

ISSN 2183-6973



CON
VOC
ARTE

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º 8 | SET'19
ARTE E TEMPO: TEMPO, CULTURA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA



ISSN 2183-6973

**CON
VOC
ARTE**



REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º8 | SET'19
ARTE E TEMPO: TEMPO, CULTURA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Convocarte

— Revista de Ciências da Arte

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial
e Revisão de Pares

N.º 8, Setembro de 2019

Tema do Dossier Temático

Arte e Tempo / Art et Temps
/ Art and Time

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

Coordenação Científica do Dossier Temático N.º 8 e 9 – Arte e Tempo

Leonor Veiga

Coordenação Executiva

Diogo Freitas Costa
Rita Barreira

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEBA
(Secção Francisco d’Holanda
e Área de Ciências da Arte
e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Projeto Gráfico

João Capitolino

Apoio à edição digital e impressa

Tomás Gouveia

Créditos capa N.º 8

Letícia Larín

Créditos capa dossier temático N.º 8

Steve Zylius / UC Irvine
(<https://news.uci.edu/2015/07/29/sand-mandala-dissolved-but-not-forgotten/>)

Impressão

Grafisol

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas-Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Área de Ciências da Arte
e do Património (gabinete 4.23)
Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa
(+351) 213 252 100
www.belasartes.ulisboa.pt

Conselho Científico
Editorial e Pares Académicos
– N.º8

Interno à UL

Annabela Rita – FL-CLEPUL
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando António Baptista Pereira
– FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à UL

Angela Ancora da Luz – UFRJ
António Quadros Ferreira – FBAUP
António Trinidad
Cristina Pratas Cruzeiro
– FBAUL/FCSH-NOVA
Isabel Nogueira – UC
Joana Cunha Leal – FCSH-NOVA
José Francisco Alves – ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA-UGR
Julieanna Preston – TRCCA-TKKPMUW
Leonor Veiga – CIEBA
Mário Cæiro – ESAD.CR/LIDA +
CECC/UCP
Mark Harvey – UA (NZ)
Martin Patrick – WRSA-MUW
Pascal Krajewski – CIEBA
Pedro Roxo – UNL
Raquel Henriques da Silva – FCSH-UNL
Rita Macedo – FCT-UNL
Sylvie Coellier – UAM

Membros Honorários do Conselho
Científico Editorial (Honorary Advisory
Member of the Editorial Scientific Board)

Michel Guérin – UAM
James Elkins – SAIC

Abreviaturas

ABCA – Associação Brasileira
de Críticos de Arte
CECC/UCP – Centro de Estudos em
Comunicação e Cultura
da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das
Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação
e Estudos em Belas-Artes
ESAD.CR – Escola Superior de Arte
e Design das Caldas da Rainha
FBA-UGR – Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
FCSH-NOVA – Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa
FH – Secção Francisco d’Holanda
do CIEBA
ICOM – Conselho Internacional
de Museus (Brasil)
SAIC – School of the Art Institute
of Chicago
TRCCA-TKKPMUW – Toi Rauwharangi
College of Creative Arts, Te Kunenga
ki Pūrehuroa Massey University,
Wellington, Aotearoa
UFRJ – Universidade Federal
do Rio de Janeiro
UA (NZ) – University of Auckland
(New Zealand)
UAM – Université d’Aix-Marseille
UL – Universidade de Lisboa
WRSA-MUW – Whiti o Rehua School of
Art, Massey University Wellington

Índice

CONVOCARTE N.º 8:

ARTE E TEMPO

– 10

EDITORIAL

**Os tempos da Cultura e a
cidadania dos tempos**

– Fernando Rosa Dias

DOSSIER TEMÁTICO — TEMPO, CULTURA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

– 22

Introdução

– Leonor Veiga

– 26

Entrevista de Pascal

Krajewski com Michel Guérin

– 42

**Trois paradigmes de la
réception de l'art / Três
paradigmas da recepção
da arte**

– Michel Guérin

– 62

**Reconstituting Art in Life —
Artist Residency Chronotopia**

– Pascal Gielen

– 71

Viver o eterno presente

– João Peneda

– 91

**Un autre rapport
au temps colonial**

– Cécile Bourne-Farrell

– 107

**The “transience of things”
in Vajrayana Buddhist
visual culture**

– Rui Oliveira Lopes

– 129

Entrevista com Jorge Leal

– 140

**O Tempo no Interior
do Diário Gráfico**

– Jorge Leal

– 152

**«Estética de Frankenstein»:
um método prático-teórico
para a projeção de futuros**

– Sílvia Raposo

– 180

**Atravessar o intervalo:
o abismo da experiência
artística**

– Sara Soares Belo

– 201

**Desenhar o tempo
(apontamentos sobre o ritmo)**

– Teresa Projecto

– 221

Cair, despençar.

**Um movimento que dá forma
ao tempo**

– Christiano Mere

– 233

**O processo criativo do artista
em «O Sol do Marmeleiro»,
tempo, inacabamento,
autobiografia e sonho**

– Mónica Santana Baptista

– 248

**Tempo, silêncio: cantar uma
música na sua cabeça**

– Lucas Ferraço Nassif

– 263

**Quatro minutos e trinta e
três segundos, por exemplo.**

**O tempo cronometrado
e a percepção subjetiva
da duração em Merce
Cunningham**

– Maria José Fazenda

– 276

**Tempo, Sincronicidade e
Práxis Cênica: uma discussão
sobre a não causalidade nos
processos de criação teatral**

– Saulo Vinícius Almeida

– 292

**Missão de impregnar “alma”
numa enxada: entre a cruz
processional cristã e o pau
de chiru destaca-se a pessoa
“adornada” (“nua”) que abre
(“Dada”) uma brecha
no presente**

– Letícia Larin

ESTUDOS DO FUTURISMO E MODERNISMO NO ALGARVE

– 316

**Porfírio & Santa Rita, Ld.ª
Um exame à produção
de Portugal Futurista**

– João Macdonald

– 335

**Faro, 1917. A exposição no
Teatro Lethes e os reflexos na
imprensa algarvia**

– Luís Lyster Franco

– 342

**Relações ibéricas no primeiro
modernismo algarvio**

– Fernando Rosa Dias

– 370

**Ecoss de Modernismo
no Cinema de Carlos Porfírio**

– Luís Gameiro

– 382

CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS

– 386

PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO

Editorial



Os tempos da Cultura e a ditadura dos tempos

Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições.
 Escureceu tudo... caio por um abismo feito de tempo...
 Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições.
 (Fernando Pessoa)

O tempo é uma dimensão do humano que implica inevitáveis amplas dimensões sociais, culturais ou políticas. A relatividade antropológica do tempo lança-nos para uma diversidade que define culturas e relações humanas, uma relatividade cultural dos tempos que torna a sua questão tão plural como crucial e densa. Se falamos do «tempo» no singular, ele é, contudo, um fenómeno plural e diversificado. Referindo várias modalidades de tempo, como o biológico, individual, físico ou metafísico, sagrado, profano, noções como o metatempo, ou ainda processos como o monocronismo, microtempo, a diacronia ou a sincronia, o antropólogo social Edward T. Hall aponta a *profundidade temporal* da relação humana com o tempo: «Desde sempre a humanidade vive mergulhada num oceano de tempo: oceano povoado de correntes e contracorrentes e alimentado por rios oriundos de diferentes países»¹. Convoquemos nesta introdução editorial alguns pensadores do tempo², a partir de uma tradição de forte consciência histórica da cultura ocidental, enquanto panorama das grandes teorias sobre o tempo – sabendo que deixamos de fora (ou referimos de modo muito breve) pensadores marcantes em torno da questão do tempo, como Heraclito, Hegel, Nietzsche, Dilthey, Paul Ricœur, Deleuze, Gadamer, etc...

Antes do primeiro tempo humanizado e vivido, o do *Eterno Retorno*, os filósofos do tempo tendem a referir um «tempo antes do homem»³. Podemos chamar-lhe um tempo das pedras» (Michel Onfray) ou um «tempo imóvel» (Guy Debord). Trata-se de um «tempo de magnanimidade, monumentalidade e constância, que se retira da temporalidade humana, afirmando a constância da presença, um tempo fossilizado e petrificado. Modelada e endurecida por *cronos*, a pedra, com a sua grande resistência, coloca-se de fora dos ciclos da natureza para se afirmar como marca de perenidade. Se o tempo vai passar a entender-se como ciclos que regressam, este tempo petrificado mantém-se de fora de qualquer ciclo e de qualquer mudança. A sua dureza e (aparente) perenidade⁴, a sua estabilidade suspensa, como se fosse auto-suficiente, torna a pedra marca da resistência à transição do fluxo temporal.

Assim, nos tempos arcaicos, entrar no tempo natural e humano, é passar da pedra à *terra* (*Gaia*, a *Terra-Mãe*), lugar do húmus e da fertilidade, a partir da qual surge a primeira grande estrutura de mobilidade do tempo: o tempo mítico e cíclico do eterno retorno. Em *O Mito do Eterno Retorno*,

Mircea Eliade (1907-1986) concebeu um dos mais famosos clássicos sobre a estrutura temporal do tempo cíclico das sociedades «arcaicas», um tempo de «arquétipos e repetição»⁵. Daí o retorno como princípio (e regresso a um princípio) que se humaniza na importância do gesto ritual, que se repete como a natureza repete os seus ciclos, como se fosse suspenso o *dever* do tempo quotidiano para se recuperar um tempo de intensidade significativa e exemplar:

«(...): a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um acto (ou objecto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da “história”; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado. (...). (...), qualquer repetição de um gesto arquétipo, suspende a duração, abole o tempo profano e participa do tempo mítico»⁶.

Segundo Onfray, o tempo cíclico assenta na «união e intimidade dos solos e dos ares»⁷, na relação entre a Terra e os Astros, entre os gnomos e os anjos, entre o subterrâneo e o celestial ou, com reflexo na simetria bipolar da árvore, entre as trevas da raiz e a luz da copa. A terra de Gaia e a energia de Dionísios fazem emergir o momento certo, circularmente regressado da flor de Flora. O «tempo de Flora é circular», fazendo da recolha ou colheita a espera de um momento certo. Este é o ciclo do mito de Perséfone, que ciclicamente tinha que alternar passar um ano com o pai Hades (que assinalava o Outono) e a outra metade (que assinalava a chegada da Primavera) com a mãe Deméter, deusa da agricultura, estabelecendo um funcionamento circular e eterno que justificava o ciclo das estações agrícolas e das colheitas. A planta, o elemento botânico manifesta-se a grande medida natural destes ciclos do tempo, um *signo indiciático* eficaz e prova do eterno retorno, do «perpétuo recomeço», porque «mostra a quem obedece» – por isso, conta o tempo na sua obediência, sendo o primeiro relógio dos ciclos⁸.

Com este ciclo *agrícola* e *sedentário*, que acompanha no seu lugar os ciclos, articula-se o *ciclo pastoril e nómada* espaço-temporal, assente num ciclo geográfico que cumpre uma medida temporal. Aqui a mudança de lugar acompanha e indica o tempo cíclico. Num acompanha-se a metamorfose da paisagem num mesmo lugar, lendo aí o tempo cíclico; na outra muda-se de lugar para manter o mesmo equilíbrio de paisagem. Em ambas as vias, há uma vivência do tempo cíclico, seguindo animais ou contemplando plantas, assistindo na mudança do que se vê, se cheira, se saboreia, fornecido pelo que liga terra e ar, o animal ou, com mais eficácia, a planta. A flor ou a fruta, o voo das aves ou a passagem dos peixes, são os ponteiros deste relógio ancestral de medida do tempo cíclico.

Mas este é um tempo redondo, mítico e cósmico, que articula mudança com retorno e eternidade. Assim, como um ritual, o tempo repete-se e

procura resistir à mudança. Da repetição revela-se o esforço de sobrevivência das memórias e das suas eficácias. A mudança ameaça e faz desejar um tempo de repouso e reconciliado consigo mesmo. Guy Debord (1931-1994) considerou que depois do tempo imóvel (de pedra), o tempo cíclico do mito tinha sido uma primeira grande consciência humanizada do tempo⁹. Já não o tempo que passa, mas o tempo que regressa de modo cíclico segundo e como a natureza, enquanto manifestação da eternidade por regularidade: o que tem que se perpetuar é o ciclo. Deste modo, ao regresso de cada coisa a si, sem conflito, reduzem-se as contradições num reencontro com um equilíbrio que exclui a mudança, que atenua o medo da caída e da perda, que resguarda o *mesmo* para manter o humano, uma segura forma de permanência e manutenção. O tempo move-se, mas encurralado no círculo, como um anel volta a si para se repetir, retorna para provar a sua perene regularidade.

Rompendo este círculo mítico de *eterno retorno*¹⁰, o tempo moderno e ocidental caracterizou-se por ser um tempo linear e contínuo. Santo Agostinho (354-430) já referia a temporalidade secular como uma linha irreversível em que as coisas aconteciam só uma vez – tal como Jesus Cristo era só um. Contudo esta linha irreversível tinha uma origem e um destino, um antes e um depois, ambos eternos e perfeitos porque significam o *intransitório*: «Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de caída»¹¹.

Mircea Eliade fala do Cristianismo como um tempo-segmento, um «tempo-acabado, fragmento» «entre dois tempos a-temporais», na diferença entre um «tempo-cíclico infinito» e um «tempo-cíclico limitado»¹². A função não deixa de ser a mesma. A «idade de ouro» perdida com a expulsão do paraíso, que é o mergulho na temporalidade e no devir, é de novo recuperada numa definitiva repetição que é o retorno à eternidade. Só há um grande círculo da temporalidade que, porque não dá uma segunda volta, porque se suspende exactamente quando regressa ao mesmo *começo eterno*, se vislumbra como um segmento. Um segmento em que o ponto de partida e de chegada, a origem e o fim, porque são já eternidade, acabam por coincidir. A novidade é que tudo o que acontece dentro desse segmento (ou desse círculo único) não se repete – depois fechavam-se as *portas do futuro*¹³. Só há uma perda e queda na temporalidade, «uma linha recta marca o curso da humanidade desde a Queda inicial até à Redenção final», «porque a Encarnação é um facto único»¹⁴.

Faltava ainda o tempo contínuo e infinito da modernidade enquanto tempo laico, do progresso e da produção. A sua construção fez com que os tempos de origem (passado) e de destino ou Redenção (futuro) se dilatasse como um abismo infinito¹⁵. O que se eternizava era a própria transitividade da história – era esse *tempo segmento* que se tornava infinito e unidirecional. Era a grande cultura da consciência histórica de matriz laica e, dela cúmplice, do progresso: «Só se existe a história é que se pode falar

de progresso»¹⁶. Por isso abria-se ao futuro: para a modernidade «o futuro já começou», sendo uma «época que vive dirigida para o futuro, a qual se abria ao mundo que há-de vir»¹⁷. Esta é a confiança ético-cinética de que nos fala Peter Sloterdijk, em que se passava de um mundo cujo movimento nos incluía, para um mundo que também é movido pelos nossos movimentos: «(...), dans la modernité les automouvements du monde naissent de nos automouvements qui s'additionnent progressivement jusqu'à entretenir le mouvement du monde»¹⁸.

O moderno tempo histórico opunha-se ao *tempo da natureza* que orientara as sociedades arcaicas. Este tempo moderno era um *tempo da história e da dialéctica*, que abria espaço à liberdade do humano, em que o homem seria dono da história e agente criador na história, um sujeito da história: «Para o moderno, o homem só é *criador* na medida em que é *histórico*; por outras palavras, toda a criação lhe é vedada, excepto a que provém da sua própria *liberdade*, e, por consequência, tudo lhe é recusado, excepto a *liberdade de fazer história, fazendo-se a si própria*»¹⁹. Na recusa do tempo cíclico, e fazendo da *crítica* um potencial de mudança, a modernidade fazia do seu poder o instrumento do único retorno possível: o *retorno do acto crítico*. São o «delírio especulativo e a razão crítica» combinadas numa estratégia de «separação»²⁰, enquanto impossibilidade do retorno do (e ao) passado e enquanto crítica do passado, agindo como pontos de fuga para um horizonte de futuro e de confiança. Assumindo uma «finalidade interna»²¹ do tempo enquanto processo histórico, a modernidade assumia a consciência histórica do tempo e o tempo como consciência histórica.

Para aferição, medição e controlo interno desta consciência, interessa sublinhar uma das invenções decisivas da modernidade: o *relógio*, «meio de medida exterior ao corpo», permitindo outra tomada de «consciência do tempo que passa» e da rapidez com que passa²². O relógio começou a impor-se a partir do Renascimento, trazendo consigo a oposição do tempo da máquina e da cidade ao tempo natural e do campo²³. Substituíam-se o relógio de sol pelo relógio de ponteiros, o relógio natural pelo tecnológico. O tempo adquiria abstracção, retirava-se do *natural vivido* para se adaptar a um tempo de cronometria, de sincronia e precisão: um *tempo de cálculo e de produção*. O relógio era o instrumento da temporalidade linear, científica, pragmática e funcional, que se combinava com uma consciência de um tempo absoluto, vazio e homogéneo²⁴. O relógio surgiu dessa «vontade de pulverizar o princípio do prazer para o triunfo do princípio da realidade»²⁵. O relógio, instrumento do tempo abstracto e fatiado, trazia consigo (exigia e fazia funcionar) uma capacidade de *standartização do tempo*: a definição de um calendário uniformizado para todos²⁶, que substituíam a variação local do calendários medievais. E foi este calendário que guiou a expansão da modernidade para se tornar a grande referência mundial da actualidade. Se a questão do ano 1000 não era algo generalizado na população da

Europa Ocidental, porque local, a do ano 2000 era totalmente globalizada.

Heidegger também criticou o tempo do «relógio» considerando-o um tempo tradicional da modernidade, tendendo a medir tempo como quantidade, continuamente igual e homogénea, como se este fosse espacial e mensurável. Este tempo diz o «durante» e o «quando»²⁷, como que *localiza* – mas, para Heidegger, não reponderia à mutabilidade do ente. Nunca nenhum relógio mostrou o futuro nem o passado porque, na sua medição, o futuro é imprevisível e o passado irrecuperável. Aqui, o tempo caracteriza-se pela «não-reversibilidade» e pela «homogeneização sobre a base pontual do agora»²⁸. O relógio fornece precisão e não projectualidade e expectativa – antes faz do futuro uma previsão, um futuro calculado.

Michel Onfray chamou-lhe o tempo de Prometeu que interrompe o trabalho natural de Flora e o substitui pela cultura humana²⁹. Da espera e obediência ao tempo de Flora, passa-se á submissão da vontade de Prometeu, á sujeição ao poder instrumental da técnica e da razão que tudo a si submete. A civilização interfere no eterno retorno das coisas para impor uma hora precisa e de decisão humana, dobrando a natureza ao imperativo da cultura. O tempo emancipa-se da natureza, passando a ser função de um poder humano que instaura a sua vontade para «esculpir o tempo»³⁰. Prepara-se o poder instrumental do tempo cronometrado e racionalizado e, com ele, a *tiranía do tempo* (questão a que voltaremos no próximo editorial).

Mas se o relógio era essa medição e regulação de um tempo abstracto, ele ainda se fazia a uma escala humana. Mas esse tempo regulado tornou-se cada vez mais elástico, ao ponto de se desvincular de *escalas antropocêntricas*, atingindo outras dimensões extra humanas, com o tempo curto do *yocosegundo* ou do *nanosegundo* até ao tempo longo do *zetta-segundo* ou do *yotta-segundo*, o micro e o macro tempo, tempos demasiado curtos ou demasiado longos para serem humanamente vividos (como que, diríamos, fora de uma relação directa com as coisas tal como estipulava a *fenomenologia husserliana*). Temos assim as distâncias demasiado longas da astrologia, que precisam da velocidade para serem medidas com os seus anos-luz. Como também temos unidades de tempo longas necessárias à medição da Idade da Terra, como as medidas cronoestratigráficas ou geocronológicas. São unidades cronológicas cada vez mais abstractas e separadas do sujeito que este usa para medir o mundo.

O trabalho não segue os ciclos do tempo qualitativo da natureza para domesticar o tempo para si, um tempo cronometrado e quantificado: o *trabalho domestica o tempo*, primeiro tornando-o linguagem autónoma, depois função e instrumento. Este é o tempo (moderno) de *sincronia geral* (global) de que também nos fala Peter Sloterdijk, «um tempo simultâneo do presente da terra», de uma «humanidade em *marcha*», que termina com a antiga diáspora antropológica, em que as comunidades viviam «dispersas e desunidas», sustentadas nos seus próprios tempos e narrativas locais – este tempo

sincronizado comprime a distância numa nova *unidade enquanto simultaneidade e homogeneidade temporal, um existencialismo da sincronização na perda da distância com os outros*³¹. Pensamos também no tempo vazio e homogêneo do *historicismo* de que fala Walter Benjamin, o mesmo que se permite ao sopro da tempestade do progresso que arrasta inexoravelmente essa figura alegórica do *Anjo da História* (inspirado num dos muitos anjos realizados por Paul Klee), deixando-o impotente para acudir aos desastres e ruínas que esse mesmo progresso vai deixando atrás de si³². Como que nós vivemos os complexos do Anjo da História: sem poder contemplar o futuro nem deter os desastres da história da própria aceleração, não conseguimos deter o tempo para o saborear, para o viver, para com ele pensarmos e contemplarmos, como se o *Dasein heideggeriano*, esse «ser-aí-em-devir», tivesse mergulhado numa abismo, num efeito de vertigem do *tempo acelerado*.

Para nos ajudar na condução do dossier temático de *Arte e Tempo*, contamos com a colaboração na coordenação da Investigadora Leonor Veiga, especialista em questões da arte e cultura do extremo oriente, sensível à questão das periferias, tal como aos diferentes tempos que se revelam nos processos culturais entre o Oriente e outras culturas. *Convocarte* mantém os mesmos princípios e condutas editoriais, assumindo um diálogo plural de investigadores, mas também de línguas (apesar de, a partir deste número, termos assumido a obrigatoriedade de um abstract em inglês) e pensamentos.

Neste primeiro número dos trabalhos de 2019 recuperámos o princípio de uma pasta temática mais curta, resultante de alguma evento particular que considerámos relevante publicar. Os textos que agrupámos na pasta que denominámos *Estudos do Futurismo e Modernismo no Algarve*, resulta de conferências que organizámos em Junho de 2019 no âmbito da exposição *Carlos Porfírio – Diálogos do Modernismo* no Museu de Faro, sessão que se organizara em duas linhas: em torno de 1917, o ano do Futurismo Português, e em torno de Carlos Porfírio. Dessas conferências conseguimos os textos de João Macdonald, que se sedimentava sob o título *Porfírio & Santa Rita, Ld.^a – Um exame à produção de Portugal Futurista*, que tenta avaliar como se estabeleceu o diálogo cúmplice entre Carlos Porfírio e Santa Rita Pintor, que levaria o pintor do Algarve a director do *Portugal Futurista*, enquanto estratégia de entender a génese desta marcante e insólita revista de número único. Luís Lyster Franco, com o texto *Faro, 1917. A exposição no Teatro Lethes e os reflexos na imprensa algarvia*, faz uma análise detalhada desta histórica exposição algarvia, que se centrou nos nomes de Carlos Lyster Franco, Raul Marques Carneiro, Jorge Barradas e Carlos Porfírio, avaliando-a em torno da questão do futurismo algarvio. Luís Gameiro, em *Ecos de Modernismo no cinema de Carlos Porfírio*, oferece uma leitura das duas longas metragens realizadas por Carlos Porfírio da década de 1940 (*Sonho de Amor* e *Um Grito na Noite*), numa caracterização que perscruta afinidades com os seus trabalhos de pintura. Fernando Rosa Dias apresenta com o texto *Relações ibéricas*

no primeiro modernismo, alguns contactos ignorados ou esquecidos entre modernistas algarvios e espanhóis entre finais da década de 1910 e inícios de 1920, com destaque a uma visita do pintor Joaquín Sorolla a Faro em 1919, uma entrevista a Carmen de Burgos em passagem pelo Algarve em 1920 e ao intercâmbio entre os modernistas algarvios com figuras marcantes do *ultraismo* sevilhano, em 1921.

«O Papalagui nunca está contente com o tempo que lhe coube e censura o Grande Espírito o não lhe ter dado mais. Chega mesmo a blasfemar contra Deus e a sua grande sabedoria, dividindo e subdividindo cada novo dia que nasce, segundo um plano bastante preciso. Corta-o como se cortaria em pedaços uma noz de coco mole com um cutelo. As várias partes têm todas elas um nome: segundo, minuto, hora. (...). A meu ver, é precisamente por o Papalagui tentar reter o tempo com as mãos, que ele lhe escapa por entre os dedos, como uma serpente por mão molhada. O Papalagui nunca deixa que ele venha ao seu encontro. Corre sempre atrás dele de braços estendidos, não lhe concede o repouso necessário, não o deixa apanhar um pouco de sol» (Erich Scheurmann, *O Papalagui – discursos de tuiavii chefe de tribo de tiavéa nos mares do sul*, 1920)

Fernando Rosa Dias

Ideia e Coordenação Científica Geral de Convocarte





António Dacosta, Pedro Morais, *Painéis de Azulejo da Estação do Metropolitano do Cais do Sodré*, 1998

Notas

¹ Edward T. Hall, *A Dança da Vida*, Lisboa: Relógio d'água Editores, 1996, p.143.

² Retomamos e sintetizamos anterior trabalho nosso em torno da questão filosófica do tempo, de alguns editoriais anteriores de *Convocarte* ou outros textos, de que destacamos: Fernando Rosa Dias, «Vanguarda e Pós-Modernidade: Do Tempo de Ruptura à ruptura dos Tempos», in *Revisitação da Querela Modernidade/ Pós-Modernidade* (coordenação: Fernando Rosa Dias, José Quaresma), Lisboa: Editora Ur, 2011, pp.162-252.

³ Michel Onfray, *Les Formes du Temps. Théorie du sauternes*, [Bordeaux]: Éditions Mollat, 2009, p.17

⁴ Embora uma das leituras da etimologia de perenidade se liga ao tempo circular e em anel. Perene, do latim *perennis* = *per+annus*, como o que dura todo o ano, como círculo ou anel desse grande ciclo de tempo.

⁵ Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno. Arquétipos e Repetição*, Lisboa: Edições 70, 1988, p.49..

⁶ Michel Onfray, *Les Formes du Temps. Théorie du sauternes*, [Bordeaux]: Éditions Mollat, 2009, pp.50-51, ver ainda p.91.

⁷ *Ibidem*, p.26.

⁸ *Ibidem*, pp.30-31.

⁹ Cf. Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Afródite, 1972, pp.124-127.

¹⁰ Apesar do nosso interesse pela questão, não vamos trabalhar aqui a recuperação moderna da noção de *Eterno-Retorno* por Friedrich Nietzsche, nem a leitura que dela faz Gilles Deleuze: *Nietzsche*, Lisboa, Edições 70, 1985 (1965, edição original).

¹¹ Octávio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1998, p.35. Contudo, também a Idade Média tem várias modalidades de tempo, que a deixam entrever como uma época complexa e de encruzilhada: há tempos cíclicos (a roda da fortuna; o ciclo dos meses e do trabalho), tempos eternos (o proto-tempo

da Criação e do Paraíso ou o pós-tempo do Apocalipse e do Juízo Final) e os tempos históricos e lineares do homem e da história. Sobre os diferentes tempos medievais e como estes se espelham no livro e na imagem, cf. catálogo da exposição: *A Imagem do tempo. Livros manuscritos Ocidentais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 31 Março a 2 Julho 2000.

¹² Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno. Arquétipos e Repetição*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp.126-127.

¹³ Cf. Octávio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1998, pp.41-46.

¹⁴ *Ibidem*, pp.154-156.

¹⁵ Cf. Romano Guardini, *O Fim da Idade Moderna. Em procura de uma orientação*, Lisboa: Edições 70, 2000, p.36.

¹⁶ Gianni Vattimo, *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p.8.

¹⁷ Jürgen Habermas; *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p.17,

¹⁸ Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la politique*, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p.31.

¹⁹ Mircea Eliade, *O Mito do Eterno Retorno. Arquétipos e Repetição*, Lisboa: Edições 70, 1988, p.168.

²⁰ Cf. Octávio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1998, p.51.

²¹ Michel Foucault, *Sobre la Ilustración* (Estudo preliminar de Javier de la Higuera), Madrid: Editorial Tecnos, 2003, pp.3-14, p.80.

²² Edward T. Hall, *A Dança da Vida*, Relógio d'água Editores, 1996, p.145

²³ J. R. Hale, *A Europa durante o Renascimento – 1490-1520*, Lisboa: Editorial Presença, pp.9-12.

²⁴ Cf. Julián Serna Arango, *Somos tiempo. Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*, Barcelona: Anthtopos editorial, 2009, pp.84-85

²⁵ Michel Onfray, *A Escultura do Eu. A moral estética*, Coimbra: Quarteto Editora, 2003, p.131.

²⁶ Cf. Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta Editora, 1992, pp.12-14.

²⁷ Martin Heidegger, *O Conceito de Tempo*, Lisboa: Fim do Século, 2003, pp.27-29.

²⁸ *ibidem*, p.61.

²⁹ Michel Onfray, *Les Formes du Temps. Théorie du sauternes*, [Bordeaux]: Éditions Mollat, 2009, p.33.

³⁰ *Ibidem*, p.34.

³¹ Peter Sloterdijk, «L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art», in *Essai d'intoxication volontaire. Suivi de L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris: Hachette Littératures, 2001, pp.216-218.

³² Walter Benjamin, «Teses sobre a Filosofia da História», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.



A black and white photograph showing a close-up of a hand holding a small, ornate metal object, possibly a piece of jewelry or a small sculpture. The hand is positioned on the left side of the frame. The background is a surface with a complex, repeating geometric pattern, likely a rug or a piece of fabric. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the hand and the object.

Tempo, cultura e criação artística

A chegada de 2020 fez ressurgir a dúvida: ‘quando começa a década’? A circunstância da mudança de calendário mostra como tempo tem uma dimensão relativa que resulta diretamente da forma como é medido. Assim, convém lembrar que os muçulmanos estão no ano 1441; os judeus estão no ano 5780; os hindus em 1936. Daqui se depreende: a nossa relação com o tempo está intimamente ligada à nossa identidade cultural.

Para o dossier temático “Arte e Tempo”, respetivamente números 8 e 9 da Revista Convocarte, a temática foi dividida segundo um critério de cariz taxonómico. O número 8 explora a noção de *tempo* em duas partes: 1) o tempo enquanto termo filosófico e 2) o tempo processual na criação artística.

O volume abre com a entrevista de Pascal Krajewski a Michel Guérin acerca da sua publicação *Le Temps de L’Art: anthropologie de la création des modernes* (2018). O autor explica como a definição de época (enquanto diferenciadora das descontinuidades temporais na era moderna ocidental) levou a uma visão discursiva múltipla. Para Guérin, a antropologia afirma-se como disciplina essencial para afirmar o caráter global do objeto de estudo – o *tempo da arte*. Um artista moderno protege a sua autoria (ou autorialidade) enquanto espaço autónomo da criação artística, inserida na época da sua criação. Cada época, considerada enquanto período de suspensão, possui a sua própria forma de atuação – sendo que a atual se caracteriza pelo *descrédito* relativamente ao seu estatuto primordial em relação às épocas anteriores. Para Guérin, não é possível nem aceitável considerar que algumas épocas são mais relevantes que outras; a arte é eminentemente do seu tempo, seja ela paleolítica, moderna ou pós-moderna.

Pascal Gielen mostra como o tempo é demarcador das residências de artistas. Em *Artist Residency Chorotopia*, Gielen afirma que a prática no estúdio é interrompida quando um artista visual sai do seu espaço introspetivo – em que ele próprio gere o seu tempo – para se submeter a um calendário institucional limitado por outrem. Por outras palavras, o tempo pessoal do artista é transformado num tempo social determinado. O autor descreve as diferentes possibilidades de tempos internos resultantes de tempos externos. Conclui postulando a hipótese: será o século XXI aquele em que o tempo de vida corresponde a um tempo de atividade artística constante?

Em *Viver o Eterno Presente*, João Peneda oferece uma reflexão filosófica do tempo como experiência do momento presente, considerado eterno e correspondendo a leis internas. Postula Wittgenstein: “vive eternamente quem vive no presente”. Viver o presente é viver o tempo interno da alma, da consciência e dos impulsos. Entre estes, o autor confere especial importância ao *silêncio ativo*, visto como uma entrega à vida interna e conducente ao discernimento. O eterno presente, na perspectiva do autor, afigura-se quando se vive em alinhamento com a vida interna, e por isso com a vida.

Cécile Bourne-Farrel transporta-nos para um tempo da guerra vivido pelo artista, proposto como agente descolonizador. Reportando-se à Guerra do Ultramar, a investigação foca na forma como os artistas exploram as diferenças temporais provocadas por memórias, traumas, reflexões individuais e produções artísticas no período pós-conflito. O grupo de 7 artistas selecionados transmite, através da prática artística e reflexões pessoais partilhadas com a curadora, modos diferentes de sentir a memória da colonização, do processo de descolonização português e dos traumas pós-coloniais deles resultantes.

Em *The “transience of things” in Vajrayana Buddhist visual culture*, Rui Oliveira Lopes examina as doutrinas de impermanência e instante fundamentais para a cultura budista e expõe a forma como as expressões tradicionais transmitem a condição humana. Na cultura budista, o tempo é visto de forma circular – num ciclo de nascimento, morte e renascimento, ou criação e destruição. Esta circularidade é manifesta na arte tradicional, muita da qual perpetuada no interior dos templos – caso das *mandalas* de areia – e serve de transmissor da doutrina ritual tântrica.

Jorge Leal abre a segunda parte do volume através de uma entrevista e de um ensaio sobre a sua relação artística e conceptual com uma ferramenta de trabalho – o Diário Gráfico –, ferramenta essa que mantém de forma intensiva e regular desde os tempos de estudante. Na entrevista com Fernando Rosa Dias, Leal destaca três aspectos principais que diferenciam o registo do diário e o registo da produção da obra de arte, principalmente pintura: 1) o treino gestual resultante do diário gráfico pode contaminar a pintura; 2) o registo rápido permite o questionamento que serve depois a inquirição na pintura e 3) o tempo rápido do croqui é desacelerado quando se passa à produção artística de atelier. No ensaio *O Tempo no Interior do Diário Gráfico* – instrumento que considera adequado à rapidez da vida moderna –, Leal demonstra a temporalidade própria deste objeto. Vendo-os posteriormente, chega à conclusão que dentro dos diários gráficos não há espaço para a mentira – tanto os bons como os maus desenhos estão presentes – e por isso, os seus cadernos refletem a vida. Ao observar a sua prática diária sob uma perspectiva histórica, Leal observa como os desenhos mudam consoante o ‘espaço’ mental e físico em que se encontra (como um café ou um museu) ou quando trabalha de forma consciente de estar a criar um caderno ou simplesmente a registar um instante que passa. Leal costuma expor os seus diários, prática que contribui para que os cadernos ganhem *mais tempos*, incluindo o tempo de exibição e o tempo do observador.

Sílvia Raposo apresenta uma reflexão – *“Estética de Frankenstein”: um método prático-teórico para a projeção de futuros* – em que, através da análise do espetáculo teatral *Não Khalo*, advoga a noção de vanguarda enquanto expansão e progressão, próxima do conceito de experimentalismo. Para a autora, a vanguarda escapa a determinismos burocráticos e institucionais e tem no artista um agente social que reatualiza o passado no presente e reclama futuros.

Em *Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística*, Sara Belo mostra como só quando nos distanciamos da prática artística – seja ela a escrita, as artes cênicas ou as artes plásticas – podemos captar a essência temporal que nos levou a atuar. O intervalo não é medido em tempo. Em vez disso, propõe Sara Belo, o intervalo constitui um espaço de distância entre o eu e o outro que afasta alguém de si mesmo. Assim, a obra liberta-se e passa ela própria a ser a busca da própria passagem do tempo.

Sentimos o tempo como ritmado. Em *Desenhar o tempo (apontamentos sobre o ritmo)* Teresa Projecto expõe como o ritmo nos abre ao tempo e nos permite encontrar ordem nesta dimensão vasta e incorpórea de tempo. Na arte, a incorporalidade atravessa-se a partir do desaparecimento do ser. Este ritmo – entre inspiração, desaparecimento e criação – é íntimo, e é a dimensão possível de tempo a que temos acesso.

Em *Cair, Despençar*, Christiano Mere mostra como cair ou soltar são movimentos intrínsecos ao fazer artístico que se manifestam em diferentes tempos, ativam outros corpos e relacionam-se com outros tempos. A relação que conectam estes dois tempos é expressada pela obra de Marcel Proust e comunicada através de Madeleine, no fenómeno de *moment proustien*.

Tendo como ponto de partida o filme *O Sol do Marmeleiro* de Antonio López, Mónica Santana Baptista transporta-nos para a questão da medição e materialização do tempo no cinema e na pintura. O texto expõe o argumento do próprio filme: o desejo autoral de fixar as marcas do sol num marmeleiro, que o tempo transforma e transmuta. Outro texto relativo às artes cinematográficas é o de Lucas Ferraço Nassif – *Tempo, silêncio: cantar uma música na sua cabeça*. O autor analisa a obra da cineasta Chantal Akerman, que possui inúmeras considerações sobre o tempo. A pesquisa arquivística de um dos argumentos do seu filme mostra o processo criativo da artista, com avanços e recuos e transporta-nos para o seu tempo pessoal e interior.

Maria José Fazenda analisa *Quatro minutos e trinta e três segundos*, a duração da primeira de duas aparições do coreógrafo Merce Cunningham na obra “Enter”. Cunningham é reconhecido pelo rigor temporal das suas criações, pela sua atitude inflexível em relação ao tempo de ocorrência de um movimento, e pela forma como fazia os seus bailarinos e espetadores experienciar os seus espetáculos.

Em *Tempo, Sincronicidade e Praxis Cênica*, Saulo Almeida remonta ao fim das utopias de temporalidade depois do fracasso da modernidade, em que a noção de tempo foi supervalorizada. O autor refere práticas artísticas que abandonam a noção linear e histórica de tempo, vigente na nossa ordem social e com repercussões individuais, nomeadamente a psíquica. Aqui, o autor remete para o legado de Jung, especialmente no que concerne a sua relação com a relativização temporal.

O texto final do volume 8 transporta-nos para um tempo civilizacional “híbrido”. Leticia Latin demonstra como a cruz processional cristã e o pau

de *chiru* são usados pelos guaranis e, através da desconstrução das duas culturas, indígena e cristã, se pode identificar até que ponto foram aculturados ou mantiveram a sua cultura.

Leonor Veiga

Entretien avec Michel Guérin

Pascal Krajewski – Michel Guérin, bonjour. Vous êtes philosophe, écrivain, essayiste, auteur d'une trentaine d'ouvrages. Vous avez longtemps enseigné l'esthétique et les sciences de l'art à l'université, et vous venez de publier chez Actes Sud en 2018 un livre très conséquent intitulé *Le temps de l'art : Anthropologie de la création des modernes*. Si je ne m'abuse, c'est un recueil d'articles écrits à diverses occasions depuis quinze ans que vous avez ici réunis. Nul n'étant tenu de faire un livre, pouvez-vous nous dire pourquoi avez-vous tenu à réaliser celui-là ?

Michel Guérin – Goethe affirmait qu'il n'avait jamais écrit que des « *Gellegenheitsgedichte* », des poèmes (au sens le plus large) dictés par la circonstance. L'inverse apparente de cette position est celle de Bergson, que vous semblez implicitement alléguer, soit qu'on n'est jamais tenu de faire un livre. Au risque de paraître me réfugier dans un « en même temps » sophistique, je répondrai que je reconnais à chaque posture sa part de vérité. Une œuvre doit être un événement que le temps engendre : être en somme aussi œuvre du temps (surtout, en l'espèce, quand elle prend par surcroît à bras le corps la question même du temps). Chaque œuvre-chose en son temps : il y a une vie des créations et elle ne prend son sens nulle part

ailleurs que dans les rythmes et les intensités affectifs et spirituels de la vie humaine de façon générale, sauf à n'être qu'un passe-temps décoratif. Les deux maximes ne sont pas conflictuelles jusqu'au bout, car elles s'accordent sur l'idée de la « nécessité intérieure » (chère à Kandinsky). Il se trouve, ajouterai-je, que pendant une quinzaine années, recevant plus ou moins « commande » des articles que vous mentionnez, j'acquerrais le sentiment de plus en plus net de tourner autour d'une unique problématique. J'ai décliné nombre de suggestions d'articles : pour quelle raison ? Parce qu'ils m'auraient distrait, éloigné de mon centre. À un certain moment, il m'a paru presque naturel que ces travaux successifs « précipitent » en une silhouette de simultanéité, autrement dit soit traités comme membres d'un même corps. Au lecteur de juger s'il trouve organique ou artificielle la répartition des masses en livres et chapitres, par quoi j'ai bel et bien voulu *faire un livre*. Mais l'unité est le résultat d'une totalité entièrement refondue.

PK – Pouvez-vous nous présenter le projet de ce livre ?

MG – Je ne me sens pas à l'aise avec le mot « projet » précisément pour les raisons précédemment expliquées ; il est trop volontariste et extralucide d'avance ! Alors que la

maturation lente et l'effet « boule de neige » vont de pair avec une certaine « inscience » qui fait tout l'humus du questionnement dans sa difficile mise en coupes analytiques. Peu à peu, une vague silhouette prend forme, s'impose et étend même son empire sur des territoires qu'on aurait cru distants et étrangers. Dans le cas du *Temps de l'art*, c'est d'abord le titre qui est venu et n'a plus varié, il s'est seulement agrandi. J'ai passé plus d'un an à récrire : couper, développer, modifier des accents, introduire des inflexions nouvelles etc. J'ai bénéficié, chez Actes Sud, de l'engagement exceptionnel d'un lecteur (philosophe), Swann Cuyalaa, que je ne remercierai jamais assez du service qu'il m'a rendu, du temps qu'il a passé à réfléchir avec moi dans le but de porter le texte à un degré d'accomplissement qui, quoique forcément imparfait, puisse tout de même nous satisfaire l'un et l'autre. Un pareil travail d'éditeur est rare aujourd'hui et mérite d'être salué.

Quant au fond, j'ai acquis assez vite la conviction qu'il s'agissait de comprendre l'art moderne depuis le temps long, celui justement des Temps modernes qu'on fait commencer à la Renaissance : tenter de le comprendre à la fois par ses œuvres effectives et par l'Idée qu'il construisait de lui-même – de la création, donc, en tant qu'elle implique des conditions, un milieu historique etc. Il y avait donc l'art et son Idée régulatrice et voilà bien un trait moderne que cette dyade : l'art moderne est d'emblée flanqué d'une conscience – inquiète, orgueilleuse, avide de définition, souvent péremptoire. Bref, il apparaissait que la thématique emprunterait à plusieurs

disciplines, du coup inséparables : l'histoire (pas seulement de l'art), l'esthétique, la philosophie ; qu'elle naviguerait, encore une fois, entre l'effectivité des arts et des œuvres et une certaine *discursivité multiple* agrégeant des considérations socio-historiques, des représentations datées, voire des spéculations mêlées à la pratique de l'art ; et enfin une perspective philosophique d'ensemble problématisant le sens de ces nouages et qui ne pouvait être que l'apport personnel de l'auteur après qu'il a mis la trame en mouvement et, comme dirait Paul Veyne, choisi *l'intrigue* apte à donner orient à ce mouvement.

PK – Si je comprends bien, il s'agit de retracer l'histoire de l'art depuis la Renaissance jusqu'à nos jours pour dessiner ses méandres et ses métamorphoses. Pourquoi commencer à la Renaissance en omettant Lascaux, Phidias ou simplement Giotto ?

MG – Il ne s'agit pas vraiment de « retracer l'histoire de l'art » disons depuis la Renaissance. La perspective historique continuiste n'est pas la mienne. Au contraire, j'ai un parti pris de discontinuité, qui se traduit par la définition de l'époque comme *différence*. Aussi, ai-je tenté, plutôt que de tisser une toile sans trous, d'élire des moments qui, sur l'horizon assez vaste des Temps modernes, laissent percer des mutations et des altérations ou bien (selon moi en tout cas) rendent de plus en plus patente l'ambiguïté de la négativité, selon qu'elle reste dans la « construction » ou au contraire ne résiste pas à la fascination de la « destruction », donc du nihilisme...

Lascaux et Phidias n'entrent pas dans le périmètre de mon propos et Giotto y est à la marge. Pourquoi réduire ainsi la focale ? Parce que l'intuition et l'hypothèse centrale, c'est que le propre et la singularité d'un art moderne – au sens large et qui doit être à chaque fois spécifié par le contexte – c'est d'être intrinsèquement tributaire du temps : dans sa définition, son souci ultime, sa sensibilité même. Symétriquement : l'art des époques modernes est un détecteur de temps (je serais tenté de dire : d'essence de temps).

PK – Et cela n'était pas le cas avant ? Ces deux facettes n'étaient-elles pas à l'œuvre auparavant ? Quelles étaient alors les « propres et singularités » des arts antérieurs ?

MG – Il y a une notion moderne d'époque, liée à une conscience historique et critique de soi. Tout le monde s'accorde pour considérer que la coupure s'effectue vers la fin du Moyen Âge avec le monde du Surnaturel, où la crainte de Dieu et le sacré tiennent l'individu en état de subordination et, par rapport à ce monde, lui inculque l'humilité plutôt que cette hardiesse spéculative autant que pratique qui préside aux entreprises modernes, comme l'a si bien montré Jacob Burckhardt. L'art restait auparavant enveloppé dans les draps du sacré et l'artiste ne se posait pas comme tel, il ignorait l'orgueil de la création qu'on se mettra à éprouver dès qu'on se croira, non plus débiteur de la gloire de Dieu, mais auteur d'une vision singulière du monde.

PK – D'accord. J'aimerais que nous décortiquions ensemble le sous-titre retenu : anthropologie de la création des modernes. Qu'appellez-vous les « modernes » ? En quoi consisterait une « anthropologie de la création » ?

MG – Un peu plus haut, j'ai évoqué une *discursivité multiple*. C'est elle précisément que désigne le mot *anthropologie*, d'une part pour souligner l'importance des soubassements matériels et historiques, d'autre part pour affirmer le caractère global ou total (complexe aussi) de l'« objet » d'étude. On ne peut pas séparer les représentations de ce que j'appellerais des effectuations, qui pourtant s'en éloignent presque toujours. Pour le dire simplement : on veut faire une chose, c'est une autre qu'on fait, soit qu'on s'en rende compte, soit qu'on persévère dans la croyance (voire l'illusion) qu'on a réalisé exactement son idée initiale. Reste un rapport, par soi intéressant, entre ce que disent (par exemple) les traités, plus tard les manifestes, et ce qu'attestent les œuvres regardées pour elles-mêmes. À chaque époque, il y va d'une certaine idée de l'homme et de la création artistique et, si contingentée qu'elle soit, elle dénote une ambition tenue de remodeler ses fins d'âge en âge (c'est cette obligation de muter en permanence qui tourne l'anthropologie en archéologie, toutes les fois qu'il lui faut vérifier ses arrières et valider ses liens de parenté). Il y a une ambition de l'art – inhérente à l'art moderne et qui lui vient d'un rapport au divin restant toujours à élucider – qui le convoque vers son avenir tout en gardant mémoire du passé, parfois pieusement,

d'autres fois rageusement. En d'autres termes, le temps sculpte littéralement l'art moderne de l'intérieur, le mobilise et le motive (nourrit ses thèmes) ; réciproquement, il n'y a pas comme l'art (tant effectif que « théorisé » ou parfois les deux comme chez Proust) pour révéler une époque... Je me suis demandé et ce que le temps fait de l'art et ce que l'art dit du temps, chacun étant révélateur de l'autre. Cela répond, je crois, à votre question sur ce que j'appelle « les Modernes ». Un artiste est moderne qui se pose comme tel, cultive sa différence, protège son « auctorialité » et a pour souci essentiel l'autonomie (quand ce n'est l'autotélie) de son activité, désintéressée et *sui generis* (irréductible à toute autre activité socialement répertoriée). De Michel-Ange à Picasso et de Vinci à Duchamp, la conséquence est bonne ! Ce n'est évidemment pas pareil, mais c'est la même lignée !

PK – Peut-on dire alors que cette « aventure moderne » consiste en la lente découverte de l'art par lui-même, en son devenir-autoréflexif, conscient de lui-même, ce qui le conduit à toujours plus de théorie et finit par le vider de ses racines mythiques, de sa source archaïque qu'étaient les dieux, Dieu, la Nature, etc en bref toute forme qu'une certaine transcendance de l'homme pouvait revêtir à différentes époques historiques ?

MG – Il faut être attentif, quand on aborde la question du devenir de l'art, au fait qu'il existe un danger qui menace la pensée : la téléologie. Personne ne rivalisera avec Hegel sur ce terrain et, bien entendu, j'ai souvent croisé l'auteur du

Cours d'Esthétique. Lorsqu'il affirme, dès l'Introduction, que l'art « est une chose du passé », on comprend que la mise à nu (pour éviter *mort*) de l'art conçu comme manifestation sensible de l'Idée scelle simultanément un destin. Peu à peu, avec le monde moderne, laïc et profane, l'art se vit comme en sursis, surrogatoire, il saute le pas pour prospecter ce qui a toujours été une de ses existences satellitaires : il prend le relais de soi en devenant sa propre science, vertigineusement réflexive. Un peu comme on fuirait la Terre pour gagner la Lune. Je me garde d'être hégélien, tout en admirant la lucidité d'analyses qui, vers 1820, peuvent paraître incroyablement prédictives ! Je me suis senti plus proche d'André Malraux et de Walter Benjamin, à la mémoire desquels le livre est dédié. Je n'ai pas cherché à gommer leurs différences (parfois extrêmes) ni à « compléter » l'un par l'autre. Je me suis plu, en revanche, avec le recul, à les citer ensemble comme témoins hors pairs. L'un m'a appris à lire l'histoire de l'art comme « dé-divinisation », l'autre m'a rendu sensible à la « perte de l'aura » en tant qu'elle permet d'ouvrir (notamment grâce à la photographie) à ce que Milan Kundera appelle « le mystère de la prose ». Il me semble qu'ils ont cherché l'un et l'autre – en conscience des effets ensemble ravageurs et prometteurs du temps – le sens que pouvait avoir quelque chose comme une « perte positive ». En effet, si les étapes de l'art moderne (art de l'Irréel, selon Malraux, c'est-à-dire d'un imaginaire obéissant à son propre démon créateur) traduisent bien une (dé)divinisation, ce n'est pas en déniaient le divin, mais en exploitant et traduisant sa substance semi-perdue et

refoulée par le train du monde comme il va. Le divin, pour Malraux, c'est le dieu *moins lui-même*, la formule d'une transcendance de l'art, toujours soucieux de demander au cosmos le secret de l'homme. De même, la perte de l'aura est, pour Benjamin, la condition (comme telle positive) autorisant de nouveaux développements créateurs à l'ère des appareils et de la reproductibilité technique ; sans parler du gain que représente pour l'esthétique la démythification d'un spiritualisme mièvre proche parfois du crétinisme. Reste tout de même un sentiment de la perte...

PK – Dans ce cas, quels sont les principaux jalons de cette histoire de l'art moderne ?

MG – À suivre Malraux, le dernier cosmos indexé sur des dieux, toutefois déjà bien éclectique, est la Florence du Quattrocento. Le Christ y voisine avec Hercule et Apollon, mais le divin (le spirituel) n'a pas encore coupé les ponts avec le dieu incarné ; nous sommes au début du processus. Selon l'auteur de *l'Irréel*, il incombe à la couleur de Venise d'opérer franchement la coupure, vouant l'art sans dieux à être désormais un « art d'argonautes », autrement dit à chercher son sens aux confins du monde, en reportant toujours plus loin la quête, pour ne pas dire l'errance.

Le second jalon, pour reprendre votre mot, serait la constitution d'une formule à la fois pragmatique (et dogmatique) et philosophique de l'art classique comme imitation de la Nature. L'« art poétique » qui se met en place en Occident et entend régler les Beaux-arts en même temps

que les Belles Lettres réunit trois stipulations essentielles : à l'imitation de la « belle Nature », s'ajoutent en effet l'*ut pictura poesis*, la gémellité des arts et des lettres, et la hiérarchie des genres avec au sommet la peinture d'histoire et la tragédie. Se mettre, de surcroît, à l'école des Anciens, est hautement recommandé car ceux-ci sont supposés avoir été plus proches de la Nature que les hommes du présent. La Nature est source de vérité et si les classiques s'en réclament, tels Molière, Racine ou Poussin, c'est parce qu'elle seule fournit un modèle *universel* (et non pas des références instables et variables selon les lieux et les temps). Le mouvement romantique européen ne conteste pas radicalement cette inspiration par la Nature, même si, dans la méthode, il considère que d'autres voies sont permises pour s'en approcher : dans cet esprit, il a tendance à substituer l'imagination à l'imitation (mais celle-ci a-t-elle jamais été une « copie » ?) et à faire confiance au sentiment, autant et plus qu'à la raison. C'est l'époque du « génie », nous y reviendrons sans doute... Le romantisme préfigure par bien des aspects la modernité dite « baudelairienne » et sa postérité symboliste puis avant-gardiste. La différence, c'est qu'il demeure animé par des croyances fortes et est loin de rompre avec la rhétorique. À quelques petites années d'intervalle, vous avez *l'Entrée des Croisés à Constantinople* de Delacroix, puis *Le citron* ou *L'Asperge* de Manet. Il ne s'agit plus de rendre la vérité de la Nature (en l'espèce de l'Action), mais de proposer ce que j'ai appelé des « énoncés picturaux » à propos du

monde réel et appelés eux-mêmes à y prendre place. L'art moderne, à partir du milieu du XIXe siècle, s'émancipe toujours plus par rapport aux règles de la grande tradition (du *high art*), il ne se sent pas forcément commis à révéler des vérités dernières ; avec les avant-gardes, il trouve dans l'Histoire la croyance forte qui remplacera un temps la Nature défaillante et il se met en tête de rapprocher extrêmement l'art de la vie. Pour condenser : plus on remonte jusqu'à nous depuis le cosmos médicéen, et plus s'affaiblit la croyance métaphysique ; et plus, par conséquent, l'Idée de création entre dans le flou et dans l'inquiétude définitive de soi ; elle devient nerveuse...

PK – Dans ce livre, vous élisez des époques privilégiées, autant de condensés de temps où advient une transformation de l'art qui va venir se cristalliser sous une forme inédite. Pourriez-vous revenir sur cette idée d'« époque » et sa pertinence pour votre discours ?

MG – Le concept d'époque est en effet au centre de mon entreprise. Il y a longtemps que je m'y intéresse, en m'efforçant de dégager une notion *moderne* de l'époque. J'ai, à cet égard, trouvé dans Blumenberg, confirmation de mon intuition, soit que la conscience aiguë de l'épochalité est la signature des époques modernes. Longtemps les hommes (les élites culturelles en très petit nombre) se sont représenté leur présence dans le temps et l'espace en dehors de toute échelle et sans paramètre de comparaison, si ce n'est, pour les périodes classiques, l'Antiquité (cet absolu relatif de l'humanisme

occidental) et, pour presque toutes les périodes, la référence exclusive à l'Écriture (ou à un corpus mythique fondateur). L'Histoire ne fut longtemps qu'histoire sainte. Rappelons que l'Histoire universelle de Bossuet débute avec « Adam ou la création, premier âge du monde ». Comme déjà, celle de Tite-Live (*ab urbe condita*) commençait avec l'allaitement par la louve de Rémus et Romulus...

Une époque est une monade temporelle, qui « événementialise » le temps, au rebours de ce que son cours peut avoir (abstraitement) d'uniforme et de répétitif. C'est un temps concret, particularisé ou personnalisé, pour lequel la qualité *vécue* l'emporte nettement sur la quantité ; une époque ainsi répertoriée peut être relativement longue ou, à l'inverse, s'écourter (souvent en relation à tel événement faisant césure). La conscience qu'on acquiert de vivre une époque neuve ne se déclenche pas forcément au premier coup ; souvent, il faut une nouvelle semonce qui vaut annonce : on a alors le sentiment qu'on appartient bien à un « mobile » spatio-temporel qui n'a pas son pareil. On se sent *différent* – et donc unique et intéressant, ce qui fouette le goût de vivre pleinement *son* temps. L'époque comme différence ne laisse pas indifférent : elle oblige et elle commande une *sensibilité dédiée*, qu'elle soit tournée vers l'agir (l'époque épique de la Révolution et des guerres napoléoniennes) ou condamnée à pâtir (à regretter le passé – *Le Monde d'hier* de Stefan Zweig – ou en vitupérant le présent). L'époque est *style* dans l'acception littérale (contondante !) de

ce terme : elle fait rupture. C'est une (dé)coupe de temps. Elle a une allure unique. Aux extrêmes, elle suscite l'enthousiasme ou bien la mélancolie.

À quoi s'identifie-t-elle (quand elle se réfléchit) et à quoi se reconnaît-elle, si l'on a un point de vue plus extérieur ? Essentiellement à trois séries de facteurs concomitants et inséparables : des rythmes (et des intensités), des images, des appareils. Du viscéral, des types de représentation, des modes de production (de communication et de diffusion). Tout cela demanderait des analyses beaucoup plus fines, qui n'entrent ni dans les limites de nos échanges actuels, ni même du *Temps de l'art*. Je me promets d'y consacrer prochainement une étude. Pour faire court : prenez les premiers temps de la photographie ; le monde devient un album photo, les images se multiplient, modifiant nos sentiments ; elles l'emportent bientôt sur tout autre témoignage, elles font preuve, elles changent d'un même mouvement la nature de l'image et celle de l'écrit ainsi que leur relation, elles font le regardeur complice à la sauvette de secrets intimes, presque un voyeur – en lieu et place du contemplateur flânant dans les musées de peinture...

Dans le *Temps de l'art*, je crois avoir brièvement identifié les trois composantes désignées ci-dessus : rythme, image, machine (ou appareil). Mais ce sur quoi j'ai insisté, c'est sur la conversion du temps en espace. L'époque *fait image*. Elle se présente comme un « ordre visuel » (au sens où Pierre Francastel, dans *La Figure et le lieu*, thématise l'ordre visuel du

Quattrocento, le premier, sans doute, dans la succession des époques modernes), comportant ses « objets de civilisation » à elle, ses lieux, ses rythmes, ses modes affectifs d'adhésion ou de répulsion. En grec, le mot *épokhè* signifie « suspension ». Une époque est une sorte d'« arrêt sur image », comme on dit au cinéma. Et d'ailleurs, s'il y a un mode d'expression qui est hypersensible à l'époque, c'est bien le cinéma. Quand un bon film sort, c'est comme le feu sur la peau, un prurit d'intelligence sensible hyperactuel. Le revers de la médaille : cela date très vite. Seuls quelques très grands chefs d'œuvre savent résister à cette obsolescence rapide – encore une fois envers de la réactivité étonnante à l'instance du présent. Une époque est en cela aussi un faisceau de modes, d'habitus plus ou moins intimement épousés. L'impression du temps suspendu n'est bien sûr qu'une impression, mais elle est, comme dit Baudelaire, « l'estampille que le temps imprime à nos sensations ». André Breton fera de son côté du poète un orpailleur très singulier, cherchant justement dans le flux des jours et des ans à capturer quelques précieux grammes de l'« or du temps »...

PK – Est-ce à dire qu'à chaque époque où se précipitent des images, une certaine attitude se diffuse dans la société et paraît dans les œuvres d'art ? Quelle est alors la place et le rôle de l'Ambition (que vous érigez au rang de Figure) comme attitude surplombante de toute la période moderne ?

MG – Heureux en tout cas ceux qui ont su *comment* se diriger sur le

moment et au bon moment! Car rien d'objectif ne l'indique. La seule boussole est d'abord éthique, y compris pour le domaine de l'esthétique. Cela ne signifie évidemment pas que l'art crée en se conformant à la morale, mais que des choix esthétiques emportent une éthique (en restant strictement esthétiques). Vers 1860, c'était l'indépendance (les « Indépendants » en 1874) contre l'officialité. Toute l'histoire de l'art moderne récent est clivée entre « réussir » (la médaille, l'académie, l'intégration à la grande bourgeoisie) et « faire époque », à quelque prix que ce soit. On sait ce que « la gloire de Van Gogh » coûta au peintre. L'ambition est alors de refuser la célébrité fêtée en choisissant la gloire improbable. En se déterminant en conscience selon des critères esthétiques qui, ne souffrant nul compromis, font obligation éthique de leur application. Ainsi de Manet, Monet, Van Gogh, Cézanne, Gauguin... Or, on n'est jamais sûr. Il faut parier, dirait Pascal. Il n'y a pas d'ambition sans risque de succomber au leurre ou de mourir inconnu (à mi-pente, il y a l'artiste *maudit* dont la mort – la postérité – rédime la vie de chien). A vrai dire, chaque époque ouvre une fenêtre de *véracité* (une vérité temporelle et personnelle, d'une valeur sans prix), mais c'est aussi en introduisant dans le jeu une part de chimères, qu'il s'agisse de s'illusionner sur la nature de l'art ou bien sur sa propre aptitude à l'illustrer. L'époque est claire et obscure et les plus lucides sont ceux qui le savent.

La Figure de l'Ambition dérive à mon sens de la « dynamique de l'Occident » (Norbert Elias) et d'une Idée

du temps producteur, fécond ; elle s'apparente au *Streben* faustien, à l'aspiration vers plus de vie et plus de savoir ; elle est liée, enfin, à l'élaboration plus ou moins aporétique de l'idée de création, partagée assez vite, comme je tente de le montrer au début de mon livre, entre la spontanéité demiurgique (le *fiat lux*) qui, d'un simple décret fait passer de la non-existence à l'existence, à la construction délibérée, réfléchie. Le créateur est-il un demiurge (génial) ou un compositeur avisé, calculant ses moyens et ses fins ? Le portrait-robot du « créateur » oscille souvent entre ces deux pôles.

La création, en tout cas, en tant qu'elle enveloppe sa croyance magnifiante, contient l'ambition. Dans le grand art post-renaissant l'ambition est, je dirais, *comprise* dans l'exécution même de l'art en y ajoutant les satisfactions de vanité qu'apporte la réussite reconnue et placée au bon endroit. C'est que l'art et sa croyance (ou si vous voulez la création et son Idée) sont encore un ménage uni. Au fur et à mesure qu'ils entrent l'un et l'autre dans une phase *problématique*, l'ambition se détache et se pose à part : sans cesser d'agir, elle nourrit une interrogation – pour ne pas dire une inquiétude chronique – sur le sens de cet agir.

PK – Pourquoi accorder une telle place à Baudelaire, autant le poète que le critique d'art ?

MG – Baudelaire est un phare. Il solde le romantisme, en substituant la sensation au sentiment (ampoulé, mis en formule), le chant à la déclamation, l'époque archi-présente au siècle

hugolien. Il est l'inventeur du substantif *modernité* et ses considérations (notamment à propos de Guys) sur « la vie moderne » font date. Il est (avec et après Stendhal, toutefois, qu'il cite souvent) le premier à poser avec la dernière clarté que dans le « beau moderne » (notion que Stendhal introduit dès 1817 dans son *Histoire de la peinture en Italie*), l'ingrédient principal est « la qualité essentielle de présent ». Si nous lisons Vigny, nous allons le chercher dans la littérature (nous faisons la démarche de l'en retirer pour un temps), alors que nous lisons tel poème des *Fleurs du mal* comme s'il avait été écrit hier soir. J'ajoute que Baudelaire, comme l'a bien vu Walter Benjamin (qui lui a consacré plusieurs études), s'est refusé la voie facile du mythe, le mensonge de l'embellissement, il a cherché à « sauver » d'une certaine façon le monde déchu, marqué par la prostitution et la marchandisation, en le révélant tel que. Tel que, mais dans un cri d'alarme. Il a tiré toutes les conséquences de la « perte d'auréole du poète », selon le titre d'un des poèmes en prose. Peu d'artistes ont, comme lui, emblématisé de son existence et de son nom, une sensibilité neuve, qui est un point de non-retour parce qu'elle porte une appréhension intime du monde réel liée à une conscience, non moins intime, du temps.

PK – Après avoir installé votre cadre théorique, historique et artistique dans la première moitié de l'ouvrage, vous dédiez ensuite chacun de vos chapitres à l'étude des « mouvements internes » de notions esthétiques,

pistant comment leur sens se colore ou se déforme pour continuer de dire l'époque. Pourriez-vous nous donner un exemple de cette méthode philosophique en retraçant les circonvolutions de l'un de ces concepts historiques ? Il y en a beaucoup : le génie, la nouveauté, l'ironie, etc.

MG – J'ai déjà, je crois, touché au passage quelques jalons. Mais puisque vous m'en offrez la possibilité, j'aimerais m'attarder, à titre paradigmatique, sur la notion de « génie ». Elle a trois thuriféraires au XVIIIe siècle : Diderot, Goethe et Kant. Avec ce dernier, le génie se trouve reconnu à travers trois traits essentiels : la spontanéité (il crée sans règles), la puissance de l'imagination, l'originalité (lui qui n'imité personne suscite chez les autres le désir, et même le besoin, de l'imiter). Pour Diderot le génie est (une) nature (« é-norme »), pour Goethe une aptitude médiumnique : un démonisme. Dans tous les cas : spontanéité, origine, nature, mise en images. C'est là une sémantique de la naissance. Faut-il rappeler que *genius* est de la même famille qui *gigno*, *ingenium*, *generosus*, *genesis*, mais aussi *nascor*, naître, *natura*, *natio*, *nativus* ? Un génie, je le répète, est par soi une nature. Pour aller vite, il me semble que l'ancêtre de cette génialité préromantique et romantique n'est autre que le *furor animi* des Florentins, en particulier autour de Marsile Ficin et de son Académie platonisante. Quant à sa descendance, c'est évidemment l'*originalité* dont se réclament les modernistes : c'est la version artificielle, dissidente, du génie – sa dénaturation historiciste !

PK – Cette dénaturation semble être une marque commune à toutes ces transformations de l’art. Vous soutenez je crois que l’entrée dans les modernismes accomplit une consécration du Nihilisme, d’une façon désenchantée de faire et vivre l’art, dont nous ne serions toujours pas sortis. Le Nihilisme vous paraît-il toujours le signe de notre époque actuelle ? Voyez-vous une évolution dans sa façon de dire notre époque ? Quelle place y donnez-vous dans votre histoire de l’art ?

MG – Le nihilisme flanque le cours de l’histoire et de la métaphysique occidentales. Il signifie que « les plus hautes valeurs se dévalorisent » (Nietzsche). C’est donc un contre-coup. Au temps de la sur-valorisation, succède celui de la déévaluation. Au crédit ouvert sans limite fait suite le discrédit. Aux croyances infatuées, gonflées de sève, se substituent la défiance et le scepticisme. J’ai, dans *Le Temps de l’art*, analysé – sur ce terrain spécifique – ce jeu alternatif de ce que j’appelle les croyances fortes et les croyances faibles. Le déclin de la métaphysique fait ainsi *refluer* en tout domaine, un non-dit, un non-vu, une face nue du réel qui fait que nous tombons, c’est le cas de le dire, *de haut*. Bien sûr, il y a toujours des hommes, aujourd’hui, qui font marcher la croyance à plein régime, le moteur s’emballe et nous sommes consternés de voir au XXI^e siècle, des flambées de violence et de fanatisme apparemment imputables à un retour du religieux. Mais le *main stream* demeure l’extension indéfinie du profane et ces résurgences ; et ce retour du refoulé,

ce refus (pour certains) du monde laïc synonyme de perdition et d’enfer, l’attestent plus qu’ils ne le contestent. Mais il y a croyance et croyance. Croire en l’Art (avec un grand A), c’est tout autre chose que de « marcher » dans la réception d’une œuvre en se prêtant au jeu : cela, comme on dit, ne porte pas à conséquence.

Il est donc vrai que l’idée de création est, au commencement du processus qui voit l’homme se l’approprier alors qu’elle était censée être l’apanage exclusif de Dieu, au mieux de sa forme et très éloignée du doute. En en appelant à l’Histoire et surtout à « la vie », comme l’a montré Peter Bürger – utopie semble-t-il à portée de main et qui veut dire tout ce que l’on veut – les avant-gardes ont contradictoirement lutté contre l’institution de l’art, inséparable de son autonomisation – ceci au nom du rapprochement extrême, d’une sorte de fusion de l’art et de la vie. Nous vivons aujourd’hui dans le cimetière des utopies. Est-ce à dire que nous serions désespérés, dégoûtés de tout ? C’est bien plus compliqué. À fréquenter des artistes, on ne sent aucune démobilisation, seulement une suspicion portant sur les circuits et les financements de l’art médiatisé ; sur les critères de reconnaissance et de légitimation. C’est donc bien que l’art est capable, une fois de plus, de faire faux bond à son historisation forcée pour retrouver une mémoire, ou plutôt un immémorial, qui ouvre à l’artiste les vannes d’un possible frais et dispos, contre toutes les fatigues d’une rationalisation outrancière du cours des choses. De cela j’ai fait thème dans *Origine*

de la peinture, il y a quelques années. Mais il importe, pour tenter de voir un peu clair, de prendre la question par les deux bouts, celui de l'histoire et celui de la mémoire. Celui de l'origine et celui de la fin ou des fins. Je ne suis pas de ceux qui se contentent de l'art « réalité sociale » ou socio-sémiotique, baignant dans une immanence grise ; à l'autre extrémité, je ne crois pas à quelque restauration d'un « grand art ». Pris à mon propre piège, coincé dans l'angle aigu de cette fourche, je crois au moins juste la question : « un art athée est-il possible ? ». Quant à vous donner la réponse, il faudra sans doute encore attendre...

PK – Ce nihilisme n'était-il pas déjà pressenti par la « négativité » qui porte la vision historique de l'art chez Hegel ? Vous dites préférez Malraux au philosophe allemand, mais les deux ont somme toute une vision de l'histoire de l'art assez proche : l'art n'en finit pas de s'exténuer. Or il me semble que cela pose un problème philosophique majeur : un nihilisme qui perdure deux cents ans est-il encore valide, sérieux, opérant ?

MG – J'ai un peu répondu déjà à ces questions. Quelques mots encore : on ne peut reprocher à Hegel le système qui autorise sa pensée à se déployer dans une rigueur implacable. Chercher à le réfuter n'a aucun sens. À sa manière, le grand penseur a subodoré et dégagé des tendances qui allaient s'affirmer de plus en plus nettement, en particulier la tendance à la réflexivité, à l'abstraction, au concept – cela, bien sûr, au détriment de la sensibilité/sensorialité. La

question générale que pose l'art, à compter du moment où il devient le chargé d'affaire de sa propre cause, est celle de la conscience, par nature inquiète, de ceci qu'une conscience de soi s'institue *eo ipso* en conscience du temps. La négativité et le nihilisme cohabitent dans cette conscience moderne, comme, pour exprimer les choses de façon plus concrète, l'enthousiasme et la mélancolie qui sont, André Chastel l'a montré, les deux pôles du *furor animi*. Un psychanalyste parlerait du couple Eros et Thanatos. Le désir vise potentiellement l'infini, mais il ne connaît que des « objets » finis, partant nécessairement décevants. Je crois que, pour peser cela au trébuchet, il ne faut pas « spectaculariser » le nihilisme, le voir peu ou prou à travers les bombes artisanales jetées sous la voiture du tsar. Nietzsche distingue le « nihilisme de la force » (qui libère de l'espace pour la création) et le « nihilisme de la faiblesse » ou pessimisme passif. Nous ne cessons à tout moment de valoriser et de dévaluer, d'élire des « choses sans prix » tout en « revenant », comme on dit, de certains engouements. La croyance a plus d'un tour dans son sac, elle s'adapte aux climats, baisse ou hausse son thermostat en fonction des situations. Ce qui me paraît être le véritable danger, c'est l'excès d'homéostasie, l'arasement de toutes les valeurs.

PK – Permettez-moi à présent de vous interroger sur ce que vous avez passé sous silence. Par exemple, vous accordez une place prépondérante à Nietzsche et à Baudelaire ; mais il me semble que ces deux-là appellent

une figure tout aussi éminente et valable pour votre étude : Wagner. De même, Beethoven n'aurait-il pas été le meilleur interlocuteur pour penser le Romantisme lui dont la vie même et l'œuvre semblent calquer sur les remous de son temps ? Pouvez-vous ici vous essayer, au pied levé, à quelques « sorties de route » pour faire résonner la musique dans votre édifice théorique ?

MG – Je vais inévitablement vous décevoir en répondant que ce n'est pas mon sujet. D'abord, je rappelle que le sens du *Temps de l'art* se trouve dans le parti pris d'une cohérence très sélective et non dans un projet encyclopédique. Je n'en ai ni les moyens ni le goût. Il est vrai que, Nietzsche faisant exception avec sa *Naissance de la tragédie*, l'esthétique philosophique, qu'elle soit le fait d'écrivains (exemples Valéry ou Malraux) ou de théoriciens (Walter Benjamin) a fini par constituer en évidence l'unité du massif arts visuels-écriture. C'est peut-être là ce qui reste de *l'ut pictura poesis* ? Je veux bien qu'il s'agisse surtout d'une persuasion atavique et générique, et il faudrait sans doute regarder les raisons qui font qu'elle se prolonge. Cela demanderait des analyses qui excèdent largement notre cadre. Je note que lorsque la musique et la philosophie se sont entre-pénétrées, c'était aussi en des noces exclusives d'autres formes d'expression.

Pourquoi, quand on parle de l'Art (tout court), entend-on presque toujours la peinture, la plupart du temps vue et commentée par le Verbe : poétique, littéraire, théorique ? Voilà une question qui mériterait d'être élaborée

et je devine que ce ne serait pas une mince affaire... En attendant, il est vrai que l'Art et la Musique font rarement lien spontané et vivent des destins plutôt séparés. À titre d'anecdote, Delacroix ne jurait que par Rossini et avait une sainte horreur de Berlioz (dans le *Journal* les mots dont il use pour évoquer le « vacarme » de son contemporain sont terribles). Reste que, rétrospectivement, l'historien ou le penseur peuvent apercevoir bien des traits communs entre les deux Français : dissidents glorieux, marginaux immenses, orgueil de prince. C'est l'Allemagne qui fait Berlioz (par Liszt) et le lègue à Wagner.

PK – Autre observation : vous édifiez une certaine théorie de l'art à partir d'une lecture de l'histoire de l'art très occidentale. N'y aurait-il pas des leçons à tirer d'une approche géographiquement plus variée ? La métamorphose de l'art occidental n'est pas seulement interne ou socio-induite, elle est aussi vivifiée par des apports exotiques (Picasso seul suffirait à le démontrer) dont vous ne dites rien. N'y a-t-il pas là, en ignorant cette perspective, une façon de rater la cible ?

MG – À cela, réponse de même esprit que pour la musique ! Oui, bien sûr, regarder ailleurs est toujours bon. Si j'avais voulu me livrer à un vaste panorama des civilisations dans un esprit comparatiste, en admettant que mes compétences m'en fournissent les moyens (condition non remplie), je me serais dirigé vers ce genre d'entreprise. Cela ne veut pas dire que je nie l'extranéité et dénie, par exemple, l'apport au cubisme et

aux avant-gardes de l'« art nègre », du japonisme, de la découverte des formes de l'Amérique du Sud etc. Mais on ne peut tout dire ni tout savoir et la condition pour faire un livre, même d'histoire, c'est d'abandonner d'abord la chimère d'un *de omni re scibili*. Comme disait Marc Bloch : un livre d'histoire est la réponse à un problème d'histoire. Paul Veyne, un peu plus tard et dans la même veine, parle du choix de l'intrigue à partir de laquelle une discoursivité cohérente, inclusive par certains aspects, exclusive par d'autres, cherche à faire la preuve de sa validité intrinsèque. On n'y peut faire entrer par addition tel ou tel « fait » qui, pourtant est réel ou vrai, mais a sa place ailleurs.

PK – Et *quid* du discours théorique ? Ce long mouvement évolutif de l'art est aussi celui d'un enflément du discours théorique et philosophique sur l'art, notamment par l'entrée en lice des sciences humaines au début du XXe siècle. Pourriez-vous nous broser à grands traits une sorte d'histoire du discours théorique qui *a priori* devrait reproduire et accompagner le mouvement que vous avez décelé pour l'histoire de l'art ?

MG – Je ne suis pas capable de broser à grands traits une histoire du discours théorique, un résumé demanderait des pages et des pages... Je ne crois pas juste, au passage, de dire que le XXe siècle a vu lesdites sciences humaines accaparer le discours sur l'art ; des écrivains et des poètes de premier rang ont écrit de l'art (plutôt que *sur*) : de Paul Valéry et Marcel Proust à Louis Aragon (admirable

Henri Matisse, roman), André Breton, Yves Bonnefoy – et d'autres, moins connus mais fort nombreux. Pour ma part, je ne me présente pas comme un esthéticien (même si j'ai enseigné cette discipline qui a pour nom habituel l'esthétique) ; j'essaie de penser en toute liberté et loin de toutes les chapelles en puisant mes questions dans mon parcours d'écrivain philosophe. Je m'appuie évidemment sur l'histoire, mais mon propos n'est pas d'histoire. Je me nourris aussi bien de Stendhal et de Goethe que de Kant et de Walter Benjamin. Ce qui m'intéresse, ce n'est rien de strictement historique : c'est la création, telle que le temps l'a conduit jusqu'à la porte du moderne tardif que je suis avec d'autres.

PK – Revenons à présent à l'œuvre que vous forgez depuis plusieurs décennies. En 2003, vous aviez publié *Nihilisme et modernité : Essai sur la sensibilité des époques modernes, de Diderot à Duchamp*. J'ai été frappé de constater comme le projet de ce livre ancien ressemblait à celui du *Temps de l'art*. Quelle différence faites-vous entre vos deux textes ? Et de même, la figure de l'ambition semble vous hanter depuis des décennies. Y-a-t-il un lien étroit entre *Le Temps de l'art* et votre *Politique de Stendhal* (PUF, 1982)

MG – Il y a tous les liens que vous pouvez imaginer entre ces livres, auxquels il faudrait ajouter *La Grande dispute – Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIXe siècle*, ouvrage paru en 2006. Chaque livre a son unité et son approche particulière, mais ils convergent tous (notamment par le

truchement de Stendhal) dans le souci de questionner la Figure de l'Ambition, qui me paraît emblématique de ce que Norbert Elias a appelé *La dynamique de l'Occident*. J'ajoute que la prévalence du thème de la *sensibilité* dans ces ouvrages préfigure celle du *temps* dans l'ouvrage actuel. C'est fondamentalement le même questionnement qui relie la conscience de soi comme auteur d'œuvre et comme enregistreur de temps. C'est la configuration fiévreuse des modernités.

PK – En avant-page du *Temps de l'art*, votre bibliographie est répartie en deux massifs, La figurologie et Les figurologiques. Dans quel camp *Le temps de l'art* prend-il place ? Pouvez-vous nous expliquer ces deux termes ?

MG – La figurologie est la construction théorique d'une philosophie de la Figure comme instrument de pensée. L'intuition de la Figure me vient à la fois du poète Rainer Maria Rilke et d'auteurs chrétiens anciens comme Tertullien, sans oublier Pascal et sa théorie des figuratifs dans les *Pensées*. Chercher à définir la Figure en quelques mots est une gageure : ce n'est ni un concept, ni un symbole, ni une métaphore. Loin du bornage habituel de la représentation, c'est un mixte dynamique et complexe de sensé et de sensible, une unité éclatée autour d'un noyau, un geste sémantique qui garde l'impact du réel et du temps. Je me permets de renvoyer au texte qui est disponible sur mon site et qui d'ailleurs a paru à Lisbonne à l'initiative de mon ami José Quaresma ; il est intitulé : « La philosophie comme figurologie » (2012)¹. Quant

aux figurologiques, on pourrait dire que ce sont des exemplifications paradigmatiques : relayée par l'écriture, la Figure permet de saisir intuitivement et singulièrement des motifs ou des gestes littéraires, artistiques ou historiques. L'Âge, l'Ambition, l'École sont des Figures.

Où classer *Le Temps de l'art* ? Pour la première fois en quarante ans, cela me fait problème, car l'élaboration philosophique est importante dans ce livre ; c'est encore à trancher.

PK – Pourquoi avoir choisi de faire de la philosophie en étudiant l'art ? Quel lien y-a-t-il entre les deux ?

MG – Énorme, excessive question ! Comment vous répondre ? Je m'en tirerais (pour cette fois) en formulant ainsi les choses : si l'art et les œuvres sont indivisiblement engendrement de sens et de forme, comment ces deux ingrédients, ici condensés, pourraient-ils être étrangers au philosophe qui, où qu'ils se trouvent, en fait sa pâture ?

PK – Quels sont les trois livres de Michel Guérin qu'il faut avoir lus dans sa vie ?

MG – Pourquoi seulement trois ? ! Je répondrai selon mon goût : *Qu'est-ce qu'une œuvre ? Philosophie du geste*, *Les Quatre Mousquetaires*.

PK – Finalement pour en revenir au thème de ce numéro, j'aimerais dé-laisser votre dernier opus et votre œuvre pour vous interroger sur l'art et le temps. Par exemple, en apprenant le titre de votre ouvrage, j'ai instantanément pensé au livre de Patocka, *Art et temps* (POL, 1990). Fut-ce une

référence pour vous ? D'une façon plus large, quelle place la philosophie de l'art allemande et sa pensée de l'histoire (Hegel, Marx, Heidegger) tient-elle dans votre propre pensée de l'art ?

MG – Oui, je connais ce livre de Patocka et je l'ai lu il y a bien longtemps, je ne pouvais pas omettre de le citer. Est-ce qu'il a été important pour moi ? Honnêtement, non.

De manière générale, la philosophie allemande occupe une place importante dans ma formation personnelle – surtout Kant, et ensuite Heidegger mais dans une moindre mesure. Je me suis d'abord intéressé à l'œuvre, suscité que j'avais été par la lecture de *Condition de l'homme moderne* de Hannah Arendt. Ma conviction était (et reste) que toutes les œuvres ne sont pas d'art, ou alors en donnant au substantif une extension considérable. Je suis venu à m'occuper des questions artistiques ou esthétiques en grande partie sous l'influence de la littérature, de la fréquentation d'écrivains aussi divers que Stendhal, Goethe, Péguy, Balzac, Claude Simon, Jean Giono. Ce qui a fait le reste, c'est la nécessité de remplir correctement mon office dès que j'ai été nommé sur une chaire d'esthétique et sciences de l'art à l'Université d'Aix-Marseille et que j'ai obtenu une chaire à l'Institut universitaire de France, que j'ai baptisée, en accord avec l'IUF, « Théorie de l'art et de la culture ».

PK – Croyez-vous au « progrès de l'art » ? Et quel sens donneriez-vous à cette expression ?

MG – Aucun sens. Baudelaire parle en 1846 du romantisme comme

« du dernier progrès *dans l'art* », il veut dire seulement que c'est là où on est arrivé, il n'y a pas de connotation d'amélioration ni de perfectionnement. L'art des Paléolithiques est-il inférieur au nôtre ? On n'ose poser même la question tant elle frise le ridicule. Le paradoxe alors – et c'est cela qui est intéressant – c'est que l'art est éminemment *du temps*, temporel dans la moindre de ses fibres, alors qu'il est réfractaire au progrès.

Certes, il ne fait pas de sur-place, il revêt des Figures nouvelles d'époque en époque sans que quiconque puisse y déceler un progrès, autrement dit un mieux. Comme vous l'imaginez, c'est plutôt l'inverse qui serait du côté de la vraisemblance, nombre de nos contemporains considérant que la décadence ne cesse sa descente vertigineuse depuis que l'art... n'est plus ce qu'il était ! En vérité, ce qui compte c'est que l'art soit, au sens plein, *de son temps*, qu'il en exprime dans sa forme les tribulations, les émotions et les rythmes, les points de solidité et l'incertitude. Le pire, pour un art, c'est d'être lisse, déjà pomponné pour le gala de Fin du temps !

PK – En ces temps désenchantés, disons athées, quel art est encore possible ? Tout à l'heure, vous avez rappelé cette question que pose votre livre, en différant d'y répondre : il est temps de s'y risquer ! Sauvez-vous des œuvres contemporaines et modernes ? D'ailleurs sauvez-vous Duchamp en tant qu'il explicite, comme pas un, son époque ou en tant qu'il produit bel et bien des œuvres d'art ?

MG – C'est là une question aux

proportions gigantesques. Vous ne m'avez pas vu, d'abord, « condamner » les œuvres modernes et contemporaines. Qu'il y ait, pour parler vulgairement, à boire et à manger et que le principe de l'auberge espagnole prévale, c'est entendu, mais je me convaincs que cela a existé en tout temps, en tout cas dès qu'il fut autorisé et habituel de montrer, d'exposer. L'exposabilité expose à tous les risques ! Je ne désespère pas de la création artistique, même si un certain cynisme postmoderne ne constitue pas le climat rêvé. Je partage à cet égard nombre des analyses et des jugements de Fredric Jameson, dans *Le Postmodernisme et la logique culturelle du capitalisme tardif*. Bien des aspects, des entours de l'art aujourd'hui, à l'ère de l'hypercommunication, me sont antipathiques. Irai-je pour autant en tirer la conclusion que tout est fini et qu'il faut se résigner à la mort de l'art. Je ne le crois pas du tout. Ce qui est venu à exister dans une certaine configuration peut fort bien être modifié et découvrir en son sein les ferments de son remplacement. En attendant, les créateurs continuent d'essayer des voies, de tester des matières, des formes, des lieux, voire des publics et on ne peut que s'en réjouir. J'ai confiance dans ce que j'ai appelé l'Inédit : un nouveau qu'aucun antérieur ne laisse prévoir... Ce que j'espère seulement, du fond de mon athéisme impénitent (qui ne rejette pas, néanmoins, toute transcendance), c'est que les artistes conservent en eux une foi (je ne trouve pas d'autre mot), c'est-à-dire une ambition entretenue à la chaleur d'une affectivité intérieure,

qu'ils ne se résolvent pas à jouer le jeu facile du pastiche, de l'éclectisme et d'un ludisme généralisé, tout s'égalisant dans la dérision et/ou l'argent. Il faut qu'un « art athée » soit possible – et même réel ! Mais cela ne peut se faire que si la densité sémantique et problématique des œuvres, leur capacité de susciter des émotions fondamentales, alors même qu'elles ont perdu toute accroche tangible dans le religieux, se trouvent préservées.

Alors Duchamp ? Je n'aime plus en parler, parce que je lui en veux de sa descendance. J'en suis à me demander s'il a été propice ou néfaste, c'est dire. Quand je suis d'humeur chargée, je lui reproche d'avoir joué avec l'art, de s'en être joué et d'avoir recruté trop aisément des gogos autour de quelques platitudes aussitôt passées énigmes ; à d'autres moments, je me persuade qu'il fallait bien quelqu'un pour laver la place à grande eau, démolir les montagnes de sérieux accumulés, thématiser l'infrance si précieux, rappeler que les dimensions des choses et des êtres sont susceptibles d'augmenter, jusqu'à 4, 5...

PK – Michel Guérin, merci pour ces éclairages précieux. J'espère qu'ils auront donné envie de creuser ces questions par la lecture de votre ouvrage.



Notes

¹ Disponible en ligne : <http://www.guerin-figurologie.fr/2013/06/la-philosophie-comme-figurologie.html>.

Três paradigmas da recepção da arte

Michel Guérin

Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

Este texto é uma reedição autorizada pelo autor, pelo que não teve revisão de pares. Este texto foi publicado pela primeira vez em: / This text is a new edition authorized by the author, therefore did not undergo peer review. This text was first published in: Michel Guérin, «15. Trois Paradigmes de la Réception de L'Art», in *Les Temps de L'Art. Anthropologie de la creation des Modernes*, Paris: Actes Sud Éditions, 2018, pp.309-336.

Tradução do francês por: / Translation from french by:
Fernando Rosa Dias

Resumo

Freud observa repetidamente que, embora a arte não preencha nenhum cargo social específico, ela está presente em todas as sociedades. Se assim não se pode atribuir-lhe qualquer função ou nenhum sentido, certamente alguma coisa pertence, se não à sua definição pelo menos à sua vocação. Ela pede para ser recebida. Estudamos três modos de recepção estética que também correspondem a épocas sucessivas. Como estas, além de sua realidade diacrônica, podem reivindicar uma permanência sincrônica – na ausência de uma permanência – veremos paradigmas que nos permitem apreciar os avatares da arte nos tempos modernos. A arte é recebida como obra, depois como arte, finalmente como sistema. A teoria luhmanniana dos media torna possível reformular a oposição do novo e do inédito. Esta é uma descrição (auto) prescritiva num universo de omni-comunicação.

Palavras-chave

recepção, obra, arte, sistema, inédito

Abstract

More than once, Freud notices that even though art does not fulfill any precise social office, it does answer the call of all our societies. So if we can not assign any positive function or sense to it, there is at least one thing that does belong to its vocation, if not to its definition. It demands to be received. We study three modalities of the aesthetic reception, that match successive ages. Since those ones, beyond their diachronic reality, can claim a synchronic persistence – for lack of permanence –, we will see as many paradigms that enable to appreciate art's avatars through the modern periods. Art is received as artwork, then as art, and finally as system. The Luhman's theory of media allows to reformulate the opposition between new and unprecedented. The latter is a prescriptive (self)description in a whole communication universe.

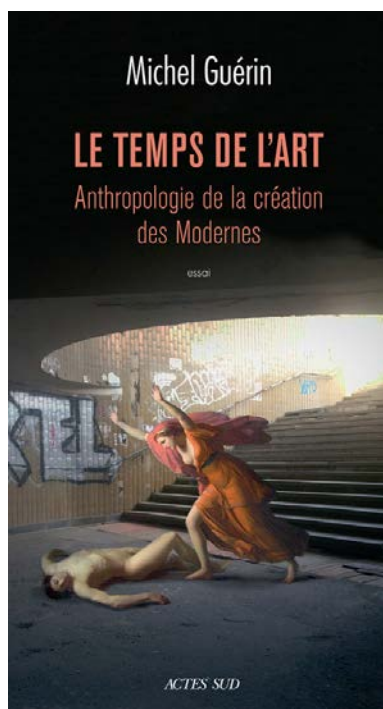
Keywords

reception, work, art, system, unpublished

A vanguarda sobreviveu a ela própria após a Segunda Guerra Mundial. Isso, além da sua devastação imediatamente tangível, abalou as regras do jogo em vários domínios. Se a Europa recuperou com dificuldades de um paroxismo de violência, ela sofreu um dismantelamento assinalável. Novos actores políticos, excedendo *quantidades* em várias escalas (pela população, a indústria, o exército - sem esquecer a virulência ideológica), pretenderam alcançar, após a guerra, os dividendos dos seus sacrifícios (URSS) ou dos seus investimentos (EUA). Nova lorque encantou Paris com a tocha da Liberdade "mãe das artes" e o *mainstream* em termos de música, de ritmos e de filmes, de modas, de criatividade é inconfundivelmente americana. A América reina e reinará sobre o imaginário sem o partilhar: vitória por KO do *fun* e do *cool* sobre o *velho jogo* e da *chewing-gum* sobre o comprimido. Um dos efeitos da Guerra Fria é também seleccionar os dois Grandes que recrutarão os seus subordinados.

Como é que os intelectuais e artistas europeus, vencedores ou perdedores, perderam a fé que colocam nos seus negócios? Além disso, a modéstia e os constrangimentos da nova situação geopolítica é pouco compatível com os exaltados manifestos das vanguardas - já vistos, com alguma inveja, como "históricos". Sem mencionar que, relativamente à emancipação, e para os utópicos do «Grande Soir» e os puros da Revolução, Estaline é uma serpente que sabe mastigar apenas alguns condenados do verso ingrato, como Éluard ou Aragão.

Em suma, «o coração não está mais lá» de verdade, e dificilmente nos libertamos da impressão de que as neo-vanguardas compensam com um voluntarismo mais ou menos aplicado ao entusiasmo que transbordou nos mais velhos. Não é de forma alguma negar a sinceridade e o talento aos artistas, mas apenas observar que eles inscrevem a sua criação dentro de hábitos ou rituais que eles contribuem para



institucionalizar, enquanto que uma das motivações da vanguarda era supostamente aproximar a arte da vida. A partir de então, eles estão em conflito, não perante a sociedade, mas perante si mesmos.

De facto, a neo-vanguarda dos anos 45-70 do século XX mantém a memória viva de um gesto que encontrou a sua verdadeira grandeza ao entrar em oposição. Entretanto, a sociedade, longe de manter o rigor das suas proibições, liberalizou-se e, ao desenvolver as indústrias culturais, secou à sua maneira uma parte do protesto social. Com que argumentos credíveis, que armas eficazes são agora erguidas contra uma sociedade que destila à vontade “para” e perante as reivindicações de liberdade de “liberalização”, ao preço de uma traição que é quase impossível de desmascarar porque essa *mudança* constitui o *ar do tempo* [«le fond de l’air»] que respira a época?

Propus nomear *Inédito* [*Inédit*] as novas propostas de arte após o declínio das últimas vanguardas. Mesmo que lutassem para impor a sua credibilidade, ainda lhes restava solicitar uma lógica que teve o seu tempo para se fazer conhecer por anúncios, proclamações, *manifestos*. Poucos artistas se aventuram agora a seguir esse caminho; em termos triviais, «já não está a dar» [«ça ne prend plus»]. A ênfase e o apocalipse foram colocados de fora. (A pretensão que afecta algumas instalações não revelam bem a essa tonalidade, mas mais uma demonstração de força da indústria pesada do kitsch).

O inédito é uma espécie de novo, mas, de modo diferente do novo «modernista», ele não vem ao nosso encontro - para nós, espectadores ou, mais actual, para os receptores – na recomendação de uma “tradição do novo”; não temos os instrumentos ou códigos que nos ajudariam a entender e a situar, alguns casos ofendidos como se lhes tivessem falhado, denunciam «por tudo e qualquer coisa». Esses códigos existem? De onde vêm eles? Como são eles permitidos?

É um facto que, apesar das mutações da criação artística nos últimos séculos, o fio de Ariadne continuou a serpentear de Masaccio a Picasso, e um único discurso da pintura foi gradualmente sendo construído e depois desconstruído. Parece indubitável que a pintura, órgão da “grande arte”, soube unificar historicamente as províncias da arte sob um certo clima metafísico: de «geração em geração», para lembrar Baudelaire (os seus *Phares* e os seus textos de crítica de arte), um inesgotável sofrimento humano expressou num superior *drama* colorido a mesma “aspiração até ao infinito”. Eu sugeriria a hipótese de que a pintura confundiu tão bem o seu destino com a (des)divinização que ela manteve em si própria num estado «subtil» - no texto em tela - traços e germes desse material tabu, que nem Manet nem os seus sucessores iriam conseguir neutralizar completamente. Assim, é porque o espectador cultivado se encontrou em conluio com a grande tradição pictórica e com a arte moderna, que cerca a primeira com um respeito agónico, que ele não sabe bem «como captar» - como *receber* – obras que inicialmente parecem *indiferentes* à amplificação hermenêutica que a recepção

da arte produziu até aos nossos dias. O que Manet não fez, que era cortar radicalmente a arte do seu mito sacral (da sua religiosidade criativa, vestígio *in partibus* de uma religião que foi plena e servida), foi cumprido por Roy Lichtenstein - e, mais genericamente, a tendência *pop* que se apodera da cultura e se orgulha da sua trivialidade. A mensagem: não procurem nada atrás (variante: «para além/de mais» [«de plus»]). O que tornou famoso Frank Stella é a sua fórmula: «What you see is what you see».

Não é de admirar que o minimalismo, que pode ser considerado a última vanguarda, seja concomitante com as variedades da *pop art*. O estado minimal da arte é obtido, num caso, por uma preocupação com a forma tipicamente modernista (no espírito de *less is more* de Mies van der Rohe), noutro, esvaziando a arte dos seus significados e remetendo-os para a farsa. Minimalismo formal *versus* minimalismo semântico. Entre o ascetismo e a brincadeira, a arte viverá a sua agonia tragicómica?

Então, perguntar-se-á: do que se trata esse *após*? O que nós vemos no ensinamento declarado da arte, que é assim *presentado*, recusando antecipadamente a ajuda desse campo simbólico que deu, ao que parece, às obras a sua verdadeira *envergadura* – que ainda é, além disso tudo, apresentado (e sob condições que especificam essa “apresentação”), supondo que se atenda a algum serviço do observador? Qual? Se a obra de arte, de facto, tende a apagar os relevos que a distinguem imediatamente de um objeto ou algo útil, e o espectador ou o destinatário, se *ele aceita o desafio*, vê-se confiado por um autor (que além disso costuma gostar de negar toda a autoridade) a tarefa de constituir (sem mais) o que chamarei de facto artístico. Observo de passagem que o meio da arte, sob essa óptica, demitindo-se de desencadear os grandes órgãos do Símbolo, pode contar com a sua vigilância e as suas jurisdições de instância.

Além disso, como nos faltam as referências de confiança e, sobretudo, de recuo para simpatizar interiormente com produções que nos desconcertam, talvez seja uma boa maneira, justamente, de fazer um desvio através da recepção, partindo da hipótese mais do que provável que os estes seus modos reflectem e traem os modos de produção das obras. O estatuto da obra não estará antes de tudo envolvido nesta experiência?

O problema da recepção da arte coloca-se a partir do momento em que esta aparece como tal. Admite-se que foi na Renascença que a arte, distinguindo-se dos ofícios, construiu a sua reputação trans-histórica, primeiro através das obras, depois por tratados nos quais podemos ver os primeiros *manifestos* modernos, finalmente por *habitus* que induziram uma espécie de *tipo ideal*. A virtude livremente produtora da arte transfigura as características psicossociológicas do artista por intermédio de um *demonismo* de teor metafísico (o desafio é o significado da aparência). As suas formas sucessivas serão chamadas de *furor animi*, *genialidade*, *originalidade* ... Hoje? *criatividade*?

Uma característica parece preservar-se em todas as configurações

históricas, desde o Quattrocento até aos nossos dias: que a atividade artística, prática desinteressada e *sui generis* que nunca conseguimos nem soubermos comprometer no serviço colectivo, é feita para ser *recebida*. Vamos mais além: a recepção é mesmo a única questão que vem à ao espírito quando se pergunta “para que serve a arte?” A arte não serve para nada que não seja ser recebida. Perguntas e respostas enrolam-se num círculo, que não vemos que possa abrir-se a situações exteriores. Este torniquete, embora pareça insatisfatório, tem pelo menos a vantagem de garantir a autonomia da arte. Por outras palavras, tudo isso fica comprometido com a dimensão indefinidamente problemática de uma prática relutante para qualquer atribuição determinada de significado e categoria como a qualquer domiciliação [domiciliation].

A tese que procuraremos desenvolver nas reflexões seguintes é que, se a recepção da arte, longe de remover o enigma de seu “wozu” (porquê os artistas?), pelo contrário, supõe e prolonga, que as condições da época dessa recepção modifiquem ou substituam a natureza do que é o seu objeto. Serão considerados três paradigmas que correspondem - como podemos surpreender-nos? – aos tempos da arte autónoma. Em primeiro lugar, a arte não é mais que um âmbito e um nome que comprova a eficácia da obra: é, portanto, ela que é recebida. Depois, a obra eclipsa-se ao mesmo tempo que a sua realidade sendo então o nome da arte que o sistema salva. Finalmente, a arte torna-se ela própria um sistema e as suas operações recebidas coincidem com a sua «auto-descrição» (termo emprestado de Niklas Luhmann e cujo significado preciso será visto adiante). Resumindo: a) a obra; b) a arte no sistema; c) a arte como sistema.

1. A estética da recepção

Chamamos «estética da recepção» a uma corrente crítica, mais orientada para a literatura do que para a arte, que se desenvolveu na Alemanha a partir de finais dos anos sessenta do século passado e que ainda continua pouco conhecida em França, com excepção do nome e de um livro de Hans Robert Jauss¹. Vamos referir também *L'Acte de lire [O Acto de ler]*, de Wolfgang Iser², porque a leitura, aparece precisamente como o banal e crónico acto hermenêutico. Ler é decifrar, procurar compreender. Reciprocamente, qualquer tipo de compreensão pode ser, direta ou indiretamente, equiparada a uma leitura.

Não pretendemos aqui expor por si próprios os conceitos da *Escola de Constança [Konstanz]*, porque estamos preparados para fazer um uso mais amplo e livre da “estética da recepção” enquanto modo de recepção da *arte como obra*.

Além disso, não é indiferente que Jauss, Iser, e os seus colegas, tenham localizado a sua pesquisa na sequência de Hans Georg Gadamer, ele próprio «aluno» de Martin Heidegger e leitor de Wilhelm Dilthey. Visto que a estética

da recepção é uma hermenêutica, na medida em que postula a aptidão do *Dasein* (o ser-aí da existência humana) a uma compreensão (*Verständnis*) que tem essa peculiaridade de se preceder a ela próprio no seu lançar-se (*Vorverständnis*) e, portanto, ser homológico ao tempo; e isto, a condensar ao extremo, porque o existente que está «lá» está sempre comprometido no gesto de compreensão, ao mesmo tempo que projecta um mundo (*Weltentwurf*) como um horizonte partilhado com outros agentes interpretantes.

A estrutura *dialógica* da hermenêutica *gadameriana*, que em grande parte inspira a estética da recepção, encontra assim sua base na ontologia *do Ser e do Tempo*. Três traços essenciais parecem determinar o *compreender*: ele parte do *interesse* (*interesse*), inseparável da presença (de estar lá); ele apoia-se na sua própria anterioridade, ou seja, literalmente, em preconceitos, cujo conceito precisa de ser “reabilitado”³; ele é estendido por uma expectativa pelo que tem um horizonte que, para além dos seus significados espaço-temporais, se instaura como historicidade. Toda a compreensão é interessada, legitimada ao mesmo tempo que limitada (meio cega) por esse interesse (com o) presente em busca de um horizonte trans-histórico onde de podem «fundir» a pergunta e a resposta. O «círculo dialógico» dialectiza transparência e opacidade, preconceito e inovação semântica. O «fenômeno hermenêutico primitivo» (*das hermeneutische Urphänomen*) reside no facto de que «não há nenhum enunciado possível que não possa ser entendido como uma resposta a uma pergunta e apenas isso»⁴.

Portanto, cabe à interpretação em presença da resposta - uma obra, por exemplo, literária ou artística - tentar apurar [dégager] a questão que a suscitou. Compreender é voltar da resposta para a pergunta; é compreender o sentido. Quem está a fazer este trajecto? Um homem (mais provavelmente um grupo localizado historicamente) que é, ele próprio, atravessado por interesses, animado por expectativas, em breve movido por uma pergunta da qual ele procura a resposta possível; e é em função dessa “bagagem” do presente, que foi carregada pelo passado⁵, que uma obra do passado é interrogada: é a expectativa do presente que lhe proporciona um interesse que, por sua vez, se manifesta pela maneira como ela mesma respondeu a uma pergunta que lhe coloca o seu tempo. Ou esta questão está definitivamente morta (no sentido em que tal se diz sobre uma língua) e a recepção da obra se parece com uma versão latina; ou, pelo contrário, essa questão entra em ressonância com a nossa e, neste caso, a obra, sem ser arrancada de seu contexto, é chamada a «reviver» no presente. Diz-se então que ela é «atual» ou «moderna». Ela «fala»-nos.

Como sugeri acima, a Estética da recepção representa, sem dúvida, a última etapa de um época da arte moderna (no sentido histórico mais alargado): precisamente uma época estética. Ela terminou com Picasso e Pollock. Malraux escrevera, à morte do primeiro, que começava outra coisa à qual ele nomeou, por falta de antecipação suficiente sobre o poder dos dispositivos,

de *audiovisual*. Se admitirmos, em hipótese, que a época estética, cujos edifícios variam de palácios e igrejas até ao Museu imaginário, passando por salões, galerias e museus, cobre o período que se estende desde o Quattrocento (ou um pouco antes) ao último terço do século XX (no máximo), vamos concordar que a arte é então aí apreendida através da sua prova dos nove, neste caso pela obra - e que esta, por sua vez, é uma criação «sem regras» de génio ou sequer fruto da sua fértil imaginação.

Obviamente, a obra *implica*, se não uma definição em condições, pelo menos um reconhecimento da arte, na medida em que transcende a obra na acepção das artes mecânicas, cuja noção em grego envolve a extrema restrição da necessidade - *anankè* - e traduz a intenção de lidar acima de tudo com a sua sobrevivência. A arte designa então um espaço de liberdade e gratuidade que contrasta com esses trabalhos forçados e é nesse contexto (real e simbólico, sem esquecer a imaginação social) que se pode destacar a *eficácia* da obra. Em alemão, o termo *Wirklichkeit* pertence à mesma família que *wirken* (fazer, realizar), *Wirkung* (o efeito produzido - um dos conceitos-chave da Estética da recepção) e *Werk* (a obra). Em suma, a dignidade (tanto e mais que a ideia) da arte sustenta e condiciona a apoteose da obra. Talvez devêssemos dizer «descondicionamento»? , pois ela supõe uma pura produção, por assim dizer, sem hipotecas: o que não significa “sem esforços”, muitas vezes consideradas «sobre-humanas», porque o criador, não sendo Deus, deve mobilizar todos os recursos de uma vontade humana para apoiar a “ingenuidade” fecunda e a generosidade do seu génio.

Havia, portanto, antes do “mundo da arte” no centro da dita “teoria institucional”, um mundo de obras, caracterizado em particular pela sua dependência a uma experiência e a um conceito metafísico de beleza, pela uma hierarquia interna que supunha ela própria o jogo da trans-historicidade – portanto, da legitimação através da história do valor supremo dos “clássicos”, isto é, obras de primeira linha também chamadas de obras-primas. Supõe-se que a obra-prima *atravessa* o tempo, escapa pelo menos parcialmente à obsolescência comum pela sua capacidade de *fazer sentido* em qualquer época, ou seja, de encontrar no recurso inesgotável do seu conteúdo (ou do seu teor) o segredo de uma forma indefinidamente renovada, mais uma vez em contra-corrente com a ordem normal das coisas. Enquanto forma, a obra reserva o seu conteúdo – ou, em termos kantianos, a ideia estética que ela destila. Desta forma está a entregar, à aparência sensível, algo inacessível que, no entanto, é garantia da sua “verdade” apresentada em nome da beleza. Duas fórmulas quase contemporâneas condensam essa unidade dual (meta-física) da obra. Hegel escreve: “O sensível é assim *espiritualizado* na arte, visto que o espiritual aparece na arte como tornado sensível”⁶. Por sua parte, Goethe diz que a arte é «um mediador do inexprimível»⁷. Portanto, a época estética é, no Ocidente, um dos aspectos da era metafísica e a sua interpretação da obra, enquanto forma portadora de simbolismo implicando, em

princípio, uma *diferença* [*différence*] entre o sensível e o espiritual (variante: o inteligível): diferença que pertence precisamente à recepção (à hermenêutica) que, se não é para superar, será pelo menos para *compensar* a começar pela *articulação*; então chamaríamos recepção estética à atitude de reduzir o fosso entre a aparência e a essência. A sua disparidade, óbvia para quem se situar neste universo mental, faz ao mesmo tempo - especialmente segundo Hegel - a humilde grandeza e o limite da criação artística. Malraux também figura nessa linhagem quando escreve no Prefácio de *L'Irréel* que a essência da arte é "expressar através da aparência o que não pertence à aparência"⁸.

Portanto, postula-se que o significado da obra, irredutível a um quadro de significados determinados, procede de uma aliança enigmática entre, por um lado, afetos e percepções (pelos quais é invaginado na vida sensível) e, por outro lado, a Ideia que legitima a sua petição espiritual, ao recusar-se a qualquer circunscrição. A estética clássica nomeia como *beleza* esse sentido encarnado que, escapando-nos⁹, nos sabe tocar e dar-nos que pensar.

A obra, vista sob essa luz, parece-se tal como *uma pessoa*, porque ela é, como esta, a unidade da alma e de um corpo. E esta quase-pessoa [*quasi-personne*], engendrada pelo génio criativo, reflete uma dualidade (mais exatamente uma unidade dupla) que habitualmente chamamos de *união de alma e de corpo*. A obra está ligada ao seu próprio *medium* como o espírito à carne. A concepção ocidental da obra, numa tradição que remonta até à Idade Média¹⁰, e que se desvitalizava à medida que progredia a abolição da Natureza, deve tanto à herança grega (e latina, para disposições retóricas) como à metafísica cristã. Ela consegue conciliar construção (artifício) e génese auto-guiada. Desde a época medieval, e segundo os autores, que a oposição *natura/ars* foi estruturante. Mas, seja qual for o lado para que nos inclinarmos e mesmo que o *opus decens* ainda esteja longe de uma concepção moderna da obra de arte, é desnecessário dizer que tudo deve ser agradável (deleitosa) e útil (instrutiva) e que ela deve equilibrar nela o que procede da natureza e o que transporta de essencial à configuração pela arte. Tanto (bem) *inspirada* quanto adequadamente *construída*, a obra, uma forma sensitiva e sensível, toma assim o «espectador» uma testemunha e oferece-se a ele para justificar o seu julgamento com esses pontos de referência simples: um conteúdo rico e inesgotável e uma forma cuja *symmetria* – ou seja, a proporção das partes¹¹ - permite tornar deleitosa. Se ela devesse tudo à natureza, ou tudo à arte, a obra bela não seria *recebida*. Seja porque existe um elo orgânico entre ela e nós, ou porque toda orientação da regra verga cada um sem discussão. A estética da recepção - que também é recepção *como estética* - supõe, portanto, uma *substituição* de instâncias entre a natureza e a arte. Como corolário, não há mais recepção estética possível se o pólo da natureza vacilar. O jogo que é duplamente dúplice e cúmplice entre o recurso à arte e o apelo à natureza na concepção tradicional da obra de arte (com o seu corolário, a beleza) merece longas análises que, é claro, excedem

os limites deste nosso propósito. Vamos simplesmente concentrar-nos numa questão crucial: o momento do que chamei de *substituição* deixa de fluir reversivelmente entre os dois polos e, por conseguinte, lança um processo irreversível – um destino.

Este momento é o que se altera de Kant para Hegel. No primeiro, a afirmação do primado da beleza natural sobre a beleza artística, evidenciado pelo génio (o lado da produção) e pela Ideia de um senso comum (o lado da recepção) condiciona o julgamento do gosto no seu conjunto. Tal garante o aspecto desinteressado (livre), garante o «prazer da reflexão» (o julgamento não é restringido por uma determinação objetiva, mas ligada a um tipo de prazer pertencente à harmonia ativa das faculdades de conhecer) e, em última análise, torna inteligível a noção de *universal sensível*. Por outras palavras, é a garantia da Natureza (que o pensamento *final* em geral torna explícito) que atribui missão à criação artística e legitima a recepção estética.

Ao destruir esse dispositivo e ao decidir a superioridade da beleza artística (uma vez que tem em conta o espírito), Hegel desencadeia um encadeamento de eventos que o levam, não à tese da morte da arte - como lemos com muita frequência - mas na sua «dissolução» (*Auflösung*). O que acaba não é arte - é a obra. Vamos ainda mais além: o prolongamento histórico da arte, que doravante já não é mais portador dos interesses mais elevados da mente, é paradoxalmente garantida com esse eclipse da obra. A arte é assim reenviada a si mesma, à sua dissolução, na medida em que lhe abre os caminhos de uma indefinida modificação reflexiva do seu modo de ser histórico. *O tempo da arte sem obra já começou.*

2. Da originalidade à instituição

De facto, quando a Estética da recepção tematiza o «círculo hermenêutico» postulando a partilha – seja esta por um mal-entendido, reabilitado como o preconceito - de um *sentido* que a obra transmite e protege, essa mesma solicitação torna-se, entretanto, eminentemente problemática.

Já Valéry não se contentava em prever um papel operacional do mal-entendido na recepção estética. Muito mais radicalmente, ele argumentou que «produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados»¹². Se imaginámos que a produção e a recepção formavam um casal feliz, unido pela criança – a obra -, tal seria com as suas próprias despesas porque, diz o mesmo texto, «as ideias que um e outros fazem da obra são incompatíveis». Nenhuma relação orgânica (nem mística) preside à circulação de um sentido entre os três termos, nos quais uma espécie de *intenção* manteria a orientação comprometendo-se com os dois tipos de ordem, a da natureza e a da instituição (da regra ou da arte). Não só não podemos confiar numa tal continuidade, como o regime de separação, digamos assim, precedeu da aliança. O encontro a três nunca teve lugar; as misturas funcionam apenas a dois.

Com efeito, a ordem natural (a natureza das coisas, se quisermos) é apenas uma ilusão e que a única ordem efectiva é aquela que se conquista sobre a desordem (primeira). Ora, quando sabemos que a dimensão de acaso ou de imprevisto que o acto criativo transporta para se integrar ao longo do seu caminho, tão sinuoso ele é, como poderemos supor que o *consumidor* – de acordo com o termo de Valéry – será capaz de reencontrar o seu caminho em tal labirinto? De facto, o produtor, acima de tudo, constrói uma ordem: isso significa, primeiro, que ele reduz a desordem (que é simplesmente uma não-ordem), assimilando os ingredientes do encontro, e, segundo, que ele decide em função do *efeito* que a obra, como uma máquina, apresentará – de tal modo que o produtor responda e assuma, na expressão certa de René Passeron, em se «comprometer»¹³.

Mas o consumidor, ocupa-se depois a tentar colocar em ordem as suas «ideias», que são constantemente influenciadas e alteradas por diversos factores, e inclusive tão heterogéneos quanto aqueles que foram incorporados pelo processo criativo; eles não são os mesmos. Segundo Valéry, para concluirmos este resumo muito condensado, se o produtor faz da arte uma máquina produtora de efeitos, o consumidor é “um produtor de valor”¹⁴. Portanto, ele age à sua maneira e a recepção não pode ser equiparada à passividade. A evidência do belo e a universalidade do julgamento do gosto estão bem distantes, sem mencionar que o próprio prazer, ainda segundo Valéry, já não incorpora a marca distinta e separada que evitava que fosse confundida com satisfações vulgares. “Quando se trata de prazer, existem apenas questões de facto. Os indivíduos desfrutam o que podem e do que podem; e a malícia da sensibilidade é infinita”¹⁵. Porque a partir de agora «a beleza é uma espécie de morte», destronada, relegada pela «novidade, intensidade, estranheza», numa palavra, por todos os valores de *choque* [*choc*] que fazem o mundo moderno¹⁶, perdendo com esse luto o sentimento de que está no homem a natureza que cria através da faculdade responsável pelas suas matérias, a imaginação.

Baudelaire pode muito bem louvar nela a «rainha das faculdades» (e dotar a genialidade da aptidão inigualável de «criar um estereótipo»); mas essa «faculdade» já não tem o poder de realização do *Vermögen* kantiano; o génio, certamente inovador, é um demiurgo em declínio se o compararmos com a alta definição ditada por Schopenhauer, como a capacidade (que nenhuma ciência discursiva pode reivindicar) de tornar norma «a objetividade mais perfeita»¹⁷ (*die vollkommenste Objektivität*). Os Clássicos estabelecem-se sem arrogância como medida de uma obra bem-sucedida por ter pintado a «natureza humana», o que não tem nada de pitoresco, pois a própria anedota é um fragmento da verdade (universal). O anti-naturalismo baudelaireano, com o seu cortejo de «gostos» (do bizarro, do *dandyism*, do artifício, das imagens, dos adornos, da cidade, das excitações), inflecte o génio em direção a uma ideia do Novo que se pode dizer essencial e deliberadamente

fragilizado pelo seu elo à moda, precário pela eleição da *sensação* (em vez dos «grandes sentimentos») como material da poesia. A partir de agora, cabe a esta última, não mais celebrar a Natureza (perdida e daí odiada, odiada *porque está perdida*¹⁸), mas ampliar a experiência na aventura de alto risco «para encontrar algo novo».

