser exibido numa sala de cinema, surgem encerrados em imagens únicas – cada segmento de 120 minutos (por hipótese, que corresponde a um filme de longa metragem) resulta numa *fossilização do tempo*:

Os fósseis funcionam quase da mesma maneira que a fotografia: como um registo da História. A acumulação do tempo e da História transforma-se num negativo da imagem. E este negativo separa-se e o fóssil é o lado positivo. É o mesmo que sucede com a ação da fotografia. É por isso que tenho grande curiosidade acerca da fase artística que consiste em imprimir as memórias do registo do tempo. Um fóssil vai-se fazendo ao longo de mais de quatrocentos e cinquenta milhões de anos; demora esse tempo todo. Mas a fotografia é instantânea. Logo, entendo que a fotografia funciona como uma fossilização do tempo<sup>3</sup>.

Este fóssil, por sua vez, provoca um *estrondo de visão* como o que o autor relata ter sentido na primeira vez que fez a experiência: «(...) a minha visão explodiu, atrás dos meus olhos» (escreve o fotógrafo, na sua página Web). Cada foto, tempo fossilizado, é um rebentamento na percepção de quem a cria e continua a explodir perante quem a observa. Em cada uma delas, sobrepondo-se, tempo comprimido e tempo distendido geram uma existência que só assim se consuma: uma espécie de *big bang*, o novo, a poesia. Na entrega deste ser, alinham-se elementos ontológicos fundamentais: a luz e o ar. Na sala de cinema, a tela iluminada fere o resto da imagem – aquilo que fica fora do novo existente, fora do centro da luz, transforma-se em pouco mais do que moldura, traço que contém e isola a essência. Mas, nesse pouco mais, funciona igualmente como a possibilidade de relação com o resto do mundo. Não fora o que de fora fica, e o poema fotográfico *des-seria*, por não ter igual com que se irmanasse.

Em *Seascapes* – paisagens marítimas –, a linha que divide céu de mar nem sempre é nítida; além desse esbatimento, está ausente destas outras fotografias o retângulo interno que as emoldure. Cada uma é um recorte da visão, um outro tipo de fóssil – mas, na falta da moldura que em *Theatres* se consegue com o enquadramento dos palcos das salas fotografadas (elementos estáticos e, portanto imutáveis, ao contrário da luz que enquadram), nas imagens de *Seascapes*, cada elemento consome-se a si mesmo e ao outro: a água consome a água e o ar, o ar consome o ar e a água, a luz consome, por fim, a luz e o tempo o tempo. Na fotografia *Ligurian Sea, Saviore* (1993), uma das suas *Seascapes*, céu e mar, ar e água confundem-se na pacificada impressão crepuscular: mais ainda do que nos retângulos que o tempo iluminou, das salas de cinema onde esquece o obturador aberto, as *Seascapes* de Sugimoto revelam a impossibilidade de ser, a anulação de traços definidores (como fossem o tempo vivo), no isolamento sem moldura, sem fins. O ser regressa aos primórdios do tempo e da existência – na explosão, tudo se consome e consoma, tudo se funde.

- ALMEIDA, Leonor de – *Na curva escura dos cardos do tempo: Poesia reunida*. Lisboa: Ponto de Fuga, 2020.
- CLEMENTE, Cláudia – *Tatuagens de luz: para uma imagem de Leonor de Almeida*. Lisboa: Documenta, 2020.
- DICKINSON, Emily – *Duzentos poemas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.
- *Emily Dickinson's Poems As She Preserved Them*. Cambridge, MASS: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- DOBROW, Julie – *The Light as She Saw It: On Sitting in Emily Dickinson's Bedroom*. Literary Hub, 2019.
- PORTISHEAD – *Dummy*, London: Go! Discs. 1994.
- RILEY II, Charles A. – *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*. Hanover; London: University Press of New England. 1998.
- SUGIMOTO, Hiroshi – To me, Photography Functions as a Fossilization of Time. In *Architect Blogs*. 2019. [Interview by Goswin Schwendinger].
- WOOLF, Virginia – *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin. 1929.





# PAULIANA VALENTE PIMENTEL



*Quel Pedra*, Pauliana Valente Pimentel, 2016.

Impressão a jacto de tinta em papel fotográfico Fine Art (110 x 135 cm).