Nesta passagem do romantismo tardio para a primeira “modernidade”, que se sinaliza como a «situação de Baudelaire»¹⁹, também se activa o início de uma mutação que metamorfoseia o génio em *originalidade*. O que é preservado de uma noção para a outra é, precisamente, a idéia de origem. Uma arte original é autêntica; ela extrai a sua invenção da fonte, desafiando qualquer imitação. Mas enquanto a natureza é matricial para o génio (de facto, génio e natureza são sinónimos e reversíveis: um génio é uma natureza), é a arte – portanto, o artifício – que determina o grau de originalidade, levando essa consequência à natureza sempiterna (a que acrescentamos «das coisas») e substitui a historicidade. O génio entende-se numa proximidade extrema com a natureza, a originalidade decide-se a partir de um marco histórico: ela liga-se muito bem à «qualidade essencial do presente» que prenuncia o futuro. É, neste sentido, a arte de vanguarda que satisfaz essa premonição e preenche a aspiração *proléptica* da originalidade. Esta é uma forma compensada e excessiva da genialidade. Daí o papel, que se tornou essencial na recepção artística, dos *manifestos*.

A arte autónoma [...] é acompanhada pela entrada dos manifestos. Isto é verdade [...] no *De Pictura* de Alberti, e no *Racine et Shakespeare* de Stendhal, pouco lidas na época e em dois fragmentos. O que muda, no entanto, com os manifestos de vanguarda é a sua proliferação, a rapidez da expressão e, no fundo, o seu vínculo particular com as obras «proibidas»; tudo acontece como se, então, sem este modo de funcionamento, esta curta *escrita personalizada*, a obra corresse um risco maior: a de ficar invisível, como uma carta morta. *O manifesto tornou-se um instrumento de recepção da obra*. Sem esta matriz de leitura, o espectador fica confuso. O legível oferece a chave para o visível. Ao mesmo tempo, o espectador percebe que o código fornecido por esse manifesto não é apenas arbitrário - o que é um facto para qualquer código²⁰ -, mas, acima de tudo, não funciona para obras que, no contudo, parecem próximas. Por outras palavras, o abuso do discurso começou a enfraquecer, e logo a neutralizar, os critérios perceptuais, como se a lógica estivesse viesse a caminho para desqualificar a estética.

A originalidade modernista não está lá porque efetivamente ela faz funcionar mitos que ainda a vinculam à tradição. Mais do que qualquer autor, Luigi Pareyson, leitor de Valéry (mas também de Goethe e Schelling), procurou fundar, para o século XX, uma estética em torno de uma série de equilíbrios metaestáveis [*d'équilibres métastables*]: em primeiro lugar, a «formatividade» específica para a criação artística baseia-se, acima de tudo, na unidade dinâmica de uma forma formante e de uma forma formada (do ponto de vista

poiético); em segundo lugar, o «poder da exemplaridade» que distingue um «ato de inovação» leva-o a «fundar uma tradição»²¹, de modo que a arte é a atividade mais inovadora e mais conservadora (do ponto de vista estético, o que quer dizer da recepção ou da interpretação); em terceiro, permanece, para o criador e para o espectador, o sentimento de um *nisus formativus* comum à arte e à natureza, como se os organismos fossem obras de arte da natureza e as obras de arte os produtos orgânicos do espírito (síntese dos pontos de vista anteriores, permitindo a ideia de um *esforço de parto das formas* ou de um trabalho de parir formal [como gostaríamos de traduzir *nisus formativus*] superior ao reunir os domínios opostos da arte e da natureza, ou seja, da «composição» e do «desenvolvimento»²²). Esta tentativa de reconciliação, que permite salvar o sentido de criação e a validade da recepção (e também a sua praticabilidade) baseia-se num esforço desesperado para prolongar o casamento de uma metafísica da natureza com o historicismo modernista, ou seja, para conceder o significado singular da obra e aquele, geral e abrangente, da História. Mas este compromisso não fica sem mitos (a vanguarda em si, o Novo, a originalidade) ou sem paradoxos devido ao esgotamento do modelo natural ou mesmo à sua desqualificação expressa; para não falar da reprodutibilidade técnica e do choque a que ela submeteu a noção tradicional de «original» como *opus unicum*, soldando para sempre e de modo indestrutível a unidade física (material) e a espiritual.

Qual é então a principal fonte que alimenta a criação, fazendo com que ela possa ser chamada de «original»? O modernismo e a vanguarda implicam, por princípio, o desgaste e o descrédito da cópia, pelo que essa fonte primária não pode ser um modelo natural, arqueológico ou proto-típico. O paradoxo do modernismo é que ele não busca a origem na unidade, mas na multiplicidade. A *repetição* (da qual a forma é a matriz), na verdade, não reproduz um modelo preliminar, antes fornece o suporte necessário para qualquer iniciativa formal. E é por isso que, como sustenta Rosalind Krauss, para o modernismo, o prazer reside na auto-referencialidade. Quanto mais inventivo for o génio, mais a originalidade será inovadora (ou *inovante*): ela não produz uma ordem que seja das coisas (um organismo), mas uma composição, uma configuração que oculta cada vez menos a sua arbitrariedade - tanto no sentido semiótico-sistémico quanto no político. A obra de vanguarda apresenta-se como uma *decisão*: pegar ou largar. Neste momento ela reconhece apenas a lei da oferta.

No entanto, a repetição, agora como princípio da obra, irá gradualmente retirar-lhe a sua antiga evidência estética, irá eliminar-lhe a faculdade de impor a sua *verdade* e a sua *beleza singulares* fora de qualquer espírito de sistema e independentemente de qualquer lógica interpretativa. A repetição, no sentido em que Rosalind Krauss a entende, tenderá inevitavelmente para a *instituição, que nada mais é do que repetição repetida*, sancionada como um horizonte único no fundo do qual qualquer coisa como um *objeto de arte*

pode ser reconhecido como tal. Certamente, tal não significa que as obras tenham desaparecido da superfície da Terra, mas que a lógica que prevalece para a recepção da arte no seu «agora» não retém o critério do gosto, no sentido kantiano do termo, como algo pertinente. O enquadramento da recepção deslocou-se: já não se trata de uma relação de compreensão - mesmo que seja agonal, ou até polémica - que é estabelecida por uma interpretação ajustada entre duas singularidades, o sujeito e a obra; no rigor das palavras, a recepção já não é mais estética, mas artística, na medida em que se trata de fazer do espectador *testemunha* de uma propriedade ou de um caráter que pertence a uma definição reivindicada pelo objeto exibido, enquanto ele é «arte». No momento em que a estética (sob a bandeira do *design*, marca ou rótulo) se espalhou materialmente em todos os nossos ambientes, a arte do «anartista», como Duchamp queria ser, poderia realizar o programa «anestésico» de obras «que não são “arte”»: na realidade, uma arte que não é mais do que arte»²³.

3. Da instituição ao sistema

Pois é mesmo uma lógica da arte (adicionaríamos «arte como arte» se não tivéssemos medo de parasitar Ad Reinhardt) que desencadeia a chamada teoria “institucional”. Referindo as suas condições de emergência, alegaremos com propósito o futuro conceptual da arte após o gesto ultra-redutivo²⁴ duchampiano, o aparecimento de uma arte lúdica e serial (Andy Warhol) e de uma *pop art* que significava o colapso da barragem que o alto modernismo acreditava sólida entre a «grande arte» (*high art*) e a arte popular (*low art*), sem contar com o triunfo ideológico do «pensamento» americano sob o signo de um liberalismo económico sem contrapeso, do pragmatismo e da dita filosofia analítica.

Até agora, no quadro da “velha Europa”, a atividade artística foi indexada aos modos transcendentais: a arte que se impôs mundialmente com a morte de Picasso – o último demiurgo – esvaziou completamente essa verticalidade (ascensional), prosperando na longitudinalidade; é mais social do que transcendental. A relação com a transcendência (Deus, o sagrado, a História, o significado, ou simplesmente o *enigma*) é substituída pela relatividade e o relacional. A arte torna-se agora solidária com a comunicação, o que, ao contrário do que se pode imediatamente pensar, é um facto novo e de considerável alcance. Em suma, enquanto o conceito de obra, vinculado a sujeitos singulares (autores e leitores/espectadores) e à *errância interpretativa* que daí resulta, parece sofrer um eclipse, a arte vê-se consolidada pelo jogo combinado de uma dupla *instituição*: a dos signos e a de uma sociedade em particular (dentro da sociedade como um todo), o «mundo da arte», cuja função é justamente carimbar *como arte* certos tipos de objetos que se oferecem como candidatas a essa apreciação usando para isso certas propriedades. Acreditamos poder transportar tudo isto, por um lado, à delimitação

de um enquadramento espaço-temporal²⁵ onde elas são activadas, por outro, à intencionalidade²⁶ do objeto de arte, ou seja, à sua capacidade de se dar como metáfora chamando a nossa atenção para a sua *aboutness* (o seu «acerca de»). Vemos claramente que esta validação – tautológica ou bastante *socio-lógica* – não deixa espaço para julgamentos estéticos, pois o que é reconhecido ou melhor *homologado* não é a qualidade intrínseca ou o valor incomparável de uma obra, mas os méritos (ou não) da sua reivindicação ou petição à arte. Ainda é necessário citar a famosa definição de George Dickie? «Uma obra de arte no sentido classificatório é 1) um artefato 2) ao qual uma ou mais pessoas agindo em nome de uma determinada instituição social (o mundo da arte) conferiram o status de candidato à apreciação»²⁷.

A apreciação de que Dickie e Danto falam é certamente inseparável da interpretação, devido à natureza metafórica do objeto; e, inclusive, Danto escreverá que «a interpretação pertence analiticamente ao conceito de obra de arte»²⁸. No entanto, uma tal interpretação não é hermenêutica (quer dizer, da arte de decifrar aquilo que é relativamente criptografado, ambíguo ou oculto, ou de algum modo não óbvio), porque ela é *clara* desde que reúna as condições do seu exercício. Acima de tudo, defendendo uma concepção não-relativista de interpretação, Danto indexa *expressis verbis* à decisão de um autor que tem efeito de acontecimento público; depois, cabe aos especialistas do mundo da arte de o instituir; finalmente, *essa interpretação assim autenticada age como um conhecimento ou uma teoria*, visto ser verdade que «só se pode ver algo como uma obra de arte na atmosfera de uma teoria artística e de um conhecimento sobre a história da arte»²⁹. Intenção, instituição, conhecimento histórico. A evidência da interpretação resulta da conformidade às autoridades que lhe estão associadas. Embora se espere, em princípio, uma interpretação que seja sub-determinada (em que o sentido é coextensivo à sua própria procura), a apreciação da interpretação dos autores que, mais ou menos, reivindicam a «teoria institucional» é *sobre-determinada*. Em rigor, ela impõe-se como dogma, enquanto sugere que estamos a lidar com uma proposição simples; na verdade, o “espectador” não tem escolha, excepto se recusar a jogar o jogo, porque assim que ele admite o axiomático, ele só pode trazer um cheque em branco, que além disso se revela de modo precavido ao que se quer como saber. Ninguém sabe melhor do que o autor o que a sua obra significa, e depois dele ninguém melhor que os especialistas (críticos, curadores, galeristas, colecionadores) em que o mundo da arte acredita ... para creditar a interpretação. Tudo está de fora, público, exteriorizado. Porque o conhecimento é também um facto; e vice-versa. É um eufemismo dizer que a teoria institucional peca com um conservadorismo sem precedentes, protegido por um raciocínio que tem a aparência de bom senso, precavido.

A arte como *instituição* torna-se, portanto, uma “positividade”. A arte tem o valor de um facto, ele próprio tecido enquanto conhecimento. É de

colocar tal conformismo institucional em perspectiva, segundo os quatro traços reconhecidos por Renato Poggioli como os da vanguarda modernista, a relembrar: ativismo, agonismo, antagonismo e niilismo³⁰. A arte de vanguarda dá-se sobre o signo da *negatividade*; a instituição, sinónimo de acordo maioritário, ou mesmo gregário, representa o fim do desafio. O recusado ou o maldito são papéis que o artista assume para demonstrar claramente que a sua criação não fará nenhuma concessão ao oficial, ao *instalado*. Para medir a inversão que ocorreu, lembremos também que Clement Greenberg, num artigo de referência, *Vanguarda e kitsch* [1939], viu no *kitsch* uma segunda mimese, no sentido de Platão, como algo que «imita os efeitos» da verdadeira arte, como algo que «imita os processos da arte»³¹. Daí que a vanguarda só possa praticar, na confusão dos planos do estético e do ético, uma política de oferta. É por isso que, em tal contexto, a instituição não é nem protectora nem estimuladora: ela representa uma adversidade, uma tela opaca, pelo menos uma dificuldade estrutural com a qual o artista tem mesmo que considerar: ela cumpre a sua função, mas *negativamente*. Para ser justo, não nos esqueçamos de lembrar que é graças à incompreensão e à reprovação que finalmente construímos a glória³²!

A instituição mudou então a sua valência, no sentido químico do termo, entre o alto modernismo e a época da pop art americana. A arte chocou com ela para se definir como obra, quase sempre de maneira polémica. Por outro lado, a teoria institucional, rotulando de qualquer maneira o que havia entrado nos costumes dos anos 70/80 do século XX, fez da própria arte uma instituição bem estabelecida que organiza a prescrição da obra. Agora são muito menos as obras individuais que são «recebidas» como acontecimentos de relevo, como um outeiro, numa «auto-descrição» da arte contemporânea, que se tornou o verdadeiro tema (ou objeto, porque é tudo o mesmo, como veremos de seguida).

A hipótese que queremos demonstrar é que a instituição da arte (que relegou a partir da década de 1970 a estética da recepção, herdeira *natural* da estética e da filosofia da arte da Europa) foi apenas o primeiro passo no sentido de um modo de existência fortemente *sistémica* da arte, tal como funciona hoje. Enquanto que a aplicação da filosofia analítica ao campo da arte designava uma exterioridade social, a que chamei de *positividade* (uma facticidade obstinada, embora sujeita a operações lógicas), o sistema de arte actual tende a absorver (ou melhor, a traduzir de maneira endógena) a hetero-referência e a fazer colaborar o contexto na funcionalidade «autopoiética» do sistema. *O sistema de arte é o exemplo por excelência da compactação da informação e do facto*. Não apenas deixou de ser altura para perguntar se a arte é comunicável (se ganha ou perde com a comunicação), mas se o *acontecimento* artístico é o alfa e o ómega da sua manifestação: o facto da arte coincidir sem descanso com a *diferença* informativa. A arte é *ela própria* um sistema no sentido de que a sua “substância” é gasta inteiramente no seu

funcionamento «enquanto tal»; consiste - ou melhor, ek-siste - como auto-poiesis continuamente «irritada» e estabilizada.

No parágrafo anterior usei vários conceitos da teoria de Niklas Luhmann. No contexto restrito deste artigo, basta lembrar que, para o grande rival de Habermas, a sociedade é um sistema de sistemas. Estes não se comunicam diretamente; eles repetem o seu «fechamento operacional» usando o as rodeia (os outros sistemas) que, por sua vez, os induz a perseverar, fazendo com que *convertam* a hétero-referência numa auto-referência, ou seja, a absorver e digerir o que «choca» a memória do sistema quando ele fica, diz Luhmann, «irritado». Cada sistema funcional é «irritável» na medida em que implica a coexistência de auto- e hétero-referência. A sua tendência auto-poietica leva-o a não suprimir a realidade, mas a construí-la ou, melhor, a informá-la - o que significa a absorvê-la. No conjunto dos sistemas, os *media* ocupam um lugar especial, na medida em que se constituem, para todos os outros, como *fornecedores de irritações*: mais do que alertas, eles oferecem aos sistemas os materiais pré-fabricados de uma realidade a construir³³.

A arte, que talvez seja, entre os sistemas, o mais próximo dos *media*, vê assim a sua "realidade", mais do que nunca, verificada pela sua "auto-descrição" [*autodescription*]³⁴. Para dizer depressa, e de modo deliberadamente provocatório, a arte-sistema [*art système*] conjuga sujeito e objeto; ela é o observado e o observador, com a diferença - crucial e importante - de que essa *duplicação* não tem influência em termos de consciência ou representação de um tema; não é da ordem da reflexividade, mas da repetição. Não é crítico, mas défctico. A arte produz uma descrição da arte, que é em si arte. É ainda mais ampliado o efeito fundador da reprodução que, como já dissemos, é uma característica das modernidades.

Uma vez que sem os meios de comunicação de massas, a cultura (que se autoriza a colocá-los em causa) nem seria sequer reconhecida como cultura, concluíamos com Luhmann que «sem reprodução, não há original»³⁵. Em tal reversão da doxa da «imitação da natureza», a arte de vanguarda opera alegremente nessas práticas, mesmo tendo de em parte o dessimular parcialmente nos seus discursos. Embora a arte atual aceite plenamente a primazia do *medium* sobre o imediato, do sistema sobre o acontecimento e, portanto, da demanda social sobre a oferta individual. Fredric Jameson descreveu a "lógica cultural do capitalismo tardio" como uma dissolução - tecnologicamente assistida - da esfera da cultura autônoma elitista (no sentido das "humanidades"): neste sentido, o pesadelo de Theodor Adorno não só se tornou realidade, mas impôs-se objetivamente como irreversível. A cultura (e a arte) não tem mais nada de fora relativamente às indústrias e à comunicação através dos meios de massas; antes, ela própria se vergou à lei da auto-poieses, cujo axioma é que só existem realidades (re) traduzidas e repetidas. Não há um acontecimento de choque que não possa ser aliviado assim que seja identificado, porque a sua realidade (sem ser virtual ou

ilusória, como já dissemos de passagem) coincide com o seu modo informacional, portanto, porque a sua surpresa relativa é imediatamente apanhada pelo sistema (que nunca fica «irritado» em vão). Este tempo vive com espantos que já não surpreendem.

Além disso, a reproduzibilidade já não é apenas técnica, ela designa o alargamento indefinido de uma esfera tecno-semio-cultural que, a partir de agora, não inclui mais o *estilo* (ou mesmo o “grande estilo” de que falava Nietzsche) como uma/um possível *pertinência/pertinente*. Por outro lado, uma prática neutra e endêmica do *pastiche* (adoptando o modo de reprodução autopoietico) extrai os seus códigos de uma “canibalização cega de todos os estilos do passado”³⁶.

Se a arte autónoma tem sentido de *oferta* (o criador parece obedecer apenas à sua “necessidade interior”), o sistema de arte é governado pela *demanda*, ou seja, pelo eco que o sistema faz a si próprio pela sua autopoiesis. Propomos assim distinguir duas categorias que permitem pensar esta oposição, fornecendo-lhe todo o seu alcance: o novo e o inédito. [...] só a teoria dos media permite mostrar quanto o facto (novo!) do *inédito* também é uma prescrição, acompanhada por uma prestação, num universo omni-comunicativo.

É necessário, em conclusão, especificar que, dos três paradigmas, nenhum deles pode reivindicar ser «o verdadeiro», por exclusão dos outros dois? Eles correspondem a épocas distintas da recepção da arte e a sua explicação oferece-nos essa lição: entre o modo de existência da arte e os procedimentos de homologação que a conhecem e a reconhecem, há bem mais que uma adequação de conveniência. Já foi dito de início: se podemos duvidar de um sentido intrínseco da arte, uma característica é certamente adquirida: ela destina-se essencialmente a *ser recebida*. É sem dúvida o último paradigma - que chamei de arte-sistema (para o distinguir do sistema da arte, no qual este mantém uma relativa exterioridade assinalando logicamente o lugar do social) – que contém a lição mais formal: *a arte não é mais nada do que/que a promoção da sua própria descrição*, coincide sem hiatos com os seus modos de mediatização. Tal como ela é comunicada, tal ela é. Não há mais espaço para um «esse», não só como queria Danto distinto do seu «interpretari», mas supostamente independente do seu «communicari», se nos é permitido este latim de culinária.

Isso não significa que todos os eventos, obras, objetos, peças, instalações, performances, acções, conceitos etc. pertencentes à arte alinhem dócil e massivamente sob uma obediência ao paradigma reinante. De qualquer modo, tal significa que as suas hipóteses de serem reconhecidas diminuem com a distância a que estão desse paradigma. Todos sabemos que hoje existe uma população de artistas na sombra (principalmente pintores) em busca de reconhecimento, ou seja, em *sofrimento* com todos os significados da expressão. Estaríamos completamente enganados se desprezássemos esses

artistas que, no melhor dos casos, são aprovados apenas num perímetro limitado. Não estamos a lidar com “pintores de domingo” ou “amadores” praticando o seu *hobby*. Pelo contrário: eles são quase sempre *bons* artistas. Eles profissionalizaram-se quando a profissão (o ofício) já não era o padrão do artista – mas mais a *situação*; para «ter sucesso» é preciso estar-se no momento certo «em situação de...» (se beneficiar de uma rede, de se adaptar muito rapidamente, de responder à solicitação decisiva começando por a identificar, etc.)

O desenvolvimento do ensino artístico na Universidade e nas Escolas de Belas-Artes, que começam justamente a recuperar a actualidade da arte, produziu muitos artistas-professores, alguns dos quais nunca parando de criar. Que chances têm eles, na maioria das vezes, de ganhar notoriedade, justamente pelo número e pela qualidade das suas produções? Eles conhecem todos os códigos da arte contemporânea, excepto um: a chave do sucesso, que já não é mais uma questão de qualidade (já que ela está difundida como nunca esteve antes), ou mesmo de «relações». É preciso um instinto especial para suspeitar, de modo pragmático e nervoso, que espécie de gesto artístico poderia ser facilmente recrutado, desenvolvido, promovido, pela auto-descrição da arte de que falamos. No entanto, ao conquistador recompensado, convém deixar a ilusão à porta, uma vez que o «objetivo» não é descobrir um novo artista ou celebrar talentos, mas de alimentar um Saturno sistémico, devorador cruel de referências. Hoje, a verdadeira tutela não passa por um homem a quem o poder é emprestado, ela é exercida por um patrocinador anónimo: a arte-sistema que se preocupa com os artistas... que se com ele. A era tecnológica e comunicacional detém doravante os modos de existência da arte e dos artistas o que se reflecte num *enclausuramento*.

Notas

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1966], Gallimard, 1978.

² Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink, Munich, 1976.

³ Hans Georg Gadamer, « Die Universalität des hermeneutischen Problems » [L'universalité du problème herméneutique], in *Kleine Schriften I (Philosophie – Hermeneutik)*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1976, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 107. Tradução nossa a partir da tradução francesa do autor.

⁵ Esta bagagem mista não pode sistematicamente ser vista como um fardo. Por um lado, como vimos, o preconceito (*Vorurteil*) merece ser reabilitado condicionalmente, porque é sempre necessário um ponto de apoio, uma teoria «reinante», para desencadear uma pergunta; por outro lado, a trans-historicidade (por outras palavras, a transmissão, seja ela educação, inculcação, tradição etc.) significa que nunca descobrimos nada inocentemente, somos «apanhados» naquilo que Gadamer chama de «história dos efeitos». A nossa história é desde logo uma certa historiografia que considera representações secundárias de facto (*Tatsache*), que dizer, efeitos

(*Wirkungen*) que, agindo sobre nós, se tornam factos.

⁶ Hegel, *Cours d'Esthétique*, trad. Jean-Pierre Lefebvre e Veronika von Shenk, Aubier, 1995, Introduction, p. 57. Quanto ao belo, Hegel definiu-lo como «a manifestação sensível da ideia» (*Das Scheinen*), «Première partie», p. 153.

⁷ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *Werke*, Der Tempel-Verlag, Berlim e Darmstadt, 1962, p. 1202. Trata-se de uma frase tardia (1827) do poeta («Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen»). Goethe também nos diz: «Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben», op. cit., p. 1180 (A beleza é uma manifestação de leis secretas da natureza que, sem essa aparência, permaneceriam eternamente escondidas de nós). Acrescentemos ainda que, quando Goethe especifica que «a beleza nunca pode ser explicada com clareza (a) ela própria» (p. 1187), essa proposição e as anteriores poderiam, em substância e não obstante o estilo ser ratificado/confirmado, pelo menos em grande parte, por Kant e Hegel. Para todas essas citações seguimos a tradução do francês do autor.

⁸ André Malraux, *L'Irréel*, op. cit., «Préface», VII. Na verdade, Malraux entra, por sua vez, espontaneamente no jogo, desse modo de pensar, que lhe é familiar e sem dúvida simpático, enquanto toma a distância necessária para o considerar através de uma distância crítica, não polêmica, mas histórica. Ele escapa a uma relação directa com a ajuda da perspectiva oferecida pelo mundo contemporâneo e naquilo que este trouxe de inédito, principalmente através do cinema.

⁹ «Dizer que um objeto é belo, escreve Paul Valéry, é dar-lhe valor de enigma», «Discours sur l'Esthétique» in *Variété*, in *Œuvres I*, op. cit., p. 1301.

¹⁰ Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, op. cit. O historiador, que admiravelmente lembra a origem medieval muito antiga, quase da antiguidade tardia, com Isidoro e Cassiodoro, da máxima de nossos clássicos (*prodesse e delectare*), faz a seguinte constatação «categórica»: «o humanismo medieval, carolíngio ou

característico do século XII ou XIII, é de direito e de facto mais bíblica que clássica, assimilando tanto os tesouros da antiguidade quanto os da Revelação», op. cit., t. 2, p. 553.

¹¹ Sobre a *symmetria* e a relação entre beleza e saúde, ver Jackie Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, sobretudo capítulo 2, p. 29 e seguintes.

¹² Paul Valéry, «Première Leçon du Cours de Poétique», in *Variété*, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1346.

¹³ Sobre a dialética do contingente e do necessário e a capacidade da obra em curso de fazer flechas de uma madeira múltipla [flèches d'un bois multiple], ver, é claro, *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Sobre a teoria do efeito (e do ornamento), ver Luigi Pareyson, *L'esthétique de Paul Valéry*, Théââtre, 2002, sobretudo p. 33 e seguintes. Sobre a arte como «produção que compromete o seu autor», cf. René Passeron, *La naissance d'Icare (Éléments de poétique générale)*, ae2cg, Publications de l'Université de Valenciennes, 1996, p. 32.

¹⁴ Paul Valéry, «Première Leçon...», loc. cit., p. 1347.

¹⁵ Paul Valéry, «Discours sur l'Esthétique», loc. cit., p. 1302.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1241.

¹⁷ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, PUF, 1966, livro III, § 36, p. 240.

¹⁸ Clément Rosset, *L'anti-nature*, PUF, 1973. «Baudelaire e a maior parte dos escritores franceses da segunda metade do século XIX (...) são menos artificiais por vocação que os naturalistas desiludidos», p. 89. Jean-Paul Sartre, no seu *Baudelaire* insiste igualmente neste ponto.

¹⁹ Lembramos que é um título do famoso artigo de Paul Valéry nas suas *Variétés*.

20 Olhando mais atentamente, (com o favor a frieza da distância), existem apenas alguns significantes úteis nesses textos, desempenhando o papel de pistas para que o espectador-leitor possa estender o seu olhar como uma chave na fechadura. Esses raros signos, que ensinam

singularmente a ver como (*seeing as*), flutuam num mar de ideias gerais sobre o Homem, o Futuro, a Civilização etc. - como se cada idiossincrasia criativa tivesse que "refazer o mundo" (para não dizer "a Criação").

²¹ Luigi Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, trad. par Gilles Tiberghien, Gallimard, 1992, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 127. Na verdade, o autor cita Paul Valéry.

²³ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, escritos reunidos e apresentados por Michel Sanouillet, Champs-Flammarion, 1994, p. 105.

²⁴ *Ibid.*, p. 171. « Réduire, réduire, réduire était mon obsession... »

²⁵ Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » [*When is art ?* 1977], in *Esthétique et Poétique*, textos reunidos e apresentados por Gérard Genette, Points/Essais, 1992, p. 78.

²⁶ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, trad. do inglês (Estados Unidos), Seuil, 1989.

²⁷ George Dickie, « Définir l'art » [*Defining art*, 1973], in *Esthétique et Poétique*, loc. cit., p. 22.

²⁸ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, op. cit., p. 203.

²⁹ *Ibid.*, p. 217.

³⁰ Renato Poggioli, [*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962], *The Theory of the Avant-garde*, op. cit. A vanguarda, sublinha o autor, « é originalmente um facto de cultura individual » ; movimento minoritário, especifica ele, que se opõe a uma cultura maioritária tal como o especial contesta o geral, p. 93 e seguintes. Tradução nossa a partir da tradução francesa do autor.

³¹ Clement Greenberg, *Art et culture*, Macula, 1988, p. 22.

³² Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh, Essai d'anthropologie de l'admiration*, Minuit, 1992.

³³ Niklas Luhmann, *La Réalité des médias de masse*, trad. par Flavien Le Bouter, Diaphanes, 2012. « A irritabilidade é a característica estrutural mais geral dos Sistemas autopoieticos (...). A irritabilidade resulta do facto do sistema possuir uma memória implicada em todas as operações e que assim pode fazer a experiência das inconsistências e as compensar – o que significa muito simplesmente que ele pode produzir uma realidade », p. 133.

³⁴ Niklas Luhmann, *Politique et complexité*, trad. Jacob Schmutz, Cerf, 1999, p. 85 e seguintes. Devo advertir que solicito o conceito de auto-descrição [*autodescription*], que Luhmann defende para o Estado e em relação ao sistema político: a auto-descrição simplifica e modela a complexidade do sistema, para que esse reinvestimento intra-sistémico actue como orientação, guia. Mesmo com a sua realidade sistémica, o modelo, que também é o núcleo duro, reconstrói sua complexidade e remove-lhe o que poderia conter de evasão. A auto-observação reúne no mesmo plano o "sujeito" e o "objeto", aos quais a filosofia tradicional da representação se opõe.

³⁵ Niklas Luhmann, *La Réalité des médias de masse*, op. cit., p. 117.

³⁶ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, [1991], *Éditions de l'École des beaux-arts*, 2007, p. 58.

Reconstituting Art in Life Artist Residency Chronotopia

Pascal Gielen

Prof. Sociology of Art & Cultural Politics ARIA – Antwerp University

pascal.gielen@uantwerpen.be

Este texto é uma reedição autorizada pelo autor, pelo que não teve revisão de pares. Com pequenas alterações, este texto foi publicado pela primeira vez em: / *This text is a new edition authorized by the author, therefore did not undergo peer review. With minor changes this text was first published in:* Taru Elfving, Irmeli Kokko & Pascal Gielen (eds) 'Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space' under the title 'Time and Space to Create and to Be Human. A Brief Chronotope of Residencies', Valiz: Amsterdam, 39-52.

Abstract

This article presents a typology of artist residencies. Residencies attract artists by evoking time and space for creation and inspiration in an ideal or utopian way. Time and space are interdependent and residencies generate a specific chronotopy (Bakhtin, 1978) with this interdependency. This appeals to the imagination of artists as an ideal time-space for creation, for which the neologism "chronotopia" is introduced. By using this concept four ideal-types are distinguished. (1) The My Chronotopia which evokes the time and space for introspection; (2) the Rhizome Chronotopia in which the career of the artist is central; (3) the Alter Chronotopia where time and space serve to get to know the other; and finally (4) the Embedded Chronotopia where the integration of art into society and ordinary life forms the ambition.

Keywords

artist residencies, time and space, chronotope, studio

Resumo

Este artigo apresenta uma tipologia de Residências Artísticas. As Residências atraem os artistas mediante uma evocação de tempo e espaço para a criação e inspiração sob uma forma ideal ou utópica. O tempo e o espaço são interdependentes e as residências geram, através desta interdependência, uma cronotopia específica (Bakhtin, 1978). Esta apela à imaginação dos artistas como um tempo-espaço ideal para a criação, para o qual o neologismo "cronotopia" é introduzido. Na utilização deste conceito, são identificados quatro tipos ideais: 1) Cronotopia Própria, evocando um tempo-espaço de introspeção; 2) Cronotopia Rizoma, em que a carreira do artista assume um papel central; 3) Alter-Cronotopia, onde o espaço-tempo serve para conhecer o outro; e finalmente, 5) Cronotopia Incorporada, onde a grande ambição se prende com a integração da arte na sociedade e na vida quotidiana.

Palavras-chave

residências artísticas, tempo e espaço, cronotopia, atelier

It is time to review human beings as the beings who result from repetition. Just as the 19th-century stood cognitively under the sign of production in the 20th under that of reflexivity, the future should present itself under the sign of the exercise.

Peter Sloterdijk, 2009

From Studio to Residency

This is how it starts. Three men enter the auditorium, clumsily carrying an incredibly large pipe. The thing is so gigantic that it has to be lifted over part of the audience, not without risk. These gentlemen seem to be amateur movers. You know, like the friends who help you haul a wardrobe up the stairs when you move house. They all know the best way to do it and each of them thinks his advice is better than that of the others. Doing things with a lot of fuss – mucking about. However, in the performance *Atelier* [The Studio] – a coproduction of the Belgian and Dutch theatre companies Stan, Maatschappij Discordia, and Co. De Koe—all this is done without words. For a hundred minutes, one botched-up action follows another without the actors exchanging a single word. We are after all in an artist's studio, that sheltered space of highest concentration, focus, quiet, contemplation, and being intimate with oneself. Here, the artist has all the time of the world for himself and especially for his work. Here, the artist is completely in control, still experiencing the romantic illusion of artistic autonomy at its best. Studio time is therefore personal 'own-time' and studio space the 'own-space'. Here, it is the artist who decides how much time to take or to waste. In the studio artists can still be completely lost in time as they simply forget to look at the clock. In the space of the studio anything still goes because no-one is watching. And if by chance someone is, it is usually a close friend or an intimate partner. It makes the studio the perfect place for *doing*, for trial and error, just as in the early years of everyone's life. So, no words are uttered in the studio, at most some incomprehensible muttering and mumbling, alternated by an exuberantly joyful cry as something finally seems to be working out. The studio is the space par excellence of amateurish messing about, endless ambition, grotesque self-overrating, immense irritation, and always recurring self-doubt. It is the cradle of every creation and therefore of the unique experience of being human. In any case, the feeling that we are capable of creating something new is one of the fundamental characteristics of the human condition, according to philosopher Hannah Arendt (Arendt, 1958/2018).

It is little surprise then that most artists residencies try to emulate this setting. Many residencies see it as their first noble task to stimulate and optimize the creative process. It is no coincidence that quite a number of places offered to artists for a temporary stay are located 'in the middle of nowhere'. In nature, on an island, or at least in the countryside, far from all urban confusion and the professional art world. The hosts of such residencies understand only too well

that they must leave the artist alone as much as possible. The space for tinkering they are offering is after all immensely valuable in arriving at a brilliant work of art. Still, no matter how meticulously simulated, an artist residence is not an artist's studio. No matter how little the host tries to interfere with the artist, no matter how much it is stressed that no concrete results, let alone a finished product is expected, still the resident does not fully have the same experience as in his or her own studio. It is the experience of time and of space that marks the difference between a residence and a studio, precisely because both are institutionalized here in a different way. The own-time of the studio is replaced by the socially determined time of the host organization. After all, residencies do not last forever. The artist is given a month, three months, sometimes a year, or, in exceptional cases, five years to freewheel, but in all cases the duration of the residency is limited in time. Even when an artist rents a studio and knows that he can only stay there for a while, then still the mental horizon is different: if there is any deadline at all, it is the artist who imposes it upon himself. In the residency, by contrast, the deadline is imposed by someone else. Whether it is for a month or five years, the host organization determines when it ends. And even more: although no concrete results are required, the host organization does expect the artists to make their stay a meaningful one. This means, in the first place, that they are expected to be artists and therefore to do what artists do: create things. No matter how immaterial or unfinished these creations may turn out to be, the host does expect the artists to spend the allotted time in an artistic way. Of course, they are allowed to mess about, it goes with the territory, but all these 'trials' should demonstrate some meaning or direction, a direction that always points to a potentially artistic result. Again, unlike in the studio, it is not the artist who expects this meaningfulness, but someone else – someone who is usually not their partner or intimate relation but rather a professional or at least an art aficionado. Whether it is an open call, a personal invitation, or an advanced selection process, the time and expectations are determined by others. The same seems to apply to the use of the space. The artists are of course expected to leave the space in neat condition when they go home again, but during their stay they are expected to leave traces of some artistic thought processes, even if only virtual or on a laptop. After all, the space was 'liberated' for creation. And again, this also goes for the artist's own studio, but here it is again someone else who does the liberating. And even though social control may be minimal, the artist knows to expect the question at any time: 'How did it go today?' or 'Any progress this week?' These enquiries do not regard the artist's health or mental state, but most definitely the artistic practice. Was there inspiration—as that is what the unique space and surroundings of the residency are for—or were any ideas developed, as that is what the allotted time is for. Yet again, this also applies to the studio, but in the case of an artist's residency it is someone else who determines and sometimes even enforces this. In a residency, the own-time and own-space of the studio are transformed

into a social time and a socially determined space. This also means that the artist-in-residence is subjected to a form of social control that carries both positive and negative social sanctions; things that artists decide for themselves within the confines of their own studio.

Residencies as Chronotopias

Somewhere halfway the *Atelier* performance the following happens. One of the actors extinguishes the lightbulbs hanging over the scene by submerging them in a pot of black paint. It is dark now. Is it inspiration that has gone? It may be any artist's biggest fear: the moment of not knowing what to make anymore. This experience may range from a small crisis to a burnout or even to big existential questions. Creation is after all the *raison d'être* of every artistic soul. To quote Arendt (1958/2018) once more: to create is a fundamental experience of the human condition. Perhaps this is why many artists are tempted to leave their studios when experiencing a crisis. In any case, the longing for a different environment and a time that is different from the daily routine often originates in the hope of inspiration. This is true for still young and searching artists who have not (yet) fully seen the light but also for mid-career artists hoping to find new sources elsewhere. Even very successful artists can feel it coming—the moment they see they are only repeating themselves, become stuck in the rut of their own ideas. Then it is high time for an escape, a getaway.

Scanning the self-descriptions of residencies on the Internet and other media one can't help but notice how they play into this artistic hope. Almost all AIRs 'sell' themselves as places of inspiration. In their presentation they evoke a kind of utopia for creation. With the use of this notion of Thomas More (1516/2016), I do not want to make accusations to the address of residence holders. After all, I do not suspect that they falsely promise any non-existent place, but that they appeal to the imagination of potential residents. By that I mean that a place of residence in the first place only takes shape in their head and is therefore, as More describes, a place that does not exist in reality but that is looked forward to. Whether the idealized representation also corresponds to reality, the artist only knows when he arrives on the site. Anyway, whether urban or rural, residencies all advertise something appealing that will light or rekindle the fire in the residing artist in question. However, although just about all residencies make this claim, they evoke this idealized imagination in fundamentally different ways. They are rather varied in their ideas about how and where an artist may find inspiration. Time and space can again be noted as a distinguishing principle, and that's the reason why I use the notion 'chronotopia'. After all, this is what residencies have to offer: the time and space to create. How they provide time and space differs greatly. This makes both notions convenient coordinates to arrive at a typology. Or, more accurately, a 'chronotopy'. The residency does indeed provide time and space for creating, but it also makes time and space mesh in a certain way. The notion of chronotope was

introduced by Michael Bakhtin in 1973. With this neologism the Russian literary scientist expressed his view that time and space are symmetrical and absolutely interdependent. In any case, since modernity they make up the observation grid by which modern humans understand themselves, place themselves in the world and organize their labour and therefore also their cultural production. As to the latter, Bakhtin focused mainly on literature, particularly on the novella, in order to better understand both the production and perception of this artistic genre (Gielen, 2004). Here I will use the notion to look at and order the world of residencies. How do they evoke an ideal time and space utopia for creation? Let it be clear right from the start that I'm talking about a Weberian typology, i.e. an idealtypical one (Weber, 1904). This means that in reality we will rarely encounter the residencies as they are presented here in a pure form. Also, different AIRs are characterized by a mix of the following types. An ideal type serves mainly to sharpen our analytical observation. The empirical reality usually turns out to be much more complex, nuanced, and gradual in nature.

My Chronotopia

A first chronotopia was in fact already described above. Many residencies attempt to evoke the time and space conditions of the artist studio. Preferably far from civilization or at least from the art world they generate the time and space for the artist to engage in introspection. Away from the routine and from day-to-day worries the resident is given the opportunity to concentrate in isolation. The most extreme forms of isolation are to be found in residencies such as the one in Dry Tortugas National Park in Florida, or Outlandia in Glen Nevis (Scotland). The latter is situated at the foot of the UK's highest mountain, perhaps not by coincidence. Like the hermit, the artist hopes to see the light here through asceticism and introspection. The difference is that this light does not appear in a transcendental sky; the artist has only his profane self to rely on for dragging his creation from his own innermost depths. Sometimes there is beautiful nature, which helps, but it is mainly through existential acrobatics that the resident hopes to reach creative heights. The isolated place is supposed to generate the endless time for digging deep into himself, even though this time is limited to the duration of the residency. This type of residency is grounded in the belief that creation has to come from our deepest self and that talent is something one is born with. Isolation then only serves as what philosopher Peter Sloterdijk calls 'anthropotechnics' (Sloterdijk, 2009). It is applied here to wrestle a brilliant idea from oneself in Buddhist concentration. Creation is indeed like a child that must be delivered. And as all mothers know, this requires hard and most painful labour. And it is especially me, myself and I who has to do the work.

Although the view of the artist as an unworldly genius may be a bit obsolete, it seems that the number of residencies in the countryside, on an island, or in grand nature is on the rise again. The motives behind this renewed

exodus towards lonely mountaintops and other isolated utopias may today reside less in a belief in the own genius, but rather in an overdose of stimuli generated by a hectic art world in the grip of the creative industry and creative cities. In such a context, artists have to be social creatures and they have to network if they want to be successful (Gielen, 2014). Creative hubs, collective incubators, and co-creative policies require social behaviour. And even if the artists hide in their studios, the World Wide Web and social media vie for their attention. Isolation is becoming an increasingly scarce good, but one that is quite essential to doing creative work. After all, to create is to concentrate. But since the 1980s, the so-called professionalization of the art world calls for a different type of artist. Faith in the individual genius gradually made way for a rather soberer look on artistic activities. After the slovenly dressed artist of the 1960s and '70s came the artist in tailor-made suits, meeting with equally well-dressed gallery owners, art collectors, and more or less independent curators. Talent alone simply doesn't sell, after all. The artists themselves will have to go the extra mile by exploiting their cultural credit through social capital. Cultural sociologists like Pierre Bourdieu (1977) did well by that in those days, with their analyses in which they grounded art and artistic talent primarily in a collective belief. The brilliant artwork simply originates in a *social* alchemy. In a word, in the 1980s artists were obliged to have both feet firmly on the ground. Talent as such is no guarantee for a successful career. The artist dressed in black who thinks that behaving like an 'anti-social' figure in some corner is cool, is gradually becoming obsolete in the 1980s. The Mondrian-like type mumbling to himself makes way for socially clever guys like Julian Schnabel. This professional reset also required a different model of residency, which evokes a quite different chronotopia.

Rhizome Chronotopia

It was perhaps no coincidence that it was a sociologist who put the Amsterdam Rijksakademie [the Dutch National Art Academy] on the world map. From 1982 onwards, Janwillem Schrofer implemented an open studio policy there to keep subsidizing governments and sponsors happy. Although there are still artists with their individual studios, the international beau monde of the art scene that comes by every year draws most of the attention. The Academy becomes the place to be, a hub in a rhizome or network where every artist looking for success must have resided for a while. The emphasis is still on the highly individual development of the residents, but not without having a chance of being discovered. If you want to build a career, you must be visible to talent scouts and the Academy played into that in the 1980s. Just like PS1 in New York, this residential setting is no longer at the edge of the world but right in the urban centre where the nerve paths of art and capital cross. This network residency still cultivates the ideal of the idiosyncratic talent but seamlessly links this to the professionally required social activity. The residing artist

not only has the benefit of very professional and high-quality artistic advice but is also promised the utopia of a successful carrier because the residency presents itself as a crucial artistic steppingstone. Those who don't make it after a stay at the Rijksakademie have only themselves and their limited talents to blame. Anyway, a rhizomatic residency provides plenty of social opportunities. The chronotopia here looks completely different from that of the residencies 'out there'. The situation is not characterized by introspection but rather by exhibitionism. It is after all not just about seeing but just as much about being seen. A place in the city that is well-connected to the art world increases the chance of being 'picked up'. This also defines how time is evoked. It is a time experience that is defined in particular by the highly networked place: the time pressure that is measured by the space one needs for jumping off. This has to happen within the timeframe of the residency. Whereas in the My Chronotopia stress results from the fear of not finding enough creativity in one's innermost self within the allotted time, in the Rhizome Chronotopia stress comes from the fear that others may not discover this creativity in the artist in time.

Alter Chronotopia

Although discussions and debates in the Rhizome Chronotopia can be of a very high level in terms of content, they always revolve around creations and attempts by the individual artist. Her or his work is both the reason for a discussion and the potential of being 'picked up' and 'networked'. This is quite different in a residency where artists go for reasons of content. Whether it is about scientific, ecological, social/political or purely formal artistic/workmanship subjects, if a residency bases its selection of artists on either of these, yet another completely different chronotopia is evoked. Even though building a career may be on the back of the artists' mind, time and space are primarily defined by content. Both the artist who wants to travel to Antarctica to spend a few months in the company of scientists and the one who wishes to master ceramics at Keramis in the Belgian town of Mons, or the artist who intends to enrol in a social practice residency: their motivation lies not in quickly gaining access to a professional network. The primary motive to engage in such 'thematic' residencies perhaps lies in the hope of further development, of better creation, and equally so of finding inspiration. These artists do not expect to find this inspiration within themselves, as in the My Chronotopia, but notably outside themselves, in scientific knowledge, in a social issue, or in a convenient skill. Here the artists can lose themselves again in time and space but this time not through introspection but through exploration. They literally look for inspiration outside themselves. Time here is swallowed up by an interest in and fascination for a thing, a skill, a natural or cultural phenomenon. And space is there precisely because it brings this alterity, this otherness or the other in proximity. In other words, the ideal space here is defined by the proximity of something else and the ideal time by the relation to that other, for example the time one

needs to master a certain skill, gain a scientific insight, or build a contact with a certain social group – hence Alter Chronotopia.

Although the appeal of such residencies is most certainly based on intrinsic motivation and sincere interest, their success can however also be explained in an alternative way. The current neoliberal climate, which sees art and creativity primarily in economic terms, creates a bigger demand for on the one hand virtuoso skills and craftsmanship and on the other hand for solutions to social problems (such as integration, and social cohesion). Both artists and residencies that focus on technical development or on community art are therefore favourably positioned when it comes to obtaining subsidies or sponsoring.

Embedded Chronotopia

Whereas in the Alter residency a chronotopia is still evoked by the time and space needed to understand the other or the otherness, the next chronotopia suspends all time limits. Here the inspiration that is found is permanently invested in the space provided by the residency and goes way beyond the artistic domain. While the aforementioned residencies or chronotopias in the end always served to invest in the artistic career of the artist, this last one completely opens up this investment to the rest of the world. By doing this they stimulate the reconstitution of art in ordinary life. Organizations such as the *land* foundation in Thailand tend to do this. Here, the time allotted to a resident depends on the time they need to get inspiration, realize a project, or simply restore themselves. So, this may vary from a few weeks to a lifetime. And the things an artist perhaps leaves behind have only their own transience as a time limit. Besides, they are embedded or, if you like, 'invested' in the space or the rice paddy, which is also used by farmers and other local people. Or, as it says on the organization's website: 'There is not a time limitation to the cultivation of the land, it is there to be used and can be used.' Resident artists have meanwhile constructed a gardener's home, a kitchen, and a bridge that can be used by both artist and locals. Residency here hardly serves to build an artistic career, but it does provide a way to be fully immersed in a society and its natural surroundings. Here, art coincides with life itself, or at least with life as some artist would have it. Residencies like the *land* foundation not only give central stage to the probing artist but to exercising mankind as a whole (cf. Schaff, 2018). Or rather, this exercise is regarded as the main occupation that accompanies life: trying, from the beginning to the end, to be embedded in a world. Here, the residency becomes a life's work with a chronotope that spans the entire duration of someone's life and where space covers no less than the entire planet in which a person tries to integrate. Such artists may never arrive at a finished artistic product, but consider their entire body of work as one big exercise in living. Such an exercise may go at least two ways: it either fits within an exodus, a permanent flight from the world to a utopia whereby the artist only goal is self-development and mental satisfaction. Art then becomes

primarily a therapeutic session of 'lifelong learning' and 'working on yourself'. Or, if this attitude orients itself to the world and the environment, it may also work as 'pre-figurative politics' (Boggs, 1977), encouraging others to really experiment with a different life. 'Pre-figurative politics' stands indeed for realizing an ideal or a utopic way of life in the here and now. By making this utopia concrete and 'real', the utopia of course dissolves in reality and can be used as a social proof that another way of living is possible. But because it's quite difficult to life in, and realize a utopia, the concrete residency praxis as a re-constitutional practice will take most of the time the form of a lifelong exercise or rehearsal with a lot of trials and errors.

In any case, roughly speaking we can say in line with Sloterdijk (2009) that the nineteenth-century art world focused on the painting or sculpture, on the artistic product. In the twentieth century, this artistic product was defined by (self-)reflection and the discursive framing of the work. Perhaps the twenty-first century is open to the permanently exercising artist. The artist as the lifelong resident of the whole wide world.

Towards the end of the performance *Atelier* the following happens. The three actors, rather pathetically, stage a crucifixion. It looks anything but devote, as in, for example, a painting by Jacob Cornelisz. van Oostsanen. The subsequent deposition of the cross is more reminiscent of that by Peter Paul Rubens, only then much more clumsily. Even dying is botched up in *Atelier*. Life is to keep on trying – until the bitter end.

Literature

- Arendt, H. (1958/2018), *The Human Condition*. University of Chicago Press: Chicago
- Bakhtin, M.M. (1981), *The dialogic Imagination*. University of Texas Press: Austin
- Boggs, C. (1977) 'Revolutionary Process, Political Strategy, and the Dilemma Of Power'. In *Theory & Society* 4, No. 3 (Fall), 359-393.
- Bourdieu, P. (1977), 'La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques' In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 13: 3-43.
- Gielen, P. (2004), Museumchronotopics: On the Representation of the Past in Museums, *Museum & Society*, 2 (3): 147-160.
- Gielen, P. (2014), *Creativity and Other Fundamentalisms*. Mondriaan: Amsterdam
- More, T. (2016), *Utopia*. Createspace Independent Publishing Platform: South Carolina.
- Schaffaff, J. (2018) 'Building Bridges. Art as a Space for Rehearsal', In: Dockx, N. & Gielen, P. (eds), *Commonism. A New Aesthetics for the Real*. Valiz: Amsterdam, 345-361.
- Sloterdijk, P. (2009), *Je moet je leven veranderen. Over antropotechniek*. Boom: Amsterdam
- Weber, M. (1904/1949). 'Objectivity in Social Science and Social Policy' in *The Methodology of the Social Sciences*, E. A. Shils and H. A. Finch (ed. and trans.), New York: Free Press

Viver o eterno presente

João Peneda

Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
Investigador do CIEBA, Coordenador do Mestrado em Educação Artística.

Resumo

Este ensaio tem como pano de fundo o pensamento do primeiro Wittgenstein e, em particular, a afirmação desconcertante do final do *Tractatus*: a ideia de unificação das três dimensões fundamentais do humano (o estético, o ético e o místico). Estas corresponderiam a uma mesma realidade caracterizada como transcendente, isto é, fora do mundo dos factos, do espaço-tempo, e portanto inefável, indizível, sobre a qual o melhor seria guardar silêncio (*schweigen*). A nossa chave de leitura passa pela exploração da ideia de eterno presente a partir de uma pista deixada pelo filósofo austríaco: "Se se entende por eternidade não uma duração temporal infinita mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente." O eterno presente seria a resposta simultaneamente mística, ética e estética à condição humana. Eis uma possível saída para a nossa finitude: viver no presente, ou seja, segundo a óptica da necessidade interna. Esta seria, no fundo, a arte suprema: a arte de saber viver.

Palavras-chave

atitude, silêncio, eterno presente, necessidade interna, arte

Abstract

This essay is based on the thought of the first Wittgenstein and, in particular, on the disconcerting claim at the end of Tractatus: the idea of unifying the three fundamental dimensions of the human condition (the aesthetic, the ethical and the mystical). These would correspond to one same reality characterized as transcendent, meaning outside the world of facts, space-time, and therefore ineffable, unspeakable, about which we would do better to keep silent (schweigen). Our emphasis in this paper is to explore the idea of the eternal present from a clue left by the Austrian philosopher: "If we take eternity to mean not infinite temporal duration but timelessness, then eternal life belongs to those who live in the present." The eternal present would be the simultaneously mystical, ethical and aesthetic answer to the human condition. This would be a possible way out for our finitude: to live in the present, that is, according to the internal need's viewpoint. In essence, this would be the supreme art: the art of knowing how to live.

Keywords

attitude, silence, eternal present, internal necessity, art

“A solução do enigma da vida no tempo e no espaço situa-se fora do tempo e do espaço.” Wittgenstein¹

“Se se entende por eternidade, não uma duração temporal infinita, mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente.”

Wittgenstein²

O sentido da nossa vida decorre do modo como encaramos a existência. O fundamental está decidido à partida. As respostas que assumimos às perguntas essenciais condicionam tudo o resto. Uma dessas questões prévias e decisivas³ é a seguinte: será a vida uma entidade inteligente e bem-intencionada que nos proporciona o melhor para a nossa aprendizagem e evolução ou será apenas o resultado de um conjunto de forças contingentes sem nenhum propósito? Não deixa de ser curioso que a mesma vida que todos partilhamos seja compatível com perspectivas tão distintas e até contraditórias: da finitude mais radical – da completa ausência de finalidade – até à crença numa entidade de sabedoria absoluta. Não conhecemos ao certo, sem margem para dúvidas, se a vida é sumamente benevolente ou se não passa de uma palavra que nomeia um conjunto de impulsos independentes e fortuitos. É o nosso posicionamento geral em relação à existência que acaba por separar as águas. Temos assim as duas perspectivas mais extremas: a vida seria totalmente neutra e indiferente à nossa existência⁴ e, por outro, a ideia de que tudo decorre com as melhores intenções, obedecendo a um plano maior,⁵ mesmo que este transcenda a nossa compreensão.

Da perspectiva da finitude, os eventos da nossa existência são vistos como casuais, gratuitos e sem qualquer desígnio. O significado que venham a ter resume-se às explicações dadas pela física (leis naturais) e pela biologia (homeostasia, sobrevivência), ou ainda ao sentido suplementar que lhes é atribuído por nós, ainda que por vezes possa ser ilusório e até delirante. Em alternativa, da perspectiva da infinitude, podemos olhar para os acontecimentos da vida como o resultado da pura sabedoria, como uma verdade que nos está a ser revelada. Mais uma vez, a mesma realidade, os mesmos acontecimentos são estranhamente compatíveis com perspectivas muito diferenciadas e até opostas.⁶ Depois de muitos anos de experiência, continuamos sem saber ao certo se tudo isto que nos acontece é completamente gratuito ou se tem sentido e propósito.

O objectivo deste ensaio é clarificar o conceito de eterno presente a partir de Wittgenstein, apostando e explorando a perspectiva da infinitude. Na sua versão mais extrema, tudo aquilo que a vida nos propõe teria sentido, seria uma interpelação que nos é dirigida,⁷ responsabilizando-nos e representando para nós uma prova e até uma oportunidade de serviço ao plano maior.⁸ Cada situação da nossa existência seria principalmente um desafio ético e espiritual.⁹ A cada um caberia saber reconhecer a verdade que lhe diz respeito. Obviamente, estamos

aqui a lidar com um conceito muito particular de verdade. Esta seria uma revelação interna que nos é endereçada gradualmente pela própria vida, quando há da nossa parte abertura e receptividade.¹⁰ Deste ponto de vista, cada situação existencial comporta um certo dilema que nos implica directamente,¹¹ representando uma aprendizagem que contribui para a nossa tomada de consciência e evolução. A vida estaria permanentemente a falar com cada um de nós, apesar de lhe podermos fazer ouvidos de mercador.¹² Claro, aqui, a distinção entre sanidade e delírio é muito fina.¹³

Da perspectiva da infinitude, podemos acrescentar ainda que o eterno presente¹⁴ se cumpre a todo o momento. Todos os acontecimentos da vida seriam urdidos por leis internas.¹⁵ Na verdade, pode bem acontecer que esteja tudo certo, a decorrer na perfeição, segundo princípios e leis que desconhecemos, apesar das dúvidas dos filósofos, dos dramas dos poetas e da indignação do homem comum. Ou seja, segundo a medida e a necessidade da aprendizagem de cada ser, o eterno estaria sempre presente,¹⁶ ainda que oculto para a maioria. Segundo as palavras de Wittgenstein: "Para o homem, o que é eterno e importante está muitas vezes coberto por um véu impenetrável. Ele sabe: há algo ali por baixo, mas não o vê. O véu reflecte a luz do dia."¹⁷ Desta perspectiva transpessoal seríamos sempre confrontados com tudo aquilo que nos corresponde. Se adoptarmos a atitude mais correcta, a mais adequada, o caminho poderá ser mais curto e, acima de tudo, menos doloroso.

Deste modo, o que está nas nossas mãos, o que depende de nós não são as situações, mas sim o modo como lidamos com as mesmas, ou seja, a nossa atitude perante os desafios da vida. O que está em causa não são os eventos enquanto tais, mas sim o modo como nos relacionamos com eles.¹⁸ Percebemos assim que a nossa atitude perante a vida constitui um factor determinante a ter em conta. Segundo Wittgenstein, a adequação da nossa vida à "forma da vida" seria a saída para a existência humana: "A solução do problema que tu vês na vida é um modo de viver que faz desaparecer o problemático. Que a vida seja problemática quer dizer que a tua vida não se ajusta à forma da vida. Tu tens então de mudar a tua vida e, se ela se ajusta à forma, então o problemático desaparece."¹⁹ A questão seria depois aclarar o sentido e o referente da expressão a "forma da vida", apurando ainda se podemos ter algum tipo de acesso a essa realidade.

No *Tractatus*, Wittgenstein afirma ainda que "o sentido do mundo tem que estar fora do mundo."²⁰ O que tem efectivamente valor estaria para além do dizer ou do pensar. Segundo o filósofo austríaco, a linguagem seria incapaz de expressar o mais elevado. Habitualmente, interpretarmos o assinalar dos limites da linguagem em Wittgenstein como uma tentativa de circunscrever a nossa finitude. Mas, na verdade, o autor acaba por remeter-nos justamente para além desse limiar, como se aí estivesse o ouro a ser descoberto e resgatado, certamente a partir de uma via não linguística, através do silêncio (*schweigen*), como é proposto no final da sua obra. É nesse território que transcende o que pode ser dito que o filósofo situa o fundamental que poderá dar conta da condição humana: a lógica,²¹ o estético, o

ético e o místico. Nenhuma destas realidades seria dizível: “as proposições não podem exprimir nada do que é mais elevado.”²² O sentido da vida seria algo transcendente à condição mundana: “A solução do enigma da vida no tempo e no espaço situa-se fora do tempo e do espaço.”²³

Para Wittgenstein, o próprio mundo seria uma realidade neutra do ponto de vista ético: “Pois, em si, o mundo não é bom nem mau.”²⁴ A existência do ético dependeria exclusivamente da vontade humana enquanto realidade “transcendental”, não enquanto realidade empírica e psicológica: “O bem e o mal só advêm através do *sujeito*.”²⁵ Como é sabido, o *Tractatus* termina com uma tese lacónica:²⁶ “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve guardar-se silêncio.” Sobre o que transcende a linguagem, sobre o mais elevado – de que seria impossível falar – o melhor seria não dizer palavra, calar-se (*schweigen*). Alguns detectam aqui a falência ou até a morte da filosofia (estética, ética) e da religião. Na verdade, o desafio é ir ao encontro de outro fundamento (transcendente) para o espiritual, para a filosofia, para a ética e para a arte. Para nós, uma das saídas para este impasse será justamente repensar a natureza e o alcance do silêncio.²⁷

Em Wittgenstein, o silêncio é, por um lado, profilático, terapêutico, isto é, evita falarmos do que não pode ser dito;²⁸ mas, por outro, é também uma indicação que aponta para o mais importante – “além do espaço-tempo” (*außerhalb von Raum und Zeit*) –,²⁹ para “Deus” como condição do sentido do mundo.³⁰ Para o filósofo austríaco, remeter-se ao silêncio (*schweigen*) seria a única forma de exprimir de algum modo o indizível, “o mais elevado”. Perante este impasse, a nossa proposta é dupla: encontrar uma outra forma de pensar e valorizar a atitude e o silêncio (não como mudez, mas como uma experiência interior reveladora) e indicar ainda uma via (hipótese da alma) de superação do dilema de Deus como realidade transcendente, como acontece em grande medida na teologia judaico-cristã, matriz onde se move o pensamento de Wittgenstein. Por sua vez, a nossa chave de leitura passa pela exploração da ideia de eterno presente a partir de uma pista deixada pelo próprio filósofo: “Se se entende por eternidade não uma duração temporal infinita mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente.”³¹ Esta seria a resposta simultaneamente espiritual, ética e estética à existência humana, pois introduziria no mundo o sentido em falta, “na perspectiva da eternidade” (*sub specie aeterni*).³²

Na tradição ocidental, o eterno (*αἰών*) corresponde à condição do Ser (Parménides, Platão), uma realidade que está acima da sucessão dos factos, da cronologia (*χρόνος*), do tempo. A eternidade (*aeternitas*) é da ordem da permanência, da imutabilidade, da ilimitação. Essa é a condição do divino: absoluta presença e posse de si.³³ Por sua vez, na teologia cristã predomina a ideia da transcendência de Deus. Só a graça divina pode salvar o homem da sua condição de queda (pecado), do seu afastamento da vida eterna.³⁴ Em Wittgenstein, a eternidade é o que se situa para além do espaço-tempo, mas também o que confere ao mundo o sentido em falta. A dificuldade será ir além da nossa condição mundana, escapar à tirania do tempo, aceder ao eterno, uma

vez que, como refere o filósofo, “o sentido do mundo” terá de ser encontrado “fora do mundo.”³⁵ Perante a ideia da transcendência de Deus, e na ausência de um acesso directo ao eterno, resta-nos a possibilidade de considerar um representante do mesmo à nossa escala,³⁶ ou seja, a hipótese da alma.³⁷

Há uma pergunta que se impõe: a nossa condição coincide e esgota-se nos corpos da personalidade ou existem núcleos superiores de consciência? Se admitirmos esta última possibilidade,³⁸ o primeiro patamar seria a alma.³⁹ Esta seria o verdadeiro “sujeito suposto saber”,⁴⁰ uma outra vontade (Wittgenstein), o representante do eterno⁴¹ ou da necessidade maior. Por se situar fora do mundo, a alma seria a melhor hipótese para dar conta da condição de possibilidade do estético, do ético e do espiritual, no fundo, o representante mais imediato daquilo que Wittgenstein chama Deus (enquanto realidade transcendente). A alma seria o princípio de orientação interna onde podemos encontrar os estímulos para conduzir a nossa existência de acordo com o que é necessário e correcto. No fundo, se a vida for de facto sábia e benevolente, é no nosso ser interno que podemos perceber melhor os seus intentos. Como veremos mais à frente, a única forma de alcançarmos a serenidade – apaziguarmos a tensão (exigência) que nos constitui –, será viver o eterno presente,⁴² ou seja, cultivar uma atitude de entrega incondicional à vida interna, ao representante da vontade maior.

Não estamos a falar de algo meramente abstracto ou metafísico. Muitos de nós temos em consideração o nosso sentir mais profundo, o que este nos revela como mais apropriado numa determinada conjuntura. A alma seria a chamada voz da consciência,⁴³ a intuição, o sentir do coração.⁴⁴ É claro que este lado interior tem muitas vertentes,⁴⁵ camadas e níveis; tudo depende do nosso grau de consciência, de aprofundamento, de entrega, da qualidade da nossa atitude, da aptidão para o silêncio. O interior pode incluir algo tão diverso como estímulos físicos, instintivos, pulsionais, fantasias, delírios, emoções, mecanismos de defesa, crenças; mas também boas intenções, imagens (símbolos) transformadoras e edificantes, sentimentos elevados, intuições. Estes seriam os impulsos transpessoais.⁴⁶ A hipótese da alma representa assim a possibilidade de um saber e de uma necessidade acima da personalidade. Obviamente, a questão que se coloca é se existe efectivamente uma vida interna, uma experiência interior para além do registo psicológico, isto é, um núcleo de consciência acima do mental. É esta a aposta da psicologia transpessoal. Nas palavras do pioneiro Roberto Assagioli: “existe um Sábio assim, um Mestre deste tipo; está muito próximo e sempre presente em cada um de nós. É o Eu Superior, o Si Mesmo espiritual. Para chegar até ele é preciso fazer uma viagem, sim; mas uma viagem pelos mundos internos. Para alcançar a sua morada é necessário escalar, ascender até às alturas do superconsciente.”⁴⁷ Haveria ainda que isolar e distinguir o estímulo da alma dos impulsos da personalidade, em especial das invectivas do superego. A nosso ver, a chave é a qualidade da nossa atitude, isto é, o grau de receptividade e de entrega aos estímulos mais elevados.⁴⁸

A ideia de alma, como o representante do eterno à nossa escala, permite

pensar de outra forma a proposta wittgensteiniana de “viver o presente” e o “eterno” simultaneamente. A psicossíntese de Assagioli indica-nos o caminho: “o Si Mesmo possui o sentido do eterno; ou, melhor dito, vive no eterno. Mas no eterno *presente*, não numa eternidade apenas transcendente separada do devir evolutivo.”⁴⁹ Podemos assim esboçar uma tentativa de resposta para a dificuldade explicitada por Wittgenstein. O “Si Mesmo” (Assagioli) ou a alma seria o representante do eterno (transcendente) e, desse modo, a condição de possibilidade do espiritual, do ético e do estético (Wittgenstein). Todavia, o acesso ao instrutor interno (alma), teria como condição a qualidade da nossa atitude.

A atitude é um termo abordado na filosofia⁵⁰ e também na psicologia. Refere-se à dimensão prática da vida humana. Traduz a nossa conduta, a disposição de fundo, a orientação, o modo como lidamos com a existência, a tonalidade geral com que encaramos as diversas situações. A nossa atitude no dia-a-dia reflecte a postura geral em relação à vida no seu todo; na sua formulação mais extrema: se acreditamos na sabedoria da vida ou se desconfiamos dos infortúnios da existência. Por sua vez, o estado actual de desenvolvimento da nossa atitude é o que chamamos carácter, ou seja, o modo de ser e de agir de uma pessoa, o conjunto dos traços e disposições da personalidade com que reagimos aos desafios da vida. No fundo, a qualidade da nossa atitude é o que nos define, revelando o nosso carácter.⁵¹ Por sua vez, melhorar a atitude é algo que depende exclusivamente de nós. Se há alguma coisa que podemos aperfeiçoar é de facto a nossa atitude/carácter.⁵² Tal revela que a condição humana é transitiva e perfectível (Platão). A nossa própria vida interna parece interpelar-nos e pressionar-nos no sentido evolutivo.⁵³ Há algo em nós que nos convoca a um aprimoramento, de tal modo que o fundamental na existência parece resumir-se ao desafio de fazer sempre mais e melhor.⁵⁴

A vida confronta-nos a todo o momento com situações a que somos obrigados a responder. Ninguém está isento de provas desde que nasce até ao último suspiro. A nossa consciência, mais leve ou mais pesada, depende do modo como procuramos superar cada uma dessas provas. A má-consciência decorre de termos ficado aquém do nosso potencial; por sua vez, a boa-consciência corresponde ao encontro com as nossas possibilidades mais elevadas. Neste sentido, o grande repto da vida parece ser sobretudo subjectivo, interior, ético, espiritual. A atitude define o que nos motiva, as necessidades a que respondemos, o que valorizamos. Por exemplo, se temos em vista apenas a satisfação dos interesses da personalidade, ou se, pelo contrário, aspiramos e respondemos a necessidades mais elevadas.⁵⁵ A atitude constitui assim a pedra angular da existência, é um pouco como o diafragma das câmaras fotográficas que, ao ser aberto ou fechado, regula a entrada da quantidade e da qualidade da luz.

A nossa identidade não está dada à partida, é algo que terá de ser conquistado através da expansão da nossa consciência e do aperfeiçoamento da atitude. Somos o resultado do trabalho interior e interno. Este é um longo processo de autotransformação e de apropriação de si mesmo, procurando expressar

possibilidades de existência mais evolutivas.⁵⁶ A qualidade da atitude decorre assim do grau de consciência. O seu alargamento altera para cima tanto o limite superior como o limiar inferior da nossa conduta.⁵⁷ Há certos comportamentos que deixamos de ter, porque se tornaram obsoletos, isto é, incompatíveis com o nível de consciência entretanto alcançado; por sua vez, pelo mesmo motivo, há também atitudes mais nobres que acabam por se impor e ganhar direito de cidadania, elevando o patamar do nosso carácter. Para além dos estímulos internos, a própria vida obriga-nos igualmente à transformação, isto é, à mudança de atitude, nomeadamente através da desilusão, frustração, erro, perda, dor, etc.

O saber que mais importa é aquele que tem uma relação directa com a nossa vida, com a aquisição do sentido da existência; aquele que é transformador, contribuindo para o aperfeiçoamento da atitude/carácter; aquele que desperta em nós a aspiração para irmos ao encontro da nossa essência. Este seria um saber edificante que nos intima a apropriarmo-nos do nosso próprio ser (auto-realização). Obviamente, tudo isto só é possível se o indivíduo em causa tiver a intenção genuína de se transformar, de se entregar ao mais elevado. Em última instância, devemos permitir que seja a nossa alma a sustentar a nossa atitude, ou noutros termos, a atitude mais elevada coincide com a abertura e receptividade à necessidade interna. Por isso, o aperfeiçoamento da atitude será porventura o maior serviço que podemos prestar a nós próprios e aos demais. A cada um de nós caberia polir o seu carácter como um espelho, para que este não interfira e deforme a imagem, passando a reflectir o que é correcto e necessário em cada situação. O objectivo seria tornarmo-nos espelhos da vida interna, permanecendo disponíveis para a verdade que nos corresponde.⁵⁸ Em suma, o aperfeiçoamento da atitude/carácter (o ético) seria a chave e a condição de acesso ao espiritual.⁵⁹

Um dos aspectos cruciais da mudança de atitude e da sua qualidade é o silêncio. Porém, uma coisa é o silêncio como renúncia, abstinência, mudez, não dizer palavra; outra, o silêncio profundo, meditativo, instrutivo e actuante. Haveria assim um silêncio como vazio, não dizer nada, e um silêncio como receptividade aos estímulos internos, como contemplação, intuição e sabedoria.⁶⁰ No primeiro caso está em causa a ausência de palavra falada ou escrita, porventura em resultado do reconhecimento da nossa ignorância, das limitações da linguagem, como sucede no final do *Tractatus*. Mas o silêncio não se esgota na renúncia à palavra ou até na quietude e controlo dos corpos da personalidade (físico, emocional e mental) como acontece com diversas técnicas de relaxamento e de meditação. Se bem que a condição necessária seja o aquietar dos "corpos inferiores",⁶¹ o fundamental é, na verdade, a aspiração e o fazer caminho em direcção ao mais elevado. Tal deve ocorrer sem qualquer ambição ou expectativa, pois só desse modo poderemos acolher o desconhecido, o transcendente.

Só é possível escutar um estímulo numa oitava superior (a voz da alma) depois apaziguarmos os impulsos da personalidade. O estímulo transpessoal só se faz ouvir quando somos capazes de transcender os interesses da personalidade. Haveria assim uma relação directamente proporcional entre a profundidade do

nosso silêncio e a revelação da verdade pela própria vida no nosso interno. É no silêncio, na nossa câmara interna, que podemos ter a intuição mais adequada e encontrar a saída mais evolutiva para as dúvidas e impasses da existência.⁶² Em suma, o silêncio seria a condição necessária para o encontro com a alma (instrutor interno). Só através dessa sintonia podemos obter o discernimento e a orientação para expressarmos, no aqui e no agora, o que é necessário e correcto. É nessas circunstâncias que podemos começar a viver o eterno presente.

Antes de abordarmos esta questão, vamos recordar alguns aspectos sobre o tempo e as suas dimensões. São vários os autores que referem que a condição humana é temporal.⁶³ Na verdade, estamos constantemente expostos a um conjunto de ritmos físicos e biológicos, ou seja, movimentos recorrentes, segundo regimes temporais muito diversos. Os primeiros vestígios técnicos, rituais e artísticos do homem primitivo revelam já uma certa tomada de consciência e desconfinamento face aos ciclos naturais.⁶⁴ A perplexidade perante o tempo levanta a seguinte questão: será que o tempo da nossa vida tem sentido e propósito (tempo qualitativo) ou resume-se a uma sucessão de agoras preenchidos pelas contingências da existência (tempo quantitativo), na expectativa do último e derradeiro agora (a morte)?⁶⁵ Apesar do tempo não deixar de ser para nós uma realidade abstracta, podemos discriminar duas posições mais extremas: uns assumem que o tempo finito é a realidade fundamental e constitutiva do sentido (Heidegger); outros defendem que o tempo não é real,⁶⁶ não existe,⁶⁷ que a consciência habita o eterno presente, que o próprio tempo seria “uma imagem móvel da eternidade”.⁶⁸ De facto, a nossa vida está indissolúvelmente associada ao enigma do tempo;⁶⁹ na sua abordagem mais extrema, uns situam o sentido da existência dentro do tempo finito, outros fora do tempo.

O presente é uma noção difícil de ser definida. Tal como é vivido por nós, não corresponde a uma sucessão de agoras. O presente não é uma realidade comum e universal.⁷⁰ O presente não se repete; Heraclito lembrava que quando nos banhamos no leito de um rio são sempre outras as águas que encontramos. Por outro lado, não sabemos quais são os limites do presente, onde começa e acaba, quer do ponto de vista temporal, quer ainda do ponto de vista espacial. Qual será a extensão ou a duração do presente? Quanto tempo demora a passar? Não sabemos. Ignoramos também a velocidade com que o presente se desloca na suposta linha do tempo. Para alguns, o presente seria uma linha divisória, um plano sem espessura entre o passado e o futuro, entre aquilo que já deixou de ser e aquilo que não é ainda.⁷¹ No *Parménides*, Platão fala da “natureza desconcertante [sem lugar] do próprio instante” (ἡ ἐξαίφνης αὐτῆ φύσις ἄτοπος).⁷² O presente não escaparia ao não-ser, na medida em que se constitui através da anulação daquilo que se faz presente. Neste sentido, não teria sequer espessura, dimensão, pois está a ser anulado a cada momento. De um certo modo, podemos dizer que o presente não se torna presente, não se constitui como tal, se a nossa experiência do mesmo estiver limitada à mera sucessão dos agoras que o constituem.⁷³ Este é o problema da consciência do presente.

Por outro lado, se o presente para se constituir depende de outras dimensões, do passado e do futuro, tal poderá pôr em causa a ideia de “eterno presente”.

Na verdade, não há possibilidade de vivermos no passado ou no futuro, estes só existem respectivamente na memória e na expectativa. Nada acontece no passado, mas no presente, assim como nada ocorrerá no futuro, mas no agora. Por sua vez, o passado está presente no presente sob a forma de lembrança, assim também o futuro está igualmente presente no presente sob a forma de expectativa. Não há viagens ao passado nem ao futuro a não ser na imaginação. Ao que parece, a única dimensão do tempo em que se vive é o aqui e o agora. Estamos constantemente condenados a viver no presente. Este confunde-se com a consciência, a única dimensão que torna tudo real.⁷⁴ Nós vivemos o presente como um estado contínuo,⁷⁵ uma corrente constante de vivências (Husserl),⁷⁶ porém também como um estado de síntese entre passado e futuro.

A expressão ‘eterno presente’ tem um significado paradoxal, dá a entender que o presente é inescapável, que seria a única realidade.⁷⁷ Sobretudo, sintetiza duas dimensões que parecem excluir-se, permanecendo nos antípodas uma da outra. Conjuga o agora, o efémero com a eternidade; associa o imanente ao transcendente, o devir ao ser, o que parece ser mais fugaz, a sucessão de agoras, ao imutável; o fora do tempo e do espaço àquilo que se encontra no espaço e no tempo; enfim, conjuga a finitude mais radical com a infinitude. A expressão tem a ‘lógica’ do símbolo da cruz, conjuga a horizontalidade da vida, a distensão temporal, o mundo, com a verticalidade do ser, com o eterno; simboliza portanto a intercepção entre o presente e a eternidade.⁷⁸

Para além da vertente temporal (eterno presente), haveria que considerar a vertente espacial (ser parte de um todo),⁷⁹ ou seja, a ideia de não separatividade a nível espacial e até a nível do ser (ontológico). Estaríamos todos interligados e não irremediavelmente isolados⁸⁰ e distantes. Claro que aqui colocam-se as mesmas aporias. Todavia, não se trata da mera anulação do individual em prol do Todo ou do Uno (Plotino); este seria também um processo gradual. Do narcisismo primitivo ao transpessoal, vamos tomando consciência de tudo aquilo que nos liga e que nos une. Na presente condição, nem estamos completamente separados,⁸¹ nem totalmente unidos.⁸² Enquanto partícula ou filamento de um todo, o propósito seria dar o nosso contributo em prol do colectivo. Esta tese tem obviamente diversas implicações éticas.⁸³

A noção de eterno presente está associada a duas acepções muito distintas: a ideia de viver cada momento com a maior intensidade possível e a ideia de viver o presente em alinhamento com a necessidade interna. Podemos ir ao encontro do momento propício (καιρός), procurar tirar o melhor partido de cada oportunidade, segundo a interpretação mais comum do *carpe diem* de Horácio.⁸⁴ Mas também é possível interpretar essa injunção no sentido inverso. Neste caso, o convite seria para vivermos o que a vida nos dá a cada momento em conformidade com os estímulos da alma, ou seja, assistir cada situação de acordo com a orientação interna. Eis uma possibilidade para dar conta da

“perspectiva do eterno” (*sub specie aeterni*) de que nos falou Wittgenstein.

Podemos assim discriminar duas posições mais extremas em face da ideia de “eterno presente”. Da perspectiva da finitude seria procurar viver intensamente, aproveitando cada instante como algo único, irrepetível; nas palavras de Vinicius de Moraes, algo “que seja infinito enquanto dure”. Um dos exemplos maiores é o conceito de “instante existencial” em Kierkegaard como condição do “estado estético”: viver com prazer o presente (dissociado do passado e do futuro). Desforrar-se das agruras da existência, vivendo cada momento como a única coisa de valor que a vida pode oferecer. Por outro lado, da perspectiva da infinitude, o eterno presente significa entrar em fase e permanecer em sintonia com o pulso interno da vida. Assumir a vida como um acontecimento estético, ético e espiritual, como “obra de arte de Deus” (Wittgenstein), com a qual, em alinhamento com o propósito maior, seríamos co-criadores.⁸⁵

Por muito estranho que pareça, viver o eterno presente implica renunciar ao livre-arbítrio, à convicção (ilusão) de que sabemos o que é melhor para nós e para os outros;⁸⁶ implica por isso o desapego aos condicionamentos externos e aos impulsos da personalidade (esquecimento de si),⁸⁷ pois só dessa forma será possível a obediência à necessidade interna. Só a alma, como representante do eterno à nossa escala, é suposta saber o que é melhor para todos em cada situação.⁸⁸ Nas palavras de Wittgenstein, “bom é o que Deus ordena” (*Gut ist, was Gott befiehlt*).⁸⁹ Para o filósofo austríaco, a única saída para a condição humana seria colocarmo-nos nas mãos do Ente Supremo, algo muito semelhante ao que encontramos em Kierkegaard.⁹⁰

O eterno presente confronta-nos com a aposta radical de encarar a vida como sumamente sábia.⁹¹ Desta perspectiva, quando ocorre uma determinada situação, é porque estamos em condições de a superar, dando-lhe o tratamento mais digno.⁹² Ninguém será confrontado com um desafio que não possa ultrapassar.⁹³ Cada situação da nossa existência constitui uma prova, uma oportunidade de aprendizagem. Mais, a sintonia com a vida interna, revela que o próprio desafio encerra em si, em filigrana, a solução, a saída mais evolutiva. Por isso, o nosso foco deveria estar naquilo que a vida oferece a cada momento, soltando o passado e também o futuro. Viver o eterno presente seria viver segundo a perspectiva da alma, percebendo que todos os acontecimentos da existência são na verdade situações propostas pelas leis internas, são provas espirituais. É isso que significa ter fé, viver na fé, ou seja, reconhecer em todas as conjunturas uma proposta da vida interna.⁹⁴ Desta perspectiva, o sentido da vida revelar-se-ia através de tudo aquilo que a própria existência nos apresenta e devolve em resultado da qualidade da nossa atitude.⁹⁵ Por isso, quem vive o eterno presente aceita com gratidão o que é proposto, adere ao desenrolar da própria vida. Só desse modo, enquanto remetentes dos estímulos da alma, ou seja, em fase com a necessidade interna, podemos cumprir a nossa missão. Esta seria a única forma de assistirmos o propósito evolutivo, realizando o sentido da existência. Assim, se é a vida que nos interpela a todo o momento, exigindo de nós respostas práticas e

éticas, então podemos dizer que, em última instância, é ela que, através dos seus desafios, nos pergunta pelo sentido a darmos à nossa existência.⁹⁶

Na verdade, a condição humana parece comportar uma discrepância de si para si, um descompasso entre o ego/personalidade e o ser interno (alma). A não coincidência connosco próprios deixa-nos aquém do que deveríamos ser, da melhor versão de nós próprios. Existe assim uma diferença existencial e disposicional entre estar em acordo consigo próprio e “estar em dissonância e contradição consigo mesmo.”⁹⁷ Esta discordância gera tensão, incómodo, mal-estar, má-consciência e, ao mesmo tempo, a exigência de concordância. Estamos assim intimados a coincidir connosco próprios. Wittgenstein relaciona o sentir-se bem, o ser bem sucedido com a possibilidade de se viver o presente: “Só quem não vive no tempo, mas sim no presente, é bem sucedido.”⁹⁸ Evitamos equívocos se traduzirmos o termo *glücklich* por *bem sucedido*, e não por *feliz*; pois a felicidade encerra em si inúmeros mal-entendidos. Na verdade, o resultado, o efeito anímico de se viver o eterno presente – em sintonia com a vida interna – corresponde à alegria autêntica (não à felicidade). Inversamente, podemos afirmar que a falta de atenção aos estímulos internos só pode gerar desencanto e descontentamento. O facto de respeitarmos ou não o nosso sentir mais profundo tem uma tradução disposicional sob a forma de bem-estar ou mal-estar. A qualidade do nosso sentir depende do afastamento ou da proximidade com a nossa vida interna. O genuíno contentamento seria o sinal do ajuste do nosso ser com a “forma da vida”. Por isso, para Wittgenstein, “a paz interior” (*innerer Frieden*) decorre justamente de se viver em sintonia com o eterno.⁹⁹

Há uma pergunta radical e desconcertante que sinaliza se estamos ou não a viver o eterno presente:¹⁰⁰ estás preparado para morrer (desencarnar) agora? A esmagadora maioria diria que não. Só quem vive alinhado com o seu propósito interno – quem vive o eterno presente – poderá responder positivamente a este repto. Só na condição de instrumento da alma podemos aceitar tudo o que a existência nos propõe, inclusive a própria morte (desencarne). Assim, no eterno presente já não há passado, procura, expectativa, mas apenas aceitação sábia e serena da vida.¹⁰¹ Só deste modo seria possível viver “na perspectiva da eternidade” (*sub specie aeterni*, Wittgenstein, Espinosa).¹⁰²

Em conclusão, Wittgenstein tinha em vista o sentido da vida humana e a saída para as nossas contradições existenciais.¹⁰³ Como vimos, o *Tractatus* termina de uma forma abrupta, propondo o silêncio (*schweigen*)¹⁰⁴ sobre o que mais importa: o estético, o ético e o místico. Da nossa parte, procurámos responder ao desafio lançado, ou seja, ir ao encontro daquilo que não se pode dizer.¹⁰⁵ Assinalámos que a principal dificuldade consistia na ideia de silêncio como mudez e na tese da transcendência de Deus. A nossa proposta passou, no primeiro caso, pela ideia de um silêncio activo e revelador, fruto de uma atitude de receptividade à vida interna; e, no segundo caso, pela hipótese da alma, enquanto representante mais imediato do eterno à nossa escala. A saída para a existência humana residiria em viver no eterno presente: viver nesta realidade em conexão com o

interno (eterno).¹⁰⁶ Vimos que o eterno presente consiste em atender às situações segundo a óptica da alma, e, por isso, de um modo correcto e necessário.¹⁰⁷ Eis a arte de lidar com a vida, com o tempo,¹⁰⁸ ou seja, viver no mundo estando ao mesmo tempo fora do mundo. Como vimos, tal implica a adopção de outra perspectiva, de outra atitude: aquela que a própria vida interna, a “forma da vida” (Wittgenstein) reclama de nós.¹⁰⁹

Uma palavra ainda sobre o eterno presente e a arte. Não nos interessa aqui o sentido que este último termo adquiriu através do uso corrente, associado ao contexto do chamado “sistema da arte”.¹¹⁰ No primeiro Wittgenstein, a estética (Ästhetik) não tem que ver com essas práticas nem com uma disciplina teórica sobre o belo (artístico ou natural),¹¹¹ mas sim com um ponto de vista singular sobre toda a realidade, com uma forma única de contemplar a vida, ou seja, na perspectiva da eternidade (*sub specie aeterni*): contemplar o mundo na sua magnificência como “obra de arte de Deus”.¹¹² Aqui, uma vez mais, a exigência do filósofo deixa-nos algo desamparados.¹¹³ Como poderíamos nós transcender a finitude e alcançar a perspectiva da eternidade, ou seja, passar a ver o mundo como Deus o vê?¹¹⁴ No nosso entendimento, viver o eterno presente seria a primeira etapa dessa longa caminhada. Do ponto de vista transpessoal, na sua acepção mais elevada, a arte suprema seria assim a arte de viver o eterno presente, ou seja, em sintonia com a necessidade interna da própria vida. Neste sentido, só há arte¹¹⁵ na medida em que formos capazes de realizar, em alinhamento com os estímulos da alma, o que é evolutivo em cada situação;¹¹⁶ caso contrário estamos a lidar apenas com expressões da nossa personalidade ou com o condicionamento colectivo. Se a necessidade interna é a condição da arte do ponto de vista transpessoal,¹¹⁷ então a arte coincide com a capacidade de vivermos o eterno presente. Aliás, este conceito permite esclarecer de outro modo o denominador comum à proposta wittgensteiniana de equivalência entre o estético (arte), o ético¹¹⁸ e o místico (espiritual). Todas estas vertentes essenciais da condição humana constituem-se e são sustentadas pela necessidade interna. Viver o eterno presente seria a antecâmara da “perspectiva da eternidade” de Wittgenstein.¹¹⁹ O silêncio profundo, a escuta interna, enquanto condição da verdadeira arte de viver (*ars vivendi*), da sabedoria,¹²⁰ seria também a condição maior da inspiração e da arte.¹²¹

Notas

¹ “Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt außerhalb von Raum und Zeit.” *Tractatus* [T], 6.4312.

² “Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig,

der in der Gegenwart lebt.” T, 6.4311. Um dos objectivos do nosso ensaio consiste em procurar a forma de compatibilizar estas duas proposições de Wittgenstein.

³ As grandes perguntas não têm uma resposta definitiva. Pode até suceder que desapareçam a partir de um certo patamar,

em resultado do incremento da nossa consciência, nomeadamente quando esta se eleva e se estabiliza num nível em que a pergunta já não se coloca, ou seja, quando a própria experiência da vida nos dá a resposta que procurávamos. Nas palavras de Wittgenstein: "A solução do problema da vida nota-se no desaparecimento desse problema (Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems)." T, 6.521.

⁴ A questão do "mal natural", não gerado pelo arbítrio humano, constitui um dos argumentos fundamentais para a descrença numa vontade maior (Deus).

⁵ Esta não é apenas uma hipótese teórica (académica), nem mesmo uma mera aposta (pari) no sentido pascaliano, mas sim uma suposição que se pode traduzir numa compreensão da vida que é passível de se confirmar na nossa experiência.

⁶ Por exemplo, da perspectiva da finitude, a doença que encaramos como pura adversidade, infortúnio – gerando sofrimento e revolta –, poderá ser acolhida, da perspectiva transpessoal, com plena aceitação e até gratidão, descobrindo aí o início da cura, da purificação, da transformação e até do serviço.

⁷ Da perspectiva da finitude, os acontecimentos só 'me são dirigidos' no sentido em que me possam encontrar casualmente na sua rota.

⁸ Certas expressões a que recorremos aqui poderão parecer à maioria das pessoas abstractas, metafísicas ou até sem sentido. Na verdade são termos cujo referente não se constitui como objecto da experiência comum. A evidência da sua realidade resulta do trabalho interno, de uma relação aprofundada com a própria vida. Utilizando o jargão kantiano, assumimos que a experiência comum não coincide com toda a experiência possível, ou seja, que o "entendimento" (conceitos) e a "sensibilidade" (os dados dos cinco sentidos) não esgotam toda a nossa capacidade cognitiva e sensitiva.

⁹ Cf. Gagliardo, Daniel, *A Luz do Peregrino. A Entrega, Provas, Lei da Purificação e Lei do Serviço*, Lisboa, Espiral Editora, 2019 [ALdP].

¹⁰ Quando atingimos um certo grau de consciência, a verdade capta-se a partir dos estímulos internos, ou seja, revela-se através do nosso sentir interior mais profundo.

¹¹ Mesmo aqueles que não assumem essa possibilidade ficam por vezes na dúvida: "será que isto quer dizer alguma coisa?", "qual é o sentido deste acontecimento?", "parece que a vida me está a dizer algo", etc.

¹² Na psicologia, Jung, através do conceito de sincronicidade, foi dos primeiros a admitir a hipótese de uma certa "ligação entre acontecimentos" para além da "ligação causal" que conhecemos. Ao longo da sua obra, Jung deu várias definições do conceito de sincronicidade; afirmou por exemplo que seria a "coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo significativo." GW, VIII, p. 849.

¹³ Haveria que distinguir o espiritual da loucura. Pois, o delírio psicótico caracteriza-se justamente por uma voz que irrompe do real (Lacan), ou seja, por alucinações auditivas.

¹⁴ Veremos mais à frente que a expressão "eterno presente" poderá ser enganosa, pois o que está em jogo em cada momento não é o contacto com o eterno em sentido absoluto, mas sim com a porção desse eterno (alma) que nos cabe realizar.

¹⁵ Como representantes dessas leis ocultas, na tradição grega, temos as moiras (μοίραι) que tecem a todo o momento o nosso destino; na tradição hindu, temos a lei de causa e efeito num sentido alargado (karma).

¹⁶ Segundo Kierkegaard, o eterno está sempre presente, é ele que gera em nós o desespero existencial. A nossa condição implicaria um contacto permanente e tenso com o eterno. Ao não cumprirmos essa exigência, o resultado (o sinal disposicional) seria o tédio, o desespero e a até mesmo a angústia.

¹⁷ "Für den Menschen ist das Ewige, Wichtige, oft durch einen undurchdringlichen Schleier verdeckt. Er weiß: da drunten ist etwas, aber er sieht es nicht. Der Schleier reflektiert das Tageslicht." Tb, p. 80.

¹⁸ "Quem vive correctamente não sentirá o problema como uma tristeza, tão pouco como problemático, mas sim como uma alegria (wer richtig lebt, das Problem nicht als *Traurigkeit*, also nicht problematisch, empfindet, sondern vielmehr als eine Freude)." VB, p. 488.

¹⁹ "Die Lösung des Problems, das Du im Leben siehst, ist eine Art zu leben, die das Problemhafte zum Verschwinden bringt. / Daß das Leben problematisch ist, heißt, daß Dein Leben nicht in die Form des Lebens paßt. Du mußt dann Dein Leben verändern, und paßt es in die Form, dann verschwindet das Problematische." *Werkausgabe, Vermischte Bemerkungen*, Band 8, [VB], pp. 487-488.

²⁰ "Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen." T, 6.41.

²¹ "A Lógica não é uma doutrina, mas uma imagem espelhada do mundo. A Lógica é transcendental (Die Logik ist keine Lehre, sondern ein Spiegelbild der Welt. Die Logik ist transzendental)." T, 6.13.

²² "Sätze können nichts Höheres ausdrücken." T, 6.42

²³ "Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt außerhalb von Raum und Zeit." T, 6.4312.

²⁴ "Die Welt ist dann an sich weder gut noch böse." Cf. *Werkausgabe*, Band 1, *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-16, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989. [Tb], p. 174.

²⁵ "Gut und Böse tritt erst durch das Subjekt ein." Tb, p. 174. O bem e o mal seriam apenas possibilidades da vontade transcendental do sujeito e não características do mundo (Eigenschaften in der Welt). Ou seja, noutra formulação: "o bem reside fora do âmbito dos factos (das Gute liegt außerhalb des Tatsachenraums)." VB, p. 454.

²⁶ Proibição semelhante àquela que encontramos na lei mosaica: a interdição de fazer imagens de Deus e até de pronunciar o seu nome.

²⁷ "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen." T, 7.

²⁸ Por limitação e inadequação da linguagem humana, guardar silêncio

(schweigen) evitaria atraírcos a natureza indizível do mais elevado, estabelecendo, desse modo, uma fronteira entre o mundano e o transcendente.

²⁹ T, 6.4312

³⁰ A condição do sentido do mundo transcende o mundo: "Deus não se revela no mundo (Gott offenbart sich nicht in der Welt)." T. 6.432.

³¹ "Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt." T, 6.4311. Este é obviamente um tema bíblico: "Procurai, antes, primeiro o reino de Deus e a justiça d'Ele; e todas estas coisas vos serão dadas. Não vos preocupeis com o dia de amanhã, pois o dia de amanhã preocupar-se-á consigo mesmo. Basta ao dia <de hoje> o mal que lhe pertence" (ζητείτε δὲ πρῶτον τὴν βασιλείαν [τοῦ θεοῦ] καὶ τὴν δικαιοσύνην αὐτοῦ. καὶ ταῦτα πάντα προστεθήσεται ὑμῖν. μὴ οὖν μεριμνήσητε εἰς τὴν αὔριον. ἡ γὰρ αὔριον μεριμνήσει εαυτῆς: ἀρκετὸν ἡ ἡμέρα ἢ κακία αὐτῆς). Mat. 6: 33-34. Adoptamos a tradução de Frederico Lourenço.

³² Para Leibniz, compreender as coisas na perspectiva da eternidade (*sub specie aeternitatis*) significa concebê-las como manifestações da essência divina.

³³ Em Boécio, "a eternidade é a posse total e perfeita de uma vida interminável" (aeternitas igitur est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio). *De consolatione philosophiae*, V, 6.

³⁴ Génesis 3:1-24.

³⁵ "Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen." T, 6.41.

³⁶ Na verdade, o que está aqui em jogo é mais a possibilidade da presença e apelo do eterno em cada um de nós.

³⁷ Não se trata de uma mera hipótese, mas sim de uma possibilidade que se constitui ao mesmo tempo como a condição da sua procura e aquisição. Cf. Kierkegaard, Søren, *Adquirir a sua alma na paciência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

³⁸ Eis a confissão do 'credo ocultista' de Fernando Pessoa no último ano de vida: "Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses

mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não.” *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa, 13 de Janeiro de 1935.

³⁹ Não entendemos a alma como o faz uma certa tradição, ou seja, como o princípio vital, constitutivo de todos os seres vivos. Também não nos revemos no conceito teológico de uma espécie de duplo espiritual do indivíduo. A alma seria sim o primeiro núcleo superior de consciência. Não deixa de ser absurdo julgarmos que podemos entrar em contacto directo com o Absoluto (Deus). Na verdade, o caminho para Deus tem na alma a sua primeira paragem. Por sua vez, a presença da alma revela-se através do mal-estar gerado por não cumprirmos aquilo que ela estimula: equanimidade (impessoalidade), harmonia, equilíbrio, sabedoria, serviço. Estes seriam os dons da alma. Por isso, quando expressamos esses dons, sentimos uma genuína alegria de vida.

⁴⁰ A expressão foi utilizada por Lacan a partir do *Seminário IX, A identificação*, sessão de 15 de Novembro de 1961. Fazemos aqui um uso irónico, pois ela significa em Lacan o avesso daquilo que aqui propomos.

⁴¹ Para funcionar como representante do “eterno”, a alma deverá estar em comunhão com níveis mais elevados de consciência.

⁴² Ainda que seja importante saber da importância do eterno presente, esse conhecimento não corresponde ao efectivo viver o eterno presente, ou seja, atender e orientar-se pelos estímulos internos. É aí que podemos encontrar a nossa verdadeira identidade, a nossa essência.

⁴³ Um dos exemplos das indicações internas, ainda que pela negativa, é a voz interior de Sócrates (Cf. *Apologia*, 31cd), as injunções do seu δαίμων (Cf. *Banquete*, 202d-203a), um mediador entre os mortais e os deuses.

⁴⁴ Em várias tradições e autores, nomeadamente no Egipto antigo,

acreditava-se que era necessário começar por ouvir o nosso próprio coração para se compreender a alma.

⁴⁵ Para além da experiência externa, é por demais evidente que existe também uma experiência interior (psicológica ou psíquica): emocional, sentimental, mental.

⁴⁶ Max Scheler fala dos “impulsos da consciência [ética]” (Regungen des Gewissens), acrescentando que “é também inerente a estes impulsos, por natureza, a relação de sentido com uma ordem invisível e com um sujeito espiritual-pessoal que preside a essa ordem (so wohnt auch diesen Regungen von Hause aus die Sinnbezüglichkeit auf eine unsichtbare Ordnung inne und auf ein geistig-persönliches Subjekt, das dieser Ordnung vorsteht).” Cf. *Reue und Wiedergeburt* (1917).

⁴⁷ “Ebbene, un simile Saggio, un simile Maestro esiste; è vicino, anzi presente in ognuno di noi. È l’lo superiore, il Sé spirituale. Per arrivare a lui occorre, sì, un viaggio, ma un viaggio nei mondi interni. Per raggiungere la sua sede occorre un’ascesa, l’ascesa verso le altitudini del supercosciente.” Assagioli, Roberto, *Lo Sviluppo Trans Personale*, Roma, Astrolabio, 1988, [LSTP], p. 69.

⁴⁸ Roberto Assagioli fala da necessidade de “uma adequada preparação psicospiritual [...] para captar as suas mensagens subteis, distinguindo-as de todas as demais vozes interiores, e também para compreender e interpretar correctamente o seu simbolismo.” LSTP, p. 69.

⁴⁹ “Il Sé ha il senso dell’eterno; o meglio, vive nell’eterno; ma nell’eterno ‘ora’, non in un eterno solo trascendente, scisso dal divenire evolutivo.” LSTP, p. 70.

⁵⁰ Em filosofia, fala-se da oposição entre a atitude filosófica e a atitude natural (senso comum). Na fenomenologia de Husserl, a primeira só pode instalar-se através da suspensão (εποχή) da segunda. As características da atitude filosófica incluem o espanto, a indagação, a dúvida, o questionar, a problematização, a crítica, a exigência de clareza, o rigor, a capacidade argumentativa (dialéctica), a fundamentação, a lógica, etc.

⁵¹ O carácter representa a síntese de todo o nosso percurso até ao presente. Contudo, apesar dessa herança, dispomos de alguma margem de transformação para melhor.

⁵² Esta é uma tarefa hercúlea: “O edifício do teu orgulho tem de ser desmantelado. E isso dá um trabalho medonho (*Das Gebäude Deines Stolzes ist abzutragen. Und das gibt furchtbare Arbeit*)”. VB, p. 485.

⁵³ Freud não acreditava na possibilidade de uma “pulsão de auto-aperfeiçoamento” (Trieb zur Vervollkommnung). Cf. GW, XIII, p. 44. Para ele, sublimamos porque somos forçados a isso por factores exteriores. Só a corrente transpessoal (Assagioli) admite a existência de estímulos superiores ou internos.

⁵⁴ Nas palavras de Sócrates: “quando age, não deve ter outra coisa em vista senão a correcção ou a incorrecção dos seus actos, e se é um homem de acções boas ou más (οὐκ ἐκεῖνο μόνον σκοπεῖν ὅταν πράττῃ πότερον δίκαια ἢ ἀδίκαια πράττει. καὶ ἀνδρὸς ἀγαθοῦ ἔργα ἢ κακοῦ)”. *Apologia*, 28b.

⁵⁵ Estamos a falar de necessidades maiores, isto é, relacionadas com o bem de todos nas diversas áreas da vida: ambiente, educação, cultura, sociedade, economia, política e evolução espiritual.

⁵⁶ Do ponto de vista transpessoal, a tarefa maior da existência seria diminuir a distância com o que já somos em essência, espelhando essa condição mais profunda nesta realidade material através dos veículos da nossa personalidade: corpo, sentimento e mente.

⁵⁷ Segundo a ética socrática, o mal provém da ignorância, de um grau de consciência limitado e obscurecido. Daí a aposta platónica na formação (παιδεία) como requisito indispensável para a expansão consciencial. Cf. Alegoria da Caverna. *República*, livro VII.

⁵⁸ Mais, só a abertura à necessidade interna, acompanhada do aprimoramento da atitude, poderá confirmar que o nosso sentir interno é autêntico. Por vezes, no caminho espiritual, não sabemos se o estímulo vem da alma ou da personalidade; ficamos na dúvida. Inicialmente, essa diferença não é óbvia. Só com o tempo é possível ter um

discernimento mais preciso, sobretudo em resultado do aperfeiçoamento da nossa atitude. Ou seja, só há dúvida e incerteza enquanto a entrega genuína ao nosso interno não for suficientemente elevada. Não há conexão com a alma sem uma atitude de serviço, sem que o ser se transforme num instrumento de assistência a necessidades maiores.

⁵⁹ Vários autores referem que o contacto com o espiritual, com os níveis superiores de consciência, depende sobretudo da atitude de serviço e da entrega incondicional ao ser interno (alma). O nosso ego, que não se esgota nos corpos da personalidade, deve revelar a capacidade de elevar o horizonte dos seus interesses e focar-se na vida interna. A nossa evolução (sublimação) dependeria da determinação do nosso ego em entregar-se à vida interna, em oferecer aos corpos da personalidade metas mais elevadas. Cf. ALdP, pp. 7-50.

⁶⁰ Haveria uma fala vazia e uma fala plena. Esta última, proveniente do silêncio profundo, seria um instrumento evolutivo. Tal significa que a fala não é incompatível com o silêncio, pelo contrário, deve ter neste a sua origem.

⁶¹ A nossa consciência deve ter controle sobre os pensamentos, as emoções e o corpo físico, mas esta é apenas a condição prévia, e portanto uma expressão inicial e limitada do silêncio. Na sua aceção mais elevada, o silêncio é a expressão da própria vida interna, o que significa que só o silêncio mais profundo pode preparar-nos para a verdade e conduzir-nos para o encontro com a nossa essência.

⁶² No silêncio profundo podemos captar diferentes padrões vibratórios, frequências, energias, imagens, símbolos; no fundo, elementos subtis que dão conta da realidade mais essencial das coisas.

⁶³ Na nossa existência individual, assim como na vida colectiva (história), os grandes marcadores do tempo são os acontecimentos mais significativos e traumáticos. O século XIX ficou marcado pelo final da Revolução Francesa e pelos seus ideais de liberdade (1799). O século XX começou com a tragédia do “inafundável” Titanic (1912), e definitivamente com o eclodir da I Guerra

Mundial (1914). Já o início do século XXI ficou associado ao ataque às torres gémeas em Nova Iorque, 11 de Setembro de 2001.

⁶⁴ Ao contrário do homem, o animal parece estar completamente refém do condicionamento biológico e dos ritmos naturais.

⁶⁵ Várias frases latinas chamam a nossa atenção para esse fim. A expressão latina *memento mori* significa: lembra-te da morte ou lembra-te que vais morrer. A expressão latina *respice finem* significa olhar para o fim. Esta foi a frase mandada gravar por Ivan Ilitch na medalha presa à corrente do seu relógio de bolso.

⁶⁶ O tempo seria sobretudo uma criação da mente concreta, uma certa interpretação abstracta do fluxo da energia.

⁶⁷ “No nível mais fundamental que hoje conhecemos, portanto, existe pouco que se assemelhe ao tempo da nossa experiência. Não existe variável «tempo» especial, não existe diferença entre passado e futuro, não existe espaço-tempo (Segunda Parte).” Rovelli, Carlo, *A Ordem do Tempo*, Lisboa, Objectiva [AOdT]. p. 174.

⁶⁸ No original: εἰκό δ' ἐπεισεί κινήτων τινα αἰώνος ποιήσει, καὶ διακοσμῶν ἄμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰώνος ἐν εἰ καὶ ἀριθμὸν ἰσούσαν αἰώνιον εἰκόνα. τοῦτον ὄν δὴ χρόνον ἠνομάκαμεν.” *Timeu*, 37d. A partir de 37c, Platão descreve a geração do tempo através da criação dos astros, imitando a eternidade que “gira em círculos segundo o número.” 38a.

⁶⁹ Nas palavras de Carlo Rovelli, “o mistério do tempo cruza-se com o mistério da nossa identidade pessoal, com o mistério da consciência.” AOdT. p. 178. Nesta obra, o autor resume as descobertas da física actual sobre o tempo do seguinte modo: “Inúmeras experiências comprovam praticamente todas as coisas narradas na primeira parte do livro: a desaceleração [do tempo] com a altura e a velocidade, a não existência do presente, a relação entre tempo e campo gravitacional, o facto de as relações entre os diversos tempos serem dinâmicas, de as equações elementares não conhecerem a direcção do tempo, a relação entre entropia e direcção do tempo, a relação entre entropia e desfocamento. Tudo isso está comprovado.” AOdT. p. 177.

⁷⁰ Do ponto de vista da física actual: “O presente comum a todo o universo não existe (capítulo 3). Os acontecimentos não são todos ordenados em passados, presentes e futuros: são apenas «parcialmente» ordenados. Existe um presente próximo de nós, mas não algo de «presente» numa galáxia distante. O presente é uma noção local, não global.” AOdT, pp. 173-4.

⁷¹ Em Aristóteles, o agora é o presente sem duração, instantâneo, o limite móvel entre o passado e o futuro. *Física*, IV, 219a,

⁷² 156d, p. 96.

⁷³ A nossa tendência para pensar o tempo como algo objectivo, como uma sucessão de agoras, encobre “a unidade ecstática da temporalidade” (Heidegger).

⁷⁴ Presentismo (do inglês *presentism*) é o nome da doutrina que defende que só o presente é real.

⁷⁵ Como mostrou Bergson, o tempo na ciência está “especializado”, não corresponde ao tempo vivido, ao tempo da consciência.

⁷⁶ *Ideen*, I. § 81.

⁷⁷ Nas palavras de Robert Assagioli: “O «eterno presente» (eterno agora) é uma expressão paradoxal que é intuída, mas que nos dá a chave de uma verdade fundamental: a relação entre o transcendente e o imanente, entre o ser e o devir. É a vida plena, que é precisamente a síntese do ser e do devir.” LSTP, p. 70.

⁷⁸ Verificamos que a grande parte das aporias associadas à noção de eterno presente decorre de pensarmos a síntese entre o presente e o eterno em termos absolutos.

⁷⁹ “Mas o corpo humano, o *meu* corpo em particular, é uma parte do mundo entre outras partes do mundo: entre animais, plantas, pedras, etc., etc. (Der menschliche Körper aber, *mein* Körper insbesondere, ist ein Teil der Welt unter anderen Teilen der Welt, unter Tieren, Pflanzen, Steinen, etc., etc.)» Tb, p. 177.

⁸⁰ A psicanálise lacaniana fala de um isolamento irremediável: o gozo do Um estaria sem relação com o gozo do Outro.

⁸¹ Não é difícil reconhecer que partilhamos o mesmo ar que respiramos, as mesmas águas, o mesmo planeta, etc.

⁸² Existem vários exemplos de experiências de “eterno presente”: amor, contemplação estética, estar absorvido em tarefas, criação artística, transe, êxtase místico, etc. No caso da relação íntima, ocorre não só uma suspensão do tempo, mas também da separatividade entre o um e o outro, ou até a experiência de fusão das polaridades sexuais.

⁸³ Seríamos todos responsáveis, cada um à sua medida. A transformação do indivíduo, ao abrir um precedente positivo – um padrão de conduta mais evolutivo –, teria efeitos benéficos sobre os demais.

⁸⁴ *Carpe diem quam minimum credula postero* (aproveita o dia presente e sê o menos confiante possível no futuro), frase presente nas *Odes* de Horácio.

⁸⁵ Essa seria a condição daquele que permanece receptivo aos estímulos da alma, plasmando nesta realidade o que é necessário e correcto. Tal condição impõe-se a partir de um determinado grau evolutivo de consciência. No momento adequado, a própria vida dirá a cada um que é chegada a hora da entrega à alma, de viver o eterno presente.

⁸⁶ Identificamos a nossa liberdade com a possibilidade de fazermos o que bem entendemos, com o arbítrio. Porém, do ponto de vista transpessoal, a liberdade decorre da entrega da condução da nossa vida aos núcleos superiores de consciência. Ou seja, só seremos livres se permitirmos que a nossa essência interna se expresse nesta realidade. Cf. ALdP, p. 20.

⁸⁷ É o esvaziamento da motivação pessoal que abre as portas ao impulso transpessoal, ao estímulo da alma. Cf. ALdP, pp. 36-37.

⁸⁸ Para se viver o eterno presente é necessário atingir-se uma certa condição de neutralidade, o que, por sua vez, requer o contacto com a vida interna, ou seja, com a fonte dessa mesma condição.

⁸⁹ *Werkausgabe, Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Band 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, p. 115.

⁹⁰ Apesar de em ambos os casos ressaltar o conceito cristão de Deus, uma versão particular do Absoluto, o que está em causa é a entrega incondicional à manifestação possível do eterno em nós, ou seja, da alma.

⁹¹ Em última instância, só a experiência de cada um o poderá confirmar ou desmentir.

⁹² Viver o eterno presente não significa estagnação, inércia; pelo contrário, representa abertura à necessidade transpessoal, à transformação, ao desconhecido, ao inédito.

⁹³ Cf. ALdP, pp. 53-101.

⁹⁴ Não entendemos aqui a fé como crença cega num conjunto de dogmas decretados ou alegadamente revelados pelo divino através de um livro, profeta, teólogo ou instituição religiosa. Cf. ALdP, pp. 194-5.

⁹⁵ Ou seja, do retorno que obtemos por intermédio dos acontecimentos externos e do nosso sentir interior.

⁹⁶ Nas palavras de Viktor Frankl: “Ultimately, man should not ask what the meaning of his life is, but rather he must recognize that it is he who is asked. In a word, each man is questioned by life; and he can only answer to life by answering for his own life; to life he can only respond by being responsible.” *Man’s Search for Meaning*, New York, Washington Square Press, p. 131.

⁹⁷ No original: “Ἐμὲ ἐμοῦτὸ εὐτύχητον εἶναι καὶ ἐναντὶ ἀλέγειν.” *Górgias*, 482c.

⁹⁸ “Nur wer nicht in der Zeit, sondern in der Gegenwart lebt, ist glücklich.” Tb, p. 169.

⁹⁹ “Vive em paz interior! Mas como é que tu alcanças a paz interior? SÓ na medida em que vivo agradando a Deus. Só assim é possível suportar a vida (Lebe in innerem Frieden! Wie aber kommst du zum inneren Frieden? NUR indem ich Gott gefällig lebe! Nur so ist es möglich, das Leben zu ertragen). *Geheime Tagebücher 1914-1916*, Wien, Turia & Kant, 1992, p. 148.

¹⁰⁰ Esta pergunta revela igualmente a nossa dependência do tempo futuro. A resposta negativa manifesta que contamos ainda com muitos anos à nossa frente, que a nossa morte é um assunto adiado *sine die*.

¹⁰¹ Para o efeito, é preciso desapego e renúncia, permanecer verdadeiramente

livre do passado e das expectativas em relação ao futuro.

¹⁰² Viver o eterno presente seria a condição do sábio, do iluminado; um ser cuja existência seria a expressão plena da sua alma (essência).

¹⁰³ “Mas pode-se viver de tal forma que a vida deixe de ser problemática? De tal forma que se vive na eternidade e não no tempo?” (Kann man aber so leben, daß das Leben aufhört, problematisch zu sein? Daß man im Ewigen *lebt* und nicht in der Zeit?) T, p. 168.

¹⁰⁴ Esta silêncio é também uma forma de comunicar pela negativa, pela ausência.

¹⁰⁵ Ir ao encontro da sugestão deixada no final do Tractatus: “As minhas proposições esclarecem na medida em que aquele que me compreende acaba por reconhecê-las como absurdas, quando através delas – com base nelas – se elevou para lá das mesmas (Ele tem de, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela.” No original: Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) / Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.” T. 6.54.

¹⁰⁶ No *Novo Testamento* temos uma máxima que sintetiza bem a resolução deste paradoxo: estar no mundo sem pertencer ao mundo. Cf. Jo. 17:11-14.

¹⁰⁷ Uma vez consumada, esta seria a melhor hipótese para a possibilidade que Wittgenstein anuncia no final do Tractatus: “ver o mundo correctamente” (die Welt richtig sehen). “Ele tem de ir além destas proposições, depois vê o mundo da forma correcta (Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.)” T, 6.54.

¹⁰⁸ Só entrando em sintonia com a necessidade interna, podemos escapar à «tirania» do tempo.

¹⁰⁹ É através desse silêncio que podemos detectar os estímulos de níveis superiores de consciência.

¹¹⁰ É conhecido o veredicto de Wittgenstein sobre a impossibilidade de se dizer alguma

coisa com valor no domínio da arte: “Em arte é difícil dizer algo que seja tão bom como não dizer nada” (In der Kunst ist es schwer etwas zu sagen, was so gut ist wie: nichts zu sagen). VB, p. 481.

¹¹¹ De acordo com as notas de alguns estudantes, o segundo Wittgenstein alinhava pelo mesmo diapasão: “You might think Aesthetics is a science telling us what’s beautiful – almost too ridiculous for words. I suppose it ought to include also what sort of coffee tastes well.” Wittgenstein, Ludwig, *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* (ed. C. Barrett), Berkeley, University of California Press, 1967, p. 11.

¹¹² Esta tese remete-nos para a etapa final (*Sabbath*) da criação do mundo (judaica) em que Deus viu que o que fez era bom (Gén. 1:31).

¹¹³ A transcendência de Deus na tradição judaico-cristã inviabiliza a “perspectiva da eternidade” para os mortais.

¹¹⁴ Wittgenstein propõe uma mudança radical do nosso ponto de vista ao ponto de conseguirmos olhar para cada um dos entes e para o mundo como criação divina no seu máximo esplendor.

¹¹⁵ Cada um expressa criativamente a sua condição, o seu estado: “É impossível escrever sobre si algo mais verdadeiro do que se é [...] Cada um escreve sobre si de acordo com a sua altura (Es ist unmöglich wahrer über sich selbst zu schreiben, als man ist. [...] Über sich schreibt man, so hoch man ist).” VB, p. 496.

¹¹⁶ Para Kandinsky, a fonte da criação artística deveria ser a “alma” (Seele) e a “necessidade interior” (innere Notwendigkeit). Porém, o pintor entende a “alma” como sinónimo do sentir psíquico e a “necessidade interior” como sinónimo do impulso artístico. Em alternativa a esta ideia de “necessidade interior” de cariz psicológico, propomos a expressão *necessidade interna* para dar conta de um estímulo verdadeiramente transpessoal, ou seja, uma motivação para além dos fins egoístas da personalidade.

¹¹⁷ Podemos dizer que a obra de arte, filha da necessidade interna, habita o eterno presente; nela o tempo e o espaço estão em suspensão.

¹¹⁸ Wittgenstein afirmou que a “ética e estética são o mesmo” (Ethik und Ästhetik sind Eins). T, 6.421. Nos *Diários de 1914-16*, o filósofo afirma o seguinte: “A obra de arte é o objecto visto *sub specie aeternitatis*; e a vida boa é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. Esta é a ligação entre arte e ética” (Das Kunstwerk ist der Gegenstand *sub specie aeternitatis* gesehen; und das gute Leben ist die Welt *sub specie aeternitatis* gesehen. Dies ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik). Tb, p. 178. Cf. Azevedo, Leonel, *Ética e Estética em Ludwig Wittgenstein* (tese de doutoramento), Lisboa, FCSH-UNL, 2011; Azevedo, Leonel; Carvalho, Mário, *Uma conferência sobre ética*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

¹¹⁹ A contemplação não seria tanto a partir de fora, do exterior (von außen betrachten, nicht nur von innen”) como indica Wittgenstein, mas sim a partir da óptica interna. Cf. VB, p. 563.

¹²⁰ Esta seria uma aposta (hipótese) potencialmente resolutive para a condição humana.

¹²¹ O que está em causa não é fazer algo primoroso do ponto de vista artístico/ técnico, dinâmico, com originalidade, com verdade, mas sim algo que seja necessário ou evolutivo da óptica interna. Da perspectiva transpessoal, a criatividade deve estar ao serviço dessa necessidade maior.

Un autre rapport au temps colonial

Cécile Bourne-Farrell

Curator

www.cecile-bourne-farrell.com

Résumé

Un autre rapport au temps colonial

En fonction d'où on se place, le temps prend différentes valeurs. Que l'on soit à l'Est, au Nord ou au Sud de l'hémisphère, le temps se vit différemment. Pour envisager de comprendre ces différentes conceptions du temps, le théoricien Walter Mignolo nous renvoie à l'idée de savoir d'où on parle ? Depuis quelles situations géographiques, sociales et politiques observe-t-on la question du temps tout particulièrement durant les périodes coloniales et après ?

D'où se place-t-on pour parler de quelle temporalité me semble un axe intéressant pour envisager la portée de certaines œuvres artistiques qui évoquent cette période et leur réception aujourd'hui. Cet article est à l'écoute d'artistes contemporains d'Angola, du Mozambique ou du Portugal et leur donne la parole sur leur ressenti autour de cette période de la guerre coloniale portugaise qui, *a posteriori* laisse encore des traces conséquentes aujourd'hui. Les marques de cette période des guerres coloniales portugaises parlent à leurs contemporains à un moment où ce passé récent véhicule certains malentendus au présent.

Mots clés

Colonialismo, Retornados, Guerra Colonial Portuguesa, África Lusófona, Felwine Sarr, Françoise Vergès, Cecile Bourne-Farrell

Abstract

Another connection to colonial times

Depending on where you are, time takes on different values. Whether you are in the East, North or South of the hemisphere, time is lived differently. To consider understanding these different conceptions of time, the theorist Walter Mignolo refers us to the idea of where we are talking from? From what geographic, social and political situations do we observe the question of time, especially during colonial times and after?

Where do we stand to talk about what temporality seems to me an interesting axis to consider the scope of certain artistic works that evoke this period and their reception today. This article listens to contemporary artists from Angola, Mozambique or Portugal and gives them a voice on their feelings around this period of the Portuguese colonial war which, a posteriori still leaves significant traces today. The marks of this period of the Portuguese colonial wars speak to their contemporaries at a time when this recent past conveys some misunderstandings to the present.

Keywords

Colonialism, Returnees, Portuguese Colonial War, Lusophone Africa, Felwine Sarr, Françoise Vergès, Cecile Bourne-Farrell

J'aimerais parler du décalage temporaire qui existe durant et après le temps des guerres coloniales portugaises. Ces guerres non suffisamment exprimées des deux côtés, tant du côté portugais que des pays colonisés, a laissé des conséquences considérables dues à une amnésie organisée de cette période entre 1961 et 1974 qui fait suite à l'esclavagisme.

À la lueur de la pratique de certains artistes contemporains issus de cette période coloniale comment décoloniser notre rapport à cette période aujourd'hui ? La place de l'artiste est à comprendre ici dans une subjectivité assumée, qui exprime émotions et états psychologiques dans lesquels les personnes se trouvent confrontées.

Les artistes contemporains, comme la littérature, notamment celle de Franz Fanon¹, Antonio Lobo Antunes², Leonora Miano³ ou Yannick Lahens⁴ m'ont amené à prendre la mesure de l'aliénation mentale et physique dans laquelle les personnes se sont retrouvées d'un côté comme de l'autre, pris au piège depuis l'esclavagisme, de la période coloniale, aux indépendances, jusqu'à aujourd'hui. Ces situations se retrouvent dans toutes les parties du globe où les personnes ont été « chosifiées » par les puissances coloniales comme par exemple la France dans son rapport à l'Algérie, ou à La Réunion, respectivement étudiées par Franz Fanon ou plus récemment par Françoise Vergès, dans son dernier livre « Le Ventre des Femmes » ou encore Grada Kilomba⁵ dans « Plantation Memories ».

C'est au cours de recherches effectuées sur la situation lusophone de cette trop longue période coloniale que j'ai pu estimer les dommages de ces décalages spatiaux-temporaires différents entre ceux restés au Portugal et ceux qui furent envoyés par le gouvernement portugais pour y réaliser des affaires ou pour être sous le commandement de l'armée. Je me suis ainsi penchée sur comment, *a posteriori*, les artistes ont exploité ces différences temporelles et quelles sont leurs stratégies créatives pour comprendre, analyser et dépasser ces décalages et traumas ? Qu'est-ce que les artistes ont à nous transmettre dans leur travail qui puisse nous amener à penser le chemin de la décolonisation depuis le temps colonial jusqu'à aujourd'hui et opérer une postcolonialisation conscientisée ?

Nous essayerons ici de comprendre le problème de la colonisation non questionnée, qui perdure et enfante d'autres malentendus, comme le dit si justement l'artiste congolais Sammy Baloji : 'Je ne suis pas intéressé par le colonialisme comme une chose du passé, mais plutôt dans la continuité de ce même système'⁶.

Le sociologue péruvien Anibal Quijano a proposé de réfléchir sur le fait que le colonialisme est une composante nécessaire de la modernité et qu'elle ne peut donc pas être supprimée des conceptions impériales globales. En d'autres termes, le colonialisme est le côté le plus sombre de la modernité occidentale. Compte tenu de ce cadre fondé sur l'histoire coloniale des Amériques, puis du monde, Quijano a proposé la tâche dé-coloniale qui consiste à réfléchir à une reconstitution épistémique⁷.

Je me suis rendue compte que nombre d'artistes contemporains ont vécu des histoires similaires et dissemblables aux mêmes périodes ces différents vécus sont intéressants aussi à mes yeux pour poser les bribes d'une discussion postcoloniale. Je parlerai donc de ce que certains artistes ont vécu durant et après cette période de la guerre coloniale portugaise. D'une manière générale, la période de la guerre coloniale portugaise est restée taboue. Personne n'était autorisé à remettre en question ni à divulguer ce qui se passait réellement et les sacrifices tragiques qu'elle impliquait restaient délibérément cachés même encore longtemps après le 25 avril 1975, date la chute de la dictature salazariste qui dominait le Portugal depuis 1933. Ce silence a été tragique et les jeunes générations n'ont qu'une très faible idée de l'ampleur réelle du conflit et de ses conséquences.

L'artiste **Manuel Botelho** n'a pas fait la guerre, mais il l'a vécue au sein de sa famille. **Daniel Barroca** comme **Nuno Nunes Ferreira** ont hérité de l'autocensure de leurs pères qui étaient pour l'un était médecin sur le front et l'autre soldat. Dans un autre registre l'artiste **Ana Vidigal** décline une relation complexe à ce passé, tandis que l'artiste **Vasco Araujo** dit « qu'en tant qu'europpéen blanc et masculin la plupart des personnes de couleur pensent que nous n'avons plus le droit de parler de ces questions coloniales. Ils pensent que nous véhiculons le pouvoir colonial et les idées du passé ». L'artiste a donc fait le choix récent de ne plus aborder ces questions, une décision qui mérite aussi d'être mise en perspective dans cette tentative de démythification.

L'artiste **Monica de Miranda** quant à elle restitue une interprétation ancrée dans la mémoire et l'appréciation de décalages qui semblent toujours d'actualité dans le quotidien des personnes qui vivent en allers retours avec le continent africain et le sol portugais. Enfin, **Yonamine** né en Angola vit entre plusieurs pays du continent africain et l'Europe. Dans une exposition récente, il a décliné l'icône omniprésente de l'Empire britannique dans son rayonnement au Zimbabwe en particulier. Dans cette présentation, il fait écho à la soi-disant « modernité coloniale » qui a apporté dans son lot de prétention l'effacement des savoirs et du potentiel des personnes autochtones⁸.

Je tente ici d'évoquer différentes méthodologies que les artistes appréhendent, notamment avec les archives personnelles et publiques qu'ils investissent largement dans leurs travaux respectifs. Comme des écrivains, ils mettent en exergues des stratégies narratives et visuelles pour nous projeter dans un univers militaire désabusé en-dehors du temps, comme si l'emprise coloniale continuait d'usurper la relation au temps réel. Pour cela, les artistes explorent les possibilités qu'offrent d'autres formes d'appréhension du réel. Il s'agit d'explorer les cosmogonies, les traversées de chacun, les mythes ainsi que la connaissance des faits que chacun a assimilé ou non dans différentes temporalités. De fait, il ne s'agit pas d'être objectif par rapport à la réalité des horreurs qui ont été imposées, mais bien de donner à penser comment cette période a hypothéqué le présent des gens ainsi que leur devenir, un temps présent qui a encore besoin d'être décolonisé pour envisager de regarder

les traces de ces dommages causés par tant d'injustices depuis des siècles.

Comment opérer aujourd'hui les mutations de l'ancien vers le nouveau, avec des temporalités différentes. Pour cela, je retiendrai la pensée innovante de Felwine Sarr qui dit⁹ « Nommer sa contemporanéité, c'est l'inscrire dans un projet, lui donner sens, lui indiquer les valeurs qu'elle doit accomplir, en faire un espace, un milieu porteur qui doit permettre l'accomplissement de celles-ci. L'afro contemporanéité est ce temps présent, ce continuum psychologique du vécu des Africains, incorporant son passé et gros de son futur, qu'il s'agit de penser. Afin d'en saisir toutes les significations, l'élaboration de nouvelles théories sociales et politiques qui reflètent les dynamiques en cours des sociétés africaines est nécessaire ».

Dans une interview que nous avons faite ensemble cette année, **Manuel Botelho** a déclaré : « La guerre coloniale portugaise a hanté ma jeunesse et mon adolescence. En 1961, lorsque la guerre en Angola a éclaté, je n'avais que dix ans. Et même si je me souviens avoir pris conscience de la menace, je me sentais en sécurité. Je pensais qu'il y avait beaucoup de temps pour que la guerre se termine avant que ce soit mon tour. Au début de mon adolescence, j'ai commencé à m'inquiéter. La dictature politique qui opprimait le Portugal semblait terriblement stable et la guerre s'était étendue au Mozambique et à la Guinée. À la fin des années 1960, je commençais à paniquer, terrorisé par l'idée qu'un jour je devrais aussi me battre dans une guerre que je désapprouvais complètement et qui mettrait à coup sûr ma vie en danger.

Un miracle m'a sauvé en avril 1974. Le soulèvement militaire qui a suivi le processus révolutionnaire a tout changé. Lorsque le moment est venu pour moi de rejoindre les forces armées, personne ne voulait de nous. La guerre était presque terminée, le fascisme au Portugal était derrière nous et le problème colonial allait bientôt « être réglé ». Nous vivions collectivement un sentiment d'immense soulagement et d'espoir. En bref, je n'ai pas participé à la guerre... pas physiquement de toute façon, mais le cauchemar qui a hanté ces années de jeunesse est resté ancré dans mon esprit. Bientôt, j'ai pu mettre tout cela de côté. La vie a continué. Mais de nombreuses années plus tard, vers 2006-2007, il s'est passé quelque chose de très étrange. J'ai commencé à penser différemment aux hommes de ma génération qui ont combattu en Afrique (certains y sont morts, d'autres ont survécu avec divers handicaps...) et j'ai ressenti une étrange culpabilité. Une culpabilité paradoxale. En raison de la question politique qui avait conduit au conflit et à laquelle je m'opposais fermement était une chose du passé, le problème humain a continué à s'inscrire dans les nombreuses cicatrices qui ont profondément marqué les corps et les esprits de ces hommes. Ils avaient directement souffert des conséquences de la guerre et moi non. De plus, le Portugal n'a pas été en mesure d'accepter collectivement ce passé traumatisant. De droite à gauche, c'était encore trop inconfortable pour tout le monde. Je me suis senti obligé de faire revivre un souvenir opprimé. Depuis lors, une grande partie de mon travail a été consacré à la guerre et aux questions qui y sont liées. La première chose que j'ai faite a été de photographier les armes utilisées dans le

conflit par toutes les parties impliquées. Après, je jouais pour la caméra un « jeu » imaginaire. À cette époque, j'étais à la fois auteur et acteur... et il était passionnant d'exprimer des sentiments de peur, d'ennui, de perte... Et la guerre dans l'Afrique portugaise s'est transformée en un tremplin pour quelque chose de beaucoup plus vaste et ambigu. Les personnages de ma « pièce » n'ont pas de nationalité. La guerre que j'évoque pourrait être n'importe quelle guerre. Le soldat que je personnifie pourrait être n'importe quel soldat. Et le colonialisme n'a pas de drapeau national ni d'hymne ».

Ce qui est intéressant dans l'approche de l'artiste, c'est la manière dont **Manuel Botelho** décolonise le temps en opérant une typologie de la mémoire délibérément différente. Souvent il s'approprie aussi des éléments de propagande diffusé au Portugal comme cette carte ou des boîtes d'allumettes qui étaient diffusées dans tout le pays durant les colonies.

« Je suis parfois plus objectif et plus fidèle aux sources. Dans d'autres projets, les sources sont manipulées afin de révéler quelque chose de plus subjectif. L'idée d'une archive structurante, qui est au centre de la gestation de projets artistiques spécifiques, devient cruciale dans mon travail à l'époque où je commence une série de photographies d'armes prises au Musée militaire de Lisbonne pendant plus d'un an. « Inventory 2008 » est le premier projet conçu en ces termes et correspond au moment de commencer un ensemble global intitulé « Confidential / Declassified ». Il présente des armes de différentes sortes utilisées pendant le conflit par les forces portugaises et par les mouvements de libération sur plusieurs théâtres de guerre. Les deux pièces centrales de l'ouvrage « Matchbox : Le Portugal n'est pas un petit pays », 2009 montre une ancienne carte de toute la région alors contrôlée par le Portugal et une image de la célèbre carte de propagande réalisée dans le but de montrer l'immensité de ce territoire annexé dans la suite, les contours de toutes les composantes de l'empire



Manuel Botelho
Cartes et boîtes d'allumettes
de propagande, photographie agrandie,
collection de l'artiste



Manuel Botelho
Cartes et boîtes d'allumettes
de propagande, photographie agrandie,
collection de l'artiste



Manuel Botelho
«Album», 2017 photographie noir
et blanc, collection de l'artiste

colonial portugais de l'époque sont représentés sur la carte de l'Europe. A ces éléments, j'ai ajouté 40 photographies de couvertures de boîtes d'allumettes (éditée durant les années de conflit), avec des images emblématiques de plusieurs différents territoires coloniaux portugais.¹⁰

« Album », 2017, est un diptyque, un double diaporama, entièrement construit à partir du contenu de deux albums anonymes de photographies acquises à la Feira da Ladra, d'un soldat de bas rang commandé en Angola au milieu des années soixante. Ces albums sont des selfies avant que le nom existe encore de soldats ennuyés, se personnifiant de façon anonyme en guerrier¹¹.

J'aimerais aussi évoquer le travail de l'artiste et anthropologue **Daniel Barroca** qui n'hésite pas à rendre compte du processus de l'attente vécu par son père soldat, mis en forme dans son travail de vidéaste. Dans ce film noir et blanc on voit l'image d'un soldat guettant un lézard, tout est ralenti et distendu comme dans un cauchemar. On ne sait plus qui guette qui, et qui est l'animal ?

L'artiste parle de l'attente comme mécanisme institutionnel de la colonisation, qui consiste aussi à enlever tout pouvoir de penser à ses sujets, contrairement à ce que dit magnifiquement Carl Mika¹² « dans la culture Maori le temps est un concept de sagesse ». Daniel Barroca, me dit ce qui suit : « Mon père était un soldat durant la guerre coloniale et pour une raison obscure, je cherche à « ressentir » son expérience de l'attente. En fonction du moment où je regarde ce que j'ai fait jusqu'à présent, je vois la guerre dans plus ou moins toutes mes œuvres. Dans certains cas, c'est évidemment lié, dans d'autres pas tellement. Mais à un moment donné, j'ai réalisé que son expérience de la guerre était présente dans mon travail, même lorsque ce n'était pas si évident. Ce sentiment peut changer dans le futur. Comment ? Je pense que cela dépend des transformations qui se produisent dans mon esprit à mesure que je m'expose à des idées différentes, à des théories sur la mémoire plus ou moins liées à la psychanalyse et à ses critiques, etc.

Quand on regarde Goya, par exemple, on se rend compte à quel point l'imagination de la guerre est tellement enracinée dans l'histoire de l'art. Je dis cela parce que je pense aussi que mon travail porte sur l'imaginaire de la guerre au sens large. Je travaille avec des archives privées et publiques. Dans mon travail artistique précédent, je m'intéressais uniquement à la collection de mon père, mais depuis que j'ai commencé à travailler à la limite entre l'art et les sciences sociales, j'ai également commencé à travailler avec les archives publiques. Ma méthodologie est avant tout ethnographique, dans le sens où, dans mes recherches savantes, l'expérience de l'archive va bien au-delà de l'examen des documents contenus dans une archive donnée. Je m'intéresse à l'ambiance, aux gens qui y travaillent (je suis attentif à leur comportement, et je collectionne les choses qu'ils me disent concernant tout ce qui concerne leur expérience de travail), l'architecture du bâtiment et sa fluidité et ses contraintes, l'emplacement de l'archive, ses relations avec l'espace urbain, etc. En d'autres termes, l'ensemble de l'assemblage social de l'archive et de sa constitution est pertinent pour moi en tant qu'anthropologue.

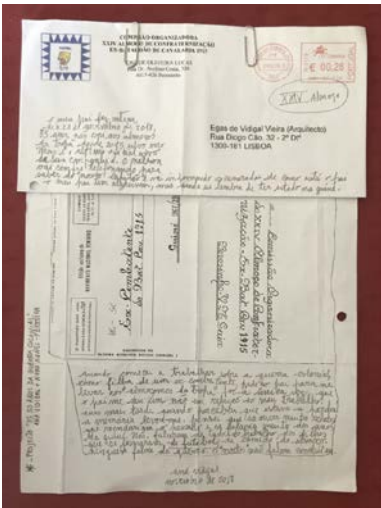
Dans mon travail artistique, je me suis surtout intéressé aux archives en tant qu'objet, et aux photos, elles peuvent contenir des objets photographiques appartenant à des enchevêtrements sociaux et historiques complexes que j'essaie d'affirmer à travers le dessin, le montage, la sculpture, la vidéo, etc. etc. Mon expérience informelle est qu'en dehors des cercles d'expertise où les gens sont vraiment intéressés par l'analyse de cette période, les personnes au Portugal ont tendance à penser que c'est une chose ancienne qui fait partie du passé et qui a peu à voir avec leur vie. C'est peut-être pour cette raison que les gens ont tendance à rester muets à ce sujet. J'observe également que les jeunes générations d'artistes et d'intellectuels l'utilisent parfois comme un levier idéologique pour faire valoir la rhétorique de droite ou de gauche sur l'histoire



Daniel Barroca, "Soldier Playing with Dead Lizard", 2008
Video installation, 8 channels, son, noir et blanc, collection de l'artiste



"Angola é nossa!" (Angola is ours!)
53x103x57 cm, boîte avec enregistrement
sonore, collection de l'artiste



Ana Vidigal
"Almoço dos Tigres", 2018
Impression digitale
Part of the project "Os 50 anos
da Guerra Colonial" by Ana Vidigal and
Nuno Nunes-Ferreira

portugaise comme étant bonne ou mauvaise, etc."¹³.

Nuno Nunes-Ferreira est un collectionneur effréné d'objets et d'artefacts de différentes époques. Une partie de sa collection d'objets est liée à cette période coloniale qu'il recycle dans son travail artistique en leur donnant une autre dimension temporelle. Dans ce sens, je retiendrai l'œuvre intitulée «Angola é nossa!» (*Angola is ours!*) qui est une boîte de transport originale qui était donnée aux familles des «Retornados». Ces personnes devaient à l'issue de la guerre rentrer d'Angola au Portugal et mettre toutes leurs affaires personnelles dans une seule caisse par famille. L'artiste a ainsi équipé cette boîte originale d'un système sonore diffusant un remix de la chanson militaire «Angola é nossa!» (*Angola is ours!*) interprété par le cœur de chanteurs et d'orchestre du FNAT¹⁴. Ces chants empruntent le rythme des tambours tribaux locaux pour les troupes militaires portugaises au moment de la prise de la capitale. L'évocation des marches militaires et des tambours sonores qui émanent de cette boîte fait remonter des sentiments profonds d'angoisse que nombre de personnes ont connues et qui encore aujourd'hui savent parfaitement identifier la perversité qui était employée pour déjouer l'ennemi hors du temps.

Ana Vidigal, une autre artiste importante basée à Lisbonne affirme que son travail s'explique par le fait que son père a été envoyé dans les colonies comme architecte entre 1967 et 1969. De cette période sa mère a gardé beaucoup de correspondances, des images et des films. Ana Vidigal dit qu'elle travaille avec sa mémoire et elle continue d'exploiter cet aspect de sa jeunesse. « Je ne veux pas parler de politique, je parle uniquement de la question de l'absence et des conséquences psychologiques que cela aurait pu avoir sur mes émotions. Je travaille avec mes archives que je n'épargne pas, je ne suis pas fétichiste à ce sujet. Je les casse, je déchire, je gratte l'archive de ma mère. Les générations plus jeunes ne se soucient peu de tout cela. Mais je crois que ces questions se posent plus fréquemment en raison

de la sensibilisation que les gens accordent également au droit des femmes ou au racisme. Cette guerre coloniale est un exemple de ce qui ne peut jamais se reproduire¹⁵.

A l'occasion du projet d'exposition « Puxar Pela Lingua »¹⁶ **Ana Vidigal** a proposé l'agrandissement d'un télégramme adressé à son père, le conviant au repas annuel des anciens combattants. Jusqu'à l'année passée, celui-ci n'a jamais voulu qu'elle l'accompagne à ces agapes, ni à la mise en relation avec cette période de sa vie. Alors qu'elle attendait de cette réunion d'anciens combattants d'apprendre des choses importantes, elle a été très déçue, puisque finalement à l'occasion de ce banquet aucune référence à cette période noire y a été évoquée. Ana Vidigal, s'est sentie dépossédée d'une histoire personnelle et collective par les acteurs même de cette période. Elle a compris que les tentatives d'extension du temps ne pouvaient substituer les expériences passées de cette génération qui a servi sous le drapeau portugais. Comme par défi, elle a proposé de montrer ainsi par ce télégramme démesuré une sorte de raccord temporel entre des personnes qui ont participé à cette guerre et ceux qui n'y ont pas participé. Ce projet met en exergue les limites de ce que des personnes proches ont vécu de cette réalité traumatisante, qu'aucune parole ne semble être transmise et pourtant le temps presse puisque les protagonistes se font vieux !

A l'occasion de son exposition personnelle à Autograph "Decolonial Desire"¹⁷ à Londres, **Vasco Araujo** a évoqué la question de la mémoire coloniale et des atrocités émises durant avant et durant le temps des colonies. L'artiste a autant emprunté aux Carnets de « Mémoires Coloniales » de l'auteure portugaise Isabela Figueiredo qu'aux écrits de Fanon. Dans cette exposition il a aussi développé des thèmes liés à la nature performative et des identités à multiples genres. Il a reconstitué les voix étouffées du pouvoir exercé sous le prisme du sexe et du désir refoulé des colons. Il a présenté nombre de documents photographiques associés à une transformation de son portrait en s'identifiant à la souffrance émise sur les corps et les âmes. La communauté noire de Londres lui a fait comprendre qu'il n'était pas à sa place pour parler de ces sujets. La raison évoquée est qu'il est blanc, venant d'une ex. colonie, parlant de son point de vue de portugais et qu'il n'avait pas la légitimité de s'exprimer de la sorte. Il a donc subi des critiques¹⁸ vives qui lui reprochent d'aborder ces questions. Ce qu'on comprend de ces critiques, c'est la radicalisation qui s'exerce aujourd'hui envers les artistes venant de pays ex-colonisateurs qui proposent de développer leur relation à ces périodes sombres. Ils cherchent comme Vasco Araujo à développer une mémoire collective de leurs propres acteurs qui ont fait subir des blessures extrêmes sur les populations autochtones. Aujourd'hui les fils de ces mêmes ex-colons de 3^{ème} et 4^{ème} générations subissent aussi cet héritage moral encore aujourd'hui dans leur propre réalité et cherchent d'autres façons d'analyser ce qui s'est passé puisque l'omerta est immense (en tout le cas au Portugal). Sans le travail épistémique évoqué plus haut, les traces sont encore si vives qu'elles ne permettent pas encore de considérer l'histoire coloniale comme propre aussi à la décolonisation des parties

opposées. Ceci est un problème considérable dans le temps car la problématique est bien plus subtile que la simple dichotomie raciale. Comme l'évoque l'artiste, "Je travaille sur ce genre de sujets parce que tout mon travail porte sur les codes de pouvoir et sur la façon dont les humains construisent leur identité et comment ils manifestent leur condition humaine. Habituellement, je fais beaucoup d'enquêtes et je commence à comprendre comment utiliser les archives pour critiquer ou pousser à un endroit conscient du présent afin que le public puisse prendre conscience d'un thème ou d'une situation en particulier, j'essaie toujours de questionner le public. Sur ce sujet, j'ai toujours travaillé de manière critique sur la manière dont les Européens se sont construits en contrôlant, en abusant et en utilisant tous les moyens de pouvoir pour contrôler les « Autres », en particulier les Portugais à l'époque coloniale en Afrique et au Brésil. Je suis maintenant considéré comme un homme européen blanc et la plupart des gens / public / communautés / etc. pensent que je ne devrais pas parler de ce genre de sujets, car je perpétue une idée coloniale et de demande de puissance. Donc, ma voix n'est plus pertinente ou importante pour ce genre de sujet"¹⁹.

Nous avons vu ici que décoloniser le temps est une entreprise complexe liée aux périodes et aux pays ex coloniaux et nécessite encore nombre de médiation pour comprendre que les identités multiples qui résultent de ces narrations personnelles sont trop souvent dissociées de la grande Histoire linéaire. Des générations de personnes d'un côté comme de l'autre ont besoin de connaître plus en détail leur propre histoire coloniale et à revoir entièrement d'où on parle et à qui lorsqu'on montre son travail artistique sur ces questions aujourd'hui. Comme le dit à juste titre Grada Kilomba, dans « Plantation Memories »²⁰ « La décolonisation renvoie à l'idée de défaire la colonisation. Politiquement le terme décrit l'achèvement de l'autonomie envers ceux qui les ont colonisés et implique la réalisation de l'indépendance et de la libre-détermination. L'idée de la décolonisation peut être appliquée de façon similaire à la colonisation elle-même : on est regardé, jugé, injurié et finalement emprisonné dans des fantasmes de blancs qui nous dictent comment on devrait être regardé devient analogue à l'idée d'être découvert. Il y a ce moment où à la fois la colonisation et la décolonisation s'entremêlent et deviennent essentielles. Mais comment ce processus peut-il se défaire, comment se décoloniser ? Qu'est-ce que la décolonisation du moi ? Et quelle question se poser pour trouver une réponse ? ». Qu'a-t-on fait pour en arriver là ? C'est dans ce sens que l'anthropologue Johannes Fabian parle de la dimension kantienne du temps qui est aliénante. En effet, le fait de refuser la notion de « la co-actualité n'est ni un fait transculturel ni une condition de connaissance transculturelle. Le terme co-actualité a été choisi pour marquer une aspiration centrale, à savoir que tous les rapports temporels, et donc la contemporanéité, sont enracinés dans une praxis culturellement organisée "²¹ et donc contrôlée qui exige aussi une décolonisation de la culture et du rapport au temps.

C'est pourquoi, l'œuvre de **Monica de Miranda** 'South Circular' m'intéresse car elle évoque les questions de co-temporalité. Ce projet est basé sur



la recherche d'un récit autour de l'ancienne route militaire de Lisbonne et reflète les problèmes liés aux processus d'urbanisme, d'immigration et de décolonisation²² qui font écho à ce que Johannes Fabian dit : " il faut de l'imagination et du courage pour imaginer ce qui arriverait à l'Occident (et à l'anthropologie) si sa forteresse temporelle était subitement envahie par le Temps de son autre"²³. Ainsi que le commente Ana Balona de Oliveira à propos de **Monica de Miranda** "qui a fondé son travail sur sa propre expérience autobiographique d'origine européenne et africaine, portugaise et angolaise (le Royaume-Uni et le Brésil partageant également sa géographie affective), le désir qui résulte de la perte d'un sentiment d'appartenance stable ne tombe pas dans les pièges mythiques de la nostalgie. Au lieu de cela, il se transmue en un désir cosmopolite et communautaire d'être chez soi dans le monde (ce cosmopolitisme devant toujours rester profondément critique, car la capacité de franchir les frontières est un privilège qu'une majorité de sujets appauvris

Monica de Miranda
« Sout Circular », 2019
Maat, Lisbon



Yonamine
 "Union Jacking, the Voice of the
 VoiceEss", 2019, vue de l'exposition à la
 Galerie Cristina Guerra, Lisbon.

dans le monde ne peuvent se permettre)"²⁴.

Le talentueux artiste angolais **Yonamine**, basé à Harare, a récemment démantelé le pouvoir symbolique des colonisateurs en défragmentant le drapeau de l'Union Jack, l'une des principales références visuelles du contrôle occidental. Cet Union Jack est le résultat de l'unité des drapeaux des différents pays qui composent le Royaume-Uni. L'artiste défragmenté les couleurs de l'Union Jack autant que sa relation symbolique au pouvoir avec ces toiles avec la croix rouge bordée de blanc et une croix rouge diagonale avec des rubans verts et blancs, roses et blancs sur les magnifiques toiles bleu marine et foncées intitulées "Azul Indígena". Ces peintures et ces assemblages de couleurs bleu royal sont comme les cadeaux empoisonnés de la modernité adoptés par le Club du Commonwealth, donnés par le colonisateur au peuple rhodésien en échange de sa contribution au service du Royaume-Uni pendant la Seconde Guerre mondiale pour servir sous les forces de l'Axe en Afrique orientale italienne. Des Irlandais aux peuples Igbo ou Massai, l'Empire a dominé et

les métarécits ont prévalu, laissant les gardes de Buckingham Palace brillants pour les touristes et les travailleurs vêtus de vêtements bleus, comme si rien ne s'était passé dans le temps²⁵.

En conclusion, les artistes évoqués dans ce papier proposent chacun des tentatives de décolonisation des savoirs sur notre rapport aux colonies portugaises ou anglaises. Ces tentatives artistiques opèrent des décalages temporels qui interpellent notre mémoire et les tentatives de transmissions esquissées jusqu'ici. Beaucoup reste encore à faire

Quand on sait qu'« Après l'abolition de l'esclavage, la Grande-Bretagne paya des millions de dollars en compensation – mais chaque centime de cette somme revint aux propriétaires d'esclaves et rien à ceux qu'ils asservirent. Nous devons cesser de négliger la brutalité de l'histoire coloniale »²⁶ et décoloniser notre propre rapport au temps moderniste qui a masqué, celui du reste du monde.

Notes

¹ « Peau Noires, Masques Blancs », Franz Fanon, 1952

² « Mémoire d'éléphant », Antonio Lobo Antunes, 1979

³ « La Saison de l'ombre », Leonora Miano, 2003

⁴ « Bain de lune », Yannick Lahens, 2014

⁵ "Plantation Memories", 2005 by Grada Kilomba, ed Unrast

⁶ "I'm not interested in colonialism as a thing of the past, but in the continuation of that system", https://www.studiointernational.com/index.php/sammy-baloji-im-not-interested-in-colonialism-as-a-thing-of-the-past-but-in-continuation-of-that-system?fbclid=IwAR11kD61m2uuupBfZH8M1DM0kFPmdaLeOZFwWtMzv_jq1dfDYnP_kHofQ5Y

⁷ *Cette interview avec Walter Mignolo a été menée par Alvina Hoffmann*, <https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>

⁸ 'Union Flaging, the Voice of the Voiceless', Cristina Guerra Gallery, Lisbon, until Sept. 21rst. 2019.

⁹ "Afrotopia", Felwine Sarr, 2016, p. 40, ed. Philippe Rey

¹⁰ In an interview we did together earlier this Year **Manuel Botelho** said:

"The Portuguese colonial war haunted my youth and my adolescent years. In 1961 when the war in Angola started, I was just 10. And although I remember being conscious that something threatening was taking place, I felt safe. I thought there was plenty of time for the war to end before my time came. In my early teenage years, I began to worry. The political dictatorship that oppressed Portugal seemed appallingly stable and the war had spread to Mozambique and Guinea. My worries grew with each passing year and in the late sixties I was beginning to panic, terrified by the idea that one day I would have to fight in a war that I fully disapproved and that would for sure jeopardize (if not terminate) my life. A miracle saved me in April 1974. The military uprising the revolutionary process that followed changed everything and when the time came for me to join the armed forces nobody wanted us anymore. The war was all but over, fascism in Portugal was over, and the colonial problem would soon be over as well. We were collectively living a feeling of immense relief and hope. In brief, I didn't participate in the war... not physically anyway, but the long lasting nightmare that haunted these years of youth stayed ingrained in my mind. Soon I was able to put all this aside. Life went on. But many years later, around 2006-2007, something very strange happened. I began to think differently about the men of my generation who fought in Africa (some

died there, some survived with various disabilities...) and felt a strange guilt. A paradoxical guilt. Because of the political question that had led to the conflict and which I strongly opposed was a thing of the past, the human problem survived in the many scars that deeply marked these men's bodies and minds. They had suffered directly the consequences of war and I had not. What's more, Portugal had not been able to collectively accept this traumatic past. From the right to the left, it was still too uncomfortable for everyone. I felt compelled to revive an oppressed memory. Since then a lot of my work has been focused on the war and on questions related to it. The first thing I did was taking photographs of weapons used in the conflict by all the parties involved; but soon I was acting out for the camera an imaginary "play". In those days I was both author and actor... and it was thrilling to act out feelings of fear, of boredom, of loss... And the war in Portuguese Africa turned into a springboard for something much wider and ambiguous. Or so I think. The characters in my "play" have no nationality. The war I'm evoking could be any war. The soldier I impersonate could be any soldier. And colonialism has no national flag and no anthem". What is interesting in the artist approach is how methodologically Manuel Botelho allows himself to work differently with the notion of time and colony and how he is somehow decolonizing time by operating consciously different typology of memory. "At times I am more objective and faithful to the sources (Inventory, 2008: Portugal is Not a Small Country, 2009). In other projects the sources are manipulated in order to tell something more subjective. The idea of a Structuring Archive, which is central to the gestation of specific artistic projects, becomes crucial in my work at the time I begin a series of photographs of weapons taken at the Lisbon Military Museum over more than a year. "Inventory 2008", is the first project conceived in these terms, and corresponds to the moment of starting an overall set globally entitled Confidential/Declassified. It presents weapons of different kinds used during the conflict by the Portuguese forces and by the liberation movements in the several different theatres of war. "Matchbox: Portugal is Not a Small Country", 2009. The two central pieces of the work are an

old map of the whole area then controlled by Portugal and an image of the famous propaganda map made with the aim of showing the vastness of that territory; in the later the outlines of all the components of the Portuguese colonial empire of the time are represented over the map of Europe. To these elements I added 40 photographs of books of matches from a banal collection (published during the years of conflict), with emblematic images of the several different Portuguese colonial territories.

¹¹ "Album", 2017, is a diptych of videos, or, to put it another way, a dual slide show, and was totally constructed from the content of two albums of photographs acquired at the Feira da Ladra, of a low-ranking soldier on commission in Angola in the mid-sixties. These albums are selfies before the name existed yet of bored soldiers, personifying themselves in war action.

¹² Carl Mika, C. (2019). Colonialism as the trauma of separability. In *Congress 2019: With/out modernity*. Congress held at the University of British Columbia, Canada.

¹³ Daniel Barroca who is an artist and anthropologist is telling me the following: "The more I think about it, the shorter the answer gets. My father was a soldier in the war and for some obscure reason, I seek to 'feel' his experience. Depending on when I look back at what I've done so far I see the war in more or less all of my works. In some, it's obviously related, in others not so much. But at some point, I realized that his experience of the war was present in my experience of my work even when that's not so obvious. This feeling can change in the future. How? I think it depends on the transformations that occur in my mind as I get older and expose myself to different ideas, theories about memory more or less related to and critical of psychoanalysis, etc. When I look at Goya, for example, I see how the imagination of war is so ingrained in the history of art. I'm saying this because I also think that my work is about the imagination of war in a broader sense. I work with private and public archives. In my previous artistic work, I worked solely with my father's collection, but since I started working in the threshold between art and social sciences, as you know I'm pursuing a Ph.D. in

Anthropology, I started also working in/ with public archives. My methodology is primarily ethnographic, in the sense that in my scholarly research the experience of the archive goes much beyond looking only at the documents that a given archive contains. I'm interested in the atmosphere, in the people who work there (I pay attention to the way they behave, and I collect the things they tell me regarding all that concerns their experience in their working place), the architecture of the building and its fluidities and constraints, where the archive is situated, its relation to the urban space, etc. In other words, the whole social assemblage of the archive, and how it's constituted, is relevant to me as an anthropologist. In my artistic work I've been mostly concerned with the archive as an object, and with the photos, it may contain as photographic objects that belong to complex social and historical entanglements that I try to assert through drawing, montage, sculpture, video, etc. My informal experience is that people know about it but may imagine it differently. But outside the circles of expertise where people are really interested in analyzing that period, people tend to think of it as something old that is part of the past and has little to do with their lives. Maybe that's why there is a certain tendency for people to get kind of mute about it. I also observe that younger generations of artists and intellectuals sometimes use it as ideological leverage to push rightist or leftist rhetoric about Portuguese history as being good or bad and so on

¹⁴ **FNAT** (Fédération nationale pour l'allégresse au travail), créée en 1935.

¹⁵ Another important artist based in Lisbon is saying that the reason she is doing this work is because her father went to war between 1967-69 as architect and because her mother has kept many things, letters, images, films. "As I work with memory, why not exploiting part of my life, that side of my youth. I do not want to speak about politics, I only speak about the question of absence and psychological consequences this might have had in my emotions. My work does not always speak about colonial war, I have work on 2 or 3 projects related to that topic in a quite independent way. I work with my archive with any method. I do not spare my archive, I do not pay so

much attention to it, I am not a fetishist about it. I use them for making my plastic work, I break them, I torn, scratch my mother's archive. Younger generations do care about this others. In my family my nieces do speak about colonial and war time. But I believe, these questions arise more frequently due to the awareness people also give to women's right or racism. This colonial war is an example of what can never happen again

¹⁶ <http://www.cecile-bourne-farrell.com/breaking-the-code-of-silencepuxar-pela-lingua/?lang=en>

¹⁷ By Media Diversified on November 20, 2016 • (7 Comments) **White Skin, Black Masks: On the "Decolonial Desire" of Vasco Araújo** by Efua Bea (<https://mediadiversified.org/2016/11/20/white-skin-black-masks-on-the-decolonial-desire-of-vasco-araujo/>)

According to the curator's note, *Capita* "poses a series of uncomfortable questions regarding [the artist's] right to perform the raced and gendered cultural body, and the implications of historical re-enactment as contemporary strategy of artistic articulation." I like uncomfortable questions. However, I would argue that Araújo does not have the right to perform this experiment of "historical re-enactment" when the history he is re-enacting belongs to the oppressed peoples his country has humiliated and enslaved. This untroubled and simplistic presentation of race and gender, without any reference to the artist's own subjectivity and gaze, fails to problematize or critique coloniality in any way. There is little difference between this work and colonial slave masters watching white performers in blackface reinforcing the preached natural order of inferiority and submission.

¹⁸ Interview exchanged between the artist and myself, Summer 2019. "I work on this kind of topics because all my work is about power codes and how the humans construct their identity and how it manifests their human condition. Usually I investigate a lot and then I start to understand how can I use the archive as a way to critic or to push to a conscious place of the present for the public to take conscious of a certain theme or situation, I always try to put questions to

the public. On this topics I always worked from a critical the point of view of how the Europeans constructed themselves by controlling, abusing and using all ways of power to control the "Others", specially the Portuguese during the colonial times in Africa and Brazil. I am considered now a White European male and most of the people/Public/comunities/etc think that I should not talk about this kind of topics because I am perpetuating a colonial and power demand idea from the pass. So, my voice is no longer relevant or important for this kind of topics

¹⁹ Plantation Memories, 2005 by Grada Kilomba, ed Unrast, p.138

²⁰ "Time and the Emerging Other, how Anthropology makes its object", Johannes Fabian, ed. Columbia, p. 34
"coevalness is neither a transcultural fact nor a transcultural condition of knowledge. The term coevalness was chosen to mark a central assumption, namely that all temporal relations, and therefore contemporaneity, are embedded in culturally organized praxis".

²¹ This project has been produced at the occasion of The 13th edition of the EDP Foundation New Artists Award, presented at the Maat, Spring 2019

²² "Time and the Emerging Other, how Anthropology makes its object", Johannes Fabian, ed. Columbia, p. 35 "it takes imagination and courage to picture what would happen to the West (and to Anthropology) if it's temporal fortress were suddenly invaded by the Time of its Other"

²³ "Panoramic in Moving Fragments, Or Monica de Miranda's Twin Visions of (Un-)Belonging", 2017

²⁴ The talented angolan artist **Yonamine**, based in Harare has recently dismantled the symbolic power of the colonizers by defragmenting the Union Flag, one of the main visual reference of control. This Union Jack is the result of the unity of the flags of the different countries which comprise the United Kingdom. The artist is diminishing the Union Jack colors as much as its symbiotic relationship to power with these canvases blue field with the red cross edged in white and a diagonal red cross green and white, pink and white ribbons on the beautiful dark navy-blue canvases titled "Azul Indígena". These wrapped royal blue colored assemblage and paintings are like the poisoned gifts of modernity embraced by the Commonwealth Club, given by the colonizer to the Rhodesian people in exchange for serving on behalf of the United Kingdom during the Second World War against the Axis forces in Italian East Africa. From the Irish to the Igbo or Massai people, the Empire has ruled and the metanarratives prevail, keeping the guards of Buckingham Palace shining for the tourists and the workers wearing blue clothes, as if nothing happened or changed in time.

²⁵ When will Britain face up its crimes against humanity? After the abolition of slavery, Britain paid millions in compensation – but every penny of it went to slave owners, and nothing to those they enslaved. We must stop overlooking the brutality of British history. By Kris Manjappa. <https://www.theguardian.com/news/2018/mar/29/slavery-abolition-compensation-when-will-britain-face-up-to-its-crimes-against-humanity>

The “transience of things” in Vajrayana Buddhist visual culture

Rui Oliveira Lopes

Faculty of Arts and Social Sciences, Universiti Brunei Darussalam (UBD)

rui.o.lopes@gmail.com

Abstract

The idea of impermanence (anitya) is known as a critical concept found in Buddhism, regarded as one of the three marks of existence (trilaksana), along with suffering (dukhka) and non-self or self-annihilation (anātman). Buddha propagated the law of dependent arising (pratītyasamutpāda), which presents the idea that any phenomena arise in dependence on outer conditions and because of the natural flow of these conditions. Therefore, no worldly phenomena have a permanent essence or existence. The transience of all things deals with the awareness to ephemerality, like ageing, illness, death, and rebirth, admitting that all conditioned things are in a constant state of flux. The notion that time is an illusion has been discussed more recently by physicists such as Julian Barbour, Carlo Rovelli, among others. However, this is a well-known concept in religious thought extant not only in Dharmic religions but also in Abrahamic and Taoic religions. Religious thought demonstrates different perspectives toward the impermanent nature of life, manifested in the sacred scriptures, in the classical spiritual literature, as well as in the religious arts. This paper examines the representation of the doctrines of impermanence and momentariness in Vajrayana Buddhist visual culture as a form of self-expression of the transient nature of the worldly existence. Ancient art treatises deal with the subject of artistic creativity as a form of self-expression and a means by which one could achieve another state of mind, transcending his human temporal condition. Therefore, the act of creating an image is often considered a process of visualisation to pursue spiritual edification and meditation, leading to a way of living or a form of spiritual liberation. This paper argues that the religious concept of impermanence is represented in Buddhist visual culture in two ways: first, by the mnemonic function of the image as a reminder of our transient condition, through expressions of momentaneous existence, material detachment and emptiness; and second, by the intrinsic tempos involved in the creation of images and ritual implements, which emulate the constant state of flux of all conditioned things.

Keywords

Tempo, Impermanência, Momentaneidade, Roda da Vida, Kapala, Visualização, Tantra

Resumo

A ideia de impermanência (anitya) é um conceito fundamental do Budismo, que se define como uma das três evidências de existência (trilaksana), juntamente com sofrimento (dukhka) e o não-ser ou niilismo do eu (anātman). O Buda difundiu a lei da origem dependente (pratītyasamutpāda), que essencialmente apresenta a ideia de que qualquer fenómeno emerge em dependência de condições exteriores e como resultado da dinâmica natural dessas condições. Consequentemente, qualquer fenómeno mundano é inibido de essência ou existência permanente. A natureza transitória de todas as coisas relaciona-se intrinsecamente com o efêmero, o envelhecimento, a doença, a morte e o renascimento, admitindo-se que todas as coisas condicionadas se encontram num estado de constante fluxo. A noção de que o tempo é, na verdade, uma ilusão tem sido amplamente discutida por físicos como Julian Barbour, Carlo Rovelli, e outros. Contudo, a ilusão do tempo é conceito central no pensamento religioso não apenas entre as religiões Dármicas, mas também nas religiões Abraâmicas e Taoicas. O pensamento religioso evidencia perspectivas distintas sobre a natureza impermanente da vida, tanto nos textos sagrados como na literatura espiritual e nas artes religiosas. Este texto examina a representação das doutrinas da impermanência e momentaneidade na cultura visual do Budismo Vajrayana como uma forma de auto-expressão e meditação na essência transitória das coisas mundanas. Antigos tratados de arte exploram estas práticas artísticas como uma forma de auto-expressão e como um método ritualístico através do qual o praticante pretende atingir um elevado estado psíquico, transcendendo a sua condição humana temporal. Consequentemente, o acto de criar uma imagem, como resultado de uma performance ritual, é, em si, um processo de visualização no sentido de um estado meditativo e de edificação espiritual, conducente a uma outra forma de existência e liberação. Este texto, propõe que o conceito teológico de impermanência é representado na cultura visual Budista de duas formas: primeiro, através de uma função didática mnemônica da imagem, trazendo à memória a nossa condição transitória, através de expressões de existência momentânea, desapego material e vazio; e, em segundo, através de tempos intrínsecos envolvidos no processo de criação de imagens e implementos rituais que emulam o estado constante de fluxo de todas as coisas condicionadas.

Palavras-chave

Time, Ompermanence, Momentariness, Wheel of life, Mandala, Kapala, Visualisation, Tantra

Impermanence: on time and temporality in Buddhist doctrine

André Bareau states that “ever since its origin, the Buddhist doctrine is concerned with the problem of time” (Bareau 1957). In Buddhist philosophy, impermanence (*anitya*)¹ refers to the idea that all conditioned things are temporary, without substance, continually changing, and in a continuous state of flux. Because of this impermanence and transient nature of all conditioned things, individuals tend to ignore it and develop attachment, which leads to suffering (*duhkha*) that is innate in the repeated cycle of existence (birth, ageing, death, rebirth, and death again), known as *samsāra*. It is through careful examination and cultivation of interior experience that one may achieve a state of consciousness realising that there is no real “I” or “Self” (*anātman*). In Buddhism, Self is a mere construction of our mind based on a collection of constantly changing physical and mental experiences and emotions. It is only through a full understanding, realisation, and acceptance of these three marks of existence that one can end suffering and the continuous cycle of momentaneous existence. This is the path leading to liberation (*moksa*) and enlightenment (*nirvāna*).

The Buddhist doctrine of momentariness and impermanence is not about time itself, but rather about existence within time. All things are impermanent and only exist within a limited duration of time. It is a phenomenon of momentary existence which repeats through the cycle of birth and rebirth, and it is atomized into a succession of moments or instants (*ksana*) in continuous change (Gupta 1980; Craig 1998). Kelsang Gyatso, an eminent monk of the Gelugpa tradition of Tibetan Buddhism, states that there are two kinds of impermanence: gross and subtle impermanence. Gross impermanence is more visible and easily recognisable in all sentient beings as well as in all inanimate things. Ageing and death, as well as the loss of freshness of flowers in a vase, the change of landscape after a forest fire, or the decay of a building, are vivid examples of the transient nature of things and their existence within time (Gyatso 1984). Meditating on impermanence and the transient nature of *everything*, including ourselves, is the path that will lead to the end of suffering and, as a result, to solve temporary problems. In its turn, subtle impermanence requires a higher level of awareness to the subtle changes in ourselves as well as in all the other things around us that are in a constant flux of change.

It was through the meditation of impermanence that Siddhārtha Gautama attained enlightenment. Since his awakening from ignorance about the truth, his followers benefit from what is known as the Three Jewels or Refuges (*triratna*): the Buddha, as the fully enlightened one; the *dharma*, the teachings of the Buddha, and the *sangha*, his followers – which refers not only to the Buddhist monastic community (monks and nuns) but also considers

the interrelation between them and the broader Buddhist community constituted of lay people who have taken the “refuges” and embraced Buddhism (Gombrich 1996; Harvey 2013). As Harvey (2013) explains, “refuge” is not a place to hide, but rather a process of meditation which purifies, uplifts, and strengthens the heart and mind. Meditation on the Buddha, both the historical buddha, Siddhārtha Gautama, and all the other past and future Buddhas, relates with the consciousness of the rediscovery of the *dharmā* and the principle of awakening as a supreme form of attainment (*siddhi*). Meditation on *dharmā* is to follow the path of the Middle Way, a term used to describe the Noble Eightfold Path rediscovered by the historical Buddha, leading to liberation and the end of impermanence and suffering. Finally, *sangha* (Buddhist community) is related to the practice of the right way of life according to individual choices between monastic or lay Buddhist path and the karmic correlation between both. In many Buddhist traditions, it is generally accepted that those who choose a monastic life tend to be in a better position and suitable environment to cultivate a state of complete detachment and attain liberation and enlightenment. However, that does not necessarily mean that only Buddhist monks will achieve *nirvāna* and those who live a secular life will not.

The essence of Buddha’s teachings is principally concerned with the problem of time – impermanence – as a soteriological system. His teachings are abridged in the Four Noble Truths (*catvāri āryasatyāni*), which are the principles that he came to understand and be aware of while meditating under the bodhi tree: the truth of suffering (*dukkha*); the truth of the origin of suffering (*pratīyasamutpāda*); the truth of the cessation of suffering (*nirodha*); and the truth of the path to the cessation of suffering (*mārga*). These truths represent the awakening of the Buddha and his rediscovery of the path



Fig. 1
Wheel of Life (bhāvachakra), Pigments on cloth, 19th century, 115 x 76 cm. Rubin Museum of Art. Accession number: C2006.66.131, HAR78.



Fig. 2
Yamāntaka, Pigments on cloth, 18th
 century, 42 x 27 cm. Shelley & Donald
 Rubin Collection. Accession number:
 P1994.10.13.

of liberation and the end of temporal existence for his followers. These philosophical concepts over the nature of time and momentariness of all things, as a gradual development of the teaching of impermanence, became especially critical in the Theravāda tradition, the oldest remaining Buddhist school, currently predominant in Southeast Asia (Burma, Laos, Thailand, Cambodia and Sri Lanka) (Bareau 1957; Miyamoto 1959; Prasad 1988) as well as in the Vajrayana tradition in Tibet. In the Mahāyāna tradition, the discussion of time is mostly concerned with the definition of three times: past; present; and future. The old Dārśāntika school in the Mahāyāna tradition argues that the three times are permanent, while the conditioned things within it (all sentient beings and inanimate things) are impermanent. The Mahāyāna *sūtras* state that the Buddha as an Enlightened One was able to understand the nature and the essence of the three times and, consequently, transcend temporal existence (Lancaster 1974). The cognition of the three times is transcendent and beyond the reach of the ordinary man in his current state of mind and awareness. The dispute about the notions of time (impermanence) and temporality (eternity) among the early schools of Buddhism as an ontological system is at the core of the significant different viewpoints of Buddhist traditions (Bareau 1957; Inada 1974; Kalupahana 1974; Stambaugh 1990). For instance, Tibetan Buddhism teaches about four dimensions of time: past, present, future and the timeless time. While the three times are impermanent, the timeless time is permanent (Duckworth 2019). On the other hand, in Zen Buddhism, the Japanese monk Dōgen Zenji discussed the nature of time and being, conceiving the definition of being-time *ujī* in which there is an intrinsic a necessary causal relation between time and being (Stambaugh 1990; Roberts 2018). Nevertheless, these schools agreed with the fundamental precepts of Buddhism – Impermanence, Four

Noble Truths, Dependent Origination, and Non-Self² – as the central Buddhist doctrines.

The Buddhist concept of impermanence is necessarily related to the principle of detachment (*naiskramya*), also referred in Buddhism as non-attachment or renunciation. In the *Great Sutra on the Ending of Craving*, the Buddha teaches that we experience suffering because we tend to feel desire and craving for worldly things and emotions, which are impermanent. As a solution, the first practice of the Noble Eight-fold Path is the renunciation as “right intention” (*samyaksamādhī*). The ultimate expressions of detachment and renunciation are not necessarily the cultivation of poverty and renunciation to material comfort, but rather the renouncement to the sentiment of grasping. It is this sentiment of grasping that causes material and mental attachment to *samsāra* (cyclic mundane existence) and obstructs the way to liberation. To attain *nirvāna*, the Buddha exhorted his followers to develop renunciation as a means of eliminating attachment to the pleasures of the senses and cultivate the path of the right intention through morality, concentration, and wisdom (Bushwell and Lopez 1976). In this context, while morality is more linked to the desires of the body and the speech, concentration and wisdom are entirely focused in the constant awareness and meditation on our impermanent condition or existence in a limited time.

As in many religious traditions, the central teachings of Buddhism around the doctrine of impermanence had a tremendous impact on visual culture and aesthetics. Buddhist rituals and meditation practices urged the production of material culture and the development of representation systems used as a process of visualisation for inner development. This paper examines the modes of visual representation of the concepts of impermanence, transience, ephemera, and cycle in Buddhist visual culture, from the evident expressions of meditation on



Fig. 3
Yamāntaka, Pigments on cloth, 18th century. Private collection (In catalogue of the exhibition Quintessence of Returning Tibetan Cultural Relics from Overseas. Beijing, China, July 2012).

impermanence through the manufacture of objects made of skulls and human bones in Tantric Buddhism, the representation of cycles, personifications of time and death, and the Tibetan tradition of creation and destruction of sand *mandalas*.

Time: the cosmic cycle of life, death, and rebirth

The concept of cyclical patterns of existence is widely represented in Buddhist myths as well as in its visual culture and iconography. The complexity of Buddhist cosmology is often explained through the construction of visual diagrams representing the concepts of the universe and the cosmic cycle of life, death and reincarnation (*samsāra*) with concerning to human suffering and existence. *Samsāra* means “round” or “circle” that is governed by the principles of causality (*karma*). Such diagrams, symbolically representing the *samsāra* are known as *bhāvacakka* (wheel of life) or *samsāracakka* (wheel of *samsāra*) and are often found in Tibetan Buddhist visual culture (Fig. 1). The wheel is an archetype of motion, continuity, and change, represented as a mimesis of the phenomenal universe. It is an archaic solar symbol related to the notion of time within a timeless eternity – a primordial sacred existence (Jung 1969). When discussing the Indian symbols of time and eternity, Mircea Eliade distinguished a mythic or sacred time which is qualitatively distinct from profane time. While the sacred time is a-temporal and transcendental, the profane time is measurable, impermanent, chronological, and “historical” (Eliade 1961). The wheel of life is a cosmological diagram that synthesises Buddhist view of the universe and the teachings about the endless cycle of life, the principles of causality, different realms of existence, and the possibility of liberation. The earliest representation of the wheel of life is found in the Ajanta Caves complex in India, although it became one of the most distinctive subjects in Himalayan murals and roll paintings on cotton, known as *thangka* (Halder 1950; Talim 2006). According to several early Indian texts, Buddha himself is the creator of the Wheel of Life and instructed his disciples to paint it in the entrance of Buddhist monasteries for the instruction of the laity and illiterate (Bushwell and Lopez 1976; Fremantle 2001).

As a cosmological diagram, the representation of the Wheel of Life is systematically accurate in the hierarchy of the elements included in the pictorial composition, remaining generally unchangeable since the 5th century.

Yama, the wrathful God of Death, holds the circle of *samsāra* containing the three mental poisons (*trivisa*), the principles of causality (*karma*), the six realms of existence of possible rebirth (*samsāra*), and the twelve *nidānas* (*dvādaśānidānāni*), also known as the twelve links of dependent origination, causing consciousness to be trapped in *samsāra*. Yama, represented with three eyes and a crown of skulls, clutches the Wheel of Life with both hands and both feet, ready to devour life and everything existing in the *samsāra*. Yama symbolises the impermanence of all sentient things trapped in eternal

suffering due to their attachment and ignorance of the nature of the universe. Occasionally, Māra, the “Maker of Death” and the tempter of Buddha, devoted to preventing him from achieving liberation from the cycle of birth and death, is represented holding the Wheel of Life. Māra is described as the personification of the antagonistic forces to enlightenment.

The Wheel of Life is divided into four circular layers. The hub, in the centre of the composition, contains the three poisons of delusion or ignorance (*mohagginā*), aggression or aversion (*dosagginā*), and desire or attachment (*rāgagginā*), respectively represented by a pig, a snake, and a bird. In Buddhism, these three poisons or fires are primary causes that keep all sentient beings trapped in *samsāra*. Positioned in a circular formation, the snake usually comes out of the pig’s mouth and the bird from the snake’s mouth, as it is said that ignorance leads to aversion and attachment. Again, the circular disposition of these three animals indicates the endless circle in which humans are trapped. In the *Ādittapariyāya Sūtra (Fire Sermon)*, the Buddha refers to the three fires as a process of detachment from the five senses of mind and body that lead to feeling and craving. He describes the five senses as being “burning” with delusion, aggression, and desire, determining all causal relations and a duality between good and bad, affecting the possibilities of rebirth. A conscious disciple is aware of these fires and becomes disenchanted, dispassionate, and consequently, released from suffering³.

The second layer, divided into two half-circles, represents *karma*. One half, with a white background, depicts people in a lively celebration towards an ascending direction, while the other half, with a black background, depicts people subjected to suffering, chained and dragged by demons towards a descending direction. The ascending/descending direction of the people in the *karmic* layer together with



Fig. 4
Virūpa stopping the Sun, Pigment on cloth, 17th century. Rubin Museum of Art.



Fig. 5
Virūpa stopping the Sun, Bronze.
Private Collection.



Fig. 6
Mahasiddha (Skull cup bearer), Brass with
pigment, 17th century, 12 x 7,6 x 5,7 cm.
Metropolitan Museum of Art. Accession
number: 2004.81.

the contrasting light/dark background is generally interpreted as a path of bliss opposed to a path of misfortune. This layer represents the last stage of death and rebirth and the consequent higher or lower rebirth condition based on the result of their actions and inner intentions (*ce-tanā*). The Buddha defined *karma* as intention, contrasting to Brahmin ritualism and shifting the focus from the physical action to the psychological process (Gombrich 1996). In the *Nibbedhika Sūtra (Penetrative Explanation)*, the Buddha explains that *karma* is more than just physical actions as it also involves the Buddhist notions of right speech and right mindfulness: "Intention, I tell you, is *kamma*. Intending, one does *kamma* by way of body, speech, & intellect"⁴. He further indicated which are the possibilities of rebirth according to *karma*: "And what is the diversity in *kamma*? There is *kamma* to be experienced in hell, *kamma* to be experienced in the realm of common animals, *kamma* to be experienced in the realm of the hungry shades [ghosts], *kamma* to be experienced in the human world, *kamma* to be experienced in the world of the *devas*. This is called the diversity in *kamma*". These are represented in the third layer of the Wheel of Life. At last, Buddha explains that the practice of the eightfold path leads to the cessation of *karma* and the endless cycle of rebirth.

The third layer depicts the six realms of rebirths, typically divided into two groups. The higher realms of divinities (*deva*), demigods (*asura*), and humans (*manusya*) are usually positioned in the top half of the wheel, while the lower realms of animals (*tiryagyoni*), hungry ghosts (*preta*), and hell (*nāraka*) are positioned in the bottom half. Frequently, the third layer represents only five realms, excluding the realm of demigods or merging it with the realm of divinities as they are very similar. We can see contrasting examples in Fig. 1 and Fig. 2. The *asuras* are ranked between the gods and humans. Because of their jealousy of the good fortunes of

the divinities, they were expelled from the Heaven by Indra. As a result, the *asura* continues to engage in warfare against the *devas*, with the hope to regain their place in the heavens. Occasionally, the Wheel of Life represents the quarrel of the *asura*, attempting to recover their heavenly privilege (Fig. 1). In this painting, the artist rigorously depicted a discontinuous line as a moralistic expression to indicate the unfortunate rebirth of those who belonged to the highest realm, demonstrating that even those in the highest plane of existence are subjected to *karma*. The realm of humans is among the blissful forms of rebirth as they do not experience suffering as heavily as in other realms. Additionally, humans are in a privileged position to achieve enlightenment.

Generally positioned in the bottom half of the wheel, the lower realms represent those who experience substantial suffering as a result of bad *karma*. In pictorial representations of the wheel of life, the animal realm does not usually portray any animals experiencing any form of suffering, as its generally acknowledged that animals are exploited by humans and do not have the self-awareness that is needed to achieve liberation. On the contrary, the hell realm, traditionally positioned at the bottom centre, is populated with people experiencing horrible tortures in the most varied ways. The punishments are usually presided by Yama, as the king of hell and the one who decides the deceased's destination upon death. The realm of hell (*nāraka*) is, in fact, closer to purgatory as the punishment is not eternal, but only temporary until the bad *karma* is worked off (Bushwell and Lopez 1976). Demons are often represented with wrathful expressions, surrounded by garlands of fire and easily identified by their ultramarine blue or black skin colour, echoing the attributes of Yama. Frequently, paintings of the Wheel of Life depict Maudgalyāyana, one of the Buddha's closest disciples, who became known for his filial piety in popular literature, describing his efforts to rescue his mother from the realm of hell. Advised by the Buddha, Maudgalyāyana made merits on behalf of his mother, helping her to be reborn in a better condition (Teiser 2004, 2008).

At the bottom right of the Wheel of Life is the hungry ghosts (*preta*) realm, which depicts supernatural beings under a higher level of suffering than that of humans. *Pretas* are said to have been born in such an unfortunate condition as a consequence of their greed and avarice, as well as deceitful and corrupted behaviour during their previous life. They are traditionally represented as human-like having distended abdomens and emaciated bodies as they are unable to eat or drink, despite their voracious appetite because they have an extremely thin neck and tiny mouth. In Zen and Mahāyāna Buddhism, there are several rituals to ease the suffering of hungry ghosts. Communities organise special festivities to present offerings to hungry ghosts and help them to achieve a better condition of rebirth. People rebirth in the realm of hungry ghosts because of their greed, envy, and jealousy. The six realms of rebirth and temporary existence are interrelated by *karma* the cause and effect of actions (Padmasambhava 1987). The length of time or life span in

each of these realms are not necessarily the same. Those in the lower realms remain in that condition for much more extended periods. Regardless of this separation of realms determined by the endless cycle of rebirth, the human realm, for instance, is also interlinked with other realms through their life experience and the *karmic* effects in the present life (*ditthadhammavedaniya*). A human will momentarily experience the lower states when greedy, hateful or ignorant, or can momentarily experience the higher states when happy, aware or detached from emotions.

The fourth layer and outer rim represent the twelve *nidānas* (*dvādaśa-nidānāni*), also known as the twelve links of dependent origination which represent a samsāric causal chain reaction - *pratityasamutpada* (“interdependent origination”) – that is responsible for the endless cycle of rebirth. Along the outer edge, the twelve links of dependent origination symbolize how consciousness becomes trapped in *samsāra* under the power of ignorance, which leads to actions with karmic repercussions, the sensual desires of the body and mind, mental grasping at pleasures and existence, and ultimately birth, old age, and death.

Nidānas means “fetters” in this causal chain that one needs to be aware of and avoid to achieve liberation from *samsāra*. The twelve *nidānas* are: ignorance (*avidyā*); volitional formations (*samskāra*); consciousness (*vijñāna*); name and form (*nāmarūpa*); the six senses (*sadāyatana*); physical contact (*sparsā*); feeling (*vedanā*); craving (*trṣṇā*); grasping (*upādāna*); becoming (*bhava*); being born (*jāti*); and ageing and death (*jarāmarana*). The iconography of the twelve *nidānas* is generally standardized with minor variations (Hartmann 1940). Conventionally, a blindman represents ignorance as the main fetter keeping us trapped in our impermanent condition; a potter represents our volitions in the way we mould ourselves through our actions; the curiosity a man gazing into the sky or a monkey hanging on a tree or a rooftop represents our consciousness or sense of discernment; two men in a boat represent name and form as the physical and non-physical components of a person’s experience; a house or houses with a total of six windows represents the six senses as the means through which we experience the world and are attached to the pleasures of life; a couple in sexual intercourse represents sensory contact which will lead to the six senses; a man piercing his eye with an arrow represents the pleasant and unpleasant sensations that will lead to craving; a man receiving a drink or food represents the sense of craving which leads to pain; a monkey picking fruit represents our greedy behaviour; a pregnant woman represents becoming or our emotional tendencies which will lead to the arising of the sense of self; a woman giving birth represents the karmic actions that lead to rebirth; a wrapped corpse being carried represents death. In the *Paticca-samuppada-vibhanga Sūtra*, the Buddha addresses to the twelve causative links of dependent origination explaining how they give rise the sense of self leading to suffering:

"And what is dependent co-arising? From ignorance as a requisite condition come fabrications. From fabrications as a requisite condition comes consciousness. From consciousness as a requisite condition comes name-&-form. From name-&-form as a requisite condition come the six sense media. From the six sense, media as a requisite condition comes contact. From contact as a requisite condition comes feeling. From feeling as a requisite condition comes craving. From craving as a requisite condition comes clinging/sustenance. From clinging/sustenance as a requisite condition comes becoming. From becoming as a requisite condition comes birth. From birth as a requisite condition, then ageing & death, sorrow, lamentation, pain, distress, & despair come into play. Such is the origination of this entire mass of stress & suffering."⁵

At last, the surroundings of the Wheel of Life often represents the historical Buddha, Śākyamuni, and other manifestations of Buddha, such as Maitreya and Avalokiteśvara as soteriological possibilities to escape from the endless cycle of death and rebirth (Schmid 2008).

The textual illustration of the Wheel of Life (*bhavacakra*) is one of the most relevant themes in Buddhist visual culture as it portrays the totality of Buddhist doctrine concerning the *samsāra*, which deals with the notions of temporality and eternity – time (profane) and a greater time (sacred). The wheel itself stands as a metaphor for the repeating cycles of momentariness and the constancy within a change of condition. The circularity of the wheel relates to the delimitation of time and space – impermanent/mundane as opposite to timeless/transcendent. Tibetan *thangkas* and murals at the entrance of monasteries and temples feature the wheel of life not only as a chart of moral and cosmological *samsāric* paths determined by a chain of causations but mostly as a pedagogical visual reference to abolish the three main factors that keep humans trapped in this endless impermanent condition: delusion, hatred and greed. As a result, most depictions of the Wheel of Life are not concerned with aesthetic values, but rather with its didactic function and canonical illustration.

Yama/Yamāntaka: abolishing time

In the context of the representation of time as an endless cycle of death and rebirth, another popular theme is the portrayal of Yama, the Lord of the Underworld, who is the personification of impermanence. As mentioned above, Yama is the one devouring life while holding the wheel of *samsāra*, standing as a metaphor of impermanence and the ultimate obstacle to enlightenment. As such, Yama is also related to the signs of momentariness, specifically birth, old age, sickness, suffering, and death. Yama is traditionally represented as a wrathful figure with a predominant belly and blue skin riding a buffalo. He holds a skull cup filled with blood or a lasso in his left hand and a *vajra* or a bone

mace in his right hand. In Abhidharma school of Theravāda Buddhism, Yama is a wrathful god (*krodha-vighnantaka*, often depicted as a judge in the hell realm, presiding the infernal bureaucracy of punishment and subterranean prisons, which became very popular in Chinese visual culture (Bushwell and Lopez 1976) (Fig. 3). Despite this negative and evil representation, Yama is still considered as one of the eight *dharmapāla* (protector of *dharma* – Buddha’s teachings), upper supernatural beings understood to be protectors of Buddhism and, consequently, a defender of *dharma* (Linrothe 1999). It seems that Yama stands simultaneously in between impermanence and the path to a timeless existence, as the idea of and meditation on death is a reminder to humans’ impermanent condition conducive to awareness and, ultimately, to liberation.

However, in Vajrayana Buddhism in Tibet and Nepal, Yama is often and most commonly represented in association with its antithetical manifestation, Yamāntaka, the destroyer of Yama. Yamāntaka is generally identified as a wrathful manifestation of Mañjuśrī, a *bodhisattva* in the Mahāyāna tradition, but a tantric deity in Vajrayana Buddhism, particularly among the Sakya, Kagyu and Gelug traditions. Tibetan manuscripts describe that one day Yama was ravaging around Tibet and they appealed to Mañjuśrī to protect them and to assume the form of Yamāntaka, and he destroyed Yama and all evil spirits. The imagery of Yamāntaka is essential in the rituals and tantric practice in Vajrayana Buddhism as it is one of the three primary religious protectors, along with Mahākāla and Vaiśravaṇa. Unlike the Mahāyāna tradition, which emphasize a gradual path of spiritual evolution to attain the body, the speech and the mind of Buddha throughout many lifetimes, Vajrayana Buddhism offers a more radical and esoteric path to spiritual enlightenment. Esoteric Buddhism claims that humans are already enlightened, but restrained of their untrained and defiled sensory and psychological functions that prevent them from awakening. One of the influential treatises on the Buddha nature composed by the third Karmapa Lama of the Kagyu tradition, Rangjung Dorje (1284-1339) quotes the *Hevajra Tantra*, which states: “*The Lord said: ‘All beings are buddhas, but this is obscured by accidental defilement. When this is removed, they are buddhas at once, of this, there is no doubt’*” (Snellgrove 1959; Thrangu 2006). All beings dwelling in *samsāra* are in possession of the Buddha nature (essence), but because they are ignorant of the truth and the Buddha nature, they are trapped in the six realms of *samsāra*. According to Esoteric tantric Buddhism, the Buddha nature is obscured by incidental stains, which are the negative qualities of the body, speech and, mind. These are usually referred to as outer (physical), inner (mental) and secret (emptiness of all phenomena) afflictions or defilements that obstruct one from attaining enlightenment. Esoteric Buddhism recommends the rigorous meditative tantric practice to attain Buddhahood in the current lifetime, or just a few lifetimes, rather than through compassionate deeds for several lifetimes, like in the Mahāyāna *bodhisattva* path (Kossak, Singer, and Bruce-Gardner

1999). In this context, tantric meditation through the visualisation of wrathful representation of Yamāntaka, Mahākāla, and Vaiśravaṇa is particularly crucial in the process of obliteration of obstructive defilements, towards the abolition of momentary existence in the cycle of *samsāra*. While Yamāntaka, the destroyer of death, and Mahākāla (mahā - "great" and kāla - "time/death"), the god of time, are metaphorically related to the abolition of death and temporal existence, Vaiśravaṇa is the guardian of the North and protector of Buddhist monks, thought to bestow prosperity, giving the monks the freedom to pursue spiritual goals.

These representations of wrathful gods are part of a complex process of visualisation in tantra practice, similar to conceptions of visualisation for spiritual meditation defined as *composito loci* by Ignatius Loyola in the *Spiritual Exercises*. Wrathful gods in Esoteric Buddhism are often represented bearing symbols associated with death and violence, such as skulls filled with blood, necklaces of skulls, and bone weapons. However, these images are understood as metaphors for the outer, inner and secret states (anger, greed, passion, and ignorance) that need to be destroyed, leading to the destruction of death itself. The process of visualisation as meditation aims to ultimately enable the initiate to internally create the image of the deity and hold it firmly in all its complexity during long periods of meditation. Through this process, the initiate develops the ability to access deep levels of the subconscious, away from defilement and illusion (Kossak, Singer, and Bruce-Gardner 1999). Gradually, the initiate will get closer to the body, speech, and mind of the Buddha nature and integrate himself with the wisdom associated with the deity.

Early Tantric Buddhist spiritual exercise compendia, such as the *Sādhana-mālā* (Garland of Realisation), *Nispannayogāvalī* (Garland of Completed Yogas), and the *Mañjuśrīmūlakalpa* (The Fundamental Mantra of Mañjuśrī) offer comprehensive prescriptive descriptions of tantric deities, which were used to set the conventions in Himalayan sacred art. These texts prescribe regular procedures for tantric ritual practices which conventionally describe the deities in great detail, explaining their attributes and iconography. For instance, the chapter *Abhicāraka* in the *Mañjuśrīmūlakalpa* describes rites involving painted images of Yamāntaka. The execution of the painting, as well as the materials applied, are an integral part of the tantric ritual.

"Now, if the adept [...] should paint to oppress that [defilement] which coerces, then at the beginning of the dark part of the month the [result will be that the] coercing one will burn himself up. In the second watch, chills and fevers will manifest his spirit completely stupefied. In the third watch, he will forsake his life. After death, he will depart this world [...]. As for [the] painting, this image, the likeness of Yamantaka [with] six faces, six arms and feet, black in colour, with a big belly, bearing a skull, his hair flaring out in anger, a tiger skin wrapped around the hips, holding all kinds of

implements and weapons, raising his hands in a terrifying manner, eyes red, with a cruel and evil appearance, three eyes like pennons, hair standing up vertically, a mass of flames or flying like black smoke, [skin] the colour of a dark snow or rain cloud, his appearance like that of the cosmic fire of destruction. One should paint him riding a water buffalo. A matter of a wrathful, cruel and dreadful [appearance]. Anger and cruelty are his eternal calling. Wrathful and fear-inspiring, implacably grasping evil. Amidst cruelty, he is at the extreme of cruelty. He can destroy all sentient beings. Paint him with this anger. Use your own blood for colour. Mix it together to make a dull wash of colour. With dog's grease mixed with cow butter fill up a skull cup. Use a brush-tip made of a dead man's hair. For the handle, use a bone from a dog. Fast, and then one should paint." (Linrothe 1999)

Once the painting is finished is only completed with consecration rituals known as *Buddhābhiseka*, which involves the recitation of mantras, placement of offerings, leading to the sacred empowerment of these images.

Yamāntaka is conventionally depicted in union with his consort, Cāmundā, or as a solitary hero (*ekavīra*). The latter is particularly prevalent in both small scale sculpture figurines and pictorial *thangkas* (Bushwell and Lopez 1976).

In one common pictorial representation, Yamāntaka stands with an aggressive stance of *pratyāldha* as a destroyer of obstacles that prevent humans from achieving enlightenment (Fig. 3). The posture is described in the *Nāṭyaśāstra* treatise of classical dance and performing arts to represent destruction (Ghosh 1950). In this posture, Yamāntaka bends his right foot and leg and leans the body diagonally towards the right, and the left leg extended in the opposite direction. In the centre of the composition, riding on a water buffalo as a celestial vehicle, Yamāntaka stands on a corpse, laid impotent in the core of a lotus flower. Scholars have discussed lengthily the symbolic meaning of the corpse, which is generally interpreted as a personification of ignorance, the core obstacle to enlightenment. We argue that standing on a corpse may be related with the *śāva sadhana* tantric spiritual practice which required the practitioner to sit on a corpse for meditation (McDaniel 2004). This ritual aimed to achieve detachment from the physical world towards the absolute, resulting in liberation from *samsāra*. In this context, Mañjuśrī's wrathful manifestation as Yamāntaka standing on a corpse means his heroic victory over Yama, the god of death, through the obliteration of ignorance, attachment, and hatred, the roots of *samsāric* existence.

In this *thangka*, Yamāntaka is represented with the head of a water buffalo, three eyes, hair standing upwards, carrying weapons, and a skull tiara, surrounded by a mass of flames, corresponding in details to the above textual description given in the *Mañjuśrīmūlakalpa*. With the head of a water buffalo and the bodyweight diagonally towards the right, Yamāntaka stands as a protective

deity against outer defilements: greed (*rāga*); hate (*dvesa*); delusion (*moha*); vanity (*māna*); and wrong views (*drsti*). These images are believed to help to clear the "obscuration of conflicting emotions" (*kleśa-avarana*).

Yamāntaka is also represented with a demoniac and fearful face of a *rāk-sasa* (Fig. 4). *Rāksasas* are anthropomorphic creatures (ogre or goblin) originated in Vedic, and Purana literature described as an insatiable flesh-eating demon, with fangs protruding from the top of the mouth, flaming red eyes and drinking blood from skull cups. Despite their Vedic origin, *rāksasas* were later adopted in Buddhism in both male and female form, known as *rāksasadeva*. In the Buddhist pantheon, *rāksasadeva* is also called Nirrti and understood as a protector of Buddhism and destroyer of afflictions (*kleśa*) (Bushwell and Lopez 1976). The term probably derives from the term *raksā* frequently occurring in the Vedic texts meaning to protect, to preserve, to avoid or be aware of evil spirits and evil tendencies that continuously afflict sentient beings. In Tantric Buddhism, the term is used in ritual practices intended to remove all inner and outer obstacles and evils during the construction of *mandalas*, known as *raksā-cakra* (wheel of protection) (Bushwell and Lopez 1976).

Our interpretation demonstrates that when is represented with a demoniac *raksā* face and the same *pratyalidha* body posture but leaning diagonally to the left, Yamāntaka protects against inner afflictions: doubt (*vicikitsā*); dullness of mind (*thīna*); relentlessness (*auddhatya*); shamelessness (*āhrikyā*); and recklessness (*anapatrapya*). These images are believed to help to clear the "obscurations concerning the knowable".

Occasionally, there are *thangkas* intended to protect against inner and outer obstacles to attain liberation from *samsāra* (Fig. 5). These paintings typically represent Yamāntaka (outer) with the head of buffalo in the centre of the composition, sometimes accompanied by his consort Cāmundā, wearing a buffalo hide and a garland of bones, who offers him a skull cup filled with blood. In the bottom section of the painting, Yamāntaka (inner) is presented with the demoniac *raksā* face performing his wrathful dance. Yamāntaka is surrounded by four smaller Yamāntaka bull-headed figures, mounted on a buffalo, each in different colour: white, yellow, red and dark blue. These four figures represent the four tantric activities or mundane attainments (*siddhi*) of Yamāntaka's destructive power (peaceful, increasing, powerful, and wrathful) that the tantric practitioner is expected to attain through the propitiation of Yamāntaka (Zopa Rinpoche 2009). In his explanation of the Ngöndro meditation practice, Thinley Norbu describes the four general or mundane *siddhi*: peaceful (pacifying and purifying obscurations by peaceful activities); increasing (life, merit, intellect growth by increasing activity); powerful (all phenomena are brought under our control by potent activity); and wrathful (all evil forces are subdued out of compassion by wrathful activities) (Norbu 1993). Through the embodiment of these spiritual attainments, one renounces the momentary existence in *samsāra* and enables access to Buddhahood.

Facing impermanence: skull and bones ritual implements

In Tantric Buddhism iconography, the representation of skulls and human bone ritual implements are essential elements associated with the magical powers of wrathful deities. As a result, the use of skulls and implements made of human bones became a quintessential component in religious ceremonies and rituals (Laufer 1923; Gray 2006). Skull cups were traditionally made of human cranium often lavishly mounted and decorated with semi-precious stones, gilded copper and silver inlays and surmounted by a lid with a knob in the shape of a *vajra*. Occasionally, these cups were mounted on a triangular brass or silver base ornamented with flames pattern and skeleton figurines (Fig. 6). The use of skull cups is widespread in Buddhist Tantric rituals, from libations placed in altars dedicated to wrathful deities, containing wine along with dough cakes in the shape of eyes, ears, and tongues. These offers symbolised the blood and flesh offered to win the favour of these deities and to embody their ability to clear the obstacles toward enlightenment. Wrathful deities typically hold the skull cup in the left hand, representing wisdom, while in the right hand they hold the curved knife or the *vajra* (weapon), representing the method to destroy obstacles. Through immersive meditation and the rituals of visualisation, the wine and the dough cakes will be transformed into the nectar of immortality (*amṛta*), to be then taken as a sacramental drink (Beer 2003).

The use of skull cups in Tantric rituals and meditation practice became popular in the early times of Vajrayana Buddhism, especially among the Indian eccentric yogis known as *mahāsiddha*, so revered in the Tibetan Vajrayana tradition. *Mahāsiddha* were ascetic yogis who became well-known for attaining spiritual powers (*siddhi*) through spiritual exercises (*sādhana*), which ultimately lead to the removal of obscurations of *samsāra*. They were known for their esoteric rituals and methods of mediation in cremation grounds, among burnt corpses and utilising human bones implements until they attained a state beyond life and death.

Virūpa was one of the eighty-four revered *mahāsiddha*, especially important to the Sakya school. His legend is one of the predominant themes in Himalayan art (Fig. 7). While studying at Nalanda monastery, Virūpa became discouraged with his unsuccessful meditation on *Cakrasamvara Tantra*. Later, in a dream, he received instruction on *Hevajra Tantra* and finally attained enlightenment. He gave up his monastic life and lived as a wanderer. One day he was interruptedly drinking beer in a tavern, and the maid started to worry if he would be able to pay. He then said that he would stop drinking at noon. Moments later, he raised his hand and stopped the sun in his path. After he was drinking for three days, the local king restored cosmic order, paid Virūpa's bill, and Virūpa surrendered his conduct. This legend represents Virūpa's transcendent wisdom and his power to control time, and, therefore, the stream of existence. Virūpa is conventionally represented sitting in the *sattva* posture (relaxed with

one leg extended) with his arm raised in the air to stop the Sun, accompanied by a maid or female attendant carrying a skull cup, a traditional drinking vessel of the *mahāsiddha* (Figs. 8 and 9) (Linrothe 1999).

Other influential Tantric Buddhist gurus were also represented using skull cups. Padmasambhava (Lotus-Born) was revered as the leading propagator of tantric Buddhism in Tibet. He is believed to have gone to Tibet at the invitation of King Trisong Detsen and there founded the Nyingma Order of Tibetan Buddhism. Popularly known as Guru Rinpoche, he is traditionally represented in a yogic posture, holding a *vajra*, symbol the clarity of pure Buddhist thought, and a skull cup, representing detachment, transcendence, and triumph over death (Fig. 10).

Skulls and human bones were used in several other ritual implements such as aprons and other ceremonial garments and musical instruments. The *damaru* is a doubled-sided hand-drum made of two attached craniums, ideally of a boy and a girl that have had a sky burial (no cremation). The union of male and female is a critical symbolic factor in tantric Buddhism and represent compassion and wisdom. The central waist of the drum is usually decorated with a brocade, leather or metal band, sometimes ornamented with beads, from which the handle hangs. On either side of the central band hangs the two padded striking pellets. The strikers were also usually made of human bones to empower the ritualistic effect. The *damaru* is mainly used in the *chöd* practice of the Nyingma and Kagyu schools of Tibetan Buddhism, a ritual known as "cutting practice" in which the drum sets the rhythm of impermanence to a "dance" of obliteration of the self. This practice seeks to cut the attachments of egotism and self through the visualisation of one's own dismembered body being offered to the spirits and ghosts to clear karmic actions (Beer 2003).

As in many other cultures, the skull is a symbol of impermanence and awareness of one's momentary condition. Through the awareness of humans' temporal existence, one is anticipated to develop detachment from the worldly things: material and emotional desires.

Ephemeral reconstruction: sand mandalas and the *kālacakra* (wheel of time) practice

In Tibetan Buddhism, sand mandalas involve the idea of simulating the process of creation and destruction and are often interpreted as a profound practice to attain detachment and meditate on human impermanence and the transient nature of *samsāric* existence.

The tradition of sand mandala remains one of the most secret, intricate, and sacred ritual practices in Tibetan Buddhism, involving the chanting of mantras, music, dance, and numerous monks take several days to complete the ritual. The combination of these distinctive ritual arts is an integral component of the *kālacakra* (wheel of time) tantric ritual. Mandalas are always a



Fig. 7
Construction and dissolution of a sand
mandala consecrated by the Dalai Lama
in July 2015 at the University
of California, Irvine.

visual representation of a tantra picturing a deity in union with his consort in his palace, which is also a representation of his state of mind. As an illustration of a sacred text, every iconographic element is meant to be “read”, and memorized for visualisation during meditation. During the ritual, the practitioner is initiated by a ritual master who has received permission by his own teacher through an oral transmission that has been passed in an unbroken lineage traceable to the origin of this teaching (Bryant 2003). The practitioner, and those who partake the ritual, are expected to “enter into the mandala”, embodying the deity state of mind in which the deity dwells. Time is an essential element in the performance of the *kālacakra* tantra ritual. Before the student begins receiving the teaching, the master takes six days to initiate the ritual with purification and consecration, one day for the apprentice preparation and two days for ritual initiation. Finally, upon completion, the existence of the mandala itself is temporary. The mandala is swept and

dismantled. The grains of sand will return to the bottom of a water stream as a simulation of our transient nature and endless cycle of existence.

The *kālacakra* tradition delves with the Buddhist concepts of time and cycles of existence, representing the flow of time (*kāla*) – past, present, and future events – and the omniscience of the deity, which transcends measurable time. The combination of the *kālacakra* deity with his consort represents the unity of male and female (*yab-yum*) – the duality of temporality and atemporality. As mentioned above, the wheel (*cakra*) not only evokes the idea of cycle and flow of time but also represents the great bliss of enlightenment that is replicated in the wheel of *dharma*, the symbol of Buddha teachings, through which one can attain enlightenment.

Mandalas are traditionally made in two-dimensional representation in which the design is made in the floor, and then the monks use dyed rice or sand applied with tubes, funnels, and scrapers, called *chak-pur* to overtop the design pattern (Fig. 12). When the mandala is finished, a monk divides the mandala into eight parts with the *vajra* (Fig. 13). The mandala is then dismantled or swiped, conserved in a jar wrapped in a piece of silk and poured into a river or a water stream, returning to its original place so one day that grains of sand can be used again in a mandala (Fig. 14 and Fig. 15).

Although in western culture sand mandalas, and many other tantric Buddhist visual culture, is generally perceived as an artistic expression requiring intricate creative and technical skills, these are ritual implements intrinsic to the performance of visualisation during meditation. The design of the mandala is not an act of creation, but rather a reconstruction of a transcendent realm that exists beyond our notion of time and space. Ultimately, the dissolution of the mandala is the enclosure of an entrance to a transcendent atemporal realm in which the monks who partake the ritual experience Buddha nature and a momentary suspension of time.

Conclusion

The problem of time and our existence within the duality of temporality and eternity is a quintessential concept in Buddhist philosophy. Buddhism presents a system of precepts rediscovered by the historical Buddha to help humankind to overcome a cycle of transient existence in which we experience suffering, pain, ageing, and death. To achieve liberation from this illusory existence, one needs to undertake spiritual exercises to annihilate any form of attachment to this cyclical existence. In the context of spiritual exercises and Buddhist meditation practice, visualisation helps to activate the mind, the spirit, and the body into a state of momentary transcendence. Visualisation is, in fact, a form of meditation practice allowing the practitioner to grasp and embody the symbolic aspects of the enlightened Buddha and, consequently, imitate his ability to protect the mind from attachment, anger, and ignorance.

As a result, the use of images and ritual implements is an integral component

in Buddhist visualisation meditation practice, especially in the Vajrayana tradition. The representation of cosmological charts based on the descriptions in sacred texts allows one to “see” things the way they are in reality, assisting one to penetrate and mentally eliminate delusions and conceptual fabrications of this cyclical existence. Buddhist visual culture is an immersive visual metaphor conducive to inner development and transcendence over momentary existence. As a result, unlike Christian art, which is mostly devotional, Buddhist art is necessarily ritualistic, sacred, mystic and esoteric, involving many tantric practices that are often confined within the walls of the Tibetan monasteries. Correspondently, Tibetan Buddhist paintings should also be categorised as ritual implements, likewise skull cups, bells, ritual weapons, and the vajra. Buddhist tangkas and mural paintings are prescriptive and didactic images specifically designed for individual tantric ritual practices and progressive stages. These images and ceremonial objects hold a mnemonic function being utilised as a reminder of humankind transient condition, using representations of death, suffering, metaphorical destruction, material detachment and emptiness. Often, the concepts of impermanence and detachment are also reflected in the ephemeral and cyclical existence of Buddhist material culture in which the creation and destruction of sand mandalas and the fabrication of ritual implements using human bones emulate the constant flux of all conditioned things.

Notes

¹ Early Buddhist scriptures were traditionally written in Pāli and Sanskrit. While Pāli is the scriptural language of Theravāda Buddhism, Sanskrit was traditionally and widely used in the Mahāyāna tradition. Following the common practice of academic scholars on Buddhist studies, this paper adopted Sanskrit transliteration for Buddhist terminology.

² The doctrine of the Theravādin non-self (*anātman*) is related with the Mahāyāna concept of emptiness (*sūnyatā*) and the non-substantiality of everything.

³ “Adittapariyaya Sutta: The Fire Sermon” (SN 35.28), translated from the Pali by Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight*

(BCBS Edition), 30 November 2013, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/sn/sn35/sn35.028.than.html> [accessed on 26 August 2019].

⁴ “Nibbedhika Sutta: Penetrative” (AN 6.63), translated from the Pali by Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight* (BCBS Edition), 30 November 2013, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/an/an06/an06.063.than.html> [accessed on 26 August 2019].

⁵ “Paticca-samuppada-vibhanga Sutta: Analysis of Dependent Co-arising” (SN 12.2), translated from the Pali by Thanissaro Bhikkhu. *Access to Insight* (BCBS Edition), 30 November 2013, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/sn/sn12/sn12.002.than.html> . [accessed on 7 September 2019].

Reference list

- Bareau, André. 1957. "The Notion of Time in Early Buddhism." *East and West* 7 (4): 353-64.
- Beer, Robert. 2003. *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Boston: Shambhala.
- Bryant, Barry. 2003. *The Wheel of Time Sand Mandala: Visual Scripture of Tibetan Buddhism*. Boulder: Snow Lion.
- Bushwell, Robert E., and Donald S. Lopez. 1976. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- Craig, Edward. 1998. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge.
- Duckworth, Douglas S. 2019. *Tibetan Buddhist Philosophy of Mind and Nature*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Eliade, Mircea. 1961. *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. New York: Sheed & Ward.
- Fremantle, Francesca. 2001. *Luminous Emptiness: Understanding the Tibetan Book of the Dead*. Boston & London: Shambhala.
- Ghosh, Manomohan. 1950. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata Muni*. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.
- Gombrich, Richard F. 1996. *How Buddhism Began. The Conditioned Genesis of the Early Teachings*. London / New York: Routledge.
- Gray, David B. 2006. "Skull Imagery and Skull Magic in the Yoginī Tantras." *Pacific World* 8: 21-39.
- Gupta, Rita. 1980. "The Buddhist Doctrine of Momentariness and Its Presuppositions." *Journal of Indian Philosophy* 8: 47-68.
- Gyatso, Geshe Kelsang. 1984. *Buddhism in the Tibetan Tradition: A Guide*. London: Routledge.
- Haldar, Asit K. 1950. "Symbolism in Indian Art and Religion." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 9 (2): 124-27.
- Hartmann, Gerda. 1940. "Symbols of the Nidānas in Tibetan Drawings of the 'Wheel of Life.'" *Journal of the American Oriental Society* 60 (3): 356-60.
- Harvey, Peter. 2013. *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*. Cambridge / London: Cambridge University Press.
- Inada, Kenneth K. 1974. "Time and Temporality: A Buddhist Approach." *PhEast and WestEast and West* 24 (2): 171-79.
- Jung, C. G. 1969. *Archetypes and the Collective Unconscious*. New York: Princeton University Press.
- Kalupahana, David J. 1974. "The Buddhist Conception of Time and Temporality." *Philosophy East and West* 24 (2): 181-91.
- Kossak, Steven M., Jane Casey Singer, and Robert Bruce-Gardner. 1999. *Sacred Visions. Early Paintings from Central Tibet*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Lancaster, Lewis R. 1974. "Discussion of Time in Mahayana Texts." *Philosophy East and West* 24 (2): 209-14.
- Laufer, Berthold. 1923. "Use of Human Skulls and Bones in Tibet." *Leaflet* 10 (10): 1-16.
- Linrothe, Rob. 1999. *Ruthless Compassion. Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*. Boston: Shambhala Publications.
- McDaniel, June. 2004. *Offering Flowers, Feeding Skulls: Popular Goddess Worship in West Bengal*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Miyamoto, Shoson. 1959. "Time and Eternity in Buddhism." *Journal of Bible and Religion* 27 (2): 118-26.
- Norbu, Thinley. 1993. *The Small Golden Key to the Treasure of the Various Essential Necessities of General and Extraordinary Buddhist Dharma*. Boston & London: Shambhala Publications.
- Padmasambhava. 1987. *The Tibetan Book of the Dead. The Great Liberation through Hearing in the Bardo*. Edited by Francesca Fremantle and Chogyam Trungpa. Boston & London: Shambhala Publications.

- Prasad, Shankar Hari. 1988. "The Concept of Time in Pali Buddhism." *East and West* 38 (1): 107-36.
- Roberts, Shinshu. 2018. *Being-Time: A Practitioner's Guide to Dōgen's Shōbōgenzō Uji*. Massachusetts: Wisdom Publications.
- Schmid, David Neil. 2008. "Revisioning the Buddhist Cosmos: Shifting Paths of Rebirth in Medieval Chinese Buddhist Art." *Cahiers d'Extreme-Asie* 17: 293-325.
- Snellgrove, David L., ed. 1959. *The Hevajra Tantra. A Critical Study*. London / Toronto: Oxford University Press.
- Stambaugh, Joan. 1990. *Impermanence Is Buddha-Nature. Dogen's Understanding of Temporality*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Talim, Meena. 2006. "The Wheel of 'Law of Causation' in Ajanta Paintings." *Bulletin of the Deccan College Post-Graduate and Research Institute* 66/67: 245-58.
- Teiser, Stephen F. 2004. "The Local and the Canonical: Pictures of the Wheel of Rebirth in Gansu and Sichuan." *Asia Major* 17 (1): 73-122.
- . 2008. "The Wheel of Rebirth in Buddhist Temples." *Arts Asiatiques* 63: 139-53.
- Thrangou, Khenchen. 2006. *On Buddha Essence. A Commentary on Ranjung Dorge's Treatise*. Boston & London: Shambhala Publications.
- Zopa Rinpoche, Lama. 2009. *The Heart of the Path: Seeing the Guru as Buddha*. Lama Yeshe Wisdom Archive.

Entrevista com Jorge Leal

1. Poderemos considerar o Diário Gráfico na tradição de um tipo de registo gráfico-artístico que retirou o artista da Academia e do atelier, para o confrontar directamente com a realidade exterior? Que implicações considera que isso exerce sobre o gesto de inscrição gráfica e a relação com o referente registado perante as Belas-Artes tradicionais?

Penso que os artistas entenderam genericamente que o diário gráfico existia para além das escolas de arte, em algumas ocasiões como resistência ao academismo escolar, e nesse sentido o caderno foi instrumental e continuava a prática renascentista aconselhada por Leonardo e Cennini. Os artistas entenderam desde cedo o caderno como uma plataforma móvel de trabalho, como um ateliê reduzido ao essencial, como um modo de aceder à realidade não disponível dentro da academia. A sua autonomia deriva do seu carácter pessoal e privado, permitindo a investigação *in loco* que pode mais tarde ser traduzida e modificada segundo o cânone das escolas de artes. Se pensarmos nos registos efectuados pelos artistas durante o *Grand Tour* ou nas estadias permitidas pelo *Prix de Rome* e prémios similares, verificamos a complementaridade entre o trabalho liberto de constrangimentos formais dos cadernos com o registo oficial e escolar das pinturas

apresentadas ao público. Aliás, não é por acaso que recentemente a produção pictórica de alguns artistas é secundarizada pela reavaliação crítica da sua produção gráfica cuja proposta é mais actual do que as pinturas restringidas pelas regras académicas ou pelo gosto das elites. Watteau e Ingres são exemplos de artistas cujo desenho é, pelo menos para mim, vastamente mais interessante para a contemporaneidade do que a sua pintura, onde ainda hoje se encontram pistas de trabalho para pensar o desenho como prática autónoma.

2. O próprio ar livrismo, que foi uma das grandes questões da arte do século XIX, foi uma aceleração do gesto do artista na academia e no atelier. Poderemos falar de uma determinanda modernidade no desenho e na pintura com ligações a esse registo temporal da execução?

O carácter caligráfico do desenho tem o potencial de contaminar, de um modo geral, a pintura através do paralelismo entre o gesto da marca do lápis ou caneta com o do pincel, quer na sua configuração quer na rapidez da sua execução. No entanto, Monet, um pintor com pincelada rápida, cultivou o mito de que não desenhava, o que face aos seus oito cadernos conhecidos é quase verdade, preferindo trabalhar directamente na tela a partir

da observação do motivo. Por outro lado, existe uma desaceleração genérica dos apontamentos de ar livre uma vez retrabalhados em contexto de ateliê, pela conformidade com o gosto do público e das instituições, assim como pela autocensura. Artistas como Degas ou Lautrec, ignorando as convenções, conseguiram incorporar a agilidade do desenho na pintura através de uma escolha de temas em que o registo do movimento foi um pretexto para o fazer.

A relação de contaminação entre desenho de ar livre e pintura é, paradoxalmente, mais evidente em registos mais demorados, uma vez que consistem em abordagens em que se estão a ensaiar modos de tradução da realidade pouco familiares. Isto é evidente no trabalho de van Gogh, Cézanne e Matisse, uma vez que todos eles encontraram pistas no desenho de observação a partir da natureza. No caso de van Gogh o verão de 1888 em Arles é essencial na sua evolução, quando os desenhos realizados com cana e tinta lhe indicaram o modo de construir as pinceladas da sua pintura. De um modo semelhante, as aguarelas finais de Cézanne, com as suas linhas de contorno hesitantes e cumulativas, permitiram-lhe experimentar uma pintura a óleo mais fluida e transparente. E no Verão de 1905 em Collioure, Matisse alicerçou o seu trabalho de pintura nos múltiplos desenhos que fez, construindo a base das suas pinturas fauvistas.

No entanto, estas contaminações acontecem, quanto a mim, circunstancialmente e como efeito secundário. O que começa por ser um desenho

de estudo ou autónomo, transforma-se numa antecipação do modo de construir a pintura através de uma reflexão posterior. O desenho serve como veículo de interrogação e a pintura acaba como usufrutuária accidental dessa investigação prévia.

3. Nas primeiras páginas de *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire faz o elogio do croqui considerando-o um modo de registo rápido ajustado ao ritmo e à vida moderna. Como avalia e entende a marca deste gesto de registo mais rápido e imediato na arte moderna e contemporânea e na sua própria obra?

Na transição entre os séculos XIX e XX houve uma produção de registos rápidos notável que reflectiram o *zeitgeist* mencionado por Baudelaire. Degas, Lautrec, Marquet e Picasso, para citar apenas os mais notáveis, reagiram à transformação urbana através do registo rápido em cadernos. Esses desenhos têm raízes históricas na valorização renascentista do *schizzo* mas reflectem também o conhecimento da arte chinesa e japonesa, em que o arabesco e a respiração do branco da folha de papel são valorizados. No entanto, parece ter havido uma desaceleração do desenho de observação nas décadas seguintes, sendo valorizada a contemplação demorada e o desenho mais complexo. Matisse, Moore, Giacometti, Freud ou Hockney são praticantes de um desenho não obrigatoriamente intrincado mas que demonstra a mestria técnica através da marca autoral contemplativa e construída com tempo.



Na contemporaneidade não reconheço a valorização do registo rápido, penso que é olhado com uma certa desconfiança por se ter perdido culturalmente a capacidade de contextualizar, face à hipervalorização da técnica, da minúcia e da narrativa. A lição renascentista é uma curiosidade histórica e as lições orientais assimiladas através das estampas japonesas ou da caligrafia chinesa não as esgotaram nem são as mais interessantes, tendo sido aproveitadas superficialmente nas décadas de 1950 e 1960 pelas vanguardas ocidentais. Entretanto, o trabalho de artistas como Bada Shanren, Shitao ou Qi Baishi permanece genericamente desconhecido e por reavaliar e apropriar artisticamente.

No trabalho dos artistas praticantes do desenho rápido que mencionei,

continuo a encontrar um manancial de informação que me parece extremamente útil para continuar a investigação prática e teórica do desenho contemporâneo. Eles demonstram a possibilidade de o desenho ser um modo de resistir à barbárie através da elegância do gesto, de construir imagens eruditas a partir de meios restritos, de aplicar um sentido ecológico na abordagem do desenho.

No meu caso particular, o desenho rápido em contexto urbano responde ao desafio de registar os clientes das pastelarias que frequento diariamente. A sua instabilidade física impede-me de me deter muito tempo num único registo, pois corro o risco de perder o modelo que pretendo desenhar. Estes desenhos são o modo que encontro de me relacionar com



o que me rodeia, muitas vezes num estado de relativo torpor matinal. O ritmo dos cadernos é desacelerado uma vez chegado ao ateliê. O trabalho que desenvolvo a partir desses registos é construído com uma escala maior sem a pressão do tempo, com a possibilidade de construção do desenho por camadas de informação. No entanto, tento que a qualidade dos elementos gráficos mantenha essa energia do original porque são mais importantes do que o tema em si.

4. Na mesma observação de necessidade de *croquis* por parte de Baudelaire, poderemos considerar que a própria cidade moderna, mais acelerada, é um referente mais fugidio e oscilante. Como considera a importância da rapidez de registo de imagem, nas suas várias possibilidades e diferenças, paralela à quantificação e proliferação de imagens, no mundo contemporâneo?

A vertigem da cidade e a acumulação de referentes visuais produz uma indiferença genérica porque não existe espaço para que qualquer coisa tenha possibilidade de respirar e ser contemplada. O modo de lidar com essa realidade ultra-saturada é a de olhar para detalhes comensuráveis que, descontextualizados, readquirem um sentido poético.

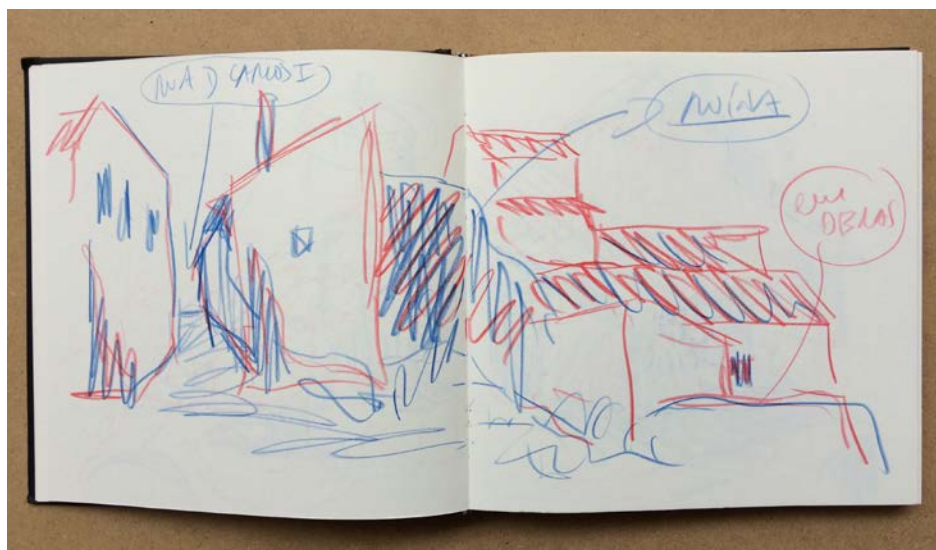
A rapidez do desenho como resposta à realidade justifica-se apenas de dois modos: o tema é fugidio ou existe um desconforto físico que impede uma execução demorada. Essa velocidade é imposta ao desenho, não é uma decisão formal ou metodológica. O interesse que tenho em

registar as pessoas nos cafés vai no sentido de encontrar nessas presenças o que é sólido, o que é universal em cada figura particular.

Penso que o desenho tem um desafio mais importante no registo do que é permanente, do que é volumoso e significativo nas cidades, quer seja o de edifícios ou o de um acampamento de sem-abrigo. Por outro lado, existe uma obrigação de resistência face à puerilidade da maior parte das imagens com que somos confrontados. O desenho tem a capacidade de desaceleração, quer na contemplação durante a realização quer na sua observação uma vez terminado. O desenho tem a obrigação de propor uma alternativa à realidade, até produzir uma disrupção indesejada, no sentido em que as suas regras específicas substituem uma organização social e um ritmo impostos.

5. Como entende a captação imagética, por exemplo, na *Urban Sketchers*, nesta linha de registo? Que relações observa com a sua prática de Diário Gráfico?

O interesse que encontro na prática do desenho em cadernos prende-se com a qualidade individual que cada artista desenvolve nesse tipo de suporte. Apesar de ser uma prática com uma tradição com raízes na Renascença italiana, essa linhagem histórica não impõe uma gramática específica quanto ao tipo de registo. Este ponto é extremamente importante uma vez que é a absoluta liberdade de constrangimentos e a não obrigatoriedade de acabamento ou de sentido que faz com que os

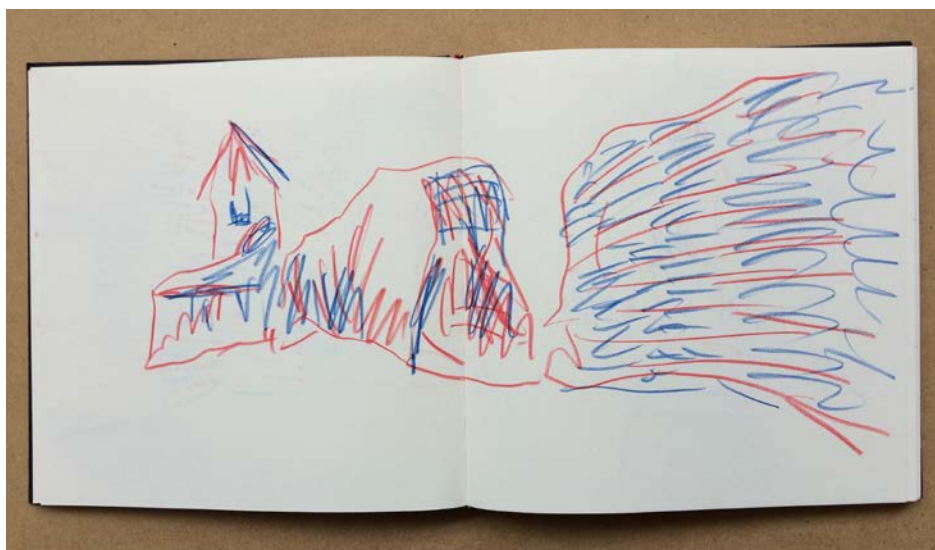


cadernos dos artistas sejam interessantes, contêm informação sobre as suas intenções, mesmo dos que os utilizaram esporadicamente.

Provavelmente a característica mais importante do diário gráfico é a sua capacidade de integrar os erros no seu conjunto e ser honesto nessa transparência. Na minha prática de desenho interessa-me manter essa verdade do trabalho porque me informa retrospectivamente sobre determinados períodos do meu trabalho. O interior dos cadernos funciona como um palimpsesto onde tudo é orgânico. Mas essa naturalidade pode ser artificializada se a preocupação com a apresentação for tida em conta. Apesar de incorporar regularmente os meus cadernos em exposições não deixo que esse factor influencie a minha produção nas suas páginas. Consigo garantir isto através de uma utilização intensiva e regular e, por outro

lado, porque o meu próprio trabalho assenta sobre o aproveitamento de todos os *pentimenti* que surgem no decorrer do acto de desenhar.

No caso dos *Urban Sketchers*, parece-me haver dois problemas de princípio. O facto de ser um movimento, mesmo que informal, acaba por produzir uma relativa uniformidade visual no registo que me parece empobrecedora, uma vez que tenho a sensação de observar uma proposta de conjunto e não de individualidades. O segundo problema prende-se com a comunicação dessa produção, mediatizada ao ponto de uma certa artificialização do registo porque tem de permitir a divulgação do conteúdo dos cadernos através da sua fotogenia. Resulta que os desenhos são na sua generalidade desenhos de apresentação, sem os ruídos e imperfeições visuais naturais dos diários gráficos, que poderiam



ser feitos sobre outros suportes sem que isso resultasse numa alteração significativa das suas especificidades. Deste modo, o caderno é transformado num veículo de comunicação visual ao mesmo tempo que perde o seu carácter laboratorial.

6. Considerando a relação com a cidade, poderemos falar de uma espécie de modo de redescoberta da mesma, de um novo modo de nos perdermos dentro dela no próprio desejo de a descobirmos, na linha das teorias situacionistas da *Deriva*, lembrando sobretudo os textos de Guy Debord?

Eu tenho uma relação bastante problemática com a cidade como tema por estar sobrelotada de informação visual inútil, de obstáculos físicos e normativos à livre circulação, e ser cada vez mais difícil aceder a um lugar mental individual no meio

do ruído. A deriva debordiana, face à realidade de cidades como Lisboa, Barcelona e outras capitais turísticas, funciona mais como ideal do que uma possibilidade real.

Mas é possível encontrar a cidade alternativa, a que não vem nos guias, a que não é oficialmente fotogénica, a que nos interpela e faz reflectir. Nesse sentido, interesso-me pela ruína, pelas obras embargadas, pelas construções clandestinas, pelos não-lugares, pelos arrabaldes e zonas indefinidas entre operações urbanísticas. Esse lado inacabado e deteriorado dos aglomerados urbanos interessa-me pela semelhança com a paisagem, como um caminho intermédio entre civilização e natureza, que me permite ainda encontrar um certo romantismo que abre espaço para a imaginação.

7. Neste sentido, como avalia a importância do lugar do sujeito que regista,



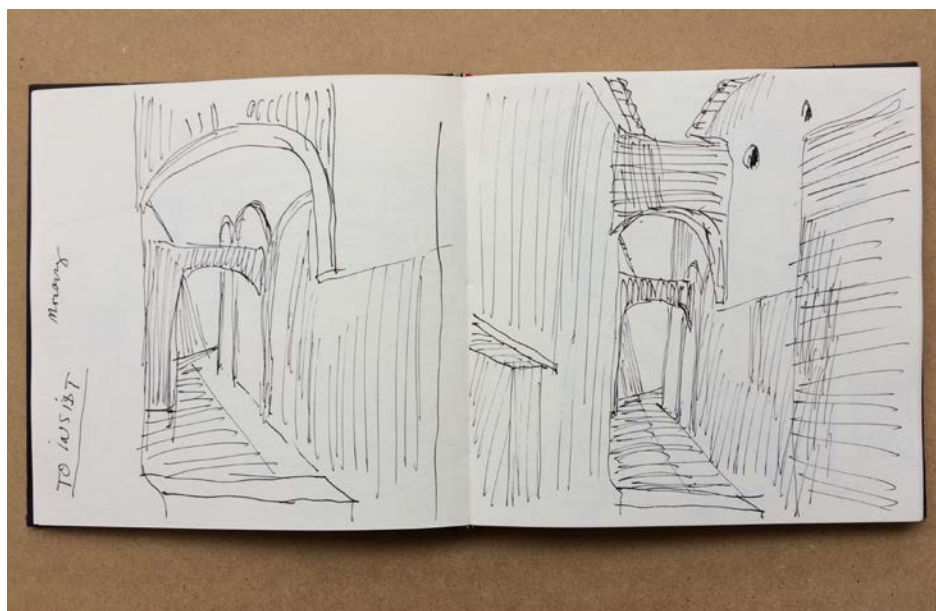
desse corpo que se movimenta no interior de uma realidade que capta, sendo este um processo simultâneo de corporalidade, percepção e pensamento, que se articula num mesmo momento de relação com esse lugar?

O contexto em que o desenho é realizado é absolutamente fundamental para definir o grau de imersão do desenhador. Desenhar numa pastelaria, num museu, numa rua de cidade, num jardim ou na paisagem constituem experiências que apresentam desafios distintos. A corporalidade é um factor muito interessante no sentido em que é um canal de acesso mas ao mesmo tempo, pode constituir um obstáculo. Ou seja, o corpo leva-me ao local que quero observar para desenhar, mas é esse mesmo corpo que com calor, esfomeado, cansado ou com dores me impede de continuar a desenhar. Frequentemente, quando desenho na paisagem acontece-me ser incomodado por insectos ou abordado por pessoas que me retiram da experiência de imersão em que estava. A única solução é mudar de lugar e tentar recuperar o mesmo grau de concentração absoluta. Esta tem origem num estado de pertença, em que já não sou visitante de um sítio mas já sou desse lugar, em que corpo, olhar e entendimento encontram o equilíbrio com o que me rodeia. Curiosamente, tenho-me vindo a aperceber que quanto mais à vontade estou no meu desenho mais liberto estou de constrangimentos físicos, intelectuais e sociais. A fluidez das linhas ajuda-me a criar uma conjuntura que permite aceder à realidade visível, como se o simples facto de

manusear um lápis fosse suficiente para abarcar toda a realidade.

8. Além dos tempos implicados no registo gráfico, colocando em jogo o tempo do desenho, do autor e do referente, também há outro tempo mais largo que é um tempo que incorpora as várias recolhas do ver e do registar e que vão elaborar o *Diário Gráfico*. Como assinalaria este tempo próprio do conjunto de desenhos do *Diário Gráfico*?