# O CAMINHO DO ARTISTA SOLITÁRIO: DO SÉCULO XIX À *LAND ART* E A RELAÇÃO “ISOLADA” COM A NATUREZA

**Vitor dos Santos Gomes**

Escola de Artes, Universidade de Évora  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa (CIEBA)

**RESUMO** Este artigo é uma análise da relação entre a temática do isolamento e as artes visuais, do isolamento e a prática artística. Analisamos o trilha do artista solitário, do século XIX à *Land art*, e a relação “isolada” do artista com a natureza. Trata-se de uma reflexão sobre o acto de isolamento e a prática artística nos séculos XIX e XX. Pretendemos pensar, interpretar e convidar a uma reflexão sobre as diferentes dimensões contidas na temática artística, cultural e estética do isolamento nas artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE** Isolamento; Artes Visuais; Paisagem; Estudos Visuais

**ABSTRACT** *This article presents an analysis of the relation between the subject of isolation and visual arts, isolation and artistic practice. It traces the path of solitary artists from the 19th century to Land art, and the “isolated” relationship between artists and nature. It is a reflection on the act of isolation and artistic practice in the 19th and 20th centuries. The aim is to think about, interpret and invite a reflection on the different dimensions that the artistic, cultural and aesthetic theme of isolation comprises.*

**KEYWORDS** *Isolation; Visual Arts; Landscape; Visual Studies*

No começo da pandemia do novo coronavírus vimos obras de Edward Hopper e de Vilhelm Hammershøi<sup>1</sup> serem bastante usadas para ilustrar a solidão, uma solidão urbana sobre a agonia causada pelo estar só. Alguns artistas usam a solidão, seja adotada ou imposta, como tema das suas obras. Nas pinturas do romântico Caspar David Friedrich o homem encontra-se geralmente só numa natureza desmesurada, enquanto outros artistas produziram efectivamente em momentos de isolamento social. A icónica artista francesa Louise Bourgeois viveu durante 15 anos num confinamento doméstico, quando se mudou para os Estados Unidos da América com o seu marido, o historiador Robert Goldwater. A artista, que sofria de ansiedade, extraía da solidão um sentimento de calma e segurança. «A inspiração vem do retiro»<sup>2</sup>, referiu certa vez.

A dupla inglesa Gilbert & George criou uma actividade no Reino Unido para as pessoas fazerem o *download* da sua obra e colocarem nas suas janelas, como forma de provocar interações durante o período actual de isolamento social. *Don't catch it* e *Don't get it* estão disponíveis gratuitamente no site [www.theonlineartshow.co.uk](http://www.theonlineartshow.co.uk). Já o polémico e misterioso Banksy, conhecido pelos seus trabalhos "grafitados", esteve supostamente confinado em casa e divulgou na sua conta do Instagram uma série de fotos das obras que realizou na sua casa de banho.

Não é necessário demonstrar a importância e o papel do isolamento, a sua evolução e suas variações ao longo da história da arte. Igualmente curioso é verificar o modo como o tópico do isolamento se tem continuado a manifestar, ainda que de uma forma mais lateral ou menos discreta, como nos últimos tempos, no contexto de muitas tendências marcantes e, por vezes, mais radicais das últimas décadas. Pensamos que aquilo a que chamamos persistência desta temática, e a diversidade das formas que ela tem revestido no contexto das artes visuais contemporâneas e na nossa cultura, se pode relacionar com a multidimensionalidade, a versatilidade e a plasticidade do assunto. O isolamento, enquanto tema, condição social, opção de vida, situação de calamidade, apresenta uma grande diversidade de aspectos e aproximações possíveis e produtivas a partir de um ponto de vista artístico.

Com a cultura iluminista, a natureza começava a ser vista não como um modelo ideal, mas como um estímulo frente ao qual o Homem reage de diversas maneiras. Para Jean-Jacques Rousseau<sup>3</sup>, o Homem completa-se com a natureza, portanto não é um estado a ser superado, como entenderam Locke e Hobbes<sup>4</sup>. Rousseau, no *Discurso sobre a*

1 Pintor dinamarquês (1864-1916), ficou conhecido pelos seus retratos e pelos interiores que transmitem solidão.

2 BOURGEOIS, Louise - *The Secret of the Cells*. Ney York: Prestel, 2008, p. 168.

3 Para Rousseau (1712-1778) as instituições educativas tradicionais corrompem o Homem e tiram-lhe a liberdade. Para a criação de um novo Homem e de uma nova sociedade, seria preciso educar a criança de acordo com a natureza, desenvolvendo progressivamente os sentidos e a razão.

4 Ver RIBEIRO, Renato Janine - *Hobbes: o medo e a esperança*. São Paulo: Ática, 2002.

*origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*<sup>5</sup>, afirma que «(...) a maior parte dos nossos males é obra nossa e (...) tê-los-íamos evitado se conservássemos a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos era prescrita pela natureza»<sup>6</sup>. Desde os finais de século XVII e durante as décadas seguintes, os artistas e intelectuais em França e noutros locais, debatiam-se com a questão de saber até que ponto o modelo clássico dominante deveria ser mantido. Os defensores da "modernidade" duvidavam da validade contínua das suas normas.

Em vez de uma estética baseada em valores inelutáveis, desenvolveu-se em Inglaterra e em França uma doutrina do belo baseada no gosto e na sensibilidade individuais. O sentir e o sentimento do artista e do espectador passavam a ser o factor preponderante que, em última análise, implicava uma inflexão para uma abordagem psicológica da arte que, em meados do século XIX, começou a concentrar-se nos seus aspectos mais sensacionais<sup>7</sup>.