O uso do diário gráfico não é obrigatoriamente cronológico. Monografias recentes têm elucidado sobre a prática do desenho nesse suporte e demonstrado que mesmo considerando a prática de um único artista ela não é regular ao longo de uma carreira, podendo ser muito intensa no período formativo e decaindo na maturidade. Por outro lado, o uso de um caderno pode não corresponder a uma progressão linear de folhas da capa à contracapa. Muitos artistas desenharam aleatoriamente na folha em que o caderno é aberto na urgência de querer desenhar um motivo fugidio, desvalorizando a possibilidade de uma narrativa que a sequência natural das páginas pudesse construir. Parece-me particularmente significativo que o suporte caderno estimule a elasticidade temporal do desenho, no sentido em que é possível e frequente acrescentar informação quer em páginas brancas quer desenvolvendo os desenhos existentes em cadernos antigos. Por outro lado, o caderno pode conter elipses temporais que correspondem a períodos de não utilização, produzindo



seqüências que evidenciam a diferença entre os diferentes conjuntos de desenhos. Deste modo, o interior do diário gráfico pode equivaler a dias, semanas, meses ou anos de trabalho. Este confronto entre vários tempos de desenho produz experiências de observação paradoxais, uma vez que por vezes existe um contraste evidente entre as diversas atitudes dos registos, em alguns casos um profundo conflito como resultado de uma alteração da prática artística ou evolução orgânica da investigação visual.

9. Constatamos assim alguns tempos cruzados no exercício do diário gráfico: o tempo do registo (na tradição do croquis); o tempo do referente, normalmente a cidade com os seus ritmos físicos e sociais; tempos estes que se articulam com o tempo do corpo do autor-observador que regista, que está naquele lugar e naquele

tempo; o tempo do diário gráfico enquanto recolha e disposição dos registos impondo uma sequencialidade de observação. Poderemos reflectir, em modo de corolário destas reflexões, sobre as articulações destas marcações temporais, apontando outras possíveis dimensões de tempo que consideremos implicados?

O diário gráfico tem a capacidade de reactivar o tempo em dois níveis que me parecem bastante operativos. O primeiro localiza-se ao nível das memórias do próprio artista e ocorre no acto de folhear as páginas activando uma memória com a possibilidade de despoletar uma continuação ou nova linha de investigação, em contexto interior ou exterior ao caderno. Isto acontece frequentemente no meu trabalho e funciona como um aglutinante do trabalho mais antigo com o mais recente, porque o novo olhar sobre os cadernos antigos recontextualiza-os no tempo,

prolonga-os através da continuação da sua informação e operacionalidade. O segundo ocorre quando os diários gráficos são integrados em exposições, em que o seu tempo íntimo se transforma no tempo de exibição, e se transforma no tempo do observador. Neste caso, o tempo contido no caderno é normalmente anulado uma vez que ele está, por norma, apenas disponibilizado parcialmente.

Quando observo um diário gráfico de um artista numa vitrina de galeria ou museu tenho acesso a duas páginas que me dão a ver apenas dois ou três desenhos de um conjunto a que não tenho acesso. Nesse momento o meu tempo de observação constrói-se também através de uma hipótese sobre o tempo de execução desses desenhos, através de comparações mentais com os tempos

de execução dos meus desenhos. Durante o tempo em que observo esse desenho estou a localizar temporalmente o desenho na época em que foi feito e no corpo da obra do artista, ao mesmo tempo que procuro entender a sua relevância no tempo presente. Isto vai de encontro a uma regra intuitiva que aplico ao avaliar obras de artistas, que consiste em confirmar se em confronto com o tempo presente elas se mantêm pertinentes, se poderiam ter sido realizadas no tempo presente. Não surpreendentemente, o desenho em contexto de diário gráfico mantém-se genericamente intemporal, mesmo considerando os diversos contextos que o produziram, em forte contraste com o tempo paralisado e ultrapassado de muitas pinturas realizadas pelos mesmos artistas.

O Tempo no Interior do Diário Gráfico

Jorge Leal

Professor de desenho no Nextart; Investigador colaborador no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA); doutorado em desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2017).

jrgleal@gmail.com

Resumo

Os diários gráficos são um modo de aceder à componente privada do trabalho dos artistas. Todas as hesitações e sucessos existem numa sequência não filtrada. O conjunto revela uma narrativa que por vezes é do campo da ficção quando não coincide com o tempo cronológico da sua realização.

Os meus cadernos permitem, através do registo de datas de início e fim, ou pela activação de memórias ao observá-los, aceder ao desenrolar dos meus dias. Neles estão descritos rituais de trabalho, estão registadas ideias recorrentes que se desenvolvem ou se dissipam ao longo das suas folhas. Há cadernos que são terminados em menos de uma semana enquanto outros permanecem incompletos por mais de uma década.

Os diários gráficos são, igualmente, o registo das minhas movimentações físicas. As deslocações no espaço decorrem em tempos desiguais. Um pequeno passeio pode dar origem a um grande número de desenhos, ao passo que uma caminhada que dura um dia inteiro pode resultar infrutífera.

Palavras-chave

diário gráfico, desenho, processo, registo, datação

Abstract

Graphic journals are a way of accessing the private component of artists' work. All hesitations, mistakes, and moments of brilliance exist in an unfiltered sequence. The set that remains reveals a narrative that is sometimes from the field of fiction when it doesn't coincide with the chronological time of its realization.

My sketchbooks allow, by recording start and end dates, or by activating memories by watching them, to access the course of my days. They describe working rituals, recurring ideas that develop or dissipate along their pages. There are notebooks that are completed in less than a week while others remain incomplete for over a decade.

The graphic journals are also the record of my physical movements, whether on a walk through the landscape, on a visit to a museum or on a street in an unknown city. Space travel takes place at unequal times. A short walk can lead to a large number of drawings, while a full-day walk can be fruitless.

Keywords

graphic journal, drawing, process, record, dating

"(...) let it please you often when you are out walking to observe and contemplate the positions and actions of men (...) Record these with rapid notations (...) in a little notebook which you should always carry with you."

Leonardo da Vinci¹

«Ora bem, afinal o que procurava?», perguntou-me um dia o meu mestre, Gustave Moreau. «Qualquer coisa que não está no Louvre, mas que está lá» – ter-lhe-ia respondido apontando-lhe com o dedo as barcaças no Sena. «Pensa que os mestres do Louvre não o terão visto?», replicou Gustave Moreau."

Henri Matisse²

"At sixteen he developed a taste for long moody rambles. It helped clear his mind to be out of the house."

Ian McEwan³

Contexto

Esta reflexão foi escrita, num contexto de imersão profunda no meu trabalho, durante uma residência artística no Centro de Artes de Caldas da Rainha, em Agosto de 2019. Foi um mês particularmente intenso e proveitoso em que os diários gráficos desempenharam um papel fundamental na resolução de problemas sobre desenho de paisagem, investigação iniciada durante a residência ocorrida em Agosto de 2017 no Laboratório de Atividades Criativas em Lagos. Um dos cadernos que tinha levado para Caldas tinha alguns desenhos feitos em Lagos, o que me permitiu relacionar as duas residências, anular a ponte temporal entre as duas e ter uma base de trabalho e reflexão mais amplas. Nesse caderno o intervalo de dois anos não existe, o trabalho continuou como se o último desenho feito em Lagos tivesse sido feito imediatamente antes do primeiro desenho feito em Caldas, que continuou e começou a resolver as questões deixadas em aberto em Lagos. O texto é simultaneamente o resultado de um exercício introspectivo de memória sobre os diários gráficos guardados no ateliê de Lisboa, ao mesmo tempo que analisa o modo como o conteúdo desses cadernos é construído assim como a sua predominância crescente no corpo do meu trabalho.

Incontinência Gráfica

Aos quinze anos a minha professora de desenho Guiomar Matela, que tinha sido aluna nas Belas Artes de Lisboa e assimilado a pedagogia de Lagoa Henriques, incutiu-me o hábito do diário gráfico. A partir desse momento os cadernos passaram a acompanhar-me nas viagens, nas visitas a museus, nas caminhadas e no quotidiano. Eles materializam a máxima *nulla dies sine linea*⁴ ao concretizar os conselhos de Leonardo e Cennino Cennini de estar sempre acompanhado de um caderno⁵. Eles são o modo de garantir a prática do músculo do desenho ao mesmo tempo que são um elemento definidor e central da minha actividade artística.⁶ Este uso continuado dos cadernos esclarece e descreve o meu olhar ao longo de cerca de vinte e nove anos. A vantagem deste registo organizado, pela natureza do próprio suporte, é a de não haver a possibilidade de omissões, se desconsiderarmos a possibilidade de remoção de algumas folhas. No trabalho sobre papéis soltos o que não resulta é anulado, desaparecendo a possibilidade da sua observação e análise. Nos cadernos os erros têm a mesma presença de acertos. Os diários gráficos assemelham-se a uma exposição sem curadoria, onde a progressão pelas suas páginas, pela ordem cronológica ou ao acaso, revela todas as dificuldades da tradução gráfica da realidade. Esta problemática do desenho está presente nos cadernos da década de 1990 como nos cadernos acabados há um mês. Embora eu exerça sobre o meu trabalho em papéis soltos uma higienização contínua e impiedosa, através de apagamentos e sucessivos acrescentos de camadas de tinta, interessa-me manter a maioria dos cadernos como registos honestos e pedagógicos desse esforço e problematização do desenho. Os erros antigos têm um interesse a dois níveis. Se por um lado me permitem entender a minha evolução, eles evidenciam igualmente os pontos em que ainda não resolvi determinada solução gráfica, ou até questões onde possa ter regredido. O passado contido nos cadernos serve para uma continuada procura de superação e não para uma mera contemplação complacente. Eles são um estímulo a partir de uma determinada insatisfação com o que está feito até determinado momento.

Nas prateleiras do meu ateliê tenho cerca de 170 cadernos terminados. Alguns deles foram preenchidos em algumas horas, outros demoraram alguns anos, a maior parte menos de dois meses. Eles descrevem a minha vida desde o início da década de 1990 até ao presente. Neles é visível a minha evolução como desenhador, os períodos de crise e os momentos em que o desenho está mais solto e eficaz. São especialmente evidentes, através das datações, as diferentes intensidades na utilização dos cadernos. Tenho 6 cadernos em desenvolvimento. Um deles está em aberto há mais de dez anos por ser de tamanho A3 e pouco prático para transportar. Os dois cadernos de tamanho A5, um vertical e outro horizontal, que transporto sempre comigo serão terminados em pouco mais de uma semana. Esta incontinência gráfica não é uma exclusividade minha.⁷ Edgar Degas⁸ e Paul Cézanne⁹ utili-

zaram vários cadernos em simultâneo, e no caso de Cézanne a utilização dos cadernos variou entre um ano e duas décadas.¹⁰

Existe uma similitude elevada entre um diário gráfico e um diário tradicional, quer no carácter confessional do conteúdo quer na semelhança entre anotações em escrita cursiva e o desenho.¹¹ Ambos ajudam a construir uma narrativa pessoal através dos seus registos. A variação da intensidade da sua utilização revela o maior ou menor impacto das experiências pessoais. A minha satisfação no preenchimento intenso das páginas dos cadernos não advém apenas do cumprimento de uma compulsão, mas resulta do meu interesse em investigar visualmente uma série de assuntos e querer encontrar as suas traduções gráficas. As páginas dos cadernos são um barómetro do interesse dos dias, do que vi e me impressionou ao ponto de querer registar através do desenho ou de alguma anotação escrita. Este registo compulsivo valida os dias, confirma a utilidade das horas de vigília, constrói uma prova do esforço enquanto desenhador. Os diários gráficos são como livros de actas, a sua presença no ateliê funciona como uma compensação para os dias menos produtivos, confirmam todo o trabalho realizado até determinada data, são a confirmação da utilidade de algum do meu tempo de vida.

Tempo e Percepção

Daniel Kahneman refere o conceito de fluxo do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi em que é possível encontrar um estado de concentração profundo que leva à completa perda de noção temporal enquanto se desempenha determinada actividade.¹² Pelo seu carácter iminentemente pessoal, o diário gráfico promove facilmente um estado de alheamento em relação a tudo o que não esteja especificamente relacionado com o desenho em mãos. Esta percepção está longe de ser uma experiência linear. A perda da correlação entre tempo e acção é o resultado de um desequilíbrio entre experiência e realidade. O tempo em que um ou uma série de desenhos ocorre existe em três níveis: a) tempo real que corresponde ao período temporal em que determinado desenho é realizado; b) tempo cognitivo que se refere ao lapso de tempo percebido por quem desenha e que, na maioria dos casos, não corresponde ao tempo real; c) tempo observacional corresponde ao intervalo temporal dedicado à observação que, por sua vez, raramente corresponde ao tempo real ou ao tempo cognitivo.

Quando desenho a partir da realidade parto da ausência de coincidência entre tempo real e tempo observacional, uma vez que nem sempre que olho estou a mover a mão, e nem sempre que estou a desenhar estou a observar o motivo. Esta dessincronia não tem uma expressão gráfica nas páginas dos cadernos, ela apenas existe na acção do desenho. No entanto, o tempo real tem uma leitura a partir do momento em que se sabem descodificar as marcas do desenho, em que se distingue entre uma execução rápida e um trabalho demorado. Uma observação demorada não corresponde

obrigatoriamente a um desenho complexo, uma vez que um desenho de observação eficaz pode ser um apontamento de alguns segundos que resulta de uma observação demorada da realidade e da capacidade de síntese após a interiorização do tema. O tempo cognitivo existe apenas dentro da cabeça do desenhador e a sua leitura ou ausência, no momento em que se observa um desenho, é uma experiência possível apenas para o autor do desenho, sem uma manifestação perceptível generalizada no interior do caderno. As memórias que são despoletadas quando folheio um diário gráfico relacionam-se com a memória da realização de cada desenho ou série de desenhos. Cada desenho remete para uma percepção temporal que pode ou não corresponder à realidade, e que dificilmente poderá ser esclarecida na totalidade.

Tempo e Cronologia

Os diferentes graus de intensidade de utilização dos cadernos traduzem-se numa densidade desigual do seu conteúdo. Um diário gráfico com uma utilização muito prolongada no tempo tem, na maior parte dos casos, uma falta de coerência natural entre os vários blocos temporais. Essa dispersão no uso e no foco traduz-se numa segmentação interior do caderno, visível na desigualdade das experiências gráficas e na relação entre os conjuntos de desenhos. Os vários tempos adquirem equivalentes gráficos distintos, o interior do caderno transforma-se em vários conjuntos de desenhos agrupados por uma encadernação. Por norma, estes cadernos correspondem, salvo o caso do caderno A3 mencionado anteriormente, a períodos em que o desenho está a encontrar dificuldades, ou a momentos em que não me é possível viajar e caminhar por locais estimulantes. Os lapsos de tempo dentro dos cadernos são revelados através das intermitências gráficas, da alteração drástica dos temas, da mudança de material de registo e nas diferenças da qualidade da marca gráfica.

Ao pensar nos meus cadernos alinhados nas prateleiras é inevitável pensar sobre o número de horas de trabalho que eles contêm, que percentagem da minha vida está contida nas suas páginas. Tenho quarenta e quatro anos. Se considerar que comecei a usar cadernos de desenho por volta dos quinze anos resulta numa média de 5,9 cadernos por ano, sem considerar os entre 20 a 30 cadernos que destruí ao longo do tempo. Se pensar que cada caderno tem na sua maioria 160 páginas e que cada desenho demora numa média conservadora 3 minutos, decorre que cada caderno representa 8 horas de trabalho. Fazendo os cálculos resulta que tenho pouco mais de 56 dias dentro dos cadernos. Sabendo que vivi cerca de 16000 dias, o tempo da minha vida que os cadernos contêm parece diminuto. A objectividade destes números não elucida sobre a relação de intimidade que mantenho com os cadernos, mesmo que possa ocorrer em pequenas sessões diárias durante longos períodos.

A divisão entre o tempo de um percurso artístico e a quantidade de cadernos utilizados resulta numa média que não nos revela a intensidade e a regularidade desse uso. A relação com o diário gráfico é desigual ao longo de uma carreira, facto que fica rapidamente demonstrado quando analisamos a prática de desenho nesse suporte por parte de alguns artistas. Numa viagem por Itália, entre Agosto de 1819 e Janeiro de 1820, J. M. W. Turner preencheu 23 cadernos.¹³ Pablo Picasso utilizou 175 cadernos ao longo da sua vida.¹⁴ De Cézanne estão identificados 21 cadernos,¹⁵ e de Claude Monet são conhecidos apenas 8, 3 cadernos dos tempos de juventude e os restantes 5 correspondem ao período de maturidade artística.¹⁶

O recurso ao diário gráfico foi muito acentuado durante o meu período formativo, e voltou a intensificar-se drasticamente a partir de 2011 quando comecei a pensar na minha investigação de doutoramento sobre desenho e assumi o desenho como o centro da minha actividade artística. Cerca de metade dos meus cadernos são posteriores a essa data. Esta intensificação do uso dos cadernos nos últimos anos tem-nos convertido em repositórios gráficos muito abrangentes, no sentido em que, para além de reunirem todas as experiências de desenho realizadas fora do ateliê, acumulam a função de agenda, diário e bloco de notas. Esta densificação através da diversidade de solicitações a que os cadernos respondem multiplica o seu tempo interior. Para além dos vários tempos dos desenhos, há o tempo da escrita introspectiva, o dos pedaços de textos de investigação, o das notas rápidas. No entanto, o tempo dos cadernos constrói-se maioritariamente com o tempo dos desenhos, sendo que este tem uma relação estreita com o material de registo.

Nos meus cadernos os desenhos a lápis e marcadores de acrílico são genericamente mais rápidos, enquanto os desenhos com aparo e aguarela são mais demorados. No caso dos primeiros, a razão da sua rapidez prende-se com o facto de serem maioritariamente feitos de pé no contexto de museus, durante caminhadas e viagens ou nos cafés onde a impermanência das pessoas que constituem o tema dita a duração dos registos. No caso das aguarelas e desenhos com caneta de aparo, por norma recorro a eles em situações fisicamente estáveis ou mais contemplativas, que decorrem do carácter dos materiais e da maior complexidade do aparato de trabalho no caso específico das aguarelas. Ao folhear os cadernos torna-se perceptível esta alteração de ritmo entre os materiais, a acumulação gráfica de linhas de um desenho a aparo depois de um grupo de desenhos a grafite desacelera o interior do caderno, automaticamente é necessário mais tempo para observar e interiorizar a informação visual.

O desenvolvimento dos desenhos ao longo das páginas dos meus cadernos ocorre de modo cronológico. Apesar de parecer o modo convencional de utilizar um caderno, Degas,¹⁷ Cézanne¹⁸ e Monet¹⁹ desenhavam de modo aleatório não respeitando a ordem das folhas. Não me parece que haja um modo correcto de o fazer, parece-me apenas que a utilização cro-

nológica simplifica o trabalho e garante-me o aproveitamento integral do caderno. No passado ocupava unicamente os rectos das folhas, mas desde que utilizo cadernos de melhor qualidade utilizo simultaneamente os rectos e os versos. Para além de duplicar o número de páginas disponíveis para o desenho, permite alternar escalas de desenho através da combinação de duas páginas. Esta utilização de toda a área do papel provoca um prolongamento do tempo de utilização que resulta na sedimentação de uma maior concentração de horas entre as duas capas. Por outro lado, quando desenho com lápis existe a contaminação entre desenhos através do decalque involuntário que resulta na pressão da mina sobre o papel. Estes acontecimentos interessam-me particularmente uma vez que ocorre o prolongamento dos desenhos através de uma acção não controlada que tem uma configuração fantasmática pela sua natureza graficamente difusa. O desenho passa a ser não só um determinado grupo de marcas mas também a sua reverberação ao longo das páginas para onde é transferido.

A datação dos cadernos não é uma acção linear decorrente de um único procedimento homogéneo. Ao longo dos anos adoptei vários modos de datação dos cadernos, desde a atribuição ocasional nos cadernos de juventude à datação diária de páginas e capas. A partir do momento em que os cadernos tomaram o lugar central no meu trabalho a datação homogeneizou-se para a data de início e data de fim. Esta opção permite-me aceder à memória da utilização de determinado caderno conjugada com o seu conteúdo, uma vez que as datas isoladas não costumam activar uma memória específica. A informação da data permite entender as relações entre cadernos, as sobreposições entre os que são utilizados em simultâneo, e a intensidade da sua utilização em determinado período.

Registo, Memória, Deformação e Expansão

O diário gráfico é antes de mais um repositório de indícios dormentes. Quando revejo os desenhos alguns deles têm a capacidade de reactivar e prolongar memórias. Isto é importante no sentido em que mantenho muito episodicamente qualquer outro registo dos meus dias. O interesse do passado ser trazido para o presente, através da observação de um desenho, consiste em transformar uma recordação gráfica numa nova acção, resgatar um desenho que não tenha resolvido determinado problema representacional e corrigi-lo através de acrescento de informação gráfica. Esta correcção do passado é possível porque recentemente comecei a encarar os diários gráficos como entidades não terminadas. Deixaram de ser registos paralisados no tempo e passaram a ser revisitáveis no sentido em que lhes adiciono informação, quer seja através da correcção ou desenvolvimento de um desenho, quer seja pelo acrescento de cor (aguarela) ou aguada (de tinta da China). As datas de início e conclusão dos cadernos perdem a precisão, são desvirtuadas por estas incursões episódicas.

Esta subversão do carácter metodológico no preenchimento cronológico das folhas dos cadernos expande o tempo através de uma actualização parcial que não é documentada. Em alguns cadernos mais antigos surgem bolsas de abordagens gráficas que não correspondem à lógica do conjunto, que prolongam a vida útil do caderno através de uma actualização visual. À função tradicional de caderno de modelos consultável é acrescentada a capacidade de continuar a ser território de desenho activo. Ambas as utilizações permitem a extensão do seu tempo de vida útil que também ocorre quando no ateliê faço uma versão de um desenho contido num caderno. Nesse momento estou a estender o tempo do diário gráfico apesar de num outro suporte, uma vez que o novo desenho prolonga as ideias contidas no desenho original, actualizando e renovando a sua capacidade especulativa.

Quando desenho nos museus o tempo é diferente do que ocorre nas pastelarias ou no meio da paisagem, o diálogo com a história traz uma concentração que se traduz através da reverência gráfica. A noção de tempo dilui-se, há uma felicidade pelo facto de ter a oportunidade de estar a analisar uma obra sem ser através de uma imagem reproduzida num livro. O tempo expande-se porque é simultaneamente um tempo para desenhar e um tempo para o deslumbramento, o que resulta numa profunda concentração. A experiência de humildade perante os mestres, passada a excitação inicial, transporta-me para um sítio mental em que estou efectivamente a dialogar com um artista; a conversa ocorre na minha cabeça e tem uma tradução gráfica nas folhas do caderno. Durante estes estados de concentração absoluta a noção de tempo desvanece-se, o desenvolvimento do desenho e o olhar parecem ser os únicos acontecimentos do universo. Esta capacidade de bloquear tudo o que é exterior ao desenho parece ocorrer de modo mais natural no trabalho dentro do diário gráfico, talvez como estratégia instintiva de conseguir criar um momento em que não existem interferências exteriores que atrapalhem o trabalho. Após a construção dessa bolha de isolamento ao desenhar num museu, num café ou no exterior, a frustração é enorme quando ela é destruída pela interpelação de alguém ou da intervenção de algum acontecimento disruptivo.

Desenhar a partir dos mestres permite continuar a sua investigação, prolonga a idade do trabalho original, abre uma fenda temporal dentro do caderno. Quando tenho a oportunidade de desenhar a partir de trabalhos que admiro, estabeleço uma relação de continuidade temporal com a história através da minha interpretação. Os meus desenhos a partir dos mestres, criam um paradoxo dentro do caderno por conterem neles próprios o tempo dos originais. Quando desenho uma determinada obra sei a sua história, conheço a data em que foi feita. Essa informação é transposta para o papel, ocorre um fenómeno de assimilação da informação e a sua interiorização resulta numa interpretação gráfica que reactiva e expande temporalmente o original. O desenho evidencia esse passado e adensa o conteúdo do diário

gráfico. O tempo do caderno passa a abranger o tempo que permeia a criação da obra original e a minha versão.

Tenho o hábito de frequentar diariamente cafés. Por norma selecciono pastelarias com tamanho razoável que me permitam, ao ocupar uma mesa do fundo, ter afastamento suficiente para ter em simultâneo uma visão panorâmica e de pormenor. A maioria dos meus dias começa com cerca de uma hora a tomar o pequeno-almoço enquanto desenho os clientes habituais e ocasionais. Embora o tempo despendido seja quase sempre o mesmo, o número de páginas utilizado é bastante díspar. Estas sessões diárias de desenho têm como tema uma clientela regular que garante uma encenação que genericamente se repete, mas que adquire diariamente variações subtis que permitem renovados graus de interesse. Daqui resulta que o tempo que permaneço na pastelaria é deformado na sua tradução nas páginas do diário gráfico, visto que uma hora pode resultar em dois ou três desenhos, ou doze ou quinze.

Esta tradução gráfica disforme a partir do mesmo tempo, tem uma leitura desigual na densidade dentro do caderno, uma vez que se consegue identificar na maioria dos casos os conjuntos de desenhos que correspondem a cada uma das manhãs. As sessões mais longas costumam resultar em desenhos mais conseguidos quer pelo interesse que encontro no conjunto humano reunido no interior da pastelaria em determinado dia, quer pela descontração muscular e mental que resulta do trabalho estar a correr particularmente bem. Ao percorrer os cadernos há sequências de desenhos onde existe uma contração do tempo, que correspondem a uma manhã pouco produtiva, e outros conjuntos em que ocorre dilatação do tempo resultante de manhãs mais prolíficas, onde parece haver uma transformação material do próprio caderno, como se no seu interior existisse uma expansão física tangível como consequência dessa proliferação gráfica.

Movimento e Paragem

A minha relação com as caminhadas solitárias começou antes da personagem de McEwan referida na epígrafe. A partir dos meus quinze anos o caderno passou a acompanhar-me nas andanças por Lisboa, nos passeios durante as férias, nas viagens ao estrangeiro e passeios nocturnos introspectivos. A necessidade da caminhada relaciona três componentes essenciais: necessidade de esforço físico, procura de motivos para desenhar e ambiente propício ao pensamento. A relação entre caminhada e pensamento tem uma tradição filosófica e literária,²⁰ tal como a relação entre desenho e pensamento.²¹ Existe também uma relação entre desenhar e caminhar, uma vez que andar implica um movimento mas não obrigatoriamente um destino conhecido,²² que no desenho se traduz no movimento da mão que constrói uma representação que raramente antecipamos na totalidade.

É-me inconcebível pensar em caminhar sem estar munido de pelo me-

nos um caderno. Embora a relação pareça relativamente linear, ela acontece numa base de anulação mútua à partida. Durante uma caminhada os desenhos correspondem aos momentos de paragem, uma vez que não desenho enquanto caminho. Se o desenho interrompe o acto de caminhar, o tempo dentro do caderno não corresponde ao tempo que determinado percurso demora a ser feito, mas à soma dos tempos de imobilidade entre o ponto A e o ponto B, que na maior parte dos casos são os mesmos, uma vez que normalmente regressamos ao ponto de partida.²³

Durante uma caminhada não desenho tudo o que vejo. Percursos com a mesma duração resultam em quantidades muito diferentes de desenhos. Se num trajecto de uma hora consigo fazer dez desenhos e noutra com a mesma duração apenas três, existe uma relação entre a quantidade de passos e o número de desenhos realizado. A maior quantidade de desenhos corresponde genericamente a uma menor quantidade de território percorrido porque estou parado a desenhar, ou seja, os registos mais intensos dentro do caderno correspondem a caminhadas que podem ser mais curtas do que outros conjuntos que correspondem a um passeio de cinco horas. Esta relação inversa entre tempo de caminhada e tempo de desenho é reveladora do constante compromisso entre ver e registar, da impraticabilidade de desenhar em movimento e das opções que se tomam em registar determinado assunto e não outro. No entanto, uma caminhada repetida dá origem a uma série de desenhos maioritariamente diferente, porque o olhar procura novidade e tendencialmente não se fixa no que lhe é familiar. Caminhadas idênticas têm traduções gráficas diferentes embora o seu tempo seja semelhante.

Exibição e Expansão

No início de 2015 incluí pela primeira vez cadernos numa exposição, e sempre que faz sentido tenho repetido a experiência. Nessa exposição intitulada *A Day Without Drawing is Lost*, realizada na galeria lisboeta Mute, apresentei cerca de 80 cadernos fixados na parede. Ao ter apresentado quase toda a minha produção nesse formato, tive a oportunidade de perceber que o facto de estarem disponíveis apenas duas páginas de cada um lograva a expectativa dos visitantes, uma vez que quase todos pretendiam ter acesso às restantes páginas. Embora eu tivesse seleccionado a reactivação do caderno em páginas específicas, as pessoas queriam activar todo o caderno.

Relato esta experiência porque me fez entender que mostrar os diários gráficos prolongou a sua vida útil de um modo que me surpreendeu, uma vez que até ao momento encarava os cadernos como território de trabalho mas não como material para exhibir. Entre essa exposição e o tempo actual o número de cadernos duplicou através da sua utilização diária, uma vez que passei também a encará-los como material de exposição, embora isso não tenha desvirtuado a sua autenticidade como território primordial de reflexão sobre desenho. Os cadernos passaram a existir em dois tempos distintos: o

tempo da minha acção nas suas páginas (desenho, revisitação, correcção) e o tempo de vida expandido por quem os observa e leva na memória, os fotografa e comenta.

Conclusões

A relação do diário gráfico com o tempo nele contido não é de forma alguma linear. A ocupação do seu interior pela acção do desenho incumpe metodologias e constrói paradoxos. Um caderno é o que está entre duas capas mas a inscrição do desenho introduz várias possibilidades de percepção temporal. O tempo do diário gráfico não se encerra na datação que lhe é inscrita nem numa aparente conclusão ou abandono. O ciclo de vida do caderno inicia-se com o primeiro acrescento material deixado pelas marcas do desenho e é continuado pelo uso regular ou ocasional, pelo manuseamento e observação, sem a possibilidade de prever uma data para a sua conclusão definitiva. A sua reactivação pode acontecer a qualquer momento: através de um desenho ou anotação numa das suas páginas brancas, numa correcção ou continuação de um desenho que reavaliado não parece estar resolvido, e no folhear ou numa apresentação pública.

O diário gráfico acaba por ser o mais dinâmico dos suportes para o desenho, uma vez que a relação íntima e intensa com o seu proprietário dá azo a uma profunda sinceridade que, por norma, não existe noutras superfícies. A fragmentação do tempo interno do caderno é por isso uma consequência dessa utilização que ocorre a qualquer momento, em qualquer lugar, onde todas as experiências são possíveis, todos os erros admissíveis. Deste modo, a ideia de desenho contínuo está presente no diário gráfico de um modo eloquente através da desconstrução da linearidade do seu tempo, da negação de qualquer possibilidade de construção de uma única narrativa.

Notas

¹ Martin Kemp (ed.). *Leonardo on Painting*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 199.

² Henri Matisse. *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972, p. 117.

³ Ian McEwan. *On Chesil Beach*. London: Vintage Books, 2008, p. 74.

⁴ Atribuído a Apeles; Plínio, o Velho. *Natural History: Books 33-35*. London: Harvard University Press, 1952, p. 323.

⁵ Cennino Cennini. *The Book of the Art*. London: George Allen & Unwin, 1922, p. 23.

⁶ Petherbridge refere a legitimação artística a partir do trabalho contínuo; Deanna Petherbridge. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. New Haven: Yale University Press, 2011, pp. 214-216.

⁷ *Graphic incontinence* no original. Deanna Petherbridge. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 45.

⁸ Theodore Reff. *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*. Oxford: Clarendon Press, 1976, p. 8.

⁹ Theodore Reff e Innis Howe Shoemaker. *Paul Cezanne: Two Sketchbooks*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1989, p. 11.

¹⁰ Anita Haldemann (ed.). *The Hidden Cezanne: From Sketchbook to Canvas*. Munich, New York and London: Prestel, 2017, pp. 276-277.

¹¹ Casado refere esta semelhança; Mari-sa Casado in Juan José Gómez Molina (coord.). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 533-538.

¹² *Flow* no original; Daniel Kahneman. *Thinking, Fast and Slow*. London: Penguin Books, 2012, pp. 40-41.

¹³ Mark Kurlansky. *Paper, Paging Through History*. New York and London: W. W. Norton & Company, 2016, p. 199.

¹⁴ Arnold Glimcher in Arnold Glimcher e Marc Glimcher (eds.). *Je Suis le Cahier: Les Carnets de Picasso*. Paris: Bernard Grasset, 1988, p. 3.

¹⁵ Anita Haldemann (ed.). *The Hidden Cezanne: From Sketchbook to Canvas*. Munich, New York and London: Prestel, 2017, p. 16.

¹⁶ Daniel Wildenstein (ed.). *Claude Monet: Biographie et Catalogue Raisonné*, volume V. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1974-1991, pp. 59, 68, 78.

¹⁷ Theodore Reff. *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-Eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*. Oxford: Clarendon Press, 1976, pp. 6-8.

¹⁸ Lawrence Gowing (et al.). *Paul Cézanne: The Basel Sketchbooks*. New York: The Museum of Modern Art, 1988, p. 19.

¹⁹ James A. Ganz e Richard Kendall. *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*. New Haven: Yale University Press, 2007, p. 68.

²⁰ Rebecca Solnit. *Wanderlust: A History of Walking*. London: Verso, 2002, pp. 5-6.

²¹ Bruce Nauman, no texto da exposição *Drawing & Graphics* no Boijmans – Van Beuningen Museum, Rotterdam, 1991, refere que desenhar é igual a pensar; Juan José Gómez Molina (coord.). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 33.

²² Geoff Nicholson. *The Lost Art of Walking*. Essex: Harbour, 2010, p. 7.

²³ Henry David Thoreau. *Walking*. Rockville: Arc Manor, 2012, p. 4.

«Estética Frankenstein»: um método prático-teórico para a projeção de futuros

Sílvia Raposo

(FBAUL-UL / CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia)

Investigadora colaboradora no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA).

Doutoranda em Artes Performativas na FBAUL/FLUL/ESTC. Licenciada e mestre em Antropologia na Universidade Nova de Lisboa. Fundadora das Produções D. Mona.

silvia961993@gmail.com

Resumo

O presente artigo parte de uma investigação em artes sobre o espectáculo *Não Kahlo* para evocar o lugar da Estética Frankenstein enquanto lugar por excelência da incorporação de imagens, questionando e compreendendo os conceitos de contemporaneidade, hibridismo e micro-história da arte; bem como a teoria do pós-Modernismo e o advento do «fim da arte» através do seu cruzamento com a teoria da imagem na acepção de Jean Pierre Vernant. Resgatam-se os conceitos de matéria-fantasma e «cripto-história da arte» para reivindicar uma arte que não se limita a criar numa relação passado-presente, mas projeta futuros através da criação. Partindo do objeto artístico *Não Kahlo*, assente na «técnica de Lecter» e numa canibalização da linguagem cinematográfica, defende-se que o hibridismo artístico poderá estar na frente de uma reorientação histórica da vanguarda.

Palavras-chave

performance, pós-modernidade, fim da história, micro-história da arte, matérias-fantasma, estética Frankenstein

Abstract

Starting from an arts-based research about the show Não Kahlo, this article evokes the place of Frankenstein Aesthetics as a par excellence place of the incorporation of images, questioning and understanding the concepts of contemporaneity, hybridism and microhistory of art; as well as the theory of postmodernism and the advent of the "end of art" through its intersection with the Jean Pierre Vernant theory of image. The concepts of ghostly-matter and crypto-history of art are rescued to claim an art that is not limited to creating in a past-present relationship, but projects futures through creation. Starting from the artistic object Não Kahlo, based on the "Lecter technique" and a cannibalization of the cinematic language, it is argued that artistic hybridity could be in front of a historical reorientation of the avant-garde.

Keywords

performance, post modernity, end of history, micro-history of art, ghostly matters, aesthetics of Frankenstein

Introdução

A proposta deste artigo é percorrer uma pluralidade de discursos em torno da obra de arte – *Não Kahlo* -, elucidando-nos acerca da relação entre o discurso e a produção artística. Através da história da arte, antropologia, filosofia e da estética apresentar-se-ão posições de relação entre o discurso e a obra de arte. O método de pesquisa baseia-se numa investigação em artes, procurando, através da obra indicada, valorizar a produção (*poiesis*) como lugar reflexivo (Dias, 2010), terreno por excelência do método de investigação em artes.

Considerando que os próprios discursos na História de Arte vivem uma espécie de periferia sobre a obra, ou seja, são discursos que vêm com a obra já feita, e, neste sentido, fica qualquer coisa perdida quando ela nos surge no âmbito da sua exposição, nomeadamente, o âmbito da própria criação da obra, a «*poiesis*» por detrás da criação. Procura-se aqui analisar esse processo que é o espólio perdido e o cerne da investigação em artes (Dias, 2010). Este espólio perdido, ou seja, o processo criativo será aqui explicitado ao nível de uma análise cénica e de texto dramático, uma vez que o objeto da investigação se trata de um espectáculo teatral, que será lido à luz da teoria frankensteiniana (Estética Frankenstein), no seu diálogo com os teóricos do pós-modernismo.

À luz do que foi postulado na década de 1960 por autores como Debord, Barthes ou Baudrillard, a modernidade e a sua história traduziram-se num excesso de presentificação, de tempo real, levando a uma saturação das imagens. Rosa Dias, parafraseando Gianni Vattimo, aponta o «fim da história», entendido enquanto processo unitário, como uma das principais características da pós-modernidade. O universal estilizado e a pluralidade micrológica que deste resulta sustentam-se nos mesmos médios que alicerçam a aldeia global, fugindo de qualquer configuração que se aproxime do local amplificado. O projeto da modernidade, envolvido num excesso de presentificação, comunicação, simulacro e hiper-realidade, sufoca qualquer possibilidade de regresso a uma história local (Dias, 2011).

Ainda, o mito da história, entendida enquanto ocidentalismo, torna-se, assim, numa das maiores vítimas da pós-modernidade: não só passa a existir um entendimento de que o excesso de história anula a ação histórica, como a própria musealização dos acontecimentos é “um branqueamento da história” (Dias, 2011: 225). Esta traduzindo-se na sua racionalização, demonstra-nos que já “não existe tempo para a história em si mesma” (Dias, 2011: 225), mas sim um tempo reciclável, suscetível de o rever como catástrofe, como Auschwitz ou Hiroshima (Lapa, 2017: 12). Assim, o tempo da história da modernidade traduz-se num excesso de presentificação, de tempo real e instantaneidade (Bauman, 2001), promovidos por um sistema capitalista

que cria ambientes de encenação (Debord, 2003 [1967]), no qual o capital possui um grau de acumulação tão grande que se torna imagem (Debord, 2003 [1967]: 27).

O termo pós-moderno passou a ser amplamente difundido na academia a partir dos anos 70 e instalou-se numa rede de questionamentos e ilustrações em torno do fim da arte, uma vez que, segundo define Anderson, o período pós-moderno:

“É sempre em princípio o que se deve chamar de presente absoluto. [...] Ele cria uma dificuldade peculiar para a definição de qualquer período posterior, que o converteria num passado relativo” (Anderson, 1999: 20).

A pós-modernidade caracteriza-se por um fascínio pelo neutro numa era de transparência involuntária, na qual a imagem já não representa, mas torna-se transparente, sem narrativa espaço-temporal (Baudrillard, 1991). (Baudrillard, 1991); Esta traduz-se num «esvaziamento do tempo», entendido enquanto manipulável e quantificável, onde já não existe direção, pois “todas as opções são aceitáveis” (Dias, 2011: 230). Trata-se de um paradigma em que tudo é possível de se tornar arte (Dias, 2011). Neste contexto, a vanguarda é entendida como vítima da «Era da cultura de massas», do fim da história e do kitsch, evidenciando-se o seu desgaste num tempo de transparência (Baudrillard, 1991), em que não existe oposição radical ou adaptação, enquanto resultado da adaptação a uma “cultura da comunicação intensificada” (Dias, 2011: 240).

O *shock* e a arte centrada na obra dão lugar a uma arte centrada na experiência, sendo que essa experiência já não é uma experiência que altera a sensibilidade do sujeito, mas atua antes num “sujeito de hipersensibilidade disponível” (Ibidem). Neste sentido, a crítica à modernidade é interpretada como a última das vanguardas, “espécie de poético e ultra-romântico suicídio” (Dias, 2011: 235), num tempo em que não se sabe o que pode ser ou não feito para se considerar uma obra vanguardista:

“A última surpresa da novidade na arte foi a encenação da sua morte. Depois dela já nada pode morrer de forma original” (Dias, 2011: 235).

É por este motivo que, Carlos Vidal, tal como muito outros teóricos do pós-modernismo, consideram que esta instância do Modernismo jamais poderia ser utilizada pelo pós-modernismo, uma vez que, segundo afirma, hoje não é possível rejeitar qualquer força de lei em nome de nenhum movimento atual porque “tudo se dissolveu e tudo se integra” (Vidal, 2014: 27).

A vanguarda, refere-nos Carlos Vidal, é “tudo aquilo que é força-de-lei num determinado momento” (Vidal, 2014: 23). São várias as definições que

abarcam o conceito de «vanguarda», entendida enquanto um produto histórico que pode ser lido como uma natural prossecução da história da arte e do século XIX; Ou entendida enquanto ruptura conceptual e ideológica, proposta nas artes e política; Mas a noção de vanguarda que pretendo resgatar aproxima-se mais do seu entendimento enquanto expansão/progressão e do conceito de experimentalismo que cruza liminares disciplinares. Quer-se, com isto, salvaguardar um conceito de «vanguarda» que escape às determinações burocráticas institucionais que apelam a um simplificação unidimensional, estereotipada e oficializada do conceito (Idem), ou seja uma noção de vanguarda que dialoga com o campo da estética:

“A rejeição pelo passado em detrimento do culto pelo novo, exercendo um pensamento de ruptura, que pela sua radicalidade, age sobre o próprio pensamento da Modernidade, numa apropriação por um lado dos seus propósitos mas simultaneamente acentuando a recusa a uma permanência desses propósitos” (Marques, 2007: 142).

Contudo, não se assuma aqui o conceito de vanguarda como mero entusiasmo pela condição do *novo* e conseqüente rejeição das formas de representação do passado, mas sim como um conceito de reatualização de diferentes tempos e formas de representação. Mas, como destaca Vidal, abrir este restrito conceito “caberá também à força de lei da vanguarda” (Vidal, 2014: 24) e, para tal, esta não poderá estar morta. E se a pós-modernidade se caracteriza por não ter movimento ou direção, a vanguarda terá de ser jogada neste tabuleiro como também ela própria uma possibilidade na atitude pós-moderna.

Aparentemente refazer e apropriar o que já foi vanguardista passou a ser a força de lei na vanguarda pós-moderna, o que pressupõe, proponho eu, que esta esteja antes a viver uma reorientação histórica, marcada pelo hibridismo artístico, uma vez que considero demasiado melindroso e reducionista condenar de ânimo leve a arte à cadeira elétrica. Condenar a história da arte ao suicídio, ainda que seja o fim de uma determinada ideia de arte, é um sintoma pós-moderno de um espírito *Carpe diem*, no qual não há espaço para a projeção de futuros. No entanto, como refere a antropóloga Paula Godinho, «o futuro é para sempre» e o sempre é uma eternidade (Godinho, 2017).

Em *O futuro é para sempre* (2017), Godinho demonstra-nos que a «neutralidade não é um campo» e que «ser contemporâneo é ser capaz de olhar para o novo» (Godinho, 2017), uma vez que o futuro é escrito através de práticas possíveis, riscos, incertezas, indecisões e sonhos. Marcado pelo tempo e a cultura em que emerge, o futuro é um horizonte imaginado, antecipado, desejado ou temido e encontra-se sempre aberto ao «ainda não». Quando se torna corrente a condenação à ausência de futuro torna-se necessário recordar que o fim de um caminho é o início de outro, mesmo em tempos de alegado «presentismo»:

“Tanta ênfase no fim – das ideologias, da história, da racionalidade, do emprego, da possibilidade de uma vida melhor – apresenta-se carregada de estranheza, porque a falta de esperança não é natural” (Godinho, 2017: 19).

Há que ter em conta que, como nos recorda Godinho, a ausência de confiança no futuro foi produzida por um aparelho que, ao longo dos últimos 30 anos, destruiu o sentido do futuro, transformando-o num «país estranho» no qual o progresso é descartado como força de lei de uma alegada evolução, esquecendo-nos que este sempre foi resultado de lutas coletivas, revoltas e revoluções (Godinho, 2017).

Para além disso, torna-se relevante questionar e confrontar a ideia do fim da História e da Era das revoluções com a atual situação histórica e geopolítica mundial, ou seja, a questão do Médio Oriente que está a marcar uma reconfiguração do mundo. O séc. XXI e advento do Jihadismo Global não poderão arrasar o argumento de um fim da era das revoluções enquanto ruptura sócio histórica? A subida de Donald Trump ao poder, o Brexit (saída do Reino Unido da União Europeia) ou até mesmo a aparição do robot Sophia, da Hanson Robotics, vieram ameaçar a globalização enquanto uma das últimas grandes revoluções históricas, demonstrando que o mundo se está a reconfigurar e que a história não morreu. A ideia de que a coragem e a imaginação características do combate ideológico estão a ser substituídas por uma sociedade orientada meramente para a satisfação dos desejos capitalistas e consumistas, mediada pelo cálculo económico encaminhando a história para o seu fim, é um argumento perigoso, pois apesar do fim das revoluções violentas a história continua a mover-se dentro desse estado final da sociedade postulado pelos pós-modernos (Andrews, 2003).

Com este artigo procuro encontrar, à semelhança do que Godinho fez para a vida, as «práticas possíveis», ao reivindicar novamente o estatuto do artista enquanto agente social e reclamar futuros (Idem). É neste sentido, que avanço com o conceito de «Estética Frankenstein», *na qual se enquadra o objecto em análise* – Não Kahlo. Trata-se de utilizar a criação para superar o criador, ou seja, criar arte num tempo marcado pela «síndrome de Frankenstein». Evoca-se o criador que quer matar a sua criação enquanto metáfora para os tempos de Hoje, marcados pela crítica à modernidade, pelo fim da ideia de arte moderna e pelo hibridismo. À semelhança de Mary Shelley, reivindico um futuro, colocando-me, não no lugar do criador como os pós-modernos, mas no do monstro:

“Você, (...) criador, [que] detesta e abomina a sua criatura, a quem está ligado por laços que só a aniquilação de um de nós pode dissolver. Sua intenção é matar-me [à criação vanguardista]. Como se atreve a brincar assim com a vida? (...) Foi a desgraça que me

converteu em demônio. Devolva-me a felicidade e voltarei a ser virtuoso” (Shelley, 2012: 93-94).

O olhar pós-moderno encara o hibridismo enquanto uma atitude de escolha, seleção, reconstrução e uma matriz de distinção artísticas, colocando-se no lugar do criador Victor Frankenstein, ou seja, no pós-modernismo o *schok* e o entusiasmo pelo novo já não existem, trabalha-se com a reatualização do passado e do presente (*carpe diem*). Nós, artistas frankensteïnianos, colocamos-nos no lugar da criatura, que já nasceu híbrida, uma vez que o próprio criador contemporâneo já é ele também híbrido, uma entidade hifenizada, fundida com o mundo, a tecnologia, o cinema e a globalização, que não se limita a criar numa relação passado-presente, mas projecta futuros para a sua criação. A título de exemplo, no estudo de caso a que me irei reportar – *Não Kahlo* –, as rosas ostentadas na cabeça da personagem Frida Kahlo são as mesmas que escondia o regaço de Isabel de Aragão na lenda *O Milagre das Rosas*, as mesmas que são reproduzidas em massa pelas imagens de Frida Kahlo da sociedade de consumo e aquelas que brotarão no futuro a cada primavera. *Não Kahlo* é uma “pátria do pastiche e do bricolage onde se encontram muitas épocas e estéticas” (Canclini, 2003 [1997]: 24), ou, como argumenta Burke, um lugar de fronteira que favorece a hibridização (Burke, 2003).

A Estética Frankenstein, para além do *readymade* de Marcel Duchamp, do *antropofagismo* de Oswald de Andrade (1928) ou até mesmo do *apropriacionismo* das décadas de 1970 e 1980, nasceu no contexto do hibridismo artístico, proposto por Cláudia Madeira. O conceito de híbrido trata de atender a uma categoria de objetos «não classificados» ou não «marcados», ou seja, “uma ideologia que apregoa o poder do não marcado, do não dito, do não visto” (Madeira, 2011: 35), geralmente entendida enquanto afirmação política. Assiste-se a um processo de naturalização do «unmarked» enquanto algo que não é digno de marca e que, por isso, não produz diferença (Madeira, 2011). A invisibilidade é aqui entendida enquanto uma estratégia política para produzir a diferença num contexto contemporâneo onde a participação cívica extravasou o campo da política, insurgindo-se no discurso e nas práticas artísticas (Madeira, 2011).

O Hibridismo é compreendido enquanto um processo de incorporação de diferentes artes que, no caso do teatro do híbrido, se caracteriza por:

“Incorporações (e/ou desincorporações), desenvolvidas através de uma arte da enxertia, uma arte da mistura, resultariam numa des-sacralização dos cânones, que se descontextualizam das suas convenções tradicionais e locais para adquirirem novas formas e novos territórios” (Madeira, 2008: 16).

O hibridismo é entendido por Burke enquanto “tradução cultural” (Burke, 2003), dando o exemplo do modo como Vasco da Gama, ao entrar num templo hindu em Calcutá, ao se confrontar com as cabeças unidas de Brahma, Vishnu e Shiva, as traduziu enquanto uma representação da Santíssima Trindade. Sendo transversal a todas as esferas do social, o hibridismo estabelece-se enquanto «paradigma invasor», uma revolução silenciosa presente tanto na arte quanto na vida:

“O apelo à mistura constrói identidades híbridas: transculturais e híbridizadas (...), identidades múltiplas e em mobilidade (...). O híbrido, o monstro, o mestiço, surgem como figuras de um mesmo processo que se inscrevem numa História longa” (Madeira, 2008: 21; 17).

As artes performativas encontraram no jogo, na ironia, no grotesco, no riso e na metamorfose uma forma de encontro com o híbrido que permite a distração, a transgressão às normas, a rutura (Madeira, 2008). O que caracteriza a linguagem do híbrido é a fronteira, “the betwixt and between” (Schechner, 1986: 7) ou, como referiu Paula Godinho, “a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear” (Godinho, 2014: 12). O hibridismo é uma espécie de terreno baldio de cruzamentos interdisciplinares, como destaca a antropóloga:

“O limiar é uma soleira, separa o que está fora do que já é interior. É uma passagem em que nos demoramos, num tempo-espço criativo, entre duas margens” (Godinho, 2014: 12).

Esta passagem em que nos demoramos é também o lugar da «Estética Frankenstein», uma arte de enxertia e mestiçagens, de sobreposições ou intersecções entre diferentes culturas e estéticas artísticas. E é por isso, que, como veremos no caso da «Estética do Híbrido», a fronteira se irá assumir como um território por excelência da Cripto-História da Arte e da conceptualização em torno da arte contemporânea.

Partindo do objeto artístico *Não Kahlo* defendendo que o hibridismo artístico poderá estar na frente de uma reorientação histórica da vanguarda, se considerarmos que o fim da arte é um produto histórico sujeito ao tempo histórico da pós-modernidade, também este um produto histórico, e que a partir deste não é possível antecipar o futuro e muito menos determinar um «fim». Trata-se de não nos deixarmos, como refere Giorgio Agamben, “cegar pelas luzes do século” e da pós-modernidade (Agamben, 2009: 63), conseguindo “entrevêr nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (Ibidem: 63-64); A principal linha de força da «estética Frankenstein» é evocar o conceito de «contemporaneidade» no lugar de «pós-modernidade», enquanto categoria para classificar os tempos e a «poiesis» frankensteiniana.

A temporalidade do contemporâneo institui uma relação particular com outros tempos – o passado e o futuro; O que a define e caracteriza é a sua capacidade de «citar» outros tempos e, assim, reatualizar qualquer momento do passado ou, como define Agamben:

“Ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (Agamben, 2009: 69).

David Lowenthal dizia-nos que o passado «é um país estrangeiro» cujos atributos e peculiaridades se configuram e domesticam a partir dos gostos de hoje e da nossa preservação dos seus vestígios (Lowenthal, 1995). É um artefacto do presente que é construído, negociado, contrafeito e cobiçado, sendo um passado autenticado que se torna um modelo do presente “forjado a partir de ferramentas modernas” (Godinho, 2012: 13). É a partir desse passado que mobilizamos aquilo que precisamos para o futuro, pois como destaca Paula Godinho numa conferência em Pontevedra:

“Se o futuro nesta sociedade em que hoje vivemos parece tantas vezes ausente, devido a uma crise, daquilo a Koselleck chamava o «horizonte das expectativas», que se baseia em futuros delineados com optimismo, há um recentramento no espaço da experiência, alicerçado no passado, com uma passagem dos «futuros presentes» para os «passados presentes». Numa sociedade que viva com optimismo, o passado serve para construir o futuro, não é só um passado perpétuo. A história não acabou, ao contrário do que ideologicamente foi conveniente que pensássemos. (...) Talvez convenha pensar que queremos mobilizar estas informações que temos acerca das sociedades do passado para construir sociedades do futuro” (Godinho, 2019).

Por esse motivo, a contemporaneidade encontra-se adiantada a si mesma, ao mesmo tempo que está atrasada, é uma fronteira e um limiar inapreensível entre um «ainda não» e um «não mais» (Agamben, 2009). Na «Estética Frankenstein» evoca-se a reanimação do cadáver da vanguarda, mas não só, é também uma evocação do passado, de cadáveres de outras criações, assente num revivalismo imagético, num canibalismo imagético-textual e na *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico enquanto estratégia poética e performativa que permite criar novas formas de soberania, micropolíticas e contrapoder, possibilitando a criação de um futuro. E como destaca Maria Manzano, seja na pós-modernidade ou na contemporaneidade, “somente através da memória e do resgate dos destroços do passado é que o ser humano e a arte poderão pensar em ir para algum lugar ou lugar nenhum” (Manzano et al., 2013: 23).

O Objecto Artístico: Não Kahlo

Com texto e encenação de Mónica Kahlo e Sílvia Raposo, interpretação de Margarida Camacho, Anabela Pires, Mónica Kahlo e Sílvia Raposo e sonoplastia de Pedro Milo, o espectáculo *Não Kahlo* estreou a 7 de Maio no *Centro Cultural Malaposta*, em Lisboa, e a 6 de Julho de 2018, na sala *El Umbral de Primavera*, em Madrid, no âmbito do *III Ciclo de Teatro Argentino*, mantendo-se em tournée em Portugal até Março de 2019.

A criação do texto dramático *Não Kahlo* partiu da vida, obra, diário e cartas da pintora mexicana Frida Kahlo e de um diálogo canibalista, na aceção de Oswald de Andrade, com a sociedade de consumo, mas também com autores e pensadores como Heiner Müller, Fernando Pessoa, Lewis Carroll, Shakespeare, Osip Mandelstam, Irmãos Grimm, Mário Cesariny de Vasconcelos, George Orwell, autores do Romancero e Cancioneiro Popular Português, entre outros. No texto encontram-se referências a «*A Missão – Lembranças de uma revolução*» (1979/1980), de Heiner Müller, «*Alice no país das maravilhas*» (1865), de Lewis Carroll, obras cinematográficas, com destaque para, «*Frankenweenie*» (1984), «*Ed Wood*» (1994), «*Edward Mãos de Tesoura*» (1990), «*Alice no País das Maravilhas* (2010)», «*Alice através do Espelho*» (2016) e «*Big Eyes*» (2014) de Tim Burton, «*Mirror, mirror*» (2012), de Tarsem Singh, «*Pina*» (2011), de Wim Wenders, e inúmeras animações da Walt Disney. O trabalho ao nível da dramaturgia teve início em Setembro de 2017 e os ensaios começaram em Outubro de 2017, tendo sido a base do trabalho colectivo e individual. De modo a introduzir os actores na compreensão do texto e da temática foram realizados dois ensaios individuais por semana, nos quais compartilhei com a equipa a minha pesquisa e preocupações teóricas em torno da arte pós-Moderna e vice-versa. Pode ler-se na sinopse do espectáculo:

No Kahlo es canibalista. Comió la oreja derecha de Van Gogh.

No Kahlo es cleptomaniaca. Robó las rosas de Santa Isabel para adornar los cabellos de Frida.

No Kahlo es contra-hegemónica. Se arrancó el bigote de Dali para hacer la peluca de Barloff.

No Kahlo es inconforme. Abrió la zanja de Shakespeare para desenterrar la calavera de Yorick.

No Kahlo es amante. Sus creaciones son ejercicios espirituales.

No Kahlo es iconoclasta. Sustrae un clavo a la cruz y lo predicó en la guía telefónica.

No Kahlo es la acción de desdoblarse en infinitas mujeres.

No Kahlo está de esperanzas y quiere parir un tigre que devore Shakespeare, Brecht, Van Gogh, Artaud, Cicciolina, Rivera, Abughod, Heiner Müller, Monet, Foucault, Fassbinder, Ed Wood, Gauguin, Pina, Stanislavski, Beckett, Frida, Cesariny, Beethoven, Fernando



Pessoa y más los planetas desiertos, que también mandan cosas, para digerirlos y escupir en la caja negra.

Figura 1. Cena do espectáculo *Não Kahlo*.

A influência do «surrealismo pop», com origem na década de 70 nos Estados Unidos, ou seja, um hibridismo discursivo e imagético numa recodificação da realidade promovida pela técnica da citação e do canibalismo reconstrói o espectáculo *Não Kahlo* à luz do ‘non-sense’, esse território do absurdo habitado pela figura do monstro sombrio e gracioso que, no «surrealismo pop», não se adequa aos estereótipos sociais, acentuando a sua loucura, excentricidade e mistério, associada a uma estética do agradável que contradiz o estereótipo grotesco e, por sua vez, acentua a dimensão híbrida das figuras (Oliveira, 2014).

A criação do objecto cénico dialoga com a noção de «conto-sonho» (Monzani, 2011), ou seja, com o universo *non-sense* e o mundo onírico criados por Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho*, mas que neste caso, em vez de uma fuga à

fixidez da sociedade vitoriana e à sua moral rígida (Brito, 2008), ou seja, uma fuga da realidade, se traduz num confronto com a própria realidade traduzida num mundo mágico inserido no advento da pós-modernidade. As figuras traduzem-se por seres híbridos e procuram evocar, por um lado, “a neurose entediante da rotina dos normais”, e por outro, “o mundo incompreendido dos bizarros” (Muraca, 2010: 122). Em suma, o espectáculo procura trabalhar com uma nova interpretação do mundo que dialoga com elementos não racionais, tais como a loucura, procurando aquilo a que Deleuze designou por «caos-cosmos» (Monzani, 2011:).

Deste modo, *Não Kahlo* recria Alice não como uma sucessão de eventos, mas como uma história que mergulha no universo surrealista, do realismo mágico latino-americano, biográfico e artístico da pintora mexicana Frida Kahlo, marcada pela influência fílmica do «burtonesco» que revela a presença de elementos do avant-garde europeu do fim do século XIX e início do século XX, com especial enfoque para o expressionismo alemão da década de 1920 (Muraca, 2010). A temporalidade e espacialidade do espectáculo é mapeada sob a lógica das fábulas e dos contos de fadas e marcada pela época do «Era uma vez» cristalizada em ilustrações de livros e imagens fílmicas, que remetem para uma temporalidade longínqua e indefinida.

Compreender a pintura de Frida Kahlo implicou conhecer a sua biografia e o significado cultural do seu trabalho enquanto estratégia de aceder a este (Canclini, 2011) e implicou também empreender uma estratégia de *bricolage* artística e biográfica em torno das numerosas referências que construíram aquilo que na contemporaneidade se entende pela imagem e simbologia de Frida Kahlo. Como destaca Canclini, a biografia de Hayden Herrera não é um caminho menos verdadeiro do que as jóias ou os ténis da Frida Kahlo Corporation (Canclini, 2011) e, neste caso, do que as obras cinematográficas que a reivindicaram enquanto referência. À semelhança da «Pop Art», o objecto *Não Kahlo*, recuperou uma imagem de Frida Kahlo já pronta, processada pelo colectivo, presente no imaginário popular e refletida na propaganda kitsch associada à produção em massa, publicidade, meios de comunicação ou cinema. Como conceber, então, de que modo, numa estratégia de citação e canibalismo imagético e textual, a estética das latas de sopas Campbell's, das garrafas de Coca-Cola ou das imagens de Marilyn Monroe, de Andy Warhol (Amorim e Silva, 2013), coabitam, neste objecto – *Não Kahlo* -, com a Arte Lowbrow/Surrealismo Pop ou com as famosas animações da Disney?

Pensar o objecto enquanto um espectáculo biográfico, burtonesco, onírico ou fantástico seria um equívoco, uma vez que este não pretende transportar-nos para a biografia de Frida Kahlo, nem para o sedutoramente estranho universo de Tim Burton, Disney ou Carrol; não tem pretensões de nos transportar para lado nenhum a não ser para si próprio enquanto produto de uma arte contemporânea que, à semelhança do cinema, cria de possibilidades de futuro. O objecto apresenta-se, deste modo, enquanto uma espécie de

pós-Pollock teatral ou Frankenstein artístico que chama à presença imagens cinematográficas de forma a criar um diálogo canibalista com estas, não apenas mentais, mas também pictóricas. Aqui, o seu principal objectivo passa por responder à questão «o que querem as imagens?», procurando traduzir através do dispositivo cénico e imagético o célebre comentário de Mitchell:

“Sempre respondo que elas querem ser beijadas. Mas então surge a questão: o que é um beijo? E a resposta é que ele é um gesto de incorporação, de vontade de engolir o outro sem matá-lo – de “comê-lo vivo” (Rocha, 2009: 4).

A «estética Frankenstein» caracteriza-se por uma linguagem híbrida e de metamorfose, que tanto apela ao presentismo, como os excertos que a compõem são matérias fantasmagóricas. A «estética Frankenstein» surge como resposta à pós-modernidade e à pergunta de Mitchell, é o beijo que engole o outro sem o matar. E o beijo é uma imagem e um conteúdo, a imagem corresponde ao presentismo e o conteúdo corresponde ao *phásma*, enquanto reivindicador de futuros. Não visa preencher um novo lugar na sucessão da fantasmagoria da novidade, mas ser um gesto de devoração de imagens que procura engolir a própria sociedade de consumo e a sua fantasmagoria numa espécie de ato canibal.

É neste contexto de consumo fugaz de imagens que se vão tornando translúcidas que avanço com o conceito «Técnica de Lecter» para explicitar a técnica dramaturgicada usada pelos criadores frankensteinianos que levou a uma redefinição do médium cinematográfico nas artes performativas. Esta, que consiste num acto de canibalismo textual que parte do guionismo cinematográfico e da literatura, é entendida aqui enquanto instrumento de uma estética que resulta de uma cultura que já nasceu híbrida, fundida com o cinema e a sociedade de consumo. Uma sociedade onde o impulso canibal surge como algo natural despertado por influências psicossociais.

Considerado por Gorender, como o novo herói da pós-modernidade, Hannibal Lecter é um alvo de identificação, um ícone da cultura pop, uma vez que a questão da pós-modernidade se caracteriza por um ato de escolha entre consumir ou ser consumido, sendo o consumir uma forma de manter uma individualidade ilusória (Gorender, 2010). O serial killing implica, à semelhança do capitalismo, repetição e serialidade. Se considerarmos o caso de Hannibal Lecter, compreendemos que o psiquiatra, ao escolher as suas vítimas, transforma-las em objectos de consumo em série. Capitalismo, canibalismo e serial killing podem ser considerados, deste modo, imagens de alienação (Gorender, 2010). A «Técnica de Lecter» baseia-se, partindo da famosa personagem do filme «O Silêncio dos Inocentes» (1991), numa estratégia de citação textual, maioritariamente cinematográfica, através de

uma estratégia de corte e costura de citações e adaptações, assente numa nostalgia revisionista que tem como background a noção de montagem do cinema de Didi-Huberman, a caixa-sombra de Joseph Cornell, o monstro de Frankenstein e o antropofagismo de Oswald de Andrade, visando produzir imagens da sociedade de consumo, retirando-as da sua serialidade. Trata-se de trabalhar com imagens de alienação textuais presentes na sociedade de consumo e no cinema, devorando-as para não sermos devorados e utilizando o canibalismo como matriz de distinção simbólica.

Hanibal Lecter remete-nos para a figura do duplo, entre o Dr. e o monstro, representados na presença da máscara que figura enquanto objecto fantasmático e liminar (Turner, 2008). A «Técnica de Lecter», ao trabalhar com o desdobramento de imagens da sociedade de consumo, presente na ideia de phásma – sobre a qual nos debruçaremos mais adiante -, à semelhança da máscara usada por Hannibal Lecter pressupõe que haja algo misterioso, um «numinosum» por detrás da máscara, uma sacralidade bravia que remete para algo temível, misterioso e sedutor, como define Paula Godinho (Godinho, 2014; Godinho, 2012).

«Fantasma», o novo médium da arte contemporânea

As imagens em *Não Kahlo* dialogam, não só com o conceito de «matéria-fantasma», resgatando um trabalho da «micro-história da arte», mas também com a teoria de W. J. T. Mitchell, uma vez que compreende o criador/intérprete pós-moderno enquanto um caçador-colector de imagens, transgredindo as fronteiras históricas e disciplinares, numa Era marcada pelo hibridismo e a migração de imagens (Rocha, 2009). Assente numa ideia de «Frankenstein artístico», o espectáculo recupera determinados signos mímicos enquanto sombras de comunicação mecânica ou onírica, ou seja, canibaliza a linguagem onírica do cinema, uma vez que “a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjectiva” (Pasolini, 1982: 142), contudo esta possui também elementos objectivos como “a integração da mímica na fala e a realidade vista pelos olhos, com os seus mil signos estreitamente sinaléticos” (Pasolini, 1982: 142). Perdido numa simultânea subjectividade, a linguagem cinematográfica é extremamente objectiva (composta por imagens enquanto entidades concretas) e, carecendo de um léxico conceptual e abstracto, é poderosamente metafórica, daí que Paolo Pasolini, através da noção de «Cinema de Poesia», a defina como fundamentalmente poética (Pasolini, 1982). É esta linguagem poética do cinema com os seus signos mímicos com a qual dialoga a «estética Frankenstein». Posto isto, o lugar da performance *Não Kahlo* é um lugar por excelência da incorporação de imagens (Rocha, 2009), que recorre aos conceitos de hibridismo e micro-história da arte, bem como à teoria do pós-Modernismo e ao advento do «fim da arte». Cruza-se ainda com a teoria da imagem na



Figura 2. Cena do espectáculo *Não Kahló*.

acepção de Jean Pierre Vernant que reivindica um entendimento da imagem enquanto parte igualmente composta por «*pictura*» e «*imago*» (Vernant, 1991 [1993]).

Edgar Morin argumentava que o sonho, tal como o cinema, é «projeção-identificação» (Morin, 1970), pois “na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento” (Morin, 1970: 112-113), ou seja, confrontamo-nos com uma realidade afetiva – o «encantamento da imagem». Trata-se de uma exaltação da visão das coisas banais ou quotidianas, recorrendo ao duplo, aos poderes da sombra, a uma sensibilidade específica, à fantasmagoria, que permitem atrair projeções-identificações melhor do que a própria vida. O espectador é assim entendido enquanto uma entidade infantilizada, sob efeito de uma neurose artificial, motivo pelo qual, no cinema, rapidamente se passa do grau afetivo ao grau mágico (Morin, 1979). Isto é mais facilmente permitido pela segregação física entre o espectador e o espectáculo, pois, se no teatro a presença do espectador

se pode refletir na performance do ator, no cinema, a ausência física torna impossível uma cooperação prática espectador-espectáculo (Idem). Neste sentido, estando o espectador de cinema num estado hipnótico, concede-se ao cinema uma atenção da qual não beneficia o teatro: uma atitude favorável ao mito, ao sonho e à magia.

Como trazer então para o teatro determinados atributos que caracterizam o cinema, tais como: a noção de mobilidade da câmara, o ritmo da ação e da montagem, a aceleração e recuo do tempo, ou seja, a temporalidade permitida pela câmara lenta ou o *close-up*, ou até mesmo a «eternidade do instante» (Morin, 1979)? Como imitar o dinamismo musical cinematográfico na sua natureza cinestésica, ou seja, enquanto matéria afetiva em movimento? Como poderá o teatro ser, ao mesmo tempo, mágico, estético e afetivo? Como conseguir a máxima do «nunca perder de vista» de que o cinema é mestre? O estudo de caso através do qual se procura responder a estas e outras questões, – *Não Kahlo* –, é um objeto-investigação que procura articular e questionar o teatro enquanto «catedral de movimento» (Morin, 1979).

A proposta passa por um entendimento do objecto artístico enquanto «lugar de memória», onde se expõem as «assombrações» e as «matérias-fantasma» (Gordon, 1997) numa relação com a «identidade provisória» (Prinzac, 2005) dos performers como caminho para a *mise-en-scène* de imagens, cujo *phásma* remete para o imaginário cinematográfico. Evocam-se, assim, as noções de liminaridade e *mysterium tremendum*, associadas ao corpo dos performers e à imagem em teatro como arquivo de memória (Turner, 1974), destacando a *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico enquanto estratégia poética e performativa que permite criar novas formas de contrapoder, soberania e micropolíticas.

Se a função do médium é a produção da experiência estética (Cruz, 2017: 12), este dispositivo de mediação estético é, no caso da Estética Frankenstein, o cinema. Evidencia-se um reencontro com o ilusionismo do cinema na performance, uma forma específica de explorar a medialidade, que se distingue da utilizada pela performance contemporânea ou vídeo-instalação. A narrativa e teatralidade relacionam-se com esta medialidade de forma diferente em relação à prática da instalação contemporânea, uma vez que aqui o médium reunido, não é o recorrente, herdado das experiências vanguardistas da década de 1960/1970 – o filme –, mas outros médium do cinema, tais como a imagem, a temporalidade, a palavra (guião) e, acima de tudo, a cinestesia cinematográficas. Mas, numa primeira instância, foquemos-mos no texto dramático de forma a melhor compreendermos de que modo se realizou esta articulação:

a) *Não Kahlo*

A criação do texto dramático *Não Kahlo* partiu da vida, obra, diário e cartas da pintora mexicana Frida Kahlo e de um diálogo canibalista, na aceção de Oswald de Andrade, com a sociedade de consumo, mas também com autores

e pensadores como Heiner Müller, Fernando Pessoa, Lewis Carroll, Shakespeare, Osip Mandelstam, Irmãos Grimm, Mário Cesariny de Vasconcelos, George Orwell, autores do Romanceiro e Cancioneiro Popular Português, entre outros. No texto encontram-se referências a «A Missão- Lembranças de uma revolução» (1979/1980), de Heiner Müller, «Alice no país das maravilhas» (1865), de Lewis Carroll, obras cinematográficas, com destaque para, «Frankenweenie» (1984), «Ed Wood» (1994), «Edward Mãos de Tesoura» (1990), «Alice no País das Maravilhas (2010)», «Alice através do Espelho» (2016) e «Big Eyes» (2014) de Tim Burton, «Mirror, mirror» (2012), de Tarsem Singh, «Pina» (2011), de Wim Wenders, e inúmeras animações da Walt Disney.

Como é possível compreender a «estética Frankenstein» baseia-se numa estratégia de citação imagético-textual, através de uma estratégia de corte e costura de citações e adaptações, assente numa nostalgia revisionista. Procurou-se, no objeto artístico em análise – *Não Kahlo* -, mais do que por uma apropriação, mas um ato canibal, uma vez que, de forma a articular todos estes questionamentos encontrámos na antropofagia, adaptada ao canibalismo artístico, a nossa pedra de toque. Atentemos ao *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade:

“Tupi, or not tupi, that is the question. (...) Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. (...) Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando (...). Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en tótem” (Andrade, 1928: 1-4).

Oswald de Andrade assume aqui o índio Tupi enquanto representante da relação entre culturas e dos encontros culturais ocorridos entre os colonizadores portugueses e os índios colonizados no Brasil, criticando a geral aceitação da influência exterior como modelo pronto a ser seguido e a criação da imagem do Tupi como máxima da submissão colonial. Para se contrapor a essa normatização, Andrade recorre à figura do índio antropófago, ou seja, o canibal, o índio que devora o inimigo através do ritual e não por mero saciar de fome, reconhecendo a própria construção de sentidos do Tupi, sem, contudo, ignorar o reconhecimento do valor do Outro (Ribeiro e Domingos, 2013). É precisamente este reconhecimento do outro, mas também de si mesmo como elemento primordial na construção de sentidos, que o objeto artístico em análise procura evocar.

Mas, se em Oswald de Andrade o canibalismo possuía uma conotação antropológica, entendido ou como um acto ritual ou como um gesto agressivo oriundo de uma tradição secular, chamado de antropofagismo. Em *Lecter* o canibalismo é alegórico, em consequência de um contexto psicossocial, servindo para saciar os desejos e vontades. Neste sentido, é entendido como crueldade (Oliveira, 2016):

“Um sujeito que, além de não sentir empatia pelo próximo, não está comendo carne humana porque não existem outras opções, mas sim porque isso o satisfaz. Hannibal é inteligente e articuloso, sabe como esconder suas atitudes grotescas por trás de uma mente brilhante. (...) Hannibal se comunica por análises de personalidade, dicas, avaliações de personalidade e, é claro, linguagem corporal” (Oliveira, 2016: 41).

Também a «Técnica de Lecter» é o saciar de um desejo pessoal e vontade de projeção de futuros por parte do criador/artista, manifestando também um fator de crueldade, pois, como veremos no sub-capítulo seguinte, esta induz, ao majestas, à orgê e ao *mysterium tremendum*, um mistério arrepiante e uma invocação à fantasmagoria (Otto, 2007). A própria «Técnica de Lecter» é uma abertura para o devir no texto dramático, permitindo a junção de elementos heterogêneos, que constroem uma monstruosidade própria. O devir não quer imitar, mas sim «torna-se» – «devenir» [fr] (Deleuze e Guattari, 1997):

“Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco ele é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. (...). O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. (...) O devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível” (Deleuze e Guattari, 1997: 14-15).

A «Técnica de Lecter» constrói devires de imagens cinematográficas, transformando-se numa entidade metamórfica, cria uma entidade diferente a partir do encontro com o outro, trata-se de criar uma zona de vizinhança, de transformação mútua a partir da relação com o outro cinematográfico, ou seja, são palavras e imagens cinematográficas a tornarem-se outra coisa (Dorea, 2012); Palavras e imagens mentais e pictóricas que se autonomizam independentemente da sua relação narrativa, criando uma outra dimensão temporal que forma diferentes composições.

Já a construção do universo imagético do espectáculo *Não Kahlo* (2018/19) revela não só a influência dos canibalismos, como a influência do conceito artístico de «caixa-sombra», a partir da noção de montagem proposta pela obra do surrealista e simbolista Joseph Cornell. Como é descrito no seu site:

“Joseph Cornell was not a sculptor, a draftsman, or a painter. This internationally renowned modern artist never had professional training. He was first and foremost a collector”¹.

Cornell coletava e justapunha objetos que encontrava em pequenas caixas de vidro, criando uma ideia de poema visual, composto por uma simbiose entre a forma, a textura e a luz. Eram caixas preenchidas por ideias, memórias, fantasias e sonhos, onde os objetos do cotidiano eram transformados em misteriosos tesouros. É esta sua condição de coletor que nos permite aproximar o seu trabalho ao do artista pós-moderno, também ele um caçador-coletor de imagens (Rocha, 2009). No objeto artístico em análise – *Não Kahlo* – há uma presença da «caixa-sombra», uma vez que a criação partiu de objetos, figuras, imagens e textos encontrados, partidos, colados, transformados, sobrepostos e montados durante um longo processo que resultou numa única caixa – a caixa negra, que é preenchida por elementos fantasmáticos que a habitam enquanto sombras de uma realidade mágico-cinematográfica. Para se melhor compreender esta questão apresento abaixo um resumo da construção dos personagens do espectáculo e os devires e imagens a que os mesmos apelam:

NÃO KAHLO (Lista de personagens)

FRIDA – Representação da pintora Frida Kahlo que dialoga com a figura da Alice, de Carrol e Burton, mas também com a figura atormentada da pintura O Grito, de Edward Munch, que aqui simboliza a revolta e impotência comum a toda uma geração artística, ou até mesmo com a cultura litúrgica cristã na imagem de Santa Isabel ou da crucificação de Cristo;

RABBIT – Figura do coelho em *Alice no País das Maravilhas* que chama à presença uma imagem de bigode que remete para a figura do pintor surrealista catalão Salvador Dalí, evidenciando também um diálogo com a imagética de Gollum do filme *O Senhor dos Anéis* (2001);

KAHLO – Alter-ego de Frida que dialoga com a figura do veado ferido, imagem recorrente nas pinturas de Frida Kahlo;

LOBO MAU – Dialoga com o imaginário cinematográfico do capuchinho vermelho do filme *Caminhos da Floresta* (2014), de Rob Marshall, mas que aqui representa a contrarrevolução e o universo amoroso e extraconjugal de Frida Kahlo;

PARCAS (Nona, Décima e Morta) – Baseadas na figura do Oráculo presente no imaginário cinematográfico de *Hércules* (1997) e da Lagarta em Alice, que aqui dialoga com a mitologia clássica e com as três deusas que tecem o fio da vida e são responsáveis pelo destino dos Homens, num diálogo paralelo com a figura do Anjo do Desespero do dramaturgo alemão Heiner Müller;

PORCO – Representação do muralista Diego Rivera que dialoga com a figura do porco Major, da obra *A Revolução dos Bichos* (1944), de George

Orwell, enquanto representação de Lenine e Marx, e com o filme da Disney *Os três porquinhos* (1933), de Burton Gillett.

Uma das questões mais colocadas pelos espectadores, prendeu-se precisamente com a imagética do espectáculo, de influência fílmica, que fez com que o público se visse emaranhado numa estranheza e sensação de shock ou êxtase oriundas da confrontação com as imagens cinematográficas entendidas enquanto um apelo ao non-sense. Ou, por outras palavras, a que questão que se coloca é o que levou, por exemplo, a que Carlos Troncoso, numa entrevista que emitimos na Rádio Vallekas de Madrid, classificasse o espectáculo Não Kahlo como uma estética «freak»? Refira-se, a título ilustrativo, em primeiro lugar a crítica portuguesa:

“Um espectáculo autobiográfico, surreal e diferente da pintora Frida Kahlo. (...) Pessoalmente achei um pouco exagerado a personagem do Coelho que mais me parecia o Gollum do filme Senhor dos Anéis” (Site Fluffy Cookies, Portugal).

“Alice vai reviver na pele de Frida uma história do absurdo (...), cruzam-se, assim, dois universos surrealistas que trazem aos palcos a multidisciplinidade e o multilinguismo de um espectáculo que atravessa a performance, a dança, as artes plásticas, o português, o inglês, o francês e o espanhol. (...) Um laboratório de fusão de experiências culturais, de cruzamento de épocas e artistas e, em suma, de um hibridismo artístico inovador em Portugal” (Rita Madeira para o site EspalhaFactos).

É possível inferir que o canibalismo e hibridismo linguísticos se apresentam enquanto marca distintiva da «estética Frankenstein», associados a um ideal de vanguarda e progressão (considere-se que o espectáculo é multilíngue, falado em português, inglês, francês e espanhol). Ainda, o confronto com as imagens cinematográficas e a estratégia de citação imagética podem causar essa estranheza que apontava a primeira crítica, uma vez que revelam aspetos do *non-sense*, do pós-modernismo, do surrealismo ou do simbolismo relacionados com uma ideia de mesclagem, hibridismo e experimentação característica do ser contemporâneo. Tal como também evidencia a crítica madrilena:

“Una visión muy particular de la pintora mexicana, entre el simbolismo y el nonsense, de Mónica Kahlo y Silvia Raposo, en la que el muralista Diego Rivera, su marido, aparece literalmente con una cabeza de cerdo” (José María Plaza para o Jornal El Mundo).

“Así, las heridas físicas y psicológicas de Frida, Diego Rivera, las rosas, los conejos motorizados, el reverso personal, la sexualidad, los cerdos, el cuerpo, la cárcel, las limitaciones físicas, etc., se abre paso sobre el escenario y se desarrolla en un espacio donde el surrealismo, el contraste,

y la fuerte carga visual marcan toda la propuesta. (...) Un realismo que se difumina a su alrededor con la existencia de elementos surrealistas, teatro del absurdo y simbolismo que se desarrollan a partir de elementos multidisciplinares que mezclan interpretación, danza, expresión corporal, etc.. La propuesta es valiente y arriesgada, apuesta por la diversidad en la forma y el contenido, la fuerte carga visual y la experimentación. (...) Algo poco usual en el panorama teatral nacional es la presencia de propuestas multilingües como esta, donde se habla en español, inglés, portugués y francés, una decisión arriesgada” (Savirón, 2018).

Estas sensações de estranheza associadas a um ideal de progressão prendem-se com uma mistura do sentimento de fascínio, assombro, avassalamento e irracionalidade, relacionados com o aspecto *numinosum* que a imagem em teatro suscita (Otto, 2007). Saliente-se que a expressão *numinosum* vem de *númen*, “ente sobrenatural, do qual ainda não há noção mais precisa” (Otto, 2007: 28). Quer-se com isto aludir ao facto de a imagem em teatro, que neste caso chama à presença fragmentos fílmicos imagéticos ou literários, pela sua componente fantasmática, evocar três sensações distintas: o *mysterium tremendum* (mistério arrepiante ou assombro), o *majestas* e a *orgê* (energia do *numinoso*) (Otto, 2007). A imagem em teatro colocamos, assim, perante um “extraordinário poder de convicção, de ilusão e de metamorfose” (Pessanha apud Godinho, 2012: 56), um sentimento que nos invade e excita através de um poder que confunde os sentidos (Otto, 2007):

“O que acabamos de dizer ainda se pode ilustrar com aquele derivado apócrifo e distorcido do sentimento numinoso, que é o medo da assombração [ou fantasma, *Gespenst*]. (...) O verdadeiro fascínio da assombração está antes no fato de se tratar de algo espantoso [mirum], por si mesmo prendendo extraordinariamente a fantasia, despertando grande interesse e curiosidade” (Otto, 2007: 60).

O estranho *mysterium tremendum* (Otto, 2007) é um apelo à fantasmagoria na imagem em cena, relacionando-se com a reanimação de um cadáver, ou seja, dos fantasmas ou *phásmas* de obras cinematográficas e literárias enquanto agentes co-presentes que permitem apelar à fantasia:

“[O *mysterium tremendum*] Pode passar para um estado d’alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração” (Otto, 2007: 44-45).

A evocação do cinema no teatro possui ainda um aspeto de *tremenda majestas* (Otto, 2007), ou seja, um sentimento de criatura que contrasta com o avassalador perante o confronto com uma experiência transcendental que, por vezes, se traduz no *orgê*, ou seja, um sentimento vivo de paixão, vontade, força, comoção ou excitação (Otto, 2007), muitas vezes sentido quando nos confrontamos com uma tela de cinema, não só pela sua dimensão inalcançável, promovida pelo distanciamento dos atores e da cena, mas também pela sensação de algo que é maior do que nós, promovida pela grandiosidade da tela. Deste modo, as imagens cinematográficas não são externas aos intérpretes ou aos espectadores, elas constroem-nos numa espécie de simbiose onde se desvanece a fronteira entre imagem cinematográfica e «imagem viva» em tempo real criada pela encenação, cenografia, figurinos e presença do intérprete em cena (também ele repleto de *numinosum* e *tremenda majestas*), que rompe com uma dicotomia representado/representação (GELL, 1998). Trata-se daquilo a que irei chamar «objectificação fantasmática», adaptando o conceito de «objectificação» de Miller. A principal questão que se coloca é a seguinte: de que forma é possível objectificar um fantasma? Daniel Miller em *Materiality* (2005), questiona se

“¿Una imagen efímera, un momento en una secuencia de video, es una cosa? ¿O si la imagen es congelada como una imagen fija, es ahora una cosa? ¿Es un sueño, una ciudad, una sensación, un derivado, una ideología, un paisaje, un desmoronamiento, un beso?” (Miller, 2009: 5)

Considerando a imagem em teatro, que entendo enquanto representação de um referente que é pictórica, mas também mental, ou seja, possui a componente pictórica e material associada, por exemplo, à cenografia ou aos figurinos, ou seja, uma imagem visual e composta de sensações, sons e emoções, ao mesmo tempo que é um “ecrã interior que habita a nossa cabeça”, no domínio da recordação ou da imaginação (Areal, 2012), enquanto uma coisa objectificada, na proposta de Miller; Considere-se que Daniel Miller entende a objectificação como

“Um processo dinâmico pelo qual um dado sujeito se desenvolve através da sua projecção num mundo externo e da subsequente reincorporação dessa projecção” (Duarte, 2009: 22-23).

Argumento que a cena é composta por imagens, ou seja, há um processo de objectificação da acção em cena que a fixa numa imagem que é tanto mental quanto pictórica e, neste sentido, é possível questionar a mesma enquanto objectificação de *phásmas* cinematográficos. Ou seja, quando nos recordamos de um espectáculo recordamos-mos de uma imagem mental, por um lado construída pela própria imagética do espectáculo e, por outro,

pela nossa memória dessa imagética, ou seja, cenas fixas, pois, como destaca Miller, não é possível compreender nada, incluindo a nós próprios, sem presença de uma forma, seja um corpo ou até mesmo um sonho (Miller, 2009). A imagem em teatro relaciona-se diretamente com a erupção do “phásma” na imagem que, por sua vez, altera a experiência de estar no tempo e a “maneira como separamos o passado, o presente e o futuro” (Gordon, 1997, p. xvi), aludindo a uma confluência temporal característica do ser contemporâneo.

Jean Pierre Vernant demonstra-nos que a imagem, e como tal a imagem em teatro, invoca o «phásma» e a «phantasía», ou seja, “o que chamamos de visões, visões imaginativas, por meio das quais as imagens das coisas ausentes são representadas na alma, de modo que parecemos discerni-las pelos olhos e tê-las presentes diante nós” (Vernant, 1975: 4), esta não se trata meramente de uma imagem mental ou tampouco de uma *pictura*, mas deverá ser aqui entendida enquanto uma «entidade a meio caminho». A criação, tal como a imagem e sendo composta por esta, possui uma caixa de fundo falso – o duplo ou «Eídolon» -, “esse milagre de um invisível que por um instante se faz ver” (Vernant, 1975: 10):

“Uma imagem (...), que se realiza não como uma representação dentro do foro íntimo do sujeito, mas como uma aparição real inserida efetivamente aqui em baixo, nesse mundo mesmo em que vivemos e vemos, um ser que sob a forma momentânea do mesmo se revela fundamentalmente outro porque pertence a outro mundo” (Vernant, 1975: 10).

Trata-se do Eídolon, duplo fantasmático, o “jogo da ausência na presença” (Vernant, 1991 [1993]: 21) que se exprime pelo vazio dos olhos e se traduz inevitavelmente em algo para além da existência terrena. Como destaca Platão, o eídolon é um “segundo objecto igual”, uma imagem-retrato, ou seja, “dois Crátulos no lugar de um só” que reproduz não apenas a forma e cor, mas o próprio interior de Crátulo. É deste modo que se exprime o eídolon arcaico nas três formas pelas quais se apresenta: “imagem do sonho (ónar), aparição suscitada por um Deus (*phásma*) e fantasma de um defunto (*psyché*).” (Vernant, 1975:9). Também Kandinsky, em *Le Spirituel dans l’art* (1910), conceptualiza a imagem e o código imagético enquanto “remanescência de memórias ancestrais e testemunho de pontos de vista proféticos, rituais ou mágicos” (Serrão, 2017: 14).

O phásma é então esse duplo fantasmático, o espectro que surge na presença da imagem em cena que irrompe enquanto resultado daquilo a que intitularei «política do phásma», recuperando o conceito de «política do chão» nomeado por Lepecki que se referia à ideia de que a encenação geralmente se baseia numa fantasia de que o chão prévio à criação de uma performance é um espaço em branco, liso, sendo que na maioria

das vezes se ignora a violência contida no acto de neutralizar um espaço. Aqui, a presença da imagem é uma cicatriz no espaço em branco, através da qual podemos escorregar e tropeçar, propondo um encontro com a historicidade da imagem suscitada pela performance (Lepecki, 2013; Vernant, 1991 [1993]). O irromper do phásma na imagem em teatro foi aquilo que permitiu, no exemplo dado anteriormente, que a espectadora que assistiu ao espectáculo Não Kahlo visse na figura do Coelho, uma imagem mental do personagem Gollum do filme O Senhor dos Anéis (2001). Ou seja, associada à criação e presença da imagem em cena emergem «matérias-fantasma» e fragmentos de imagens cinematográficas ou aquilo a que Avery Gordon designou pela noção de “haunting” ou «assombração» (1997):

“[Falar de assombrações é falar em milhares de fantasmas]; Quando sociedades inteiras ficam assombradas por atos terríveis que ocorrem sistematicamente e são simultaneamente negados por todos os órgãos públicos do governo e comunicação; Quando todo o propósito da negação verbal é garantir que todos saibam o suficiente para assustar a normalização no sentido de causar um estado de cansaço nervoso; Quando há fantasmas inocentes e fantasmas malévolos que vivem em bairros; (...) Quando as pessoas que conhecemos ou amamos estão lá num minuto e desaparecem no próximo; (...) Quando toda a vida se tornou tão envolvida no trânsito dos mortos e dos mortos-vivos...” (Gordon, 1997, p. 64)

Procura-se, com isto, uma compreensão da performance artística enquanto forma de preservação de “memórias cripto-artísticas”³ ao resgatar o testemunho das memórias cinematográficas ausentes, aludindo aos espectros ou às “obras mortas” – “corpus” de bens que não estão presentes na sua materialidade – enquanto testemunho de identidades (Serrão, 2017: 15):

“Para apaziguar este espectro (...), não basta dar-lhe sepultura. (...) Há que repará-lo” (...), é preciso coroar o edifício fúnebre com uma imagem” (Vernant, 1991 [1993]: 34).

É neste sentido que se pode falar na aplicação de uma investigação microscópica aplicada às artes, uma história vista de baixo para cima (Serrão, 2017), uma investigação que procura recuperar o “phásma” das obras cinematográficas e que, ao fazê-lo, reverte aquilo a que chamei de “versão fraca” numa “versão forte” da imagem cinematográfica, permitindo que essa se aproxime de nós (Raposo, 2018; Traverso, 2012). Trata-se de uma estratégia que permite chamar à presença as imagens cinematográficas numa co-presença com o próprio espectador que constrói o espectáculo (numa constante rememoração imagética) ao mesmo tempo que este decorre perante os seus olhos, uma vez que a exposição da “assombração”, permite reivindicar

por um futuro alternativo, ou, como propõe Gordon, “assombrar aterroriza, mas dá-nos algo que temos de tentar por nós mesmos” (Gordon, 1997, pp. 134-135). E a principal virtualidade do fantasma/*psuché* está em actuar como contemporâneo do presente, permitindo uma provocação de desequilíbrios (Gordon, 1997; Vernant, 1991 [1993]). No fundo, o *phásma* pode ser entendido, metaforicamente, como o espelho de Carrol que não é um mero reflexo, mas que revela um outro mundo por detrás. Trata-se de um entendimento da imagem enquanto «entidade a meio caminho» que estabelece uma particular relação com o sagrado, teoria que, aliás, tomou uma forma particular no campo da história da arte.

Considerações Finais

O nascimento da pós-Modernidade levou a história da arte para caminhos melindrosos como os que postularam o «fim da história» ou «fim da arte» ou de uma determinada ideia de arte ou história. Neste sentido, através de um diálogo com o objecto artístico «*Não Kahlo*», procurei questionar e refletir em torno de uma série de conceitos, tais como «*phásma*» (Vernant, 1991 [1993]), «*fim da história*» (Vattimo, 1996) ou «fim da arte» (Danto, 1984) de forma a demonstrar de que forma o hibridismo artístico poderá estar na frente de uma reorientação histórica da vanguarda.

A oposição entre «*pictura*» e «*imago*» permitiu-me pensar a problemática da investigação em artes a partir de um enquadramento teórico-prático que se manifestou enquanto uma excelente ferramenta no auxílio de uma investigação em antropologia e performance, permitindo-me questionar de que forma a experimentação de processos criativos de intervenção performativa possibilita derrubar muros ao nível das ferramentas antropológicas e da transdisciplinaridade na linguagem antropológica? Propôs-se a criação de uma nova estética – «Estética Frankenstein», assente num revivalismo imagético-textual e na *mise-en-scène* do imaginário cinematográfico que evoca o conceito de «contemporaneidade» no lugar de «pós-modernidade», enquanto estratégia performativa para a criação de novas formas de contrapoder, soberania e micropolíticas, mas também enquanto instrumento para repensar o conhecimento antropológico e a própria História da Arte, de forma a renovar as abordagens etnográficas.

O que distingue então a «Estética Frankenstein» da estética pós-moderna? A linguagem da pós-modernidade é a mestiçagem artística baseada numa atitude *carpe diem*, enquanto a «Estética Frankenstein», apesar da linguagem híbrida e de metamorfose, procura trabalhar com o futuro presente (Koselleck, 2006), uma vez que os excertos que a compõem são matérias fantasmagóricas e o *phásma* implica a reivindicação de um futuro. A sua estética recai sobre o Kitsch e as imagens da sociedade de consumo, tais como o universo da Walt Disney ou o burtonesco. A «Estética Frankenstein» surge como resposta à pós-modernidade e à pergunta de Mitchell, é o beijo que

engole o outro sem o matar. E o beijo é uma imagem e um conteúdo, a imagem corresponde ao presentismo e o conteúdo corresponde ao phásma, enquanto reivindicador de futuros.

É uma proposta que procura trabalhar com aquilo a que Reinhart Koselleck designou por «o horizonte da expectativa» (Koselleck, 2006). E a expectativa realiza-se no Hoje, é «futuro presente» voltado para o ainda-não, para o que apenas é previsto e que ainda não foi experimentado (Idem). O horizonte da expectativa implica que nenhuma experiência anterior possa servir de objeção contra a natureza diferente do futuro, pois “se a história inteira é única, também o futuro deve ser único, portanto diferente do passado”, uma vez que “o prognóstico pragmático de um futuro possível se transforma em expectativa de longo prazo para um futuro novo” (Koselleck, 2006: 318-319). Neste sentido, a estética frankensteiniana não visa preencher um novo lugar na sucessão da fantasmagoria da novidade, mas criar futuros através de um gesto de devoração de imagens que procura engolir a própria sociedade de consumo e a sua fantasmagoria numa espécie de ato canibal.



Notas

¹ “Boxes”, Em *Joseph Cornell Box* [Em linha]. Disponível em <<https://josephcornellbox.com/lifeart.htm>> [Consultado a 17 de Março de 2019].

² TRONCOSO, Carlos (2018), *Entrevista para a Rádio Vallekas de Madrid no âmbito do 7º programa Sin Espacio Cultural*, emitido a 09 de Julho de 2018. Disponível em <https://www.ivoox.com/sin-espacio-cultural-07-yerma-rocky-horror-picture-audios-mp3_rf_26958625_1.html?fbclid=IwAR19mBPG1EZEw0Wdgm-f97djlSyoU8F4N7m8AmQfMsmL_C9AzFOXHqRpmH5c> [Consultado a 15 de Março de 2019].

³ Evoca-se, assim, o conceito de Cripto-História da Arte enquanto ciência que investiga as obras de arte fragmentárias e mortas, assente numa determinada ideia de fragmento enquanto essencialização de um património mais vasto. Fala-se de uma história da arte periférica que procura resgatar o testemunho das memórias ausentes, aludindo às “obras mortas” (Serrão, 2017).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2009). "O que é o contemporâneo?". Em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora do Unochapecó, pp. 52-73.
- AMORIM e SILVA, Cristianne; Marcella (2013). "Hibridizações: Andy Warhol e os discursos publicitários". Em *VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação* – UERJ/ PUC-RIO, Fiocruz – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 23 a 25 de outubro.
- ANDREWS, Christina (2003). "Jürgen Habermas sobre revolução e fim da história". Em *Margem*, São Paulo, nº 17, Junho, pp. 129-146.
- ANDERSON, Perry (1999). *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ATKINSON, Paul (2010). "Making Opera Work: Bricolage and the Management of Dramaturgy". Em *Music and Arts in Action*, vol. 3, nº 1, pp. 3-19.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). "Sobre o niilismo". Em *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 195-201.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BURKE, Peter (2003). *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, Coleção Aldus 18, pp. 1-73; 112-115.
- BRITO, Aline (2008). "Análise interpretativa do romance Alice no País das Maravilhas". Em *Crátulo. Revista de Estudos Lingüísticos e Literários*, Patos de Minas: UNIPAM, (1), ano 1, pp. 49-56.
- CANCLINI, Néstor Garcia (2003 [1997]). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 4ª ed. (Ensaio latino-americanos, 1) [Tradução de Heloísa Cintrão e Ana Lessa]. Pp. 18-83;
- CANCLINI, Néstor García (2011). "Frida e a industrialização da cultura". Em *Comunicação & Cultura*, n.º 12, 2011, pp. 23-28.
- CARDEIRA DA SILVA, Maria (2001). "A cultura como pretexto". Em *Cadernos do Noroeste*, 15 (1-2), pp. 551-553, (Série História 1).
- CRUZ, Maria Teresa (2017). "Arte e mediação". Em *ARTis ON*, n. 4 (Junho), pp. 8-17. Disponível em <<http://artison.lettras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/98>>.
- DEBORD, Guy (2003). *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Coletivo Periferia.
- DIAS, Fernando Rosa (2011). "Vanguarda e pós-Modernidade: do tempo de ruptura à ruptura dos tempos". Em QUARESMA e DIAS, José; Rosa (Coord), *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, pp. 162-252.
- DIAS, Fernando Rosa (2010). "Predicações da arte – Contribuição e lugar dos discursos na investigação artística: discurso e obra de arte". Em *Investigação em arte*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, pp. 59-91.
- GIL, José (2001). "O corpo paradoxal". Em *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água Editores.
- GINZBURG, Carlo (1991 [1989]). *A Micro História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, pp. 1-34.
- GODINHO, Paula (coord.) (2012). *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Colibri, pp.13-18; 53-68.
- GODINHO, Paula (2013). "Anti-sepulcro. Desprivatização de memórias, memória pública e contra-hegemonias". Em Pereira, Dionísio (coord.) (2013), *Emigrantes, exilados e perseguidos: a comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940)*, Santiago de Compostela: Através Editora, pp.203-213.
- GODINHO, Paula (2014). "Agir, atuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução" e "A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social". Em GODINHO, Paula (coord.), *Antropologia e Performance – Agir, Atuar, Exhibir*. Castro Verde: 100Luz, pp. 9-24; 193-213.

- GODINHO, Paula (2017). *O futuro é para sempre*. Lisboa: Letra Livre, 1ª edição.
- GODINHO, Paula (2019, Abril), “Em busca de uma condição cosmopolita: que podemos aprender com os vizinhos da fonteira galaico-portuguesa num tempo longo?”, Comunicação apresentada no âmbito da XXXVI *Semana Galega de Filosofia*, Aula Castela de Filosofia, Pontevedra/Galiza.
- GORDON, A. (1997). *Ghostly matters*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GOENDER, Miriam Elza (2010), “Serial killer: o novo héroi da pós-modernidade”, Em *Estudos de Psicanálise*, nº 34, pp. 117-122, Dezembro.
- GRUNEWALD, Aline (2016). “A morte de Deus em *Assim Falou Zaratustra*”. Em *Revista Último Andar*, n. 28, pp. 275-287.
- KOPYTOFF, Igor, 2008 [1986]. “A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo”. Em *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- KOSSELLECK, Reinhart (2006), “Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas”, Em *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. [Trad. Carlos Almeida Pereira]. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC Rio, pp. 305-327.
- LEPECKI, A. (2013). “Planos de composição: Dança, política e movimento”. Em Raposo, P., et al. (Eds.), *A terra do não-lugar. Diálogos entre antropologia e performance* (pp. 109-120). Florianópolis: Editora UFSC.
- MADEIRA, Cláudia (2008). “Cap. I – Entre a palavra e a coisa”, “Cap. III – Híbrido: do conceito ao paradigma invasor”, “Cap. IV – O hibridismo nas artes”. Em MADEIRA, Cláudia (2008), *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (Tese de Doutoramento em Ciências Sociais – Sociologia Geral), Instituto de Ciências Sociais, Repositório da Universidade de Lisboa, 673f., pp.13-195.
- MADEIRA, Cláudia (2011). “A (in) visibilidade da arte social”. Em *Revista Arte & Sociedade*, Vol. 2, Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto sob coordenação de João Valente Aguiar, Set., pp.33-44.
- MONZANI, Luiz (2011). “Deleuze e Lewis Carroll: aproximações entre filosofia e literatura”. Em *Kínesis*, Vol. III, nº 06, Dezembro 2011, p. 123-136.
- MORIN, Edgar (1970), “A alma do cinema”, Em *O cinema ou o homem imaginário* [Trad. António Pedro Vasconcelos], Lisboa: Moraes Editores, pp. 100-139.
- MOUTINHO, Ana Viale (2000). “Andy Warhol e a Era da Reprodutibilidade Técnica”. Em *Revista da UFP*, nº 5, Setembro, pp.187-195.
- MUNIZ, Heitor (2015). “O super-homem de Nietzsche”. Em *Cadernos de Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.36 n.2, pp. 149-156.
- MURACA, Márcio (2010). “Tim Burton e o Burtonesque: A Inversão do Conto de Fadas”. Em *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, Vol. 01, N. 07, Agosto de 2010, pp. 118-126.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997). *O Anti-Cristo*. Covilhã: LusoSofia Press [Tradução de Artur Morão].
- NIETZSCHE, Friedrich (1957). *Assim falava Zaratustra: livro para todos e para ninguém*, 4ª Edição. São Paulo: Edições e Publicações Brasil Editora S. A. [Tradução de José Mendes de Souza].
- NIETZSCHE, Friedrich (2008 [1882]). *A Gaia Ciência*, Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal. São Paulo: Editora Escala [Tradução de António Carlos Braga].
- OLIVEIRA, Patrícia (2011). *Política e arte: desvios, leituras e emergências*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 122 f.
- OLIVEIRA, Lia Fernanda Ramos de (2014). *Parábolas e fabulações: uma investigação em arte*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, pp. 1-58.

OLIVEIRA, Marina de (2016), *Estudo do canibalismo na história e na literatura e o significado de Hannibal Lecter como possível ogro contemporâneo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, RS, Brasil, 46f.

PASOLINI, Pier Paolo (1982). "O cinema de poesia". Em *Empirismo Herege*, Lisboa: Assírio Alvim, pp. 137- 152.

QUARESMA, José (2011). "Nietzsche e o desmascaramento da modernidade". Em QUARESMA e DIAS, José; Rosa (Coord), *Revisitação da querela modernidade/pós-modernidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, pp. 292-307.

ROCHA et al, Rose (2009). "Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell". Em *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr.

SCHECHNER, Richard (1986). "Victor Turner's Last Adventure". Em TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*, NY: PAJ Publications.

SERRÃO, Victor (2017). "Iconoclastia e cripto-história da arte: casos de estudo e acertos teórico-metodológicos no património artístico português". Em *ARTis ON* (Revista do ARTIS – Instituto de História da Arte), n. 5, pp. 8-24.

SERRÃO, Vítor (2017). "Arte no feminino – casos de estudo na arte portuguesa". Em *Ciclo Arte no feminino*, Instituto Adriano Moreira / Academia das Ciências de Lisboa, 12 de Dezembro, 17 h/18h.

TRAVERSO, E. (Ed.) (2012). O tempo e a força. *O passado, modos de usar: História, memória e política* (pp. 55-71). Lisboa: Edições Unipop.

VERNANT, Jean-Pierre (1975). "Image et aparence dans la théorie platonicienne de la Mimesis ». Em *Journal de psychologie*, nº 2, abril-Junho. [Tradução de José Otávio Nogueira Guimarães], pp.4-37.

VERNANT, Jean-Pierre (1991 [1993]). *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Translated by Telma Costa. [1991]. Lisboa: Editorial Teorema, 1993.

VIDAL, Carlos (2014). "Poéticas de Fim de Século: Vanguarda e Academismo, da Demarcação à Híbridação". Em *And painting?*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA, pp. 22-29.

Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística

Sara Soares Belo

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

Resumo

Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística
A experiência artística põe em jogo a saída do tempo cronológico, progressivo, causal, mas não para ficar *fora* do tempo. Pelo contrário, entra-se no tempo, experimenta-se um mergulho nos interstícios do tempo como eminência da exposição à alteração. Neste ensaio analisa-se a relação, engendrada no processo criativo, entre esta metamorfose do tempo e uma metamorfose do artista, através do pressentimento de um “outro” íntimo, que o eu do artista jamais poderá integrar ou absorver e que o abre a infinitas possibilidades. Assim, propõe-se que o gesto artístico consiste em *atravessar o intervalo* que emerge na intimidade do artista quando este deixa de coincidir completamente consigo mesmo. Para tal, articulam-se considerações sobre a noção de *kairós*, designadamente a pesquisa etimológica de R. B. Onians e o pensamento de Roland Barthes, introduzindo-se ainda os conceitos de *desastre* e de *morte imemorial* de Maurice Blanchot, assim como uma reflexão sobre duas obras de arte, *Passage* (Andy Goldsworthy, 2014-15) e *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982).

Palavras-chave

experiência artística, tempo, intervalo, *kairós*, desastre

Abstract

Crossing the interval: the abyss of the artistic experience
The artistic experience sets in motion an escape from chronological, progressive, causal time, but not in order to be outside of time. On the contrary, one enters time, experiences a plunge in the interstices of time as eminence of exposure to alteration. In this essay I analyse the relation, engendered in the creative process, between this metamorphosis of time and a metamorphosis of the artist, through a presentiment of an intimate “other” that the artist’s self won’t ever be able to integrate nor absorb, and that opens him/her up to infinite possibilities. Consequently, I propose the artistic gesture consists of crossing the interval that emerges in the artist’s intimacy when he/she ceases to coincide with him/herself. Some considerations on the notion of kairós are articulated, namely R.B. Onians’ etymological research, the thought of Roland Barthes, and also Maurice Blanchot’s concepts of disaster and immemorial death, as well as a reflection on two artworks, Passage (Andy Goldsworthy, 2014-15) and Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982).

Keywords

artistic experience, time, interval, *kairós*, disaster

Não é possível relatar de um modo linear o processo criativo. Segundo Maurice Blanchot: «para escrever é preciso já estar a escrever»¹. Um pintor poderia replicar: para pintar é preciso já estar a pintar. Se o acto criativo designa a irrupção de algo inédito – se não é uma simples imitação de um dado pré-existente – funda-se, necessariamente, na possibilidade de libertação da cadeia de causalidade que prenderia um artista a um determinado passado (um passado determinante), bem como a um futuro expectável, projectável (concebido à imagem do passado conhecido). Mas como pode alguém dar-se essa liberdade, soltar-se da ordem do tempo? Como pode uma obra vir à existência, se aquilo que a possibilita, a sua origem, não existe previamente ao aparecimento da obra?

Blanchot oferece uma pista: a origem da obra situa-se *algures* no próprio fazer da obra. A alegoria do canto das sereias (*Le livre à venir*, 1959) e o mito de Orfeu e Eurídice (*L'espace littéraire*, 1955) constituem propostas de compreensão deste paradoxo temporal do fazer artístico através de uma metamorfose do tempo. Tal consiste na espacialização do tempo, na abertura de um espaço imaginário em que o movimento já não corresponde a uma marcha unidireccional, mas a uma errância que se desdobra em sentidos infinitos na busca da origem da obra. A origem, por sua vez, não é concebida como um ponto isolado que se possa alcançar, mas como o espaçamento crescente que o fazer da obra, enquanto busca da sua própria essência, vai abrindo. A obra emerge, portanto, de um movimento de perseguição daquilo que é por definição inalcançável, porque impossível de fixar: a passagem do tempo. Quanto mais o artista se aproxima da origem, mais o tempo se dilata, se rarefaz, pois «não se passa nada, à excepção precisamente dessa passagem»². Aquilo a que se pode chamar *inspiração* é a interiorização da vertigem do tempo e a sua transmutação em abismo interior – a abertura de um espaçamento imaginário, um espaço vazio, ou vago, um antro, ou câmara de eco, onde poderá ressoar o apelo da obra.

Consequentemente, esta metamorfose do tempo é indestrinçável de uma metamorfose do *eu* do artista: este deixa também de ser um ponto – ou uma pretensa unidade delimitada, um determinado *sujeito* que coincide consigo mesmo – para se abrir e se espaçar, esvaziando-se em favor desse abismo interior que é o espaço imaginário.³ Daí que o artista possa ser descrito como um ser descaracterizado, sem uma identidade própria ou pré-determinada. Apenas a exposição a um tal esvaziamento lhe permitirá desdobrar-se em novos modos de ser.⁴

A libertação da cadeia de causalidade temporal sobrevém então de uma emancipação do indivíduo face a uma dada identidade. Só assim o artista «cessa de ser para se tornar unicamente aquele que será, fora dos limites e das possibilidades actuais»⁵. Esta descaracterização, ou despersonalização

do artista, desdobra e aprofunda o paradoxo a que este texto se dedica, pois implica uma *ausência do ser a si mesmo*. Existe, no âmago do processo criativo, um hiato ou um lapso de tempo inacessível à consciência, na medida em que *ninguém* está presente para lhe assistir. Trata-se daquilo a que os gregos deram o nome de *ékstasis* artístico, o *estar fora de si* que viabiliza a emergência da obra, e a que se propõe dar o nome de *intervalo*.

Intervalo, do latim *intervallum*, designava originalmente o espaço entre as estacas de uma paliçada, de um muro defensivo. Imagine-se, no lugar dessas estacas o *eu* do artista erguendo-se verticalmente, em presenças pontuais ao longo do muro, e esse muro como a linha da sua vida e também como fronteira, como delimitação de uma história ou de uma identidade particular. Será então possível conceber que os espaçamentos entre a sequência de presenças, as brechas abertas entre as estacas, não dão acesso ao interior de um *eu*, pois o *eu* é um fenómeno de superfície. Elas constituem a vulnerabilidade do ser aos trânsitos com o exterior. Nesse espaçamento o artista esvai-se, esvazia-se, ausenta-se, e faz dessa ausência a «vacância movente»⁶ onde desabrocha algo absolutamente inédito, diferente de si.

Ainda que simplificada, esta aproximação à noção de intervalo, que espacializa a vertigem do tempo numa imagem de um espaçamento interno, permite abordar a questão: *por que emerge a obra artística dessa abertura do tempo e do eu do artista, na distensão de um tal intervalo?*

Kairós: a abertura que antecede o sujeito

Kairós é um termo grego que designa o momento oportuno para uma transformação, traduzindo a consciência da passagem do tempo, não como sequência ou contínuo linear, mas como susceptibilidade à alteração, interrupção ou descontinuidade. O tempo *kairológico* é o tempo da abertura à alteridade, ao devir constitutivo de tudo o que existe. Contudo, como acontece com a generalidade das palavras, esta acepção de *kairós* não é unívoca, resultando de uma longa evolução histórica, sendo desdobrável em várias outras acepções, por vezes contraditórias, se não mutuamente exclusivas. Nas próximas páginas, analisa-se a etimologia do conceito procurando mostrar como, apesar de ter vindo a associar-se a todo um conjunto de ideias relativas à capacidade de forjar o curso da vida – um poder que se atribui sempre a um sujeito, a um *eu* –, pode também designar a passividade que subjaz à despersonalização do artista, à ausência do ser a si mesmo, à distensão de um intervalo interior.

R. B. Onians (*The Origins of European Thought*, 1951) rastreia a ascensão de *kairós* no período homérico, referindo o seu emprego num contexto muito concreto, o da prática do tiro ao alvo com arco e flecha. Assim, na *Ilíada* a palavra designa o lugar vital do corpo que uma flecha pode penetrar de modo fatal.⁷ Embora *kairós* também tenha vindo a significar *alvo* – uma noção válida para todo o tipo de objectos visados por uma arma, mas,

também, por um desígnio, uma vontade –, o termo identificava, nessa época remota, somente a zona mais vulnerável do corpo humano.⁸ Posteriormente, a necessidade de preparar os arqueiros para serem capazes de identificar um tal ponto fraco no corpo dos inimigos, e de nele acertar, recorrendo, para tal, a uma série de exercícios com um objecto substituto, é que fez com que o termo viesse a ganhar essa acepção mais genérica. A *Odisseia* oferece um exemplo desses exercícios, pois os pretendentes de Penélope deveriam fazer atravessar uma flecha pelas argolas estreitas de uma fiada de machados. Onians observa que esse exemplo esclarece sobre a qualidade de um tal disparo: não basta que se aponte com precisão – pois a abertura é limitada –, também é necessário disparar com força, para que a seta possa, não apenas acertar no alvo, mas forçar a passagem. No exemplo da *Odisseia*, essa passagem corresponde a atravessar a extensão do conjunto de machados, mas num contexto de combate, o projétil deveria conseguir perfurar as fortificações defensivas, a armadura, a pele, a carne e, finalmente, os próprios ossos do corpo, para atingir a vida no seu âmago.⁹

A acepção arcaica de *kairós* convoca assim a possibilidade de interromper um determinado contínuo de existência, precisamente onde a vida pulsa com maior intensidade.

Ainda no período Clássico, as acepções mais abstractas e abrangentes que *kairós* veio a adquirir continuaram a ser informadas por esta aplicação concreta. A obra *As Suplicantes*, de Eurípides, oferece um exemplo dessa continuidade, em que os filhos de Édipo, derrotados em combate, são descritos como homens que apontaram «o arco para lá do *kairós*» (v. 745).¹⁰ Também os romanos, que traduziram *kairós* por *tempus*, conservaram a sua acepção corporal, daí a designação de *têmporas* (do latim *tempora*, plural de *tempus*) ter sido aplicada às zonas laterais mais vulneráveis do crânio, em que o osso é fino e fácil de penetrar.¹¹ Muito significativamente, essa zona anatómica é também chamada de *fontes*, como se daí brotasse o pensamento. Mais à frente, procura-se tornar clara a relevância desta sobreposição de vulnerabilidade mortal com o lugar de uma nascente.

Onians assinala ainda uma variante de *kairós*, que difere apenas na acentuação, *kaïros*, e que era empregue num outro contexto, o da tecelagem, a técnica ancestral de entrelaçamento de fios para produzir tecidos. Segundo Onians, *kaïros* designaria a abertura que resulta da separação dos fios da urdidura (fios verticais) para permitir a passagem da lançadeira com a trama (fios horizontais). *Kaïros* indicava, portanto, um espaçamento estreito entre um conjunto de fios que a lançadeira devia atravessar – uma abertura limitada e fugaz, muito próxima, se não mesmo idêntica, à de *kairós*, enquanto lugar do corpo mais vulnerável ao trespassse.¹²

Esta variante de *kairós* explica melhor, segundo Onians, o sentido temporal que o termo veio a adquirir, enquanto oportunidade ou momento propício à alteração. Embora a cultura ocidental seja herdeira da civilização

grega, o conceito de indivíduo era, sobretudo no período homérico, radicalmente diferente do que nos é actualmente familiar. Sem poder, aqui, aprofundar essa matéria, refira-se apenas que o indivíduo grego deste período não teria qualquer noção de *vontade própria*¹³ – pensava-se que a força que impelia à acção tinha origem divina e o corpo humano era sentido como um lugar aberto, inteiramente permeável à intervenção dos deuses.¹⁴ Os gregos desta época atribuíam o seus sucessivos estados de espírito e os impulsos da acção à intervenção de um poder externo divino. Não havia *livre-arbitrio* pois todo o agir era compulsivo e personificado na figura de um deus. É por isso que, para os gregos do período homérico, estar vivo é estar sujeito à imposição de um destino, de uma fortuna, de um dom divino. O destino, por sua vez, era conceptualizado como um laço, ou uma série de enlaçamentos, que os deuses apertavam em torno dos homens – daí a relevância desta variação de *kairós* para a compreensão da sua evolução.¹⁵

Para clarificar esta concepção arcaica do destino – baseada num vocabulário que recorre aos fios, aos nós, à trama dos tecidos, para traduzir as sucessivas alterações a que o humano é sensível –, Onians evoca as três Moiras, as figuras míticas que personificam o destino, e às quais é possível fazer corresponder as principais etapas da tecelagem: determinar a porção de lã, fiá-la e, por fim, entrelaçar o fio no tear (chamado *roda da fortuna*).¹⁶ O comprimento de um tal fio (a urdidura de um tecido) representa a extensão da vida, enquanto as voltas em torno da trama representam os momentos críticos em que se tece o destino de cada indivíduo. Embora a porção de fio seja determinada à nascença, o destino só é atribuído no decorrer da vida, nos momentos em que, atravessando a abertura no tear (atravessando o *kaïros*), os deuses apertam mais uma laçada em torno do corpo humano¹⁷.

Um tal *kairós* designa, portanto, a abertura a partir da qual o humano sofre uma intervenção divina, a intercessão de um contacto transformador. Por sua vez, esse contacto é concebido como um enlaçamento divino, ora benévolo, ora nocivo, que determina a qualidade dos movimentos humanos. É por isso, também, que os amuletos têm frequentemente a forma de laços, cordões, faixas de tecidos, por vezes até peças de vestuário, que envolvem o corpo, ou uma parte do corpo, procurando direccionar a protecção divina. Onians propõe que o fio é o “instrumento” por excelência, não apenas porque une ou fixa objectos, mas porque viabiliza o princípio da magia, o seu processo mais básico e comum: ligar um objecto, ou um ser, que está presente (que se pode manipular) a outro que se encontra ausente, e por via do laço estabelecido afectar, alterar, o elemento distante.¹⁸ Com efeito, a importância atribuída ao fio não se restringe de todo à cultura grega, nem somente ao período que se tem vindo a descrever. Donald Winnicott, pediatra e psicanalista, identificou nas brincadeiras infantis com fios e cordéis uma extensão das técnicas de comunicação. Estes actuam simultaneamente como um símbolo de união e separação ao permitir segurar ou fixar algo que

pode, a qualquer momento, ausentar-se.¹⁹ Assim, à medida que a criança começa a compreender-se como um ser delimitado, separado de tudo o que a rodeia, mas *em contacto*, começa a ensaiar ligações ao mundo.

Ainda que se tenha, entretanto, desenvolvido uma autoconsciência que pode dispensar a intervenção divina para explicar as nossas acções e motivos, é impossível conceber uma pessoa como uma entidade autónoma – ela forma-se e transforma-se incessantemente a partir dos relacionamentos que mantém com o exterior.²⁰ Assim, continua a emprestar-se à generalidade das relações que nos constituem as propriedades de um fio que nos dá forma e que ora nos sustenta, ora nos constrange. A imagem arcaica de um indivíduo limitado ou contido por um destino, que por sua vez é conceptualizado como um fio que os deuses confeccionam e dispõem em torno do corpo humano, subsiste na linguagem actual das relações interpessoais: fala-se de *redes* de apoio, de *vínculos* laborais, de *laços* amorosos. Os apaixonados ficam *suspenso* um pelo outro, *enleiam-se*, *enrolam-se*. Diz-se que deram o *nó*, mas também que estão *presos por um fio*, que a relação se *rompeu*. Cai-se na influência de certas pessoas como numa *armadilha*, fica-se *pendurado*. Distingue-se entre as relações que *sustentam*, que *puxam* por nós, e aquelas que *amarram*, *estrangulam*. Às crianças, conforme a sensibilidade da família, dá-se *rédea solta* ou *curta*. Na sua generalidade, as relações formam uma *trama* ou uma *malha* que nos envolve, que, a mal ou a bem, nos delimita, nos dá forma.

Importa reter, então, que não pode existir um sujeito anterior à intervenção de um laço (de uma ligação), pois o sujeito constitui-se sempre no seio de uma relação. Mas esse laço, por sua vez, é invariavelmente precedido de uma abertura, de um *kairós*. Isto significa que não existe, à partida, um contorno fixo que determine o indivíduo – que nenhuma identidade é originária. O que é originário é a abertura, uma abertura que, ademais, nunca se encerra, pois ao longo da vida permanecemos susceptíveis a todo o tipo de mudanças e reconfigurações – é por isso que Edgar Morin refere que o ser humano, na sua essência, é um ser *inacabado*.²¹

Ora, o que sucede – na cultura ocidental – quando os fios que nos seguram, que compõem o tecido de uma suposta identidade, afrouxam, se distendem, se desatam? Quando se entrevê a abertura que nos é constitutiva? E qual a relação entre a experiência artística e um tal desenlace?

O *kairós* artístico

Para compreender a amplitude desta questão, será necessário, ainda, prestar atenção ao modo como a emergência do sujeito, e a sua gradual emancipação da esfera divina, veio afectar o desenvolvimento da noção de *kairós*. Ao longo do período clássico, *kairós* deixa de ter uma conotação espacial para passar a empregar-se como uma metáfora temporal. Esta transformação da noção de *kairós* deveu-se a uma gradual consciencialização, não apenas das alterações que revolvem o curso da vida, mas das condições

que as favorecem, e que, aliada à emergência de um sujeito que se vê como responsável, doravante, pelas suas próprias acções, torna possível a procura deliberada da mudança, o domínio ou a conquista de uma tal viragem do tempo. *Kairós* passa, então, a nomear as circunstâncias favoráveis a um determinado propósito, equivalendo-se à nossa actual *oportunidade*.²²

No presente texto não cabe a mesma atenção ao processo de temporalização do conceito de *kairós* que o dedicado às suas origens etimológicas. Indica-se contudo alguns dados históricos relevantes ao argumento da bifurcação de *kairós* em duas acepções distintas, a partir das quais se descortinam duas atitudes perante a *abertura constitutiva* do ser humano – a que procura colmatá-la (*kairós* enquanto técnica de fechamento que permite dominar uma certa passagem do tempo) e a que procura revelar a abertura (*kairós* como máxima exposição à passagem do tempo) e que se propõe associar à experiência artística.

Numa primeira fase o termo moraliza-se, ocupando um lugar privilegiado na tradição grega da moderação, ao servir como referência para a famosa *justa-medida*, através da qual os gregos procuram esquivar-se à imprevisibilidade dos excessos. *Kairós* converte-se a um propósito de regulação, de adaptação e harmonização, designa o tempo *certo*. É esse o significado patente em *Os Trabalhos e os Dias*, quando Hesíodo alerta para o perigo da *hybris* e recomenda «Guarda a medida! [O *kairós*] é o que há de melhor»²³. Na tradição hipocrática, *kairós* designa o momento, assim como a dose adequada, para administrar o *pharmakon*. Estes exemplos reportam-se a um sentido utilitário, em que o domínio do *kairós* regula o poder de acção. Uma tal noção de *kairós*, assim reinventada, testemunha uma humanidade que se liberta gradualmente do aperto dos deuses, que aspira a tecer o seu próprio destino, mas que apenas o concebe ao Sol do bem²⁴ – isto é, acredita que o seu *modo de fazer* é o único correcto, pois recebe o seu poder de eficácia de uma relação de afinidade (uma ligação) a uma verdade fixa e imutável. Por isso, quando os sofistas abalam a rigidez do conceito de verdade, *kairós* volta a transformar-se, deixando de ser uma medida previamente estabelecida para se adaptar às contingências, às circunstâncias do discurso. *Kairós* passa então a designar a *força* da mudança (*dynamis kairou*), a *arte* do instante oportuno (*kairoû khrónou tékhne*)²⁵. Apesar desta modificação, os sofistas mantêm o sentido prescritivo do termo, enquadrando-o na esfera da técnica e da mestria, isto é, da execução de um desígnio *próprio*. *Kairós* é a ferramenta, a chave-mestra do discurso a partir da qual o sofista demonstra um saber *total*, capaz de abarcar todas as circunstâncias. Este uso de *kairós* pressupõe uma cultura que aspira ao fechamento, à completude, à unidade. É uma tal aspiração que, levada às últimas consequências, veio fundar as monarquias absolutistas e os Estados totalitários da nossa história, assim como o *ethos* imperialista que ainda hoje vigora.

Seguindo no rastro de *kairós*, é na tradição filosófica céptica que se

encontra uma outra acepção do termo que denota uma atitude alternativa, a que não procura denegar a abertura, o inacabamento essencial do ser humano. Numa aula²⁶ consagrada ao conceito de *kairós*, Roland Barthes identifica as diferentes acepções do termo de acordo com os sofistas e os cépticos no domínio da retórica. Embora ambos compreendam *kairós* como uma modificação da temporalidade do discurso, a postura perante essa modificação é radicalmente oposta. Os sofistas utilizam *kairós* como uma *arma* de poder, entendendo o discurso como uma espécie de caçada em que *kairós* é o golpe através do qual o orador captura e domina a sua plateia. Para os cépticos, pelo contrário, *kairós* apresenta-se como o «dispositivo de defecção da magistralidade, do apoderar»²⁷, que provoca o desabamento de um sistema, inviabilizando qualquer possibilidade de certeza, qualquer dogmatismo (qualquer fechamento ou completude). Para os cépticos, *kairós* é também um golpe, mas que atinge o próprio orador – será o momento em que um discurso, enquanto construção, vislumbra a impossibilidade de abarcar um conhecimento total e, através dessa fenda, depressa se rasga numa imensa abertura, colapsa. Para os sofistas, *kairós* é o *remate* que encerra o discurso, e o discurso é como uma fortificação que torna o orador inatingível. Para os cépticos, pelo contrário, *kairós* é uma ferida escancarada, que transforma o discurso numa ruína a que o orador fica exposto, vulnerável. Nesta segunda acepção, *kairós* não é tanto um ponto de viragem, mas um ponto de fuga: o momento em que, a haver revelação, é a de que algo sempre escapa, sempre excede qualquer tentativa de formar um sistema que abranja o todo.

Barthes compara o *kairós* dos cépticos ao termo japonês *satori*, que descreve (por oposição ao conceito de *iluminação* cristã) como uma *incandescência* que não ilumina, mas ofusca. Desta forma, *kairós* é também o ponto cego, a impossibilidade do conhecimento, uma «súbita abertura ao vazio», uma «catástrofe mental que ocorre de um único golpe».²⁸ É então que Barthes evoca Winnicott e o seu conceito de *agonia primitiva*²⁹: um estado intolerável e traumatizante que pode ocorrer na primeira infância, num período em que o ego ainda não se desenvolveu e por isso a criança ainda não se diferenciou do ambiente que a suporta – ainda não se separou, ainda não se individualizou. Por se tratar de uma experiência que precede a formação do “eu”, o indivíduo não a consegue representar ou recordar, pois em rigor não lhe esteve presente – *não a viveu pessoalmente*. Ferido por um tal trauma, enquanto não o puder situar no passado (através do processo terapêutico), o indivíduo viverá “assombrado”, pressentido a iminência de um colapso, sem saber que este já aconteceu. Segundo Winnicott, o medo do colapso – de ser trespassado por uma agonia que precede o indivíduo, e por isso o excede (o abre) – transforma-se numa busca compulsiva, numa espera, no futuro, daquilo que já aconteceu num passado imemorial.³⁰ É esta espera angustiada que, por sua vez, subjaz ao desejo de controlar o futuro, e que podemos associar ao sentido de *kairós* como domínio de uma certa passagem do

tempo – como técnica de fechamento ao serviço de um desejo de unidade do sujeito.

Blanchot também comenta o conceito de agonia primitiva de Winnicott, radicalizando-o. Segundo o autor, uma tal fissura do eu não se inscreve na infância, ela é a abertura que antecede *sempre* o desenvolvimento de qualquer sujeito. Como se trata de uma abertura constitutiva, que não depende de nenhum acontecimento traumático, não é possível individualizá-la, nem tão-pouco experimentá-la, integrá-la, devolvê-la ao passado através do processo terapêutico. A eficácia do processo terapêutico actua em relação «a uma temporalidade comum e linear»³¹, só pode curar aquilo que aconteceu, efectivamente, na vida de alguém. Para Blanchot, esta *outra* abertura não se deixa suturar definitivamente (nem por via da terapia, nem por via da religião, nem por via da filosofia, nem mesmo por via da arte) pois não aconteceu a ninguém, embora se padeça dela pelo simples facto de se vir à existência.

Para não haver qualquer dúvida quanto à *precedência* desta abertura face à vida pessoal de cada um, Blanchot dá a esta abertura o nome de *morte imemorial*, distinguindo-a da morte orgânica, a morte futura, que atinge o ser na sua individualidade, na sua historicidade. A morte imemorial é o *não-ser* que precede qualquer ser, que o assombra, revelando que se poderia nunca ter vindo a existir, que talvez não se exista, que talvez tudo seja apenas um sonho. A morte orgânica é a morte que termina o ser, que conclui a sua biografia, que fecha a forma de uma vida. A morte imemorial é aquela que abre o ser, que o esvazia, que o torna ausente a si próprio. É a esta morte imemorial (e impessoal), enfim, que o artista se dirige. Nas palavras de Tomás Maia, o artista «toma o lugar do morto [...] ocupa o lugar de ninguém»³².

Em *A escrita do desastre* (1980), Blanchot descreve o fazer do escritor de um modo que poderá ser extensível à actividade artística em geral:

*Escrever é deixar de situar no futuro a morte desde sempre passada, mas aceitar padecer dela sem a tornar presente e sem se tornar presente a ela, saber que teve lugar, ainda que não tenha sido experimentada, e reconhecer-la no esquecimento que ela deixa e nos traços que, apagando-se, apelam a que se exclua da ordem cósmica, lá, onde o desastre torna o real impossível e o desejo indesejável.*³³

O artista dirige-se à morte imemorial – à nossa abertura constitutiva – na medida em que se esforça por se aproximar de algo impossível de experimentar. O artista é aquele que, desinteressando-se do seu “eu” diurno, consciente e actuante, busca um “outro” íntimo e desconhecido, um outro que é, em cada um, tudo aquilo que nunca se foi. Pressentindo esse outro, o artista sente a sua existência *própria* ameaçada, mas pressente que pode vir a ser isto, aquilo, qualquer coisa – descobre uma indeterminação essencial, uma plasticidade que é o princípio da criação. O artista inclina-se, descentra-se,

alonga-se, em busca desse outro, mas nunca o encontra face-a-face. O outro é o aberto, e o aberto é um perpétuo recomeço que se revela escapando.

A disposição artística será, então, a tendência para uma tal inclinação na direção do aberto³⁴, daquilo que não se deixa definir, integrar ou representar, mas que não deixamos nunca de pressentir, e esse pressentimento revela-se na nossa mais profunda intimidade: abrindo um abismo no próprio sentimento de que se existe. Aquilo que proponho chamar *intervalo* é a emergência de uma distância entre o eu e um outro que afasta alguém de si mesmo. O paradoxo do fazer artístico é o de procurar, ao mesmo tempo, expandir e atravessar este intervalo, fazer coincidir uma separação e um encontro, fazer coincidir o ser e o não-ser. A relação que a arte tenta estabelecer é, portanto, com o impossível. *A relação impossível*.

Para Blanchot esta relação impossível configura o *desastre*. Partindo da etimologia da palavra, que designa a separação dos astros, o autor compara a escrita a uma errância sob um céu esvaziado, sem estrelas, sem pontos de referência. A perda de referências não é apenas espacial, abrange todas as coordenadas de movimentação – intelectuais, afectivas, morais, espirituais, etc. Embora não se viva já num mundo delimitado, circundado pela grande serpente *Okeanos*, ou mesmo pela abóbada celeste do cristianismo – «a cidade celestial já não está muralhada: voou, perdeu-se no espaço.»³⁵ –, continua-se a existir no seio de um sistema de afectos e de valores que contém e orienta o indivíduo, que aspira a mantê-lo íntegro. Então, o fazer artístico é desastroso porque desintegra: emerge de um rasgo nos laços que situam o ser numa determinada *ordem cósmica* e que o mantém coincidente consigo mesmo. E a obra artística é desastrosa porque se excede enquanto forma: o desastre é a luta entre um nome e um verbo³⁶, entre algo que cristaliza e algo que se revolve e se transforma continuamente, como o *informe*, de Georges Bataille³⁷. Numa pintura, essa é a luta entre uma figura e o fundo – aquilo que num retrato faz recuar o retratado e emergir a própria matéria da pintura que o tenta delimitar.

Uma tal noção de desastre como advento do gesto artístico distingue-se do *kairós* sofista concebido como o poder de dobrar o tempo à vontade do sujeito, como habilidade de orquestrar a oportunidade. A partir de Blanchot, podemos entrever um *kairós artístico*: a «mudança de tempo»³⁸, o «contratempo»³⁹ (que a tradução inglesa verte para *inoportuno*⁴⁰), a reviravolta da intenção, aquilo que apenas acontece por acaso, por acidente, *apesar de...* que acontece, portanto, quando o artista não dobra o tempo à sua vontade, mas é ele mesmo dobrado, inclinando para o aberto. Quando se torna *passivo* face à passagem do tempo, se expõe ao tempo, à indeterminação essencial (à plasticidade criadora) que compromete qualquer tipo de fixação ou conservação daquilo que se é, se pensa que é ou se quer ser, fazer, dizer ou mostrar. Quando já não é o desejo ou a vontade pessoal que mobiliza o artista, mas a agitação causada pela distensão de um intervalo em si. Quando o eu do artista

se silencia para escutar o murmúrio do seu outro íntimo. Quando se põe em causa o limite que nos *enforma* e, de certo modo, nos aprisiona.

O *kairós* artístico é a intermitência do limite.

Em latim, limite, *finis*, é originalmente idêntico a cordão, *funis*⁴¹. O limite é um cordão, um fio que pode assumir infinitos contornos, como os traços de um desenho. O limite é, portanto, uma ficção, que ora se fecha provisoriamente, dando forma a um ser, ora se abre, deformando, esvaziando a forma. Não se pode deixar de existir dentro de um limite, pois somos seres corpóreos, eis o limite natural que nos *enforma*. Mas a nossa forma não é fixa, não é fixável. A experiência artística, enquanto abertura, enquanto desastre, mostra que o ponto que o sujeito acredita ser *é*, na verdade, um nó, um laço muito apertado, que o gesto artístico alarga, desenlaça.

Criar será, então, desenlaçar, desprender, soltar – desencadear o aparecimento de algo. A obra é largada no mundo, no tempo e no espaço, mas como coisa separada, desemparelhada. A obra é sem par, sem modelo original.

Recuperando a origem etimológica de *kairós*, que designava o ponto simultaneamente vital e fatal do corpo humano, criar é desferir o golpe íntimo, expor a ferida mortal, mas uma ferida que nunca acaba de matar, de esvaziar, pondo tudo em movimento – a ferida de que padecemos por estarmos vivos e cuja exposição intensifica a vida. Que nos permite, inclusive, experimentar a abertura como uma dor prazerosa, como um prazer doloroso. Se a obra de arte é um portal, ela não leva a outra dimensão, através dela atravessamos somente a nossa abertura íntima.

Atravessar a abertura

A abertura é uma ação recorrente nas obras de Andy Goldsworthy. O artista tem vindo a produzir uma série de vídeos em que atravessa longitudinalmente, com grande esforço, vedações feitas de sebes (Fig. 1). Nas suas palavras, uma tal abertura na própria vedação permite sair do caminho normal, «entrar no material, no lugar, ir além da superfície».⁴² Não se trata, portanto, de um desvio qualquer, de um atalho entre muitos, trata-se do próprio limite que separa os caminhos, do lugar do contacto. Assim, a experiência artística em Goldsworthy não é uma fusão, o artista preserva o limite, ou não haveria sequer abertura – nem tão-pouco obra de arte, tratar-se-ia apenas de uma experiência de indiferenciação. Há exposição, erosão, esboroamento do eu, mas para que este se aperceba de um outro em si, para que o eu se incline e entre o eu e o outro se insinue um intervalo.

Em *Passage* (Fig. 2), Goldsworthy cortou ao meio uma série de pedras de granito, compondo um muro em que as metades de cada pedra têm, entre si, um metro de distância. Normalmente, um muro fere a paisagem, separa o espaço em territórios privados. Este muro, contudo, foi em si mesmo ferido pela introdução de um intervalo. Dividido ao meio, aberto, é possível entrar nele, atravessá-lo, não de um lado para o outro, como quem transgride uma



Fig. 1 – *Hedge crawl, dawn, frost, cold hands* (2014), vídeo digital (8:22 min)



Fig. 2 – *Passage* (2014-15), instalação, New Hampshire

fronteira, mas ao longo do seu comprimento, habitando temporariamente a espessura do próprio limite.

Esta obra convida a pensar a passagem enquanto travessia, porém colocando em causa o sentido habitualmente atribuído a este gesto. Não se passa de um lado ao outro, para outro território, tão-pouco para outro plano de existência, onde fosse possível, por exemplo, existir para sempre num presente contínuo (numa coincidência consigo mesmo), em que não se sofresse os efeitos do tempo, a alteração. Trata-se de uma passagem sem ultrapassagem, sem transcendência – *não se passa nada, à excepção precisamente dessa passagem*. O pressentimento de uma tal passagem, assim despojada, feita corrente de ar, constitui a experiência artística propriamente dita.

A experiência artística põe em jogo a saída do tempo cronológico, progressivo, causal, mas não para ficar *fora* do tempo. Pelo contrário, entra-se no tempo, experimenta-se um mergulho nos interstícios do tempo como dobra, como eminência da exposição à alteração. Inspirado pelo pressentimento de uma morte imemorial, o gesto artístico dirige-se ao futuro, mas a um futuro que nunca se efectua, que não pode ser vivido, ou experienciado, que jamais se pode ultrapassar. Acena ao futuro, indica, aponta para ele somente como *porvir* – como possibilidade de que algo pode, ou não, vir a acontecer. O artista sai de um tempo que se situa entre um passado e um futuro determinados, para entrar num outro tempo em que a tensão entre o imemorial e o porvir, o que nunca aconteceu e o que ainda não aconteceu, se intensifica a um ponto em que o artista necessita que algo aconteça – necessita de fazer obra, de dar vazão a uma tal vertigem, de a objectivar num objecto, mas um objecto também ele vertiginoso, que transporta esse pressentimento de que algo pode, ou não, vir a acontecer. A experiência artística abre um intervalo no ser e esse intervalo é abismal.

Se o presente for concebido como coincidência do ser consigo mesmo, se for a possibilidade de alguém se situar no tempo e no espaço da sua própria vida, atravessar o intervalo é ausentar-se, não estar presente, é sair de um tal ensimesmamento, é o movimento contínuo que lança «o presente para fora do presente e o passado para fora da sua realidade determinada – arrastando-nos, por esta relação aberta, cada vez para mais longe, em todas as direcções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é sempre dado, e tudo é retirado, sem cessar»⁴³. Uma obra de arte vibra de potência porque emerge de uma tal «relação aberta», brota do desastre, do *kairós* artístico, porque também ela não coincide com nada fixo.

Intervalo

Na obra cinematográfica *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, acompanham-se os esforços do protagonista, que dá nome ao filme, para concretizar o seu maior sonho: construir uma ópera em Iquitos, em plena selva amazónica, e convidar Enrico Caruso, um celebrado tenor italiano, a aí actuar. Para financiar



Fig. 3 – Frame de *Fitzcarraldo* (34')

este projecto, Fitzcarraldo decide tornar-se um barão da borracha. A totalidade de território disponível para exploração da borracha na selva amazónica, porém, já se encontra há muito repartida pelos comerciantes estabelecidos, sendo que apenas um pedaço de terra, até então inacessível, permanece por reclamar. À época retratada no filme, a exploração da borracha implica a utilização de grandes barcos a vapor e o acesso a essa fracção de selva está cortado por um troço de correntes turbulentas, intransponível para uma embarcação dessa envergadura. O novo ouro que Fitzcarraldo persegue, a resina da árvore da borracha, jaz, portanto, no coração de uma selva indomável, o que inspira no protagonista um pensamento ousado: ao contemplar o território em causa num mapa (Fig. 3), Fitzcarraldo apercebe-se de que o rio que lhe daria acesso, intransitável no seu início, se aproxima de um outro rio num ponto em que o primeiro seria já navegável. Fitzcarraldo deve então proceder a um passe de mágica: saltar de um rio para o outro, atravessando com o seu enorme barco a extensão ou o *intervalo* de terra que separa os rios.



Fig. 4 – fotografia das filmagens



Fig. 5 – frame de Fitzcarraldo (175')

Dois rios, portanto. Um é manso, domesticável e navegável, porém, não oferece nenhum prodígio. Este rio serve o trânsito das tarefas quotidianas que não escapam ao domínio do sujeito, não lhe roubam o equilíbrio, que se consignam a um fim, que se completam e permitem ao sujeito afirmar-se enquanto tal, realizar-se. O outro rio, selvagem, indomável e mortífero, é a única via possível para a abundância que permitiria a Fitzcarraldo exceder-se e concretizar o seu sonho, mostrando assim a coincidência da nascente com o maior perigo de morte. Entre estes dois rios existe um intervalo.

Fitzcarraldo tenta contornar o segundo rio, evitá-lo. Para tal, o rastejar solitário por entre os galhos, de Andy Goldsworthy, assume, nesta empresa, uma escala monumental. Toda a força e o engenho humano (*tekhné*) são mobilizados para empreender o grande feito: passar o barco de um rio para o outro, por terra, fazendo-o subir e descer uma colina por via de um sofisticado sistema de cordas e roldanas operado pelos indígenas que Fitzcarraldo contratou (Fig. 4). É a determinação de Fitzcarraldo, o seu imenso poder de vontade, que os impulsiona a arrastar o barco. Mas apesar de bem-sucedida, ou precisamente por causa desse aparente sucesso, essa passagem pelo vértice da colina ainda não é o que se propõe chamar de intervalo.

As intenções de Fitzcarraldo são interpretadas de uma maneira peculiar pelos indígenas, a força muscular anónima, essencial à concretização do feito. Depois de levado a cabo o que parecia impossível, depois de operado o milagre técnico, eles esperam pelo cair da noite e, enquanto Fitzcarraldo e a sua tripulação dormem, exaustos pelo esforço despendido, mas também pelas celebrações do sucesso, os indígenas *soltam as amarras* da embarcação. Sem condutor ao leme, sem uma consciência no controlo da situação, o grande barco a vapor precipita-se na corrente vertiginosa, não em direcção à abundância da selva virgem, mas rumo aos rápidos que Fitzcarraldo temia, numa queda potencialmente fatal (Fig. 5).

Como interpretar o desaparecimento dos índios face ao fruto do seu trabalho árduo? É um acto religioso, um *potlach*⁴⁴, uma oferenda aos deuses? Como pensar este gesto sem recurso ao divino, ao transcendente (que seria, ainda, a efectuação de uma certa intenção, de um propósito definido)?

Tudo acontece depois do cair da noite. Segundo Blanchot, a essência da noite «não nos deixa dormir», ela é a aproximação «do ininterrupto e do incessante», daquilo que não pode ter um fim⁴⁵. Esse excesso é figurado pelo canto das sereias que atraem os marinheiros para o fundo do mar. Há «algo de maravilhoso nesse canto» que inspira um «prazer extremo de cair»⁴⁶. Trata-se de um «canto do abismo que, uma vez ouvido, abre em cada palavra um abismo», um abismo que incita «a desaparecer»⁴⁷. A essência da noite é o aberto, a dança vertiginosa entre o imemorial e o porvir que nos afunda e que nos esvazia de nós mesmos. O fundo da experiência artística é árido, estéril e potencialmente mortífero porque é vazio – só o vazio garante a possibilidade, a plasticidade de poder vir a ser tudo. É por isso que o jorro da

criação coincide com um lugar mortal. É por isso, também, que Ulisses se faz *atar ao mastro, seguro por cordas* que lhe permitem escutar o canto das sereias sem desaparecer.

O sono de Fitzcarraldo pertence ainda aos seus esforços diurnos, restitui a força à sua consciência, permite-lhe manter-se actuante, em controlo. São os indígenas, a colectividade anónima, e não o *eu* do protagonista – ademais tirânico e colonizador, preso à lógica do sujeito que deseja instituir uma identidade plena e totalizante –, que reconhecem que a tarefa em mãos é interminável, não pode acabar. A insónia dos indígenas, ao contrário do sono de Fitzcarraldo, torna «a noite presente»⁴⁸.

Segundo Blanchot, que distingue o sonho do sono, o artista é «o insone diurno»⁴⁹ que produz sonhos, e os sonhos são a resistência ao descanso, à noite em que se dorme, à noite concebida como mero contrário do dia. Os sonhos desatam a noite como acabamento do dia, tornam-na abismal. A imagem artística e o sonho partilham, então, uma afinidade essencial, pois ambos são «aquilo que não pode “verdadeiramente” ser»⁵⁰, que não se pode fixar, que não pode coincidir consigo mesmo. Numa imagem, como num sonho, abre-se um intervalo no seio de cada coisa, «tudo aí é semelhança; cada figura é uma outra, é semelhante a outra e ainda a uma outra, e esta última a outra. Procura-se o modelo original, querendo ser remetido para um ponto de partida, uma revelação inicial, mas não há nenhuma»⁵¹.

É por isso que Fitzcarraldo, para fazer soar a ópera na selva – e o que é a selva, neste filme, senão o *coração das trevas* (de que Joseph Conrad também nos fala), o vazio íntimo, maleável e indomável que subjaz ao humano – não pode deixar de se submeter ao desastre, arruinar-se, ser arrastado pelo rio, sentir a vertigem do ser, que é também a vertigem do tempo. Ele não pode deixar de se expor à alteridade...

Importa precisar, ainda, que em Fitzcarraldo a ópera na selva não se perdeu, o que se perdeu foi a possibilidade de a construir a partir de uma acumulação de riqueza, de lhe fixar uma origem e de a produzir como fixação. O barco arruinado, impróprio para transportar borracha, torna-se ele mesmo um palco flutuante, móvel, provisório. Deve-se, por isso, evitar formular o gesto artístico como uma perda, que poderia sempre ser convertida num *ganho* – nada se conserva, num sentido duradouro: a ópera flutuante ressoará uma única vez, após a qual o barco será desmantelado e reciclado. Cada experiência artística é única e irrepetível. Quem atravessa o intervalo não perde nem ganha nada, é somente atravessado, abismado pela vertigem do tempo.

Evanescentes como flores

A espacialização da noção de tempo corresponde à inauguração de um espaço imaginário, e este, por sua vez, constituiu algures, no passado remoto da nossa espécie, o próprio suporte para o desenvolvimento da linguagem.

É através de um tal espaçamento interior que procuramos relacionar-nos com um mundo onde tudo tende a desaparecer, a ausentar-se – a sofrer os efeitos da passagem do tempo. Através da criação de símbolos e signos procede-se à retenção interna daquilo que se ausenta. A maior parte do tempo, com efeito, vivemos na linguagem – nos laços que, através dela, estabelecemos com o mundo – como que protegidos por uma paliçada, uma barreira defensiva e retentora. A linguagem é então uma construção que reage à passagem do tempo, mas para nos abrigar dela, para preservar, através do seu artifício, aquilo que tende a desaparecer.

A experiência artística assenta nessa construção – sem a qual, de resto, não se poderia sobreviver – mas para a abrir à consciência de que *não lhe subjaz qualquer fundação*, para a expor àquilo que ela pretendeu conter, ou controlar, o facto de que tudo passa e nada se mantém igual a si mesmo. A experiência artística surge, portanto, de uma reacção face à passagem do tempo (como se poderia dizer de todas as actividades definidoras do humano), mas aquilo que a distingue é a disponibilidade para se expor ao tempo, sofrer os efeitos da sua passagem, deixar-se levar, entregar-se. Quem faz uma imagem (artística) não domina o tempo, *deixa-se vencer*⁵².

O que acontece, então, se a fragilidade que constitui o nosso intervalo íntimo não for denegada, mas acolhida? Se aceitarmos que é essa fragilidade – esse *kairós* – que restitui a amplitude de movimento necessária ao decorrer da vida, uma vida que pede construção, mas também desconstrução, coincidência e espaçamento, orientação e desastre? O intervalo tornar-se-á, então, o coração de um vaivém, de um ritmo de respiração. Não deixamos nunca de nos aproximar e afastar; se chegamos, partimos. O gesto artístico é essa pendulação posta a nu. O intervalo não é um lugar habitável. Entramos para sair. Passamos.

Roland Barthes propõe que se desloque ligeiramente a noção de *kairós*. Mantendo o significado de *momento certo*, deseja-se, contudo, a sua contingência e a sua efemeridade. Sobre as aulas que lecciona, o autor diz: «este curso é feito para perecer de imediato».⁵³ Se *kairós* for uma incandescência, corresponde ao instante em que uma nota, depois de lida, se incendeia e destrói, precipitando o leitor no movimento gerado pelo seu desaparecimento. Blanchot insiste que o esquecimento a que tudo está votado é, afinal, a possibilidade incessante de voltar a criar. Uma obra de arte é um intervalo, o espaço vago onde alguém se inclina, para lá de si mesmo, para sentir a aragem do desconhecido.

Escutando estes autores, mas também as obras evocadas, é possível pensar a obra de arte, não como um *monumento* ao que passa (que tentasse fixar um certo dado pré-existente num objecto que resiste ao tempo), mas com algo que apresenta e intensifica a própria passagem do tempo – que responde à necessidade de manter essa passagem aberta, desobstruída, “arejada”, que D. H. Lawrence descreve assim:

Por mim, gosto de pensar nos pequenos templos de madeira dos primeiros gregos e dos etruscos: baixos, graciosos, frágeis e evanescentes como flores. Chegámos a um ponto em que já nos cansam as enormes construções de betão e começamos a compreender que é preferível manter a vida fluida e mutável do que fixá-la, atada ao peso de grandes monumentos. Essas construções que o homem põe na superfície da terra não representam senão os fardos da sua existência. [...] Antes pudesse haver coisas vivas e flexíveis, que não durassem muito tempo e não causassem desgaste ou obstrução em nós.⁵⁴

Notas

¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 234 (tradução da autora).

² Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*, tradução de Maria Regina Louro, p. 21.

³ Sobre o conceito de *imaginário* em Blanchot, remeto para o esclarecedor artigo de Jean Pfeiffer, "La passion de l'imaginaire" (*Critique*, 22:229, pp. 571-578).

⁴ Philippe Lacoue-Labarthe formulou, a partir de Diderot, esta pré-condição de esvaziamento numa *lei da impropriedade*: «só o "homem sem qualidades", o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) está em condições de apresentar ou de produzir em geral.» (*Diderot, o paradoxo e a mimese*, tradução de Tomás Maia, p. 24).

⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 218.

⁶ Maurice Blanchot, *O Livro Por Vir*, tradução de Maria Regina Louro, p. 25.

⁷ Cf. R. B. Onians, *The Origins of European Thought*, p.343.

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 344.

⁹ Cf. *Ibid.*, p. 345.

¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 343.

¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 344. Vale a pena referir, ainda, que no inglês antigo verifica-se a mesma coincidência, *ðunwange*, têmpora,

que significava pele esticada, veio também a ser associada à noção de golpe mortal e de intervalo temporal.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 345-346.

¹³ Com efeito, não se encontra no grego arcaico, nem mesmo no grego do período Clássico, «nenhuma palavra que corresponda ao nosso termo de vontade» (Jean-Pierre Vernant, "Esboços da Vontade na Tragédia Grega" [1972], em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, 2014).

¹⁴ Sobre este tema, recomenda-se sobretudo os autores Julian Jaynes (*The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, 1976) e Jean-Pierre Vernant (*Mythe et pensée chez les Grecs*, 1988; *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, 1996.)

¹⁵ Cf. R. B. Onians, *op. cit.*, p. 331.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 416.

¹⁷ Daí que, nas histórias desse período, seja frequente alguém ser confrontado com uma bifurcação do destino, com dois modos de tecer a vida, dois possíveis desfechos, como no caso de Aquiles, na *Ilíada*.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 371-372.

¹⁹ Donald Winnicott, *Playing and Reality*, p.25 e p.58.

²⁰ Sobre a relação formadora e transformadora do sujeito com o seu meio ambiente, é de especial pertinência a noção de *inconsciente mimético* proposta por Nidesh Lawtoo em *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic*

Unconscious (2013).

²¹ Edgar Morin, *O paradigma perdido*, p. 68.

²² Oportunidade, por sua vez, deriva do latim *opportunus*, cuja raiz, *portus*, significa entrada ou passagem, denotando a mesma transposição de uma abertura limitada e concreta, espacial, que se temporaliza (Onians, *op. cit.*, p. 347-348).

²³ Hesíodo, *Os Trabalhos e os dias*, tradução de Luiz Otávio Mantovaneli, 694, p.105.

²⁴ Ver nota de tradução nº38, de Maria Helena Rocha Pereira (Platão, *República*, p. 308).

²⁵ Cf. Roland Barthes, *O neutro*, p. 348.

²⁶ *Ibid.*, p. 347-360.

²⁷ *Ibid.*, p. 350.

²⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 356-7.

²⁹ *Ibid.*, p. 358 (nota 26).

³⁰ Donald Winnicott, "Fear of breakdown", in *International Revue of Psycho-Analysis*, p. 104-107.

³¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 109 (tradução da autora).

³² Tomás Maia, *O olho divino*, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁴ Sobre a relação entre a disposição artística e a noção de *inclinação*, ver o livro *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2016), de Adriana Cavarero.

³⁵ John Cage, *For the birds*, p. 16.

³⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 120.

³⁷ Georges Bataille, *Documents 1*, p. 382.

³⁸ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰ Maurice Blanchot, *The writing of the Disaster*, tradução de Ann Smick, p. 13.

⁴¹ Cf. R. B. Onians, *op. cit.*, p. 510.

⁴² Entrevista de Molly Donovan a Andy Goldsworthy, *Andy Goldsworthy: Projects*, minuto 1:00:07.

⁴³ Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*, tradução de Maria Regina Louro, p. 30.

⁴⁴ Termo que poderá ser traduzido por *dádiva* ou *dom*, e que designava uma cerimônia ritual de tribos indígenas da América do Norte, descrita por Marcel Mauss (*Essai sur le don*, 1925), e que Georges Bataille relaciona com a noção de *puro dispêndio* (*La notion de dépense*, 1933).

⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 365.

⁴⁶ Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*, tradução de Maria Regina Louro, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 362.

⁴⁹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 185.

⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 366

⁵¹ *Ibid.*

⁵² É essa a proposta inspiradora de Tomás Maia no seu ensaio sobre a obra *Filme*, de Samuel Beckett, intitulado *O olho divino* (2016).

⁵³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 360 (nota 32).

⁵⁴ D. H. Lawrence, *Lugares Etruscos*, tradução de Helder Moura Pereira, p. 56-57.

Bibliografia

BARTHES, Roland

O neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978 [2002]. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice

– *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard (Collection idées), 1955.
 – *O Livro Por Vir* [1959]. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editores (À volta da Literatura), 2018.
 – *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard (Collection Blanche), 1980.

CAGE, John e CHARLES, Daniel

For the birds. London, Boston: Marion Boyars, 1981.

CAVARERO, Adriana

Inclinations: A critique of Rectitude [2014]. Trad. Amanda Minervini e Adam Stize. California: Stanford University Press, 2016.

JAYNES, Julian

The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind [1976]. Boston, New York: Mariner Books, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

Diderot: O Paradoxo e a Mimese [1989]. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Projecto Teatral, 2011.

LAWRENCE, D. H.

Lugares Etruscos [1932]. Tradução de Helder Moura Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LAWTOO, Nidesh

The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.

MAIA, Tomás

O olho divino: Beckett e o cinema. Lisboa: Documenta, 2016.

ONIANS, R. B.

The Origins of European Thought: about the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate [1951]. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PFEIFFER, Jean

"La passion de l'imaginaire", in *Critique* 6:229, p. 570-578, 1966.

VERNANT, Jean-Pierre

– "Esboços da Vontade na Grécia Antiga", em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* [1981]. Trad. Ana Prado, Filomena Garcia e Maria da Conceição Cavalcante. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
 – *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1996.

WINNICOTT, Donald

– *Playing and Reality* [1971]. London and New York: Routledge Classics, 2005.
 – "Fear of breakdown", in *International Revue of Psycho-Analysis* 1:103, p. 104-107, 1974.

Desenhar o tempo (apontamentos sobre o ritmo)

Teresa Projecto

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação em Belas-Artes
Doutoranda em Belas-Artes (Pintura)

Ciência Vitae: 0E1F-3A56-1789 / OrcID: 0000-0002-8194-661X

Resumo

Desenhar o tempo (apontamentos sobre o ritmo)

O ritmo despe o tempo.

Despe também os paradoxos aparentes do valor experiencial e conceptual que estabelecemos com a temporalidade: estar dentro do tempo, estar fora do tempo, perder o tempo, fazer tempo, suspender o tempo... Mas, precisamente, talvez seja no íntimo laço entre a experiência e a conceptualização do tempo que poderemos repensar a sua plasticidade, se este é transversal a qualquer conteúdo, a qualquer objecto, se este é – como procurou enunciar Kant – a condição, a possibilidade da experiência.

A partir das investigações etimológicas em torno da raiz grega do ritmo (*rhythmós*) abordaremos o conceito de «forma» procurando a sua essência temporal, questionando igualmente outros modos de a entender (*eidós, morphé, skéma*). O ritmo pode oferecer uma leitura da forma que preserva e expõe, como nenhuma outra, o seu carácter temporal.

Este carácter pode ser entendido como força formadora (como *physis*): a «forma-movimento» proposta por Bernard Sève retoma um pensamento em torno da forma explicitamente a partir da música. Esta força que a música expõe, constitui também gesto da pintura: o ritmo, o tempo, a formação, serão o pretexto para alcançar a figura de Frenhofer, na novela de Balzac (*Le Chef-d'Œuvre Inconnu*, 1931): dar forma a uma imagem, dar vida a uma forma, animar um corpo, repetir a *physis*, exigem um gesto paradoxal, exigem fazer ritmo. Aquilo em que Frenhofer falha: não por não conseguir alcançar a força formadora, mas por não conseguir separar-se dela – diferenciar-se, fazendo obra.

Enfim, a noção de forma rítmica poderá deixar-nos em condições de retomar um certo pensamento sobre o conceito de sublime, sobre a sua natureza enquanto limite que se mantém, paradoxalmente, em aberto.

Palavras-chave

tempo, ritmo, forma, música, pintura, sublime

Abstract

Drawing time (notes on rhythm)

Rhythm strips time.

It shows the paradoxes of experiential and conceptual value that we establish with temporality: being outside of time, being inside of time, being temporal, making time, suspending time, losing time... But, precisely, maybe it is in the inner tie between experience and the conceptualization of time that we can find the plasticity to think time, if time crosses any content, any object, if time is – as Kant tried to elaborate – the condition, the possibility of experience.

Starting from the etymological investigations on the root of rhythm (rhythmós), we will approach the concept of form, searching for its temporal essence, and questioning other ways of understanding the form (eidós, morphé, skéma). Rhythm can offer a reading of the form that preserves and exposes, exactly like no other (sometimes even contrary to others), its temporal character.

*Such a character can be understood as a forming force: the «form-movement» proposed by Bernard Sève resumes a thinking about the form taken explicitly from music. This force, that music exposes, also constitutes the gesture of painting: rhythm, time, formation, will then be the pretext to reach the figure of Frenhofer, in the novel by Balzac (*Le Chef-d'Œuvre Inconnu*, 1931): to give form to an image, to give life to a form, to animate a body, requires a paradoxal gesture, requires making rhythm. That in which Frenhofer fails: not because he doesn't reach the forming force, but because he cannot separate himself from it – differentiate himself, making a work of art.*

Finally, the concept of rhythmic form can bring us the conditions to resume a certain thought about the sublime, about its nature as limit that maintains itself, paradoxically, open.

Keywords

time, rhythm, form, music, painting, sublime

O ritmo despe o tempo.

Mas de que falamos exactamente, quando falamos de ritmo? Porquê recorrer a um conceito aparentemente musical para pôr a forma em questão? E, sobretudo, para (tentar) uma aproximação à pintura? Se o tempo se encontra exposto no ritmo, como é que o ritmo nos mostra a temporalidade?

I, Sobre o ritmo, para um pensamento da forma

A relação intrínseca entre ritmo e tempo proponho aqui abordá-la a partir da noção de forma. *Rhythmos*, a origem etimológica do ritmo, em grego, é um termo que refere um modo de entender a forma que mantém exposto e disponível o seu movimento de formação. Como é que este entendimento da forma se distingue de outros, como dos outros termos gregos que foram sendo traduzidos pela mesma palavra? O que é que este particular entendimento rítmico da forma pode oferecer, relativamente aos outros, e tendo em conta o caso particular que aqui nos ocupa, a saber, o da forma artística?

~

Eidos é um termo grego determinante para um certo modo de pensar a forma, como é um dos termos mais importantes utilizados por Platão em certos diálogos, pelo papel que desempenha numa organização e categorização metafísicas, como pelo peso que uma tal estrutura – comumente denominada «eidética» – veio a desempenhar no pensamento ou naquilo a que se poderia chamar uma doutrina dita ocidental.

O texto no qual o termo se define e adquire com clareza os seus contornos é o diálogo platónico do *Parménides*.¹ Aí, *eidos* é traduzido tanto por Forma como por Uno, e define uma forma de intelecto, ou o intelecto como uma Forma, uma instância propriamente metafísica, ausente do tempo (atemporal, portanto), com valor absoluto sobre a vida (temporal, referida como *doxa*).

Porquê traduzir *eidos* por Forma? A tradução do termo varia (como é comum na traduções do grego antigo), consoante o contexto do seu recurso textual e semântico. A sua conotação de forma deve-se essencialmente ao seguinte: ao ser pensada como uma instância anterior e superior relativamente à temporalidade, ao ser, à vida como temporal ou às formas temporais, *eidos* assume aqui o valor de propiciador, engendrador, de ordenador das formas temporais, é o elemento atemporal que viria (sempre nos termos metafísicos de Platão, sublinho) *enformar* a matéria viva, dar forma à vida.

As formas da vida, as formas *na* vida: eis o que refere o termo *morphé*. Assinalado na «metamorfose», as *morphé* são as formas que tomam forma, que se transformam, que mudam, enfim.²

O termo surge ainda nos textos platónicos, e assume este valor precisamente opondo-se a *eidos*: *morphé* são as formas *dadas* por *eidos* à matéria informe (*hylé*). São o resultado, tanto de uma existência temporal, do seu ser (*doxa*), como da intervenção da fôrma eidética, se pudermos dizê-lo.

Se quisermos tentar uma leitura sucinta, para o que aqui nos ocupa: Platão pensa a vida, o ser, como se se tratasse de técnica, no sentido de algo feito. E o conceito de *eidos* forja uma instância dita demiúrgica: como se pudéssemos pensar a vida, as formas da vida, como se fossem efectivamente feitas, enformadas, pelas mãos de alguém, algures.³

~

Para tentar uma forma que possa exceder esta dialética, atentemos agora sobre as duas entradas sobre o ritmo – *rhythmós* – que procuram aferir a sua raiz etimológica, bem como estabelecer algumas hipóteses de sentido para essa raiz, tentando vislumbrar (como é costume dos que se dedicam ao texto grego antigo) o valor que as palavras teriam para quem as dizia ou escrevia, e que íntimas relações – com o mundo, com a vida – essas palavras guardam. Trata-se da entrada no *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, de Pierre Chantraine, e do capítulo «*La notion de rythme dans son expression linguistique*», de Émile Benveniste (no primeiro tomo dos *Problèmes de linguistique générale*).

A palavra «ritmo» tem a sua raiz nesse termo do grego antigo: *rhythmós*⁴. Chantraine apresenta desde logo a dupla via que a palavra comporta, e que será o que nos propomos esboçar nestes apontamentos como o âmago do que constitui o ritmo: o termo reúne, em simultâneo, as significações de movimento e de forma.

Uma hipotética relação com a forma verbal *rheo*, «correr»⁵, como se diz dos «movimentos que regulam as marés»⁶ é desvalorizada por Benveniste: «*rhein*» nunca se diz do mar, porque o mar não *corre*. Uma ligação explícita entre *rhythmós* e a ideia de curso ou de correr – como a água – revela-se assim impossível de perseguir para Benveniste. Contudo, podemos pensar esta possível e parcial raiz, não necessariamente tendo em conta a imagem do curso – do rio – apenas aplicada às ondas do mar, mas a uma fluência mais abrangente que afecta sempre uma configuração (que a água, naturalmente informe, na sua extrema fluência, não apresentaria).

Benveniste atenta, então, noutra hipótese: *rhythmós*, no seu sentido antigo, não se diria da água que corre, mas estaria, antes, ligado à noção de figura, à percepção de uma configuração constitutiva que manteria esse mesmo carácter de fluência. Apresenta para esta hipótese vários exemplos: o termo está ausente dos poemas homéricos, mas encontra-se em autores jónios (na poesia lírica e trágica) e na prosa ática, com especial incidência nos textos filosóficos. É precisamente a partir destes últimos que é destacado tanto o

sentido de forma do *rhythmós* como a passagem do termo para o seu sentido musical. Trata-se de um termo técnico utilizado pelos atomistas – Leucipo e Demócrito (por exemplo, no texto «*Peri ton diapheronton rhysmon*», «Sobre a variedade de forma [dos átomos]»; a tradução do grego é de Benveniste). Enquanto tal, *rhythmós* é retomado na *Metafísica* de Aristóteles (985 b 4), para abordar o modo como «as relações fundamentais entre os corpos [se] estabelecem através das suas mútuas diferenças».

Estes modos da «diferença» ocorrem, no exemplo de Aristóteles, entre as letras do alfabeto, entre os caracteres: a letra «A» difere da letra «N» pelo *skema* (*diapherei gar to men A tou N skemati* [...]). Daí se infere que por *skema* podemos entender uma figura, uma configuração aparente (e temporária), e por *rhythmós*, a figura que revela os traços da sua formação, que expõe o movimento segundo o qual ela chega a ser tal figura: a *formação* da figura.

De outros exemplos, inferimos que esta configuração não é exclusivamente visual, uma vez que o termo também é empregue por Demócrito para outros modos de entender a configuração, por exemplo, para referir instituições ou entidades colectivas (é Benveniste, ainda, que o assinala). Atentemos no exemplo retirado da *Antígona* de Sófocles: *rhythmizeis* (*ti de rhythmizeis ten emen lypen hopou*), «figurar», «dar uma forma» (que, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, é vertido para «definir»), e que tem aqui claramente o sentido de «dar uma imagem».⁷

Eis, então, a formação que caracteriza o ritmo: a possibilidade de uma figura, a forma formando-se, as *skemata* sofrendo *metharrhythmizesthai* (meta-figurações). Trata-se da forma que deixa transparecer o movimento através do qual algo vem a ser, aparece, através do qual a forma se relaciona com o seu acontecer.

De certo modo, quando Benveniste procura afastar-se da imagem do mar, procura evitar que imaginemos os gregos contemplando as ondas e concebendo uma palavra derivada de *rheo* («correr», como a água). O que não impede que a sua análise nos devolva o sentido desse movimento de formação e fluência na palavra *rhythmós*, com toda a complexidade linguística que a própria palavra comporta (também ela uma figura viva através de um processo).

Por um lado, o ritmo assim entendido a partir da sua raiz etimológica reverbera outros modos de pensar uma continuidade (neste caso, nas formas e entre elas). É necessário, então, estabelecer uma distinção entre este movimento que trespassa o *rhythmós* e o *rhythmós* como figura, como forma. (Tal distinção – ou tal *diferença* – entre formação e forma, ou entre figuração e figura, será a falha – fatal – de Frenhofer, como a condição da arte.)

Ainda de acordo com Benveniste, na poesia lírica, o termo *rhythmós* tem um aparecimento tardio, e surge associado às noções de *skema* e *tropé*, agora entendido, não relativamente a uma configuração física ou visual – como era o caso dos caracteres do alfabeto (A, N) –, mas a formas distintas de carácter

humano: «aprende a conhecer as disposições que têm os homens» (Arquilo-co). Também em Anacreonte, os ritmos (*rhythmoi*) são as «forças» particulares do humor ou do carácter; e em Teógnis, o *rhythmós* é um dos primeiros traços distintos do homem.⁸ O ritmo refere-se, então, também, à configuração psíquica, que flui: o ritmo é o acontecer de «formas» particulares e ainda assim fluidas de ser *algo* ou *alguém*: não enquanto contorno definido e definitivo, mas na forma que, na sua homeoestase, na sua configuração temporária, mantém uma necessária abertura à transformação, à formação.

A fixação do sentido musical do ritmo acontece, segundo Benveniste, essencialmente em Platão (*Filebo*, 17d; *Banquete*, 187b; *Leis*, 665a). É, de certo modo, determinada pela passagem de um modo fluente – aberto – da forma a uma determinação desta enquanto instância fixa, imobilizada (e pré-definida). Parece claro que um sentido de estabilidade já se encontra nos significados anteriores de *rhythmós* (o que encontraremos também no pensamento de Bergson sobre a forma); no entanto, em Platão, sabemo-lo, essa *fixação* é mais abrangente: a fixação formal que o sentido do ritmo denota em Platão é, na verdade, uma das muitas manifestações de uma forma eidética. De algum modo (que não podemos aferir aqui), a forma platónica (*eidos*) é uma tentativa de separar a identidade do tempo, uma tentativa de separar a forma do seu ritmo, do que a constitui – e do qual ela é inseparável.

O sentido musical de *rhythmós* é então tardio e atribuído: a Platão e ao contexto dos tragediógrafos, ligado a *mélōs*. «As tragédias deixam transparecer dois conceitos de *rhythmós*»: um ligado a um movimento cadenciado e regular, outro à métrica. «(...) Aristóteles afirma que o ritmo subsume a métrica, uma vez que é um fenómeno mais abrangente»: «o ritmo é o fundamento da métrica.»⁹

Não é de espantar que o ritmo seja, na sua definição musical, uma «decisão teórica» escrita por Platão, e que esta decisão, retirando ao ritmo a sua temporalidade intrínseca, o afaste da sua permeabilidade, da sua plasticidade, uma vez que o carácter (trata-se de *ethos*) não era pensado pelos gregos enquanto traço definidor de um «sujeito», mas como a configuração dos movimentos de uma dança.¹⁰ A música teria, para eles, a capacidade de modelar (*rhythmizo*) e transformar esse *ethos* (daí os receios de Platão relativamente a uma certa música, como à plasticidade em geral...).

«Toda a alma é um nó rítmico»¹¹. O mais íntimo em nós, como em qualquer forma, é inacessível enquanto forma definida (ou pré-definida): não só não nos pertence, não podemos apropriar-nos desse âmago, dessa plasticidade, como se nos escapa incessantemente – não porque não tome qualquer forma, mas porque a forma do mais íntimo em nós está sempre aberta à formação – a uma certa improvisação, diria, adiantando-me, a uma certa imprevisibilidade.

II, Desenhar o tempo

(primeiro tempo)

Como é que o ritmo nos mostra o tempo, se, nos momentos ou circunstâncias nos quais ele acontece, parecemos *perder* o tempo, perder a sensação de estar no tempo? Ou antes, parecemos ver reiterada a sensação do seu começo, sem que este tenha sido interrompido? Ou a sensação da sua interrupção, sem que possamos falar do seu princípio?

A música (como toda a arte) modela o tempo: faz acontecer (ficcional) um primeiro tempo, sugere (ficcional) um corte, uma suspensão (que podemos comumente tomar, ilusoriamente, por um *fim*, um *acabamento*).

Primeiro tempo: não da vida, pois tal é, em nós, imemorial (não temos memória consciente de nascer; como não conhecemos o princípio da duração, para recorrer aos termos de Bergson). Primeiro tempo: da experiência, da memória¹².

O primeiro tempo, que virá ser repetido ao marcar o compasso da arte, corta a palavra: é o tempo da mudez, da suspensão (suspensão do sentido, suspensão da sintaxe, suspensão da vida, suspensão da duração). Mas o primeiro tempo também dá a palavra: ao mundo, à abertura ao outro, aos outros, à exterioridade enquanto abertura, à alteridade constitutiva de uma certa experiência.

Que a música, como a palavra, possa ser pensada para *manipular*: não posso deixar de retirar o sentido pejorativo que atribuímos à manipulação, para lhe devolver, pura e simplesmente, o seu sentido *manual*, de manuseamento. *Manusear* – trata-se das mãos, portanto (nem positivas, nem negativas), a *fazer* tempo, a instaurar um ritmo. Neste sentido, a mão nunca *molda* (nunca é eidética): o que a mão *marca* não é o molde numa matéria, mas o compasso – a mão *modela*...

O primeiro tempo da arte instaura a possibilidade do ritmo: porque repete o primeiro tempo da abertura, do espanto; porque ficcionaliza o primeiro tempo da vida: abre *um* tempo, abre-nos *ao* tempo.

É o primeiro gesto – artístico – da mão. É o gesto que delimita, que desenha (que *designa*, que *assinala*, que *traça*). É a primeira barra de compasso.

(barra de compasso)

Para Henri Bergson, a aproximação ao tempo é tentada a partir da concepção de uma «duração interior», à qual este atribui uma afinidade intrínseca com a forma musical: «Ouvindo uma melodia de olhos fechados, pensamos apenas nela (...). Ora, a nossa duração interior (...) é qualquer coisa como essa melodia»¹³.

Seria caso para questionar Bergson sobre a inversão que a sua premissa fundadora do conceito de duração opera: será a música que acontece *como* a duração interior, ou a duração interior só nos é tornada possível, acessível, graças ao contacto com experiências de duração? A pergunta é maior, mais

funda, mais antiga, e transcende, provavelmente, a abordagem (quantitativa, dir-se-ia), de Bergson, como aquela filosófica de Kant: o que é que inicia, em nós, o tempo? O que é que (ou quem) nos dá o *primeiro tempo*? (Tal é a questão à qual parecem endereçar-se algumas «cenas primitivas»¹⁴.)

Com a «duração», Bergson desdobra (em novos, outros termos) aquilo que Kant já teria explicitado: o tempo não é um conceito empírico que derive de uma experiência qualquer, mas é anterior a qualquer definição – empírica, ou mesmo «subjectiva», se precede qualquer estrutura da «razão», se é uma condição, por isso, transcendental, da experiência.¹⁵

Contudo, o tempo pensado como sucessão ou duração não parece ser suficiente para a duplicidade temporal que o ritmo nos mostra, se ele é a forma do tempo que acontece, paradoxalmente, *no tempo*; se ele é a imagem do tempo no tempo...

Para tentar aflorar um tal paradoxo ou aparente contradição, convoco brevemente a leitura de um capítulo de Jacques Derrida, «*Ousia e grammé*». Nota sobre uma nota de *Sein und Zeit*¹⁶. Neste capítulo, Derrida dedica-se a traçar um percurso condensado mas preciso do entendimento do tempo na filosofia, ancorando-se essencialmente em Aristóteles (nalgumas passagens da *Física IV*), Hegel e Heidegger (como o título explicita, essencialmente no projecto de *Sein und Zeit, Ser e Tempo*).

Trata-se, para Derrida, de questionar a noção de «presente» como uma construção, como uma conceptualização, e não como característica, essencialmente *do tempo*. Para tal, distingue o «presente-uno», o «agora», de um acontecer – que, não só não admite a possibilidade de uma unidade em si, como exige que se devolva ao tempo (e com este à forma, acrescento) a sua divisibilidade, a sua abertura, a sua «diferença» íntima e constitutiva. A diferença é, nos termos de Derrida, o âmago da temporalidade, enquanto esta implica necessariamente a divisibilidade e a abertura.

Esta divisibilidade é retomada de Aristóteles, e apresenta-se como uma contradição, um paradoxo no âmago da temporalidade: o «agora» – ou o que conceptualizamos como «presente» – é e *não é*, simultaneamente. O que *vem a ser* (ou *devém*, aparece), simultânea e indistintamente *deixa de ser* (desaparece). A imagem da sucessão é aqui substituída pelo elo inseparável entre ser e não-ser. Eis o coração da temporalidade: o agora é «sempre outro», porque sempre aberto, ou seja, incapturável – mas também *irreductível*. Impossível de circunscrever ou de definir em absoluto. Trata-se de uma espécie de nudez da dimensão temporal – que, é claro, revestimos através do conceptualizar, do nomear, de diferentes (e necessários) modos de delimitação.

(Esta divisibilidade incontornável significa «a impossibilidade de coexistir *consigo*: com um outro em si, um outro agora, um outro mesmo, um duplo»: «o tempo é um nome dessa impossível impossibilidade»¹⁷.)

Derrida chama ainda a atenção para uma pequena palavra, no texto de Aristóteles (uma leitura da *Física IV*, que vem desdobrando ao longo das

páginas deste capítulo). Trata-se do termo grego *ama*. Este, comumente traduzido para significar «em conjunto», ou «ao mesmo tempo», guarda na sua essência um sentido de duplicidade, de «díade». Dir-se-ia que a diferença íntima através da qual Derrida pensa o tempo – e através da qual a arte se constitui – não é uma diferença sucessiva (como Bergson levaria a crer) nem simultânea (constituindo apenas uma oposição ao sistema da duração), mas, antes, quase uma gêmeidade. Como se o tempo fosse sempre gémeo em si, gémeo de si... (Também nós seremos, então, literalmente *um nós*... Fazendo-nos da cadência rítmica do diálogo íntimo entre nós.)

«É porque o tempo é pensado no seu ser a partir do presente que ele é estranhamente pensado como não-sendo (...). A sua «fraqueza» é a sua «não-existência»¹⁸ – tal seria a «fraqueza» atribuída ao ser por Platão (fraqueza das formas, *doxa das morphé*), a sua impermanência e plasticidade, o vazio essencial da temporalidade.

Alteridade e identidade estão agora intimamente ligadas pela dimensão temporal da experiência, pela *abertura* que a díade irreductível convoca: a exterioridade, a alteridade – ser, antes do mesmo, *outro*. Trata-se, não de uma abertura à alteridade, mas da alteridade enquanto abertura íntima, *característica* – temporal.

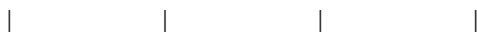
Ser invadido pelo vazio que constitui o âmagdo do tempo, ser intimamente esvaziado, ser o coração oco que bate em diferimento – é ser apenas e já só o intervalo entre ambas as contracções que constituem o batimento cardíaco, a respiração, o âmagdo do tempo, o intervalo entre a mão e o gesto artístico.

Tempus é, na raiz, uma *fracção* (de *frangere*). A cesura do tempo, que nos habituámos a pensar através do «instante», pode ser pensada como a tónica que permite iniciar (constantemente) o tempo. Perder o tempo é também retomá-lo: estar sempre a interromper – estar sempre a começar. «Uma duração só existe determinada por um acento tónico, comandada por intensidades.»¹⁹ Então, o instante assim pensado seria também a tónica que inicia o fazer-imagem (o padrão rítmico, a pincelada na tela, a inspiração do canto, o movimento da mão), que *expõe* a abertura temporal: o primeiro tempo da arte. Independentemente dos valores que diferentes jogos de acentuação possam elaborar em si, em qualquer caso está em questão pura e simplesmente o intervalo que se estabelece a partir do momento em que somos tomados por esse «outro» tempo – esse *outro* que o tempo abre em nós, em que somos convocados ao coração da temporalidade pelo ritmo, entregues a uma activa passividade perante o tempo.

Não obstante, se se trata aqui de pensar o *ritmo*, o tempo da forma ou o tempo tornado numa forma que o *expõe*, então, não se trata simplesmente de procurar os limites absolutos da duração (tal seria o projecto platónico, como, no fundo, mitológico). Mas, antes, de aflorar como é que o ritmo faz imagem *na* duração, imagem do tempo *no* tempo, separando-o de si, em si.

Se aquilo a que chamo aqui o primeiro tempo da arte comporta uma interrupção ou cesura da duração, isto é, do tempo da vida, então, que *outro* tempo é esse, que nos é dado, que o ritmo *faz*?

A primeira barra de compasso delimita um intervalo, a possibilidade de um intervalo. Na escrita musical do ritmo, na ausência de altura melódica, as figuras só podem acontecer, só recebem o seu valor (sempre relativo e modelável, sempre fluido dentro desses limites) *entre* as barras de compasso. A segunda barra de compasso (como a terceira, a quarta e sucessivamente todas as que então se seguirem) mais não é do que a repetição da primeira. Na música, diz-se do acento que essa barra marca «o tempo forte» ou, sempre, a cada compasso, o «primeiro tempo». É o acento que marca a possibilidade de uma estrutura, é o acento que estrutura o que à sua volta aconteceu, o que pode acontecer. Tal acento é assinalado por uma barra vertical: um corte do vazio, um traço do tempo.



Eis a *partitura* do tempo – a partitura, diríamos, de John Cage, na peça 4'33" (*Quatro minutos, trinta-e-três segundos*)²⁰. Eis qualquer obra de arte, pensada como *partitura*: a abertura do tempo aberta aos, pelos homens...

(*figuras*)

Mas esse intervalo, como poderá ele ser ocupado, atravessado, por alguma, algumas figuras? Se o ritmo é a forma que mostra o tempo, como dar forma ao ritmo?

Para tentar responder, sigamos algumas passagens de dois textos de Bernard Sève: *L'Altération Musicale* e *Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme* (ensaio que será, depois, integrado na obra previamente referida).

Para Sève – e à semelhança da desconstrução que Derrida opera sobre a noção de «presente» –, pensar a forma musicalmente é dissociá-la de um «bloco que se impõe à (...) percepção»²¹, de uma «unidade singular», devolvendo-lhe a possibilidade de um «dinamismo imanente», «sendo aquilo que a faz ser aquilo que é» – a ponto de questionar se pode sequer haver «individualidade», e de alcançar – mais uma vez, à semelhança de Derrida – a necessária e irreduzível divisibilidade da forma.

Ao pensar a forma à luz (ou ao ritmo) da música, Sève aponta para uma passagem da *Crítica da Faculdade do Juízo* (§ 14), na qual Kant apresenta dois modos da forma se apresentar aos sentidos: como «*figura*», ou como «*jogo*». A primeira, encontra nos textos de Sève uma correspondência com aquilo a que o autor chama a «forma-estrutura» (uma determinada configuração, poderíamos dizer). A segunda – o *jogo* das figuras –, com aquilo a que chama «forma-movimento»: «a vitalidade [das obras] é a forma-movimento desdobrando-se no âmago da forma-estrutura»²².

Sève sustenta, então, «uma prevalência da forma-movimento sobre a forma-figura [ou estrutura], pois a figura pode ser posta em movimento, mas nada nos autoriza a pensar que a forma-jogo possa ser figurada» – absoluta ou definitivamente, acrescentaria. (Regressaremos a esta *impossibilidade* figurativa a propósito do sublime, e de Frenhofer.) Sobre esta passagem, diz ainda Sève: «esta noção de movimento [o *jogo*] é muito importante, mais ainda porque ela não se opõe brutalmente à noção de figura».

«A improvisação não é a última verdade da forma, mas ela é a experiência na qual a sua potência formadora aparece no seu maior esplendor.» Sève distingue «forma-estrutura» dessa «forma-movimento», e estabelece entre elas uma relação intrínseca: a «vitalidade» das obras é a sua forma-movimento «desenvolvendo-se no seio de uma forma-estrutura». Isto é, a formação em jogo na forma definida. E dá inclusivamente o exemplo da sonata *Hammerklavier*, de Beethoven, cuja estrutura ouvimos «a desfazer-se sob os nossos ouvidos, não destruída pelo exterior, mas corroída a partir do interior, pela potência construtiva da forma-movimento.» (Trata-se daquilo a que, nas belas-artes, se chamaram as fases «maneiristas» de cada período... Mas o *maneirismo*, pensado à luz desta relação entre forma-estrutura e forma-movimento, resta aqui apenas um apontamento.)

Se Sève nos diz que a força formadora é também deformadora, ele apressa-se a dizer-nos imediatamente que ela é «criadora».

«Numa primeira abordagem, é uma ordem: o ritmo é a estruturação dinâmica do tempo, de acordo com oposições» (trata-se da tónica e das acentuações). Mas eis que Sève acrescenta o elemento deformante: algo no movimento da forma desmente o movimento. Um desequilíbrio, uma síncope, uma desordem. «Não uma desordem pura, claro: uma desordem pura seria ininteligível e não suscitaria no corpo esta convivência e esta mobilidade nascente sem a qual o ritmo é apenas uma palavra. Mas, (...) uma desordem, no sentido em que a desordem vem, por momentos, desmentir uma ordem demasiado esperada.»

O ritmo será assim uma forma animada por figuras cujo movimento é sempre inacabado, não porque esteja por concluir, não porque aguarde um acabamento, mas porque é fundamentalmente *impossível* de acabar: «a forma viva e captada *in statu nascendi*». Ou porque o seu movimento – a força que o *anima* – não tem fim, é *infinita*. Mas encontra-se necessariamente delimitada.

O ritmo constitui a possibilidade de pensar esta abertura na forma, uma forma-aberta. A esta forma, que os gregos pensavam sob o *rhythmós*, Derida chama *rastro* (*trace*). O *rastro* está próximo do ritmo, entendido como forma-movimento. Trata-se de inverter o pensamento: passar da forma como primeira e o movimento como segundo, actuante sobre esta, para a forma como um compromisso passageiro, como uma passagem, como *rastro*.²³ (No lugar da forma definida, Levinas vê um gesto: o gesto que *arranha* a temporalidade, que toca o tempo de raspão.²⁴)

Como é que esta forma-movimento passa a ser *figura*?

É uma questão de composição: os elementos «imbricam-se por desligamento uns dos outros, e é somente no final que a figura encontra uma estabilidade que confirma e desmente, em conjunto, o procedimento dinâmico segundo o qual foi executada.»²⁵ A figura guarda a contradição interna do tempo: ser e não-ser, ao mesmo tempo, acabou de fazer-se e já está, sempre, a desfazer-se – está viva.

Na sua reflexão acerca do «jogo das figuras», Kant tratará o sentido da composição como «determinações formais da unidade de um múltiplo»²⁶ (e jamais, como em Platão, da multiplicidade de um Uno...). (Em Balzac, encontraremos a seguinte formulação: «a unidade que simula as condições da vida»²⁷.)

«O sublime enquanto reunião (*pathos, noesis*, esquema, ritmo) é o nome da unidade que faz esquecer os seus constituintes, os seus operadores de unidade. Não se relaciona apenas com o homem, com o artifício (trabalho, «produção»), mas com aquilo que é *análogo* ao trabalho humano, para o qual a natureza (*physis*) é um dos nomes – e o deus é um “criador” entre outros, tomado no mundo (*kosmos*) no qual é um dos tensores, extensores»²⁸. (Penso ainda no trabalho prosódico do canto: tensão – tónica. Extensão – síncope. Distensão – átona.)

Ainda assim, o ritmo convoca (e expõe) os limites da representação pensada como jogo: da apresentação que atravessa qualquer objecto representado, ou seja, da representação daquilo que não tem objecto. (É o que, segundo Jean-Luc Nancy, partilham o belo e o sublime kantianos.²⁹)

Bild – que haja imagem, figuração: «*Bild*, aqui, não é a imagem representativa, ou então não é o objecto. Não é a transformação noutra coisa, mas é a forma formando-se, por ela mesma, sem objecto: no fundo, a arte para Kant não conseguiria representar nada, nem no belo, nem no sublime. A «imaginação» não significa aqui o sujeito que põe qualquer coisa em imagem. Mas: a imagem imaginando-se, não como figura de outra coisa, mas como forma formando-se, unidade vinda do diverso, sobrevivendo de um diverso, no diverso sensível, simplesmente enquanto unidade, sem objecto e sem sujeito – e, portanto, sem fim.»

Figuração: a figura que se figura – sem fim, infinitamente. Tal é a falha de Frenhofer: querer coincidir com a figuração, identificar-se indefinidamente (sem poder *defini-la* e *definir-se*) com a figuração.

Desejar abdicar de uma figura: ter falta de ritmo.

«A ausência de ritmo (...) iguala a aparição, infinitamente paradoxal, do *próprio mimético*: seja o indiferenciável como tal, seja o imperceptível por excelência. O que quer dizer em suma: a ausência daquilo a partir do qual há imitação, a ausência do imitado ou do repetido (...) revela o que, por definição, é irrelatável – a imitação ou a repetição. Em geral, nada pode aparecer, sobrevir, revelar-se, «acontecer» se não houver repetição.»³⁰

Esta forma, que forma e deforma, poderíamos antes dizer que *compõe*. É uma questão de *composição*. Formar um todo. Ou, como diz Lévinas, pequenos todos, «todos fechados», fragmentos completos³¹.

Na repetição que constitui o seu gesto, o artista «introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura». Não necessariamente enquanto características formais procuradas intencionalmente (se na arte nunca se trata de intenção), mas enquanto estruturação do próprio gesto que *repete e se repete*. O gesto artístico é a «repetição de uma diferença interna que ele compreende em cada um dos seus momentos (...)»³². A arte, portanto, cria diferença, faz diferir, separa, repetindo o tempo, mediado através de um corpo (mesmo que este seja invisível, como é o caso da música, que é ainda um corpo sonoro, vibração acústica).

Pressentimos Frenhofer.

III, Frenhofer e a impossibilidade de ritmo

Proponho, à luz das considerações até aqui enunciadas sobre o ritmo, o tempo e a forma, um comentário à novela de Honoré de Balzac, *A Obra-Prima Desconhecida*, focado na figura do pintor Frenhofer, e tentando aprofundar sucintamente na pintura o que até agora foi mencionado essencialmente numa perspectiva (ou léxico) maioritariamente musical.

O que é que a figura de Frenhofer tem a ver com o ritmo? (Além do facto de também «ele» ser uma figura...) Como é que podemos dizer que Frenhofer sofre de uma falta de ritmo?

~

Frenhofer está tomado pela diferença – sem saber *diferir*, sem saber distinguir, separar, sem saber como responder à necessidade de uma figura para dar a ver tal diferença, em si infinita e abissal. Frenhofer sofre de um excesso de vida e isso constitui a sua morte. O ritmo é a possibilidade da figuração do impossível, mas, para tal, para figurar o impossível, tem de fazer-se possível encarnar, dar corpo, formar uma possibilidade.

É preciso repetir a experiência do limite: é preciso repetir o primeiro tempo da arte, mas também repetir o primeiro tempo da vida, novamente na vida – suspendendo, interrompendo, abandonando (temporariamente), o tempo da arte, a formação a uma forma, numa forma.

Só há obra interrompendo o intervalo – e, paradoxalmente, consumando-o enquanto tal. Frenhofer escreve sem fim, está tomado pelo infinito – enquanto a arte tem sempre de ser *finita*, delimitada (como qualquer ser, *separada*). Uma obra «não pertenceria à arte se não tivesse a sua estrutura»³³, se não fosse interrompida. Levinas convida a entender o valor dessa interrupção: «o artista pára porque a obra recusa aceitar algo mais (...). A obra está acabada *apesar de*»³⁴.

Frenhofer não é, aparentemente, um melancólico (do ponto de vista da psicanálise): para ele, o curso, o encadeamento, a vertigem, não se encontram «bloqueados». Mas o curso do discurso – da pintura, no seu caso – não se interrompem. Pelo contrário, Frenhofer está tomado por esse curso, por essa precipitação, e não sabe, não quer, não pode interrompê-la. Frenhofer é como um *maníaco*: está tomado pela força vital que dá forma, sem nunca chegar a formar... E um «maníaco persegue o sentido, que portanto lhe escapa.»³⁵

«Também na mania, e particularmente na fuga das ideias, dominada pela ausência de restrição lógica, o sujeito mostra um “interesse pelo som das palavras em detrimento do seu sentido” (...). As palavras precipitam-se, encadeiam-se bruscamente, numa perseguição do sentido que só pode, enfim, perder-se. É como um curso de significação, que se torna curso de morte.»³⁶

Mas poderá este estado ser pensado em si como um outro modo de bloqueio? Bloqueio na velocidade (são os termos da psicanálise), bloqueio da possibilidade de interromper, bloqueio, não como uma interrupção instalada, definitiva, mas bloqueio da própria possibilidade de interrupção enquanto criação de repetição, de diferença. Poderá a absorção pela velocidade – o ser sugado para o sem-fundo, ser possuído indiscriminada e indeterminadamente pela vitalidade – ser considerada como um modo do *melancólico*?

Se a mania é pura e simplesmente a inversão polar do melancólico, então, Frenhofer assinala – na sua possessão maníaca, na sua incapacidade de se distanciar do seu objecto inobjectivável (precisamente, objectivando-o) – uma melancolia, uma condição melancólica.

Que condição é esta? Ou, mais especificamente, o que é que esta condição representa para esta figura de Balzac, como para um pensamento sobre a figura do pintor, sobre a pintura, como, ainda, para um pensamento sobre a forma artística, rítmica?

O pintor também mostra «um interesse» pelas cores e pelas formas, «em detrimento do seu sentido», em detrimento do seu objecto – eis como poderemos reaproximar-nos de um entendimento do conceito de representação que não tem objecto, ou de uma representação de algo que é, em si, inobjectivável. O pintor tem sempre de ser tomado por este curso, ele tem de precipitar-se, de abrir-se à precipitação, ao encadeamento, à perseguição, não do sentido, mas de cores, formas, manchas, à perseguição do sentido do corpo da luz.

No entanto, este estado *maníaco* é necessário conquanto se torne temporário: consiste na abertura do intervalo rítmico, no intervalo dentro do qual as figuras se poderão *jogar*.

Precisamente, porque o pintor *sabe* que o sentido não se encontra escondido, e que a experiência da alegria não está associada a um objecto que se procura alcançar nessa precipitação; não: o sentido é essa precipitação

avassaladora relativamente ao sentido, a impossibilidade de um sentido uno ou redutível (daí que a experiência seja tratada, por Freud como por outros, como «inassimilável»³⁷; poderíamos dizer, lembrando Derrida, que se trata de uma irreduzibilidade). A tarefa daquele que se identifica com esta abertura é *fazer* um corpo que seja o sentido; sentido que não é em si propiciador de *um* sentido (de uma *joui-sens*, nos termos de Lacan), mas tão simplesmente sentido enquanto abertura, reabertura ao sentido enquanto impossibilidade ou ausência de sentido (*a jouissance*).

Fazer sentido não é produzir sentido: fazer sentido é fazer ritmo, é a possibilidade de se distanciar da vertigem, de se desidentificar com a força, através do acto de dar forma. Dar forma não é produzir sentido: é encontrar sentido na diferença, na relação como na distância. Fazer ritmo é também repetir esta diferença, repeti-la não num sentido da mesmidade (do tipo, do padrão ou do molde), mas no sentido da improvisação: intervir a partir da surpresa, operar a manutenção de uma coerência imprevisível, sempre ecoando o primeiro tempo, mas sempre diferente em si como deste.

Fazer ritmo é repetir o primeiro tempo – sempre nova e diferentemente um primeiro tempo – traço que corta, que atravessa as cinco linhas do pentagrama, que separa o tempo *em si*. (A barra de compasso convoca-me ainda uma questão a endereçar a Bergson: se ela vem cesurar, atravessar, o que Henri Bergson pensou sob o nome de *duração*, como questionar o pensamento bergsoniano relativamente a uma experiência inassimilável...?)

No começo dessa precipitação, dessa vertigem na qual o sentido se encontra subitamente submerso pelas estruturas que periclitantemente o sustentam, podemos falar de um *primeiro tempo*: a abertura a essa experiência (poderíamos dizer simplesmente: a abertura à experiência – mas tal esclarecimento ficará para outro momento) marca o primeiro tempo que torna possível o ritmo, que torna possível a arte.

O que aqui venho referindo por este *primeiro tempo* já foi chamado de *trauma, cena primitiva, estética, espanto, assombro, abertura...*³⁸ Chamaram-lhe, também, *sublime*.

O trabalho de Lacan a partir de Freud, ligando a relação com o trauma enquanto experiência inassimilável ao conceito de «repetição» seria da maior importância para continuar a pensar o que podemos, na arte, entender por *ritmo*.

Se «a melancolia, através da excitação maníaca, inverte a sua condição de tristeza»³⁹, servindo-se para isso da velocidade, de uma velocidade *vital*, o ritmo associa a velocidade do estado maníaco a uma velocidade que não é a da psicose: possibilidade experimentar uma alternativa à melancolia que não é em si maníaca, como é, também, criadora: produtora de *outros*. Conciliar ritmo e velocidade permite estabilizar uma forma que não abandona o movimento com o qual mantém relação, nem se define necessariamente por um dos pólos (melancolia ou mania) que virão pôr em causa a sua possibilidade enquanto forma.

«A estrutura do ritmo, quer dizer, encadeamento de figuras que compõem e decompõem as suas relações.»⁴⁰

~

«Forçar o arcano da natureza», até que «a natureza seja forçada a mostrar-se nua»⁴¹.

O discurso de Frenhofer atinge, por vezes, os termos de um violador: é o sintoma exposto que trespassa toda a história da pintura, a chamada história da arte (sintoma que assume os seus contornos na relação que a arte estabeleceu com o Feminino, através da figura da Mulher). Sintoma de quê? Para o que aqui nos ocupa, tão simplesmente de uma tentativa de dominar, de controlar, de se apropriar e, portanto, de possuir esta força formadora, o «arcano da natureza». Frenhofer é a figura que serve de exemplo do sucesso de tal apropriação. É também o exemplo das consequências (paradoxais) de uma tal apropriação: o suicídio e a impossibilidade de obra.

(A novela desenrola-se em torno de figuras femininas – Gilette, a Virgem [uma «Maria Egipcíaca»] Catherine Lescault, Maria de Médicis... –; é através destas que os três pintores se aproximam sempre da essência *figural* da pintura, da arte...)

~

«Penetrar na intimidade da forma», persegui-la, «nas suas fugas».

Frenhofer luta com a forma – luta, no fundo, com o tempo. Enceta com o tempo um combate, à força de o querer vencer, de o querer captar, de o querer possuir – em vez de o modelar, e de se deixar modelar por ele. Frenhofer julga nadar, quando pura e simplesmente agita espalhafatosamente os braços e as pernas, contra a corrente, esperando alcançar a nascente do rio. Deseja ser um dos «pintores que triunfam». E a sua incapacidade de reconhecer o seu papel de mediador, de veículo face ao tempo, face à temporalidade da força formadora, resulta no seu afogamento.

~

Por um lado, Frenhofer vê com uma clareza incomparável (pelo menos entre os três artistas que ocupam a cena de Balzac) a essência *figural* da forma: a forma não procura uma relação de «semelhança», nem de reprodução ou de imitação de uma aparência; pelo contrário, só através do seu carácter instável, temporário, fluído, aberto às forças e movimentos que a fazem aparecer, ela poderá veicular o próprio aparecer, a imagem enquanto corpo de um acontecimento – *uma visão*. Para isso, a forma deve abrir-se a «um nada», «mas esse nada é tudo». Eis a relação entre a forma, na pintura

(como em toda a arte), e a composição: uma relação feita entre as partes e a sensação de um todo. A «aparência da vida» juntamente com «o seu excesso que transborda»⁴².

Por outro lado, é cego à necessidade de delimitar essa essência, essa figuração; é cego à necessidade de separar-se dela, de separá-la em si, enquanto corpo distinto.

~

«Só conta a última pincelada»⁴³: é no mínimo irónica a declaração de Frenhofer, perante a pintura de Porbus, que se predispôs a «acabar». *Acabar* a pintura de Porbus é, nesta passagem, *dar-lhe vida*. Estranho paradoxo, enunciado pela mesma personagem que se vê, relativamente à sua criação artística, impossibilitada de concretização. Frenhofer *sabe* que *acabar* uma imagem é, aqui, *abri-la*, torná-la aberta: à vida, à vitalidade que através dela se dá a ver, se pressente e expõe. Junto deste Frenhofer que, com meia-dúzia de pinceladas, *dá vida* a centenas de pinceladas inanimadas de Porbus, podemos vislumbrar a relação entre uma forma inanimada, que procurou apenas copiar as características, as propriedades, confundindo-se com um objecto de representação, e uma forma animada, uma forma *viva* (*rhytmós*): que se mantém, enquanto estrutura daquilo *que* representa, aberta à formação, ao acontecer, ao carácter experiencial que a originou.

(Então, *acabar* uma imagem é sempre manusear uma forma *inacabada*...)

~

«Porque o corpo humano não acaba em linhas»: «a natureza comporta uma sucessão de formas redondas que se envolvem umas nas outras. Rigorosamente falando, o desenho não existe!»⁴⁴

Rigorosamente falando, o desenho não existe – e o ritmo também não. Não existem na natureza porque são propriamente humanos. Mas, enquanto artifícios, isto é, enquanto acontecimentos experienciados e feitos pelos homens, são impossíveis de suprimir.

Desejar representar sem representação – tal é o desejo (insano) de Frenhofer: «Onde está a arte? Perdida, desaparecida!»⁴⁵

«A linha é o meio pelo qual o homem se dá conta do efeito da luz sobre os objectos; mas na natureza, onde tudo é cheio, não há linhas: é modelando que se desenha, quer dizer, que se separa as coisas do meio em que se encontram, só a distribuição da luz dá aparência ao corpo!»⁴⁶ Como sempre, Frenhofer conhece e não pára de enunciar o paradoxo que ele mesmo falha em cumprir: é modelando que se desenha, que se *separa*. Separação necessária, da forma relativamente ao sem-fundo da natureza, relativamente à natureza sem-fundo (sem princípio, sem fim, sem pontos, sem linhas).

É Porbus que o vê, e que o diz: «a vida sem o esqueleto é uma coisa mais incompleta que o esqueleto sem a vida»⁴⁷. (Quase diríamos nos termos de Sève...)

~

A Frenhofer falta ritmo – porque a sua identificação com a formação, com a vitalidade, com a força vital, não se interrompe: é constante a sua insatisfação face a qualquer figura (como quando comenta a pintura do seu professor, Mabuse: «falta ainda um pouco de verdade no fundo da tela»), é sintomático o seu desejo infinito de coincidência, o seu desejo de *infinito*. Mas o infinito – que não devemos confundir aqui com o inacabamento da forma aberta – jamais toma forma, jamais se assume enquanto forma (é «sem fim», se nos lembramos de Nancy). No infinito, não há ritmo (é o espaço da psicose, em termos psicanalíticos). Infinito é o sem-fundo do qual toda a forma pode emergir, mas do qual tem, necessariamente, de ser separada para existir enquanto forma.

Frenhofer habita um gigantesco e infinito compasso, definido apenas pelo primeiro tempo – o começo do fazer artístico –; e, na impossibilidade de fazer a síntese desse tempo, na impossibilidade de fazer a síntese da irredutibilidade dessa passagem, de separar-se e separar a forma artística do movimento que lhe dá vida, resta apenas a Frenhofer fazer coincidir, numa tal identificação, o último tempo do fazer obra com o último tempo da sua vida, suicidando-se. Imensa ilusão, que toma o lugar de ficção: em vez de ficcionar a vida, de fazer-lhe um princípio e um fim, em vez de delimitar uma forma cujo interior possa ser *animado* para mostrar a vida, Frenhofer ilude-se numa coincidência do tempo da arte com o tempo da vida – tornando impossível quer uma, quer outra.

A arte, então, ficciona o tempo, modelando-o: se um *primeiro tempo* é dado pelo imperativo de fazer obra, de testemunhar de uma determinada experiência – que já transforma, por si, a nossa experiência do tempo –, *fazer arte* é repetir esse primeiro tempo, encenando-o, fazendo-o acontecer através de um qualquer meio, de um qualquer instrumento (cujo limiar é sempre *musical*). Mas, como podemos aprender com Frenhofer, tal não é suficiente: para fazer arte, como para assegurar a travessia de um imenso intervalo sem fundo – para atravessar o infinito – é preciso encenar também um *final*, é preciso delimitar o tempo como a forma da imagem: não porque este último tempo represente de algum modo um fechamento da forma sobre si, mas precisamente para que essa forma possa ser aberta, possa existir enquanto forma, possa desenhar o tempo.

Notas

¹ Cf. Jean-François Pradeau, «L'uso platonico del termine EIDOS», pp. 77-78 e Pierre Chantraine, pp. 316-317.

² Cf. Pierre Chantraine, pp. 714-715.

³ Tal inversão é mais do que um projecto: é uma consequência da dimensão visual e figural, poderíamos dizer, que *eidos* tem ainda antes da sua apropriação e valoração pelos textos platónicos. Dimensão assinalada por Chantraine, como por várias referências etimológicas do termo noutros autores, nuclear na relação da filosofia com o conceito de «verdade» (associada à visão).

⁴ Há uma outra grafia para o termo: *rhymós*; Benveniste previne, porém, para a variação de sufixos se dever apenas a uma diferença entre dialectos.

⁵ Cf. Manuel Alexandre Júnior, p. 486.

⁶ Cf. Émile Benveniste, p. 327.

⁷ «CREONTE: Não sabes como ainda agora as tuas palavras me incomodam? GUARDA: São os teus ouvidos ou a tua alma que elas afectam? CREONTE: Para que queres definir bem (*rhythmizeis*) donde vem o meu aborrecimento?» Sófocles, *Antígona*, 315, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, p. 61.

⁸ Cf., relativamente a todo o parágrafo, Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 330-331.

⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1448b, pp. 20, 23, 68: «os metros são considerados partes do ritmo» citado por Aires Pereira, *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípides*. Apresenta-se ainda a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira: «É evidente que os metros são partes dos ritmos».

¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, «L'écho du sujet», em *Pour n'en pas finir. Écrits sur la musique*, p. 234.

¹¹ Mallarmé, citado por Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 236.

¹² Noutros termos, Kant colocará a relação entre o limite e o infinito do seguinte modo: «A infinitude do tempo nada mais significa que qualquer grandeza determinada de tempo é somente possível por limitações de um tempo único, que

lhe serve de fundamento. Portanto, a representação originária do tempo terá de ser dada como ilimitada.» É o ponto 5, no §4, Segunda Secção, *Do Tempo*, «Exposição Metafísica do Conceito de Tempo», na *Crítica da Razão Pura*, p. 71 da tradução portuguesa.

¹³ Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, p. 63. As traduções são da minha responsabilidade.

¹⁴ Penso essencialmente em Freud, Blanchot e em Philippe Lacoue-Labarthe.

¹⁵ «O tempo não é um conceito empírico que derive de uma experiência qualquer.» (Segunda Secção, *Do Tempo*, §4, «Exposição Metafísica do Conceito de Tempo», 1.) «O tempo não é um conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura da intuição sensível.» (*Id.*, 4.) Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*, pp. 70-71.

¹⁶ Jacques Derrida, «*Ousia e grammé*. Nota sobre uma nota de *Sein und Zeit*.», em *Margens da Filosofia*.

¹⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 108. Sublinho: um nome, um dos nomes. Sobre a importância desta formulação a que chega Derrida, e eventuais desdobramentos, não posso ocupar-me aqui sem transcender largamente esta leitura *rítmica* das formas da música como da pintura.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 70.

²⁰ A indicação da duração nesta peça tem levantado pelo menos duas posições relativamente ao «conteúdo» da peça de Cage: ou este tempo seria dado ao silêncio, ou ao acontecer dos sons não produzidos por qualquer instrumento, aos sons da vida que decorrem paralelamente. Precisamente o que faltaria enunciar acerca de 4'33", é que o *instrumento* – ou meio, médium – e a experiência procuram, na arte, aproximar-se ao máximo, procuram servir-se mutuamente (a experiência tem, na sua raiz, *mentum*, esse carácter de meio para uma passagem). 4'33" não procuraria – não *provocaria* – nem o silêncio exterior, nem o ruído, nem os sons da vida, mas, precisamente, um

meio para convocar – e expôr – uma certa experiência.

²¹ Bernard Sève, «*Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme*».

²² Bernard Sève, *L'Altération Musicale*, p. 234.

²³ *Ibid.*, p. 116.

²⁴ Emmanuel Levinas, «*Reality and it's shadow*». A expressão é, na tradução inglesa, «grasp». A palavra reverbera também outro termo, a «*chance*» de Georges Bataille (é de jogo, ainda, que se trata).

²⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, citado por Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, pp. 68-69.

²⁶ Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, «Primeira Secção: Analítica da Faculdade de Juízo Estética, Primeiro Livro: Analítica do Belo», §14, 40, p. 128 da tradução portuguesa.

²⁷ Honoré de Balzac, *A Obra-Prima Desconhecida*, p. 36.

²⁸ Michel Deguy, «*Le Grand-Dire*», em *Du Sublime*, p. 32.

²⁹ Jean-Luc Nancy, «*L'offrande sublime*», em *Du Sublime*, p. 50.

³⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 224.

³¹ Cf. Emmanuel Levinas, *op. cit.*. A expressão «fragmento completo» convoca uma passagem de Maria Gabriela Llansol, trabalhada por Tomás Maia à luz do que o fragmento representou para a literatura. Cf. Tomás Maia, «O fragmento completo», in AA.VV., *O Império dos fragmentos. Llansol e a exigência fragmentária*, 2015, pp. 47-57.

³² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 69.

³³ Bernard Sève, *op. cit.*.

³⁴ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p.2.

³⁵ Silvia Lippi, *Rythme et mélancolie*, p. 37.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 11.

³⁸ Refiro-me, um pouco superficialmente, às diversas aproximações e declinações de abordar esta «experiência inassimilável» (Freud, Blanchot, Bataille, Lacoue-Labarthe, Didi-Huberman), que neste ensaio se mantém, apesar de tudo, marginal.

³⁹ Cf. Silvia Lippi, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰ Balzac, *op.cit.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

Referências

- AA.VV., *Du Sublime*, (1988), Paris, Belin, 2009.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira e tradução de Ana Maria Valente. 4ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Serviço de Educação e Bolsas, 2011.
- BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1932.
- de BALZAC, Honoré, *A Obra-Prima Desconhecida*, tradução de Manuel San Payo, Lisboa, Edições Vendaval, 2002.
- BENVENISTE, Émile, «*La notion de rythme dans son expression linguistique*», em *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard, 1966, pp. 327-335.
- BERGSON, Henri,
– *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*, (1922), Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1992.
– *A Evolução Criadora*, (1907), tradução de Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70, 2001.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* [1977] Paris, Klincksieck, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*, [1968], tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, revisão de Manuela Dias, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- DERRIDA, Jacques, «*Ousia e Grammé*. Nota sobre uma nota de Sein und Zeit», em *Margens da Filosofia*, (1972), tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto, Editora RÉ S, [s.d.].
- JÚNIOR, Manuel Alexandre, *Gramática de Grego: Grego Clássico e Helenístico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- KANT, Immanuel,
– *Crítica da Razão Pura*. [1781] Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
– *Crítica da Faculdade do Juízo*, (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, (1992), 2017.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, «*L'écho du sujet*», em *Pour n'en pas finir*. Écrits sur la musique, Christian Bourgois Éditeur, 2015, pp. 133-243.
- LEVINAS, Emmanuel, «*Reality and it's shadow*», em *Collected Philosophical Papers*, tradução para o inglês de Alphonso Lingis, Dodrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 1987.
- LIPPI, Silvia, *Rhythme et Mélancolie*, Toulouse, Éditions érès, 2019.
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis, *A Mousiké: Das Origens ao Drama de Eurípidés*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- SÈVE, Bernard,
– «*Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme*», em *Philosophie*, revista trimestral, n.º 59, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, pp. 50-68;
– *L'Altération Musicale*, Paris, Éditions du Seuil, [2002], 2013.
- PRADEAU, Jean-François, «*L'uso platonico del termine EIDOS.*» Em *Eidos-Idea: Platone, Aristotele e la tradizione platonica*. Org. Francesco Fronterotta, Walter Leszi, Bahnstrabe: Sankt Augustin-International Plato Studies, 2005, pp. 75-89.

Cair, despencar. Um movimento que dá forma ao tempo

Christiano Mere

Artista Plástico e Investigador. Mestrado em Escultura, FBAUL. Graduação em Design Gráfico pela Universidade Estácio de Sá (Unesa). Docente no IED (Instituto Europeu de Design) Rio de Janeiro – 2016-2017.

christianomere.com.br, contato@christianomere.com.br

Resumo

Em *Cair, Despencar*, comparo duas velocidades de tempo, expressas pela diferença da velocidade entre dois sinônimos. O título segue a lógica do tema: o cair acelera até despencar. Essa relação entre ordem das palavras e movimento no tempo e no espaço é a base da minha investigação sobre como os conceitos de tempo e cronologia afetam a linguagem e a semiologia. Vínculo as noções de tempo infinito e a obra de arte – como proposto por Marcel Proust em *Le Temps Retrouvé* e *Du Côté de Chez Swan* – numa perspectiva escultural, para fornecer um referente físico ao considerar questões metafísicas. Através da minha análise, crio um inventário de conceitos para entender e questionar a organização periódica da arte, bem como a tendência mais ampla de impor ordem via cronologia. Uso a desordem como uma ferramenta para desequilibrar as estruturas da linha do tempo histórica da arte, a fim de propor uma compreensão não teleológica do tempo, que desfaz o cânon e rompe para flutuar como um fenômeno livre de cronologia.

Palavras-chave

Cronologia, tempo, movimento, despencar, escultura

Abstract

In *Cair, Despencar (Falling, Plummeting)*, I compare two speeds of time, expressed by the gap in velocity between two synonyms. The title follows the logic of its subject: the fall speeds up to a plummet. This relationship between word order and movement through time and space is the basis for my investigation into how the concepts of time and chronology affect language and semiology. I link the notions of infinite time and the artwork – as proposed by Marcel Proust in *Le Temps Retrouvé* and *Du Côté de Chez Swan* – from a sculptural perspective, to give a physical referent with which to consider metaphysical issues. Through my analysis, I create an inventory of concepts to understand and question the periodic organization of art, as well as the wider tendency to impose order via chronology. I use disorder as a tool to unbalance the structures of the art-historical timeline, in order to propose a non-teleological understanding of time, that untethers canon and rupture to float as chronology-free phenomena.

Keywords

Chronology, time, movement, plummeting, sculpture

O que desenvolvo aqui são apontamentos e notas a partir das consequências do agenciamento e de múltiplos entendimentos sobre tempo, matéria e forma, especialmente quando considerados corpos integrantes de uma organização cronológica não-linear. O objetivo central deste artigo é identificar, a partir do agenciamento bibliográfico, as condições necessárias para o surgimento de um tempo peculiar da análise da arte que faça aparecer a não-linearidade subjetiva do tempo. Em seguida, elaboro um inventário que possa descrever os fenômenos acerca dos encontros com uma obra: a proposta é a articulação por aproximação e análise destas estruturas. Ou seja, é uma busca do diálogo destas condições, como meio para se compreenderem as ruturas levadas à luz dos sintomas (manifestação no corpo) de um discurso ideológico, que distanciam o fazer artístico das atividades sociais às quais está intrinsecamente conectado.

Para isso, é utilizado como base os textos de Marcel Proust em particular os volumes 1º, *No Caminho de Swann*, e 7º, *O Tempo Reencontrado* de *Em busca do tempo perdido*¹. Busca-se compreender uma organização (desorganização)² do tempo como fio condutor, que começa em Bergson e avança em toda a obra de Proust. Aqui também agenciará o acervo transcrito das aulas do Filósofo Cláudio Ulpiano³, com especial atenção para o texto da aula intitulada "*O universo kantiano é um obstáculo à metafísica tradicional*". Está proposta uma elaboração que tem o olhar de artista (escultor) como ponto de sustentação que busca transcrever as relações que transbordam a ação que dá título a esse artigo.

Cair, Despençar é encarado como um fenômeno que atinge simultaneamente o tempo e o chão, e que também configura a forma como "medimos os processos de mudança", tanto no tempo da medição quanto na transcodificação – conceitos que irei explorar mais à frente – dos corpos que carregam grande potencial de mudança. Para que seja possível esta transição de tempos, é também preciso que esses tempos se encontrem, em comunhão, num acontecimento. Entretanto, não será elaborada aqui uma discussão sobre a essência do que resulta desse movimento do tempo ou daquilo que é objeto de atuação da semiótica. Neste artigo, o que se propõe é a análise e a articulação de princípios e potências, pelo seu devir-de-obra na condição futura na história. Ou seja, é a obra de arte como algo autônomo, tanto a nível material quanto em expressão, que não depende de uma percepção artística ou da sequencialidade cronológica do tempo.

O questionamento sobre o temporal e a temporalidade, segundo Michael Foucault,⁴ leva-nos a compreender a cronologia da história e do tempo através de questões investigadas por Foucault, as quais revelam quem somos, mas mais precisamente, quem somos *hoje*. Ao propor reorganizar o pensamento, Foucault propõe pensar sobre o tempo e sobre a história atra-



vés das marcas e sintomas, numa fenomenologia de acontecimentos. Com esta arrumação do tempo histórico, Foucault evita uma conceção meramente especulativa, mas propõe uma fuga aos assuntos que pendem a reflexão sobre os indícios das fragilidades de um sistema de pensamento que se manifestam na atualidade.

Com esta base, podemos assim elaborar um pensamento relativo à palavra *cair* que possa servir de base para esta investida, no tempo na ótica da escultura? *Cair* é um movimento em direção a um estado de permanência, é um retornar à condição de origem, é estar vulnerável às consequências da condição de matéria – que por sua vez é afetada pelas forças do agir. Logo, *cair* se faz um indício de corpo,⁵ uma metáfora de retorno, depois de ter sido erguida. Cair é uma condição do existir por meio do movimento e matéria. Cair é um estado do agir e de sofrer a ação. Por sua vez existir pode ser compreendido como um *ser* na potência da presença e ausência do campo dos afetos. Logo, cair e existir fazem parte das forças realizadoras da transformação. Desse modo, definir a queda, é também definir, por associação ou semelhança, a condição simbólica dos objetos numa linguagem, uma vez que linguagem é movimento e elevação de símbolos. Tal pode, por sua vez, ser entendido como uma força ou uma potência que dá sentido ao que é experienciado⁶ na complexidade da expressão.

De qualquer modo, a estrutura simbólica do nosso imaginário elabora um espaço onde

Christiano Mere, *Cair Despençar*,
2019, documentação de performance.
Foto por Constantina Dali.

as relações que nos afetam tornam-se possíveis de serem identificadas. Elaboradas assim as condições do território, esse imaginário, onde se contextualiza o campo dos afetos, sugere que a compreensão do “acontecimento” é: “um efeito, nunca é causa”⁷. E, desse modo, eleva e elege os elementos que suportam suas definições. Deste modo, o olhar é conduzido a encontrar-se diante de uma obra de arte, afastando o acontecimento da condição de ser do objeto para ser compreendido como algo que marca o tempo no momento presente deste encontro, afastando assim qualquer outro tipo de *significação* relativo ao *meio* e a *causa*. Relacionam-se *encontro* e *potências*, numa organização não-cronológica a partir de agentes de resignificação, delegando à obra de arte a função de ser o vestígio de um tempo.

Ao afirmar-se no encontro, diante de nós, a obra de arte expande as potências da sua própria presença no tempo e no espaço. Daí a importância de se compreender o *meio* como o espaço onde nos encontramos com uma gestualidade – ou seja, com o seu corpo – e com sua *substância*⁸ expressiva no tempo da sua definição. No entanto, é preciso entender o que nos enquadra, nesta dinâmica entre substâncias, corpos e tempos no espaço, uma vez que é isso que torna possível a compreensão de um movimento em direção a uma definição na própria história da arte. As relações com o que nos afeta são também base para que esse contexto possa existir. As substâncias passam a ser determinadas como *aquilo* que carrega a potência de se manifestar pela forma – o que a forma tem como significado⁹. Nessa lógica, elas só se apresentam no momento em que *despencam* dos seus postos,¹⁰ através das relações com outros corpos e fazendo do significado a emergência desse encontro. O processo de emergir e chegar à superfície questiona e desestabiliza o significado intrínseco ou delegado da forma. Um exemplo destes questionamentos emergentes é: como compreendemos o imaginário, senão como meio, contexto e território desses corpos expressivos em expressão? Mesmo sem a profundidade necessária, esta formulação pode ajudar a reconhecer o que está sendo proposto aqui enquanto vocabulário.

Reconhecer o vocabulário do imaginário não é uma tarefa fácil. Para tal, é preciso cruzar as fronteiras do tema em busca das formas que se estabelecem para fora de uma linguagem, atribuindo a ele a mesma dinâmica do acontecimento do corpo no tempo, tal como sugere Ulpiano ao dizer que “o acontecimento está trazendo para dentro da natureza uma dimensão do tempo que os corpos não têm – porque os corpos só teriam a dimensão presente. O acontecimento é a possibilidade do homem em ultrapassar a experiência.”¹¹ Ou seja, ao observar esse tema a partir de algo que está sendo depositado com esse vocabulário, interfere-se no modo como as relações estabelecidas serão percebidas.

Assim, é necessário considerar a transmutação ou trânsito deste estado de corpo, quando este se encontra na condição de memória, ou como Gilbert Durand define o tema da memória – como um corpo do imaginário rumo ao mundo. O tempo e a imaginação escrevem-se no “conjunto das relações de imagens que constituem o capital *pensado* do homo-sapiens”¹². Este esforço em materializar o

que aconteceu associa-se ao movimento: “substituíram-se as pesadas pedras por ligeiros nevoeiros... que se transformam sem cessar.”¹³ Ainda assim, são objetos do mundo, dotados de potência por não estarem apaziguados. Ou seja, a imaginação como que delega a condição das formas inteligíveis a estarem aptas a transformar o tempo a partir da experiência.

A percepção constituída a partir deste ponto – entre pedra e nevoeiro – torna possível a interpretação do imaginário como algo que tem ritmo e que existe no tempo e no espaço. Nesse sentido, o pensamento torna-se o meio para experienciarmos o real e tudo o que está compreendido nos acontecimentos¹⁴, tal como: as dinâmicas dos símbolos, as marcas nos corpos e todas as expressões compreendidas nos encontros, sempre levando em consideração “o patrimônio imaginário da humanidade de que a poesia e a morfologia das religiões constituem” e que perfaz a prática das trocas entre o real e pensamento através das relações e o seu devir no imaginário.

Compreender o corpo e o quanto suportaria as marcas, é tão importante quanto entendermos o imaginário para identificarmos a condição e o local onde o afeto se dá. Assim, é preciso estabelecer uma distinção entre corpo e encontro nos afetos. O pertencimento do corpo no real, ou ainda uma possível crise na potência do imaginar, são na verdade tentativas de reorganizar as formas a partir do que é vivido no campo expressivo. Ou seja, estabelecer valores pela lógica do que é retido pelo corpo e que afeta, de alguma maneira, o critério da elaboração do existir, na busca de compreender o outro e seus valores nesse diálogo. Elaborando assim as qualidades afetivas na relação com o que nos é externo, que não nos toca fisicamente, mas que nos emociona através das impossibilidades físicas dos símbolos e desestabilizando nossas práticas com o meio. Questionar as convenções permitiu-nos esta elaboração, aproximando-nos de uma formação mais branda que rompe a lógica. Cabe solicitar o conhecimento popular para dar forma a essa dinâmica de transmutações a partir de encontros no meio. Então, quando solicitado a apontar com “*quem andas*”, é possível definir “*quem és*”, logo “*diga-me com quem andas que lhe direi quem és*”¹⁵, estabelece a lógica de trocas elaboradas no encontro para a formação do indivíduo pela diferença e redução no que se vê (contexto). Essa dinâmica implica muito mais do que uma simples definição pelas trocas. No entanto, sigo a lógica dos acontecimentos (fenômeno). Isso é tudo o que precisamos para exemplificar esta condição de significado através das relações de corpos. O dito revela a incapacidade da matéria ser significado em potência e delega ao encontro a potencialidade expressiva dos significados e não da substância em si. O corpo não significa¹⁶. A língua, essa sim, carrega na sua prática, uma articulação de forças que introduzem no corpo o código e signos de uma cultura por estruturas que se assemelham por repetição.

A ideia de sujeito afirma-se através da possibilidade de se assemelhar. A partir dessa possibilidade, o modelo de si atua como um ordenador sobre a emergência do real. Ou seja, é através do imaginário de si que o sujeito desenha a sua realidade. Ao retornar à reflexão sobre o que é esse corpo que “cai”, questiona-se

agora a experiência no real e as forças que o compõem. Esta dinâmica como um grupo de símbolos ordenados, que afirmam a distância entre o real e o que é percebido é, acima de tudo, vivida no corpo. Assim, o que é denominado como real possibilita sua comparação com a virtualidade, colocando-o na posição de cotidiano, onde tudo é compreendido pelo seu valor simbólico e não de matéria em si, mas de algo condicionado pela cultura. Coloca-se assim a dinâmica de forças simbólicas da imaginação como resposta para a nossa relação com o real, chamando a atenção para a necessidade de se afirmar, através da experiência com o outro. Logo, real só pode existir na interação com o que interrompe o imaginário de si. Ou quando nesse espaço aparece algo que defina a condição do que está diante de nós.

O potencial para pensar a arte passa assim como uma prática dessas interrupções das representações, associada a certa intencionalidade, que desordena a ordem simbólica no concreto, assim como as potências que emergem dos contextos de onde o artista estiver inserido. Ao mesmo tempo, a arte se afasta do objeto num diálogo expressivo. O que está proposto aqui é uma prática de semiologização de um campo expressivo da experiência inteligível, no qual as forças compositivas do meio se manifestam e que ausenta as substâncias da qualidade de adquirir forma, quando estas não passam por um procedimento com outros corpos. Esta condição de *afetado*, por um encontro semiologizador, faz do pensamento o caminho para alcançar a universalidade do real e reduz os corpos através das formas em “nomes” gerais, que podem ser aprendidos pela percepção e eliminar as singularidades e a matéria. Nomes não possuem substância, apenas corpo. Assim, ao potencializar o entendimento da condição cotidiana através desses nomes, é possível elaborar a “ação artística” como um gesto que amplifica a condição do real, ao mesmo tempo que o desordena. Esta condição ambígua viabiliza uma aproximação entre o campo prático artístico e o simbolismo, mostrando que o ato de atirar a pedra pode tanto ser um ato em si, como algo que caracteriza uma semiologia, compreendendo a fronteira do fazer artístico e do fazer não artístico. O gesto de deixar cair uma pedra – mesmo que seja reduzida enquanto gesto na arte –, é uma prática que se afirma no trânsito da simplicidade rumo ao cotidiano, tal como outros movimentos artísticos tais como os Dadaísta, Minimalistas e os Neoconcretistas o fizeram.

O gesto de atirar a pedra mantém o real no ambiente que o descreve ao mesmo tempo em que o denuncia, a partir de uma ausência técnica. Esta condição afirma o campo expressivo da não permanência. A ação de atirar a pedra é entendida na sua literalidade, – esta é uma pedra que cai, nada além disso – mas quando inserida no contexto da arte, impede o fluxo do real, ao revelar todas as variações possíveis de interpretação e afeto que rumam ao cotidiano, quem faz e quem faz hoje. Assim, o corpo que percorrer o caminho de encontro com chão rumo ao simbolismo. Walter Benjamin desdobra esta situação a partir de uma análise sobre o surrealismo de Breton como o meio de compreender o que seria o “... realismo filosófico da Idade Média...”¹⁷. Assim, a condição que “serviu de fundamento à

experiência poética, – a crença numa existência efetivamente independente dos conceitos, seja fora das coisas ou dentro delas – sempre transitou com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras”¹⁸. Assim, Benjamin define o imaginário na relação de afetos entre magia e lógica, entre potência simbólica na emergência do real, tanto dentro como fora dos objetos.

Esta elaboração é a manifestação de algo profundo e lúdico como mágica¹⁹, que se organiza através de uma narrativa e contexto. O simbólico é uma armação linguística que estrutura as variações, ao mesmo tempo em que as impede de manifestarem suas singularidades, pois aprisiona as correspondências com as formas concretas e as amarras da sua representação. Ao carregar um significado, as formas são despotencializadas da capacidade de descrever o que está diante de nós, para descrever o que não está presente. São a pura desconfiguração do real, em um vir-a-ser das condições do meio no qual estão inseridas, ou seja, o surgimento do meio em uma articulação de forças das ações, que elabora uma descrição de mundo através de uma estrutura permanente. Lucian Freud opõe-se a esta impossibilidade das condições, quando apresenta a dificuldade de pintar a mesma modelo duas vezes, “um corpo numa cadeira não é o mesmo corpo num sofá”²⁰, o real é um fluxo morfológico, um fluxo de variações formais e assim como simbólicas, impossíveis de serem detidos.

Ao dividir o real em simbólico e sensível, encontramos a compreensão do simbólico em si como determinante de tudo aquilo que é possível de ser apreendido pelo intelecto, e o sensível pelos sentidos, de modo a disciplinar as respostas do corpo no tempo e no espaço. Esta divisão decompõe o corpo em pensamento e intelecto²¹, num movimento de construção de complexidades motoras e psíquicas que norteiam as atividades no cotidiano. E, ao manipular este campo de representações, que agora carregam as relações de formas e potências, não alteramos a condição do real, mas interrompemos a condição normativa da percepção. Sustentar o corpo na condição de expressivo libera por consequência a voz universal dos objetos. Por meio desta rutura é impossível atirar algo no “concreto” sem jogar contra o chão do simbolismo a pedra que a suporta. Nesta lógica, atirar a pedra é atirar todas as pedras que existem, existiram e existirão em uma ação “expressiva”, fora do que está normatizado pela condição da pedra no chão, subscrevendo assim as normalidades cotidianas. Compreendo por sua vez, que a arte se coloca contrária à condição impeditiva do corpo no espaço. Passamos a observar a ação artística como uma desordem real na ordem cotidiana, um convite ao corpo.

Se alterarmos o referente desta investigação para o virtual, e virtual sendo aquilo que não é real, em busca da compreensão sobre as consequências desse procedimento, encontraremos a virtualidade da produção simbólica, como meio para cercar a arte de procedimentos do pensamento e não da substância na substância. Propõem-se desta forma uma leitura da condição dos corpos existentes, de tal modo que suas implicações na construção do discurso, tornem-se impedimento para uma definição de ambos como meio de existência, mesmo que isto seja paradoxal. Assim, o virtual, que é apresentado como uma condição

simbólica que não possui substância no real, mas possui corpo e abre espaço para uma linguagem pura e sem substância referente no real. No entanto, toda essa discussão está centrada na dificuldade de definição dos corpos no meio, o que leva à problemática de um certo pragmatismo na atividade da arte e da produção de sentido dos objetos, em uma postura crítica diante do corpo que se esvazia de substâncias e de afetos.

Esta busca pela definição do que se apresenta sem referente no real – não pela precariedade da sua imagem, mas pela impossibilidade de sua definição – é o simbolismo de um corpo ao formular a fronteira das ações possíveis e reveladoras do imaginário no qual se apoiam. Sustento assim, que é no peso e na velocidade da queda que a expressão da sua realidade passa a ser um indício de encontro das substâncias no impacto dos corpos. Desse modo, podemos voltar à afirmação inicial e ajustá-la: “cair é o movimento em direção a um estado de fluxo, é um apresentar e presentificar em uma presença da condição origem”. É também estar disponível e sofrer as consequências desta disponibilidade ao ser afetado pelas forças na ação. Cair é acima de tudo um corpo, um pedaço de real e o oposto de virtual. A ação não só ativa outros corpos, ela relaciona-se com outros tempos e assim conecta com todos os atos que a precedem e sucedem.