Como escreve Giulio Carlo Argan «(...) a poética iluminista do pitoresco e a poética romântica do sublime, ambas se completam, ambas são as duas faces da mesma moeda, sendo, neste caso, a moeda a relação entre o indivíduo e a colectividade, a relação entre a vida e a morte, a relação do eu com o outro; ou o eu se dissolve numa relatividade sem fim, ou o eu se absolutiza e corta qualquer relação com o outro»<sup>8</sup>. Esta dialéctica dos dois termos mudará constantemente de forma, mas na arte moderna esta dicotomia será pouco alterada; a arte moderna também é a procura da ligação entre o indivíduo e a sociedade, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre o finito e o infinito, entre o temporal e o intemporal...

A obra *Pensées philosophiques*<sup>9</sup> (1746), de Diderot, pode ser considerada uma espécie de hino calmo às "paixões", mas a paixões controladas. Neste texto, Diderot defendeu uma reconciliação da razão com o sentimento, de modo a estabelecer a harmonia. De acordo com Diderot, sem o sentimento haveria um efeito restritivo sobre a virtude e não haveria a possibilidade da criação de trabalho sublime. No entanto, o sentimento sem disciplina, arguia o autor, pode ser destrutivo. A razão era necessária para "reinar" sobre o sentimento.

5 Ver ROUSSEAU, Jean-Jacques - *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*. Lisboa: Edições 70, 2020.

6 *Idem, ibidem*, p. 60.

7 Diderot não apreciava a frivolidade do rococó mais do que Mengs, não defendendo as regras e as convenções do neoclassicismo. Nos seus *Salons* (1759-1781) e, sobretudo, no seu *Essai sur la peinture*, publicado em apêndice ao *Salon* de 1765, defende a liberdade de expressão do artista, exaltando o valor primeiro dos sentimentos e das paixões humanas. Foi o fundador da crítica de arte moderna.

8 ARGAN, Giulio Carlo - *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 20.

9 Ver DIDEROT, Denis - *Pensées philosophiques*. Paris: Mille et Une Nuits, 2001.

Rousseau, desde os anos 60 do século XVIII, que fazia apologia a um certo naturalismo que influenciaria os românticos. A definição da natureza humana para o autor é um equilíbrio perfeito entre o que se quer e o que se tem. O homem natural é apenas um ser de sensações. O homem no estado de natureza deseja somente aquilo que o rodeia, porque não racionaliza e, portanto, é desprovido da imaginação necessária para desenvolver um desejo pelo que não concebe. Estas são as únicas coisas que ele poderia "representar".

Rousseau dá à palavra "natureza" um sentido quase divino e nela encerra uma espécie de absoluto a ser buscado e seguido. Tal sentido deixa transparecer que há uma natureza da natureza, a qual até poderia ser escrita Natureza, com letra maiúscula, por coincidir com o princípio divino. Nesse sentido, haveria uma natureza absoluta (N) que gera a natureza (n) e o estado de natureza. Como força activa que estabelece e conserva a ordem de tudo o que existe (seja num sentido metafísico ou puramente científico), o seu sentido é substantivo e não meramente qualificativo, que pode ser expresso na locução adjectiva de *nature*. É a força de onde emana o próprio estado original e visível da ordem existente, o qual chamamos de estado natural.

Assistimos assim a um novo protagonismo da pintura de paisagem. A teoria da arte em épocas anteriores tinha denegrido este género, uma vez que ele não podia satisfazer as exigências clássicas concretizadas, sobretudo, pela pintura histórica. Na formação académica, este juízo viria a manter a sua validade em pleno século XIX. No entanto, já no século XVIII, quando pensadores como Rousseau, Diderot e Schiller lamentavam o afastamento do homem da natureza, começava-se a sentir uma alteração fundamental de atitude. A atmosfera das paisagens subjectivamente sentida, impossível de se enquadrar dentro de regras, passava agora a ser considerada como uma qualidade por direito próprio.

No romantismo, a natureza já não é a ordem revelada e imutável da Criação, mas o ambiente da existência humana; já não é o modelo universal, mas o estímulo a que cada um reage de modo diferente; já não é a fonte de todo o saber, mas o objectivo da pesquisa cognitiva. Esta será, de facto, a pedra no charco, conquistada pela cultura do Iluminismo e que se perpetua com o romantismo. A poética iluminista do pitoresco vê o indivíduo integrado no seu ambiente natural, tal como "Alice antes de passar para o outro lado do espelho", e o outro lado será visionário, místico...

Na obra, *Um inquérito filosófico sobre as origens das nossas ideias do sublime e do belo*<sup>10</sup>, publicada em 1757, Edmund Burke abre caminho a uma estética de terrores terríveis e delicados. Sobre o prisma do sublime, que permitiu à estética estender-se além da categoria limitativa e formal do belo, o romantismo procede assim à exploração de um continente não propriamente novo, mas com muito ainda por desbravar. Este continente não pode ser habitado sem riscos; é o informe, o terrível, a grandiosidade sem comparação, a ameaça da morte ou a iminência do nada, que se situam no seu

10 Ver BURKE, Edmund - *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.



horizonte. Diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar selvagem, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o seu isolamento e a sua pequenez.

O sublime é visionário, angustiado. Na pintura as cores são foscas, pálidas, traços fortemente marcados, gestos excessivos, bocas gritantes, corpos eroticamente desfalecidos ... Os dois pilares da poética do sublime foram, para Argan, Johann Heinrich Füssli (1741-1825) e William Blake (1757-1827). «A natureza não tem contornos, mas a imaginação tem»<sup>11</sup>, eis a descoberta mais profunda de Blake, que o levou naturalmente para a arte gótica, que a sua imaginação contornava. O sublime surge assim ligado a um sentimento ambíguo, que é simultaneamente de dor e prazer: «As paixões que pertencem à conservação da própria vida circulam sobre a dor e o perigo (...) elas são deliciosas quando nós temos uma ideia da dor e do perigo em tais circunstâncias (...) o que quer que excita este prazer, eu denomino sublime...»<sup>12</sup>.

O belo, para Kant, nasce de uma conformidade, de uma "conveniência entre duas faculdades": a imaginação, que é uma intuição sem conceito e o entendimento conceptual – as ideias da razão<sup>13</sup>. O sentimento do sublime ocorre quando existe a faculdade de apresentação conveniente de uma ideia, que foi despertada por algo incomensurável e que não admite comparação; «(...) em comparação do qual tudo o resto é pequeno»<sup>14</sup>, como escreve Kant. Como Argan nos diz, «(...) não mais agradável variedade, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança»<sup>15</sup>.

O mundo clássico, recomposto contra o pitoresco *rocaille*, num revivalismo de empenho moral, é cedo contrariado por um renascimento de formas e de sentimentos de uma psicologia inquieta, atenta a íntimos rumores e capaz de os inventar. O pitoresco psicológico invade a arte, já não para agrado dos sentidos, mas para tortura das almas; para pontes espirituais poéticas.

O culto da paisagem tende para situações extremas. O campo burguês dos holandeses cobre-se de céus tempestuosos, uma ameaça paira, a natureza é equívoca ou ilusória. Os fenómenos físicos ganham um sentido que é legível poeticamente, em termos de meditação sobre-humana ou sobrenatural; as ruínas passam a ser símbolos de

11 Apud RAINE, Kathleen - *William Blake*. Oxford: Oxford University Press, 1970, p. 68.

12 BURCKE, Edmund - *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Op. cit., p. 38.

13 Metade da *Crítica da faculdade de julgar* (1790), de Kant, obra que constitui o culminar do percurso iniciado com *A crítica da razão pura*, é consagrada ao problema do juízo estético. Este último é decomposto por Kant em quatro "momentos". O gosto que Kant menciona consiste na faculdade de julgar o belo, quer se trate do belo natural ou do belo artístico. A sua concepção do objecto belo é indeterminista. Kant desvaloriza, assim, o belo "artificial" face ao belo "natural", na medida em que este último quase sempre desperta um interesse moral.

14 KANT, Emmanuel - *O belo e o sublime (ensaio de estética e moral)*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943, p.35.

15 ARGAN, Giulio Carlo - *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. cit., p. 19.

um nada existencial ou de um isolamento humano, e com elas vem uma volúpia mortal, alcançável no mais sincero dos fingimentos.

O romantismo pode ser observado como uma rejeição aos conceitos da ordem, da calma, da harmonia, da idealização ou da racionalização que tipificava o classicismo nos finais do século XVIII e o neoclássico, em particular. Enfatizava o individual (herança da Revolução Francesa), o subjectivo, o irracional, a imaginação, o espontâneo, o emocional, o visionário e o transcendental. Mas também procura nos estilos do passado, nomeadamente no gótico, uma fonte de inspiração, complementada em muitos países pelos programas de restauro dos monumentos medievais, então iniciados. Qualquer experiência, real ou imaginária, serviria, desde que fosse suficientemente intensa. Mas o propósito declarado dos românticos era o de derrubar os artifícios que barravam o caminho a um "regresso à Natureza", a natureza desmedida, selvagem e variável, sublime ou pitoresca.

Foi a Inglaterra, mais que qualquer outra nação, quem forçou a transição do fabrico manual para a produção em massa; a Revolução Industrial estava inexoravelmente em marcha. A mesma conduziu ao intenso crescimento das cidades e ao surgimento dos "bairros de lata" para o proletariado, também ele a crescer rapidamente. Quanto mais brutais se tornavam as condições de vida dos trabalhadores, mais escritores e artistas reagiam ao mundo industrial empobrecido e prosaico, celebrando o poder da imaginação, o culto da natureza, a fuga para o isolamento e a criatividade individual.