A perda de sentido na linearidade cronológica conduz-nos a compreender um mundo onde o uso do termo *despencar* coloca em questão o que será a arte como expressão do tempo. Numa referência ao artista Ai Wei Wei, o que será liberado dos “tabus” desta arte, quando se deixam cair seus objetos? Igualmente, se colocarmos este movimento de semiologização²² das expressões do mundo nos trilhos das expressões políticas e cotidianas através da arte, como seremos afetados por essa arte? Possivelmente, este é um deslumbre de uma desordem que nos põe fora do mundo dos símbolos que elaboramos. Ou seja, coloca-nos no mundo das substâncias e dos corpos em relação. Assim, faz-se necessário adicionar elementos que possam de alguma maneira orientar este arranjo. Se retornarmos a Marcel Proust²³, e partirmos dele com Madeleine, do mesmo modo que partimos da pedra que cai, encontraremos um Proust constituído por meios de territorializar as suas memórias no tempo, no presente. E ao introduzir algo que seja fruto dos encontros dentro destas estruturas espaciais que são os corpos, Proust solicita um outro olhar – não um novo olhar, mas um retorno ao que já abandonámos por julgar uma suposta simplicidade ultrapassada pelo tempo cronológico²⁴. Esse procedimento é um modo de compreendermos e codificarmos o próprio tempo, não a partir de uma repetição periódica, mas a partir de uma profusão original, onde as presenças como a de Madeleine são os gatilhos de uma jornada rumo, não ao passado, mas a *antigos-presentes* e a memórias nunca vividas. Isso desestabiliza o que consideramos passado, norma e razão. Propõe-se aqui através de Proust um encontro destratificante – tal como o da pedra que cai e se choca no chão – ou de Madeleine que levada a boca, ativa memórias involuntárias sobre o sentido do presente e da relação com o tempo a ser perdido na cronologia, ou ainda, a ser redescoberto²⁵.

Esta aproximação enquadra uma das faces de Proust, a face da impossibilidade de uma cronologia linear na arte, uma vez que, a arte assim como o tempo, ainda não está liberta das condições dos seus contextos. É necessário elaborar a partir do que o próprio Proust propõe com Madeleine – um momento de eternidade (*moment proustien*) – quando somos invadidos por um outro sentido que desconfigura a periódica do tempo, retirando dele as sucessões. É este o momento que solicita de nós um olhar para o mundo, vindo desta relação com o tempo e com as nossas memórias. Um olhar que impossibilita que desta relação possa emergir uma expressão de excessos. Não será mais possível assim elaborar uma arte que não seja fruto de um encontro da consciência com o próprio tempo no território, ou seja, um conjunto de compreensões.

Todas essas jornadas se apoiam nas memórias com as quais constituímos, regulamos e organizamos uma ideia de previsibilidade. E, é com Proust que solicitamos dessas memórias uma elaboração imaginativa da consciência a partir das marcas deixadas no corpo e na história, aprendidas na estabilidade as vulnerabilidades e nas imprevisibilidades dos atravessamentos no encontro com a expressão que definem o ritmo e o corpo no tempo, questionando assim a lógica do que é elegido pelo tempo. Logo, estas que são ou serão chamadas de ruturas, atravessam a história ao serem contadas e reinterpretadas no fluxo. Outras são deixadas no abandono de um tempo vago, mesmo que sejam sempre relacionadas no surgimento do contexto.

Talvez seja aqui que surge a noção do indivíduo como um código – um código de experiências, um recorte de um espaço contínuo nas suas variações. E, se estamos de algum modo falando de cronologia e linearidade, falamos também de uma não-variação. Esse código, ou melhor, esse corpo ou território, suporta as intromissões gratuitas despidas de significado no fluxo das variações, dos encontros no mundo. Cláudio Ulpiano chama esse movimento de “desestratificante de ornamento”²⁶, uma existência dentro de um código, uma expressão que se repete, mas que também pode ser atravessada por esta pedra que despenca na improvisação dos seus atos, sendo assim um despenca como um retorno para o interior de uma determinada composição²⁷. É efetuar um tempo específico no espaço a partir desta intromissão no território. Assim, pode-se exemplificar o estar diante da fase adulta, com a capacidade de se libertar para uma vida na infância, como solicita Proust. Isto faz do tempo um retorno constante, uma intromissão incessante de memórias vindas de outros tempos. Tal permite-nos considerar que Madeleine não efetua a memória, mas torna a memória um corpo, um corpo em uma expressão de si, mesmo que esse encontro não dê fim às ilusões que temos de nós mesmos. Ou seja, essa memória que desorganiza a estrutura do corpo, já que a substância se mantém a mesma, efetua-se como um retorno de um canto gratuito que define e estabiliza este mesmo corpo.

Podemos considerar o corpo um território ou um código, uma coletividade de gestos e expressões em uma substância qualquer. Assim, esse território não será apaziguado pelo exercício da sua compreensão, mas dotar-se-á de potência

expressiva na escuta e relação de si e do outro corpo (código). E, por estar mais atento a estas simplicidades, esse outro corpo mostra “como medimos os processos de mudança, dos mais lentos e em surdina, aos mais escandalosos e de rutura”. Estes processos permitem-nos organizar a arte pela forma como nos afeta, e compõem as ruturas tal como marcas num corpo temporal da história, principalmente localizada ao que insistimos em chamar de passado.

Ao sugerir Madeleine ou qualquer outro desses “objetos”²⁸ privilegiados de liberdade, carrega-se a possibilidade de ativar a memória adormecida do passado, de nos remetermos para além do surgimento do corpo na possibilidade de uma expressão ou definição: é a arte vista como um coletivo de anúncios capazes de atravessar o momento presente. Ou melhor, com o seu canto gratuito, a arte interpreta a composição do corpo na expressão de um tempo presente. A arte é o erguer e o fazer desaparecer o território do agir; é o aparecimento do tempo-presente ao mesmo tempo que o tempo-passado numa comunhão gestual. Assim, a “temporalidade singular só é comparável à obra de arte, que tem o poder de abalar a percepção cotidiana e sucessiva sobre o tempo.”²⁹

Este *ornamento* é a introdução de um ritmo e de uma melodia que não fazem parte de uma constituição social, de um meio. A partir desta interferência, cria e inventa-se com o ornamento, não com o intuito de estabelecer uma nova ordem, mas de desestabilizar a atual, interferindo assim, tal como proposto por Deleuze, na descrição de uma “língua menor”³⁰. Ou, ainda segundo a desorganização temporal de Proust e através de Madeleine (que não age solitária no gesto de lembrar, age sem perceber as possibilidades de um retorno inédito, ativado por algo que nunca esteve lá, ou que está sempre variando). Com a presença de Madeleine, conseguimos compreender uma prática do tempo em sucessões que jamais será linear e periódica. É, antes, repleta de variações, transcódificações e campos do agir e ser agido – tal como as ressignificações dos objetos de arte.

Se mais uma vez retornarmos à pedra que cai, verificamos que não perde totalmente seu sentido enquanto significado. Antes, assume a potencialidade de um corpo em direção a um simbolismo, tanto do encontro a priori com o artista, quanto o que há de vir com o chão através do gesto artístico até à sua representação. Esse atravessamento nas narrativas de cada corpo, potencializa a prática de uma arte como algo que elabora um território, conecta corpos e amplifica potências sem direção para que daí surjam novos povos, novos ouvintes e novas experiências. Surge uma nova história. Assim, é necessário que se desorganize o tempo para que este se torne um corpo de potências e que cada um dos seus momentos abandone a carga significativa da história, para se tornar um possível encontro revelador. Daí sim, as ruturas tornam força e assumem função narrativa, tal como é compreendido num movimento duplo: “Um primeiro movimento dirigido ao futuro que se inicia na infância do herói e se estende até sua vida adulta, culminando na descoberta de sua vocação literária. Um outro, dirigido ao passado, constituído pela transformação do herói em narrador da própria vida”³¹. Assume, assim, uma ação que busca expressar-se na sua intensidade e

constituir o autor que usa da aproximação, não “por sintaxe, mas sim por amor umas às outras.”³². Tudo isso reflete uma aproximação dos significados possíveis pela força potente de seu elo significante, nunca pelo léxico ou função do existir. Talvez possa alegar o inexistir, o disléxico e o disfuncional como meios de compreendermos as futuras superações da cronologia e marcos de uma arte gratuita.

Notas

¹ PROUST, Marcel. 1922.

² WILLEMART, Philippe. 2013.

³ ULPIANO, Cláudio, 1989.

⁴ Foucault, Michael. 2018

⁵ ULPIANO, Cláudio, op. cit., (...) o corpo não é aquilo que se entende por sentido e por significado. O corpo se entende pela função, pelo uso e pelas práticas potenciais – assim que se entende o corpo. 1989.

⁶ *Id.*, *ibid.*

⁷ *Id.*, *ibid.*

⁸ AQUINO, São Tomas. 2003, p.33.

⁹ ULPIANO, Cláudio. op. cit., (...) o significado é um efeito da composição dos corpos. 1989.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*

¹¹ *Id.*, *ibid.*

¹² (...) Mas, segundo Durand (1989:18) apesar de todo esforço, Sartre ao final de sua obra, expressa a imagem como: “de bem pobre parentesco mental” e expressões que qualificam a imagem como: “uma sombra de objeto” ou nem sequer é um mundo do irreal e enfim que “a imagem não é mais que um objeto fantasma”. Conclui dessa forma que a imaginação “não é mais que nada, os objetos imaginários são duvidosos, vida factícia, coalhada, esfriada, escolástica, e ainda afirma ser para a maior parte das pessoas, o que lhes resta, e o que um esquizofrênico deseja”. E dessa forma: “o papel da imagem na vida psíquica é rebaixado ao de uma possessão quase demoníaca”. Assim ao concluir seu

trabalho, volta ao monismo do cogito, ou seja, ao cartesianismo. Portanto Durand afirma que Sartre falhou, apesar de utilizar o método fenomenológico, pois não consultou “o patrimônio imaginário da humanidade de que a poesia e a morfologia das religiões constituem”. Para Gilbert Durand, a imagem é a matéria de todo o processo de simbolização, fundamento da consciência na percepção do mundo. Imaginário é a capacidade individual e coletiva de dar sentido ao mundo. É o conjunto relacional de imagens que dá significado a tudo o que existe. Uma resposta à angústia existencial frente à experiência “negativa” da passagem do tempo. Durand (1989:14) define imaginário como: “O conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do homo-sapiens”. DURAND, Gilbert., 1989, p.115

¹³ *Id.*, *ibid.* p.49.

¹⁴ DURAND, Gilbert. – “O acontecimento é uma entidade significativa. Mas não é uma entidade potência. A potência é o corpo.”. 2000.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. p.207. 1966.

¹⁶ ULPIANO, Cláudio. op. cit. 1989.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. p.234, 2012.

¹⁸ *Id.*, *ibid.* p.123.

¹⁹ GRIEG, Geordie. p.27. 2013.

²⁰ ULPIANO, Cláudio. 1992.

²¹ CESAR, Paulo. 2017.

²² PROUST, Marcel. p.24. 1922.

²³ ULPIANO, Cláudio, op. cit. 1992.

²⁴ PROUST, Marcel. p. 87. 1922.

²⁵ ULPIANO, Cláudio, op. cit. 1989.

²⁶ *Id., ibid.*

²⁷ Nota do autor. O termo *objeto* é usado no sentido de coisa imaterial. Pertencente a uma generalidade.

²⁸ FERREIRA GATTI, Luciano. p.04. 2003

Bibliografia

AQUINO, São Tomas – Os Princípios da Realidade Natural, 1ª ed., Porto. PORTO EDITORA. 2004.

BARROS, Manoel – Menino do Mato, 1ª ed., Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

BENJAMIN, Walter – Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, trad. Maria Luz Moitte, Lisboa: Relógio D'Água. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – Kafka: Por uma literatura menor. 1ª ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges – O que vemos, o que nos olha. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges – A semelhança Informe. 1ª ed., São Paulo: Martins Fontes. 2015.

DURAND, Gilbert – A Imaginação Simbólica, trad. Hélder Godinho. Lisboa: Edições 70. 2000.

FERREIRA GATTI, Luciano – Marcel Proust e o *Inacabamento* do Passado, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as Coisas. 10ª ed., São Paulo. Martins Fontes. 2016.

GRIEG, Geordie – Café com Lucian Freud, 1ª ed., Rio de Janeiro: EDITORA RECORD. 2011.

²⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. p.178. 2014

³⁰ *Id., ibid.*

³¹ BARROS, Manoel. p.15. 2010.

PROUST, Marcel – NO CAMINHO DE SWANN, trad. Mario Quintana, 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes. 2006.

PROUST, Marcel – O TEMPO REENCONTRADO, trad. Pedro Tamen, 7ª ed., Lisboa: Relógio D'Água. 2005.

Webgrafia

FOUCAULT, Michael – Entrevista com Michel Foucault na Universidade Católica de Louvain em 1981. 2000 Acessado em: 2019/12/2019:

[https://youtu.be/yO_F4IH-VqM]

WILLEMART, Philippe. – LITERATURA FUNDAMENTAL 15 Em busca do tempo perdido. 2013. Acessado em: 11/07/2019: [https://tvcultura.com.br/videos/35412_literatura-fundamental-15-em-busca-do-tempo-perdido-philippe-willemart.html]

CESAR, Paulo – Os pós-modernos e a semiologização da realidade. 2017. Acessado em: 29/09/2019. [<https://www.youtube.com/watch?v=F5eQdjJmrRE>]

ULPIANO, Cláudio – Acervo Cláudio Ulpiano, Acontecimento e Sentido. 2013. Acessado em: 14/08/2019. [<https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/16/aula-de-12041989-acontecimento-e-sentido-2/>]

ULPIANO, Cláudio – Hábito e Renovação. 19192. Acessado em:14/08/2019. [<https://www.youtube.com/watch?v=plr-7IFLYmM.>]

O processo criativo do artista em “O Sol do Marmeleiro”: tempo, inacabamento, autobiografia e sonho

Mónica Santana Baptista

Professora Adjunta Convidada no Departamento de Cinema, área de Narrativas, da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC – IPL); doutorada em Artes (FLUL – UL).

Resumo

O presente trabalho problematiza os processos criativos do artista e a sua relação com a intenção de fixar o tempo num objecto de arte. Tendo como ponto de partida “O Sol do Marmeleiro”, de Victor Erice, são analisados os processos criativos que envolvem a tentativa do pintor Antonio López para fixar num quadro a luz de um marmeleiro e a consequente tentativa do realizador para registar em imagens-em-movimento esse esforço. Com este estudo pretende-se alcançar uma compreensão aprofundada da ligação que um artista mantém com as suas fantasias, a natureza da sua arte e a possibilidade de deixar o objecto final inacabado.

O filme permite desenvolver uma reflexão em torno da questão da materialização do tempo no cinema e na pintura; discernindo-se que, em última análise, este desejo de fixar o tempo é sempre ilusório, mas uma eterna fantasia que permite ao artista perseverar nessa missão de registar a fugacidade do momento presente numa obra de arte.

Palavras-chave

cinema, pintura, tempo, inacabamento, sonho, fantasia, criatividade

Abstract

This study aims to problematize the artist's creative processes in relation with his wish to set the present time in their final work. Having as starting point “Dream of Light”, directed by Victor Erice, the creative processes that involve the attempt of the painter Antonio Lopez to paint the light of a quince in a painting and the consequent attempt of the director to register in moving images that attempt, are analysed, for a deep understanding of an artist's relationship with his fantasies, the nature of his art, and the possibility of letting an artefact unfinished.

The film permits to develop a reflection about the question of materialization of time in cinema and painting, in the way that this attempt of fixation is always ultimately elusive, but an eternal fantasy of the painter and the director, so they continue the mission to register the fleeting time in a work of art.

Keywords

cinema, painting, time, unfinished work, dream, fantasy, creativity.

1. Do filme sem guião à luz que o pintor quer fixar: intervalo entre autobiografia e a centralidade de um tema

“Foi assim que tudo começou, sem qualquer plano, ‘sem nenhuma premeditação.’” (Costa, 2003: 322) Sem um guia de cenas definidas ou imaginadas, o objectivo de Víctor Erice, em *“O Sol do Marmeleiro”* (1993), era centrar-se no processo criativo do pintor madrilenho Antonio López, e nas suas tentativas para fixar e representar numa tela a forma como a luz incide no marmeleiro do seu quintal. Projecto impossível, próximo das aspirações de um demiurgo. (Ver imagem 1) Relembro, através de António Cabrita, versos de *“Semelhança”*, poema de Teixeira de Pascoaes:

“É ser quase invisível ser presente / Na distância é que os astros aparecem / O génio de um pintor / É dar as coisas (...) / Como Deus sonhando, as concebeu / Bem antes de as criar.” (De Pascoaes apud Cabrita, 1986: 14)

Erice queria também experimentar uma estrutura ficcional num registo cinematográfico aparentemente mais documental. Por isso, não recorre a cartões explicativos sobre as suas intenções de trabalho, nem a uma narração, sua ou de López, falando sobre os respectivos processos criativos¹. À partida, esta abordagem estabelece distanciamento em relação à dimensão autobiográfica do projecto. A propósito de *“Alumbramiento”* (2002), curta-metragem que realizou no âmbito de *“Dez Minutos de Vida”* (*“Ten Minutes Older”*), filme colectivo centrado na questão do tempo, Erice afirmou:

Tento não me deixar ir demasiado por aspectos autobiográficos. Não gosto que o meu trabalho seja apenas visto a partir desse ponto-de-vista; se for, considero-o um falhanço. Pretendo alcançar pontos de referência mais universais que apenas a minha própria história, porque me considero uma pessoa normal.² (Erice, 2004)

O realizador não centrou *“O Sol do Marmeleiro”* unicamente no processo de López. Tendo como unidade espacial a casa-atelier do pintor, o filme inclui o ecossistema nela existente: as obras de remodelação que estão a acontecer; os operários romenos que estudam espanhol; o rádio que López escuta e noticia a Guerra do Golfo (e nos contextualiza temporal e historicamente). O pintor recebe ainda a visita de um amigo também pintor (e os dois conversam sobre os tempos da universidade); as suas filhas surgem com um par de sapatos novos para ele experimentar; e, a certa altura, uns turistas aparecem também no quintal.



Imagem 1
López, junto do marmeleiro do seu quintal, tenta fixar a luz na tela. Víctor Erice, *O Sol do Marmeleiro*

A unicidade deste espaço é quebrada em momentos pontuais. Vemos alguns planos do exterior da rua, imagens de Madrid suburbana (edifícios e a linha de comboio junto a uns baldios), e de um prédio com as varandas iluminadas à noite (nas quais se destacam as rotinas de pessoas anónimas). Por outro lado, existe uma narrativa secundária ligada a Mari, mulher de López, também pintora. Maria vai fazendo os seus trabalhos numa pequena divisão, e auxilia os operários nas obras da casa. Depois de López deixar a sua tela inacabada na cave, Mari assume o lugar do artista que regressa a um quadro inacabado e tenta terminá-lo, focando-se nela o protagonismo do olhar e da acção.

Deste modo, Erice constrói um artefacto em que ficção e realidade se imiscuem. Como sublinha Bakhtin:

“A forma estética não pode ser fundamentada de dentro do herói, a partir do seu enfoque do objecto e do sentido na vida, por outras palavras, a partir da significação pura e simples da sua vida; a forma é fundamentada no interior do ‘outro’ - do autor, isto é, a partir de uma reacção geradora de valores que são, por princípio, transcendentais ao herói e à sua vida, mas, todavia, ligados a ele.” (Bakhtin, 1997: 104)

Erice parece ter descoberto:

“(…) a lei do crescimento da sua obra, essa exigência de espessamento, de engrossamento esférico, essa superabundância e (…) essa sobrenutrição que ela reclama e que lhe permite introduzir os materiais mais ‘impuros’ (...); como o que não cessa de desenvolver-se, de progredir incansavelmente em círculos que se aproximam cada vez mais em torno do ponto central, o qual deve ultrapassar toda a possibilidade, sendo unicamente e soberanamente real, o instante (...)” (Blanchot, 1984: 30)

Esses instantes polifónicos atravessam a centralidade do processo criativo do protagonista. Irrumpem como “materiais mais ‘impuros’”, trazem ritmos e outra espessura temporal ao tempo da acção que envolve López na tentativa de pintar a luz do marmeleiro. Blanchot estudou “*Jean Santeuil*”, escrito por Proust antes de “*Em Busca do Tempo Perdido*”, considerando que nesse rascunho autobiográfico “o tempo está quase ausente”:

“(…) mas está sobretudo ausente desses instantes resplandecentes que a narrativa representa de um modo estático e sem nos deixar pressentir que ela própria só pode realizar-se caminhando para tais instantes como para a sua origem e extraíndo deles o único movimento que faz avançar a narração.” (Blanchot, 1984: 30)

Erice complexifica a narrativa principal, focada num desejo muito pessoal de López (gesto de espera do tempo perene e fugaz, para o fixar numa tela), com rotinas e acções de outros intervenientes. Consegue abordar indirectamente o tema do processo de trabalho,

“(…) a fim de esbater as arestas demasiados vivas (...) e de restituir ao devir as cenas que, pouco a pouco, em vez de permanecerem visões fixas e petrificadas, se estendem no tempo, se aprofundam e se fundem no conjunto (...)”. (Blanchot, 1984: 31)

2. O jogo de olhares entre pintor(es), realizador e dispositivo: a fantasia de fixar o tempo

López tenta pintar o quadro, os dias vão passando, e o tempo meteorológico dita a impossibilidade de o fazer. A tela que fomos acompanhando a ser pintada é guardada. O inacabamento de obras faz parte da identidade artística de López: abandonar um quadro sem o retomar; retomar uma ideia num quadro ou tela, antes deixados inacabados, que podem continuar inacabados; continuar a perseguir uma ideia interrompida noutra obra. Como se López ficasse numa posição intervalar entre os seus intentos como pintor e

um resultado que não chega a alcançar. O que escreveu Blanchot sobre o escritor encontra aqui um eco.

"A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço."³ (Blanchot, 1982: 23)

Mari retoma um quadro que deixara inacabado, depois do marido guardar o seu na cave (onde outros, também inacabados, se encontram). De artista a modelo, sujeito do olhar a sujeito que é olhado, López cede a tarefa da criação artística a Mari, e afasta-se do processo de (in)acabamento do seu próprio projecto (que provavelmente irá retomar mais tarde). Por seu turno, no quadro de Mari, López assume uma identidade *semi-fictícia*, num cenário criado e encenado pela mulher. Está deitado, com uma bola na mão, entre a vigília e o sono; acaba por adormece, a bola cai ao chão e a pintura do quadro é interrompida. (Ver imagem 2)

Estamos perante um olhar tríplice, uma vez que o realizador Erice observa e filma Mari, que está a observar e representar López, que tinha sido o observador e criador principal até aqui. Esta espécie de abismo identitário, em última análise, torna López e Erice protagonistas dos seus respectivos trabalhos – quadro e filme. Ambos procuram focar-se na representação de uma obra que pode ficar incessantemente por acabar, pois o que querem é fixar o tempo.

Depois de Mari deixar o quadro, Erice continua a filmar López deitado na cama a dormir. Entramos numa sequência em que ficção e onírico se imiscuem. Escutamos a *voice over* de López a narrar um sonho de infância, origem da sua fantasia de representar a luz.⁴ Sobre "O Sol do Marmeleiro", Erice refere:



Imagem 2
Mari pinta o quadro em que López está representado. Victor Erice, *O Sol do Marmeleiro*

“Tenho essa reputação, mas sou de longe menos perfeccionista que Antonio. Provavelmente existe um aspecto autobiográfico no sentido em que ambos experienciamos a vida de uma maneira similar e temos obsessões semelhantes. Mas, de qualquer forma, estes são os grandes temas da arte barroca espanhola: a passagem do tempo, os sonhos, a decadência, a infância.”⁵ (Erice, 2004)

Esta viragem narrativa responde às inquietações de Erice. O realizador *deseña* com as letras de um “alfabeto de uma língua estranha” (Weil, 2014: 131), ou seja, com o dispositivo cinematográfico, um trabalho diligente de *collage* (dos seus *eus*, de tempos, de espaços e pessoas), num artefacto com vários significados. Bachelard destaca:

“Como o devaneio é sempre considerado pelo aspecto de uma desconstracção, ignoram-se esses sonhos de acção precisa que designaremos como ‘devaneios de vontade’, e mais, quando o real se faz presente, com toda a força, com toda a sua matéria terrestre, pode-se crer facilmente que a ‘função do real’ descarta a ‘função do irreal’. Esquecem-se então as pulsões inconscientes, as forças oníricas que se extravasam sem cessar na vida consciente. Teremos, pois, que redobrar a atenção se quisermos descobrir a actividade prospectiva das imagens, como uma aventura da percepção.” (Bachelard, 1991: 3)

A ideia de inacabamento progride para a tentativa de fixar as marcas da passagem do tempo e a transitoriedade do presente através do dispositivo. Erice volta ao quintal para filmar o marmeleiro, agora sem pintor nem tela. Folhas e frutos estão no chão, apodreceram e amareleceram - a árvore mudou. Benárd da Costa retoma as palavras do realizador. “O cinema é formidável para exprimir o nascimento e a decadência das coisas (...). Acho que o cinema é a língua que exprime as coisas mais fugitivas.” (Erice apud Da Costa, 2003: 323).

O carácter procrastinador das pinturas de López e Mari cede lugar a uma reflexão sobre a natureza do cinema, e respectivos processo de filmagem e aparelhagem. O realizador filma uma câmara de 35 mm (e o projector que a acompanha) ao lado do marmeleiro. (Ver imagem 3)

Escutamos o som de um *magazine* a rodar. Não percebemos se é um som diegético ou extra-diegético. Isto é, não é discernível se pertence à câmara que está em cena a filmar o marmeleiro, ou à câmara com que Erice está a filmar o que está a acontecer. A câmara em cena filma *sozinha* a árvore, sem um operador, sem presença humana. Ambas as máquinas assumem funções de personagem e autoria dos planos; observador e observado. Aquilo que o pintor não fez tenta agora fazer a câmara de cinema.

Nesta cena nocturna, Erice convoca para a estrutura nuclear de *"O Sol do Marmeleiro"* o olhar do cinema. O dispositivo está a ser olhado (alvo de reflexão) simultaneamente por realizador e espectadores. Em paralelo, o pintor que antes olhava o marmeleiro para o pintar, passou a ser objecto do olhar na obra que Mari (outra pintora) tentava terminar. Este meta-discurso evidencia o processo criativo de Erice ao longo da rodagem, bem como o carácter de efemeridade do projecto que partilha com López - ao qual a aparelhagem cinematográfica tenta sempre escapar, tentando fixar o tempo em imagens-em-movimento.

Bazin frisa que a tensão entre o olhar do sujeito observador e o ponto-de-vista do dispositivo advém do "mito do cinema total":

"(...) do realismo integral, a recriação do mundo à sua imagem, uma imagem na qual não era ponderada a hipótese da liberdade de interpretação do artista nem a irreversibilidade do tempo. Se o cinema ao nascer não teve logo todas as virtudes do cinema total do futuro, foi contra vontade sua, e somente porque as suas fadas eram tecnicamente incapazes de lhas conceder, não obstante os seus desejos." (Bazin, 1992: 27)

Erice reitera esta ideia:

Os filmes estão inerentemente cheios de tempo, especialmente se compararmos a sua linguagem à de outras formas de arte. O conceito do tempo e a sua duração: naturalmente todas as formas de arte expressaram o tempo de uma maneira ou de outra. Mas nenhuma conseguiu contê-lo, como uma tigela contém água, como o Cinema consegue fazê-lo.⁶ (Erice, 2004)

A obsessiva presença do tempo em *"O Sol do Marmeleiro"* tem como cerne a vertigem do



Imagem 3

A câmara assume o lugar que antes pertenceu ao pintor, registando as marcas da passagem do tempo. Víctor Erice, *O Sol do Marmeleiro*

inacabamento. Uma perpétua intenção de dar a ver o tempo, ainda que dele resistam apenas vestígios: a árvore delapidada pelo frio, vento e chuva, os frutos e folhas caídos e envelhecidos. O dispositivo cinematográfico tornado personagem filma e é filmado, observa e é observador; ganha protagonismo na impossibilidade de conseguir conter o tempo, apenas o reproduzindo parcialmente de forma mecânica.

Erice descobre e aprofunda o jogo (que sempre foi o do cinema) entre verdade e ficção, entre obra e processo criativo, e o desejo de circunscrever o tempo. Parece compreender “que o espaço da obra devia conter ao mesmo tempo todos os movimentos de duração, (...) ser apenas o movimento da obra para si própria e a busca autêntica da sua origem.” Em última análise, pretende uma obra que quer “ser finalmente o lugar do imaginário.” (Blanchot, 1984: 44)

O realizador justifica assim a inserção desta sequência no filme:

“É por isto que eu verdadeiramente mostrei a câmara de filmar no fim, para mostrar o meu instrumento de trabalho, como ele é. (...) Sinto que a linguagem da pintura pertence ao entardecer do nosso tempo e civilização e, numa maneira similar, o cinema e os filmes são o pôr-do-sol. Na totalidade, o cinema tem uma imagem jovem. Mas, de facto, penso que é precisamente o oposto.” (Erice, 2004)

No mesmo sentido, Erice recorda uma conversa com o pintor:

*“Uma vez estava a falar com Antonio López: ‘Já reparaste’, disse eu, ‘o quão rapidamente o cinema se tornou velho e a que velocidade? Como uma criança que prematuramente envelheceu.’ (...) López respondeu: ‘Mas para, o cinema nasceu quando o homem já era muito velho.’”*⁸ (Idem)

“A criança que prematuramente envelheceu” não deixa de ser criança, e Erice continua a tentar delimitar o tempo - que envelhece a cada filme que faz. Esses filmes (como todos, em cinema) são, em última instância, feitos para registar a perenidade daquilo que passa(rá). É em esta vertigem de inacabamento contida na dimensão temporal que se centra *“O Sol do Marmeleiro”*: “Nós não sabemos – especialmente eu considero que não sei – o que é realmente o tempo.”⁹ (Ibidem)

3. Os outros tempos: sonho, fantasia e infância do artista

López não terminou a sua obra, torna-se modelo de outra obra. Esta segunda obra, de Mari, fica também inacabada; o realizador tenta terminar o filme, perante dois quadros inacabados, filma uma câmara, sucedâneo da sua própria presença enquanto personagem e realizador.¹⁰ Em consonância, Merleau-Ponty ressalva:

"Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo (...); o meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjectivo, qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão." (Merleau-Ponty, 2015: 20)

Em "*O Sol do Marmeleiro*", López, Mari e Erice colocam-se neste impasse. O cinema seria o lugar da maturação de uma visão - daquilo que é possível fixar e registar da passagem do tempo. López e Mari são personagens, representações de si mesmos (variação das pessoas que são na vida). Por outro lado, López, que está a ser pintado na tela por Mari, é um simulacro dessa personagem e de si próprio. No cenário preparado por Mari, López adormece, e é Mari quem acaba por abandonar o quadro. A *voice over* de López que começamos a escutar resulta da reformulação de um sonho que o pintor contara a Erice. Tudo parece surgir como consequência do falhanço de fixar a luz num quadro.

Erice tinha já o objectivo de incorporar o sonho na narrativa.

"Decidi fazer este filme tendo o sonho como horizonte. O pintor perante o seu marmeleiro era o arranque, e o seu pesadelo o final. No trajecto não havia nada. Nenhum guião a que nos pudéssemos agarrar, mas a aventura foi intensa."¹¹ (Erice, apud García, 1993)

O realizador destaca os dois pontos estruturais do seu trabalho criativo, ambos coincidindo num processo de descoberta e construção do objecto fílmico acabado: "*O Sol do Marmeleiro*".

Quem é Antonio López ali deitado (entre os estados de vigília, sono e morte), descrevendo um sonho de criança, e parecendo contar aquilo que está a sonhar naquele preciso momento? Talvez seja a representação do jogo criativo que aproxima artista e criança. Jogo estabelecido entre a ficção e a realidade. Uma construção onírica, artificiosa, e simultaneamente real(ista), que personifica ainda o dispositivo cinematográfico - "criança envelhecida" que persegue a incessante representação da luz e marcas do tempo. "*O Sol do Marmeleiro*" vive destes espelhamentos e abismos: o que está ali já não existe, é apenas a ilusão dessa fixação temporal, já o sabemos à partida. O filme limita-se a trazê-lo como pressuposto criativo para o seu discurso e matéria narrativos.

Não se trata de um jogo apenas da infância, ou de uma rememoração. Este é o jogo que a arte protela - entre a tarefa do artista no acto e processo de criação, e a relação do próprio com o inacabamento da obra. O jogo entre López, que se propôs pintar a luz de Outono do seu marmeleiro, e Erice, que regista as tentativas dessa representação.

O tempo e o seu carácter fugaz é, no entanto, o que lhes está mais velado. Elia Prygogrine reflectiu sobre essa fugacidade:

O homem faz parte desta corrente de irreversibilidade que é um dos elementos essenciais, constitutivos do universo. (...) (Aristóteles) diz que o tempo é o estudo do movimento, mas na perspectiva do antes e do depois. Mas a partir de que perspectiva do antes e do depois? Aristóteles (...) afirma que talvez seja a alma que efectua a operação de contar. (Prygogrine, 2008: 18)

“*O Sol do Marmeleiro*” constitui-se também como um artefacto do tempo onírico e encenado. É nesta “alma” que se centra o artista, realizando o seu trabalho entre os territórios da fantasia, sonho, realidade, ficção e autobiografia. Freud lembra que a criança:

“(…) distingue bem os jogos da realidade, apesar de todo o investimento que neles efectua, apoiando de bom grado, os seus objectos e relações imaginadas em coisas palpáveis e visíveis do mundo real.” (Freud, s.d.: 50)

O jogo infantil é substituído pelo “sonho acordado” e pela fantasia; o adulto

em vez de brincar passa a imaginar. Constrói castelos no ar, realiza o que se designa por sonhos acordados. Penso que a maior parte das pessoas constrói fantasias em dadas épocas da sua vida”. (Freud, s.d.: 51)

Em particular, um artista estende essas épocas à sua prática diária: é seu ofício criar, estar em processo de produzir a sua obra. Em “*O Sol do Marmeleiro*”, o “poder de suspender o tempo numa espera desejosa” (Freud, idem) falha no quadro do marmeleiro que López abandona, mas efectiva-se e ganha força na cena que Erice filmou, montou e incorporou no filme. Perante o quadro inacabado, o que ganha forma *animista* não é o marmeleiro, o próprio López ou a câmara de filmar, mas a descrição do sonho. E, deste modo, artista e a criança *animam* o jogo que pertence ao mundo que velamos aos outros.

“Não posso, porém, omitir a relação das fantasias com o sonho. Os nossos sonhos nocturnos são também fantasias, tal como podemos concluir através da interpretação dos sonhos.” (Freud, s.d.: 53)

O tempo de López é o tempo da procura da obra, no encontro com o marmeleiro; tempo de meditação e fantasia, esperando a luz certa - um desejo de estar junto do seu modelo. Erice reitera esta vontade do pintor: “(…)

é como se López entrasse num silencioso, misterioso e secreto diálogo com a árvore."¹² (Erice, apud Russell, 1998: 132) Do seu lado, Erice constrói um conjunto de jogos temporais ao longo de "*O Sol do Marmeleiro*". Noutros termos: entra em diálogo com López e com o marmeleiro; complementa esta relação com um conjunto polifónico de outras personagens e respectivos contextos; instala o dispositivo cinematográfico como personagem; introduz as dimensões de sonho, fantasia e inacabamento, através do quadro encenado, que é depois atravessado pela ideia de sonho descrito pela narração. Como Merleau-Ponty afirma:

"O enigma consiste em que o meu corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer-se, então naquilo que vê o 'outro lado' do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um em si, não por transparência, (...) (mas) um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que se compreende no meio das coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro." (Merleau-Ponty, 2015: 20-21)

O âmago do trabalho criativo encontra-se nesta relação entre "*visível e vidente*". O marmeleiro e respectivo quadro inacabado, o marmeleiro e a câmara, o sonho descrito e o próprio López tornam-se elementos dramáticos e narrativos da unidade da obra. Todos se "abeiram do mundo", diria Merleau-Ponty, cada um tomando conta do outro, sem nunca impor o seu lugar (nem o realizador o faz). O processo de criação é permeado pelos temores do inacabamento.

O sonho narrado reflecte ainda as aspirações e resiliência do pintor na perseguição de uma ideia. A perseguição de uma aspiração - tentativa de materializar elementos de um sonho num quadro - permite a López não desistir desse desejo (impossível) de representar a luz que incide sobre um marmeleiro.

É neste âmbito que Freud chama a atenção para o lugar intercalar entre sonho, criatividade, realidade e recordação.

A partir do conhecimento adquirido com base nas fantasias, devemos proceder à seguinte descrição: uma experiência actual e intensa despertada no escritor¹³ a recordação de uma experiência anterior, normalmente ocorrida na infância, da qual parte o desejo que se realiza na obra literária, em que tanto pode reconhecer-se elementos do acontecimento recente como da antiga recordação. (Freud, s.d.: 55)

Foi para falar do que constitui a identidade e um certo perfil do artista que Erice projectou e concebeu "*O Sol do Marmeleiro*". Filme em que

cada artista revela e esconde os seus segredos; num movimento constante de aberturas e fechamentos, em torno dos reverses que estão na génese de qualquer processo criativo. Entre tantos objectos inacabados temos uma obra terminada: o próprio filme; até à data, última longa-metragem de Erice. Em última análise, o crucial é viver o processo de feitura, estar nesse *pathos* da criação. Como López salienta:

“(...) o caminho é mais agradável que o resultado. É por isso que não me sinto ansioso quando chego a um ponto em que tenho de abandonar o quadro e deixá-lo na cave. (...) O importante é estar próximo de uma coisa primária e perfeita como o marmeleiro.”¹⁴ (López apud Russell, 1998: 132)

E, mesmo elaborando um meta-discurso em torno das possibilidades de o dispositivo cinematográfico filmar aquilo que o pintor não pinta, Erice tem consciência dos limites e virtudes do cinema e da pintura, no que concerne ao registo do tempo.

“A linguagem do cinema quando confrontada com a da pintura é a da decadência pura. O cinema tem uma linguagem muito mais dura e, se não é utilizada com muito cuidado, pode ter resultados perigosos. Invejo o pintor porque a sua linguagem é individual, inconsciente do tempo. Continuo a sentir uma emoção extraordinária quando vejo a mão de Antonio López sobre um papel. A câmara não permite essa aventura solitária em que podemos embarcar, como acontece na pintura.”¹⁵ (Erice apud García, 1993)

4. Conclusão:

Qualquer obra de arte (filme, quadro ou outra) seria então a materialização do mistério que nasce do modo (consciente e inconsciente) como o artista realiza o seu trabalho - “isto permanece o seu maior segredo”. (Freud, s.d.: 56) No caso de “*O Sol do Marmeleiro*”, um segredo semi-revelado, e em si mesmo um velamento. Abertura fugidia, que transforma o desconhecido, o disperso e o inconsciente, agregando-os ao que de mais perene existe: a realidade do aqui e agora, e o tempo.

O título do filme – “*O Sol do Marmeleiro*” – reitera a génese do próprio objecto. Conjuga todos os elementos plásticos, diegéticos e meta-discursivos, bem como personagens, processos criativos e fantasias que vão compondo a estrutura final. “A presença de espírito é a (sua) essência; notar com exactidão o que sucede em cada segundo é mais decisivo que conhecer de antemão o que está distante.” (Benjamin, 1992: 101).

Tudo se resume a essa personagem central: a luz do sol que se debruça sobre um marmeleiro: personificação do tempo. Protagonismo imprevisto,

teimoso e volátil: "Sinais percussores, pressentimentos, signos", que "perpassam todos os dias pelo nosso organismo como o bater de ondas. Adivinhá-los ou utilizá-los, eis a questão." (Benjamin, idem)

É nesta violência do tempo, linguagem da "decadência pura"¹⁶ (Erice apud García, 1993), que se move o realizador Víctor Erice. Tudo o que fixou no filme é vestígio e marca do que invariavelmente já mudou.

Em suma, a luz joga com as fantasias de todos; mas este é um jogo que todos querem jogar. Pintor, realizador, espectador (até as restantes personagens) tentam persegui-la, nomeá-la, fixá-la. Como se quisessem agarrar uma borboleta que constantemente escapa, e não sabemos de onde veio nem quando vai partir para outro lugar. Sabendo de antemão que "antes de uma profecia ou uma tal advertência se transformar numa palavra ou imagem transmissíveis, a sua melhor força já terá morrido." (Benjamin, 1992: 101).

Notas

¹ Estes foram pressupostos que Erice utilizou na feitura de um conjunto de pequenos filmes que ambos os artistas fizeram, depois de "O Sol do Marmeleiro", com o título "Apuntes" (2003). Um projecto que recupera imagens antigas.

² "I try not to indulge too much in autobiographical aspects. I shouldn't like my work to be looked at only from that point of view; if it were, I'd consider it a failure. I aim for more universal points of reference than just my own story, because I consider myself an ordinary person." (ERICE, V., 2004. Entrevistado por ANDREW, G., "The Quiet Genius of Victor Erice". Vertigo – Vol 2, Issue 6, em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

³ "The writer's solitude, that condition which is the risk he runs, seems to come from his belonging, in the work, to what always precedes the work. Through him, the work comes into being; it constitutes the resolute solidity of a beginning. But he himself belongs to a time ruled by the indecisiveness inherent in beginning over again." (BLANCHOT, Maurice. 1982, "The Space of Literature", London, University of Nebraska Press Lincoln)

⁴ Podemos ver este momento como uma espécie de confissão do próprio López, sob a forma de sonho *escutado* pelo espectador.

⁵ "I have this reputation, but I'm far less of a perfectionist than Antonio. Perhaps there's an autobiographical aspect in that we experience life in a similar way and have similar obsessions. But in any case, these are the great themes of Spanish Baroque art: the passing of time, dreams, decadence, childhood." (ERICE, Víctor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., "The Quiet Genius of Victor Erice". Vertigo – Vol 2, Issue 6, em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

⁶ "Films are inherently full of time, especially if you compare their language to that of other art forms. The concept of time and its duration: film is obviously best equipped to express that. Naturally all art forms have expressed time in one way or another, but none has managed to contain it – as a bowl can contain water – as film has managed to do". (ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., "The Quiet Genius of Victor Erice". Vertigo – Vol 2, Issue 6, em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

⁷ “This is why I showed a film camera at the end, to show my work-tool, as it were. (...) I feel that the language of painting belongs to the dawn of our time and civilization, and, in a similar way, cinema belongs to its sunset. On the whole, cinema has a youthful image, but in fact I think it’s exactly the opposite.” (ERICE, Vitor, 2004. Entrevistado por ANDREW, Geoff, “The Quiet Genius of Victor Erice”. Vertigo – Vol 2, Issue 6, em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice)

⁸ “Once I was speaking with Antonio. ‘Have you seen,’ I said to him, ‘how quickly the cinema has become old? Like a child that has become prematurely old (...). Then Antonio replied, and it’s something I’ll never forget: ‘Ah, but you see, cinema was born when man was already very old.’” (Idem)

⁹ “We don’t know – I especially think that I don’t know – what time really is.” (Ibidem)

¹⁰ E aqui também sabemos que aquela é um duplo da sua câmara, uma vez que a câmara de Erice está a filmar esta que serve de *personagem*. Estamos num contínuo *mise-en-abîme*.

¹¹ “Decidí hacer esa película teniendo el sueño como horizonte. El pintor ante su membrillo era el arranque y su pesadilla el final. En el trayecto no había nada. Ningún guión al que poder agarrarnos, pero la aventura ha sido intensa”. (GARCÍA, Ángeles. 1993, “*Victor Erice dice que ‘El sol del membrillo’ es para minorías que están en todas partes*”, em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

¹² “(...) it is as if he gets into a silent, mysterious, secret dialogue with the tree.” (RUSSELL, D. 1998, “*Suspension and Light – The Films of Victor Erice*”, Ottawa, National Library of Canada)

¹³ Novamente, podemos estender o lugar do escritor ao lugar do artista.

¹⁴ “For me, the journey is more enjoyable than the result. That’s why I don’t feel anxious when I reach the point where I abandon the oil painting and leave it finished in the cellar. (...) The important thing for me is to be close to something primary and perfect like the quince tree.” (RUSSELL, D. 1998, “*Suspension and Light – The Films of Victor Erice*”, Ottawa, National Library of Canada)

¹⁵ “El lenguaje del cine confrontado al de la pintura es el de la decadencia pura. El cine tiene un lenguaje mucho más duro y, si no se utiliza con mucho cuidado, puede resultar muy peligroso. Envidia al pintor porque el suyo es un lenguaje individual ajeno al tiempo. Me sigue produciendo una emoción extraordinaria ver la mano de Antonio López sobre un papel. La cámara no permite esa aventura solitaria en la que uno se puede embarcar con la pintura”. (GARCÍA, Ángeles. 1993, “*Victor Erice dice que ‘El sol del membrillo’ es para minorías que están en todas partes*”, em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

¹⁶ “El lenguaje del cine confrontado al de la pintura es el de la decadencia pura.” (GARCÍA, Ángeles. 1993, “*Victor Erice dice que ‘El sol del membrillo’ es para minorías que están en todas partes*”, em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. 1991, "A Terra e os Devaneios da Vontade – Ensaio sobre a Imaginação das Forças", São Paulo, Martins Fontes

BAKHTIN, M., 1997, "Estética da Criação Verbal", São Paulo, Martins Fontes

BAZIN, Andre. 1992, "O que é o Cinema?", Lisboa, Livros Horizonte

BENÁRD DA COSTA, J. 2003, "Os Filmes da minha Vida", Lisboa, Assírio e Alvim

BENJAMIN, W. 1992, "Rua de Sentido Único e Recordações de Infância em Berlim por volta de 1900", Lisboa, Relógio D'Água

BLANCHOT, M. 1984, "O Livro por Vir". Lisboa. Relógio D'Água

CABRITA, António. 1986, "O Eco são todas as Vozes" in "O Bosque Sagrado – o Cinema na Poesia", Braga, Jorge de Sousa; Ferreira, António; Magalhães, Álvaro, Lisboa, Gota d'Água

FREUD, S. s.d., "Textos Essenciais sobre Arte, Literatura e Psicanálise". Mem-Martins, Europa-América

MERLEAU-PONTY, M. 2015, *O Olho e o Espírito*. Lisboa, Vega

PRYGOGRINE, E. 2008, "O Nascimento do Tempo", Lisboa, Edições 70

RUSSELL, Dominique. 1998, "Suspension and Light – The Films of Victor Erice", Ottawa, National Library of Canada

WEIL, Simone. 2014, "O Enraizamento", Lisboa, Relógio D'Água

Outras referências consultadas

ERICE, Víctor, 1993. Entrevistado por GARCIA, A., "Víctor Erice dice que 'El sol del membrillo' es para minorías que «están en todas partes». *El País* - 20 Janeiro de 1993, acessado a 27-11-2019 em https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html

ERICE, Víctor, 2004. Entrevistado por ANDREW, G., "The Quiet Genius of Victor Erice". *Vertigo – Vol 2, Issue 6*, acessado a 27-11-2019 em https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-6/the-quiet-genius-of-victor-erice

Tempo, silêncio: cantar uma música na sua cabeça

Lucas Ferraço Nassif

Cineasta e investigador. Reside em Lisboa, Portugal. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2013) e mestrado em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2015). Conclui o doutoramento no Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Resumo

A partir Chantal Akerman, este ensaio deseja fazer considerações acerca do tempo. Os trabalhos da cineasta se constelam com os de outros autores como Fred Moten, Anne Carson, Anne Sexton, Ludwig Wittgenstein para então realizar perguntas, ir aos arquivos, pensar a rasura, a ansiedade do artista, a morte.

Palavras-chave

Chantal Akerman, Les Rendez-vous d'Anna, Rasura

Abstract

From Chantal Akerman, this essay makes considerations on time. Her works constellate with works from other authors such as Fred Moten, Anne Carson, Anne Sexton, Ludwig Wittgenstein in order to make questions, to find archives and to think about the erasure, the artist's anxiety and death.

Keywords

Chantal Akerman, Les Rendez-vous d'Anna, Rasura

Nos últimos três ou quatro anos, no curso de terminar este livro, eu com frequência retornei às palavras de Stanley Cavell ao fim de *A Pitch of Philosophy*: “Eu estou preparado para fazer um voto ... de que eu tenho o ouvido, de que eu sei a música da língua materna de minha mãe também é minha?” Minha mãe, B Jenkins, ensinou-me o valor da tentativa de alcançar algo e na sua “ausência” o valor, a essência da sua tradição, amanhece em mim todas as manhãs de uma maneira diferente como velho e novo desejo. Eu quero ir o mais longe de onde ela estava como ela queria que eu fosse, todo de volta para ela chão e linha. Todo o meu trabalho é dedicado à ela com todo o meu amor.

(MOTEN, Agradecimentos de *In the Break*, 2003)

Cantar uma música que a mãe não canta. Diante do silêncio da mãe. Como Chantal Akerman, Anne Carson, ao fim de *Men In The Off Hours* (2000), escreve sobre sua mãe – que morreria durante a escrita de seu livro. Em *No Home Movie* (2015), no livro/performance *Une Famille à Bruxelles* (1998), mas não somente neles: ao longo de sua filmografia, dos seus projetos, a cineasta trouxe sua mãe para o seu trabalho. Sua mãe foi chamada a ser parte estrutural do seu cinema. Uma questão estruturante, uma razão estruturante? Uma razão, mesmo que sem certeza, para o trabalho. Chantal Akerman dirá numa entrevista dada em Chicago em 1976 (transcrita pela *Film Quarterly* em 2016) – enquanto ainda filmava *Jeanne Dielman* – da importância de sua mãe visitar o set, que seu filme vinha da relação com sua mãe, com sua tia, do ritual do dia-a-dia, dos rituais tradicionais perdidos, da casa. Ela também dirá que, se sua mãe morresse, ela não saberia o que fazer de sua vida. Ainda: noutra entrevista – esta feita por Nicole Brenez em novembro de 2011 e que pode ser achada no catálogo monográfico organizado pelo Festival de Bobigny (2014, p. 61) –, Chantal Akerman descreverá sua filmografia utilizando poucas frases para cada um de seus filmes. Para *Les Rendez-vous d’Anna* ela escolhe: “Diga-me que me ama, Chantal. (Sempre a minha mãe)”.

E *Les Rendez-vous d’Anna* é mais sobre a mãe do que pensava. Ivone Margulies conta num artigo que também existe no catálogo Bobigny que o projeto, originalmente, seria uma visita surpresa de uma mãe à sua filha que mora em Paris (2014, p. 95). A mãe descobriria então “o mundo de sua filha”. *Les Rendez-vous d’Anna* não é essa história; entretanto, o encontro entre Anna e sua mãe ainda acontece e tem uma centralidade literal no filme. Margulies sublinha que a Bélgica – onde elas se encontram – fica entre a Alemanha e a França, os lugares do começo e do fim da projeção. Mãe e filha se encontram, ainda, mas esse encontro está “escondido” do drama, é fugidio, da ordem do “desdramatizado” na estrutura do filme. Em meio aos

encontros, a mãe é central e é conversando com ela que Anna contará sobre seus telefonemas à Itália, do seu desejo de encontrar a mulher italiana que conheceu e se apaixonou. Diz que pensou na mãe enquanto estava com ela, quando dormiram juntas. Ela fala muito mais do que a mãe, expõe-se como não havia se exposto até agora. Está nua ao lado dela, na cama onde também dormirão juntas. Na conversa entre mãe e filha é anunciado o desfecho do filme: o recado na secretária eletrônica de sua amante italiana que me faz afundar na poltrona e que atinge a minha solidão profunda mesmo quando não estou aparentemente solitário. “*Anna, dove sei?*”; “*Anna, where are you?*”.

Anne Carson, quando encerra *Men In The Off Hours*, fala da morte de sua mãe. Fala que, enquanto seu livro era escrito, sua mãe morria – “*E agora eu não tenho ninguém, eu pensei*” (p.165). Ela vai aos diários de Virginia Woolf e neles encontra um conforto sobre o qual escreve: “– por que essas páginas são tão reconfortantes? Elas a levaram, depois de tudo, ao Rio Ouse” (p. 165). Ao ler as palavras de Woolf, Carson encontra prazer. Um prazer que se dá em formar palavras e ordem do choque: um prazer que se dá em formar o choque nas palavras e na ordem, ela aponta. Difícil traduzir sua frase: “*forming such shocks into words and order*” (p. 165). E é ao Tempo que se agradece por esse prazer. Tempo, com “T”, a autora escreve. Anne Carson traz um fragmento de Woolf disponível no arquivo da Biblioteca Pública de Nova York. Também não traduzo o trecho:

It is strange that the sun shd be shining; and the birds singing.
For here,
it is coal black: here in the little cave in which I sit.
Such was the complaint of the woman who had all her faculties
entire.
~~She did not sufficiently. She had no grasp of~~
(p. 165-166)

Junto de Virginia Woolf, ela chegará a um entendimento que se passa entre a rasura e a morte. Dessa linha rasurada que encontra num texto de Woolf, Carson dirá: “Elas são como a morte: por um simples golpe – tudo está perdido, e ainda está aí”. E mais, sobre a morte e a vida: “A morte risca uma linha todo o momento no tempo ordinário. A morte se esconde dentro de toda frase brilhante que nós alcançamos ou não alcançamos. A morte é um fato” (p. 166). Novamente, os fatos surgem neste texto. E, mais uma vez, é complicada a tradução de uma breve passagem. Faço algumas tentativas:

~~everything~~ is (in) erasure,
(MOTEN, 2003, p. 43)

~~tudo~~ é (em) rasura,
~~tudo~~ é (na) rasura,
~~tudo~~ é () apagado,
~~tudo~~ é (no) apagamento,
~~posso ter usado o verbo errado: tudo está, não tudo é.~~

Rasura, mãe, morte e vida não estão separadas. No Tempo, onde estamos e para onde vamos, uma se esconde dentro da outra. “nós começamos no escuro/e o nascimento é a nossa morte”, são as palavras que Anne Carson escolhe para que sejam as primeiras da sua *Antígona* (2015, p. 9), assim em minúsculo. Encontro nos arquivos da Cinemateca Francesa um roteiro de *Les Rendez-vous D’Anna* com partes inteiras rasuradas. Também encontro essas rasuras em *Da Certeza*, de Ludwig Wittgenstein (essas foram deixadas pelos editores). As cenas rasuradas do roteiro nunca chegaram a ir ao filme. Como ver esse filme, agora, e não pensar naquilo que não chegou a estar lá? Assim também é com o filme de Akerman nunca realizado sobre o Oriente Médio. A guerra que destruiria cidades inteiras da Síria talvez já estivesse lá, nas linhas não alcançadas do filme não realizado (mas que também já existe, de algum jeito, nas cabeças dos que sabem desse fato), no Tempo e na proposta de entendimento de Carson. Talvez esse seja um caminho de ansiedade e de antecipação excessivas; entretanto, é um caminho de entendimento que nos permite fazer ou ensaiar, experimentar, jogar com, tentar essas traduções do choque às palavras, à alguma ordem. Isso não é resignação: é um trabalho empenhado na dificuldade da vida. “É isso, complexifica um bocadinho” (AKERMAN, *apud* Madeira, 2019, p. 29)

O trecho rasurado por Wittgenstein em *Da Certeza* é este:

Tudo aquilo que tratamos como evidência indica que a Terra existia muito antes do meu nascimento. A hipótese contrária não tem *nada* que a confirme.

Agora, se tudo depõe a *favor* e nada contra uma hipótese, – ela é objetivamente certa? Ela pode ser *denominada* assim. Mas ela corresponde *absolutamente* ao mundo dos fatos? Quando muito, ela mostra-nos o que quer dizer “correspondência”. Achamos que é difícil concebê-la (como) falsa, mas também que é difícil aplicá-la. *Acréscimo*: com essa pergunta já te moves num círculo.]

(*Da Certeza*, §203)

Ele contribui ao debate da proposta de Carson? Sim, na medida em que retoma os fatos e deles percebe poder existir uma ordem que não a do certo ou do errado, do confirmável ou não. Os fatos não dependem das suas confirmações: eles podem ou não existir para além da confirmação da hipótese

das suas existências. Esse é um problema que nos coloca em círculos. Talvez pudesse ser chamado de um paradoxo perspectivista do filósofo no mundo. A aceitação de um infinito dos fatos. O que é, de certo, angustiante e complicado para os que desejam saber e confirmar tudo. Mas que também é terapêutico naquilo que nos reconforta e apresenta um jogo que podemos jogar para além das evidências que confirmam uma hipótese.

Podemos ir em direção a uma escritura do choque, uma inscrição no choque que rasura certos limites da nossa linguagem, dos nossos modos, formas de vida. Rasurar os limites da linguagem não significa apagar os limites da linguagem – pelo contrário, uma vez que a rasura deixa as coisas mais evidentes e não é borracha. Foi aberto um espaço para outros mundos e para os seus fatos não confirmados. Se “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (*Tractatus Logico-philosophicus*, §5.6), como dar conta de tantos outros mundos e de tantas outras linguagens? Talvez não seja mesmo possível; podemos então viver com essa impossibilidade. E talvez por isso Wittgenstein tenha rasurado esse trecho daquilo que escreveu, deixando-o sem que fosse apagado. Wittgenstein (e seus editores, posteriormente) destaca o complicado que está ali, em círculos, que persiste estranhamente. O trecho não foi apagado e portanto ainda reclama e ganha, pelo risco, o destaque. Esse destaque é o da linha que passa por cima das frases, chamando atenção para aquilo que deveria ter ido embora, mas que não foi. Há mistério nesse risco – ele esconde os motivos pelos quais foi realizado ao mesmo tempo que tenta esconder algo que já foi escrito, que já existe. Nós especulamos sobre ele, sobre o porquê dele estar sobre aquelas frases. Ele alerta que aquele também é um pensamento que existe em Wittgenstein. Um gesto de força que interrompe o ritmo do texto e que nos coloca a pensar sobre o pensamento.

Talvez essas sejam notícias daquilo que Wittgenstein também fala no *Tractatus Logico-philosophicus* quando chega na proposta de “campo visual sem limite”.

A morte não é um evento da vida. A morte não é vivida.

Se por eternidade é compreendida não a duração de uma temporalidade sem fim mas a atemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente.

A nossa vida é infinita da maneira como o nosso campo visual é sem limite. (*TLP*, §6.4311)

Um “campo visual sem limite” proveniente da aceitação de mundos não confirmáveis e do presente da atemporalidade? Acima de tudo, da aceitação de que a morte apesar de não ser vivida, esconde-se na vida, na rasura da vida? É o Tempo, como já disse Anne Carson, quem demarca esses limites. Conceitos, conceitos, conceitos: são roteiros, roteiros, roteiros de como

podem ser os nossos mundos, as nossas vidas. Charles Bernstein, por exemplo, opõe-se – ou melhor: complexifica – ao que ouvimos habitualmente do Tempo: “*Time wounds all heals*,” “*Time bleeds all wounds*,”; “O tempo fere toda cura”, “O tempo sangra todas as feridas”. Isso está no poema *Apoplexy/Apoplexie*, da coletânea *Near/Miss* (2018, p. 46-47). E ao escrever as suas frases, os seus versos, Bernstein aponta ironicamente para uma outra relação com o Tempo – para um trajeto em direção a um outro mundo, a uma outra vida.

O mais difícil é lidar com a ansiedade e com a angústia, respirar fundo diante das impossibilidades de confirmação de outros mundos e da atemporalidade da vida infinita, do viver eternamente no presente, do não viver a morte. Por isso o “campo visual sem limite” pode ser um alívio paradoxal: uma vez que ele é a saída do sujeito e da sua experiência em direção ao pensamento do mundo e da linguagem pelos seus limites, consciente (mais ou menos) dos seus limites. Um paradoxo cinematográfico pois percebemos a duração – experiência – e também desejamos acreditar na atemporalidade do filme – representação –, na vida eterna da obra, de quem e do que fica eternizado nela. Esse paradoxo, coloco-o ao lado daquilo que Chantal Akerman fala de Michael Snow: “eu não estou na experimentação pura de uma ideia, eu procuro alguma coisa, eu não sei o quê, eu não fico no conceito, jamais” (2014, p. 68). Nas experimentações de seus filmes, Chantal Akerman não se contenta com um cinema científico, estrutural, programático, de confirmação ou de invalidação de uma hipótese. A sua procura vem de um desconforto e nunca a deixou num lugar confortável. Para abraçar a força desse paradoxo, a história do filme não pode ser dispensada; precisamos entender, como Akerman, que o cinema é feito ao mesmo tempo de experiência e de representação.

Trilha sonora: Ryuichi Sakamoto, *async*. Álbum de 2017, realizado após o músico passar por um tratamento de câncer na garganta. Toca *Andata*, que poderia ser uma música fúnebre, com um órgão todo em destaque, mas que não é. Sobreviver à morte é algo que acontece na vida. Entretanto, sobreviver (ser um sobrevivente, ou mesmo filho de um sobrevivente) é difícil.

As mães, Virginia Woolf, a família Wittgenstein, a morte de Chantal Akerman – ela, que trouxe para sua obra outras que também se suicidaram como sua tia Ruth, a mãe de Amos Oz (ambas em *Là-bas*, 2006) e Sylvia Plath (*Letters Home*, 1986). “Suicidam-se por todo o lado” (2014, p. 50), diz ela. Lidar com a angústia e a ansiedade apontadas aqui é uma tarefa árdua e insistente – elas são antecipações de resultados dos nossos trabalhos, inquietações provenientes das perguntas: “o que vai acontecer conosco?”, “como dar conta dos fatos, do choque, formar palavras e ordem?”. Uns não querem dar conta, mas eu queria, não sei por que – e vivo nisso que não para, que continua e que lateja dia a dia.

O suicídio parece caminhar por estas linhas, nos gradientes da ansiedade

e da angústia. Trazer tantas pessoas para conversar é a busca por uma calma mesmo que ineficiente, agora, neste momento, e saber que é um problema que dividimos com outros. É tentar dizer da possibilidade desse “campo visual sem limite” – mesmo que ele seja inatingível ou “inconfirmável”. Wittgenstein, em sua proposta, pode estar a responder aos fatos do mundo assim como Carson e Woolf: enxergando a ocorrência do choque, além da angústia e da ansiedade e propondo algo que vem disso, formando palavras e ordem disso.

Ouso apontar que talvez por causa da atemporalidade Quentin, em *O Som EA Fúria* de William Faulkner, use um relógio quebrado. Na verdade, ele carrega um relógio de bolso quebrado. Quentin foi outro convidado e, junto dele, trago também Anne Sexton para a conversa. Os dois são aparições superficiais neste texto, vultos. De Quentin já falei brevemente – seu relógio quebrado veio como uma imagem de uma possível tentativa de atemporalidade, uma intuição que conecta coisas. Sim, isso é interpretar, fazer uma metáfora. Por que não aceitar que fazemos metáforas de tempos em tempos ou mesmo o tempo todo? Já Sexton: acredito que este seu poema que mostro abaixo permite compreender melhor as passagens que acabaram de ser escritas. As angústias e as ansiedades. As angústias e as ansiedades diante do mundo, da linguagem, dos limites, da arte e do desejo de escrever. Da morte que não vamos viver segundo Ludwig Wittgenstein (mas que está ali rasurada na vida). Os nossos trabalhos, as nossas antecipações diante de tudo isso, as nossas respostas aos mundos, a tensão dos desejos. O poema de Sexton se chama *Ambition Bird* e foi publicado na coletânea *The Book Of Folly*. Eu o trago em inglês. Quando conheci o poema, depois de terminar a leitura, tinha taquicardia – tinha certeza de que iria morrer logo e que precisava ir ao hospital. Era um ataque de pânico, a ansiedade havia ultrapassado as barreiras de decodificação do meu cérebro e meu corpo tentava dar conta da energia desencadeada pela leitura do poema. Difícil dormir, permitir a si mesmo cair no sono (como saber se vou acordar amanhã, suportar todos os sonhos que na verdade sempre são pesadelos?). “Esse negócio das palavras me deixa acordada”.

So it has come to this –
insomnia at 3:15 A.M.,
the clock tolling its engine

like a frog following
a sundial yet having an electric
seizure at the quarter hour.

The business of words keeps me awake.
I am drinking cocoa,

that warm brown mama.

I would like a simple life
yet all night I am laying
poems away in a long box.

It is my immortality box,
my lay-away plan,
my coffin.

All night dark wings
flopping in my heart.
Each an ambition bird.

The bird wants to be dropped
from a high place like Tallahatchie Bridge.

He wants to light a kitchen match
and immolate himself.

He wants to fly into the hand of Michelangelo
and come out painted on a ceiling.

He wants to pierce the hornet's nest
and come out with a long godhead.

He wants to take bread and wine
and bring forth a man happily floating in the Caribbean.

He wants to be pressed out like a key
so he can unlock the Magi.

He wants to take leave among strangers
passing out bits of his heart like hors d'oeuvres.

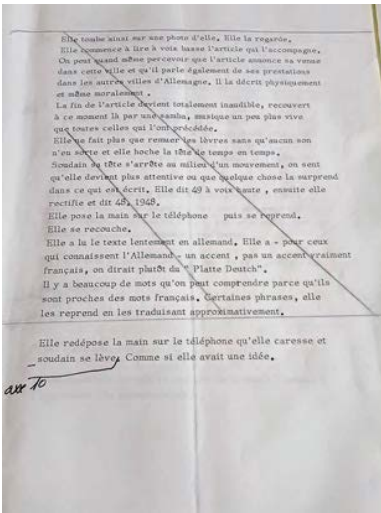
He wants to die changing his clothes
and bolt for the sun like a diamond.

He wants, I want.
Dear God, wouldn't it be
good enough to just drink cocoa?

I must get a new bird
and a new immortality box.
There is folly enough inside this one.



Imagens do arquivo Romain Goupil, Cinemateca Francesa.



Imagens do arquivo Romain Goupil, Cinemateca Francesa.

Não sabia como me comportar ao entrar num arquivo, ao pesquisar ali. Bastou enviar alguns *emails*, chegar no dia combinado; o material estava disponível para a minha consulta. Eu podia manuseá-lo sem luvas, por quanto tempo quisesse, fotografar tudo com o meu celular. Então eu o fiz por horas. Sem saber ao certo se estava fazendo aquilo corretamente, fingindo um pouco saber o que estava fazendo, indo de página em página em busca de informações para esta pesquisa sem muito saber o que procurava e por quanto tempo deveria procurar. Eu disse que era um pesquisador, que estudava Chantal Akerman e eles acreditaram em mim.

As rasuras em *Les Rendez-vous d'Anna* são, sobretudo, constituintes dos *missing links* da história da personagem. Foram rasurados detalhes que poderiam contribuir para uma possível análise de Anna a partir do seu passado, daquilo que não é o agora de quando estamos diante dela, dos seus encontros, do filme. No arquivo Romain Goupil, localizado na Cinemateca Francesa – e onde estive no dia 14/09/2018 –, foi possível ter o contato com o roteiro original e suas rasuras. Essas rasuras são a edição desse roteiro que, logo em seguida, foi publicado em livro (1978) hoje em dia raro de encontrar, mas que também faz parte do acervo da biblioteca da Cinemateca Francesa.

Na imagem fotografada do roteiro, é possível conferir que haveria uma apresentação da personagem através de um artigo de jornal. Esse artigo diria da passagem da cineasta Anna Silver pela Alemanha e seria uma ferramenta para dar informações sobre ela. Isso foi abandonado e Anna não lê o jornal em voz baixa; tampouco vemos em momento algum sua foto impressa ou mesmo a exibição de seu filme. Não se sabe o título desse filme, seu tema, o público no cinema.

Chantal Akerman, no roteiro publicado de *Les Rendez-vous d'Anna*, diz o seguinte:

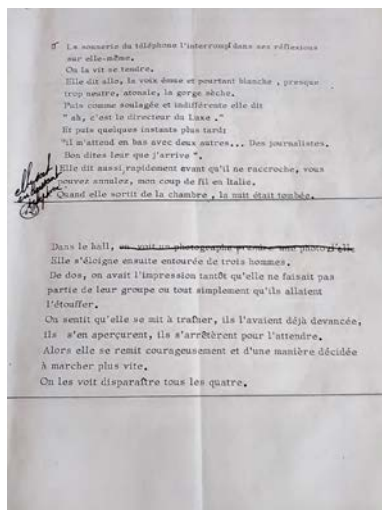
Anna é cineasta. Nunca se saberá muito bem por que, nem como. Não será visto

nada de longe, ao longo do filme, da sua atividade que revele mais imediatamente o cinema, nem filmagens, nem atores, nem produtores, nada que possa participar do mito do cinema nem a inscrever, ela, Anna, em alguma parte. (p. 17, 1978)

As elipses, os espaços vazios são caros, difíceis de encarar quando evidentes. Informações foram subtraídas, rasuradas, pois elas falariam demais. Uns podem argumentar: elas seriam simplesmente colocadas como pistas, sem destaque. Um fotógrafo que tira uma foto de Anna no *hall* do hotel sem grandes alardes. Mas isso é demais. Esse não é o cinema de Akerman. O seu cinema não é o cinema de Paul Thomas Anderson em *Magnolia* (1998), por exemplo (por que, como, de onde vieram os sapos?).

Em *Les Rendez-vous d'Anna* não encontramos dados, peças que podemos montar e achar significados acerca de Anna o tempo todo. A complexidade da sua vida está nos seus encontros – e também nos seus não encontros – que presenciamos “ao vivo”. Os dados, aqui, podem ser outros, os do jogo, do jogo de dados: da sorte, do imprevisível dentro de um limite, da aposta e do desejo. Um desejo de saber mais no enigma, na insuficiência das informações. A história que tenho de Anna não é o suficiente: mas ela me toca, fico comovido.

Para onde Anna vai? De onde Anna veio? É o mistério e a ansiedade de quando conhecemos alguém e nos interessamos. Há outros filmes que tentarão falar de encontros como esse: *Weekend* (2011), *Lost in Translation* (2003), *Before Sunrise* (1995), *Brief Encounter* (1945) etc. A diferença é que o encontro, no filme de Chantal Akerman, é entre Anna e o espectador – e nós viramos personagens tanto quanto ela vira espectadora. Diante de Anna, sou como Laura Jesson, a protagonista de *Brief Encounter* interpretada por Celia Johnson, dirigida por David Lean. Conto uma história em minha cabeça, sentado numa poltrona; sou um monólogo em voz *off* falado em primeira pessoa. Este texto.



Imagens do arquivo Romain Goupil, Cinemateca Francesa.

Referências

- AKERMAN. *Chantal Akerman: Autoportrait En Cinéaste*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou/Éditions Cahier du cinéma, 2004.
- AKERMAN. *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (Filme). 1997.
- AKERMAN. *D'est* (Filme). 1993.
- AKERMAN. *D'est: Au Bord de La Fiction* (Filme). 1995.
- AKERMAN. *Dis-mois* (Filme). 1980.
- AKERMAN. *Golden Eighties* (Filme). 1986.
- AKERMAN. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Brussels* (Filme). 1976.
- AKERMAN. *Je, Tu, Il, Elle* (Filme). 1974.
- AKERMAN. *Là-bas*. (Filme). 2006.
- AKERMAN. *La Chambre* (Filme). 1972.
- AKERMAN. *Les Rendez-vous d'Anna* (Filme). 1978.
- AKERMAN. *Les Années 1980* (Filme). 1983.
- AKERMAN. *Letters Home* (Filme). 1986.
- AKERMAN. *No Home Movie* (Filme). 2015.
- AKERMAN. *Portrait d'Une Jeune Fille de La Fin des Années 1960* (Filme). 1994.
- AKERMAN. *Portrait d'Une Paresseuse* (Filme). 1986.
- AKERMAN. *Scénario: Les Rendez-vous d'Anna*. Paris: Albatroz, 1978.
- AKERMAN. *Sud* (Filme). 1999.
- AKERMAN. *Un Jour Pina A Demandé...* (Filme). 1983.
- AKERMAN. *Uma Família em Bruxelas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- AKERMAN. *Woman Sitting After Killing* (Filme). 2001.
- ANDERSON. *Magnolia* (Filme). 1998.
- ANDRADE, F. "Tudo Acontece". In: *Revista Cinética*, 14 de Dezembro de 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/tudo-acontece> Acesso: 07/11/2018
- ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: Didier, 1964.
- APRÀ; DI MARINO. *Il Cinema di Chantal Akerman*. Roma: Dino Audino Editore, 1997.
- AUBENAS. *Hommage à Chantal Akerman*. Valônia-Bruxelas: Communauté Française de Belgique, 1995.
- BALDWIN. *Giovanni's Room*. Nova York: Laurel Books, 1988.
- BARTHES. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES. *A Preparação do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAX; BÉGHIN (Org.). *Monographie: Bande(s) À Part: Chantal Akerman*. Bogniny, 2014.
- BECKETT. *The Complete Short Prose*. Nova York: Grove Press, 1995.
- BECKETT. "The german letter". In: *Letters of Samuel Beckett 1929-40*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- BENE; DELEUZE. *Superposition*. Paris: Les Édition de Minuit, 1979.
- BENJAMIN. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN. *Obras Escolhidas: Mágica e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNSTEIN. *Near/Miss*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
- BELLOUR. *Between-the-images*. Letzigraben: JRP/Ringier, 2012.
- BERRY. "Representing a Representation of the Unrepresentable". In: *Journal of the Arnold Schönberg Center*. 13/2016.

- BEST; LOVE; MARCUS. "Building A Better Description". In: *Representations*, Vol. 135 No. 1, Summer 2016.
- BRAKHAGE; SITNEY. *Metaphors On Vision*. Nova York: Antology Film Archive, 2017.
- CAMPOS, A; CAMPOS, H. *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS. "Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução". In: NÓBREGA, Thelma; TÁPIA, Marcelo (org). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CARCASSONNE; CUGNY. "Chantal Akerman". In: *Cinématographe*, 41, Nov., 1978.
- CARSON. *Antigonick*. Nova York: New Directions, 2015.
- CARSON. *Autobiography of Red*. Nova York: Vintage Books, 1998.
- CARSON. *Decreation*. Nova York: Vintage Books, 2006.
- CARSON. *If Not, Winter. Fragments of Sappho*. Nova York: Vitage Books, 2003.
- CARSON. *The Beauty of The Husband*. Nova York: Vintage Books, 2001.
- CARSON; D'Agata. "A __ with Anne Carson." *The Iowa Review* 27.2 (1997). Disponível em: ir.uiowa.edu/iowareview/vol27/iss2/2 Acesso: 03/09/2018
- CARSON. *Man In The Off Hours*. Nova York: Vintage Books, 2000.
- CARSON. *Nox*. Nova York: New Directions, 2010.
- CARSON. "Variations on the right to remain silent". In: *A Public Space*, n. 7, 2008. Disponível em: http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php Acesso: 03/09/2018
- CHAMPETIER. "Rencontre avec Chantal Akerman". In: *Cahiers du Cinéma*, 288, Maio, 1978.
- COETZEE. *Elizabeth Costello*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- COMOLLI. *Ver E Poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COPPOLA. *Lost in Translation* (Filme). 2003.
- DAVIS. *The Collected Stories of Lydia Davis*. Nova York: Picador, 2009.
- DELEUZE. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011
- DELEUZE. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE; GUATTARI. *O Que É A Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DEL REY. *Hope is a dangerous thing for a woman like me to have, but I have* (Música). 2019.
- DERRIDA. "A mitologia branca". In: DERRIDA. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- EAGLETON. "Revolutionizing Ourselves". In: *Commonweal Magazine*. 11 de Janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.commonwealmagazine.org/revolutionizing-ourselves> Acesso: 04/11/2018.
- EAGLETON; JARMAN. *Wittgenstein: The Terry Eagleton Screenplay and The Derek Jarman Film*. Londres: BFI Publisng, 1993.
- FAULKNER. *O Som E A Fúria*. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.
- FANON. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Letra livre, 2015.
- FANON. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- FENOLLOSA. "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia". In: CAMPOS. *Ideograma*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- FORGÁCS. *Wittgenstein Tractatus* (Filme). 1992.
- FOSTER WALLACE. *The Pale King*. Nova York: Back Bay Books, 2012.

- FOUCAULT. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- FOUCAULT. *Vigiar E Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FREUD. *The Interpretation Of Dreams*. Ware: Wordsworth, 1997.
- FREY. *Autour de Jeanne Dielman* (Filme). 1975.
- FRIED. "Arte e objetividade". In: *Revista Arte e Ensaios*, n.9. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-e-objetividade-Michael-Fried.pdf> Acesso: 12/05/2017
- GOLDSMITH. *I Declare A Permanent State Of Happiness*. Londres: Urtext, 2018.
- HAIGHT. *Weekend* (Filme). 2011.
- HARNEY; MOTEN. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Nova York: Minor Composition, 2013.
- HAYNES; MURPHY. "Five Questions For Todd Haynes". In: *The New York Times*, 09/10/2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/10/10/movies/new-york-film-festival-five-questions-for-todd-haynes.html> Acesso: 04/02/2019.
- HAYNES. *Carol* (Filme). 2015.
- HOGGS; ROBERTS. "Chantal Akerman: extraordinary artist of the everyday who we will miss for ever". In: *The Guardian*, 08/10/2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/08/chantal-akerman-feminist-film-maker-died-retrospective> Acesso: 29/01/2019
- HUILLET; STRAUB. *Antigone* (Filme). 1992.
- HUILLET; STRAUB. *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Filme). 1968.
- HUILLET; STRAUB. *Moses Und Aron* (Filme). 1973.
- HORVILLEUR. "Homage to Chantal Akerman". In: *Film Quarterly*, vol. 69, n. 2, Inverno, 2015. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/01/20/homage-to-chantal-akerman/>
- HOWE. *My Emily Dickinson*. Nova York: New Directions Books, 2007.
- KINDER. "The meetings of Anna". In: *Film Quarterly*, 1, Outono, 1979.
- KRAUS. *I Love Dick*. Pasadena: Semiotext(e), 2006.
- KRAUSS. "Vídeo: a estética do narcisismo". In: *Revista Arte e Ensaios*, n. 16. Rio de Janeiro: 2008.
- Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf Acesso: 03/09/2013
- KUYPER; OEVER. "Temps Morts: speaking about Chantal Akerman (1950 – 2015)". In: *Necsus*, Outono de 2015, 27/11/2015. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/temps-mort-speaking-about-chantal-akerman-1950-2015/> Acesso: 04/02/2019.
- LEAN. *Brief Encounter* (Filme). 1945.
- LEANDRO. "Cartografias do Êxodo". In: *Devires: Cinema e Humanidades*, v. 7 n. 1. Belo Horizonte: 2010.
- LEVI. *The Voice of Memory*. Nova York: The New York Press, 2001.
- LEVI; COATS. *Remain Calm* (Álbum). 2016.
- LEVIEUX. "Propos de Chantal Akerman". In: *Ecran*, n. 75. Dez., 1978.
- LINKLATER. *Before Sunrise* (Filme). 1995.
- LOPES. *Nós, Os Mortos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.
- LUKÁCS. "Narrar ou descrever". In: LUKÁCS. *Ensaios Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- MAIA. "De Encontros e Fronteiras". In: *Devires: Cinema e Humanidades*. V. 7, n. 1. Belo Horizonte: 2010.
- MANNING. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.
- MARGULIES. "La Chambre Akerman". In: *Rouge*, Dezembro 2016. Disponível em: <http://www.rouge.com.au/10/akerman.html> Acesso: 05/02/2019.
- MARGULIES. *Nada Acontece: O Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Ed. USP, 2016.

MARGULIES; RICH. "The unveiling, an introduction". In: *Film Quarterly*, Vol. 70, no. 1, 2016. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/fall-2016-volume-70-number-1> Acesso: 03/09/2018.

MARTINS. "A escrita poética de Wittgenstein, sua tradução". In: *Revista da Abralic*, no. 19, 2012. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577813.pdf> Acessado em: 14/10/2015.

MARTINS. "Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson". In: *Remate de Males*, Campinas-SP, v.38, n.2, pp. 703-725, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652731/18938> Acesso: 30/01/2019.

MCBANE. "Walking, Talking, Singing, Exploding . . . And Silence: Chantal Akerman's Soundtracks". In: *Film Quarterly*, Vol. 70, no. 1, 2016. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/walking-talking-singing-exploding/> Acesso: 29/01/2019.

MELVILLE, Herman. *Bartleby*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MORRISON. *Nobel Lecture, 7 de Dezembro, 1993*. Academia Sueca. Em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html Acesso: 12/05/2017.

MOTEN. *Blackness And Nonperformance* (Palestra). 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFBYllg> Acesso: 23/10/2018.

MOTEN. *In the Break*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NANCY. "Fazer, A Poesia". In: *Revista Alea*, v.15/2. Rio de Janeiro, 2013.

O'HARA. *Collected Poems*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1995.

OLIVEIRA. "Morreu Chantal Akerman, Cineasta Moderna". In: *Público*. 06/10/2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/06/culturaipilon/noticia/morreu-a-cineasta-chantal-akerman-1710240> Acesso: 28/01/2019.

PATTERSON. *IMAGE TO INFINITY: RETHINKING DESCRIPTION AND DETAIL IN THE CINEMA*. Tese de Doutorado. Universidade de Pittsburgh, 2011. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7169/1/PattersonAlisonDissertation2011.pdf> Acesso: 18/03/2019.

PERLOFF. *A Escada de Wittgenstein*. São Paulo: EdUSP, 2008.

PERLOFF. *O Gênio Não Original*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PLATH. *The Collected Poems*. Nova York: Harper Perennial, 1981.

POUND. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

RICH, A. *Lies, Secrets And Silence*. Nova York: W. W. Norton and Co., 1995.

RICH, B. R. "Interview with Chantal Akerman". In: *Film Quarterly*, Vol. 70 No. 1, Fall 2016.

ROSEN; AKERMAN. "In Her Own Time: An Interview With Chantal Akerman". In: *Artforum*, Abril 2004.

Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572> Acesso: 29/01/2019.

SAKAMOTO. *async* (Álbum). 2017.

SEARLE. "Smoke and Mirror-Images". In: *The Guardian*, 15/07/2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/15/art.film> Acesso: 29/01/2019.

SEXTON. *Complete Poems*. Indianapolis: Mariner Books, 1999.

SMITH. "Chantal Akerman and The Point Of Point Of View". In: *The New York Times*, 26/04/1998. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/04/26/movies/film-chantal-akerman-and-the-point-of-point-of-view.html> Acesso: 18/01/2019.

SNOW. *Wavelength* (Filme). 1967.

SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

SONTAG. *Against Interpretation And Other Essays*. Nova York: Picador, 2013. (E-book)

SÜSSEKIND. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SYKES. *Wittgenstein: A Wonderful Life* (Filme). 1989.

VEIGA. "Quantos Quadros Cabem no Enquadramento de Uma Janela?". In: *Devires: Cinema E Humanidades* v. 7, n. 1. Belo Horizonte: 2010.

VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WISNIK. *O Som E O Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITTGENSTEIN. *The Big Typescript*. Oxford: Blackwell, 2005.

WITTGENSTEIN. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-philosophicus*. Mineola: Dover, 1999.

WITTGENSTEIN *Culture And Value*. Chicago: The Chicago University Press 1984.

WITTGENSTEIN. *On Certainty*. Nova York: Harper and Row, 1972.

WITTGENSTEIN. *Da Certeza*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Quatro minutos e trinta e três segundos, por exemplo. O tempo cronometrado e a percepção subjetiva da duração em Merce Cunningham

Maria José Fazenda

Professora coordenadora na Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa; investigadora integrada do CRIA-IUL – Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

Resumo

Quatro minutos e trinta e três segundos, por exemplo. O tempo cronometrado e a percepção subjetiva da duração em Merce Cunningham

O modo como o bailarino sente o tempo e a forma como o coreógrafo reconfigura a experiência subjetiva do tempo são aspetos, associados a outros fatores constitutivos do movimento, como o espaço, através dos quais a dança se refere ao mundo, nas suas várias dimensões – social, cultural, política, ambiental. Partindo desta premissa, sugiro que, na obra de Merce Cunningham (1919-2009), a forma como o movimento é trabalhado no tempo constitui um fator determinante na representação em cena dos ideais de uma sociedade democrática, igualitária. Concomitantemente, não é negligenciável a liberdade perceptiva que é concedida ao espectador.

Analisando a forma como o coreógrafo concilia uma atitude inflexível relativamente ao tempo de ocorrência de um movimento, o recurso a métodos aleatórios na composição coreográfica e a valorização da sua expressão individual por parte de cada bailarino, e apoiada na distinção que Henri Bergson (1889) estabelece entre o tempo dividido, cronometrado, e a duração, a apreensão subjetiva do tempo, procurarei reforçar a ideia de que o pensamento e a prática de dança que Cunningham preconiza, a partir dos anos 1940, com a cumplicidade do compositor John Cage nos fez ver o mundo de uma forma como até aí não tinha sido representado em cena.

Palavras-chave

Cunningham, movimento, coreografia, tempo, duração

Abstract

Four minutes and thirty-three seconds, for example. Time and subjective perception of duration in Merce Cunningham

The way the dancer feels the time and the choreographer reconfigures the subjective experience of time are aspects, associated with other constitutive factors of the movement, such as the space, through which dance refers to the world, in its various dimensions – social, cultural, political, ecological. Based on this premise, I suggest that, in the work of Merce Cunningham (1919-2009), the way movement is worked in time is one of the determining factors in the representation of the ideals of a democratic, egalitarian society. At the same time, the perceptual freedom granted to the spectator is not negligible.

Analyzing the way in which Cunningham conciliates an inflexible attitude towards the time of a movement, the use of chance procedures in choreographic composition, and the valorization of its individual expression by each dancer, and based on the distinction Henri Bergson (1889) establishes between the time measured and duration, the subjective apprehension of time, I intend to reinforce the idea that the practice of the dance that Cunningham instituted from the years 1940, with the complicity of the composer John Cage, allowed us to see the world in a way that had not yet had not been represented on the scene.

Keywords

Cunningham, movement, choreography, time, duration

O modo como o bailarino, movendo-se, sente o tempo, ligado ou interrompido, e o coreógrafo, por meio da composição do movimento, reconfigura a experiência subjetiva do tempo são aspetos, associados a outras componentes estruturais do movimento, como o espaço, o fluxo, o peso e as partes do corpo mobilizadas na ação, através dos quais a dança se refere ao mundo, nas suas várias dimensões – social, cultural, política, ambiental.

Tendo por base esta premissa, sugiro que, na obra do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), a forma como o movimento é trabalhado no tempo constitui um dos elementos determinantes na representação em cena dos ideais de uma sociedade democrática, igualitária. Concomitantemente, não é negligenciável a liberdade percetiva que é concedida ao espectador. Analisando a forma como o coreógrafo concilia uma atitude inflexível relativamente ao tempo de ocorrência de um movimento, o recurso a métodos aleatórios na composição coreográfica, e a valorização da sua expressão individual por parte de cada bailarino, e apoiada na distinção que Henri Bergson (1888) estabelece entre o tempo dividido, cronometrado, e a duração, a apreensão subjetiva do tempo, procuro reforçar a ideia de que o pensamento e a prática de dança que Cunningham preconiza, a partir dos anos 1940, com a cumplicidade do compositor John Cage, nos fizeram ver o mundo de uma forma como até aí não tinha sido mostrado em cena.¹

A matéria da dança é o movimento do corpo humano realizado no espaço e no tempo. A forma como o corpo usa o espaço diz respeito à forma espacial incorporada no movimento, ou a propriedade espacial desenhada no corpo, que lhe confere determinada configuração visível – são os desenhos do corpo (arredondados, direitos, angulosos) –, e à utilização do espaço performativo, ou a forma como o corpo se move no espaço, esculpindo padrões de linhas virtuais (cf. Preston-Dunlop, 1998, pp. 133-134). O tempo do movimento diz respeito ao espaço de tempo necessário para percorrer um determinado espaço, de um ponto a outro ponto, através de movimentos sucessivos. Referimo-nos, pois, ao tempo enquanto substância mensurável segundo uma medida padronizada, ao tempo objetivo. O conceito de movimento no tempo, divisível, está, pois, também ligado ao espaço. Neste caso é ao espaço percorrido que aludimos, como Henri Bergson explica: “On dit le plus souvent qu’un mouvement a lieu dans l’espace, et quand on déclare le mouvement homogène et divisible, c’est à l’espace parcouru que l’on pense, comme si on pouvait le confondre avec le mouvement lui-même” (1888, p. 52). Ou seja, se observarmos o movimento sucessivo que o bailarino realiza, vemo-lo efetivamente a ocupar o espaço, dividindo-o, recortando-o.

Há contudo a considerar uma outra dimensão do movimento, implicada na performance em si, que sendo da ordem da experiência vivida do bailarino, não é espacializada, nem objetivável. Ou, continuando a apoiar-nos em

Bergson, "l'opération par laquelle il passe d'une position à l'autre, opération qui occupe de la durée et qui n'a de réalité que pour un spectateur conscient, échappe à l'espace" (1888, p. 52), na medida em que o movimento não é uma coisa, mas um processo, não só psíquico e mental, mas que envolve a pessoa como um todo, incluindo as dimensões sensoriais ativadas na sua concretização e as percepções que o sujeito atuante tem de si.

A análise a que Bergson submete o conceito de movimento, extraordinariamente aclaradora da subjetividade da experiência vivida, pelo sujeito atuante, e percebida, pelo espectador, do corpo em movimento é concomitante da prévia distinção que o filósofo estabelece entre o tempo ("le temps"), tal como ele é apreendido pela ciência, mensurável e espacializado, e a duração ("la durée"), que corresponde ao tempo real, subjetivamente vivido. O tempo é homogeneamente dividido, em unidades repetidas e justapostas. A duração é o tempo vivido como um fluxo contínuo, uma experiência interior, "est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" (Bergson, 1888, p. 48), é um devir irreversível.

A relação com o tempo e o uso do espaço são questões importantes na dança contemporânea euro-americana.² Como defende Laurence Louppe, há coreógrafos para quem o tempo é visto com alguma desconfiança, por ser o espaço da sucessão e um esquema imposto do exterior, contrariamente ao espaço que permite a simultaneidade e que é gerado pelo próprio corpo em movimento (cf. Louppe, 2012/1997, pp. 150-151). Para um dos pioneiros da dança moderna, o austro-húngaro Rudolf Laban (1879-1958), coreógrafo, investigador e teórico do movimento muito influente na dança europeia e norte-americana do século XX, "dance can be considered to be the poetry of bodily actions in space" (Laban, 1988/1950, p. 21). Depois de estudar belas-arts em Paris, Laban começa a desenvolver o seu trabalho sobre a cultura corporal em Munique, mas com a eclosão da Primeira Guerra junta-se a outros artistas, no Monte Verità, em Ascona, Suíça. É aí que, em relação direta com a paisagem, desenvolve os seus coros em movimento (*Bewegungschöre*), que são, no contexto de uma sociedade industrializada, a expressão da sua intenção de restabelecer a relação do ser humano com o cosmos. Será em Inglaterra, para onde emigra na sequência da ascensão do nacional socialismo na Alemanha, que complexifica a sua conceção da ligação do movimento humano ao universo, inscrevendo-o espacialmente em figuras geométricas, como a esfera, o cubo ou o icosaedro.

Porém, o tempo, considerado por vários coreógrafos modernistas como determinista e restritivo do movimento ao princípio da causalidade, e que a convencional relação da música com a dança reforçaria, será para o inovador coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, sob influência de John Cage (1912-1992), a partir dos anos 1940, não só "vector de libertação da causalidade" (Louppe, 2012/1997, p. 153), como um elemento fundamental

para, no contexto de uma sociedade com uma democracia em expansão, onde se afirmam as lutas pelos direitos civis e os movimentos feministas, fazer da dança uma expressão do seu tempo e representar um mundo que se deseja igualitário e livre, restabelecendo, simultaneamente a relação do indivíduo com o ambiente social e natural em que vive.³

A democracia, assente nos ideais de liberdade, de reconhecimento da pluralidade, de autonomia e expressão individuais, é um sistema que estabelece uma relação de igualdade de direitos entre os indivíduos (Giddens, 1996/1992, pp. 129-132). Nas danças de Cunningham, estes ideais perpassam na conceção de um espaço sem hierarquias, em que todos os pontos são importantes e significativos, e, concomitantemente, nas posições igualitárias de uns indivíduos relativamente aos demais no espaço; na autonomia criativa conferida aos autores dos vários elementos do espetáculo – música, cenografia, figurinos, desenhos de luzes –; no recurso a um vocabulário de movimento complexo e extenso, que combina elementos da dança clássica (abertura ampla das pernas, grandes saltos, longos equilíbrios) com movimentos do tronco (curvas, arcos, torções, inclinações) e gestos quotidianos; são reforçados pelos processos de composição aleatórios (lançamento de moeda ao ar ou de dado, do *I Ching*, entre outros), a que Cunningham começou a recorrer nos anos 1950, sob a influência de Cage, eliminando qualquer significado, narrativa, simbolismo ou expressão pessoal que possa ter motivado a criação de um gesto ou de uma sequência de movimentos; e estendem-se à liberdade percetiva conferida aos espectadores, dando lugar a que cada indivíduo faça a sua leitura e interpretação da obra.⁴

Num trabalho anterior (Fazenda, 2012b/2007) analisei o significado da revolução cunninghamiana, centrada, sobretudo, na forma como o coreógrafo usa o espaço, não tendo por referência um ponto fixo, e correlacionando este aspeto fundamental com o trabalho dos seus contemporâneos no campo das artes visuais – as obras sem centro de Jackson Pollock (1912-1956), feitas com a técnica de gotejamento da tinta; as telas que combinam, sob a forma de colagem, elementos provenientes de várias origens de Robert Rauschenberg (1925-2008), artista residente da Merce Cunningham Dance Company, entre 1954 e 1964, e autor de cenários para várias obras; a representação de objetos banais ou a sua colocação em telas em alto relevo de Jasper Johns (n. 1930), conselheiro artístico da Companhia, entre 1967 e 1979, e autor de figurinos para inúmeras obras. À forma como Cunningham abriu o espaço, considerando qualquer zona do palco interessante e relevante, sem hierarquizar os seus valores, corresponde uma equivalente abertura em relação ao tempo e à representação em cena da forma como ele é percecionado, como procurarei aqui evidenciar, clarificar e expandir relativamente à forma como antes abordara este tema específico.

Nas danças criadas por Merce Cunningham os bailarinos colocam-se em diferentes pontos no espaço; podem posicionar-se de costas ou de lado,

relativamente ao espectador; realizam diversos ou idênticos fraseados coreográficos, mas traçando diferentes percursos; e podem ainda executá-los em tempos desiguais. Nas palavras do coreógrafo:

Taking nothing else but space, you see how many possibilities have been revealed. Suppose you now take the dimension of time. Our eight dancers can be doing different movements, they may even do them to the same rhythm which is all right, there's nothing wrong with any of it! (laughter) – but there is also the possibility that they can be doing different rhythms, then that is where the real complexity comes in, adding this kind of material one on top of and with another. One may not like it, but it seems to me anyway that once one begins to think this way, the possibilities become enormous. One of the points that distinguished my work from traditional choreographies, classical and modern, is certainly this enlargement of possibilities. (Cunningham, 1991/1980, p.18)

Os princípios de expressão igualitária e democrática da dança de Cunningham, subjacentes à forma como todos os pontos do espaço são igualmente valorizados e ao facto das posições espacial e temporalmente definidas de cada bailarino na estrutura coreográfica variarem e serem, durante o processo de criação, frequentemente ditadas pelo acaso, estendem-se à relação que o próprio criador estabelece com os seus colaboradores – compositores, artistas visuais – e ao modo como os vários elementos, criados autonomamente, integram, sob a forma de uma colagem, o espetáculo enquanto um todo, dispensando-se, em geral, contactos regulares ou prolongados entre os criadores, ou o conhecimento prévio, por parte dos bailarinos, dos elementos plásticos e sonoros que integrariam o espetáculo. Cunningham conduzia os ensaios com os intérpretes sem qualquer suporte musical exterior, e só perto da estreia do espetáculo é que os bailarinos ouviam a música pela primeira vez.

Foi sob a influência de Cage que Cunningham libertou a dança, em termos estruturais e de conteúdo, da dependência relativamente à música. Um marco público deste encontro foi o programa apresentado em Nova Iorque, em 1944, que ambos partilharam, constituído por seis solos dançados pelo bailarino com música do compositor. As peças foram trabalhadas a partir do que Cage designava “estrutura rítmica”, isto é, “a way of working between the music and the dance that allowed them to be separated, coming together only at the structural points” (Cunningham, 1998/1982, p. 138), preservando-se, assim, a autonomia da dança em relação à música entre os pontos de encontro fixados. Mais tarde, a música e a dança passariam a ser criadas separadamente, juntando-se somente quando ambas estavam acabadas, como explica o coreógrafo:

[...] trabalhamos a dança e a música como coisas separadas. São criadas separadamente e só as juntamos depois na altura da performance. A música e a dança são duas artes do tempo. A dança não depende da música, coexiste com ela no mesmo tempo, o da própria performance. (Cunningham, 1994, p. 30)

A relação da dança com a música, independentemente do compositor com quem Cunningham colabore, estabelece-se pelo espaço de tempo que decorre entre o princípio e o fim de cada uma das partituras – a coreográfica e a musical – e não ao nível do ritmo, nem da acentuação ou da velocidade de um dado movimento ou de um determinado som ou de uma nota específica. É recorrente ouvir a Cunningham falar da liberdade que este modo de criação, que estabelece que nenhuma expressão é superior a qualquer outra, lhe proporcionou desde o início, acrescentado, numa entrevista dada a Roger Copeland, a dimensão política da decisão assumida por si e por Cage de que nenhuma das expressões se submeteria à outra:

The separation of music and dance of course began with John Cage, and John's idea was that one thing should not be dominant over the other. In other words, it is really a political move that says things are equal. [...] By joining the two, they could together produce something which was not necessarily predictable in the beginning. This was a long time ago, back in the '40's. But I remember even now the experience of freedom that that gave me. (Cunningham, 2001, p.4)

Durante os ensaios com os bailarinos, Cunningham aceita a variabilidade da interpretação do material coreográfico transmitido. Carolyn Brown (n. 1927), bailarina que esteve na Merce Cunningham Dance Company desde a sua fundação, em 1953, e até 1972, salienta o papel de cada intérprete em encontrar, de acordo com a sua individualidade, o ajuste necessário:

Às vezes a frase é alterada pelo nosso corpo – acontece uma coisa diferente devido à nossa constituição, e Merce aceita isso. Essa é a margem de acidental – não de acaso, mas de acidental, tão importante na obra de Rauschenberg e absorvido pelo trabalho de Merce. Nós somos o acidental. (Brown, 1999/1987, p. 214)

Se Merce Cunningham raramente eliminava material coreográfico, pois considerava que tudo era aceitável, respeitando a individualidade de cada intérprete, já no que dizia respeito à temporalidade do movimento era mais inflexível. Viola Farber (1931-1998), que também dançou na companhia desde o início, e até 1965, é clara, a este propósito:

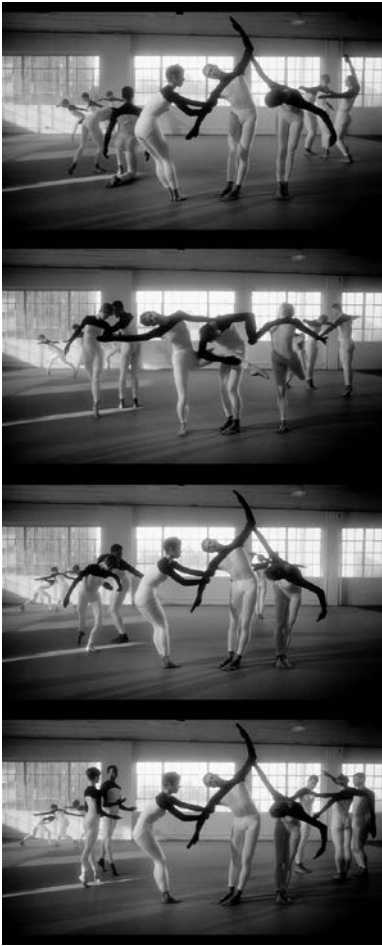
Lembro-me de que às vezes os ensaios eram muito enervantes. Merce sentava-se a olhar para o cronómetro e a única coisa que dizia quando terminávamos uma dança era: "Atrasaram-se um minuto." Por vezes tínhamos feito coisas que podiam ser corrigidas [...] Mas frequentemente o tempo era a única coisa a ser corrigida. (Farber, 1999/1987, p. 213)

Perante esta exigência de precisão no enquadramento temporal do movimento, e uma vez que os bailarinos não têm uma estrutura musical na qual apoiar-se, cabe-lhes, a partir de um apurado sentido de grupo, manterem-se conscientes da sua posição em relação ao coletivo, de modo a não se afastarem da estrutura temporal previamente ensaiada, definida, cronometrada. O bailarino Steve Paxton (n. 1939), que integrou a Merce Cunningham Dance Company entre 1961 e 1964, e a quem, em 1972, é creditada a "invenção" do *contact improvisation*⁵, refere-se às estratégias que o próprio utilizava para corrigir a componente temporal do movimento, em relação a cujo cumprimento Cunningham se mantinha aparentemente irreduzível:

No meu tempo, uma das coisas que ele [Merce Cunningham] dizia a esse respeito era: "Se querem acertar no tempo, tornem os pormenores mais claros" e isso parecia funcionar. Conseguíamos eliminar quinze segundos de uma frase de dois ou três minutos que era preciso encurtar simplesmente afinando pequenas unidades – um décimo de segundo aqui, um décimo de segundo ali – até o tempo estar certo. (Paxton, 1999/1987, p. 213)

Nas obras de Cunningham a estrutura temporal precisa – quer da dança quer da música – é a moldura que permite definir a dimensão espacial do movimento, no interior da qual a interpretação individual do bailarino é possível; no âmbito da qual é viável construir um universo que nos mostre em cena a constante transformação do mundo, aberto a múltiplas possibilidades, organizado, tranquilo; que confere legibilidade ao movimento, flexível ou direto, rápido ou lento, contínuo ou interrompido, mas sempre claro, convocando o espetador enquanto indivíduo, conferindo-lhe liberdade de observação e interpretação da obra.

Invoco, por exemplo, os quatro minutos e trinta e três segundos que dura a primeira das duas aparições em cena de Merce Cunningham na obra *Enter*, estreada pela Merce Cunningham Dance Company em novembro de 1992, em Paris, três meses após a morte do seu colaborador e companheiro John Cage⁶. Nesta secção coreográfica, dividida em três partes, em que Cunningham permanece quieto, cujos inícios e fins são assinalados por três deslocamentos em diagonal no espaço, a andar, o bailarino, repetindo, justamente, o tempo de ocorrência de 4'33", a peça composta por Cage em 1952, pela qual o compositor nos fez sentir que o silêncio não é a ausência de som, cria o espaço de tempo certo que permite, a um mesmo tempo, evocar Cage,



Beach Birds for Camera (1993)
 Imagens capturadas de um excerto do
 filme, disponível em: <https://vimeo.com/141096694>

mostrar que um corpo quieto não é um corpo imóvel, pelo contrário, está em constante movimento, e deixar cada espetador entregar-se, de modo único, à experiência daquele momento.

Na secção de dança 4'33" como é designada pelos artistas envolvidos na criação e interpretação de *Enter –*, em simultâneo à performance de Cunningham, um intérprete atravessa o palco, a que se seguem outros dois que o cortam a direito, enquanto uma terceira bailarina, que conquista a frente da cena, envolve todo o corpo em amplos movimentos, realizados ora em direção ao alto ora apoiando-se no chão. Cada um dos bailarinos mantém-se indiferente à presença fugaz e aparentemente inesperada dos restantes, enquanto a intensidade da quietude de Cunningham parece suspender a passagem do tempo e travar a curva em direção ao baixo que o peso da gravidade exerce sobre o corpo.

As danças de Cunningham ocupam a cena como uma rua é atravessada por muitas pessoas, parafraseando uma imagem que o coreógrafo utilizava habitualmente para falar do seu trabalho: podem avançar livremente, mudar imprevisivelmente de direção ou retroceder; podem aproximar-se umas das outras, olhar-se ou ignorar-se; podem ir a pares, em grupos, ou sozinhas, cada uma ocupa um espaço próprio e traça um percurso diferenciado, em diferentes velocidades, mas cientes da presença das restantes, podendo, por sua vez, ser vistas por vários observadores, de várias perspetivas. Cunningham libertou a dança do propósito de projetar significados, narrativas ou simbolismos, abduziu-lhe a expressão de índole pessoal, e deu aos espetadores também a liberdade perceptiva, como sublinha Roger Copeland (1999/1979).

Recorrentemente, Cunningham, observador atento dos movimentos dos animais, das suas especificidades e qualidades, inspira-se neles para criar novos movimentos para os seus bailarinos e expandir o seu vocabulário,

mimetizando-os, e fazendo-nos a nós, espectadores, estabelecer um contacto com o meio ambiente. Às vezes, os bailarinos, descendo de um salto em *attitude* (corpo suportado por uma perna, enquanto a outra está dobrada e elevada à frente, atrás, ao lado ou em diagonal), parecem pássaros; outras vezes, distendendo o tronco, assemelham-se a felinos; dobrando os braços e as pernas em linhas esquinadas, torcendo, curvando ou arqueando o tronco, parecem figurar árvores. Cunningham e os seus colaboradores podem reenviar-nos para uma floresta, como, por exemplo, em *RainForest* (1968), uma dança para seis bailarinos cujos movimentos ora passam tangentes ora interferem com as almofadas prateadas cheias de hélio, de Andy Warhol (*Silver Clouds*, 1966), que se deslocam, leves, como folhagem a cair de uma árvore; ou para uma praia, como acontece em *Beach Birds* (1991), uma dança que evoca os movimentos ora deslizantes ora repentinos dos pássaros, um esbracejar preguiçoso de um indivíduo, a braçada firme de um nadador, os movimentos em equilíbrio periclitante de um grupo de pessoas de mãos dadas brincando sobre o solo instável de areia, ou a inclinação de um corpo sobre uma rocha.⁷

Os eventuais sentidos que um espetador atribua aos movimentos cunninghamianos ou as possíveis interpretações que um espetador faça dos seus universos não resultam, recorde-se, de uma qualquer narrativa que anteceda a obra, que a ela esteja subjacente, que conduza o encadeamento dos movimentos ou justifique o valor da simultaneidade das ações que podem ocorrer em cena. Pelo contrário, com o recurso, no processo de composição, ou seja, de organização dos movimentos no tempo e no espaço e a sua distribuição pelos bailarinos, a procedimentos aleatórios – como o lançamento de moeda ao ar, de dados, do *I Ching*, das imperfeições numa folha de papel ou, a partir dos anos 1990, com o auxílio do *LifeForms*, um



Rainforest (1968), numa interpretação de 2011.

Imagens capturadas de um registo em filme, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=__thwkNXM7Y

programa de computador concebido para aplicação à dança –, Cunningham intende remover qualquer relação causa-efeito ou motivação pessoal que os suscite, reforçando a autorreferencialidade da dança, como explicita no seu famoso aforismo: “When I dance, it means: this is what I am doing. A thing is just that thing” (Cunningham, 1955).

Cunningham distancia-se assim universo da *modern dance*⁸, designadamente da motivação emocional e da abordagem psicológica da dança de Martha Graham (1984-1991), em cuja companhia Cunningham dançara, entre 1939 e 1945, e faz-nos ver a dança como até então não tinha sido experimentada, deixando que cada um de nós a percecionasse livremente, e, através dela, representa o mundo como uma realidade em constante transformação, condensando no seu modo de operar artístico a essência da própria dança cuja existência depende do momento em que o corpo a realiza, a sua natureza intangível, que Cunningham compara à água: “I compare ideas on dance and dance itself, to water. [...] Everyone knows what water is or what dance is, but this very fluidity makes them intangible. I’m not talking about the quality of the dance, but about its nature” (1991/1980, p. 27).

A natureza do movimento é a transitoriedade, na medida em que ele só tem existência no momento em que o corpo, o bailarino, o vai concretizando. Nos termos de Bergson (1888), o movimento é o ato pelo qual um corpo percorre um determinado espaço, que é distinto, relembre-se, do espaço percorrido. No primeiro caso, o movimento provoca em nós a plena sensação da sua indivisibilidade. É, segundo Bergson, “une qualité ou une intensité” (p. 52). No segundo caso, o espaço percorrido é uma quantidade suscetível de ser descrita, representada graficamente. Segundo o filósofo, o tempo do espaço percorrido, que corresponde a uma exterioridade, não é confundível com a duração do movimento tal como ele é experienciado pelo agente ou pelo observador, o tempo real vivido na sua subjetividade. Ora, são estes dois aspetos, o tempo do movimento e a sua duração que as obras de Cunningham parecem explicitamente representar.

Toda a dança teatral⁹ representa uma certa forma de o tempo ser percecionado no mundo exterior à cena. Poderíamos, no caso da dança com um propósito narrativo, de que o *ballet*¹⁰ seria uma das suas expressões mais evidentes, afirmar que uma das suas funções seria a de configurar a nossa confusa, indeterminada e variável experiência do tempo, alinhando e encadeando os acontecimentos da nossa vida, numa linha com um princípio, meio e fim, ou fazendo-os repetir de forma cíclica. Deste modo, seria extensível à obra coreográfica a tese do filósofo Paul Ricoeur sobre “a configuração do tempo na narrativa de ficção”, segundo a qual “le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l’expérience temporelle (Ricoeur, 1983, p. 17). Diferentemente, no caso da dança cuninghamiana, cujo propósito reside na efetuação do movimento,

diríamos, parafraseando a relação de consequência exposta por Ricoeur, mas tendo presente o sentido atribuído por Bergson ao tempo e à duração, que o tempo se torna humano na medida em que é racionalmente dividido em unidades mensuráveis, no interior das quais bailarinos e espetadores experienciam subjetivamente e individualmente, ou seja, de forma variável, a duração de um acontecimento irrepitível, que, por seu turno, se torna significativo na medida em que representa uma certa percepção que temos do tempo quando nos entregamos à experiência de um acontecimento, em que a memória do passado, a experiência do presente e a ideia de um possível futuro se tornam indiscerníveis.

Notas

¹ Utilizo o termo “cena” para me referir, no âmbito da dança teatral (v. sentido deste termo abaixo, na nota 9), ao palco de um teatro ou a qualquer outro lugar usado para a realização de um espetáculo de dança, seja uma rua ou um parque, uma galeria ou um museu.

² Adoto a conceção de dança contemporânea de Laurence Louppe (2012/1997), cujo nascimento se situa, no contexto euro-americano, no final do século XIX, caracterizando-se, desde então, por uma multiplicidade de propostas artísticas e, como defendido no prefácio à edição portuguesa da obra da filósofa, “cuja vida se rege por um central princípio de multiplicidade, de articulações a vários níveis, sem estar presa a um modelo anterior, a uma genealogia que a determine ou a condicione” (Fazenda, 2012c, p. 10).

³ A colaboração entre os dois artistas e a sua vida conjunta, ao longo de 50 anos, encontra-se documentada no filme *Cage/Cunningham* (1991), de Elliot Caplan.

⁴ Cunningham encontra nos procedimentos aleatórios, que começara a usar nos anos 1950 sob a influência de Cage, e que exploraria até ao fim da sua vida de criador, as soluções para a resolução de problemas concretos que se prendiam com a estruturação da dança. Vários autores têm estabelecido uma ligação entre o pensamento e os métodos de composição de Cage e o seu interesse pelo Oriente, nomeadamente pelo *I Ching*, pelo Zen, pelo Budismo e pelos ensinamentos do

japonês de Dansetz T. Suzuki, um tradutor da filosofia Zen no Estados Unidos da América (e.g. Clarkson, 2001; Katz, 2001). Ainda que não encontremos nos escritos de Cunningham referências que atestem de forma explícita a atração do coreógrafo pela filosofia oriental, é indubitável que o pensamento e a prática de Cage afetam diretamente o pensamento sobre a dança e o modo de operar de Cunningham – o entendimento de que a dança e a vida são indissociáveis, o interesse pela quietude, pelos procedimentos aleatórios e pela indeterminação.

⁵ O *contact improvisation* é uma forma de movimento que coloca a ênfase na interação entre dois *performers*, nas ações improvisadas que resultam das sensações do toque e da transferência de peso de um corpo para o outro.

⁶ A obra *Enter* tem música de David Tudor (1926-1996) – músico próximo de Cage, que quarenta anos antes fora o intérprete de *4'33"* –, cenografia de Marsha Skinner e Elliot Caplan, cortina de cena de John Cage e desenho de luzes de Marsha Skinner. Assisti à sua estreia na Opéra de Paris. A obra seria apresentada em Portugal, em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, em junho de 1994. Agradeço à Merce Cunningham Trust a possibilidade que me foi dada de aceder recentemente, em agosto de 2019, ao registo em vídeo dos espetáculos de 1992, designadamente a Patricia Lent, bailarina da Merce Cunningham Dance Company, que integrou o elenco original de *Enter*, e é atualmente a Diretora de Licenciamento na Merce Cunningham Trust, a organização

fundada após a morte do coreógrafo com vista a preservar e a partilhar o seu legado.

⁷ A obra *Rainforest* tem música de David Tudor, figurinos de Jasper Johns e cenário de Andy Warhol. Merce Cunningham vira a instalação de Andy Warhol, *Silver Clouds*, na galeria Leo Castelli, e pede a Johns que pergunte a Warhol se o autorizaria a usar as almofadas para um cenário. Warhol aceita. (cf. Vaughan, 1997, p. 162). A obra *Beach Birds* tem música de John Cage, *Four*³, figurinos, cenário e luzes de Marsha Skinner. Estas duas obras foram apresentadas em Portugal pela Merce Cunningham Dance Company, no Porto, no Rivoli Teatro Municipal, em junho de 2001, e em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, em junho de 1994, respetivamente. Merce Cunningham e o realizador Elliot Caplan fazem, em 1993, uma versão em filme de *Beach Birds*, a que intitularam *Beach Birds for Camera*.

⁸ A expressão *modern dance* é usada nos anos 1930 pelo crítico de dança norte-americano John Martin (1989/1933) para classificar as danças de vários bailarinos norte-americanos, entre os quais Martha Graham, que, apesar da diversidade de estilos, se encontravam ligados por certos princípios e objetivos comuns, designadamente o uso de um vocabulário de movimento individualizado, tido como mais apto do que o vocabulário da dança clássica, então considerado “artificial”, usado no *ballet*, a exprimir as emoções e as tensões da vida contemporânea. Na literatura sobre a dança norte-americana, a expressão *modern dance* passou a designar um conjunto alargado de coreógrafos e estilos compreendidos entre os anos 1920 e os anos 1960. Eu uso-a no sentido estrito em que foi usada por Martin, para se referir aos coreógrafos norte-americanos que colocaram a comunicação de experiências emocionais

no centro dos propósitos da arte da dança, apesar da diferença estilística existente entre eles. Desse conjunto, excludo Merce Cunningham, que é frequentemente incluído no mesmo grupo por razões de ordem cronológica, mas cujas ideias e prática artísticas, segundo as quais a dança age por si própria, sem motivações exteriores ao próprio movimento, se situam nos antípodas das ideias e prática dos protagonistas da *modern dance*.

⁹ Designo por dança teatral uma performance deliberadamente apresentada por um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados perante um outro grupo de pessoas e cujo contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo, mas que a ele se reporta de forma reflexiva (Fazenda, 2012a/2007).

¹⁰ O *ballet* é um género de espetáculo que nasce e se desenvolve na Europa e que engloba vários estilos – *ballet de cour* (séculos XVI e XVII), *ballet d’action* (séc. XVIII), *ballet romântico* (século XIX). A partir do século XX o *ballet* globaliza-se, sendo um género dançado em muitos países e continentes. O *ballet* tem geralmente por base um texto, uma narrativa, que bailarinos interpretam através de um vocabulário específico, o da dança clássica, e, frequentemente, recorrendo à pantomima. Nestes espetáculos, os outros elementos, tais como a música, os figurinos e os cenários, contribuem para a dramatização, identificando as personagens, reforçando as suas ações e motivações e representando o lugar em que o drama tem lugar.