Na Alemanha, a paisagem também se tornou no principal motivo da pintura romântica. Na paisagem, a natureza era revelada como "arena" dos poderes supremos. A expansão infinita do oceano, os sublimes reinos alpinos, as vistas panorâmicas do horizonte distante ou a solidão selvagem, podiam evocar a presença divina na natureza dos elementos, e fazer com que o observador a sentisse. Em última análise, o ambiente natural não era representado pelas suas qualidades, mas como um espelho de processos mentais e emocionais interiores, onde o isolamento humano estava sempre subentendido.

O mais importante pintor de paisagem alemão do período romântico foi Caspar David Friedrich (1774-1840), cuja obra acabaria por ser profundamente influenciada pela filosofia alemã contemporânea, nomeadamente pela escola de Jena. Baseando-se em Novalis<sup>16</sup>, defendeu que os artistas deviam pintar "o que vêem dentro de si próprios", assim como "o que vêem à sua frente"<sup>17</sup>. Retratando cumes de montanhas enevoadas, vistas marinhas, cemitérios e florestas, num estilo simultaneamente meticuloso e misterioso, as suas telas revelam um carácter moderno que ultrapassa os seus motivos românticos. Isto deve-se, em parte, à frugalidade das suas composições, que apresentam muitas vezes uma qualidade simbólica com tendência para uma abstracção do isolamento do homem.

16 Ver PFEFFERKORN, Kristin - *Novalis: a Romantic's Theory of Language and Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1988.

17 Cf. KOERNER, Joseph Leo - *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 88-89.

E espelha da forma distintiva como Friedrich tratava as convenções paisagísticas. Usou-as para estimular a reflexão sobre a dinâmica da cognição humana, um projecto análogo às convenções filosóficas de Johann Gottlieb Fichte, um dos criadores do movimento filosófico do Idealismo Alemão, que se desenvolveu a partir dos escritos teóricos e éticos de Immanuel Kant. Nas mãos de Friedrich, a alta tensão formal presente entre as imagens do primeiro plano e as que sobressaem no plano de fundo serve para evocar o jogo enigmático entre a vida interior e o mundo exterior, entre o eu e o colectivo.

Os seus quadros mostram muitas vezes figuras vistas de trás, um processo que simultaneamente facilita e frustra a entrada psicológica do observador na imagem retratada, na verdade reinterpretando o afastamento do mundo natural que, de acordo com os filósofos idealistas germânicos, é uma pré-condição da autoconsciência humana. Na pintura *A árvore solitária* (1922, *Der einsame Baum*), uma das obras importantes de Caspar David Friedrich, podemos observar uma árvore isolada, numa paisagem onde o silêncio reina, que pode ser interpretado como um símbolo da solidão histórica humana e da futilidade do esforço humano perante as forças eternas da natureza.

Entretanto, o cenário do desenvolvimento da pintura de paisagem muda-se para França. Foi nesta altura que o estatuto da pintura de paisagem começou a mudar. Esse "novo" estava no tratamento naturalista dos estudos, que estes pintores não hesitaram em adoptar para a própria pintura, deixando-se levar pelo sentimento que lhes inspirava a natureza, o isolamento do artista nessa natureza, e abrindo caminho a toda uma geração de independentes que se congrega em Barbizon. As suas experimentações aproximavam-se, de certa forma, daquelas que, pela mesma altura, propunham os paisagistas ingleses, cujos trabalhos passam a ser bastante conhecidos e, inclusivamente, a fazer parte das colecções francesas.

A paisagem só tardiamente se tornou numa preocupação central dos pintores franceses do século XIX, mas teve um impacto gigantesco, que irá contribuir para a grande viragem da arte moderna nas últimas décadas do século XIX, em França, e consequentemente em toda a arte ocidental. A partir de 1830 desenvolve-se em França a "escola" paisagista dita de Barbizon, nome de uma aldeia na orla da floresta de Fontainebleau, para onde alguns jovens pintores, tendo à frente Théodore Rousseau, se haviam retirado com intuito de renovar a pintura de paisagem, abandonando todas as convenções e regras, vivendo no campo isolados, estudando assiduamente os aspectos mutáveis da natureza e da luz. Os principais elementos do grupo são Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Diaz De La Peña, Charles Daubigny, Jules Dupré e Constant Troyon. A pintura de paisagem já tinha tradição em França, com Poussin, Claude Lorrain e Georges Michel, que transmitiam nos seus quadros um estado de sensibilidade particular, talvez poética.

Quando falamos em natureza queremos dizer o mundo visível das aparências, mas quando assim definimos a palavra não estaremos a simplificar o problema das relações do artista com a natureza? Observamos a pintura de paisagem e temos assim dois problemas a considerar. Em primeiro lugar, qual a distinção entre a arte e natureza? Existe alguma diferença essencial entre a beleza da paisagem em si e a beleza

representada pelo artista no seu quadro dessa mesma paisagem? Em termos mais simples podemos dizer que o artista ao pintar uma paisagem não tenciona descrever a aparência visível da paisagem, mas dizer-nos qualquer coisa acerca dela.

Essa qualquer coisa pode ser uma observação ou emoção que partilhamos com o artista, mas, com mais frequência, é uma descoberta original do artista que ele nos quer comunicar. Quanto mais original for essa descoberta maior crédito nos merecerá o artista, pressupondo sempre que ele tem suficiente mestria técnica para tornar essa comunicação clara e eficaz. O que será, então, que o artista descobre na natureza e que só ele é capaz de comunicar ao mundo? Será esta procura de uma nova observação da natureza, e uma nova comunicação do artista com a paisagem, que os pintores de Barbizon vão procurar captar.

Estes pintores de Barbizon surgem como “a imagem” do artista “moderno”, que enfrenta a realidade de modo directo, livre de esquemas pré-concebidos. A novidade da técnica rápida, larga, brilhante, resolvida, é tão precisa que dá a impressão de se distinguirem as folhas de árvore, onde um olhar mais atento apenas vê manchas coloridas. Porém, como escreve Argan, como explicar o facto de essa mancha, mesmo não descrevendo nada, dizer tudo, até a forma, a luz e a força dos ramos e das folhas? Argan, dá-nos a resposta: «(...) essa mancha faz com que reconhecamos a árvore: não fornece uma noção, mas evoca uma experiência que está em nós, na nossa memória. A mancha, em si, não representa senão a impressão súbita experimentada diante do verdadeiro, numa condição específica de lugar, tempo, luz; todavia, como a emoção acciona a nossa memória, a percepção em si, instantânea e superficial, adquire uma profundidade psicológica»<sup>18</sup>.

Os pintores de Barbizon, e Rousseau em particular, especificam em que consiste o conhecimento da natureza proporcionado pela emoção; evidentemente não é um conhecimento objectivo, científico, mas «(...) as vozes das árvores, as surpresas dos seus movimentos, a variedade das suas formas, até a singularidade dos modos como são atraídos pela luz»<sup>19</sup>. A cada escolha corresponde uma recusa, com um gesto característico do romantismo: é o ambiente artificial da cidade. Ao propor estudar a “psicologia” das árvores ou das nuvens, os pintores buscam assim um clima cultural romântico, e um tema fundamental da poética inglesa do pitoresco. Os pintores de Barbizon empenham-se agora em salvar esse valor que sentem traído pela nova ordem da sociedade e pela industrialização cada vez mais generalizada, mostrando-o como insubstituível: é o sentimento da natureza.

A paisagem “extingue-se” no século XX, a obra de arte passa a ser pensada mais a nível mental (Picasso dizia que pintava as formas como as pensava e não como as via<sup>20</sup>) e emocional, do que ao nível da realidade dos fenómenos concretos da natureza, nas

18 ARGAN, Giulio Carlo - *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. cit., p. 60.

19 *Idem, ibidem*, p. 61.

20 Ver FITZGERALD, Michael C. - *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Berkeley: University of California Press. 1996.

verdades latentes para lá da natureza de que Paul Klee falava<sup>21</sup>. Mas o que pode fazer a pintura, uma vez que abandonou a linguagem tradicional da representação da natureza e se afastou o suficiente para se tornar incompreensível? O que pode ela comunicar? Como assinalou Marcuse<sup>22</sup>, uma obra de arte não é verdadeira pelo seu conteúdo ou pela sua forma, mas porque o seu conteúdo se tornou forma. Examinada pela ciência e pela arte, a paisagem funciona como espelho e como lente: nela vemos o espaço que ocupamos e a nós mesmos enquanto o ocupamos. E temos procurado consistentemente em nos relacionarmos, seja colectivamente ou individualmente, com a paisagem.

A década de 60, que gerou a *Land art*, foi um período de saudade por um futuro que rompeu com um presente complacente e com um passado que transcendia ambos. Um despertar de conotações ecológicas e da consciência feminista, a rápida integração da tecnologia com a vida quotidiana e a nostalgia resultante de uma forma mais simples e de uma existência mais natural, um reconhecimento do poder pessoal e político do indivíduo para intervir, para o bem ou para o mal, nos sistemas naturais. Tudo isso demonstrou uma ambivalência quanto à direcção do progresso sociocultural. A luta política da época e os ataques políticos, cada vez mais descentralizados e populares, contra as instituições que contribuíram para isso, ecoaram na crescente ambivalência do mundo da arte em relação às suas próprias tradições institucionais.

A *Land art* surgiu no intuito de romper com o culto do personalizado, na expressão transcendental incorporada na abstracção americana do pós-guerra. Na sua celebração dos resíduos culturais produzidos em massa, como o lar móvel, as caixas de sabão e as histórias aos quadrinhos, a arte *Pop* representava a antítese do ambiente imaculado da tela modernista. Da mesma forma, a arte processual, a arte sistémica e, em última instância, a *Land art* propõem o seu próprio tipo de analogia modelar para esse reexame dos pressupostos de isolamento e pureza feitos em nome do gesto artístico.