Referências

Bergson, H. (1888). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Disponível em http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/conscience_imm.html

Brown, C. (1999). Cunningham e os seus bailarinos (entrevista de David Vaughan). In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 208-224). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1987.)

- Clarkson, A. (2001). The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal. In D. W. Bernstein & C. Hatch (Eds.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (pp. 62- 112). Chicago: The University of Chicago Press.
- Copeland, R. (1999). Merce Cunningham e a estratégia da percepção. In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 142-153). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1979.)
- Cunningham, M. (1955). *The Impermanent Art*. Disponível em <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/>
- Cunningham, M. (1991). *The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York: Marion Boyars. (Trabalho originalmente publicado em 1980.)
- Cunningham, M. (1994, junho 3). Dançar novas complexidades: O coreógrafo norte-americano Merce Cunningham fala ao Público dos seus mais recentes trabalhos (entrevista de M. J. Fazenda), 30.
- Cunningham, M. (1998). A collaborative process between music and dance. In R. Kostelanetz (Ed.). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time* (pp. 138-150). New York: Da Capo Press. (Trabalho originalmente publicado em 1982.)
- Cunningham, M. (2001). Precise and free: A conversation with Merce Cunningham, conducted by Roger Copeland. *Congress on Research in Dance – Newsletter*, XXI (2), 4-7.
- Farber, V. (1999). Cunningham e os seus bailarinos (entrevista de David Vaughan). In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 208-224). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1987.)
- Fazenda, M. J. (2012a). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada). Lisboa: Edições Colibri. (Trabalho original publicado em 2007.)
- Fazenda, M. J. (2012b). "Não há pontos fixos no espaço": Merce Cunningham. In *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada) (pp. 93-125). Lisboa: Edições Colibri. (Trabalho original publicado em 2007.)
- Fazenda, M. J. (2012c). A dança como visão do mundo: Da grande modernidade à época actual. In Louppe, L., *Poética da Dança Contemporânea* (R. Costa, Trad.) (pp. 6-16). Lisboa: Orfeu Negro.
- Giddens, A. (1996). *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas* (R. Maria Perez, Trad.). Oeiras: Celta Editora. (Trabalho originalmente publicado em 1992.)
- Katz, D. J. (2001). John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse. In D. W. Bernstein & C. Hatch (Eds.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (pp. 41- 61). Chicago: The University of Chicago Press.
- Laban, R. (1988). *The Mastery of Movement*. Northcote House: Horndon. (Trabalho originalmente publicado em 1950.)
- Louppe, L., (2012). *Poética da Dança Contemporânea* (R. Costa, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro. (Trabalho originalmente publicado em 1997.)
- Martin, J. (1989). *The Modern Dance*. Princeton: Princeton Book Company. (Trabalho originalmente publicado em 1933.)
- Paxton, S. (1999). Cunningham e os seus bailarinos (entrevista de David Vaughan). In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 208-224). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1987.)
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. London: Verve Publishing.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit. Tome I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vaughan, D. (1997). *Merce Cunningham: Un demi-siècle de danse*. Paris: Éditions Plume.

Tempo, Sincronicidade e Práxis Cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral

Saulo Vinícius Almeida

Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo sob a orientação da Prof. Dra. Alice Kiyomi Yagui. Bacharel em Teatro Pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo

A compreensão da incapacidade de transformação total da sociedade a partir do fracasso da modernidade em seu projeto de origem, o "fim das utopias", culminou em práticas estéticas que abandonam a noção linear e histórica de tempo concretizando-se em um *presente absoluto*, ou *presente perpétuo*, como denominou Fredric Jameson. O presente artigo visa refletir a respeito da temporalidade na cena teatral pós-moderna utilizando para tal as pesquisas artísticas de Jerzy Grotowski e dos artistas brasileiros Renato Cohen e Idylla Silmarovi, assim como o relato de experiência do autor do presente texto, relacionando as obras artísticas desses com o diagnóstico de fim da temporalidade de Jameson na passagem do período moderno para a pós-modernidade e os estudos da sincronicidade de Carl Gustav Jung.

Palavras-chave

tempo, performance, pós-modernidade, sincronicidade, Jung

Abstract

This article starts by comprehending the incapacity of total transformation of the society as resulting from the failure of modernity and its original project, the "end of utopias", which has led to aesthetic practices that abandoned a linear, historical perspective of time in favor of an absolute, eternal present, as Frederic Jameson has called it. This article aims to reflect about temporality in the postmodern theatrical scene by using the artistic researches of Jerzy Grotowski and the Brazilian artists Renato Cohen and Idylla Silmarovi, as well as my own experience, relating these artistic creations with Jameson's diagnose for the end of temporality between the modern period and postmodernity and Carl Gustav Jung's studies on synchronicity.

Keywords

time, performance, postmodernity, synchronicity, Jung

Eterno é tudo aquilo que dura uma fração de segundo, mas com tamanha intensidade que se petrifica e nenhuma força o resgata.

Carlos Drummond de Andrade

1. O tempo e a pós-modernidade

As últimas décadas apresentaram uma transformação cultural na dimensão sensível, prática e discursiva. No princípio da segunda metade do século XX iniciou-se uma crítica ou mesmo uma rejeição ao projeto moderno e suas consequências. As macronarrativas de transformação total da sociedade, as posições conflitantes e a desqualificação do passado em prol de um futuro possível presentes no ideal moderno deram lugar a um imaginário preocupado com negociações, com o estabelecimento de vínculos no momento presente e com a coexistência de contradições. Um imaginário das “micro-utopias” ou “utopias domésticas” que pautavam um bem viver na realidade em que estavam inseridos. A perspectiva moderna de que o embaralhamento entre arte e vida levaria à emancipação humana cedeu espaço às pesquisas e práticas artísticas que visam estabelecer zonas relacionais dentro da realidade existente. As teorias pós-estruturalistas, segundo Andreas Huyssen (1992, p. 63), liberaram a arte da sobrecarga de responsabilidades que recaía sobre a mesma devido à pretensão de uma mudança total da sociedade. Tal anseio teria, segundo o autor, levado a vanguarda histórica ao naufrágio.

Ricardo Fabbrini (2018) destaca que noções como heterotopia e a ideia de comunidade têm sido mobilizadas pelos críticos de arte para pensar essas tentativas artísticas de imaginar outros mundos possíveis ao mesmo tempo em que vivencia-se sua concretização efêmera. Tais experiências de comunidade visam estabelecer espaços outros, heterotópicos, conforme alvitrado por Michel Foucault (2013), dentro da realidade concreta. Em seu artigo “O fim da temporalidade” Fredric Jameson (2011) constatou uma mudança temática, na qual o tempo figurou como dominante no período moderno, enquanto no pós-modernismo figura o espaço. As práticas artísticas que durante as últimas décadas têm apostado na instauração destes espaços heterotópicos visam gerar nos presentes uma espécie de estranhamento, ainda que momentâneo, entre a experiência vivida em tal zona e a realidade exterior a essa, com formas de vida impostas e normalizadas pela estrutura socioeconômica.

Tais experiências caminham em um sentido contrário ao das vanguardas, pois nestas, segundo Fabbrini (2016), existia o impulso de criarem-se novos mundos a partir de novas relações, enquanto nas experiências contemporâneas de comunidade há o anseio de se estabelecer diferentes relações com o mundo já existente. Bourriaud (2009) fala de uma “utopia do cotidiano subjetivo” presente em tais experimentações que rasgam, geram fissuras na normalidade imposta como padrão de conduta e convívio. Barthes

(2003) devaneou sobre sua fantasmática de um *Viver-Junto-idiorrítmico*.

O “fim das utopias”, a compreensão da incapacidade de transformação total da sociedade a partir do fracasso da modernidade em seu projeto de origem culminou em práticas artísticas que abandonam a noção linear e histórica de tempo. Essa perspectiva temporal histórica possui, segundo o antropólogo Johannes Fabian (2013), a sua raiz numa perspectiva judaico-cristã que o concebeu como instrumento para a sua história sagrada, “a fé em um pacto entre a Divindade e um povo, a confiança na Providência Divina que se desenrola em uma história de salvação centrada em um Salvador” (FABIAN, 2013, p. 40). Uma perspectiva temporal que visa um fim, que se desenrola sobre uma linha utópica. Os resultados dessa negação ou fuga são práticas estéticas que se concretizam em um *presente absoluto*, ou *presente perpétuo*, como denominou Jameson (2011).

O autor pensa tal qualidade de presente a partir da personagem conceitual do *esquizofrênico ideal* proposta por Deleuze e Guatarri no estudo *O anti-Édipo*, de modo que tal categoria representaria um novo tipo de liberdade, um rompimento com as prisões do passado – a família na dimensão do complexo de Édipo, assim como dos grilhões do futuro, como, por exemplo, a rotina do trabalho sob o capitalismo. Embora, na perspectiva apresentada por Jameson, esta suposta liberação do tempo que se reduz ao presente é uma replicação das tendências fundamentais de nossa ordem social, apenas sustentando a aparência de ser uma alternativa a esta. De modo que a noção deleuziana de esquizofrenia torna-se profética “em relação às tendências latentes no interior do próprio capitalismo e não aos movimentos de uma ordem radicalmente diferente capaz de substituí-la” (JAMESON, 2011, p. 200).

A tentativa de retirar-se do tempo, de escapar da linha histórica, escapar do “ser no tempo” apoiando-se em um aprofundamento de experiências que se amparam no presente temporal leva a dois caminhos: o espiritualista e sua relação com a eternidade e o materialista no qual a ênfase é o corpo. Jameson (2011) aponta que a virtualidade deleuziana leva-nos a pensamentos como o de Bergson em *Matéria e memória* na qual a duplicação do presente identificada enquanto eternidade se dá como aquilo que está totalmente fora do tempo, ou mesmo ao fato de, fugindo da leitura deleuziana e aproximando-se do universo nietzschiano, a eternidade ser lida na chave do eterno retorno. Da perspectiva materialista, quando subjugado ao presente temporal, resta ao indivíduo apenas o seu próprio corpo, “corpo enquanto presente de tempo” (JAMESON, 2011, p. 202).

2. A dimensão do presente na cena pós-moderna

José Manoel Ramirez (2013) em uma análise sobre a relação entre a dimensão do presente na pós-modernidade e a cena teatral aponta que o “presente sublimado pós-moderno” não se deu na arte da cena como uma inovação, se não enquanto uma condição inerente à arte cênica que se afirma,



visto que é a arte da presentificação, na qual um acontecimento é narrado enquanto ato que se constrói no presente e se desenrola defronte uma testemunha. Contudo, o autor diagnostica duas formas de identificação ou evidenciação do presente na dramaturgia: a metalinguagem e a ritualização. Na primeira, há a evidenciação da condição da peça enquanto linguagem – em um rastro do teatro épico; na segunda, a improvisação e a premeditação fazem-se importantes de modo que o presente da ação coincide com o presente da representação.

Não é nova a discussão que busca levantar o questionamento sobre se em algumas práticas ainda ocorre o que se compreende enquanto representação ou se tal análise prende-se a uma suposta diferença entre teatralidade e performatividade. Maryvonne Saison no final da década de 90 já identificava os indícios do teatro do real. É de se pensar se em casos como a performance-protesto em que o artista russo Pyotr Pavlensky sentado no muro de uma instituição psiquiátrica cortou o lóbulo de sua orelha há a dimensão da representação no tocante à teatralidade, visto que é impossível escapar da camada simbólica constituinte da linguagem.

Pyotr Pavlensky. Créditos:
Maxim Zmeyev/Reuters

Ou mesmo, na performance em que o artista norueguês Alexander Selvik Wengshoel preparou o pedaço de seu quadril, retirado durante uma cirurgia e o consumiu acompanhado de uma taça de vinho, enquanto filmava todo o ato. Essas práticas privilegiam a concretização material da presença em vez de uma representação de uma abstração. “A problematização do representado seria feita em proveito da apresentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos de risco” (FERNANDES, 2013, p. 4). Não haveria uma narrativa fabular nessas ações, mas o ato concreto subjugado ao presente temporal.

Nesse estar do corpo enquanto presente de tempo há o desvelamento de crises presentes na tessitura da realidade, como as relações de injustiça social, racismo, transfobia etc. Tomemos, como exemplo, a performance *A presença negra*, criada pelos artistas Peter de Brito e Moisés Patrício. A ação dos performers é a presença dos mesmos, e de outros artistas e intelectuais negros que desejem aderir à proposta, em galerias de arte durante a inauguração de exposições. “Nesse caso a presença é a performance e a circulação dos participantes a reverberação do manifesto. Não existe qualquer ação especificamente plástica além do encontro, da fruição e das formas de socialização em espaços simbolicamente interditados” (BISPO; LOPES, 2015, p. 106). A presença dos mesmos, a materialidade de seus corpos, de corpos no presente de tempo redefine o espaço em que ocorre a ação, assim como desvela a estrutura racista presente no mercado artístico e no espaço-tempo em questão.

Há uma dimensão da relação do corpo com o presente que creio estar no entre a materialidade e o tempo lido na chave do eterno retorno: o corpo enquanto ambiente de memória, o qual se dá “pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (MARTINS, 2002, p. 71). Leda Martins (2002, p. 85) lendo os rituais afroamericanos, em especial o Congado, evoca o âmbito do tempo espiralar para compreender tais práticas performáticas: “cada performer ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge” deste modo, abolindo a concepção linear e consecutiva do tempo.

3. Tempo e espiritualidade na cena teatral

Ao segundo caminho apontado por Jameson como consequência do presente absoluto, o espiritualista, nós podemos crescer como possível fator, a dissolução ou enfraquecimento de teorias filosóficas que asseveravam o fim da religião: positivismo, materialismo dialético, psicanálise, etc. Schreier em uma análise sobre o pós-modernismo e suas relações com a teologia pontua que “fazendo assim, [o pós-modernismo] retorna repetidamente sobre temas do pluralismo, dos limites da razão e do pensamento, da

fragmentação do sujeito, da perda do fundamento e à questão do outro – de modo particular aquele totalmente Outro: Deus” (SCHREITER, 2005, 347).

Tais questões em torno do espiritualismo e sua relação com o momento presente são verificáveis na pesquisa de Jerzy Grotowski e os atores sob sua direção, em especial no trabalho do ator Ryszard Ciésłak durante o espetáculo *Príncipe Constante* cuja estreia data no ano de 1965, na cidade de Wrocław na Polônia. A metodologia do trabalho grotowskiano, segundo Slowiak e Cuesta (2013), funcionava em dois níveis: um concernente ao que normalmente é compreendido enquanto função básica do ofício e outro que servia como um trabalho espiritual para o ator. Tal método fez-se possível a partir do momento em que se eliminaram os exercícios cujo objetivo era a resolução de problemas técnicos específicos para uma determinada montagem teatral e mantiveram-se apenas os exercícios psicofísicos de caráter criativo e nos quais cada ator se especializaria em uma categoria diferente de treinamento. Tal mudança ocorreu durante a montagem de *A Trágica História do Doutor Fausto*, cuja autoria é de Christopher Marlowe.

Grotowski fazia a distinção dos atores em dois tipos, o cortesão e o santo. O primeiro possui enquanto meta e ocupação, a obtenção de dinheiro e fama; enquanto o segundo possui o seu trabalho como um meio de autopenetração e sacrifício. Tal processo de autopenetração visa que o ator dispa-se do seu ser social tocando “um extrato extraordinariamente íntimo, [e] expondo-o, a máscara cotidiana se rompe e desaparece” (GROTOWSKI In FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 111). Esse processo, para Eugênio Barba (2006) possui um caráter espiritual. “O ator santo não exhibe o seu corpo, mas aniquila-o, queima-o, liberta-o de qualquer resistência aos impulsos psíquicos, então ele já não vende o corpo, oferece-o em sacrifício. Repetindo a expiação, aproxima-se da santidade” (Grotowski, 2011 p. 26).

A pesquisadora Tatiana Motta Lima (2012) aponta que o trabalho de Ryszard Ciésłak superou a autopenetração atingindo no espetáculo *Príncipe Constante* o que Grotowski denominou posteriormente como Ato Total¹. Antes do Ciésłak realizar tal façanha, o corpo era compreendido como um bloqueio à presentificação de um processo psíquico. À partir de então, passou a ser compreendido de forma positivada pela ótica da organicidade. O corpo agora não mais separado de um acontecimento psíquico é trabalhado como parte indissociável do ato, de um acontecimento psicofísico. Tem-se nisso dois pontos relevantes à discussão sobre o tempo: o primeiro é que o lapso temporal entre impulsão e reação corporal é zerado tornando possível a experiência radical do presente; o outro diz respeito à ação de extrapolar a representação alcançando, então, a concretude do ato em direção ao teatro do real anteriormente citado. Zbigniew Osinski (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 43) analisando o ato total diz que: “No momento que o ator conquista isso, ele se torna um fenômeno hic et nunc; (...) Este fenômeno humano, o ator, que está diante de você transcendeu o seu estado de divisão

ou dualidade. Isso não é mais representação, e é por isso que é um ato”.

Como apontado anteriormente, no trabalho deste encenador, a materialidade do corpo e sua busca por uma intensificação da presença cênica e da experiência de e no presente, ocorre conjuntamente com imersões no universo do sagrado pelas vias do mito. Grotowski chegou à conclusão no início dos anos de 1960 que a relação entre espectadores e narrativas míticas se estabelecia de uma forma cada vez mais pessoal, pois não havia mais um terreno comum de crenças na sociedade ocidental. Em resposta a tal impossibilidade, o diretor-pedagogo propôs que o ator realizasse um confronto com o mesmo encarnando-o para então perceber as relatividades acerca de nossos problemas (os quais atravessariam a narrativa do mito) e a sua conexão com as raízes. Ao tocar as camadas mais íntimas de si e as expor, a máscara da vida cairia e a violação desse organismo vivo exposto transportaria a todos para uma situação mítica.

No processo do espetáculo que deu prosseguimento à pesquisa, *Apocalypse cum figuris*, cuja estreia ocorreu em 1969, tendo sido apresentado até 1980, surgiu a questão do “verdadeiro e apenas verdadeiro”. Segundo Slowiak e Cuesta (2013), Grotowski se recusava a mentir e somente o que consideravam como verdadeiro, em consequência da proeza de Ciésłak, passou a ser aceito enquanto possibilidade cênica. Ele desejava que cada um revelasse o seu mistério. “Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo de criativo – entre o diretor e o ator – justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios” (GROTOWSKI, 2011, p. 181). A partir do conhecimento do seu próprio mistério haveria a possibilidade do encontro, a possibilidade de se conhecer o mistério do outro e o contrário também é verdadeiro, conhecendo o mistério do outro, se conhece o seu.

Seu objetivo, portanto, é fazer com que entremos momentaneamente em contato com níveis mais profundos em nós mesmos, mais profundos do que aqueles engajados na ordem das formas, através do confronto com o mito encarnado. Se bem-sucedidos, através do choque da exposição, ao tocar essas profundezas, estaremos transformados para sempre. O processo não envolve liberação; é mais um despertar ou renascimento, e em consequência é potencialmente doloroso (KUMIEGA apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 50-51).

O relato de Erick Bentley (apud SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 51) traz a dimensão da ação que este espetáculo gerou no público:

Durante *Apocalypse*, algo aconteceu comigo. Relato de forma pessoal porque o que aconteceu foi extremamente pessoal. Na metade da peça eu tive uma iluminação bem específica. Uma mensagem chegou até mim – do nada, como se diz – acerca da minha vida íntima e de mim mesmo. Essa mensagem deve permanecer privada, para continuar verdadeira, mas o fato de que ela apareceu tem relevância pública, eu acho, e devo publicamente

acrescentar que não me recordo que esse tipo de coisa tenha acontecido comigo no teatro antes.

A última fase da pesquisa de Grotowski se deu com a experiência da *Action* ou *Arte como Veículo*, que é um rito no qual o ator transita de energias densas para energias mais sutis e com estas, desce ao que ele denominou de *corpo instintual*. Nesta experiência, a narrativa ou o acontecimento cênico se dilui a tal ponto que o foco deixa de ser o público, que já não se faz necessário para que a ação performática ocorra e que na maioria das vezes não está mais presente, e passa a ser o ator. Em seu artigo *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, Grotowski (2012) aponta que este rito não é uma renúncia à natureza humana visto que engloba o corpo, o coração e a cabeça do atuante, acessando num movimento vertical aquilo que está abaixo de nossos pés e aquilo que está acima de nossas cabeças, ou seja, compreende a espiritualidade não como a negação da matéria, mas como uma dimensão que se alcança a partir ou com essa. Utiliza a imagem bíblica da Escada de Jacó, na qual uma grande escada liga o terreno ao celeste e por ela transitam energias ou anjos, como metáfora para o rito. Esta verticalidade ocorre entre organicidade e awareness².

O trabalho de Grotowski, em sua imensa complexidade, possui algumas relações importantes para compreendermos as práticas que analisarei adiante. Há em sua pesquisa um percurso de interiorização em direção ao inconsciente e à dimensão do sagrado em sua face pessoal, utilizando para tal o confronto com um mito, que visa chegar uma célula verdadeiramente humana do ser social lançando-o, deste modo, a um tempo mítico, retirando-o da linearidade da percepção do tempo cotidiano. Em período mais avançado da pesquisa, a intensificação do presente a partir de um ato que congrega pensamento, emoção e corpo e, deste modo, cria duas dinâmicas temporais ou duas formas distintas de se estar/ser e perceber o tempo: uma ocorre no que o Jameson chamou de materialidade do corpo, o *corpo instintual* enquanto presente de tempo; e outra que se relaciona com a fuga do tempo a partir de experiências numinosas, nas quais há o acesso aos conteúdos míticos do inconsciente coletivo. Uma experiência de desrealização do real que transporia o sujeito para a eternidade ou nulidade do tempo mítico.

4. O numinoso: atemporalidade e irracionalidade

Na década de 90, no Brasil, o pesquisador Renato Cohen (1998) desenvolveu uma tese de doutoramento acerca do *Work in Progress* na Cena Contemporânea. Para ele, esta cena que responde ao *Zeitgeist* contemporâneo é a cena das simultaneidades e da montagem, cena em que o imaginário e o real se confundem. Em uma resposta às questões postas pela pós-modernidades e pelos avanços científicos, assim como em diálogo com os artistas contemporâneos (ou pós-vanguardistas) das artes visuais e cênicas, Cohen apostou em uma cena em progresso, inacabada com inúmeras variáveis

abertas e possibilidades de narrativas sem significado fechado. Aberta às possibilidades, ao acaso, uma cena que flerta com a estética do caos e das probabilidades. Partindo do universo da irracionalidade, do *mythos* e do campo mítico, da impulsionalidade e das irrupções do inconsciente, enquanto proposta de preenchimento da ação dos performers, assim como de fricção do concreto com o imaginário, Cohen caminhou no sentido de uma desteatralização do acontecimento, chegando ao que Sílvia Fernandes, no texto de apresentação do livro *Work in Progress na Cena Contemporânea*, denominou como “corpo numinoso”.

Cohen aponta uma incursão ao território numinoso pela via do trabalho com o *mythos*, de forma inspirada nas ações grotowskianas, e a partir de práticas que geram o rebaixamento da consciência. O termo numinoso, utilizado por Cohen, foi cunhado por Rudolf Otto (2007), no ano de 1917, na cidade de Wroclaw, na Polônia. Com o intuito de abordar a camada da experiência religiosa que gravita em torno da apreensão do irracional, sendo essa experiência impronunciável, indizível, escapando às possibilidades de assimilações conceituais. Com o propósito de tratar desta experiência descontada de seu caráter moral e ético, o teólogo utiliza, então, o termo numinoso como tentativa de apreensão conceitual. Esse termo refere-se tanto a uma categoria de valoração, quanto a um estado psíquico.

Para Otto, essa experiência sensível é possibilitada mediante um processo de autopercepção, a qual ocorrendo como reflexo de um objeto que se encontra além de si, gera o sentimento de ser criatura. As tentativas de formulação ou delimitação conceitual e racional destes objetos além de si caem em ideias como alma, espírito, demônio, Deva... Este “totalmente outro”, denominação utilizada por Otto (2007, p. 59) para se referir a esses objetos, contrasta com a natureza do indivíduo, sendo totalmente diferente desta, e deste modo, gera a sensação de pasmo estarecido e de estranhamento. O autor delimitou teoricamente o fenômeno, mas não deu conta de apontar como de fato se dá o funcionamento deste no indivíduo. Apresentou o embrião de uma teoria, na qual a psique é o campo onde ocorre o fenômeno e assevera o caráter inconsciente do mesmo, contudo, não esclareceu o que compreendia como inconsciente e psique, nem mesmo detalhou como se daria este processo na psique. O estudo do numinoso foi então aprofundado pelo médico psiquiatra Carl Gustav Jung.

Para Jung (2015), a experiência da vida dita concreta é uma experiência psíquica. Os sentimentos e os pensamentos são formados a partir de imagens psíquicas. O mundo só é possível na medida em que o ser humano é capaz de produzir sua imagem. Em uma leitura metafísica, ele compreende o homem como um ente cativo e confinado em sua psique, e essa impressão profunda de cativo gera a propensão de “admitir na psique a existência de coisas que desconhecemos e a que denominamos o inconsciente” (JUNG, 2015, p. 196). A existência psíquica, para o autor, seria a única que pode ser

demonstrada diretamente, já que o mundo só passa a existir através da criação de sua imagem pelo ser psíquico (JUNG, 2012b, p 24).

Na perspectiva da psicologia analítica, a psique se compõe de pelo menos três camadas: o consciente, o inconsciente pessoal (o qual, do mesmo modo que em Freud, comporta as lembranças e conteúdos recalcados) e o inconsciente coletivo, o qual possui característica transpessoal, atemporal e é composto por material arquetípico. Jung (2013), compreendendo a existência como a psique, substitui, em sua teoria, os objetos além de si pelos complexos e pelos conteúdos do inconsciente coletivo. Deste modo, o efeito numinoso ocorre quando um desses conteúdos se constela na consciência ou quando somos atravessados pela percepção da existência não concreta e temporalmente não linear e causal nos tornando cientes indiretamente da dimensão arquetípica do nosso ser.

Renato Cohen (1998) percebeu que durante os exercícios práticos de fundo subliminar que instaurava estados alterados de consciência ou anômalos a partir de processos de imersão física, psíquica e temporal em trabalhos de atenção, alteração de dinâmicas, estranhamentos e alteração de referenciais chegava-se à criação do que denominou como campo de sincronicidades. Cohen asseverou que no trabalho com o mito e no âmbito da irracionalidade há um deslocamento da lógica logo temporal para uma lógica espacial, uma lógica do *mythos*. A sincronicidade, conforme estudada por Jung (2014, p. 28-29) é uma relativização do tempo e do espaço que se comportam com características elásticas em relação à psique.

Nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, esses dois fatores reduzem-se mais ou menos a zero, como se o espaço e o tempo dependessem de situações psíquicas, ou como se existissem por si mesmos e fossem “produzidos” pela consciência. Na concepção original do homem (isto é, entre os primitivos), o espaço e o tempo são coisas sumamente duvidosas.

A causalidade é apenas uma probabilidade dominante que já não postula-se enquanto uma lei absoluta, visto que em função das investigações da física moderna, compreendeu-se que em nível microfísico tal condição não é completamente válida. O pensamento sincrônico, segundo Marie-Louise von Franz (1993) – importante colaboradora de Jung e continuadora de seus estudos, pode-se ser chamado e compreendido como um pensamento de campo, no qual o centro é o tempo. Tal pensamento se equivaleria ao modo clássico de pensar na filosofia chinesa, na qual, segundo a autora, o pensamento sincrônico foi mais desenvolvido e diferenciado que em qualquer outra civilização. A lógica empregada em tal formato desloca-se da questão acerca do que gerou tal efeito e foca-se no que é provável que ocorra conjuntamente e de modo significativo no mesmo momento. “O que tende a acontecer conjuntamente no tempo?” Assim, para os chineses, o centro do conceito de campo seria um instante de tempo em que estão aglomerados os eventos A, B, C, D, e assim por diante (FRANZ, 1993, p. 8).

Uma imagem ascende à consciência de maneira direta ou indireta sob a forma de sonho, premunição ou associação e uma situação objetiva coincide a esse conteúdo. Tais acontecimentos em um processo de criação pode se dar enquanto estrutura da obra, como no caso de Cohen em que o espetáculo se configura como uma espécie de campo de sincronidades ou pode ocorrer como um acontecimento exterior a obra em si ou às atividades em sala de ensaio/atelier, que devido à relação com a temática ou com processo, tornasse um elemento a ser inserido, como no caso do solo performático *Guerrilha – Experimento para tempos sombrios* da atriz brasileira Idylla Silmarovi.

5. Sincronicidade e processo de criação

Durante o processo de criação deste solo cuja temática trata da luta de mulheres latino-americanas contra governos ditatoriais, Silmarovi conta que trabalhou em parceria com o Instituto Helena Grego de Direitos e Cidadania. O instituto fica sediado na antiga casa da Dona Helena Grego, mulher que abrigava e escondia os perseguidos políticos. Ali, ela teve acesso a documentos originais da década de 60, 70 e 80.

Durante esse processo, então, fiquei muito imersa no Instituto e lá tem alguns banners e aí, tinha um em específico que era o banner dos desapreisionados, que foram as pessoas que foram tiradas da prisão com o sequestro do embaixador dos EUA e foram levados ao Chile. Eu entrei em um processo de contato com os mortos tão forte que eu conversava com eles nesse aspecto. Eu decorava texto olhando pra eles, para esse banner, para eles. Falava com eles das minhas angústias de atriz, de criadora nesse processo, então foi um mergulho nesse lugar, sabe? E aí eu me percebi fazendo um espetáculo dos mortos, para os mortos, com os mortos. Com as histórias, com eles, com a presença. Eu acho que, enfim, eu acredito que o nosso corpo carnal é o último corpo que a gente tem, então, enfim, eu acho que eles estavam comigo, elas, as mortas, elas estavam comigo o tempo inteiro. As ausências. (Entrevista dada ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

Durante o período de criação, a atriz consultava diariamente uma ou duas biografias do dossiê dos mortos e desaparecidos na ditadura militar brasileira. Tal ação tornou-se parte de uma rede de acontecimentos causais que converte-se em produto cênico, posteriormente.

Então, era isso... Eu lendo eles, eu estudava eles, eu ficava o tempo inteiro... Foi um trabalho sobre a morte. Eu estou arrepiando pra caralho lhe falando isso. Enfim, uma noite em específico, eu fui dormir. Eu sou uma pessoa que hoje eu fui entender, enquanto mulher de candomblé e onde eu trabalho com minha espiritualidade é dormindo. Eu trabalho muito no âmbito espiritual dormindo. É no sonho que as coisas me acontecem, me atravessam. E aí eu sonhei que eu estava num espaço vazio e chega uma mulher vestida de branco. Ela chega pra mim e fala, Idylla, eu queria muito lhe falar uma coisa: tem coisas que a gente perde e que a gente nunca mais vai encontrar.



E aí, ela sumiu e eu acordei pensando: o que eu perdi? O que eu estou perdendo? Que falta é essa que eu tô tendo? Segui minha vida com essa questão e uns dias depois, eu fui abrir, do mesmo modo, como eu fazia sempre, o dossiê dos mortos e desaparecidos políticos. E aí, quando eu abro, está lá a foto da mulher que eu sonhei. Foi um pânico. Mas estava lá a foto dela. O nome dela é Ísis Dias de Oliveira (acabei de arrepiar de novo). Ela lutava pela aliança libertadora nacional. O caso dela de desaparecimento é um dos casos mais complexos da ditadura militar, pois todas as pessoas já morreram, então não tem quase que chance nenhuma do corpo dela ser encontrado. Quase não tem essa possibilidade. E aí eu coloquei, senti no meu coração que devia colocar ela no espetáculo. Que ela devia ser uma voz ali dentro. E de fato ela foi, é a cena que você assistiu (Entrevista dada ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

O pensamento sincronístico ocorre quando há o *abaissement du niveau mental*, finalizando-se quando o funcionamento cognitivo recobra o controle das operações. Para Jung (2014), a

Guerrilha: Experimento para tempos sombrios. Em cena, Idylla Silmarovi.
Créditos: Tarcísio de Paula

dificuldade ou impossibilidade de explicação de um acontecimento sincrônico não ocorre somente em função da ignorância de sua causa, mas em função do intelecto não ser capaz de pensa-la a partir dos meios que possui atualmente. “Isso acontece necessariamente quando o espaço e o tempo perdem seu significado, isto é, quando se tornam relativos, porque, em tais circunstâncias, a causalidade, que pressupõe o espaço e o tempo, torna-se quase impossível de ser determinada” (JUNG, 2014, p. 111).

Segundo Wurzba, quando “os processos racionais conscientes são arrebatados pela irracionalidade inconsciente, ocorre uma relativização do ego e, conseqüentemente, uma relativização também das categorias de tempo e espaço” (2011, p. 93). Jung (2014) assevera que nas experiências com o tempo e o espaço, respectivamente, há a redução desses fatores a zero, como se tais fatores fossem dependentes de situações psíquicas ou existissem por si mesmos, sendo produção da consciência. Wurzba aponta que embora se possa dividir o tempo real em quatro categorias: o tempo cinético, o tempo rítmico, o tempo programado de execução e o tempo narrativo, a experiência da dança propicia que o homem se desloque do tempo e penetre o vazio. Fora do tempo, ele abandona o seu espaço e chega ao infinito. Os movimentos então deixariam de ser realizados por essas pessoas e seriam realizados então por forças transpessoais. Tal mergulho no infinito é a experiência numinosa com o inconsciente coletivo.

O corpo se torna, nesse contexto, tanto canal pelo qual o material contido no inconsciente coletivo se externaliza, quanto matéria na qual a energia desse processo age. O corpo torna-se um tradutor e o discurso do inconsciente no mundo, a concretização ou espacialização do eterno, sendo a linguagem simbólica o vernáculo. Durante o ano de 2018, no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, construí o espetáculo *Cura*. O processo se valeu de uma série de exercícios que tinham o intuito de gerar um estado de descontrole psicofísico, assim como um rebaixamento da consciência. A estrutura dramaturgica do espetáculo se deu a partir do mitologema³ da Viagem Noturna Submarina.

A Viagem Noturna Submarina é a estrutura básica que alicerça inúmeros mitos. É a coluna vertebral destes. Nela há a morte do herói, o seu mergulho na escuridão e seu retorno já transformado pela experiência. Campbell (1990) nos dá o exemplo do mito de Jonas e a baleia. Neste, Jonas é engolido pela baleia e na barriga desta é levado ao abismo, para então, posteriormente, ressuscitar. O primeiro estágio deste tema mítico, segundo Joseph Campbell (1990), é aquele em que o herói abandona a família e se encontra a beira das águas nas quais o peixe, a baleia ou o monstro vem a seu encontro. Num segundo estágio, já dentro da barriga, o herói se depara com uma energia de caráter inconsciente que não é capaz de controlar e disso se derivam como conseqüências as provações que, de mesmo modo que em uma jornada, o mesmo terá que ultrapassar para em um terceiro estágio renascer

para uma nova vida. Tal estrutura encontra-se também no mito de Cristo, no qual ele morre, desce aos infernos para em seguida subir aos céus.

Jung (2012a, p. 350) faz uma leitura deste mitologema que corrobora com a apontada por Campbell. Para o autor, “a obscuridade e a profundidade do mar significam apenas o estado inconsciente de um conteúdo que é projetado de modo invisível” e a saída do herói da barriga do monstro submarino equivale ao reestabelecimento da vida e a ressurreição da morte. O que leva o herói em um mito a essa descida as profundezas é a possibilidade de se encontrar um tesouro, seja este uma virgem ou a vitória da vida sobre a morte. Tal mergulho é o mergulho profundo em si mesmo, o mergulho ao Hades.

Durante o processo de criação deste espetáculo, a imagem de uma ave surgiu no processo de criação da penúltima estrutura cênica e tornou-se um elemento de grande importância para o texto espetacular. Este símbolo não estava de acordo com os percursos de construção cênica e de narrativas que havíamos traçado até então e muito menos com o mitologema em questão. Contudo, deparei-me posteriormente com outra versão da narrativa mítica calçada no mitologema da Viagem Noturna Submarina, também estudada por Jung (2013). Esta versão do mito apresenta uma narrativa diferente para o momento de saída do herói do corpo da baleia. Nesta narrativa, tal saída ocorreria com a ajuda de um pássaro – que é simultaneamente o nascer do sol.

Ao longo do processo, com o estabelecimento do que Cohen denominou de campo de sincronicidades, inúmeros exemplos de acontecimentos significativos não causais, envolvendo ou não o universo onírico ocorreram. A obra se realizava por si gerando apenas uma sensação de controle por parte do consciente ou de coerência temporal. As categorias de análises causais tornam-se, em alguma medida, inúteis para os processos que explodem com a lógica racional da criação. O sentido, o texto, o ponto de partida e de chegada não possuem importância. No universo do mito a narrativa não é do logos. “Na física moderna, parece, por vezes, que o efeito ocorreu antes da causa e, portanto, os físicos tentam dar-lhe uma viravolta e dizer que ainda podemos chamar isso de causal” (FRANZ, 1993, p.8).

6. Conclusão

O breve conjunto de práticas apresentado aqui visa apresentar algumas questões suscitadas pelo fim das utopias modernas nas artes da cena. Contudo, é pertinente se atentar ao fato de que, embora a contemporaneidade nos brinde com práticas artísticas que negam o tempo histórico ou que ainda buscam deste escapar, elas são em si históricas. Observá-las de modo estranhado, distanciado é talvez um rastro das utopias, da confiança de que ainda existe uma possibilidade de futuro melhor e que a criação que busca o presente absoluto e seus desdobramentos é apenas uma possibilidade.

Ao mesmo tempo em que imergir no ser, presentificar a existência até que a individualidade se aperceba mergulhada em um espaço coletivo que

carrega em si histórias, imagens, mitos, sangue e alegrias dos antepassados é reencontrar-se com uma identidade arcaica que foge das normalizações impostas pela sociedade contemporânea. É entender-se para além do concreto e o histórico, ainda que a prática em si seja localizada historicamente, como asseverei acima. Os processos sincrônicos abrem um espaço para questionamentos sobre a significação da criação para o próprio ator, implodindo a noção de controle da criação, assim como desvencilhando o ser ator de uma atitude unicamente profissional. Ao ser desarranjado pela sincronidade, o performer é convocado a desligar seu estado automático e se entregar à experiência. Refletir sobre *arte e tempo* é entre outras coisas, meditar sobre as relações do artista com o meio em que está inserido, com o momento histórico a que pertence, com suas crenças; é, sobretudo, refletir sobre o próprio ser.

Notas

¹ O ato total foi chamado de diversas formas por Grotowski em seus textos e entrevistas. Os nomes que utilizou ampliam a possibilidade de leituras acerca da experiência em si. Os principais nomes foram ato total, transiluminação, desnudamento psíquico, ato de confissão e prece carnal.

² Dentro da literatura grotowskiana, awareness diz respeito a uma consciência que não se liga à linguagem, mas sim à presença.

³ Elemento constituinte ou tema isolado em qualquer mito.

Referências

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BISPO, A.; LOPES, F. *Presença: a performance negra como corpo político*. *Harper's Bazaar Art* (Online). Abril, 2015.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FABIAN, J. *O Tempo e o Outro: como a Antropologia estabelece seu objeto*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FABBRINI, R. *Arte pós utópica: heterotopia e comunidade*. In VACCARI, Ulisses R. (Org). *Arte e estética*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2018.

_____. *Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante*. *ArteLogie* (Online), v. 8, p. 1-15, 2016.

FERNANDES, S. *Experiências do real no teatro*. *Sala Preta*. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13. 2013.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy*

Grotowski 1959 – 1969. São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FRANZ, Marie-Louise von. *Adivinhação e sincronicidade: a psicologia da probabilidade significativa*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

JAMESON, F. O fim da temporalidade. *Cultura*. Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 187-206, Jan/Jun. 2011.

JUNG, Carl G. *A energia psíquica*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Espiritualidade e transcendência*. Seleção e edição: Brigitte Dorst. Petrópolis: Vozes, 2015

_____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 2012a.

_____. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 2014.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In RAVETTI, Gabriela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte – Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In HOLLANDA, Heloisa B (Org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RAMIREZ, J. Dramaturgia na pós-modernidade: aspectos performáticos da escrita cênica contemporânea. *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*. São Paulo, n. 4, Mai. 2013.

SCHREITER, R. A teologia pós-moderna e posterior numa Igreja Mundial. In GIBELLINI, R. *Perspectivas teológicas para o século XXI*. Aparecida: Santuário, 2005, p. 347.

SLOWIAK, J; CUESTA, J. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

WURZBA, Lilian. A dança da alma: a dança e o sagrado, um gesto no caminho da individualização. In ZIMMERMANN, Elizabeth (Org.). *Corpo e Individualização*. Petrópolis: Vozes, 2011.

Missão de impregnar “alma” numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru destaca-se a pessoa “adornada” (“nua”) que abre (“Dada”) uma brecha no presente

Letícia Larín

Artista Plástica e investigadora. Bacharel e licenciada em Artes Visuais (FAAP, São Paulo, 2004 e 2008), intercâmbio na ENSBA (Paris, 2005), cursou o mestrado em História da Arte da PUCP (Lima, 2013). Desenvolve projeto de doutoramento na FBAUL (Lisboa), orientada por Carlos Vidal e coorientada por Sérgio Vicente.

leticialarin@gmail.com

Resumo

Reflexão desenvolvida por uma artista visual em busca de discernir formas práticas – plásticas – de instaurar eixos favoráveis à causa urgente dos ameríndios guarani-kaiowá, que vivem numa atmosfera trágica no estado do Mato Grosso do Sul, Brasil. Para tanto, comparam-se dois objetos litúrgicos em forma de cruz, a cruz processional cristã e o pau de chiru – manejado por rezadores indígenas. Destaca-se, com isso, a noção de pessoa “adornada” (“nua”), a qual é relacionada à circunstância de “abrir brechas no tempo presente”. Esta sintaxe é averiguada em práxis dadaístas e, também, em operações realizadas nos anos 60, numa corrente chamada por Hal Foster de Neovanguardismo.

Palavras-chave

cruz, guarani, indigenismo, arte pós-colonial, monotypia, ready-made

Abstract

Reflection developed by a visual artist seeking to discern practical – plastics – ways to establish axes favorable to the urgent cause of the Guarani-Kaiowá Amerindians, who live in a tragic atmosphere in the state of Mato Grosso do Sul, Brazil. For this, two cross-shaped liturgical objects are compared, the Christian processional cross and the «chiru» stick – handled by Indigenous prayers. Thereby, the notion of “adorned” (“naked”) person is highlighted and related to the circumstance of “opening gaps in the present time”. This syntax is verified in Dadaist praxis as well as in operations performed in the 1960s, in a stream called Neo-Avant-Garde by Hal Foster.

Keywords

cross, guarani, indigenism, postcolonial art, monotype, ready-made

1. Introdução

A presente reflexão é desenvolvida por uma artista visual, que procura parâmetros práticos para estabelecer proposições plásticas, aptas a fomentar vias alternativas de encaminhamento da realidade. Na incapacidade de atingir este objetivo discriminado, espera-se ao menos elaborar alguma reflexão crítica sobre aspectos dos experimentos artísticos desenvolvidos em consonância a este texto – nem bem ensaio, nem bem artigo. A ideia germinal deste esforço decidiu comparar tipos de relações estabelecidas, com objetos culturais, por parte de cristãos e de guarani – vide capítulo 2. No caso dos primeiros sobressai-se o tratamento com a cruz litúrgica de mão, como a utilizada na segunda missa em terras brasileiras – hoje pertencente à Igreja de São Paulo em Braga, Portugal. No caso dos segundos, o enfoque incide sobre cruces de madeira conhecidas pelo nome de «pau de *chiru*». De posse do líder religioso da etnia ameríndia guarani-kaiowá (pai-tavyterã) – o «ñanderu» –, a manipulação desta cruz é vinculada à mobilização do cosmos.

Esta "fricção" entre objetos formalmente semelhantes, que apresentam, entretanto, tão divergentes funcionamentos, favorece à explicitação de contracorrentes que fluíram no processo de catequização do território conhecido atualmente como Brasil. Sendo estes fluxos, "contra", eles decerto não foram mobilizados conforme a envergadura dominante, e com isso, os seus teores apontam a «maneiras» que foram menosprezadas pelo nexos colonizador. Sendo assim, no capítulo 3 procura-se delinear, com maior clareza, esta sintonia constatada, para que, no capítulo 4, averigúe-se como ela pode estar incorporada nas peças artísticas elaboradas junto ao presente estudo. Com isso, o caráter deste enredo é sondar sobre possíveis coincidências, entre elementos da cosmovisão indígena e brechas desbravadas durante o percurso da arte ocidental. Este ímpeto é sumarizado no título da primeira peça aqui apresentada, *A Enxada que foi Crucificada por querer ser um Chiru* (Img. 1), já que a enxada, um objeto de trabalho ordinário, "ao querer comover esferas espirituais" – "ao querer ser um *chiru*" – terminou "crucificada", ou seja, inerte. Com isso, subentende-se o intuito de detetar estratégias artísticas, capazes de captar sintonias incompatíveis à manutenção do sistema vigente – o qual enquadra a vida das pessoas.

A opção por trasladar ao âmbito da arte contemporânea uma enxada, ao invés de uma cruz, deu-se pela eleição desta ferramenta como um elemento adequado para tratar, problematicamente, a atual situação em que vive boa parte dos indivíduos guarani-kaiowá no estado Mato Grosso do Sul, Brasil. Enquanto lutam com as próprias vidas para que os seus direitos de posse sobre a terra façam-se valer – já que o Estado mostra-se geralmente, no melhor dos casos, omissos –, ganham espaço os cultivos dos interesses do agronegócio. Neste cenário, a enxada simboliza duas opções disponíveis



Img. 1 – Leticia Larín, *A Enxada que foi Crucificada por querer ser um Chiru*, 2019. Enxada alentejana, 104 x 17 x 43 cm. Fonte: própria.

às pessoas dessa nação indígena: ter a mão-de-obra explorada, nos trabalhos nas lavouras, ou cavar os túmulos dos familiares, que são assassinados nos intentos de retomada do território original e sagrado. A imposição invariável da violência, sobre esta gente, levou o renomado antropólogo brasileiro, Eduardo Viveiros de Castro, a chamar a região de “Faixa de Gaza do Brasil”. Assim sendo, embora a empreitada seja complicada, é urgente o esforço por pressionar à instauração de «outros» esquemas de ajustamento das existências, para que subjetividades como as do guarani-kaiowá possam, de fato, lidar com alternativas de vida humanamente tidas como “razoáveis”.

2. Cruz processional cristã e pau de *chiru*

Durante a viagem que terminou por encontrar o solo que é hoje denominado «brasileiro», a frota cabralina apreendeu sinais premonitórios. “Escritos, viam os mareantes, os sinais do céu, que meses de mar obrigavam a conhecer: de um lado uma cruz (a de Mestre João), cruzeiro do sul, que lhes augurou uma terra nova” (Amorim, 2000: 78). A conceção

do mundo era, para o europeu, marcada por uma mundividência cristã. Era a própria cristandade que se expandia aos novos mundos.

As Ordens religiosas desempenharam um papel de primordial importância na prossecução dos objectivos do Estado. Os religiosos partiam para as terras de missão, imbuídos no espírito de servir a Deus e a Sua Majestade assemelhando-se a sua actividade à de qualquer outro funcionário régio. (...)

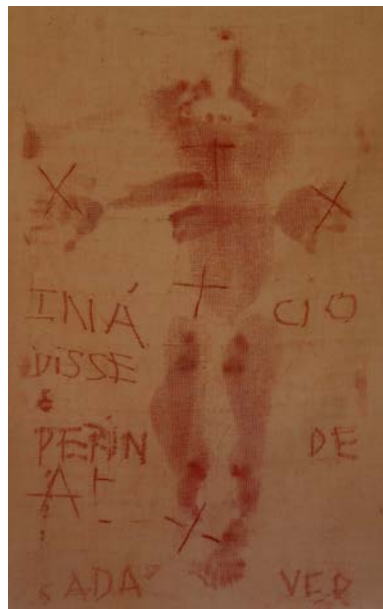
(...) Em Portugal vivia-se uma espécie de situação de Estado confessional, em que as atitudes de ordem político-institucional acompanhavam as convicções religiosas. (...)

É nesse âmbito que se devem interpretar as ingerências do espiritual no temporal, e deste, naquele. (...) a titulação dos lugares por onde passavam, onde aportavam... dias 'da Senhora', do tempo bíblico, do santoral. Afinal a Expansão pretendia-se como dilatadora da fé e redentora dos infiéis (Amorim, 2005: 25-6).

Assim como "sinais do céu" eram captados, esforços eram realizados para infundir a realidade mundana com signos que marcassem a presença – e onipresença – de Deus. Com isso, no dia 26 de Abril de 1500, "domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu", "conformando-se com o sinal da Cruz, sob cuja obediência" haviam ali ido os portugueses. Devotos do sacrifício de Cristo, os navegantes levavam as palavras de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, além-mar: «*perinde ac cadáver*» – «disciplinado como um cadáver» (Img. 2). Como o "principal acto litúrgico da religião cristã é o santo sacrifício da missa (...) este foi também o primeiro no Brasil" (Leite, 1993: 123). Ao narrar esta primeira missa ocorrida em solo brasileiro, "dita pelo padre Frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes", Pêro Vaz de Caminha entende o interesse dos nativos pelo que ali ocorria, como uma falta de outra coisa a fazer, já que "à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, (...) com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se" (Caminha, 2000: 12).

Esta interpretação do "outro" que está sendo conhecido, conforme os próprios parâmetros, pode também ser averiguada nas reflexões do pastor calvinista Jean de Léry, em torno à origem dos tupinambá:

No que concerne à beatitude eterna em que cremos e na qual esperamos depois de



Img. 2 – Leticia Larín, *Missão de impregnar alma numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (Inácio disse: perinde ac cadáver)*, 2019. Monotypia sobre juta, 140 x 90 cm. Fonte: própria.

Cristo, são os selvagens um povo maldito e desamparado por Deus, não obstante as noções muito imperfeitas que possuem da vida futura, e embora com respeito à vida terrena não exista (...) povo menos apegado aos bens humanos. Parece-me pois mais provável que descendam de Cam (Léry, 1951: 201).

Embora o pastor não constate entre os indígenas o conhecimento de algum Deus, a adoração a quaisquer divindades ou a idolatria, o hábito de orar, e tampouco, um local para a prática dos serviços religiosos (Léry, 1951: 186-7), ele admite a existência de “certos falsos profetas chamados *caraibas* que andam de aldeia em aldeia como os tiradores de ladainha” (Léry, 1951: 191). A aversão a estes homens “considerados especiais, que tinham o poder de conversar com os mortos, os espíritos dos ancestrais” (Vainfas, 1995: 13), é crescente com o aprofundamento de empreendimentos como o da França Antártica e o da Companhia de Jesus. A medida em que se torna evidente o trato com divindades por parte dos ameríndios, estes rezadores nativos são encarados como os principais rivais dos responsáveis pela evangelização do gentio.

Jean de Léry teve a oportunidade de assistir a um ato solene indígena, na aldeia de Cotina, e o caráter do evento deu-lhe medo, pois, parecia-lhe mostrar afinidades com feitiçarias demoníacas. Além de reparar que os *caraibas* “foram muito bem recebidos pelos selvagens”, foi notado que

os *caraibas* vão de aldeia em aldeia e enfeitam com as mais bonitas penas que encontram os seus *maracás*; fincam-nos em seguida no chão, do lado maior, entre as casas, e ordenam que lhes seja dado comida e bebida. Esses embusteiros fazem crer aos pobres idiotas dos selvagens que essas espécies de cabaças assim consagradas comem e bebem realmente à noite (Léry, 1951: 196).

Ronaldo Vainfas acrescenta que os *caraibas* pregavam “em transe, após sorverem a fumaça de certa erva,” e conversarem “baixinho com suas cabaças mágicas, todas enfeitadas de penas, pintadas com olhos, nariz e boca, pois eram elas, afinal, que alojavam o espírito dos deuses – homens-deuses” (1995: 13).

Além destas “cabaças mágicas” – chocalhos *mbaraká* –, Vainfas discorre sobre uma outra peça de uso religioso – um ídolo –, a qual também foi tratada como se na realidade se tratasse é de gente. Esta situação ocorreu durante um movimento religioso indígena, impregnado por noções católicas e tupinambá, no século XVI, sendo que o narrador é Simão Dias – um mame-luco a serviço do principal senhor de terras da região do Recôncavo Baiano, Fernão Cabral de Taíde. A cena deu-se numa igreja dos índios – “meio igreja, meio maloca” –, sendo que

à porta do terreiro, na casa erigida como igreja dos índios, ficava uma cruz de pau; e no interior, penduradas pelas paredes, viam-se diversas tabuinhas de madeira, pintadas com riscados "que eles diziam serem seus livros". E, no centro do terreiro, aparecia uma estaca alta de madeira enterrada no chão, sobre a qual se postava o ídolo, "que tinha uma cara figurada com olhos e nariz, enfeitado com paninhos velhos". Uma "figura incerta" – arrematou a testemunha – guardada por um índio a que chamavam sacristão. Seguindo o conselho do guardião do ídolo, o mameluco o reverenciou, "fazendo mesura com o pé, inclinando-se e abaixando a cabeça e o corpo" – tudo em meio a uns sessenta índios que estavam no lugar (Vainfas, 1995: 130).

Esta reverência ao ídolo, se comparada à postura dos portugueses ante a cruz, narrada na carta de Caminha, não chega a despertar tamanha surpresa: "(...) disse o Capitão (...) que nos puséssemos todos em joelhos e a beijássemos para eles verem o acatamento que lhe tínhamos. E assim fizemos. A esses dez ou doze que aí estavam acenaram-lhe que fizessem assim, e foram logo todos beijá-la" (Caminha, 2000: 20). Este "acatamento" à cruz não foi conferido somente junto ao grande cruzeiro de madeira, já chantado antes da primeira missa no Brasil, se não que também com respeito à quaisquer cruzes e crucifixos – independentemente do material, tamanho e qualidade técnica de produção:

E, acabada a pregação, como Nicolau Coelho trouxesse muitas cruzes de estanho com crucifixos, que lhe ficaram ainda da outra vinda, houveram por bem que se lançasse uma ao pescoço de cada um. Pelo que o P.^o Fr. Henrique se assentou ao pé da Cruz e ali, a um por um, lançava a sua atada em um fio ao pescoço, fazendo-lha primeiro beijar e alevantar as mãos. Vinham a isso muitos; e lançaram-nas todas, que seriam obra de quarenta ou cinquenta (Caminha, 2000: 22).

Entretanto, uma situação narrada por Léry – e ocorrida junto aos indígenas – indica que, provavelmente, reverência e adoração condizem a atitudes bastante diferentes. O evangelizador comenta que se valia da oportunidade do ribombar do trovão

para afirmar-lhes que era Deus quem assim fazia tremer o céu e a terra afim de mostrar sua grandeza e seu poder, logo respondiam que se precisava intimidar-nos não valia nada. Eis o deplorável estado em que vive essa mísera gente.

(...) E acontecia que, sentindo-se amedrontados, prometiam crer em Deus. Mas passado o perigo zombavam do santo, como se diz no provérbio, e não se recordavam mais de suas promessas.

(...) a-pesar-de tôdas as suas promessas de nada valia a lição. Logo a esqueciam (Léry, 1951: 188-9).

Com o passar do tempo, para pregar aos índios sobre temas fundamentais da doutrina cristã, falava-se da criação do mundo, por «Deus», por criação do mundo por «Tupã» (Leite, 1993: 155).

Esta substituição surtiu, certamente, efeitos variados, que vão de ameríndios que deveras passaram a captar Tupã como o Deus cristão, àqueles que nunca deixaram de ver em Tupã a entidade guarani. Segundo o esquema sagrado dos guarani, Tupã, dentre inúmeras outras facetas, manifesta uma força divina por meio do trovão.

Lá onde temos necessidade de ir, Tupã nos guiará. Essa grande água, esta coisa que chamamos mar, esta coisa que criamos, é preciso que a atravessemos; somente depois de atravessar esta água grande é que chegaremos na morada de nosso pai e de nossa mãe (Clastres, 1990: 132).

Esta “grande água” foi muitas vezes interpretada como o oceano ao leste – Atlântico –, o que gerou, entre 1810 e 1912, um movimento migratório místico no qual guarani como os ñandeva (apapocuva) e os mbya dirigiram-se ao litoral, com a intenção de cruzar o mar para chegar, em vida, à terra sem mal – *yvy mara eÿ* (Métraux, 1928: 202).

(...) *Si, malgré tous les obstacles, la troupe des émigrants arrive au bord de l’océan, leur premier soin est de construire une maison de danse où tous, munis de leurs bâtons de rythme et de leurs sonnailles («maraca»), se mettent à danser avec rage. C’est en effet en imprimant un mouvement constant à leurs corps que les Apapocúva pensent lui donner la légèreté suffisante pour traverser les flots à pied sec. Il en est même qui sont persuadés que la maison ou ils sont réunis s’envolera avec eux vers les portes du ciel et de là vers l’«Yvy maraëy»* (Métraux, 1928 : 204-5).

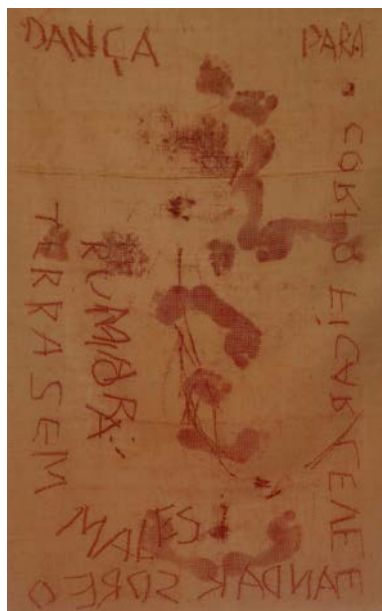
Sendo assim, Tupã assinala aos guarani o caminho à terra sem mal. Entretanto, ele não intimida ninguém a seguir a lugar algum. Em geral, os indígenas, que decidiram aventurar-se em busca da almejada terra, seguiram as palavras proféticas dos caraiabas, ou seja, daqueles chamados pelos guarani-kaiowá de ñanderu. Os poucos que conseguiram chegar ao litoral deveriam, para cruzar o oceano, dançar. Esta ideia do rito desempenhado através da dança, como método para deixar o corpo leve e apto a efetuar a travessia, indica uma conceção integral das substâncias corporais e espirituais.

Na monotopia *Missão de impregnar alma numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (dança para o corpo ficar leve e andar sobre o mar: rumo à terra sem males)* (Img. 3), passos de dança, realizados

junto a uma enxada, simulam um corpo desmaterializado. Com isso, obtém-se a impressão de que os passos, que guiam o ato de dançar, liberam, pelo suor, substâncias tóxicas do corpo. Por outro lado, para tornar-se simbolicamente mais leve e espiritualizado, este corpo também se absteve do controlo total por parte da razão, decorrente da repetição gestual. Portanto, a componente «dança», no rito, implica o trabalho concomitante dos âmbitos palpável e abstrato. Os guarani da atualidade, impossibilitados de praticar concretamente a migração, acreditam poder atingir a terra sem males somente num plano imaterial. Com isso fica aqui constatado um ponto, extinguido, no qual outrora se instalaram vidas com possibilidades práticas, no presente, de buscar por melhores condições de situação.

A cruz católica, ao simbolizar o sacrifício a Deus e a salvação por Deus, permite que se contemple o culto que o homem presta a Deus, em Cristo. Ela é um suporte no qual os fiéis despejam as suas orações e mentalizações, de modo a que estas sejam ouvidas pelo Todo-Poderoso. Por outro lado, este objeto relembra a necessidade de estarem os atos sendo cuidados, para que os crentes possam evitar cometerem pecados, pelos quais consequentemente serão punidos. Este objeto, assim, serve para facilitar tanto a presença do sagrado, na memória das pessoas, quanto a conexão das pessoas, com o sagrado. Porém, ele é um artefacto totalmente dispensável para o exercício da fé cristã, servindo especificamente a âmbitos como o simbólico e o pedagógico. Não sendo em si protagonista, ele apenas indica que Deus, enquanto constantemente assiste a salvação dos cristãos, vigia-os de modo a prezar pela conclusão de “boas” obras ou atividades – as quais resguardam-nos da condenação.

Mesmo assim, o poder persuasivo das imagens religiosas não deve ser menosprezado, já que interage com a força simbólica das



Img. 3 – Leticia Larín, *Missão de impregnar alma numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (dança para o corpo ficar leve e andar sobre o mar: rumo à terra sem males)*, 2019. Monotipia sobre juta, 140 x 90 cm. Fonte: própria.

instituições com as quais se relaciona. Neste caso, cabe lembrar o enlace entre Estado português e religião, para que se delineie a potência do alcance da presença dos objetos, de veneração cristã, no contexto da colonização.

Esta visibilidade das imagens não é aqui uma tautologia, da qual se deveria dizer que representa, aliás, a sua condição, mas o resultado de uma encenação pública. Visibilidade significa a concessão de um privilégio e o exercício do direito, concedido às imagens, de estarem presentes no espaço público e de demonstrarem poder, onde todos as vêem e a elas devem reagir. O paralelo hodierno seria a presença mediática, no sentido da frequência e do tempo privilegiado em que a imagem de alguém aparece nos meios de comunicação. A alteração do espaço público concerne, hoje, também ao caráter público das próprias imagens (Belting, 2011: 190).

A consciência quanto ao poder das imagens foi um dos importantes detonantes da Reforma Protestante, sendo que a criação, da Companhia de Jesus, está intimamente relacionada ao esforço dos católicos romanos em não perder adeptos. Este ataque, à adoração das imagens, baseou-se na ideia de que as “imagens fundam ou ameaçam a identidade de uma comunidade” (Belting, 2011: 185), sendo, portanto, um empecilho à verdadeira fé. Ainda assim, o evidente protagonismo da música e da encenação, na conversão do gentio, permite uma atual inclusão, neste quesito, de outras formas de expressão cultural. A música foi uma estratégia largamente utilizada por jesuítas e por doutrinadores de outras ordens religiosas, opção que foi acentuada pela intensa relação observada entre os ameríndios e a instância musical. Não obstante, ainda nos centros religiosos europeus, no início do século XVI, a música era já utilizada “como meio persuasivo e de combate.

Na luta pela fé, travada entre as várias religiões, ela era empregada para atrair os fieis ao culto divino, graças ao seu poder de sugestão” (Gallet, 1934: 39). Os catequizadores lançaram mão, então, da sugestão melódica, com a intenção de induzir sentimentos religiosos nos indígenas. Mesmo com a adaptação de cânticos religiosos ao tupi, era mais fácil instruir, em princípio, as crianças.

E para suggestionar melhor, serviam-se sempre do espetaculoso. Quando iam visitar alguma aldeia ainda barbara, mandavam na frente os indiozinhos, de crucifixo na mão, cantando benditos e ladainhas. Os índios adultos, maravilhados pelo espetáculo, e arrebatados pelos acentos musicais religiosos, incorporavam-se ao grupo; e lá iam todos cantando, para a aldeia ainda feroz (Gallet, 1934: 40).

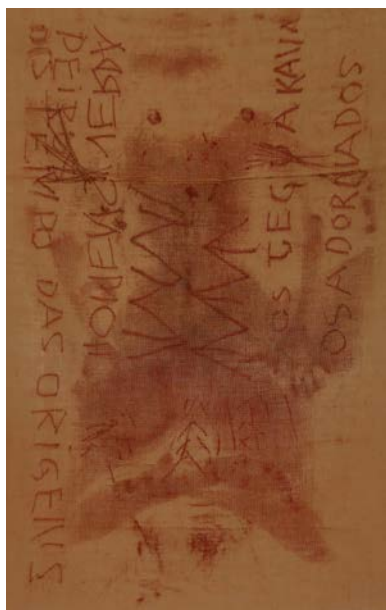
Este costume de caminhar “com uma cruz adiante, cantando orações”, (Amorim, 2000: 76) é narrado por Caminha quando foi com um grupo “pela Cruz abaixo do rio, onde ela estava. Dali a trouxemos com esses religiosos e sacerdotes diante cantando, em maneira de procissão” (Caminha, 2000: 22). Curiosamente, este ato de cantar, segurando uma cruz, recorda a atuação dos ñanderu em rezas indígenas, quando em posse do pau de *chiru*.

Os paus de *chiru* são peças em madeira, com altura de poucos centímetros a aproximadamente um metro e meio, que podem apresentar a forma proporcional da cruz católica (Morais, 2016: 268). Esta semelhança formal, entre os paus de *chiru* em formato de cruz e as cruzeiras cristãs, gerou inúmeras suspeitas no tocante a sentidos compartilhados entre guarani e catequistas, assim como suposições quanto a um vínculo da origem do artefacto de *chiru* com o cristianismo. Embora nada esteja comprovado, a ideia de uma influência cristã mostra-se coerente, pois, estes objetos parecem estar presentes nas comunidades guarani desde as reduções jesuíticas da Província do Itatim – localizada entre a serra da Bodoquena e o Pantanal sulmatogrossense –, existentes nas primeiras décadas do século XVII (Mura, 2010: 126-30). Justamente, estes indivíduos guarani são os ascendentes dos atuais guarani-kaiowá.

Dentre os objetos indígenas utilizados em rezas, há aqueles que podem – de um modo similar às cruzeiras de Cristo – servir à comunicação, trazendo palavras dos ou levando palavras aos deuses. Mas em outros casos – como nos dos paus de *chiru* –, ao estarem adornados eles assemelham-se a divindades (Melià, 1976: 246). Os paus de *chiru* podem ser considerados “símbolos de mando” que representam “o suporte principal da Terra, indicando também os pontos cardeais e outros suportes subsidiários, localizados em torno da linha do horizonte” (Mura, 2010: 131). Estes “suportes da terra”, segundo a cosmovisão genérica guarani, são colunas que sustentam o firmamento, ou seja, o espaço no qual estão os seres originários e no qual se conformam as imagens que se replicam pela terra. Como este firmamento está em constante movimento, os guarani apresentam a árdua e interminável tarefa de mantê-lo em equilíbrio (Clastres, 1990: 34-61).

Sendo os paus de *chiru* um suporte deste tipo, a sua manipulação interfere no equilíbrio do cosmos, ou seja, no modo como a terra sustenta o firmamento original. Diferentemente das cruzeiras e dos crucifixos cristãos, as suas propriedades advêm de sua substância, e não de sua forma, e por isso, um objeto em forma de cruz não é necessariamente um pau de *chiru*. Enquanto a cruz cristã é um ente inerte, um ponto simbólico de conexão entre duas instâncias, o pau de *chiru* possui temperamento próprio, emanando um poder que depende do estado do seu humor – o qual é instável. Para que ele protagonize o bem-estar no mundo, deve ser manejado por um líder religioso ou por alguém sob a sua supervisão, capacitado a respeitar estritamente as regras colocadas por *Ñande Ru* – Deus pai – nos tempos das origens (Mura, 2010: 136).

A dedicação ameríndia ao hábito de «adornar», tanto o próprio corpo



Img. 4 – Leticia Larin, *Missão de impregnar alma numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (os Jeguakava, os Adornados: Homens Verdadeiros do tempo das origens)*, 2019. Monotipia sobre juta, 140 x 90 cm. Fonte: própria.

quanto determinados objetos, também resgata mecanismos postos em funcionamento no tempo das origens. Foi neste tempo que surgiram os Ava, homens “verdadeiros portanto e, exacerbados por um orgulho heróico, eleitos dos deuses, marcados pelo sinal do divino, esses que se dizem igualmente os *Jeguakava*, os Adornados” (Clastres, 1990: 9) (Img. 4). Estes “adornados”, que são os guarani, são os escolhidos para, após o “desmoronamento do espaço”, serem os únicos existentes para habitar o planeta. “Os outros habitantes da terra serão convertidos em Tupã”, ou seja, “os brancos se converterão em corvos” (Clastres, 1990: 119) – esta interpretação resulta, provavelmente, da coincidência entre o Deus dos brancos e Tupã, forjada pelos evangelizadores. Os guarani são, portanto, incumbidos da tarefa de manter a ordem do mundo, missão extremamente séria que é articulada em altíssimo grau através dos paus de *chiru*.

Na condução do rito, o rezador apresenta o *mbaraká* na mão esquerda e o pau de *chiru* na direita (Morais, 2016: 268), sendo que ambos carregam “uma enorme dose de identidade do seu possuidor” (Morais, 2016: 255). Este tipo de “personalidade” caracteriza inclusive os paus de *chiru* não aparentemente adornados, ou seja, que não estão, por exemplo, vestidos com um pano branco ou portando um *mbaraká*. Como estes também apresentam uma subjetividade singular, são compreendidos como “adornados”. Estas características individuais tornam-se evidentes, outrossim, no nome e na função de cada pau de *chiru*. O antropólogo Bruno Martins Moraes esteve com um “guardador das cruzes”, que foi nomeando os paus de *chiru*

um a um. Este se chama assim, aquele se chama assado, sempre nomes em língua guarani. Este me foi deixado por fulano, para que eu fizesse isso; aquele me foi deixado por cicrano, para que eu fizesse aquilo. Pelo que conta, de manhã e à noitinha

ele vai até o suporte e reza para lhes "dar de comer", que é o mesmo que rezar. Assim ele os vai alimentando, cuidando para que não se enervem e de quando em quando tenham a boa vontade de fazer uma cura ou apaziguar o mundo, literalmente (Morais, 2016: 272).

Com isso, talvez os paus de *chiru* sejam um "outro 'estágio' do corpo" (Morais, 2016: 268), no qual a madeira comum, impregnada pela substância *chiru*, torna-se um ente temperamental. Deste modo, cada pau de *chiru* apresenta a sua específica personalidade, vinculada à sua função no mundo. Quando um sujeito que cria um pau de *chiru* deixa o mundo dos vivos, o seu poder permanece ativamente personificado no objeto que lhe corresponde. "Em sua natureza imperecível, (...) o *chiru* segue perpetuando nesta terra as relações da pessoa para muito além da morte". Esta capacidade dos ñanderu – em manter os mortos "vivos", através da manipulação dos paus de *chiru* – é um dos fatores que os fazem portar, nesta terra, Ñanderu – "o Demiurgo em sua morada divina". Os paus de *chiru*, assim, têm "esse peso da cruz que levam os Kaiowá: o mundo inteiro depende deles" (Morais, 2016: 272).

Tenham e respeitem esses ornamentos que nosso pai possuía! Se não nos servirmos de todas essas coisas, não poderemos prosperar nesta terra feia. Mas, se usarmos todos esses belos ornamentos, então seguramente não ficaremos mais que o necessário nesta terra imperfeita (Clastres, 1990: 132).

3. Pessoa "adornada" ("nua")

As ideias desenvolvidas sugerem que, enquanto os cristãos percorrem as suas vidas concentrados nos ensinamentos de Deus, sob o intuito de obter a salvação no tempo *post mortem*, os guarani "aplicam" ditames do tempo das origens para fomentarem melhorias em sua realidade terreal. Estes procedimentos divergentes manifestam-se em contrastes comportamentais, como o verificado na estrutura temporal que rege o cotidiano. A ordem do evangelho organizou a rotina segundo práticas monótonas e repetitivas – as mesmas orações nos mesmos horários, os mesmos ritos com os mesmos procedimentos nos mesmos dias, etc. Quando estas tarefas não puderam, por algum motivo, serem realizadas, o ato foi compreendido como «infrator», como uma "distração", ou seja, como um desvio do momento no qual se deveria estar. O presente, assim, dirigiu-se por um objetivo espiritual no futuro. Já os tupinambá, por exemplo, quando se depararam com uma novidade extrema – a missa católica –, priorizaram vivenciar este "elemento surpresa" surgido no tempo presente – e foram por isso analisados, pelos portugueses católicos, como se "andassem folgando".

A postulação de que o exercício, em vida, seja focado no futuro, imaterial, está presente desde os primeiros séculos da filosofia do cristianismo.

Santo Agostinho, mais de mil anos antes da empreitada jesuítica, atualizou permanentemente um conceito platónico encontrado no diálogo de Alcibíades. Segundo este, o homem é definido “como uma alma que se serve de um corpo”, o que comporta, como consequência, a “transcendência hierárquica da alma sobre o corpo” (Agostinho, 1980). Neste esquema, o pecado – já segundo o próprio Santo Agostinho – é

uma transgressão da lei divina, na medida em que a alma foi criada por Deus para reger o corpo, e o homem, fazendo mau uso do livre arbítrio, inverte essa relação, subordinando a alma ao corpo e caindo na concupiscência e na ignorância. Voltada para a matéria, a alma acaba por secar-se pelo contato com o sensível, dando a ele o pouco de substância que lhe resta, esvaindo-se no não-ser e considerando-se a si mesma como um corpo (Agostinho, 1980).

Este esforço – da alma, ou quiçá, da pessoa –, por usufruir de um corpo humano opaco à experiência sensível – e por isso não pecaminoso –, dista totalmente do tipo de espírito que se perfaz através da matéria, contemplado pela cosmovisão indígena em geral.

Eduardo Viveiros de Castro explica que a “concepção indígena do humano” é tomada em ambos sentidos, “espiritual e corporal, uma vez que (...) é inconcebível uma incorpórea concepção”. Com isso, o corpo indígena não é um

avatar da milenar antropotecnia cristológica da “encarnação”, que persiste hoje na neofenomenologia do *embodiment*, a qual, em última análise, celebra o corpo enquanto ele é redimido pelo espírito, na medida em que assume as funções transcendentais do espírito. Na antropologia indígena, ao contrário, (...) o espírito do espírito é o corpo, assim como o corpo do corpo é o espírito (Viveiros de Castro, 2012).

O espírito, portanto, recusa-se “a conceber o próprio espírito sem o corpo” (Andrade, 1976).

Quando os “homens se pintam e adornam como os espíritos” não procuram reproduzir o que

os espíritos são, mas como os espíritos fazem: as máscaras que os primeiros portam não reproduzem o rosto e o corpo nus dos segundos, mas sim as máscaras – e pinturas etc. – que estes, os espíritos eles mesmos, usam. A verdade é a máscara da máscara; o homem nu é o homem que sabe se vestir (Viveiros de Castro, 2012).

Esta "nudez" da pessoa não condiz, então, à falta de indumentária, se não que à utilização de "vestimentas" que não escondem o sujeito, mas sim, que o instrumentam – permitindo-lhe conquistar, desenvolver, construir e inventar o próprio espírito. Estes índices do espírito – os quais evidenciam a especificidade do ente existente – coincidem, assim, aos próprios vestígios do que dota o corpo de espírito – e também, o espírito de corpo. Este "esforo incessante de suscitar e conduzir favoravelmente o poder intrínseco da corporalidade", determinando e particularizando o genérico e indiferenciado substrato anímico universal, torna o "homem nu" aquele em "relação corpo a corpo com a verdade" ameríndia. Esta verdade, cósmica e humana, apreende o "real como um tecido de vontades, um campo vibratório de intencionalidades, um labirinto de suscetibilidades" (Viveiros de Castro, 2012).

Ao sobrepor a missão guarani a este substrato, e comparar a plataforma resultante com o espectro no qual é concebida a missão cristã, evidencia-se um alto contraste. Segundo reflexões de Francisco Suárez, teólogo e mestre da Escola de Coimbra – na qual se formavam jesuítas – desde 1597, no enredo católico não é concebido um "homem nu" singularizado, mas sim, um homem de "alma nua". Assim como o destino está lançado ao patamar imaterial de Deus, a alma nua é transparente a Deus, já que não obstruída por malícia alguma, ou seja, "não humana". Ela é a responsável por unificar, na pessoa, os funcionamentos orgânicos involuntários, a cognição e a agência, ou seja, os poderes vegetativos, sensoriais e intelectuais. Por isso, no "*case of human beings, the powers depend on the soul not just for their existence, but also for their activity*" (Perler, 2019). Sendo esta alma, vinculada a Deus, responsável pela conformação individual de cada pessoa, as existências dela desarraigadas apresentam um caráter accidental. O nexos de tudo o que há – em realidade, do que "deveria" haver – insta, portanto, nesta alma, "iluminada" pela esfera divina e alheia ao planeta. Com isso, o livre arbítrio, contaminado pela mistura mundana de razão e de sensação, é preconcebido como num sujeito cujo autocontrole, sobre o fundamento que o coordena, está além de si – ele replica, assim, uma gente sem autonomia. Como consequência, há que seguir os preceitos preexistentes à vida, advindos de Deus – assim como a sua ordem, tomada num sentido amplo.

Ademais, as atitudes de cada fiel a Cristo, com respeito à própria existência, levam à danação ou à salvação individual, estando o destino coletivo nas mãos, apenas, de Deus e de seus assistentes. No caso dos guarani – eleitos para trabalhar em prol da salvação da terra –, a cosmovisão de base serve como um eixo constante e imutável, que lhes relembra aquilo pelo que são responsáveis, ou seja, a missão de resguardar o planeta. Esta terra que eles devem cuidar não lhes pertence – mas é a sua "casa" –, e tampouco, a ninguém – tudo o que existe é perpassado por espíritos, de várias ordens, sendo a realidade captada como uma conjunção de estados materiais e espirituais no presente. Este entendimento sobre o real, que considera o que é articulado na

dimensão temporal do “agora” – constantemente invadida pelo inesperado e pelo extraordinário –, não leva a mecanismos que repetem fórmulas idênticas. O tempo promove momentos: momentos das coisas, momentos dos corpos – sendo que todo corpo, humano ou não humano, é índice virtual de um espírito. A perspectiva guarani, então, prepara a gente para viver conforme o complexo físico-espiritual constatado no presente – estando aqui implicada, naturalmente, uma maleabilidade criativa. Com isso, presume-se que a capacidade de cada corpo, em inventar um espírito – guarani – adequado à concretização do «momento», corrobora à salvação do planeta.

Nesta sintonia, a ausência de escrita e especial importância conferida à oralidade mostram-se favoráveis. O sábio pajé – equivalente ao ñanderu –, para contar os mitos da tribo, é tomado pela inspiração e pela exaltação poética, “ele fala a respeito dos mitos, fala dos mitos, fala além dos mitos. Existe como que uma espécie de abandono à magia do verbo, que toma totalmente conta do orador e o leva a esses picos onde habita o que sabemos ser a palavra profética” (Clastres, 1990: 125). Esta forma de lidar com o tempo implica o ato de interpretar, os acontecimentos do mundo, a partir da situação pessoal no presente. Segundo Ailton Krenak, a ausência de escrita interage com uma noção de tempo que não contempla o progresso, que não concebe uma administração em escala sobre-humana, para obtenções grandiosas, e que não constrói história porque não se preocupa em transformar o mundo. Pelo contrário, na tradição indígena, um intelectual tem a responsabilidade permanente de “estar no meio do seu povo, narrando a sua história, com seu grupo, suas famílias, os clãs, o sentido permanente dessa herança cultural”, desses valores nos quais “está fundado um registro, uma memória da criação do mundo” (Krenak, 1992: 201).

Ora, a manutenção permanente de um sentido, na tessitura em trânsito imposta pela estrutura temporal, só é possível através da constante interpretação e atualização dos elementos operantes. Como este formato da existência, no presente, recoloca ensinamentos do tempo da criação do mundo, Krenak opõe à noção ocidental de história a ameríndia de memória. A matriz indígena, com isso, capta uma vida em constante transformação junto ao ritmo da natureza, conectada invariavelmente com a cosmovisão – a memória. Diferentemente da mentalidade dominante que se propôs a alterar o fundamento da existência no planeta, os preceitos dados pela crença aborígene são imutáveis e eternos, já que objetivam, na realidade terrena, uma constante manutenção do tempo da criação. “Salvar o mundo” significa, assim, mantê-lo o mais próximo possível à sua concepção no tempo das origens. E esta é uma suma importância, da não extinção da memória guarani, para o estado depredado em que a terra se encontra, pois, em sua ausência, não haverá mais quem se encarregue de preservar a situação da terra, tal como a dada na origem do tempo humano.

“Queremos a revolução caraíba. A unificação de todas as revoltas eficazes

na direção do homem" (Andrade, 1982: 63). E este ser humano, a fomentar na atualidade, ressoa numa transformação instaurada no próprio Léry, devido ao contato estabelecido com os indígenas. Algo que ele possuía não retornou

de *là-bas*. Estes instantes rompem o tempo do viajante, da mesma maneira que a organização festiva dos tupi escapa da economia da história. O gasto e a perda designam um *presente*; formam uma série de "quedas" e, quase, de lapsos no discurso ocidental. Estes cortes parecem vir desfazer de noite a construção utilitária do relato. O "in-audito" é o ladrão do texto, (...) e portanto arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber – o prazer de dizer ou de escutar.

(...) Na *Histoire*, o maravilhoso, marca visível da alteridade, não serve para propor outras verdades ou um outro discurso, mas pelo contrário, serve para fundar uma linguagem sobre a capacidade operatória de dirigir a exterioridade para o "mesmo". O "resto" de que falo é antes uma recaída, um efeito segundo desta operação, um dejetos que ela produz ao triunfar, mas que não visava a produzir. Este dejetos do pensamento construtor, sua recaída e seu recalçamento, isto será, finalmente, o outro (De Certeau, 1982: 226).

E com isso sumariza-se, aqui, o sedimento da presente reflexão: disseminar um comportamento "nu" – porque "adornado" – entre as pessoas. A atenção com respeito a este aspeto, que não foi assimilado pelo comportamento predominante na história, exercita um viver em contato, a um só tempo, com o momento presente e com a memória do tempo das origens. Esta via, que interliga as extremidades temporais da existência, impele a gente a colaborar à salvação da terra, já que não contempla a distração, a perdição e a fixação extemporânea decorrentes do contato com constructos "acabados" de outras épocas – os quais formam a história.

Bem assim, a pessoa que considera com seriedade as "distrações" do presente mantém-se conectada ao ritmo e ao teor – à natureza – da vida, tendo propensão a cuidar do planeta. Ao permanecer consciente de como a própria situação é circunstancial, mesmo no contato com edifícios, livros e internet, o seu encontro com a realidade autorreconhece-se como um ato pessoal de interpretação – física e mental. E é por isso que esta pessoa é "adornada" – mesmo quando "nua" –, pois, ao estar concentrada na própria relação criada junto ao encaminhamento do mundo, está capacitada a se distinguir – e a saber que distingue os outros segundo a própria perspectiva. Estas ideias estão impregnadas pelo perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2006), mas explicar aqui, como isso ocorre, mais embaralharia conceitos que acrescentaria discernimento ao ponto posto em questão. O que de fato requer o presente momento é o trato com um problema, que ainda

resta: o de como fomentar esta aptidão – em ser “adornado” – por meio da prática artística.

4. Dada e a abertura de uma brecha no presente

O primeiro experimento artístico apresentado neste estudo (Img. 1) pode ser considerado um *ready-made*. Mesmo que não fabricado por uma indústria – trata-se de uma enxada produzida na região Baixo Alentejo, Portugal, por alguém que precisou dela para lavrar a terra –, o objeto que lhe dá corpo é constantemente replicado em série ou singularmente, nos contextos em que se faça necessário, conservando os mesmos elementos estruturais: cabo em madeira ou em outro material e pá em metal. Assim como o pioneiro *Fonte*, de Marcel Duchamp, ele é um objeto de uso cotidiano que adquire valor artístico apenas por deixar a realidade ordinária e ser transposto ao âmbito institucional da arte. Esta operação promove a “abertura de uma brecha no tempo presente”, via que contrapõe o ditame escrito na primeira monotopia revelada neste texto (Img. 2): «*perinde ac cadáver*».

“Disciplinado como um cadáver” é justamente o urinol que serve sempre ao mesmo uso, assim como a enxada que é ativada, toda vez, para desempenhar uma similar função. No caso do crucifixo cristão, embora convoque de pessoas pensamentos de certa amplitude, estes se resumem a um argumento invariável – e dado de antemão. Sendo assim, as subjetividades dirigem-se a ele ainda de um modo confinado, disciplinado – “como um cadáver”. Quando Duchamp coloca o urinol sobre uma base de exposição artística, altera o plano que lhe serve de apoio, assina-o com o pseudónimo R. Mutt e coloca-lhe um título, é certo que, também, direciona as ideias do público de sua peça. Mas ainda assim, as reflexões surgidas vagam em múltiplos sentidos, sendo o observador levado a inibir o seu comportamento automático e a tentar conceitos dispostos pelo artista. Com isso, a audiência é desafiada a construir uma perspectiva própria sobre *Fonte*, situação na qual um sujeito, ao relacionar-se com um objeto “adornado” – porque impregnado de conteúdo –, “adorna-se” – porque adquire “profundidade interior” ao recriar representações mentais.

A noção de “uma brecha no presente”, colocada aqui, metaforiza, então, um contato que rompe com uma presumida ordem de fluidez das coisas, fazendo com que um instante de encontro mundano seja dilatado a um período de relação. Assim como o trato com um pau de *chiru* leva o ñanderu a cavoucar as implicâncias daquele específico objeto – quem o produziu, quais poderes ele emana, que tipos de cuidado ele requer para não ficar nervoso e não promover a queda do firmamento na terra, como ele pode movimentar o mundo para torná-lo mais parecido à situação que apresentava no tempo das origens, etc... –, a obra de arte leva as pessoas a procurarem aspetos dispostos, nela, pelo artista – seja de um modo consciente, inconsciente ou, até mesmo, accidental. Há, com isso, duas evidentes equivalências entre os paus de *chiru* e os

ready-mades: ambos conectam subjetividades e ambos dependem de um sistema institucional – articulado por pessoas que compartilham de crenças semelhantes – que lhes dê crédito para poderem “abrir brechas no presente”.

A segunda via aqui constatada como um modo de promover, pela arte, a “abertura de brechas no presente”, advém do processo explorado na feitura das três monotipias produzidas em consonância ao presente estudo. O suporte utilizado é a juta, um material de cunho, a um só tempo, natural e agrário. A cor vermelha, por seu lado, remete à pintura corporal indígena realizada com urucu, à representação estereotipada da pele indígena e, também, ao sangue aborígene que desde a colonização rega o território do Brasil. Mas o ponto de interesse do argumento, que se dispõe, está no método, através do qual o corpo da artista e o corpo da enxada foram pressionados para forçar a impregnação da tinta nas fibras têxteis.

A geração de imagens através da impressão de partes de um corpo, num suporte, é tida como primária nos procedimentos artísticos, pois, averigua-se na arte rupestre através das mãos em negativo – ou, ao estabelecer-se uma maior precisão quanto ao procedimento, das mãos em positivo. Porém, a crescente sofisticação técnica da cultura ocidental, que coadunou à emancipação da arte com respeito ao patamar das necessidades humanas diretas e objetivas, tomou representações deste tipo como “primitivas” – e inúteis porque “fáceis” – e deixou, por isso, de exercitá-las. Ironicamente – e logicamente –, num ambiente de extrema exaltação com a autonomia da arte, assim como de profunda desilusão com a “alta cultura”, artistas decidiram desvencilhar a gestualidade de toda a parafernália acadêmica, para assumir como potente o ato de gritar “o quão inútil é a arte”.

Esta liberação do gesto – e da mente –, na arte, ocorreu junto à erupção do ato performático e à aceitação de desenhos que parecem



Img. 5 – Leticia Larín, *Death in America*:
Fonte Guarani-Kaiowá, 2019. Impressão
sobre papel, 125,3 x 80,55 cm.
Fonte: própria.

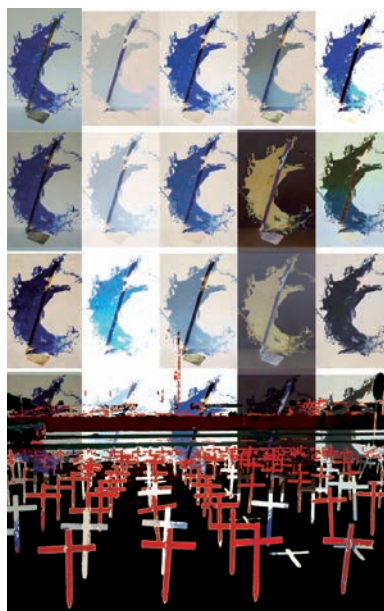
rabiscos, alterando um paradigma da «qualidade» para um do «interesse» (Foster, 2001: IX). Esta espontaneidade física, de um ato assumidamente produzido num momento presente, foi bastante trabalhada pelos dadaístas como um modo de chocar com as costumeiras convenções – convém ressaltar que esta desconstrução do *status quo* foi também protagonizada por *Fonte*, reconhecida outrossim como uma obra Dada. Nos anos 60 multiplicaram-se apropriações de léxicos artísticos desta natureza, chegando Hal Foster (2001) a chamar esta tendência de Neovanguarda. O crítico constatou, nela, uma “figura paradójica «en el tiempo» descrita por la vanguardia. Pues incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente”.

Esclarecimentos de Frederic Jameson (1984: 181) indicam que esta atenção, quanto à abertura da arte à diversidade de fazeres artísticos, reflete um contexto no qual a variedade de pessoas, espalhadas pelo globo, adquiria um certo *status* equitativo. “*The 60s was, then, the period in which all these ‘natives’ became human beings, and this internally as well externally: those inner colonized of the first world – ‘minorities,’ marginal, and women – fully as much as its external subjects and official ‘natives.’*” Contudo, o autor ressalta que este processo de descolonização e esta liberação das forças do terceiro mundo ocorreram junto a um neocolonialismo (Jameson, 1984: 184). Esta ambiguidade é evidente, por exemplo, na obra de Yves Klein, ao utilizar como pincéis, em suas pinturas antropométricas, corpos nus de mulheres. A exibição destas moças – mostradas como objetos superficiais orquestrados pelo homem artista em traje elegante (*smoking*) –, sendo cobertas por tinta e impressas em telas, deu lugar a verdadeiros espetáculos públicos. Com isso, a atitude que consagrou uma rotura junto às ações Dada reapareceu, nas *performances* de Klein, como uma nova incorporação – aquisição – do *mainstream* artístico.

Ainda assim, estas obras – que são um importante referente às monotipias que compõem este artigo – comprovam um efetivo alargamento das margens de definição da arte ocidental. Além disso, elas expõem a irrupção da ação direta no presente, pelo impacto instantâneo entre o corpo e um suporte – “momento” – com o qual se arrebatava. Segundo a direção aqui apontada, como se observa na monotipia *Missão de impregnar alma numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (dança para o corpo ficar leve e andar sobre o mar: rumbo à terra sem males)* (Imagem 3), esta convulsão corporal é propícia a que um mero «toque» expanda-se à uma exaltação, a qual permite ao corpo liberar-se, de si mesmo, e ter o próprio espírito transportado a um outro momento, a um outro lugar. Com isso, o toque no presente é um estopim para o desenrolar de uma trajetória alternativa no tempo. Como este percurso não segue linearmente a ordem fluída pelo tempo, ele entende-se como uma brecha “ai” aberta, transversalmente – e por isso, como uma brecha aberta no tempo presente.

Por fim, mencionam-se três peças reflexivas detonadas pelo desejo evidenciado na monoptípa *Missão de impregnar alma numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de chiru* (os *Jeguakava*, os *Adornados: Homens Verdadeiros do tempo das origens*) (Img. 4). Junto aos pensamentos elaborados, neste texto, surgiu a vontade de “adornar” a enxada que queria ser um pau de *chiru*. Para isso, ela foi simbolicamente adornada com a *Fonte* (Img. 5), com uma antropometria de Yves Klein de 1960 (Img. 6) e com uma proposição dadaísta de Tristan Tzara (Img. 7) na qual lê-se “DADA ne signifie RIEN / Si l’on trouve futile et l’on ne perd / son temps pour un mot qui ne / signifie rien.... / TRISTAN TZARA.”. Estas colagens digitais apresentadas, assim como as dadaístas, requereram uma dose de aleatoriedade para a extração de imagens – no presente caso, da ferramenta de busca do Google – adequadas a finalizar a composição das peças.

O mencionado escrito de Tzara remete claramente à instância de atenção mental posta num elemento, de modo a que se desenvolvam ideias que lhe imprimam sentidos. Por outro lado, em suas ponderações sobre as convicções dadaístas, esta ativação conceitual de um nexos circunstancial é implicada numa “*ideología dadaísta de la inmediatez*” (Foster, 2001: 17): “Procuramos a força direita pura sóbria / única não procuramos NADA / afirmamos a VITALIDADE de cada instante / a anti-filosofia das acrobacias espontâneas” (Tzara, 1987: 22). Pode-se assim sintetizar uma fórmula, a de uma resposta ao imediato como método de supressão da operação mundana automática e inconsciente – algo como um automatismo no presente que gera um antiautomatismo no futuro. Sob um outro procedimento, esta equação pode entender-se também como o cerne da práxis de um artista, consagrado e considerado por Foster (2001) como partícipe da Neovanguarda, Andy Warhol.



Img. 6 – Leticia Larín, *Death in America: Antropometria Guarani-Kaiowá*, 2019. Impressão sobre papel, 125,3 x 80,55 cm. Fonte: própria.



Img. 7 – Leticia Larin, *Death in America: Dada Guarani-Kaiowá*, 2019. Impressão sobre papel, 125,3 x 80,55 cm.
Fonte: própria.

Ao apropriar-se de fotografias massivamente veiculadas pelos meios de comunicação, Warhol transformou o aspeto das imagens para dar-lhes uma visualidade tenebrosa. Esta estratégia é evidenciada em maior grau na série *Death in America*, cujas reproduções retratadas foram retiradas da revista *Life*. Para fazer de “*Life* (...) a picture of death” (Blakinger, 2012: 273),

Warhol densely saturated the silkscreen with ink before squeegeeing in order to render viscous, ink-stained images; alternatively, he restricted ink to create ragged, faded impressions. By printing the screen without consistently cleaning the surface, Warhol allowed striations from the fine mesh netting and defects caused by blips of dried ink on the screen surface to pockmark the picture plane. Punctured and ruptured, torn and pulled, the legible image breaks down (Blakinger, 2012: 273).

Para transformar o modo como as imagens encontradas no Google são corriqueiramente observadas, para concluir as peças *Death in America: Fonte Guarani-Kaiowá* (Img. 5), *Death in America: Antropometria Guarani-Kaiowá* (Img. 6) e *Death in America: Dada Guarani-Kaiowá* (Img. 7), elas foram trabalhadas no software Photoshop. Houve, com isso, um aumento no contraste, uma exaltação das cores preta e vermelha, uma perfuração das imagens e uma diminuição da resolução *standard* – o que gerou uma aparência precária, *pixelizada*.

Com isso, diagnostica-se um outro modo de abrir brechas no presente, sendo este, o de reproduzir caracteres tidos como banais no cotidiano, de modo a invadir a aparência costumeira por elementos que quebrem a leitura fluída – e inconsciente, e automática – do discurso. Embora a feição de choque, das proposições aqui desenvolvidas, seja muito aquém daquela obtida por Warhol em sua época, o esforço por reiterar

o do artista Pop incorpora um ato de resistência. Este trabalho visa promover a transformação da tragédia que demarca a atual vida dos guarani-kaiowá do Mato Grosso do Sul, através da implantação de curtos-circuitos no sistema dominante. O método suscitado, para tanto, é o de implodir a normalidade de narrativas tidas como "naturais", as quais são, em realidade, brutais – ou em outros casos, de sentidos profundos. Mesmo que não seja possível mudar a condição humana, é factível tratá-la com um maior nível de consciência.

That's why the American Government and the American media are so great. The President, the newsmagazines, television – they only want to capture America's mood at the moment, reflect it back, and tell anyone who's not in the same mood to get over it and start feeling American like everyone else (Warhol apud Blakinger, 2012: 269).

De solução ambígua a solução ambígua, espera-se que o curso da história deixe, pouco a pouco, de sugar as forças ao seu interior, para que a autorreflexividade na memória original da terra ganhe predomínio no tempo da gente.

Referências

Agostinho, Santo (1980) *Confissões; De magistro* (Os Pensadores, 2ª ed). Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina; Ângelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural.

Amorim, Maria Adelina (2000) "Frei Henrique de Coimbra: Primeiro Missionário em Terras de Vera Cruz". *Revista Camões*. Nº 8: 72-85.

Amorim, Maria Adelina (2005) *Os Franciscanos no Maranhão e Grão-Pará: missão e cultura na primeira metade de seiscentos*. Lisboa: CLEPUL-CEHR. ISBN: 972-8361-20-3

Andrade, Oswald de (1976) [1928] "O manifesto antropófago". In Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas* (3ª ed.). Petrópolis: Vozes; Brasília: INL.

Andrade, Oswald de (1982) [1946] "Mensagem ao Antropófago Desconhecido (Da França Antártica)". *Travessia*. Vol. 3, nº 5: 63-64.

Belting, Hans (2011) "Rostos em vez de ícones". In *A Verdadeira Imagem – Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos* (pp. 181-190). Porto: Dafne Editora. ISBN: 9789898217134

Blakinger, John R. (2012) "'Death in America' and 'Life' Magazine: Sources for Andy Warhol's 'Disaster' Paintings". *Artibus et Historiae*. Vol. 33, nº 66: 269-85.

Caminha, Pêro Vaz de (2000) [1500] "A Carta de Pêro Vaz de Caminha". In Jaime Cortesão, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* (Coleção Obras Completas, vol. 7). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Clastres, Pierre (1990) [1974] *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus. ISBN: 85-308-0120-2

De Certeau, Michel (1982) [1975] *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

Fausto, Carlos (1992) "Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento

- etno-histórico". In Manuela Carneiro da Cunha (Org.), *História dos índios no Brasil* (1ª ed., pp. 381-396). São Paulo: Editora Schwarcz. ISBN: 85-7164-260-5
- Foster, Hal (2001) [1996] *El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal. ISBN: 84-460-1329-0
- Gallet, Luciano (1934) "O índio na música brasileira: 1ª memória". In *Estudos de Folclore* (pp. 35-45). Rio de Janeiro: Carlos Wehers & Cia.
- Jameson, Fredric (1984) "Periodizing the 60s". *Social Text*. N° 9-10 (The 60's without Apology): 178-209.
- Krenak, Ailton (1992) "Antes, o mundo não existia". In Adauto Novaes (Org.), *Tempo e História* (pp. 201-4). São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 8571642885 e ISBN: 9788571642881
- Leite, Serafim S. J. (1993) *Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa (A. I.). ISBN: 972-571-294-3
- Léry, Jean de (1951) *Viagem à Terra do Brasil* (Biblioteca Histórica Brasileira VII, 2ª ed.). Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A.
- Melià, Bartolomeu; Grünberg, Friedl; Grünberg, Georg (1976) "Los Paï-Tavyterã: etnografia guarani del Paraguay contemporaneo". *Revista del Ateneo Paraguayo*. Vol. 9, n° 1-2: 151-295.
- Métraux, Alfred (1928) *La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*. Paris : Librairie Ernest Leroux. Thèse complémentaire – Présentée à la Faculté des Lettres de Paris pour l'obtention du grade de Doctour és Lettres.
- Morais, Bruno Martins (2016) *Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Dissertação de mestrado.
- Mura, Fábio (2010) "A trajetória dos chiru na construção da tradição de conhecimento Kaiowa". *Mana*. Vol. 16, n° 1: 123-150.
- Perler, Dominik (2019) "Francisco Suárez, The Soul's Powers". In Mário Santiago de Carvalho, Simone Guidi (Eds.), *Conimbricenses.org Encyclopedia*. URL: <<http://www.conimbricenses.org/encyclopedia/suarez-francisco-souls-powers/>>. DOI: 10.5281/zenodo.2325 500
- Proudhon (1975) [1840] *O que é a propriedade?* (2ª ed.). Tradução de Marília Caeiro. Lisboa: Editorial Estampa.
- Tzara, Tristan (1987) [1963] *Sete Manifestos Dada* (Coleção Cão Vagabundo, n° 16). Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora.
- Vainfas, Ronaldo (1995) *A heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 85-7164-460-8
- Viveiros de Castro, Eduardo (2006) [2002] *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia* (2ª ed.). São Paulo: Cosac Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2012) "O homem nu compreenderá" (apresentação a um livro de Maureen Bisilliat a ser publicado pelo Instituto Moreira Salles). In Eduardo Viveiros de Castro, *Academia.edu*. URL: <http://www.academia.edu/31861040/O_homem_nu_compreender%C3%A1>.

Estudos do Futurismo e Modernismo no Algarve



Porfírio & Santa Rita, Ld.ª. Um exame à produção de *Portugal Futurista*

João Macdonald

Investigador independente

joamacdonald@gmail.com

NOTA: Este texto é uma versão expandida da comunicação apresentada em colóquio no Museu Municipal de Faro em 15 de Junho de 1919.

Resumo

A história do chamado Primeiro Modernismo Português exige um olhar de proximidade sobre actores menos evidentes mas de importância estrutural na inquietação manifestada entre 1911 e 1918 em Lisboa. Este texto centra-se na relação do pintor e escritor (e mais tarde realizador de cinema) Carlos Filipe Porfírio com o artista Guilherme de Santa Rita. Porfírio ocupou a direcção da importante revista *Portugal Futurista* (1917), concebida por Santa Rita, mas não é claro porquê. Procura-se também fazer a arqueologia do pragmatismo que levou ao surgimento dessa publicação, expondo as ego-estratégias de Santa Rita Pintor.

Palavras-chave

Portugal, Modernismo, Futurismo, Carlos Porfírio, Santa Rita Pintor

Abstract

The history of the so-called First Portuguese Modernism demands a closer look at less evident but structurally important actors that took part the unrest manifested between 1911 and 1918 in Lisbon. This text focuses on the relationship between the painter and writer (and later film director) Carlos Filipe Porfírio and the artist Guilherme de Santa Rita. Porfírio was the editor of the important magazine Portugal Futurista (1917), conceived by Santa Rita, but it is not clear why. This study also seeks to do the archeology of the pragmatism that led to the emergence of that magazine, while exposing Santa Rita Pintor's ego-strategies.

Keywords

Portugal, Modernism, Futurism, Carlos Porfírio, Santa Rita Pintor

“Director e fundador” são os títulos de Carlos Filipe Porfírio naquela publicação de 1917 – que não teve textos seus, nem imagens. Porquê? Qual foi a sua verdadeira função na revista?

1. Mais nada

Dissecar *Portugal Futurista* é um acto instável. Resiste sempre a uma *teoria geral*. Qualquer ensaio nesse sentido arrisca-se ao enciclopedismo. A revista não foi um objecto centralizador e fundacional – como *Orpheu* –, nem periférico e expansivo – como *Exílio* ou *Centauro*. Está num ponto não muito definível. A sua aparição foi paradoxal: sofreu o estigma duplo de atrasada e oportuna; eclipsou-se antes de realmente acontecer em público (conhece-se apenas uma única reacção, ainda por cima indirecta, na imprensa do tempo);¹ apontou à “arte portuguesa do futuro”² mas pode ser vista como fim de um ciclo; coincidiu ironicamente com o término da chamada República Velha. Ferramenta de auto-celebração de Santa Rita, do *field agent* Almada Negreiros, da voz superior de Álvaro de Campos – sim, isso tudo, mas o que dizer dos outros compostos ou, pelo menos, de *como* apareceram ali? Há muitas possibilidades de exame por testar.

Carlos Filipe Porfírio (1895-1970) é um nome numa ficha técnica, mais nada: “Director e fundador”. Isso já é assunto – o *mais nada* é o assunto. Não publicou coisa alguma em *Portugal Futurista*. Praticamente ignoto em 1917, é difícil precisar o motivo pelo qual surgiu com títulos de responsabilidade (ao contrário de António Ferro, o editor inimputável de *Orpheu*, Porfírio já atingira a maioria em 1917).³ O amigo Mário Lyster Franco escreveu no *Correio do Sul* cerca de um mês após a sua morte: “Ainda assentámos numa entrevista em que se falasse dos seus convívios, das suas andanças com Almada, com Pessoa, com Santa Rita e outros mais, entrevista



Ficha técnica de *Portugal Futurista* (1917).



“Horas de Febre”, poema de Porfírio no *Heraldo*: “Paris! Paris goza-me, sou então Paris de Paris...” (1917).

que nunca ninguém se lembrou de fazer e que seria um verdadeiro achado. – Que sim, que havíamos de falar na coisa...⁴ A “coisa”, elo perdido, deixou pistas dispersas que, no máximo, permitem uma abordagem translúcida à ligação Porfírio-Santa Rita. Mas antes de traçar essa convergência importa expor dados (e conjecturas) sobre dois contextos precedentes: o da inserção de Porfírio no meio lisboeta e aquele em que a revista espoletou. Adiante chegar-se-á a uma hipótese que, no mínimo, é empresarial.

2. Porfírio antes de Porfírio

Chegado de Faro, Porfírio entrou na Escola de Belas-Artes de Lisboa em Setembro de 1913 e reprovou o ano por faltas. Em Setembro de 1914 casou na cidade natal com Maria Ignez Felripa (divórcio em 1921). Reinscreveu-se no ano lectivo seguinte, perdido pela mesma razão logo em Janeiro de 1915 – os registos indicam não ter frequentado aulas entre Outubro e Dezembro. Em Julho desse ano esteve em Faro. São os únicos dados biográficos concretos sobre aquele triénio.⁵ É impossível saber o que ele captou em Lisboa do que depois classificou-se como *modernismo*. Não se conhece as suas leituras da época, nem o que lhe terá chegado da vanguarda em Itália e Paris, ou dos artistas portugueses nessa cidade.

O que se pode minimamente supôr é que, chegado à capital portuguesa, seria informado das manifestações perfunctórias do pré-modernismo nacional: a Exposição dos Livres de 1911 no Salão Bobone e o I Salão dos Humoristas de 1912 no Grémio Literário. E poderia ter visitado a segunda edição daquele salão, inaugurada em Junho de 1913 (também no Grémio). Na mostra estiveram, entre outros, Jorge Barradas (ainda inscrito nas Belas-Artes e com quem Porfírio, ao lado de Raul Marques Carneiro e Carlos Lyster Franco – pai de Mário –, teve em Maio de 1917 a primeira apresentação pública de pintura, no Teatro Lethes de Faro; Porfírio exibiu uma

“Cabeça de estudo futurista”) e Almada Negreiros. Se visitou este II Salão dos Humoristas, ou se leu o catálogo, ao menos ficou ao corrente de uma família Santa Rita a partir de alguns desenhos (e/ou aguarelas) expostos por Almada (hoje desconhecidos): um intitulava-se “Santa Rita, ‘O Poeta’”; outros dois estavam indicados como propriedade desse “Poeta”, Augusto de Santa Rita – “O Desespero” e “Uma que Passa” –; outro ainda tinha por título versos de Mário de Santa Rita (havia também um “O Senhor Fernando Pessoa, vulgo ‘O Pessoa’”).⁶ De onde, na mesma suposição, o nome do irmão daqueles escritores, Guilherme, não lhe seria estranho. Nome que, de qualquer das formas, andaria bastante comentado no meio escolar artístico e dos cafés de 1913-14 por causa das singularidades emitidas de Paris. (Também seria de interesse saber se Porfírio cruzou-se com António Ferro, Augusto Cunha e José Azeredo Perdigão – todos frequentadores do Restaurante Irmãos Unidos, território embrionário de *Orpheu* – durante a récita de teatro e poesia que protagonizaram em Faro, Olhão e Portimão em finais de Maio de 1914, espectáculo executado por um grupo de alunos da Faculdade de Direito de Lisboa, a que pertenciam.)⁷

À falta de dados sobre o relacionamento inicial de Porfírio com os futuros nomes de *Orpheu* soma-se a questão de ter ou não visitado a capital francesa naquele período e ali absorvido estímulos modernistas (houve permanência mais tarde, durante as décadas de 20 e 30).⁸ O artigo acima citado de Mário Lyster Franco refere uma “estada em Paris” supostamente posterior ao ingresso na Escola de Belas-Artes e anterior ao lançamento de *Portugal Futurista*. Nuno Júdice escreveu ter passado “algum tempo em Paris até à declaração da guerra, em 1914”, por certo reproduzindo informação de Mário Lyster Franco,⁹ que o repetiu em entrevistas autobiográficas.¹⁰ Numa memória temporalmente mais próxima da possível estadia, em 1932 o mesmíssimo Lyster, também em artigo para o *Correio do Sul*, intitulado “Marinetti!...”, desvelado pelo investigador Vasco Rosa, escreveu (listando os colaboradores daquela secção do *Heraldo*): “[e] Carlos Porfírio, no doce e tormentoso exílio de Paris”.¹¹ Ou seja, dá a entender que durante algum tempo Porfírio contribuiu para o *Heraldo* a partir da capital francesa.

É ainda preciso considerar o poema “Horas de Febre”, publicado no *Heraldo* em 4 de Março de 1917. Dedicado ao arquitecto José Pacheco e referindo “A Cena do Ódio de José Almada Negreiros”, é o primeiro registo impresso sobre modernistas que se conhece de Porfírio – e sublinhe-se que “A Cena do Ódio” estava então inédito (apareceu no gorado *Orpheu* 3). Datado de 1916, “Horas de Febre” foi composto em Lisboa e Cascais entre Agosto e Setembro e terminado em Outubro em Faro (assinado com o habitual pseudónimo, Nesso). Lê-se: “Sofro o tédio de chegar para onde não parti”; “Fui hoje despedir-me dum conhecido que foi para Paris, fui despedir-me porque foi para Paris./ Tive desejos de fazer-lhe perder o comboio; provocava-me o miserável com o seu sorriso de felicidade!”; “Paris! Paris goza-me, sou então

Paris de Paris...”; “Viajar... Viajar.../ Paris... Londres.../ Todas as capitais, ver todos os teatros, ler todas as revistas”.¹² Se se acreditar na factualidade e datação, os versos indicam que em 1916 Porfírio ainda não tinha ido a Paris? Ou lastimam não conseguir regressar? A dúvida permanece. (E será que o “conhecido que foi para Paris” era Barradas, o único daquele universo de artistas que se sabe ter partido em 1916?)¹³

Em todo o caso, estes semi-elementos e conjecturas são parcos ou nulos no que respeita à arqueologia da edificação modernista de Porfírio e sua associação inaugural com o respectivo círculo lisboeta em 1913-1915, em particular com Santa Rita. Poderão ter-se conhecido quando o Pintor regressou definitivamente de Paris nos finais de 1914 – o tal trimestre em que Porfírio faltou continuamente à Escola de Belas-Artes. Mais concretos são os dois únicos testemunhos conhecidos sobre Porfírio datáveis de 1916-17 (excluindo a participação no *Heraldo*, a exposição no Theatro Lethes de Faro e cartas a Mário e a Carlos Lyster Franco, tudo entre Março e Junho de 1917). Um é de João Gaspar Simões na sua biografia de Pessoa: “Fernando Pessoa, no Martinho ou na Brasileira, entre os seus amigos – amigos cujo número cresceu, pois apareceram Carlos Porfírio, pintor, Silva Tavares, poeta, que vai publicar um livro ‘sensacionista’ – *Luz Poeirenta* –, o qual lhe é dedicado, e Augusto de Santa Rita, irmão do mestre ‘futurista’, prestes a lançar uma revista – *Exílio*” (ou seja, livro e revista publicados em 1916).¹⁴ O outro é das memórias de Rebelo de Bettencourt referentes a 1917: “Foi Carlos Filipe Porfírio que me apresentou aos rapazes do [café] Martinho [do Rossio]. (...) Carlos Filipe Porfírio ia lançar uma revista futurista (...) E uma tarde Carlos Filipe Porfírio disse-me: – Vais conhecer Santa Rita”.¹⁵ (Como se sabe, a Bettencourt foi encomendado, segundo ele mesmo, o texto panegírico “Santa Rita Pintor” em *Portugal Futurista*.)

3. *Portugal Futurista antes de Portugal Futurista*

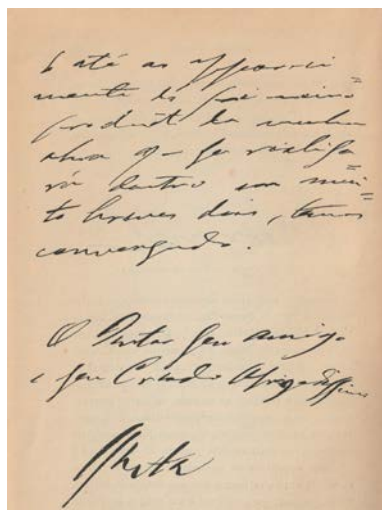
Em 22 Junho de 1915, por altura da publicação do segundo número de *Orpheu*, Santa Rita escreveu, de São João do Estoril (onde a família residia), ao pintor Manuel Jardim, então regressado a Coimbra e com quem privara em Paris. Disse-lhe: “parece estar finalmente organizado [em Lisboa], mais ou menos definitivamente, o sonhado movimento artístico modernista, conforme tanto eu desejava fazer e várias vezes lhe falei em Paris”. O “movimento (...) comporta em si uma acentuada corrente de tendências diversas, [e] apesar de seguir uma directriz futurista, nem por isso se denominará de ‘Futurismo’”. Anunciando-se “inspirador” do “movimento”, Santa Rita convenceu Jardim: “considero[-o] indispensável para o meu serviço, conto com a sua perfeita solidariedade, não é assim?”.¹⁶

Mas não, não pôde contar. Em resposta à missiva (que se deduz apenas pela réplica de Santa Rita – a carta do beirão perdeu-se), Jardim – que entretanto lera *Orpheu 2* – não só distanciou-se radicalmente de *Orpheu* e seus

membros como acusou Santa Rita de abuso por, logo na segunda página do volume, ter publicitado uma conferência sem autorização: “A Arte e a *Heráldica*, pelo pintor Manuel Jardim”.¹⁷ Santa Rita justificou-se: achou que consultá-lo seria uma mera formalidade, uma vez que já tinham conversado “repetidas vezes” sobre o assunto, “quer em Paris, como depois, há poucos meses ainda em Lisboa”.¹⁸ O que para aqui importa é que este foi o primeiro sinal das tentativas de interferência de Santa Rita em *Orpheu*, e de assumir o protagonismo do “movimento”.

O terceiro número da revista foi anunciado para Outubro de 1915 e repensado para os mesmos meses em 1916 e 1917, por fim nunca passando de provas de página. Em Setembro de 1915 já era forçoso para o núcleo duro abdicar de *Orpheu* porque o pai de Sá-Carneiro cortara o financiamento. Isso não impediu Santa Rita de querer tomar conta da publicação. Propô-lo a Pessoa, que polidamente recusou a ideia a 21 de Setembro: “A transferir para alguém essa revista, só podia ser (...) aos discípulos” – descartando com perícia Santa Rita ao implicitamente considerá-lo *mestre*.¹⁹ Ao mesmo tempo, o Pintor abordou Sá-Carneiro. De Paris, a 25, este escreveu a Pessoa: “junto envio-lhe um *coup-de-théâtre*: a carta [actualmente desconhecida] ontem recebida do futurista Santa Rita Pintor que *não* quer que *Orpheu* acabe, e *continuará* com alguns haveres que possui, caso nós nos não oponhamos (...) Por mim limito-me a escrever-lhe uma carta vaga: que sim e mais que também... Esse sarilho, resolva-o você”.

A insistência foi tal que, a 28, Sá-Carneiro comunicou “Hoje recebi uma carta do Santa Rita em que *não alude ao Orpheu*”. E a 2 de Outubro: “O Santa Rita deveras é um grande maçador Estou farto de o aturar aqui com a questão do *Orpheu*.” Remeteu nova carta do Pintor, então já “disposto a que [Pessoa] dirija inteiramente a revista: ele só tem interesse em oublicar os seus bonecos e do Picasso”. Não obstante,



Final de uma das cartas de Santa Rita Pintor a Manuel Jardim (1915).