As abordagens conceptuais então emergentes questionavam noções estabelecidas do objecto artístico, bem como a autoridade do seu contexto. Os artistas encontraram alternativas para a galeria ou o museu tradicional acolhendo outros tipos de espaços urbanos ou trabalhando ao ar livre, na própria natureza. «A insatisfação com o sistema social e político actual resulta numa falta de vontade de produzir mercadorias para premiar e perpetuar esse sistema», escreveu Barbara Rose num artigo de 1969 para a revista *Artforum*. Aqui os domínios da ética e da estética fundem-se. O posicionamento de Rose, num programa estético cada vez mais anticónico no contexto do sistema social, político e económico vigente, fornece uma "pedra no charco" para o exame do fenómeno da *Land art*.

21 Ver KLEE, Paul - *The Nature of Nature*. New York: Overlook Press, 1992

22 Ver MARCUSE, Herbert - *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Bacon Press, 1978. Nesta obra a dimensão estética é uma resposta a anteriores textos, em particular de Walter Benjamin e de Theodor Adorno.

O surgimento de estratégias políticas ambientalistas, feministas e de minorias contemporâneas encorajou formas de arte intensamente políticas e assentes na individualidade do artista com a paisagem. A ampla gama de obras executadas na paisagem transmitiu um desafio programático à ortodoxia social por meio da actividade do objecto artístico inserido na paisagem, virtualmente sem paralelo no século XX. Tal como os pintores de Barbizon fugiram para a floresta para poder sentir e representar a natureza à sua volta os artistas da *Land art* procuraram lugares isolados na natureza para intervir no próprio "corpo" dessa paisagem.

Na realidade, assistimos à cartografia de praticamente de todos os recantos da terra e à confluência dos progressos tecnológicos e científicos da industrialização, em grande escala, assim como o urbanismo triunfante e os meios de transporte e comunicação cada vez mais bem-sucedidos. A massificação sem precedentes da produção e do consumo, com o fascínio crescente das utopias tecnicistas e o mundo artificial construído por e para o homem é avaliado como único meio digno e adequado às suas novas condições de vida.

E assim a natureza e a paisagem no século XX mais não são que objectos passíveis de ser manipulação, numa perspectiva utilitarista: uma e outra reduzidas à ocupação, à exploração, à regulação, a espaços de lazer ou de poder, destinadas a adaptar-se e a satisfazer as exigências ilimitadas e as necessidades, muitas das vezes fabricadas, do homem contemporâneo. Falar da paisagem do século XX é, antes de mais, verificar, se não a sua ausência, pelo menos a sua colocação a saque. O exemplo mais sintomático desta perda é precisamente o facto de a noção de património, a partir dos anos 60, ter sido alargada a áreas geográficas (a necessidade de preservar certos sítios naturais, revela que os estamos a perder, relíquias de um mundo perdido, devorado pelo tempo e pela técnica humana).

Mesmo a *Land art*, que revelava um desafio subliminar à inevitabilidade de uma realidade desencantada e desenraizada, pode ser considerada por alguns um engodo: não é um sinal de um regresso à paisagem, antes é a sua negação, pois, na sua maior parte, trata-se de cenários fora do alcance humano a que só se tem acesso através de fotografia e/ou de vídeos, estando, por isso, mais ocupada a redesenhar as fronteiras da arte do que a exaltar a natureza. Mas, por um lado, a *Land art* pode levar-nos aos primórdios da arte, ou da paisagem oitocentista, e desviar-nos a atenção para problemas tão actuais como a precariedade dos recursos naturais, convidando-nos, "imperativamente" a assumir a nossa pequenez face à grandiosidade da natureza.

Em suma, este movimento, desprovido de uma essência canónica, dá-nos a liberdade de lhe podermos atribuir a nossa própria essência. Como afirmou Richard Long no âmbito da *Documenta 7* (Kassel, 1982) «A minha arte é o meu trabalho por toda a vastidão do mundo, em qualquer lugar da superfície da terra. A minha arte possui as temáticas dos materiais, das ideias, do movimento, do tempo. A beleza dos objectos, dos pensamentos, dos lugares e das acções. O meu trabalho trata dos sentidos, do meu instinto, da minha própria escala e do meu próprio empenhamento físico. O meu trabalho é real e não ilusório ou conceptual. Trata das obras verdadeiras, do tempo verdadeiro e das acções verdadeiras»<sup>23</sup>.

A *Land art* inaugura uma nova relação com o ambiente natural. A paisagem já não é representada pictoricamente nem é um manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza passa a ser o lugar onde a arte se enraíza, onde o isolamento humano é assinalado na própria terra. O espaço físico – desertos, lagos, *canyons*, planícies e planaltos – apresentam-se como campo onde os artistas realizam intervenções, como *Spiral Jetty*, que Robert Smithson constrói sobre o Grande Lago Salgado, em Utah.

Será preciso esperar pelo fim dos anos 70, com os movimentos ecológicos e as manifestações contra a indiscutível má gestão da natureza, que os artistas vão registar, fotógrafos na maior parte, como o próprio Smithson, pois a sua arte é fundada não na natureza mas na sua desnaturação, o que lhe interessa é a entropia. Mas também Lewis Baltz, nas suas fotografias de *Park city* (1978-1981), nas quais vemos a indústria a transformar o terreno para a construção de casas de fim-de-semana, outra invenção do século XX; Sophie Ristelhueber fotografa paisagens em crise, corpos (porque um corpo também é paisagem) ou lugares manipulados, marcados, sacrificados; ou Tony Smith. A estes nomes havia que juntar Christo, Richard Long e Hamish Fulton, que, embora noutra perspectiva, vão também intervir na paisagem.

Estes artistas vão regressar, de certa forma, ao *sur le motif*: montanhas esventradas, descargas, terrenos baldios, subúrbios decrepitos e abandonados, cidades desoladas e destruídas pela guerra, auto-estradas, ou outras marcas humanas modernas ou antigas, como objectos da nova paisagem; num olhar factual, objectivo, sem sentimentalismo nem nostalgia, mas sempre um olhar isolado. É toda uma iconografia do homem e da sua relação com a natureza que se apresenta perante nós, herdada da pintura de paisagem do século XIX, mas também da fotografia, do fotojornalismo.

As paisagens de hoje podem ser consideradas *anti-paisagens*, entrópicas, em ruínas, decadentes, torturadas e que, idênticas por todo o planeta, oferecem a mesma vista fúnebre, feito cemitério de signos; signos que testemunham a nossa intervenção (política é claro), sobre ela, da qual é banida qualquer promessa de reconciliação e harmonia entre natureza e homem. No fundo é o que Freud teorizou como repulsa originária – o homem está dividido contra si próprio e os conflitos inconscientes exprimem-se em pensamentos e actos que parecem irracionais – e que Heidegger entendia como contracção pela violência<sup>24</sup>.

Posto isto, os artistas quando se interessam pela paisagem contentam-se em condenar os excessos, mas na maioria dos casos sem nunca fazer referência explícita a uma natureza estilhada, fragmentada, isolada tal como o homem. É que já não é possível representar uma paisagem inocente numa sociedade alienada, cujas fantasias políticas se lhe colaram, dela se apoderam, refizeram-na, adaptaram-na às suas necessidades<sup>25</sup>. E a

23 LONG, Richard - *Documenta 7*. Kassel, 1982, p. 78. [Catálogo da exposição].

24 Ver HEIDEGGER, Martin - *Identity and Difference*. New York: Harper & Row, 1969.

25 Ver WARNKE, Martin – *Political Landscape: the Art History of Nature*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

guerra, material ou psicológica, que se faz pelo domínio da paisagem e dos seus recursos (Síria, Afeganistão, Ártico, Amazonas, para só referir exemplos mais recentes), é o padrão mais sintomático.

Entretanto, os tópicos aqui identificados não são de forma alguma exaustivos. O facto é que o isolamento, na arte ou na paisagem, é uma realidade complexa que nós continuamos a descobrir de acordo com as diferentes maneiras que temos de nos relacionar com ambos e de os representar. Possivelmente quando admiramos um quadro de Rothko, sozinhos num museu, podemos reflectir sobre este tema. É que se a sua obra não representa paisagens, representa, todavia, «O ponto extremo de uma emoção espacial sugerida pela pintura, ou melhor pela cor, articulada numa gama, que vai, da mesma maneira que a paisagem histórica, do idílio à tragédia. A arte contemporânea, para além da paisagem considerada tipo, dá assim uma síntese do problema colocado pela relação cada vez mais existente entre o homem e o meio natural, anteriormente representada por um modesto jardim, hoje mais vasto que o infinito físico e sensorial»<sup>26</sup>.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREWS, Max (ed.) – *Land, Art. A Cultural Ecology Handbook*. London: Arts Council, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BATTISTI, Eugenio – «Paysage, peinture», *Encyclopædia Universalis*. [Online, consultada em Outubro de 2020].
- BURKE, Edmund – *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- EISENMAN, Stephen; CROW, Thomas; LUKACHER, Brian [et al.] – *Nineteenth Century Art, a Critical History*. London: Thames & Hudson, 1994.
- GOMES, Vitor dos Santos – *A paisagem nas artes visuais: de Friedrich a Vertigo (Alfred Hitchcock). Uma história cultural do olhar* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- KANT, Emmanuel – *O belo e o sublime (ensaio de estética e moral)*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943.
- KOERNER, Joseph Leo – *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- LONG, Richard – *Documenta 7*. Kassel, 1982. [Catálogo da exposição].
- MARCUSE, Herbert – *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Bacon Press, 1978.
- MURPHY, Alexandra R. – *Barbizon to Brittany: Landscape and Realist Painting in Nineteenth-Century France*. New York: Jack Kilgore, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*. Lisboa: Edições 70, 2020.
- WARNKE, Martin – *Political Landscape: the Art History of Nature*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

26 BATTISTI, Eugenio – «Paysage, peinture», *Encyclopædia Universalis*. [Online, consultada em Outubro de 2020].









# ISSN:



2184 —————  
8130