Sá-Carneiro, mesmo duvidando que Santa Rita investisse financeiramente, perguntou a Pessoa se consideraria a hipótese, embora invectivando: “Mande-me o Santa Rita para o demónio”. Acrescentou: “Fez muito bem em registar o nome da revista. Malandros! Malandros Rita, MontalvArc [sic] & Ci.^a” Depreende-se que Pessoa garantiu legalmente o título de *Orpheu* (ignora-se respectiva documentação) e que pelo menos Luís de Montalvor fez parte do plano de *take over* de Santa Rita.²⁰

Bloqueado, em meados de Outubro o Pintor mudou de estratégia. Aparentemente usando Eduardo Metzner como testa-de-ferro (seria ele o outro da “& Ci.^{am}”), propôs a Pessoa, em alternativa, uma revista diferente, apenas chamada 3 (“disparate-malandrice genial, lá isso não posso negar!”, comentou o poeta em Paris), e pediu poemas de Sá-Carneiro que estivessem em posse de Pessoa. Dia 16 de Outubro o autor concordou – “Dê as minhas poesias que entender. Mas acho que é preferível dar a ‘Serradura’, ‘Cinco Horas’, e ‘Abrigo’ (e o ‘Lord’)”, –, ressaltando: “tome a máxima cautela, ele há-de de por força querer falsificar o *Orpheu*”. Acrescentou uma carta para Pessoa entregar a Miguel Saraiva, proprietário da Tipografia do Comércio (onde se imprimiu *Orpheu*) instruindo-o a “recusar todo o crédito” a qualquer um que se apresentasse para fazer uma revista em nome dele. A 18, sublinhou: “Se a malandrice for flagrante, se [eles] fizerem um n.º 3 de *Orpheu*” – ou seja, “o Montalvorzinho” e Santa Rita, “inimigo íntimo” – “farei publicar no *Século* uma declaração sucinta – três linhas – que no entanto porá tudo em pratos limpos”. Nisto, reduziu a lista de poemas a “Lord” e “Abrigo”, juntou “Escala”, e também mudou de estratégia: “Repare bem na importância disto: nós [Sá-Carneiro e Pessoa] podemos e devemos colaborar mesmo no 3 mas de forma alguma no *Orpheu* n.º 3”. Santa Rita, sem surpresa, entrou em erupção (insultou Pessoa numa carta a Sá-Carneiro, que este desvalorizou), mas pôde contar com poemas de Sá-Carneiro, que entretanto reintroduziu na lista todos os títulos inicialmente referidos, acrescentou “Sete Canções do Declínio” (excepto a terceira e a quarta) e retirou “Escala”. “Faça como quiser”, disse a Pessoa, “como se os versos fossem seus”, desde que aparecessem com o frontespício “Poemas de Paris” (carta de 19) – ou seja, afinal todos os poemas depois incluídos no nado-morto *Orpheu* 3 de 1917.²¹

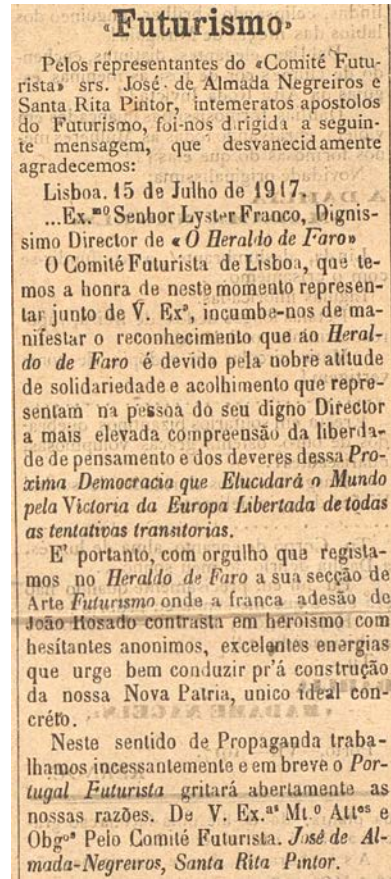
Em 23 e 24 de Outubro daquele mesmo 1915 Pessoa enviou a Santa Rita as colaborações de Sá-Carneiro e as suas (não se sabe quais, à excepção de “Plenilúnio”), e pediu: “Diga-me qualquer coisa a respeito da sua Revista. Quando a manda imprimir? Já falou ao Ângelo de Lima?”. (Pelos vistos, outro colaborador. Referiu também um “trecho” de Raul Leal de um “Manifesto ou Prefácio, que se refere ao Sensacionismo”, não se percebendo se era para a revista.)²² *Portugal Futurista* acabou por publicar poemas nunca enunciados por Sá-Carneiro – “O Recreio”, “Torniquete”, “Pied-de-nez” –, e, do Pessoa orónimo, “Episódios” e “Ficções do Interlúdio” (que inclui “Plenilúnio”).

Em 3 de Novembro Sá-Carneiro reagiu à carta de Pessoa que explicou

o desfecho do projecto 3, cujos detalhes desconhecem-se: “O sarilho do *Orpheu*-Rita desopilante a todas as bandeiras despregadas. Mestre Rita chefe de todos nós. Ui! É de arrebrantar! Curioso constatar isto: não podendo fazer sair o nosso *Orpheu* nem armar-se em nosso chefe – Santa Rita renuncia à sua revista. Combine isto com o à viva força ele querer ser servilmente futurista – e não ‘ele-próprio’... Curioso, não é verdade?”. (Nos dias 5 e 15 ainda pediu confirmação a Pessoa: “E a revista Santarritapintoresca? Foi chão que já deu uvas, hein?”; “E o Pintor? Nunca mais o viu; não sabe de mais nada?”).²³

4. Em breve

A face ardilosa de Santa Rita, notória desde o “Caso dos Pensionistas” na Paris de 1911 (o conflito com o embaixador João Chagas que levou ao cancelamento das bolsas de estudo dele, de Dórdio Gomes, José Campas e Francisco Franco – incitado por Homem Christo Filho), ficou bem estabelecida a partir de 1915. Após a citada abordagem a Manuel Jardim nesse ano, promoveu nos bastidores a acção de Raul Leal em Julho: “Foi o mesmo Guilherme de Santa Rita, meu Grande Amigo e admirável Artista, que entusiasticamente trabalhou para conseguir a publicação clandestina do meu violento manifesto literário *O Bando Sinistro* contra a seita pseudodemocrática de Afonso Costa”.²⁴ (O texto de Leal sobre Santa Rita em *Portugal Futurista* também pode ler-se como retribuição adulatoria, mesmo sendo um “artigo de cuja forma o autor diz não se orgulhar muito”).²⁵ A enenação da Conferência Futurista de 1917 nunca teria acontecido sem Santa Rita, e é óbvio que o impulso para *Portugal Futurista* radica no episódio *Orpheu* 3/revista 3. É ainda interessante notar que, no contexto *Orpheu* mas antes do episódio 3, houve um momento em que Santa Rita tomou as rédeas a um conflito (ignora-se a natureza) entre Sá-Carneiro e outros nomes da revista. Eis Carlos Alberto Ferreira (amigo de



Carta do “Comité Futurista” dirigida ao *Heraldo* (1917).

Sá-Carneiro em Paris) em carta a Pessoa posterior ao suicídio: “tu sabes bem como procederam para com ele [Sá-Carneiro] alguns dos cavalheiros do *Orpheu!* Vamos, vamos... Esse tal Santa Rita forçou mesmo o Mário a escrever uma carta muito séria ao editor [António Ferro] em virtude duma projectada canalhice”.²⁶ Ai está: as orquestrações de Santa Rita precisaram sempre de procuradores.

Na primeira metade de 1917 Porfírio já era um desses delegados, se não exclusivamente do Pintor, então do “movimento”. É o que se confirma no importante estudo do investigador Luís Lyster Franco publicado em 2019 no catálogo da exposição *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (Museu Municipal de Faro), onde revelou cartas esclarecedoras. Reportam à secção que Porfírio convencera Carlos Lyster Franco a criar no *Heraldo* de Faro, que dirigia: “Gente Nova”, inaugurada em 5 de Novembro de 1916 – na mesma altura em que Santa Rita desistiu de 3 –, que mudou o título para “Futurismo” em 4 de Fevereiro de 1917.

O itinerário de Porfírio, desconhecido desde Julho de 1915, retoma-se em 1917 na capital algarvia, onde terá estado (ou passado temporadas) em Janeiro-Março e Maio, local e datas dos seus poemas publicados naquela secção do *Heraldo* (o último, de 15 de Maio, cita *K4 O Quadrado Azul* de Almada Negreiros, lançado em Março). O certo é que em 27 de Maio encontrava-se em Lisboa, de onde escreveu a Mário Lyster Franco. Agradecendo a recepção do último número do jornal, entrou em crítica plena: “Lamento bastante que isso [na secção “Gente Nova”] já não seja Futurismo”, dando como exemplo de “futurismo” correcto alguns versos de “Litoral” de Almada (escrito em 1916),²⁷ que apareceu depois no *Heraldo*. E a 5 de Junho, também de Lisboa, enviou a Carlos Lyster Franco o mais esclarecedor dos documentos até hoje conhecidos para a pré-história imediata de *Portugal Futurista*:

“Mais uma vez venho-lhe pedir o seu auxílio para os Futuristas. (...) Em meu poder [tenho] poemas Futuristas de José de Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Álvaro de Campos. Remeto-lhe o ‘Litoral’, sublime Poema Futurista, que não chegou a sair ao público. (...) O Santa Rita Pintor está traduzindo Poemas e Manifestos dos grandes Mestres do Futurismo. Acho uma coisa muito interessante para o seu jornal; posso contar com ele? Brevemente remeto-lhe um ofício da propaganda Futurista em Portugal, e como este ofício se prende com a ida dos Futuristas a Faro, eu desejava que o meu amigo publicasse junto dum retrato muito original do Santa Rita. (...) A conferência futurista é tudo quanto há de mais interessante e sério, não será para que esses pretos brancos de Faro não percebam o que é o Futurismo! O que pretendem os futuristas! Será o primeiro manifesto que o seu jornal publicará, logo que o meu amigo deseje fazer-me esse grande favor. (...) Tenho um catálogo ilustrado da Exposição de Amadeo [de Souza-] Cardoso que fazia muito gosto em oferecer-lhe logo que (...) isto lhe interesse”.²⁸

Em suma, Porfírio nomeou o essencial de *Portugal Futurista* cinco meses

antes do lançamento: listou todos os portugueses que ali publicaram (exceto Rebelo de Bettencourt e Raul Leal, sendo que o texto deste último na revista foi datado de Julho de 1917); os textos futuristas estrangeiros (que Santa Rita pretendia publicar desde 1914);²⁹ o retrato fotográfico por Pedro Lima de Santa Rita como palhaço pobre; e o volume (e não catálogo) *12 Reproductions* de Souza-Cardoso, de 1916, de onde se reproduziram as pinturas “Farol” e “Cabeça Negra”, de 1914. Ignora-se o que pudesse ser o prometido “ofício da propaganda Futurista em Portugal”. Talvez um comunicado anunciando “a ida dos Futuristas a Faro”, ou até uma versão inicial da página-relatório com a fotografia de Almada em fato de aviador (ou só do texto, datado de Maio) sobre a Conferência Futurista, dando Porfírio a entender que ela se repetiria em Faro. De Sá-Carneiro o *Heraldo* já tinha publicado o poema “Dispersão” em 18 de Fevereiro, do livro homónimo de 1914; e, em 15 de Abril (por coincidência ou não, o dia da Conferência Futurista), “Além”, um dos “fragmentos” atribuídos pelo poeta ao personagem Zagoriansky, extraído da colecção de novelas *Céu em Fogo*, de 1915 (junto do título referia-se também “Bailado”, o outro “fragmento”, mas apenas imprimiu-se “Além”; é de realçar que nesta edição do *Heraldo* está o cabeçalho “Arte-Luz” em vez “Futurismo”). Em 17 de Junho apareceu “Litoral” de Almada.

Foi nesse mês que o pintor Raul Marques Carneiro (professor de desenho no Liceu Pedro Nunes de Faro e colaborador na secção com o pseudónimo A. de Queiroz) enviou de Lisboa uma carta a Carlos Lyster Franco: “A propósito [de futurismo], lembro-lhe o seguinte: Autoriza-me que em nome do *Heraldo* entreviste estes cavalheiros?”.³⁰ Disse “Lembro-lhe”, pelo que supõe-se ter existido a ideia de um inquérito aos “cavalheiros” modernistas em Lisboa. Para isso concorre uma carta de Pessoa dirigida ao director do *Heraldo*, não datada e não publicada no jornal (ignora-se se foi enviada): “Ao pedido de V. Ex.^a, de que exponha quais são, a meu ver, as correntes e direcções na literatura contemporânea, vou responder [ao] (...) inquérito” (a missiva concluía sobre interseccionismo e sensacionismo).³¹ Por fim, em 1 de Julho, o poema “A Casa Branca Nau Preta”, então inédito, surgiu no *Heraldo* com a assinatura “Fernando Pessoa – Director de *Orpheu*” (indicando a continuação do projecto). Carneiro ainda voltou ao contacto com Carlos Lyster Franco a 24 de Setembro: “O calor também começa agora a manifestar-se [em Lisboa] nestes dias fugidios e rápidos, correndo com os desconfiadíssimos ‘futuristas’ para o campo e praia. Do Almada nada consegui”. Talvez isto se refira também ao inquérito e a um desejado depoimento de Almada (ou mais uma colaboração).³²

Foi nesta sucessão de manifestações lisboetas no *Heraldo* que apareceu a primeira referência conhecida a *Portugal Futurista*. Em 5 de Agosto, na página um, leu-se uma carta do “Comité Futurista”, subscrita por Almada e Santa Rita, datada de 15 de Julho. Elogiaram o compromisso do periódico com o futurismo e terminaram assim: “em breve o *Portugal Futurista* gritará abertamente



Primeiro número do jornal *L'Italia Futurista* (1916).

as nossas razões”. Uma carta muito encomiástica, mas em que contexto? Tudo indica que o “Comité” sabia desde o início da secção “Futurismo” (que acabou com o último do jornal, a 26 de Agosto de 1917), bem antes de Porfírio idealizar uma exibição futurista em Faro, mas demorou largos meses até dirigir-se directamente a Carlos Lyster Franco. Por ventura tratou-se de uma tentativa de seduzir Lyster, proprietário de uma tipografia, para apoiar materialmente o projecto – e o facto é que o *Heraldo* (bem longe de Lisboa), e até descoberta contrária, foi o único jornal onde *Portugal Futurista* fez-se anunciar.

5. Invisíveis

Voltando ao *mais nada*: o “Comité Futurista” preanunciou a revista, mas os publicadores não incluíram Porfírio. Porém, exactamente 90 dias depois da carta no *Heraldo*, *Portugal Futurista* apareceu nas bancas de Lisboa com ele como “Director e fundador”. Porquê? Antes de instigar uma resposta, olhe-se por para o que Porfírio *não* pode ter feito na construção da publicação, lembrando serem nenhuns os dados conhecidos sobre o seu acompanhamento da vanguarda europeia.

Em Junho de 1917, naquela missiva importante a Carlos Lyster Franco reveladora dos presumíveis proto-conteúdos de *Portugal Futurista*, Porfírio agiu como veículo de um processo em marcha. A captação de formatos estrangeiros não foi sua (não se omitindo aqui que um estudioso da sua carreira, Emmanuel Correia, afirmou pertencer a Porfírio “a composição gráfica da revista”):³³ “O Santa Rita Pintor está traduzindo Poemas e Manifestos dos grandes Mestres do Futurismo”, escreveu, e a Santa Rita dever-se-á, supõe-se (sendo o único que afirmava ter ligações directas aos italianos, além da experiência em Paris), a adaptação daqueles formatos. Refira-se a similitude com o cabeçalho e título do jornal *L'Italia Futurista* lançado em 1916, uma identificação de Teolinda Gersão,³⁴

e da capa do volume *I Manifesti del Futurismo* de 1914, demonstrado por Luís Lyster Franco.³⁵ Acrescenta-se mais duas comparações: a capa que esse volume passou a ter a partir da segunda edição inspirou a contracapa de *Portugal Futurista*; o esquema gráfico da primeira página do manifesto *Il Vestito Antineutrale* de Giacomo Balla, de 1914, é claramente o motivo genérico da página-relatório com a fotografia de Almada.³⁶ E seria interessante saber se o Pintor reteve algo da revista britânica *Blast*, órgão do vorticismismo, cujos exemplares Pessoa possuía desde 1914, ano do lançamento. (Noutra faixa, é curiosa a semelhança, eventual coincidência, entre a capa do primeiro número de *Blast* e a do número único de *Eh Reall*, de 1915, que teve Pessoa como colaborador.)

Observe-se também vários aspectos difusos. Houve uma campanha e desdobramentos. Circulou um folheto publicitário (um *teaser*, em linguagem publicitária) com o texto “Brevemente: Monarchia República Portugal – Portugal Futurista”,³⁷ e a primeira e última página (e seus versos) foram distribuídas como folhas volantes.³⁸ Pessoa autonomizou o “Ultimatum” como “separata de *Portugal Futurista*”, apesar de incluído à mesma no corpo principal. Almada juntou mais duas folhas volantes: uma divulgando *A Engomadeira – Novela vulgar lisboeta* e outra com o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* (ambas com duas variantes),³⁹ escrito por ele e co-assinado por Ruy Coelho e José Pacheco (veja-se o definitivo alinhamento dos textos estabelecido por Ricardo Marques em 2018).⁴⁰ Tudo foi impresso em Lisboa na Tipografia de F. Monteiro (Rua do Mundo, 57, actual Rua do Alecrim), excepto o *teaser* (numa tipografia na Rua do Ferragial, 12). Esta dispersão de objectos não aponta para a coordenação editorial e propagandística de um só indivíduo.

Por outro lado, *Portugal Futurista* não teve uma entidade empresarial concreta, ao contrário de *Orpheu* (Orpheu, Ld.^a, ainda que



Capas do volume *Il Manifesti del Futurismo* (1914 e anos seguintes).

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Giustificiamo la guerra,
sola igiene del mondo.

(17) *Manifesto di guerra* - MARINETTI.

Viva Anzani di Brezozzo!

(17) *Avviso di guerra* - D'ONO LEO, BONA, PIRELLA GILI.

L'umanità si vesti sempre di grigio, di panna, di cautela o d'indocilità, quindi sempre il fatto, e il perché, e il nascondo. Il corpo dell'uomo fu sempre dissimolato da abito e da colore neutro, svuotato del vero, soffocato da decoro, imprigionato da puerilità.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè disgregati, solenni, gravi, monotoni e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di insicurezza o di schiavismo, negazione della vita sensuosa, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di forme tanto inerte, effeminata e dissoluta. Tacciate e cinesi di **passo decaente**, ignoranti e deprimenti.

OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le linee neutre, e curve, e sbilanciate, forzate, monotone e inutili.

2. — Tutto lo stile e le fughe puerili, profane e torbide. Il drappeggio a righe, a quadrati, a puntali diplomatici.

3. — I vestiti da letto, insomma adatti per i bambini. Le stoffe creche non devono essere compilate, ma rivestite con stoffe vere.

4. — L'equilibrato **medievista**, il costume fatto gente e la condotta antica di stile e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.

5. — Le stoffe statiche, le linee statiche, che mancano, deprimono, restrincono, legano i muscoli, l'elasticità di goffi ricami e tutto lo schiavismo, i bottoni inutili, i colletti e i polsini inutili.

Nel futuro vogliamo liberare la nostra stoffa da ogni neutralità, dall'indocilità passiva e querula, dal passatismo inglese e dall'incertezza



Vestito bianco - rosso - verde
del parolero futurista Marinetti, (1914)

Primeira página de *Il Vestito Antineutrale*
– Manifesto futurista de Giacomo
Balla (1914).

inventada), *Exílio* (Rodrigues & Ci.^a) ou *Centauro* (Centauro, Ltd.). O que teve foi um “editor” enigmático, o inidentificável “S. Ferreira”, que Gaspar Simões afirmou tratar-se de um “advogado com banca aberta na Rua Garrett”.⁴¹ Ele existiu? Foi um pseudónimo? O serviço da Biblioteca da Ordem dos Advogados, à altura da publicação deste estudo, não encontrou nenhum nome correspondente.⁴² (Já a minha pesquisa na imprensa da época identificou um solicitador activo em Lisboa pelo menos entre 1878 e 1912 chamado António Porfírio de Sousa Ferreira e Castro. Apesar do nome permitir a assinatura “S. Ferreira”, ou até do coincidente “Porfírio”, não consigo ligá-lo ao assunto aqui tratado).⁴³

Sobre a própria apreensão da revista não se encontram registos, se é que existiram, nos arquivos da Polícia Cívica (actual Polícia de Segurança Pública), Polícia de Investigação Judiciária e Preventiva (actual Polícia Judiciária) e do Governo Civil de Lisboa⁴⁴ (falta pesquisar o arquivo da GNR em Lisboa, bem como o Arquivo Distrital de Faro: segundo Emmanuel Correia, “muitos exemplares da revista (...) foram recolhidos em Faro, não apenas no depositário oficial [o estabelecimento Havaneza Tavares Bello & Filhos] como na residência do director”).⁴⁵ É certo que Pessoa anotou: “Having, through some inexplicable stroke of luck, passed the press-censors, the luck ceased when someone called the attention of the authorities to it, after the review was on the bookseller’s windows. The ‘PF’ was immediately seized by the police, and proceedings instituted against all the authors collaborating” – mas é provável haver alguma mistificação nesta memória. Aliás, sendo uso aceitar-se a apreensão da revista (também segundo Almeida e outros contemporâneos) no preciso dia em que chegou às bancas, a verdade é que Pessoa, no horóscopo sobre a publicação, registou a venda do primeiro exemplar cerca das nove horas da manhã de 31 de Outubro e apreensão em 2 de Novembro.⁴⁶ (O verdadeiro motivo do

arresto, que se dispensa analisar aqui, merece reflexão mais aturada.)

Portugal Futurista, até prova oposta, foi um objecto oficialmente invisível, e o estatuto declarado de “publicação eventual” poderá remeter (não sendo a única razão do “eventual”) para a fuga à legalidade, como que auto-escusando o(s) publicador(es) de registo comercial, tal como o indetectável editor “S. Ferreira” seria um nome para desorientar as autoridades.

6. Os capitais necessários

Trinta e quatro anos depois, em Setembro de 1951, a Agência Noticiosa de Informação distribuiu aos seus subscritores um artigo de Rebelo de Bettencourt, ali jornalista, intitulado “Lisboa e as suas tradições literárias”. O motivo desse texto memorialístico foi a reabertura do então remodelado Café Martinho, o “do Rossio”. No fim lê-se:

“Ali conheci de perto, e na melhor intimidade, Fernando Pessoa e Guilherme de Santa Rita, que se fez conhecido pelo nome de Santa Rita Pintor. Foi nas vésperas de se publicar uma revista que provocou escândalo e irritou certos sectores da vida intelectual. Intitulava-se *Portugal Futurista*... Carlos Porfírio, pintor impressionista que chegara, recentemente, do Algarve, era o editor, e um médico seu amigo forneceu os capitais necessários para se poder atirar com a publicação para o mercado. Santa Rita quis que eu colaborasse nesse número, primeiro e único, pois a polícia, passados dias, apreendeu-o”⁴⁷

Esta passagem de Bettencourt é um detalhe inferior nos bastidores da história do modernismo português. Isolada, é um elemento crucial para perceber de modo mais completo (mas sempre incompleto) o papel de Porfírio em *Portugal Futurista*. Tendo decidido apresentar-se pela primeira vez⁴⁸ em público como colaborador com poemas *futuristas* para as secções “Gente Nova”/“Futurismo” do *Heraldo*, lançadas por ele (por sugestão de Santa Rita e, ou Almada?),



Francisco Fernandes Lopes: caricatura por José Dias Sancho (*Revista do Algarve*, n.º 3, 1925).

tornou-se em simultâneo promotor dos relevantes do círculo lisboeta, onde se integrou provavelmente a partir de 1916. Angariou o redactor que escreveu o artigo de abertura de *Portugal Futurista* que exalta Santa Rita, Bettencourt. Pode ter sido o director gráfico da revista, sob orientação de Santa Rita. Angariou também o financiador da revista. Todos estes aspectos revelam bastante pragmatismo num indivíduo que se fez temporariamente agente artístico para subsidiar a carreira de artista principiante – recorde-se ter exposto logo em Maio de 1917. Uma tese: Santa Rita cativou Porfírio para procurador e executante competente; Porfírio aproveitou a chance (houve sempre uma “Santa Rita & Ci.” em acção, como dizia Sá-Carneiro). O título de “director e fundador” foi um bônus, um agradecimento, não um título de autoria ou sequer de autoridade, e também o modo de Santa Rita estabelecer em público que *ele* é que foi convocado para protagonista da revista, encobrendo-se como autêntico “director e fundador”.

Mas é claro que o detalhe de Bettencourt no artigo de 1951 tem de ser lido melhor: “um médico seu amigo forneceu os capitais necessários”. Qual médico amigo de Porfírio? Considerando o meio intelectual avançado do Algarve da época, que é o mais óbvio para procurar a resposta, em cruzamento com o de Lisboa, há um nome possível: Francisco Fernandes Lopes (1884-1969).⁴⁹ Natural de Olhão (a que famosamente deu o apodo de “vila cubista”), licenciado pela Faculdade de Medicina de Lisboa em 1911 e doutorado em 1916, professor em escolas de Faro, foi um polígrafo e investigador notável. Musicólogo, compositor, historiador especialista da região natal e dos Descobrimentos, autor de textos políticos, de filosofia e sobre escritores e artistas portugueses, membro da Renascença Portuguesa (e inventor de “um diafragma especial para melhoria do som numa grafonola”, além de um sistema de transliteração arábico-latina, outro de nomenclatura e notação musical e um outro para calcular qualquer dia da semana em qualquer data), e director da singular *Afinidades – Revista de cultura luso-francesa* (1942-1946).⁵⁰ Há dois estudos que documentam bem o seu percurso intenso; tem uma entrada no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*.⁵¹

Fernandes Lopes foi próximo de Ruy Coelho, Eduardo Vianna, Almada e Pessoa. Em 1942 e 1950 revelou na *Seara Nova* uma troca de correspondência de 1919 com aquele último, relativa ao convite para colaborar numa revista que resultou no jornal *Acção*.⁵² O enquadramento do conhecimento com Pessoa situa-o no período que interessa: “Não posso precisar nem quando nem onde começaram as nossas relações (...) Provavelmente nos conhecemos na Brasileira do Chiado, centro, então, de toda a ferramenta modernista e futurista, estético-literária e social daqueles anos libérrimos de antes e depois de 1910 (...)”. Não se encontraram muitas vezes, mas Fernandes Lopes reteve uma noite de conversa “até às não-sei-quantas da madrugada”, debatendo em particular Bergson, não conseguindo dizer exactamente quando: “se ainda antes de meandros de 1912 (em que, terminado o curso,

definitivamente regresssei a Olhão), se depois em qualquer das vezes que fui a Lisboa (sobretudo por motivos de música: a 1.ª *Sinfonia Camoneana*, do Ruy [Coelho], em 1913, os bailados russos do Diaghilev, em fins de 1917).⁵³ A investigação recente de Fernando Rosa Dias providencia melhor contexto para a relação Fernandes Lopes-Porfírio, estendida em acções artísticas durante a década de 20.⁵⁴

A hipótese de Fernandes Lopes como financiador (ou um dos) de *Portugal Futurista* – e talvez Bettencourt não tenha mencionado o nome do “amigo [que] forneceu os capitais necessários” por o médico, em 1951, estar sob vigilância da polícia política da ditadura – poder-se-á eventualmente confirmar (ou eliminar, ou nunca esclarecer) consultando no futuro o Fundo Documental Francisco Fernandes Lopes do Arquivo Histórico Municipal de Olhão, bem como o espólio dos herdeiros (especule-se até que “S. Ferreira” foi realmente um advogado que funcionou como seu representante legal no patrocínio). As relações dele com os modernistas são um filão por explorar.

Nada disto encerra a autópsia de *Portugal Futurista*, poliedro irregular, a começar pela difícil leitura das quatro obras plásticas de Santa Rita ali reproduzidas (fazendo da revista “uma exposição sua, mas em papel”, na leitura de Fernando Rosa Dias). Há mais desconstruções a fazer, que têm de ser casuísticas, e até forenses.

Notas

¹ A. da S.. “Comentários – (...) – Ultimatum aos futuristas”. *A Monarquia – Diário integralista da tarde*, dir. Conde de Monsaraz, ano 1, n.º 218, p. 1, 2 de Novembro. Lisboa: Sociedade Integralista Editora, Limitada, 1917; Richard Zenith sugeriu-me que “A. da S.” trata-se de Armando da Silva, editor da revista *A Tradição*, de 1917. Ver também: MACDONALD, João. “Santa Rita Pintor existe?”. *E – A revista do Expresso*, dir. Pedro Santos Guerreiro, ano 45, n.º 2374, pp. 46-47, 28 de Abril. Lisboa: Impresa, 2018.

² *Portugal Futurista*, dir. Carlos Filipe Porfírio, ano único, n.º único, p. 2, Novembro. Lisboa: S. Ferreira [?] [Tipografia F. Monteiro, Rua do Mundo, 57], 1917.

³ Recorde-se que Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho foram os “directores” de *Orpheu* 1, mas o segundo número já ostentou como reais directores Sá-Carneiro e Pessoa.

⁴ LYSTER FRANCO, Mário. “Da vida que passa – Carlos Porfírio”. *Correio do Sul – Semanário regionalista*, dir. Mário Lyster Franco, ano 51, n.º 2734, pp. 1, 4, 3 de Dezembro. Faro: Álvaro de Lemos (Herdeiros), 1970.

⁵ *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo*, cat., coord. geral Marcos Lopes, ideia e coord. científica Fernando Rosa Dias, pp. 78-79. Faro: Câmara Municipal de Faro/Museu Municipal de Faro, 2019.

⁶ 2.ª *Exposição de Humoristas Portugueses – Em 1913*, cat., prólogo de André Brun, pp. 14-15. Lisboa: s.n. [Tipografia do Comércio, Rua da Oliveira, 10, ao Carmo], 1913. Negreiros expôs também um retrato do compositor “Ruy Coelho, autor da ‘Sinfonia Camoneana’”, e é de apontar que outro dos expositores, Norberto Correia (p. 20), levou as caricaturas “Côrtes-Rodrigues” e “Fernando Pessoa” (ambas propriedade de Armando Côrtes-Rodrigues). Note-se que Stuart Carvalhais não foi incluído no catálogo mas expôs três desenhos, um deles intitulado “Tipos

de Paris” (cidade de onde tinha chegado “há poucos dias” antes da inauguração do salão; vide COBEIRA, António. “Crónica Ocidental”. *O Ocidente – Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, dir. Caetano Alberto da Silva, ano 36, n.º 1241, p. 174, 20 de Junho. Lisboa: Caetano Alberto da Silva, 1913).

⁷ Intitulada “Récita organizada pelos alunos de Direito da Universidade de Lisboa, de homenagem às gentis damas algarvias”, aconteceu no Teatro Circo de Faro, no Cineteatro de Olhão e no Salão Portimonense respectivamente nos dias 27, 28 e 30 de Maio de 1914 (cf. “Cronologia bibliográfica” de Augusto Cunha no website da Fundação António Quadros, fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=264&Itemid=358). A imprensa regional registou: ANÓN.. “Por Faro”. *Alma Algarvia – Semanário republicano democrático*, dir. Julião Quintinha, ano 4, n.º 160, p. 2, 30 de Maio. Silves/Portimão/Évora: Julião Quintinha [Tipografia Minerva Comercial de José Ferreira Batista & C.ª, Rua da República, 75, Évora], 1914.

⁸ Note-se o que Pierre Rivas escreveu num texto sobre “l’activité à Lisbonne pendant les années 1940-1945 de lusophiles français”, numa passagem sobre Lionel de Roulet, marido da pintora Hélène de Beauvoir (irmã de Simone de Beauvoir): “Lionel, après une grave maladie, rejoint sa mère, mariée à Faro à Carlos Porfírio, peintre lui-même, ancien de l’École de Paris à Montparnasse et introducteur du futurisme en Algarve”. Porém, Rivas não esclareceu em que período Porfírio esteve em Paris. (A mãe de Lionel é Hélène Laure de Coninck, que casou em terceiras núpcias com Porfírio. Agradeço a Luís Lyster Franco o esclarecimento genealógico.) RIVAS, Pierre. “Lusophiles français à Lisbonne en des temps incertains”. *Lisbonne – Atelier du lusitanisme français*, eds. Jacqueline Penjon et Pierre Rivas, p. 32. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. Ainda sobre a presença de Porfírio em Paris nas décadas de 20 e 30 – incluindo um seu possível momento como bailarino e um outro em que privou com Picasso – vejam-se dois artigos de Teodmiro Neto: “Carlos Porfírio na pintura contemporânea algarvia”. *Anais do Município de Faro*, dir. Libertário dos Santos Viegas, vol. 22, pp. 179-180, 1992. Faro: Câmara Municipal de Faro, 1992; “Dois museus - Dois pintores – Carlos Porfírio - Pablo Picasso”. *Anais do Município de Faro*, dir. executiva Maria da Graça Navarro da Cunha, vols. 29-30,

pp. 106-107, 1999-2000. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2001. (Uma nota de rodapé do primeiro artigo remete para um texto – que não consultei – de Emmanuel Correia, “Carlos Porfírio – Um pintor da modernidade”, onde haverá elementos sobre Paris, publicado em *O Algarve da Antiguidade aos Nossos Dias*, coord. Maria da Graça Maia Marques. Lisboa: Edições Colibri, 1999.)

⁹ JÚDICE, Nuno. “Nota à segunda edição”. *AA.VV.. Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)*, 2.ª ed. rev. e ampliada, sel. e pref. Nuno Júdice, p. 14. Lisboa: Vega, 1993.

¹⁰ MESQUITA, José Carlos Vilhena. *Confidências e Revelações de Mário Lyster Franco*, p. 221. Faro: Associação dos Jornalistas e Escritores do Algarve, 2005.

¹¹ ROSA, Vasco. “O que ficou de 1917?”. *Colóquio/Letras*, dir. Nuno Júdice, ano 43, n.º 185, pp. 127-135, Janeiro-Abril. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

¹² “Futurismo – Gente Nova – (...) – Horas de Febre”. *O Herald – Semanário republicano democrático*, dir. Carlos Lyster Franco, ano 5, n.º 371, p. 2, 4 de Março. Faro: Lyster Franco e João P. de Sousa, 1917.

¹³ RODRIGUES, António. *Jorge Barradas*, p. 20. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

¹⁴ SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História de uma geração*, p. 380. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

¹⁵ BETTENCOURT, José Rebelo de. *O Mundo das Imagens – Crónicas*, pp. 54, 57. Lisboa: Edição Ressurgimento, 1928.

¹⁶ VILHENA, Henrique de. *A Vida do Pintor Manuel Jardim*, vol. 2, pp. 149-152. Lisboa: s.n. [edição do autor] [Gráfica Oriental Ld.ª, Rua de Santo Amaro, 63], 1948.

¹⁷ *Orpheu – Revista trimestral de literatura*, dir. António Ferro, ano 1, n.º 2, verso de folha de guarda, Abril-Maio-Junho. Lisboa: Orpheu, Ld.ª [empresa fictícia] [Tipografia do Comércio, Rua da Oliveira ao Carmo, 10], 1915.

¹⁸ VILHENA (1948), op. cit., pp. 153-155.

¹⁹ PESSOA, Fernando. *Correspondência – 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, carta 75, pp. 172-173. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

²⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando*

Pessoa, eds. Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro, cartas 160, 161, 164, pp. 385-386, 388, 392-393. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

²¹ SÁ-CARNEIRO (2015), op. cit., cartas 168, 169, 170, pp. 398-400, 402-404, 405.

²² PESSOA (1999), op. cit., cartas 79, 80, pp. 178-179, 179-180.

²³ SÁ-CARNEIRO (2015), op. cit., cartas 173, 174, 177, pp. 410-411, 415, 419.

²⁴ LEAL, Raul. "A ética pessoal dignificadora de Santa Rita Pintor". *Tempo Presente – Revista portuguesa de cultura*, dir. Fernando Guedes, ano 1, n.º 3, pp. 20, 21, Julho. Lisboa: José Maria Alves, 1959.

²⁵ LEAL, Raul. "Tábua bibliográfica - Raul Leal". *presença – folha de arte e crítica*, dirs. Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, José Régio, ano 2, n.º 18, p. 8, Janeiro. Coimbra: Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, José Régio, 1929.

²⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia Completa*, ed. Ricardo Vasconcelos, carta de de Carlos Alberto Ferreira a Fernando Pessoa, 20 de Maio de 1916, anexo 7, p. 566. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

²⁷ *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (2019), op. cit., p. 55.

²⁸ *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (2019), op. cit., p. 44.

²⁹ Sá-Carneiro contou a Pessoa em 13 de Julho de 1914: "Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti (livro *Le Futurisme* [sic] e os últimos trabalhos). Pedido – disse – feito em nome do Marinetti". SÁ-CARNEIRO (2015), op. cit., carta 71, p. 242.

³⁰ *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (2019), op. cit., p. 57.

³¹ PESSOA (1999), op. cit., carta 95, pp. 222-225. Acrescente-se haver um manuscrito de Pessoa (sem data, provavelmente de cerca de 1919) em que ele parece ter anotado uma lembrança a si mesmo para pedir, ou arquivar, exemplares ou recortes do jornal: "*Heraldo de Faro* - Back numbers of this, or cuttings from it". *Edição Digital de Fernando Pessoa – Projectos e publicações*, versão beta, cota BNP 171r, pessoadigital.pt/pt/doc/BNP_E3_171r/customized-version#index.

³² *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (2019), op. cit., p. 56.

³³ CORREIA, Emanuel. *Carlos Porfírio – Cineasta*, p. 17. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

³⁴ GERSÃO, Teolinda. "Para o estudo do futurismo literário em Portugal". *Portugal Futurista – 3.ª edição facsimilada*, intr. Nuno Júdice e Teolinda Gersão, p. XXXIII. Lisboa: Contexto Editora, 1984.

³⁵ *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (2019), op. cit., p. 53.

³⁶ *L'Italia Futurista*, dirs. Bruno Corra, Emilio Settimelli. Florença/Prato: s.n. [Stabilimenti Grafici Tipografia Vallecchi, Via Ricasoli, 8/Stabilimenti Grafici M. Martini, Via Datin], 1916-1918; AA.VV.. *I Manifesti del Futurismo*, 1.ª edição, edições sucessivas. Florença: Edizioni di Lacerba, 1914; BALLA, Giacomo. *Il vestito antineutrale – Manifesto futurista*, três edições, Maio, Setembro, Dezembro, a primeira em francês, intitulada *Le Vêtement Masculin Futuriste – Manifeste*. Florença: s.n., 1914.

³⁷ *Almada por Contar*, cat., coord. Sara Afonso Ferreira, Sílvia Laureano Costa, Simão Palmeirim Costa, item 10, p. 57. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

³⁸ A folha com a capa pertence ao acervo de João Macdonald; a com a contracapa pertence a colecionador desconhecido.

³⁹ *Almada por Contar*, op. cit., item 11, pp. 58-59, mostra a variante apenas com a assinatura de Almada Negreiros.

⁴⁰ MARQUES, Ricardo. "Apresentação". *Portugal Futurista e Outras Publicações Periódicas de 1917*, cat., comissário e coord. científico Ricardo Marques, pp. 11-14. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

⁴¹ SIMÕES (1981), op. cit., p. 451.

⁴² Agradeço a Duarte Catalão, bibliotecário da Ordem dos Advogados (OA), toda a ajuda prestada. A pesquisa solicitamente por ele conduzida decorreu no Departamento Administrativo da OA onde se guardam os processos mais antigos (século XIX e inícios do século XX) de profissionais do período da Associação dos Advogados de Lisboa. Também nada foi encontrado em publicações dessa organização (*Anais da Associação dos Advogados de Lisboa e Gazeta da Associação dos Advogados de Lisboa*, nas quais constam listas dos sócios), nem no catálogo bibliográfico da instituição ou em repertórios de autores e estudos (designadamente CASANOVA, J. F. Salazar de. *O Direito nas Revistas Portuguesas*. Coimbra: Almedina, 1992).

⁴³ Deste indivíduo identificaram-se dois endereços profissionais em Lisboa, mas nenhum na Rua Garrett. Encontraram-se sobre ele 14 referências na imprensa diária; três em periódicos judiciais; três em almanaques e anuários; um num volume olisipográfico; outro numa classificação de um fundo dos Arquivo Nacional Torre do Tombo. Pela aparente irrelevância, escuse-se a omissão da respectiva hemerobibliografia.

⁴⁴ Agradeço os esforços de pesquisa a Cidália Ferreira, Chefe da Divisão de Documentação e Arquivo da Secretaria-Geral do Ministério da Administração Interna; a Miguel Masqueiro, Especialista Superior do Centro de Documentação e Arquivo da Polícia Judiciária (2008-2018); e à equipa dos Serviços de Leitura e Referência do Arquivo Nacional Torre do Tombo.

⁴⁵ CORREIA (2001), op. cit., p. 17.

⁴⁶ *Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, p. 274. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

⁴⁷ BETTENCOURT, José Rebelo de. "Lisboa e as suas tradições literárias". *Diário de Notícias – The Portuguese daily news*, dir. João R. Rocha, ano 32, n.º 9874, p. 2, 10 de Setembro. New Bedford: The Daily News Publishing Co. Inc., 1951.

⁴⁸ Sendo que a primeira vez conhecida em que o pintor objectivamente apresentou-se em público foi na oferta de uma obra de adolescência para uma rifa, como se lê num artigo da época com a lista dos prémios a sorteio: "Carlos Porphyrio [sic], uma pintura a óleo". "Festas de Faro – Lista de prendas oferecidas para a kermesse". *O Algarve – Semanário republicano*, dirs. Arthur Águedo e Luiz Mascarenhas, ano 4, n.º 188, p. 3, 29 de Outubro. Faro: Empresa de O Algarve, 1911.

⁴⁹ Alternativas menos consistentes para esta figura anónima, mas não impossíveis, são outros dois médicos ligados às letras, do círculo de Porfírio: Augusto Emiliano da Costa (Tavira, 1884 - Estoi, 1968), e João da Silva Nobre (São Brás de Alportel, 1878 - Faro, 1968), que também foi presidente da Câmara Municipal de Olhão em 1920-1921 e 1992 (e para quem trabalhou Olga Tavares Porfírio, terceira e última esposa de Porfírio – para referência, ver nota 7, em que a senhora é referida no artigo de 2001 de Teodomiro Neto). Estas hipóteses merecem ser à mesma exploradas no futuro.

⁵⁰ A revista é consultável na íntegra na Hemeroteca Digital do Algarve, hemeroteca.ualg.pt.

⁵¹ BRITO, António Paula. "Francisco Fernandes Lopes". Texto de 2007 publicado no website *Olhão para o Cidadão*, Associação de Valorização do Património Cultural e Ambiental de Olhão, olhaocubista.pt/personalidades/francisco_fernandes_lopes.htm; FIDALGO, Andreia Lopes. *Francisco Fernandes Lopes (1884-1969), Historiador do Algarve – Contributo para a historiografia henriquina*, dissertação de mestrado. Faro: Universidade do Algarve, 2012; SILVA, Manuela Parreira da. "LOPES, Francisco Fernandes". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, p. 418. Santo Tirso: Editorial Caminho, 2008.

⁵² O jornal *Acção – Órgão do Núcleo de Acção Nacional* foi dirigido por Geraldo Coelho de Jesus e publicado em 1919. Fernandes Lopes não chegou a publicar neste título.

⁵³ LOPES, Francisco Fernandes. "Duas cartas inéditas de Fernando Pessoa"; "Uma nova carta inédita de Fernando Pessoa". *Seara Nova*, dir. Câmara Reys, respectivamente anos 22 e 28, n.ºs 795, 1178-1179, pp. 296-299, 244, 246, 7 de Novembro, 5-12 de Agosto. Lisboa: Empresa de Publicidade Seara Nova, 1942 e 1950. Veja-se também outro artigo dele na mesma revista, em que trata das suas relações com Ruy Coelho e com Eugénio de Castro: "Variações... proprietárias" (ano 25, n.º 1000-1007, pp. 154-155, 26 de Outubro de 1946).

⁵⁴ *Carlos Porfírio – Diálogos do modernismo* (2019), op. cit., pp. 9, 22, 29, 31.

Faro, 1917. A exposição no Teatro Lethes e os reflexos na imprensa algarvia

Luís Lyster Franco

Licenciado em Pintura, Pós-Graduado em Museologia e Museografia, Doutorado em Desenho (FBAUL), Académico Correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes, Investigador.

Resumo

Faro, 1917. A exposição no Teatro Lethes e os reflexos na imprensa algarvia

Pouco conhecida e até frequentemente ignorada pelos especialistas, a exposição de pintura realizada no Teatro Lethes em Faro, em 1917, constituiu-se hoje como mais uma das incontornáveis manifestações do Futurismo na capital algarvia. Com este ensaio, para além de uma breve contextualização das exposições de arte realizadas em Faro no primeiro quartel do século XX, pretende-se trazer a lume, clarificar, corrigir e completar a fortuna crítica referente a este evento.

Palavras-chave

Faro 1917, Teatro Lethes, O Heraldo, Lyster Franco, Raúl Carneiro, Carlos Porfírio, Jorge Barradas.

Abstract

Faro, 1917. The exhibition at Teatro Lethes and the reflexes in the Algarve press

Little known and even often ignored by specialists, the painting exhibition held at the Teatro Lethes in Faro, in 1917, today constituted as another of the essential manifestations of Futurism in the Algarve capital. With this essay, in addition to a brief contextualization of the art exhibitions held in Faro in the first quarter of the 20th century, it is intended to bring a light, clarify, correct and complete an important criticism related to this event.

Keywords

Faro 1917, Teatro Lethes, O Heraldo, Lyster Franco, Raúl Carneiro, Carlos Porfírio, Jorge Barradas.



Figura 1. Capa do catálogo da *Exposição Lyster Franco. Paisagem au Fusain. Faro, 1908.*



Figura 2. Capa do catálogo da *Exposição de pintura. Lyster Franco e Ezequiel Pereira. Faro, 1909.*

As exposições de arte na capital algarvia terão sido iniciadas pelo pintor Carlos Lyster Franco, artista lisboeta que, em 1900, após a sua formação na Escola de Belas Artes de Lisboa, fixou definitivamente residência em Faro. Colocado como professor no Liceu de Faro, em 1912 viria a pedir transferência para a Escola de Desenho Industrial Pedro Nunes, onde chegou a assumir o cargo de Diretor e, por ter atingido o limite de idade, em 1945 passou à aposentação. Foi ainda como docente do Liceu que, em 1908, apresentou a sua primeira exposição individual intitulada *Exposição Lyster Franco : Paisagem au Fusain* [figura 1], e realizada no Museu Marítimo que à data funcionava, anexo à Escola Pedro Nunes, no Palácio Pantoja¹. No ano seguinte volta a repetir a experiência, agora de parceria com o seu colega e Diretor da Escola, Ezequiel Pereira [figura 2]. Facto curioso é a desproporção na quantidade de trabalhos apresentados pelos dois artistas, tendo Lyster Franco exposto 75 obras e Ezequiel Pereira apenas 4². Nova exposição só será efetuada em 1912, ainda no mesmo local, e agora para além de Ezequiel Pereira participou a pintora, também algarvia, Maria Alexandrina Chaves³. Também aqui se verifica a existência de uma desproporção das obras apresentadas. Lyster Franco expõe 35, Maria Alexandrina 4 e Ezequiel Pereira 5 [figura 3]⁴. Refira-se, no entanto, que a grande maioria das obras de Lyster Franco exibidas em exposições foram sempre trabalhos a carvão e a grafite. Só em 1917 é que irá ser realizada a exposição seguinte, agora no salão do Teatro Lethes, e com pretensões modernistas. Anunciada n’O *Heraldo* de 18 de março de 1917, a notícia avança que estão a ser realizados esforços para conseguir a participação dos futuristas lisboetas. Uma semana depois, ainda o mesmo periódico, publica mais uma notícia e, em 15 de abril, para além da presença dos organizadores, Lyster Franco, Raúl Carneiro e Carlos Porfírio, aparece agora a novidade da participação de Jorge

Barradas. Contrastando com as poucas linhas dos artigos nos números anteriores, o destaque dado ao evento na edição de 29 de abril ocupa a quase totalidade de três das cinco colunas que compõem a primeira página do jornal e uma completa da segunda página. Facto notável é que, nesta segunda página, das restantes colunas, três são praticamente preenchidas com a secção de poesia *Futurismo – Gente Nova* [figura 4]. Nas edições seguintes, de 13, 20 e 27 de maio e 3 e 10 de junho, é igualmente dado grande relevo à exposição, sendo que, a partir de 20 de maio, data de encerramento, *O Herald* dedicou as suas páginas à transcrição dos artigos que iam saindo na restante imprensa algarvia, nomeadamente em *O Algarve*, *O Sul*, e a *Voz do Sul*, de Silves. Refira-se que, no número de 13 de maio, onde é dada a notícia da inauguração de exposição, a *Crónica Cidadina*, uma espécie de editorial que Lyster Franco publicava em todos os números e que mais tarde retomou nas páginas do *Correio do Sul*⁵, foi enfaticamente dedicada à exposição. Em 20 de maio anuncia-se o encerramento do evento e, em 27, para além da transcrição de críticas registadas no livro de visitantes vem uma pequeníssima notícia do ferimento que Marinetti, “chefe dos futuristas” sofreu na célebre ofensiva de Isonzo. Nos números de junho é transcrita a crónica que José Dias Sancho publicou n’*O Sul*, a qual, associada à crítica favorável que é feita à peça teatral *Palmadinhas nos Carecas*⁶, publicada no número de 3 de junho, contribuiu certamente para a simpatiquíssima e elogiosa carta de agradecimento que Dias Sancho escreveu a Lyster Franco [figura 5], colocando definitivamente uma “pedra” sobre velhos desentendimentos que se prendiam certamente com uma acesa polémica resultante de questões académicas e que se pode ver refletida na edição de 12 de dezembro de 1915, d’*O Algarve*, curiosamente já com alusões explícitas ao *Futurismo*. É também neste grande periódico algarvio que, em

Exposição de Arte
CATALOGO

Lyster Franco

Item:

• Faro:

N.º 1—Meio da Atalaia..... 12.000

Cildas de Monchique:

N.º 2—Pago da Ribeira..... 24.000
 • 3—Trinco da ribeira..... 20.000
 • 4—Arvore velha..... 20.000
 • 5—Pala da Poeta..... 15.000
 • 6—Sobretudo..... 20.000
 • 7—Alforninha condumata..... 18.000
 • 8—Pago da charca..... 15.000
 • 9—Charca..... 18.000
 • 10—Casal da Moura..... 15.000
 • 11—Um barranco..... 20.000
 • 12—Vereda da M.ia..... 15.000
 • 13—Regato..... 18.000
 • 14—Ribeira da Moura..... 15.000

Monchique:

N.º 15—Barranco..... 15.000
 • 16—Sobretudo da entrada..... 15.000
 • 17—Um stalo..... 18.000
 • 18—Casal da M.ia..... 20.000
 • 19—Trinco da entrada..... 15.000
 • 20—Arvore..... 15.000
 • 21—Barranco da entrada..... 15.000
 • 22—Sobretudo..... 18.000
 • 23—Uma vereda..... 15.000
 • 24—Casal velho..... 18.000

Silves:

N.º 25—Margem do Arde..... 20.000
 • 26—Trinco de Mata Moura..... 20.000

Portimão:

N.º 27—Arvore, Boa vista..... 20.000
 • 28—Barranco..... 20.000

Estoril:

N.º 29—Alforninha..... 15.000
 • 30—Trinco velho..... 18.000
 • 31—Atalaia..... 20.000

Out:

Maria A. Pires Chaves
*Ex-aluna da Escola Industrial Pedro Soares e
 Alameda de Gago Coutinho*

N.º 32—Mourão..... 15.000
 • 33—Barranco..... 20.000
 • 34—Estado..... 15.000
 • 35—Estado (partido: 8 1/2 m.
 Sr. D. Cândida da Con-
 gregação Silva Pereira).....

Esquilho Pereira

N.º 36—Macha da Palmeira..... 10.000
 • 37—Atalaia de Isonzo..... 15.000
 • 38—Terço da cruz..... 10.000
 • 39—Silo da Moura de S. João..... 15.000
 • 40—Estado..... 10.000

Lyster Franco

N.º 41—Alfornha..... 25.000
 • 42—Carpim..... 15.000
 • 43—Carpim..... 20.000
 • 44—Velho palheiro..... 10.000

100—Tipografia Democratica—FARO

Figura 3. Catálogo da *Exposição de Arte*, Faro, 1912.



Figura 4. *O Herald*, 29 de abril de 1917, destacando-se as notícias de exposição e a secção *Futurismo – Gente Nova*.



Figura 5. José Dias Sancho. Carta para Carlos Lyster Franco. S.d. [junho, 1917].



Figura 6. Carlos Lyster Franco. *Entrada de Ibn-Ammar em Silves*. Óleo sobre tela.

18 de março, aparece igualmente anunciada a exposição do Teatro Lethes mas, citando o que estava apregoado nos cartazes espalhados pelas montras dos estabelecimentos comerciais, refere apenas a participação de Lyster Franco, Raul Carneiro e Carlos Porfírio. Entretanto, na edição de 29 de abril, vem também já anunciada a participação de Jorge Barradas. Duas outras notícias, saídas em 6 e 13 de maio, aludem à inauguração e qualidade dos trabalhos apresentados. No entanto, e apesar de elogiosas, estas notícias ocupam sempre escassas linhas sendo a de dia 6 publicada quase no final da segunda página, antecedendo a necrologia. Fica-nos a pergunta se terá sido intencional esta colocação?

O catálogo da exposição⁷, de um invulgar formato desdobrável oblongo com 13,7 x 57,2 cm (aberto), é constituído por uma capa de papel roxo na qual é colado o desdobrável composto por duas tiras de papel muito fino e translúcido. Na primeira tira está impressa a lista de obras de Lyster Franco e, na outra, as dos restantes participantes⁸. Sendo certo que foi impresso na tipografia d'*O Herald*, ficamos na dúvida se esta solução se prendeu com questões de inovação formal ou de economia e aproveitamento de papel. Das obras apresentadas, para além das que já foram mostradas na exposição realizada no Museu Municipal de Faro, em 2019, *Carlos Porfírio. Diálogos do Modernismo*, conhecem-se de Lyster Franco a n.º 16, *Entrada de Ibn-Ammar em Silves* [figura 6], a n.º 33, *Retrato de Mademoiselle Angela de...* [figura 7], à qual foi dado destaque na entrevista publicada n'*O Herald* de 29 de abril⁹, e a n.º 46, *Cortelho do Braz* [figura 8], integrada na "Coleção Ferreira de Almeida" e pertencente hoje ao acervo do Museu de Faro. A pintura a óleo n.º 43, *Ouro em brasa*, sem termos qualquer pista que nos leve à sua identificação, mas conhecendo a obra do artista, podemos, com pouca margem para erro, afirmar que se tratava de um título "simbolista"

para uma vista da Praia da Rocha onde se destacaria um dos inúmeros rochedos que contribuíram para a atribuição da toponímia.

Dos outros artistas, não foi possível identificar qualquer obra. No entanto, não podemos deixar de considerar curioso, no que respeita às intenções futuristas desta exposição, que n' *O Heraldo* de 29 de abril são noticiados três trabalhos futuristas de Raul Carneiro¹⁰, *Mirly*, *Zarna* e *Rodigue* e, no catálogo, apenas nos aparece uma obra, a n.º 33, com o título de *Futurismo*. Quanto a Carlos Porfírio, a sua anunciada *Cabeça de estudo futurista*, tem no catálogo a correspondente, n.º 21, *Cabeça Futurista*. Nuno Júdice, por cedência de Mário Lyster Franco, publicou na primeira edição da *Poesia Futurista Portuguesa : Faro 1916-1917* a imagem da fotografia de uma cabeça, presumivelmente a *Cabeça Futurista* da exposição de 1917. No entanto, como do catálogo se depreende que esta cabeça terá sido realizada a pastel, e a apresentada por Nuno Júdice parece ser um trabalho produzido com outra técnica, possivelmente óleo, fica-nos a dúvida se será a mesma, uma vez que poderão ter havido divergências entre as obras registadas em catálogo e as apresentadas na exposição¹¹. No que respeita aos trabalhos de Jorge Barradas¹² não podemos deixar passar em branco que, segundo a crónica saída n' *O Heraldo* de 20 de maio, o seu n.º 1, *Une femme que je ne connais pas*, é um retrato da atriz espanhola Carmen Osório. Já o n.º 20, *Postais – cada*, é um título que sugere tratar-se de postais ilustrados impressos. No entanto, atendendo ao preço de 2\$50, e comparando com os das outras obras, constatamos existirem mais cinco trabalhos com esse valor, sendo assim levados a pensar tratar-se de aguarelas ou pasteis originais, realizados sobre um suporte de bilhete postal.

Do livro de visitantes chegaram-nos apenas as duas primeiras folhas onde vemos registada a presença de algumas das mais distintas figuras



Figura 7. Carlos Lyster Franco. *Retrato de Mademoiselle Angela de****. Óleo sobre tela.



Figura 8. Carlos Lyster Franco. *Cortelho do Braz*. Óleo sobre tela.

da sociedade fareense da época e que foram já minimamente referenciadas no citado catálogo da exposição *Carlos Porfírio. Diálogos do Modernismo*. Entre os presentes no dia da inauguração, é possível identificar as famílias Cúmano / Bivar Weinholtz / Pereira de Matos, os poetas Bernardo de Passos e Rodrigues Davim, alguns beneméritos, dois dos artistas expositores, etc.

Finalmente, refira-se que do total de 156 trabalhos referenciados no catálogo da exposição, 135 estavam à disposição do público para serem adquiridos¹³. Contudo, e pelo que ficou registado n' *O Heraldo*, apenas 10 acabariam por ser vendidos: de Lyster Franco, *Ouro em Braza* a Ana de Bivar Cumano e *Amanhecer* ao Comendador Ferreira Neto; de Carlos Porfírio, *A fome* e *Sexta-feira de Paixão* a Américo Duque, *Poente* a Clotilde Oliveira, *Antes da lua* a Raul Bivar e *Silêncio* a P. Rosado; e de Jorge Barradas, *Gente de bom-tom* a Luiz Bivar, *Florista* a Sebastião José da Costa e *L'amant de vitesse* a P. Rosado.

Notas

¹ *Exposição Lyster Franco. Paisagem au Fusain. Faro, 1908 Catalogo.*

² *Exposição de pintura. Lyster Franco e Ezequiel Pereira. Faro, 1909. Catálogo.*

³ Mais tarde, por casamento, Maria Alexandrina Chaves Berger.

⁴ *Exposição de Arte. Catálogo (1912).*

⁵ Com o fim da publicação d' *O Heraldo*, escassos meses depois, em 26 de agosto de 1917, Lyster Franco só voltaria a ter possibilidade de publicar regularmente as suas crónicas a partir do n.º 1818 do *Correio do Sul*, saído em 9 de novembro de 1952, quase sete anos após o seu filho, Mário Lyster Franco, ter assumido a direção desse periódico. A suspensão da crónica só viria a acontecer em resultado da sua morte, ocorrida em 26 de março de 1959.

⁶ Peça representada no Cine-Teatro Fareense, estreada em 20 de Março de 1917 e que, a partir de 31 de Maio, passou a incluir alguns "quadros" de paródia alusivos ao *Futurismo*.

⁷ *Exposição de Arte. Lyster Franco, Raul Carneiro, Carlos Porfírio, Jorge Barradas. Faro - 1917. Catálogo.*

⁸ Novamente podemos verificar uma desproporção na quantidade de trabalhos expostos. Lyster Franco apresentou um total de 81 (12 *fusain* e 69 óleos), Raul Carneiro, apenas 33 (a óleo, aguarela, sanguínea, lápis e carvão), Carlos Porfírio 22 (21 a pastel e 1 a óleo) e Jorge Barradas 20 (aguarela e pastel).

⁹ Conhecendo a capacidade criativa de Carlos Lyster Franco e sabendo da existência de outras entrevistas, umas publicadas e outras conservadas no seu espólio documental, mas todas certamente fictícias, somos levados a acreditar que também esta foi uma vez mais imaginada como forma de enriquecer o estilo das páginas do jornal.

¹⁰ Raul Marques Carneiro, artista hoje completamente esquecido, tinha participado, em 1914, na 11.ª Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas Artes, com um *Estudo* (n.º 70 do Catálogo), e no ano seguinte, no mesmo local mas na Exposição de Aguarela, Desenho e Miniatura, com seis trabalhos, n.ºs 188 a 193.

¹¹ N'O *Heraldo* de 10 de junho, José Dias Sancho refere a participação de outro artista, nunca referido em notícias anteriores, nem constando do Catálogo por não ter fornecido qualquer informação. Trata-se de Raul Bivar que terá exposto alguns "quadros marítimos".

¹² Artista que, mesmo não sendo futurista, integrou a exposição, certamente por solicitação de Carlos Porfírio, e como forma de colmatar a lacuna deixada pela ausência dos Futuristas lisboetas anunciados na edição de 18 de março d'O *Heraldo*. Jorge Barradas, Mário Eloy, Jorge Segurado, Leopoldo de Almeida e o futuro ator Vasco Santana, entre outros, tinham sido colegas de Carlos Porfírio quando este frequentou pela primeira vez a Escola de Belas Artes de Lisboa (ano letivo de 1913-1914) e, deste grupo, só Leopoldo de Almeida transitou para o segundo ano. No ano seguinte foram novamente colegas de Carlos Porfírio, Mário Eloy e Jorge Segurado, mas agora também Severo Portela e António Soares. Sendo uma Escola pequena, Porfírio terá contactado igualmente com Leopoldo de Almeida e António Dacosta, ambos a frequentar o 2.º ano, bem como com Raul Xavier, Varela Aldemira e Luís Salvador Marques, estes então no 3.º ano.

¹³ Não possuindo preço, ou contendo a indicação de pertencerem a alguém, estão catalogadas 14 obras de Lyster Franco, 5 de Raul Carneiro, 1 de Carlos Porfírio e 1 de Jorge Barradas.

Relações ibéricas no primeiro modernismo algarvio

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes,
Investigador do CIEBA, Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes
da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica
Geral da Revista Convocarte

Resumo

Relações ibéricas no primeiro modernismo algarvio

Destacamos três momentos de intercâmbio entre figuras de relevo da cultura algarvia e espanhola, que são pouco conhecidos e que apresentam relevância no estudo do modernismo algarvio ou mesmo português. Vamos sublinhar três casos decorridos entre 1919 e 1921: uma visita do pintor Joaquín Sorolla a Faro em 1919, depois com visita de figuras do Algarve ao atelier provisório do pintor espanhol em Ayamonte; uma entrevista a Carmen de Burgos em passagem pelo Algarve em 1920; e ao intercâmbio entre os modernistas algarvios com figuras marcantes do *Ultraismo* sevilhano, em 1921, com uma viagem de figuras do Algarve a Sevilha e Huelva, e a visita de Rogelio Buendía a Faro e Olhão, a que se seguiu uma partilha de publicações mutuas em periódicos algarvios e espanhóis.

Palavras-chave

Modernismo; Ultraismo; Joaquín Sorolla; Carmen de Burgos; Rogelio Buendía; José Dias Sancho; Carlos Porfirio.

Abstract

Iberian relationships in the first modernism from the Algarve. We highlight three moments of exchange between outstanding figures from the culture from the Algarve and Spain, that are little-known and that show relevance in the study of modernism from the Algarve or even from Portugal. We will underline three cases occurred between 1919 and 1921: a visit from the painter Joaquín Sorolla to Faro in 1919, followed by a visit from figures from the Algarve to the Spanish painter's temporary atelier in Ayamonte; an interview with Carmen de Burgos in passing through the Algarve in 1920; and the exchange between the modernists from the Algarve and remarkable figures of the Sevillian modernism, in 1921, with a trip of the figures from the Algarve to Sevilla and Huelva, and the visit of Rogelio Buendía to Faro and Olhão, that was followed by the sharing of mutual publications in periodicals from the Algarve and Spain.

Keywords

Modernism; Ultraism; Joaquín Sorolla; Carmen de Burgos; Rogelio Buendía; José Dias Sancho; Carlos Porfirio

Relações ibéricas no primeiro modernismo algarvio

As relações das regiões do Sul da península Ibérica, entre o Algarve e a Andaluzia, apresentaram peculiares encontros que, com maior ou menor destaque, apresentam relevância no estudo do modernismo algarvio e mesmo no contexto português. Os casos que sublinhamos não só falam dessa relação, como são casos esquecidos da historiografia contemporânea, ou só muito recentemente revelados. Vamos sublinhar três casos decorridos entre 1919 e 1921: uma visita do pintor Joaquín Sorolla a Faro em 1919, uma entrevista a Carmen de Burgos em passagem pelo Algarve em 1920 e ao intercâmbio entre os modernistas algarvios com figuras marcantes do *Ultraismo* sevilhano, em 1921, com uma viagem de figuras do Algarve a Sevilha e Huelva, e a visita de Rogelio Buendía a Faro e Olhão. A passagem de Sorolla em Faro, e o seu contacto com figuras do lugar, continua ignorada de todas as biografias, que em geral assumem que, durante a estadia em Ayamonte, o pintor espanhol não teria ido ao Algarve ou talvez apenas atravessasse o rio Guadina a Vila Real de Santo António. Também esquecida está a visita de figuras de Faro ao atelier de Sorolla em Ayamonte. A crónica oferece ainda outras curiosas informações, mais ou menos sabidas. Carmen de Burgos (conhecida como Colombine) e Rogelio Buendía são conhecidas figuras de um intercâmbio cultural ibérico. Se a passagem e entrevista de Carmen de Burgos por Faro tem curiosidade documental, a troca entre Rogelio Buendía com os modernistas algarvios assume outra importância a sublinhar, estendendo-se a outras trocas partilhas ibéricas a partir do sul de ambos os países: Algarve e Andaluzia.

1. Joaquín Sorolla visita Faro de passagem para Ayamonte

Um dos primeiros casos a destacar, até pelo contínuo desconhecimento do facto nas próprias monografias de Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), é a passagem deste pintor pelo Algarve a caminho da sua instalação em Ayamonte em trabalhos para a sua grande série de pintura final dedicada às regiões de Espanha: *Visión de España*, uma grande encomenda para a *Hispanic Society of America* em Nova Iorque. As únicas referências que existem da ida a Portugal são, depois de uma passagem por Huelva, a caminho de Ayamonte para onde partira na manhã de 14 de Maio¹, ainda a preparar a estadia, a referência «la primera excursión en busca del asunto fué hecha a la playa de Monte Gordo (Portugal) de donde regresó a poco, sin encontrarlo», tendo seguido para a Isla Cristina². Referindo apenas esta breve passagem por Monte Gordo, mas não ainda a Faro, que sabemos ter sido depois, percebe-se que esta viagem era ainda em busca dos motivos para a pintura, que teriam sido encontrados e ficado decididos.

«En “El Pasaje” – lugar de embarque y desembarque de los viajeros de Portugal y de las pesqueiras destinadas a las fábricas allí enclavadas – parece haber hallado seu cuadro o gran parte de él el genial artistas» [sic]³.

A viagem a Faro deverá ter sido depois de assumido o tema do quadro e certamente com algum início da pintura. A primeira notícia surge em edição de 25 de Maio de 1925 no recente periódico de Faro *O Algarvio*, com breve nota sobre a passagem de Joaquín Sorolla por Faro dois dias antes⁴. Mas seria apenas dois números depois que o mesmo periódico apresentava crónica mais alargada com o itinerário da visita, acusando o facto de que a imprensa periódica «deixou passar quase despercebida a visita». A crónica relata então que, acompanhado por uma pequena comitiva, o pintor espanhol andou com o poeta Bernardo Passos, tendo visitado primeiro o Museu Arqueológico de Faro, seguindo-se o atelier de Carlos Lyster Franco, a quem terá desafiado a «concorrer a Madrid». Visitou depois o posto Meteorológico com panorâmica da cidade, a Escola de Alunos Marinheiros, a casa e colecção do 2º Comandante António Ramalho Ortigão (referindo que este lhe mostrou um leque pintado pelo flamengo [David] Teniers) e o Club Internacional. Em despedida convidou Bernardo Passos e Lyster Franco a visitarem o seu atelier provisório em Ayamonte. A notícia refere ainda que o pintor espanhol andava «à procura de um tipo regional de mulher»⁵.

Sabe-se que Joaquín Sorolla chegou a Ayamonte a 25 de Maio, onde instalou o seu atelier provisório. Pouco mais de um mês depois era noticiada a prometida visita de Bernardo de Passos e Carlos Lyster Franco ao atelier. Os algarvios teriam visto a mais recente pintura de Joaquín Sorolla, que representava o arrasto de atum para a fábrica, tendo ainda admirado o discípulo Santiago Martinez e anunciado que Sorolla ia partir para Sevilha e depois Madrid⁶. Alguns documentos comprovam-no: no acervo da família Lyster Franco, conhece-se quadro de Retrato de Joaquín Sorolla por Carlos Lyster Franco, certamente realizado através de fotografia oferecida pelo pintor espanhol ao português nas mutuas visitas de atelier, foto de que se conhecem cópias oferecidas e assinadas pelo pintor espanhol, nesse ano e de Ayamonte. A fotografia, que se considerada ter sido tirada em Huelva⁷, foi decerto uma espécie de cartão de visita do Sorolla nessa viagem.

A notícia refere, com acerto histórico, a pintura que Sorolla realizou em Ayamonte para o ciclo *Visión de España*, com destino à *Hispanic Society of America* em Nova Iorque. Este ciclo era uma vasta encomenda de grandes painéis de óleo sobre tela sobre as regiões de Espanha vistas a partir de grandes motivos etnográficos e paisagísticos. Mas um dos aspectos desta notícia é o facto de referir a obra como «arrasto de atum para a fábrica», que parece corrigir, com outro rigor, o título com que a obra se apresenta actualmente: *La pesca del atún*. Conhecendo as particularidades físicas desta pesca, percebe-se que este título não seria muito ajustado. O pintor refere a pesca do atum

em carta à esposa, mas entende-se que tal não significava ser o título da obra, mas uma relação ou contexto do tema representado:

«...Ayamonte es exacto de color y construcciones a Tetuán, iguales pisos, sólo faltan los moros. Yo espero que dentro de pocos días tendré el asunto bueno para mi cuadro, porque aquí se pesca el atún en grandes cantidades, además tengo enfrente Portugal, separándoles el río Guadiana que tiene kilómetro y pico de ancho, hermoso, estuendo, y toda la ribera de Ayamonte tiene barcas, vapores, lanchas, etc, infinidad de vapores pequeños y gasolineros transportando continuamente gentes de Portugal a España, y ésto es lo que yo quisiera ver de realizar...»⁸.

Mas constata-se facilmente que a acção representada não é o da pesca do atum, mas a chegada dos barcos da mesma e o seu arrasto para a fábrica de conservas. O pintor queria «salvar a memória dos costumes de Espanha que estavam a desaparecer devido à industrialização», colocando a acção representada nessa passagem da luta humana da pesca para a sua serena chegada à fábrica. Tal como descreve o próprio pintor em cartas, o quadro era pintado na fábrica de Conservas Feu Hermanos. Estas eram figuras de Ayamonte, onde chegariam a ser protagonistas de poder económico e político (Cayetano Feu chegaria a ser eleito Presidente da Câmara de Ayamonte em 1912), mas que, poucos anos depois, se iriam instalar no Algarve, sobretudo em Portimão (em 1930 era concedida a nacionalidade portuguesa ao mesmo Cayetano Feu), onde estenderiam a sua industria conserveira do atum, com frotas de barcos e oficinas de mecânica e vazio para a produção de embalagens. Foi dessa memória que se concebeu o actual Museu de Portimão⁹. Da produção de conservas de atum da fábrica,



Fig.1 - Carlos Lyster Franco, Retrato de Joaquín Sorolla, sem data [c.1919], acervo Lyster Franco; retrato fotográfico do pintor Joaquín Sorolla, atribuído a Diego Calle, fotografo de Huelva, oferecido ao pintor Carlos Lyster Franco, com dedicatória: «al alcaide Faro Sorolla 1919», acervo Lyster Franco



Fig.2 - Sorolla, Ayamonte: Ayamonte: arrastro del atún para la fábrica aka La pesca del atún [do último grande ciclo: Visión de España], 1919, Nova Iorque.



Fig.3 - Carlos Porfírio, A Tourada do Mar aka Pesca do atum, 1964, Faro: Museu Marítimo Ramalho Ortigão

destacou-se a marca *La Rose*. Sorolla descreveu a sua própria vista enquanto pintava a cena:

«Ayer no solté la paleta en tres horas seguidas, y estaba muy excitado y cansadísimo, por la lucha, el calor y el ruido, porque el cuadro lo pinto dentro de la fábrica de Feu, que tiene una puerta sobre el río, y puedo pintar todo directamente del natural: barcos, río, personas y atunes. (...). Esta obra es difícil, pero más que nada es que no tengo la fortaleza de movimientos que antes tenía, es la vejez y no debo enfadarme...»¹⁰.

É o que se observa na pintura, com o atum em primeiro plano em jogos de luz azulada, abrindo para um segundo plano imediato de pescadores, alguns com trajes portugueses, patente sobretudo nas vestes das mulheres à esquerda, sendo assim um registo que testemunha que na apanha do atum para a Fábrica Feu de Ayamonte trabalhavam barcos espanhóis e portugueses. Um terceiro plano estende o azul do mar, em diálogo com o azul dos atum de primeiro plano, que se prolonga até à vista do casario de Vila Real de Santo António. A perspectiva faz assim a travessia do olhar entre Ayamonte e Vila Real, entre as margens opostas do desaguar do Guadiana, ou entre Espanha e Portugal. O quadro, centrado nessa chegada do arrasto do atum, faz uma mediação entre as duas margens ibéricas do rio, tal como a colaboração humana dos dois países contíguos, num prolongamento entre paisagem geográfica e humana. Sendo um quadro sobre as Visões de Espanha, coloca o país no seu limite físico, espreitando ou debruçado sobre Portugal, ligando os extremos de dois vértices a sul de ambos os países, tudo em torno da mesma prática alargada da pesca do atum

Sorolla era um pintor da *cor como luz*. Entende-se que a escolha deste tema permitia uma serenidade que destacava os reflexos da luz sobre o peixe, já vencido pela dimensão humana, e a sua relação com a paisagem. A *Pesca do atum* seria mais tarde representada em pintura por Carlos Porfírio para o Museu de Marítimo Ramalho Ortigão, já em 1964. Também chamado *A Tourada do Mar*, o quadro representa o paroxismo dessa luta da pesca, com a espuma do mar a agitar-se perante a luta de sobrevivência dos peixes e com os elementos a fundirem-se. Para esta visão destaque-se também a qualidade do trabalho fotográfico, de sabor regional e etnográfico, de Artur Pastor¹¹. Por seu lado, o quadro de Sorolla dá-nos uma languidez de sabor mediterrânico das coisas. A tourada da pesca já está vencida. Assim, o que as anima é a própria luz, com suave cintilação sobre o atum pescado.

Esta seria uma das últimas grandes pinturas de Sorolla. Esta pintura, terminada a 29 de Maio de 1919, seria a última do ciclo, e das suas últimas obras: no ano seguinte, em 1920, sofria uma hemiplegia enquanto realizava um retrato da esposa do escritor Ramón Pérez de Alaya, cuja paralisia corporal impediria o pintor de continuar a pintar. Faleceria três anos depois na sua casa de Verão de Cercedilla, a 10 de Agosto de 1923.

2. José Dias Sancho entrevista Carmen de Burgos em visita ao Algarve

Outro momento de relação ao Algarve foi a passagem da escritora espanhola Carmen de Burgos (1867-1932) em visita ao Algarve¹², curiosamente uma grande amiga de Sorolla. Na entrevista que se percebe ser algo rápida, Carmen de Burgos refere o cansaço da viagem de 9 dias de Madrid a Faro, com 2 dias em Sevilha, 1 em Almería e um «pane» de automóvel entre Huelva e Ayamonte. Em termos literários elogia Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), com quem tinha uma relação amorosa desde cerca de 1909, Azorín [José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, com pseudónimo de Azorín (1873-1967)] ou o «argentino» (na verdade, nicaraguense) Rubén Darío (1867-1916) com a sua *Marcha Triunfal*. Sobre as suas relações ibéricas elogia Lisboa e o Algarve, vendo nesta região uma ligação ao sul de Espanha, a Andaluzia.

O *Correio do Sul*, semanário [na sua história foi por vezes biebdomadário] independente, de formação e propaganda do Algarve, foi um dos periódicos dos mais importantes da história da imprensa algarvia do século XX. Este jornal de Faro, com ambições modernistas nos colaboradores e conteúdos, e até no tratamento gráfico, da tipografia ao tamanho mais reduzido do jornal, que para nós antecipava aspectos d'*O Diário de Lisboa*, nascia com o número desta entrevista. O entrevistador, José Dias Sancho, era o secretário da direcção, e seria uma das figuras centrais do jornal até falecer prematuramente em Janeiro de 1929. Foi uma figura activa na defesa regional e moderna do Algarve, escritor, poeta, produtor de cinema, cronista de viagens, muitas vezes crítico e irónico, ou ainda caricaturista. A sua obra ainda se encontra muito dispersa em periódicos do Algarve e de Lisboa, devido à sua importante faceta de cronista, mas que interessa redescobrir nos estudos do modernismo algarvio e português.

Carmen de Burgos (1867-1932), conhecida como Colombine, e que teve outros pseudónimos como «Gabriel Luna», «Perico el de los Palotes», «Raquel», «Honorine» o «Marianela», foi escritora e jornalista da geração de 98 da Andaluzia (de Almería), grande defensora dos direitos das mulheres e do sufrágio feminino, sendo uma das mais marcantes figuras da história das defesas do lugar da mulher nas primeiras décadas do século XX. Com esta faceta foi uma grande amiga da escritora Ana de Castro Osório (1872-1935), com quem partilhou a amizade do caricaturista Leal da Câmara (1876-1948) do qual afirmou: «el caricaturista tiene que ser un literato que se expresa sin palabras, un crítico que dibuja ideas, un satírico que hiere y un humorista que mueve a la risa»¹³.

Deixe-se a nota que Leal da Câmara, regressado a Portugal com a República, após reconhecimento como caricaturista e ilustrador em Espanha e França, onde publicou nas mais relevantes revistas, tinha sido convidado, poucos meses antes desta entrevista e pelo próprio entrevistador, através da sua empresa *Film Sancho Limitada*, para vir do Porto, onde se instalara durante a Grande Guerra, até ao Algarve. Aí iria executar várias actividades em Faro como «uma

conferencia sobre publicidade», as «caricaturas mais notáveis», a «propaganda» da sua ideia de criar «uma aldeia portuguesa em Flandres» e exposição dos «seus quadros»¹⁴. Pouco depois anunciava-se que Leal da Câmara, «por incómodo de saúde não pode ainda vir ao Algarve», seguindo-se uma biografia elogiosa. Na mesma crónica acrescentava-se ainda que ele:

«vem falar sobre a Ciencia-Arte da publicidade, vem dizer como se podem tornar conhecidos os produtos que se pretendem vender com explicações gráficas e com o auxílio da sua palavra fluente e singela. Falará mais, com projecções luminosas, sobre os melhores trabalhos caricaturais de todos os tempos. Esplanará a sua ideia de formação duma aldeia portuguesa no *front*, no sítio precisamente onde jazem mortos mais portugueses. Fará caricaturas *à la minute* e, com os cenários que trará, pintados por ele próprio, (...). Leal da Camara fará também uma exposição dos seus quadros, (...). A empresa editora de films Sancho Limt^a tomou a iniciativa de oferecer um jantar no Grande Hotel ao insigne artista. Já se acham inscritos nomes como Candido Guerreiro, Bernardo de Passos, Lyster Franco, Sebastião Costa, Julião Quintinha, José Dias Sancho, Mateus Moreno, Albert Dutor, Mário Gonçalves, José de Sousa Uva Junior, José Dentinho, Aníbal Alexandre, etc.» [sic]¹⁵.

Contudo, a vinda de Leal da Câmara a Faro ficaria adiada «*sine die*» não chegando a concretizar-se¹⁶.

No ano do falecimento de Carmen de Burgos, Ana de Castro Osório escreveu alguns artigos onde sublinhou as relações da escritora espanhola com Portugal¹⁷. Mas as relações de Carmen de Burgos com a cultura portuguesa ficaram bem patentes em artigos que dedicou à literatura portuguesa, sobretudo na revista



Fig. 4 - Ana de Castro Osório, «Portugal e a escritora espanhola Carmen de Burgos», in *Ilustração*, Lisboa, n.º 20, 16 Outubro 1932, p. 13.

madrilena *Cosmópolis*: aí dedicou artigos a Eça de Queiroz (n.º 21, Setembro 1920), moderna poesia portuguesa, de Caminho Pessanha a António Ferro (n.º 23 Novembro 1920), Guerra Junqueiro (n.º 24, Dezembro 1920), Eugénio de Castro (n.º 25, Janeiro 1921), Teófilo Braga (n.º 26, Fevereiro 1921), Gomes Leal (n.º 27, Março 1921), João de Deus (n.º 28, Abril 1921), João de Barros (n.º 31, Julho 1921), Henrique de Vasconcelos e Magalhães Lima (n.º 32, Agosto 1921), Teixeira de Pascoaes (n.º 34, Outubro 1921) ou, com destaque nosso, um estudo sobre escritoras portuguesas (n.º 29, Maio 1921) e sobre o «futurista» Mário de Sá-Carneiro (n.º 33, Setembro 1921). Mas o estudo que mais interessa neste ensaio foi o que a escritora espanhola dedicou aos «Escritores Algarvios»¹⁸, apresentando um lote vastos de escritores como João de Deus, João Lúcio, Bernardo de Passos, Cândido Guerreiro, Manuel Teixeira Gomes, Júlio Dantas, Marcos Portugal, António Santos, José Dias Sancho, Boaventura Passos, Salazar Moscoso, Reis Damaso, Julião Quintinha, Mateus Moreno, Rodrigues Davim, Manuel Penteado ou João Rosado.

Colombine iniciou o texto com um elogio à região e ao seu despertar artístico, com que fechamos esta parte:

«El Algarve es una de las regiones más bellas de Portugal, con un clima delicioso, con playas magníficas, con termas y riquezas naturales de un valor incalculable, ha sido, sin embargo, tratado con injusticia, hasta por el propio Estado, y en algún tiempo lo consideraron como una excrecencia marroquí. Era una cosa aparte de la Península, el *África del lado de acá*, y servía de presidio suelto a los deportados.

Por eso, hace tiempo, relativamente, que el Algarve comenzó a tener consciencia de su valer y a levantarse por su propio esfuerzo, no sólo desenvolvendo las industrias de una manera prodigiosa, sino acariciando el sueño dorado de su regionalismo para pensar em serio en *Su Arte*. Pocas regiones tan bien dotados como el Algarve para producir artistas. Allí, como en Andalucía, son artistas el cielo y el mar; (...)»¹⁹.

3. Exposição em Sevilha de Carlos Porfírio e José Dias Sancho, acompanhados por Manuel Ribeiro e Henrique Galvão

Outro momento importante da ligação entre o Algarve e Espanha (no caso, a Andaluzia) destes anos, dá-se já com uma nova jovem geração de artistas algarvios, centrados em Faro, mas com extensões a outros locais, sobretudo a Olhão e São Brás de Alportel, que estabeleciam relações com intelectuais e artistas do Sul de Espanha, sobretudo Sevilha. Um cruzamento de modernidade com os enraizamentos de uma herança comum do sul da Península Ibérica entre o *Algarbh* e a *Andaluzia*. Estes artistas tinham já aparecido nos últimos anos da década anterior com importante protagonismo, tendo um deles, Carlos Porfírio, sido figura central do Futurismo algarvio em 1917.

A partilha dá-se com uma viagem de colaboração artística a Sevilha, com

exposição de pintura de Carlos Porfírio e de caricaturas de José Dias Sancho, acompanhados do músico e maestro Manuel Ribeiro e do militar e escritor Henrique Galvão. Em síntese, nesta «missão artística» a Espanha, Carlos Porfírio expõe quadros e José Dias Sancho caricaturas, enquanto Henrique Galvão apresenta uma conferência. Não se realizaria o recital de música de Manuel Ribeiro por não haver orçamento para o valor pedido pelos músicos espanhóis²⁰. Pouco meses depois era o poeta ultraísta Rogelio Buendía que vinha visitar o Algarve, passando sobretudo por Olhão e Faro, para conferenciar nesta cidade no âmbito de exposição dos mesmo artistas.

Apresentemos estes artistas portugueses. Carlos Porfírio (1895-1970) tinha sido um nome central das aventuras futurista de 1917, conduzindo inicialmente a secção «Futurismo – Gente Nova» n' *O Herald* de Faro, expondo em Faro uma *Cabeça futurista* (em exposição com Carlos Lyster Franco, Raul Marques Carneiro e Jorge Barradas). Pouco meses depois aparecia como director do n.º 1 e único de *Portugal Futurista*, um dos mais importantes documentos do movimento futurista em Portugal que se centrava nas duas grandes figuras do Futurismo de Lisboa: Santa Rita Pintor e Almada Negreiros. Em 1918 e 1919 a aparição de Carlos Porfírio é escassa, e terá estado mais tempo em Faro. Em dois artigos panegíricos de Maio 1918²¹, pouco depois do falecimento de Santa Rita Pintor, referia-se que preparava uma exposição individual em Lisboa, o que só aconteceria em 1922 e em 1923.

O ano de 1919 foi dominado pelo seu envolvimento com o cinema, acompanhando a efémera mas precursora empresa cinematográfica *Film Sancho Limitada*, criada por José Dias Sancho. Carlos Porfírio chegaria a fazer de actor em filmes, alguns projectados em sessões em Faro 1920 e depois desaparecidos²². A produção mais ambiciosa desta empresa seriam os *Filme Panorâmico (Algarvio) n.º 1 e n.º 2*, duas partes que constituíam o título *No Paiz das Mouras Encantadas*. O Filme Panorâmico n.º 1 seria apresentado em Faro em Fevereiro de 1920, e novamente em Maio, então juntamente com o n.º 2 (cuja fita se julgara extraviada e entretanto se recuperara)²³. A empresa seria anunciada em versão espanhola (na verdade escrita em castelhano e português) numa revista cinematográfica editada a partir de Nova Iorque, com peculiares informações surgidas na secção «Crónica de Portugal»²⁴. Depois da *Film Sancho Limitada* (1919-1920), Carlos Porfírio teria ainda importantes ligações ao cinema. Pouco depois estava na fundação da empresa *Garbh*, criada por Roberto Nobre, sobrinho de José Dias Sancho, em 1923. Mas seria na década de 1940 que assumia outra importância na realização de duas longas metragens, que teriam parca distribuição e que a historiografia do cinema português não tem dado devida atenção: *Sonho de Amor* (filmado em 1944) e *Um Grito na Noite* (filmado em 1947)²⁵.

Numa fase prolixa e de aposta clara na pintura, faria várias exposições colectivas e individuais entre 1920 e 1924. Estas começaram com um conjunto de exposições com Raul Marques Carneiro e José Dias Sancho, decorridas



Fig. 5 – Carlos Porfírio, *Sem título* (*Camponesa na Serra Algarvia*), c.1923, óleo sobre tela, 47,5 x 46,5 cm, colecção privada

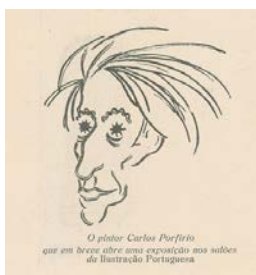


Fig. 6 – Caricaturas de José Dias Sancho de c.1921: Carlos Porfírio (duas caricaturas), José Pacheco, António Ferro, Almada Negreiros e sombra-perfil de Henrique Galvão

em Faro. Seria entre estas que se desenrolaria a referida viagem a Sevilha, com exposição e com particulares contactos com artistas modernistas da Andaluzia. Esta fase do pintor culminaria em duas relevantes exposições individuais em Lisboa, em início de 1922 e 1923. A exposição de 1920, organizada por Carlos Porfírio, decorreria em Junho no Clube Ginásio de Faro, contava inicialmente com Raul Carneiro, mas José Dias Sancho seria ainda incorporado. Assim continuava a colaborar com Raul Carneiro, com quem expusera em 1917, mas surgia José Dias Sancho, que entretanto começara um trabalho modernista de «caricaturas de pessoas conhecidas de Faro e Olhão»²⁶. É no âmbito desta aproximação de Carlos Porfírio a José Dias Sancho que temos um dos centros dos trabalhos da exposição em Sevilha. Dai ter recebido elogios em periódicos espanhóis de Rogelio Buendía, que referiu os seus «amanheceres de un sueño»²⁷, tal como encontrámos alguns títulos seus onde são claros os motivos sevillanos²⁸.

José Dias Sancho (1898-1929), já abordado enquanto entrevistador a Carmen de Burgos (Colombine), é uma impressionante e ainda muito esquecida (ou, pelo menos, para pesquisar e redescobrir) figura algarvia da *Primeira República*, pela sua pluralidade, atividade e coragem crítica, de teor tanto modernista como regionalista. Nascido em São Brás de Alportel foi estudar para o Liceu de Faro, ligando-se também à capital do Algarve, como depois seria uma das figuras da região, nesses anos, a fazer pontes culturais com Lisboa, para onde foi estudar direito. Além desta sua actividade profissional, foi escritor, poeta, ensaísta, crítico de arte e literatura ou ainda caricaturista. Em 1913 começara, com apenas 15 anos, a publicar regularmente (durante cerca de dois anos) poemas n' *O Algarve* de Faro. Em 1914, produziu para uma festa de liceu, *A Ceia dos Cábulas*, uma paródia à famosa *Ceia dos Cardeais* de Júlio Dantas²⁹. Com Silva Nobre concebeu em 1917 o teatro de revista *Palmadinhas nos Carecas*, que teria reposição com o quadro «Tudo Fucturismo» com paródia à secção Futurismo d' *O Heraldo* lançada por Carlos Porfírio. Conceberia ainda a opereta *Borda d'Água*, com Henrique Galvão e música de Manuel Ribeiro. Foi com esta marca de paródia e crítica satírica, por vezes sarcástica, que lançou alguns ensaios críticos, como *Ídolos de Barro I* (dedicado a Albino Forjaz de Sampaio, 1920) e *Ídolos de Barro II* (dedicado a Júlio Dantas, 1922) – e nesta linha, refira-se ainda outro projecto que ficaria inacabado, mas que teria edição póstuma, e que o sobrinho Roberto Nobre lembraria, intitulado *Bezerras de Ouro*, «aludindo, com a alegoria de Moisés, à facilidade com que no nosso país se erguem os falsos ídolos»³⁰.

Este espírito estendeu-se ao trabalho de caricatura, iniciado por volta de 1920, centrado em intelectuais e artistas do seu convívio social, que seria a sua prática plástica dominante, reproduzida em vários periódicos, destacando-se os conjuntos publicados na *Ilustração Portuguesa* (24-12-1921), ao lado de Leal da Câmara, no *Correio do Sul* (com destaque para dição especial do n.º 100, de 05-02-1921), jornal de Faro de que era fundador como

«secretário da direcção». Em 1922 também realizou para a *Ilustração Portuguesa* algumas «Crónicas de S. Bento» e da vida mundana dos modernistas da capital, com textos e caricaturas da sua autoria. Esta actividade começara a ser exposta em Junho de 1920, como assinalámos, em conjunto com Raul Marques Carneiro e Carlos Porfírio – e com estes ainda em Abril de 1921. Teria sido com estes trabalhos de caricaturista que, em Fevereiro de 1921, exporia em Sevilha com Carlos Porfírio. Sabemos ainda que em 1924, na Grande Exposição de Arte em Olhão, com direcção artística de Carlos Porfírio, José Dias Sancho apresentava um guache (*As Mulheres das Laranjas*) e cinco caricaturas. Nesta exposição, onde se apresentavam obras de nomes maiores da arte moderna portuguesa como Almada Negreiros, Mário Eloy, Eduardo Viana, entre outros, estava ainda representada a esposa Maria Helena Pousão Pereira Dias Sancho, filha do poeta João Lucio, com o título *Praia*. Estas seriam praticamente as únicas exposições em vida de José Dias Sancho, que ainda apresentaria obras suas em Janeiro de 1922 no âmbito de uma «conferência humorista ilustrada» no Clube de Faro com Manuel Caetano de Sousa³¹.

José Dias Sancho faleceria muito novo, a 10 de Janeiro de 1929, devido a ataque de uremia. Mas foram vastos os jornais e revistas onde colaborou em vida, numa obra intensa mas dispersa, sobretudo entre periódicos algarvios³² e lisboetas³³, fazendo da sua faceta de cronista crítico uma das suas marcas a destacar.

Do músico e maestro Manuel Ribeiro pouco se sabe. Da sua passagem pelo Algarve nas primeiras décadas do século descortinamos uma importante actividade com importância na história da música local, sobretudo de Faro. Sabemos que antes de chegar a Faro estivera quatro anos no Funchal onde já dirigira orquestra. Em 1919 promove em Faro a Orquestra Sinfónica do Algarve que dirige, a partir do seu estatuto de oficial militar e enquadrado numa Banda da Infantaria 4. Com esta Orquestra procura primeiro organizar «concertos sinfónicos» que teriam primeira apresentação a 18 Maio 1919 no Teatro Lethes, precedidos de conferência³⁴. Fez depois música para várias revistas musicais em Faro, das quais registamos: a «revista de crítica cidadina» *Ora Toma!*, original de António Nascimento e Mário Lyster Franco, então «alunos do mesmo Liceu», e com Dias Monteiro como «ensaiador», apresentado no Cine Teatro de Faro (1920)³⁵; uma opereta em 1 acto e 5 quadros intitulado *Borda d'Água*, da autoria de José Dias Sancho e Henrique Galvão, no Cine Teatro de Faro (1921)³⁶; o musical *A's Aranhas*, da autoria de Nunes de Sousa e Pestana Lopes, e «cenários» de José Filipe Porfírio (pai de Carlos Porfírio), novamente no Cine Teatro de Faro (1921)³⁷; uma «fantasia-revista» em 2 actos intitulada *Sonho de Vida*, da autoria de Artur de Moura e Coutinho Neves, com grupo de artistas vindo de Lisboa, no Cine Tetro (1922)³⁸. A 7 de Maio de 1922, o *Correio do Sul* noticiava que Manuel Ribeiro se retirava para Lisboa³⁹, mas isso não impediria que continuasse a

colaborar com Faro, considerando novos trabalhos em anos posteriores da década de 1920: a revista *Na Corda Bamba...* da companhia «Galhardo & Companhia» para a qual Manuel Ribeiro terá composto cerca de 36 números (1923)⁴⁰; *Ao pintar do Fanéca*, «nova revista do escritor dramático Artur de Moura», no Cine Teatro (1927)⁴¹. Sabemos ainda de um espectáculo no Coliseu dos Recreios em Lisboa, no ano de 1921, organizado pela Associação de Músicos Portugueses, exclusivamente com composições suas, que teria tido pouco público⁴². Encontrámos ainda notícia que em 1926 estaria no Barreiro a dirigir banda musical⁴³.

A ida a Sevilha acontecia muito próxima da colaboração de Manuel Ribeiro na opereta *Borda d'Água*, escrita por José Dias Sancho e Henrique Galvão, dois dos nomes que faziam parte da comitiva de artistas portugueses a Sevilha. A ideia era, além da exposição de Carlos Porfírio e José Dias Sancho, haver uma sessão musical com peças de Manuel Ribeiro, mas tal não se chegaria a realizar-se devido ao preço excessivo pedido pelos músicos espanhóis, como já se assinalou.

O outro nome, também militar, era Henrique Galvão (1895-1970). O seu nome ficaria conhecido na história política em 1961, ao comandar o famoso *Assalto ao «Santa Maria»*, que foi um dos mais famosos casos de chamada de atenção internacional para a ditadura de Salazar em Portugal. Curiosamente nascido e falecido nos mesmos anos de Carlos Porfírio, é praticamente ignorado que Henrique Galvão passou cerca de um ano destacado em Faro por esta data com actividade cultural a sublinhar. Foi então que terá começado a manifestar a sua dimensão de escritor e poeta, conhecendo-se alguns escritos e poemas publicados em periódicos algarvios e espanhóis nesta fase, tal como se sabe que foi caricaturado por José Dias Sancho em 1921⁴⁴. A sua estadia em Faro nunca seria muito lembrada, mas ainda encontrámos - acompanhando a notícia que Henrique Galvão realizara em Fevereiro de 1923, em Coimbra, uma conferência «sobre A Educação Física na valorização do Exército» (matéria esta que as suas biografias já lembram, e da qual executou publicações) - a memória «que durante algum tempo viveu em Faro, tendo feito representar no Cine-Teatro, sôb a sua rubrica, algumas revistas locais, que conseguiram "epater le bourgeois"»⁴⁵. Em 1934 era a figura responsável pela *Exposição Colonial* do Porto, com possíveis aproximações ao recente Estado Novo⁴⁶, deduzíveis por via do seu interesse pela questão colonial portuguesa, com as suas temporadas em África e com larga edição em periódicos e livros sobre o problema, mas depois da segunda Guerra iria desenvolver uma forte posição contra o regime.

Mas apresentemos as figuras que os artistas portugueses encontraram na sua viagem a Sevilha (e Huelva), atendendo também às descrições dos próprios portugueses em crónicas publicadas nas revistas da época.

São recebidos primeiro, em Huelva, por Rogelio Buendía (1891-1969), «medico acidentalmente» de Huelva, mas poeta ligado à *Geração de 27* e



Fig. 7 – Foto de Isaac del Vando Villar e logótipo da sua revista *Grecia*; caricatura de Rafael Cuenca Muñoz por Mateus (publicada in *Centauro*, Albacete, 2.ª série, n.º 2, Maio 1924), e logótipo da sua revista *Centauro*.

que na época estava envolvido com o Ultraísmo de Sevilha, colaborando nas mais relevantes revistas vanguardistas de Espanha e em vários jornais. Buendía colaborava na revista *La Rábida* (1911-1919; com segunda série entre 1922-1933), que se apresentava como revista Colombina Hispano-americana, onde cultivou o iberismo. Nesse espírito colaborou em várias revistas portuguesas e seria grande responsável pela publicação, tradução e estudos de poetas e artistas portugueses, com destaque para os algarvios, em periódicos espanhóis no início da década de 1920. Buendía já tinha viajado por Portugal⁴⁷ e passado pelo Algarve, mas percebe-se que estes contactos reanimavam o seu iberismo e poucos meses depois voltaria à região para importante conferência em Faro no âmbito da segunda exposição de Carlos Porfírio, Raul Carneiro e José Dias Sancho, como veremos. Sabe-se que teria depois contactos com Fernando Pessoa, de quem seria o primeiro tradutor em Espanha, e publicaria em vários periódicos modernos de Lisboa, destacando-se a famosa revista *Contemporânea* de José Pacheko. Porém, acontecia antes, em 1921, essa forte relação com os modernistas algarvios, cujos desenvolvimentos retomaremos.

Em Sevilha os artistas algarvios encontraram-se com vários nomes. Um dos mais relevantes foi Isaac del Vando Villar (1890-1963), apresentado como «o fundador do futurismo em Hespana que com os olhos românticos e o nome “Grecia” da sua revista futurista, nos faz compreender o esforço intenso que despense para se incarnar no futurismo»⁴⁸. Infelizmente, o encontro com os algarvios decorreu poucos meses antes da revistas terminar e as intenções de mutuas colaborações não teriam grande desenvolvimento. Isaac del-Vilar é uma das figura centrais do Ultraísmo, exactamente porque a revista *Grecia* que dirigiu foi a mais importante, porque é das revistas centrais do movimento a que mais tempo durou e a que melhor fez a ligação entre Madrid e Sevilha, cidades por onde se deve entender o movimento. Issac del Vand-Vilar ainda dirigiu a revista *Tableros* (1921-1922), mas abandonaria a literatura por volta de 1933.

Como prova que a amizade se manteve entre Vand-Vilar e os algarvios, recentemente apareceu num alfarrabista uma edição de Isaac del Vand-Vilar, *La Sombrilla Japonesa* (1924) com uma dedicatória a Carlos Porfírio, referindo estes encontros de 1921: «Al gran pintor moderno Carlos Porfirio, como recuerdo de habernos conocido en Sevilla y de comunión espiritual. Su camarada Juan del Vando-Villar - Madrid 14-8-1924».

Os modernistas algarvios encontram-se ainda com [Manuel Forcada] Cabanellas, «excritor novo que adora a Reliquia do Eça», algo esquecido escritor argentino que viveu em Madrid e Sevilla entre 1919 e os inícios dos anos 20. Cabanellas não teria carreira de destaque como escritor, mas deixaria uma das mais marcantes memórias das vanguardas literárias de Sevilha com *De la vida literaria*, editadas em 1941⁴⁹, e que em tom autobiográfico relatou várias memórias da vida humana e das tertúlias, das pessoas, revistas e

lugares, das vanguardas literárias, sobretudo entre Madrid e Sevilha, e da presença de poetas sul-americanos nestas cidades espanholas.

Outro nome que encontraram foi [Rafael] Cuenca Muñoz (1894-1967), pintor nascido em Córdova, e na data director da revista *Centauro* (Huelva) (1920-1921; em 1924 o mesmo Cuenca Muñoz lançava nova série da revista em 1924, a partir de Albacete onde criava uma pequena Academia de Belas-Artes), que lhes oferece a revista enquanto se lança a «ideia do intercambio intelectual» «com *Centauro*». Mas a primeira série da revista, menos vanguardista que *Grecia*, terminaria pouco depois e desse projectado intercâmbio só se destaca a publicação de um poema de Cândido Guerreiro, em número que referia a passagem dos artistas portugueses por Sevilha e Huelva⁵⁰). Cuenca Muñoz era também pintor (destacando-se nos costumes da Andaluzia e no retrato) e caricaturista, entendendo-se o seu bom entendimento com os artistas algarvios que eram artistas plásticos e que foram expositores em Sevilha: Carlos Porfírio, pintor que também tinha sido director da revista *Portugal Futurista*, e José Dias Sancho, também caricaturista.

Os encontros em Sevilha ainda contaram com mais dois nomes. José Maria Romero Martinez (1893-1936) que, tal como Buendía, também era médico e poeta da *Geração de 27*. Comprometido com a Frente Popular, seria fuzilado em Sevilha em 1936. E ainda José Lafita [Diaz] (1887-1945), «exultor bohemio que ri muito e esculpe maravilhosamente» e filho do pintor paisagista José Lafita y Blanco. José Lafita ficou conhecido como escultor de *Fontes-candeeiro*, destacando-se a *Fuente-farola de la Plaza de la Virgen de los Reyes* (1929) junto à famosa Giralda de Sevilha.

Pelos nomes relatados verifica-se que tais encontros se desenrolaram com figuras marcantes das vanguardas andaluzas, com destaque para os ultraístas. O Ultraísmo foi um importante movimento literário, sobretudo poético, com programas e manifestos, que se desenrolou entre Madrid e Sevilha, mas que nesta altura deslocava o seu centro para a capital da Andaluzia. Apesar de ter sido na capital espanhola que surgiram as primeiras declarações e manifestos do movimento⁵¹, a sua maior estabilidade desenrolou-se em Sevilha tendo como centro a referida revista *Grecia* (1918-1920) de Isaac del Vand-Vilar, publicada primeiro em Sevilha, depois com últimos números a partir de Madrid. Se a revista *Grecia* foi o principal centro editorial do movimento, também se deve dar relevo à revista *Vltra* (Oviedo, 1919-1920; com nova série a partir de Madrid, 1921-1922), e a *Cosmopolis* (1919-1922). Como último esforço de continuidade sevilhana surgia ainda em 1926, a revista *Mediodía* (Sevilha, 1926-1929, retomada em pequenas séries, cada vez menos relevantes, em 1933 e 1939)

Embora seja um dos movimentos pioneiros das vanguardas literárias em Espanha, e algo efémero na sua existência (1918-1922), o movimento apresentou-se na altura certa para poder, por um lado, ser uma sumula das vanguardas recentes (embora, simultaneamente, se comesçassem a assumir

historicamente) que integrava com uma dimensão plural que era sua marca, e, por outro lado, transportava ainda a força e interesse dessa vanguarda, antes das marcas do «regresso à ordem» da década de 1920⁵² se imporem. Tendo o *Creacionismo* do poeta chileno Vicente Huidobro (em Madrid em 1916 e em 1918) nas suas fundações madrilenas, o *Ultraismo* recebia heranças várias de que se destacavam os franceses Mallarmé e Apollinaire, a que se juntava o cubismo (no que consideramos um dos mais felizes casos de adaptação, em analogia da pintura para a literatura), o Futurismo, Dada ou o Expressionismo⁵³. O movimento fundava uma vanguarda por sincretismo atento às mais recentes vanguardas internacionais, espécie de súpula enquanto assentava o pó da euforia das vanguardas para se definirem os modernismo mais moderados do referido «regresso à ordem»⁵⁴.

Como já adiantámos, outro ponto alto deste intercâmbio modernista *andaluz-algarvio* foi a visita de Rogelio Buendía ao Algarve. Um dos motivos centrais da sua viagem era uma conferência no âmbito da segunda exposição de Carlos Porfírio, Raul Carneiro e José Dias Sancho no Clube Farense, inaugurada a 10 de Abril de 1921 com recital de piano de «Adelia» e com conferência de Rogelio Buendía.

Uma reportagem alargada do *Correio do Sul*⁵⁵ referia a conferência «que este querido amigo e inspirado poeta espanhol realizou o mez passado no salão do Club Farense», segundo livro que o próprio prepara, acompanhado de poema recentemente publicado no periódico espanhol *La Esfera* (em caixa ao lado com o título do poema: «Ecos»). Na sua apresentação o poeta espanhol fez apreciações sobre as obras expostas dos artistas portugueses tendo depois abordado vários movimentos, referindo alguns dos seus principais artistas, alguns ainda sem fortuna crítica em Portugal: Impressionismo, Expressionismo, Futurismo, Dadá, Cubismo, Creacionismo, Ultraismo, Vibracionismo...

A conferência de Buendía seria depois publicada no mesmo periódico de Faro⁵⁶. O poeta espanhol começou por criticar o antagonismo clássico entre ciência e arte: «Nada más lejos de esse antogonismo entre la ciencia y el arte, de que habla constantemente el vulgo. Por el contrario, no puede existir la una sin el outro». E referia vários movimentos das primeiras vanguardas, ainda algo recentes, como o «expresionismo alemán que apareció como en frente del impresionismo francés, os futuristas que «ya pedían la destrucción de todo lo creado para empezar de nuevo. Y en Italia, Marinetti, a cujo lado estaba Bussi, Caoshioli, Palarreschi, Armando Mazza y otros más, grita frente a D'Annuncio su clarín de guerra contra lo arcaico», e referia uma «nueva Belleza» com Apollinaire e Max Jacob. Indica revistas alemãs *Die Sturm* e *Die Action* e poeta Gerg Heym, o «divino» Malarmé e apontava muitos outros movimentos sublinhando artistas nas varias artes: a pintura de Picasso ou dos Delaunay, a escultura «de Lipchitz», a «poesía de William Klemm y Réverdy». Com esse levantamento Buendía lançava a

tese da dimensão de «ensaio» e de não plenitude de qualquer uma das vanguardas individualmente: «Estamos en una época de elaboración de una nueva etapa histórica. (...). Si quiere borrar huellas, destruir caminos, construir sobre escombros y no sobre ruinas veneradas». E concluía: «Las escuelas de vanguardia son atisbos, ensayos, albas de días que han de llegar talvez pronto a su dorada consecución. Ninguna de la ultimas tendencias han dado la clave de la plenitude» [sic].

Assim, a conferência traduzia as características plurais e atualizadas do Ultraísmo relativamente às vanguardas internacionais. O próprio Ultraísmo, síntese de *ismos* como vimos, iniciado em 1918, estava já na sua fase final nesse ano de 1921 (considerando-se 1922 o seu último ano relevante). Se o Futurismo fora um *ismo* que mais assumira a intransigência do primeiro modernismo em Portugal, que em 1917 tivera marca no Algarve através de Carlos Porfírio e da secção «Gente Nova - Futurismo» em *O Heraldo* de Faro, diluía-se nesta conferência entre vários ismos de vanguarda. Mas era este olhar que compilava e agregava as maiores vanguardas internacionais, enquanto também já as retrospectivava, num balanço que preparava o «regresso à ordem», que seria marca da década, e que em Portugal se caracterizaria na substituição do *Futurismo* pela ideia de *Modernismo*⁵⁷.

Uma das maiores reacções à conferência de Rogelio Buendía foi da autoria de João Pedro Freire de Andrade, que respondia algo estonteado com os vários ismos do «modernismo», que acusava de neologismos, ao mesmo tempo que ironizava novos ismos como o Expressionismo (na verdade, seria esta a primeira vez que este ismo, que recentemente se assumia na Alemanha, ganhava fortuna crítica em Portugal):

«(...), o homem em geral, e o portuguez em especial, moderniza-se. Há modernismo em tudo. (...). Até na arte e na literatura. (...). Esse modernismo, em virtude do acelerado passo que leva, começou distanciando-se dos costumes sérios actuais e, com alguns laivos de precursor de ideias novas, passou a chamar-se futurismo. Outros lhe chamam impressionismo, e outros ainda, – como recentemente numa exposição de... arte na Alemanha – expressionismo; (...) que me parecem neologismos, a julgar pela completa ausência deles nos escritos sérios dos nossos avôs, o que é certo é que todos se resumem numa permanente vontade de brilhar pela originalidade, de fazer passar o hediondo por belo, e o ridículo por gracioso, de querer impor, enfim, uma ostentação valiosa e intolerante, usos que, numa sociedade mais cordata e menos aluída do que a nossa pela esmagadora precipitação dos acontecimentos, seriam corridos a chicote». (...). A esse mal dá-se o nome de snobismo – palavra já muito velha, mas que hoje ressurgue, para mal dos nosso pecados, a marcar o sinal dos tempos» (...). As exposições de pintura dos novos – algumas! – são admiráveis documentos da arte do nosso tempo e do futuro que quiçá a espera.

Ainda há pouco esteve aberta uma exposição futurista onde os quadros já acabados não se diferenciavam dos que estavam por concluir senão pelo aviso pregado na moldura da madeira. Os títulos eram pretenciosos, a execução desgraçada e incoerente. Os vultos humanos não tinham relevo, e, para acabar, quem comprasse três quadros do mesmo autor tinha um abatimento de 25%. (...) Quadros por grosso e a retalho... (...), longe não virá o dia em que o homem se concentrará na única preocupação do seu eu e se sentirá submergido na avalanche do modernismo que cai sobre ele (Lisboa, Junho de 1921)» [sic]⁵⁸.

Mas a passagem de Rogelio Buendía seria mais alargada que a apresentação da conferência. O poeta espanhol deixaria memórias dessa viagem ao algarve em algumas crónicas. Numa delas, referindo aspectos típicos do Algarve, como as suas chaminés, indicou os lugares por onde passou: Tavira, Praia da Rocha, Monchique, Portimão, Ferragudo, Loulé (em visita a Cândido Guerreiro) e Olhão (visitando a casa de João Lucio, e sublinhando o encontro com Francisco Fernandes Lopes, médico e intelectual da vila e seu «amigo»). No final dedica o texto a um (e seu) espírito ibérico, «a todos los que sueñan en un amor peninsular eterno y fuerte»⁵⁹. Com as suas observações sobre Olhão, certamente influenciado por Fernandes Lopes, Rogelio Buendía ficaria ligado às origens do epíteto de «vila cubista», sendo um dos primeiros a ligar a vila ao movimento artístico⁶⁰: «É uma vila com açoteas e mirantes que nos deslumbram durante o dia como cubos de mármore polido e á noite se tornam aérios como fantasmas de casas. (...). Por cima das açoteas sobem arcos fortes - fantasia cubista feita povoação. Porque vista de qualquer mirante Olhão é uma quente fantasia cubista, onde tudo, até as chaminés, tem a forma quadrada. Nos pátios há roupas de côr» [sic]⁶¹.



Fig. 8 - Em primeiro plano e da esquerda para a direita: Francisco Fernandes Lopes, Rogelio Buendía e maestro Ivo Cruz. Em segundo plano, também da esquerda para a direita: Roberto Nobre, José Dias Sancho e o embaixador João de Aragão Barros, 1921. Fonte iconográfica: http://www.olhaocubista.pt/personalidades/jose_dias_sancho.htm

Noutra crónica substituíu a paisagem geográfica pela humana, destacando figuras da cultura algarvia com que convivera nos últimos meses⁶². No artigo fala sobre Doña Isabel Pacheco da Costa, Carlos Porfírio, Henrique Galvão, Coronel Pires Vieira, António Santos (director do *Correio do Sul*), José Dias Sancho, Bernardo de Passos, Manuel Ribeiro, Ivo Cruz, Sebastião José da Costa, e refere ainda a sua visita à casa de Olhão do falecido poeta João Lucio, exemplo maior do que se poderia chamar de arquitectura simbolista, no Algarve. Este encontro humano ficaria assinalado em fotografia que junta Rogelio Buendía com figuras da modernidade algarvia, sobretudo de Olhão e de São Brás de Alportel.

Considerações Finais

Os contactos dos modernistas do Algarve com os ultraístas da Andaluzia coincidiam assim com um tempo de maturidade do movimento espanhol, e pouco antes deste se dissolver. Tais contactos antecederam as estudadas relações de Fernando Pessoa com alguns dos ultraístas, sobretudo entre 1923 e 1924, onde encontraremos de novo Rogelio Buendía, que seria o primeiro tradutor de Fernando Pessoa em castelhano⁶³ - mas ficamos a saber que já antes traduzira poemas dos poetas algarvios e outros portugueses - e vice-versa, sendo sobretudo José Dias Sancho a traduzir os poetas espanhóis no *Correio do Sul* de Faro. Neste louvável intercâmbio com a publicação de vários poetas portugueses e sobretudo algarvios em revistas e jornais de Espanha, sobretudo andaluzes, com destaque para *Cosmopolis* (Madrid)⁶⁴, *La Provincia* (Huelva)⁶⁵, *Centauro* (Huelva)⁶⁶ ou *La Exposición* (Sevilla)⁶⁷, fica claro que, antes dos contactos com os modernistas de Lisboa, houve um importante foco de relações dos ultraístas andaluzes com os algarvios, que se deve considerar um primeiro elo de contactos ibéricos modernistas antes da sua deslocação para Lisboa, poucos anos depois. Se destacámos estes intercâmbios dos modernistas algarvios com os ultraístas de Sevilha em 1921, é porque eles servem de mediação de geração anterior, onde ecos decadentistas sonharam espíritos iberistas - e perto temos os diálogos de Lyster Franco com Sorolla, ou de Ana de Castro Osório com Carmen de Burgos (Colombine) -, com outros intercâmbios que a década de 1920 desenvolveria com os modernistas de Lisboa e com Madrid.

E, nesse outro tempo e já directamente com as capitais, que poucos anos depois encontraríamos outras colaborações ibéricas no âmbito do modernismo, como a direcção de António Ferro e subdirecção de Ferreira de Castro da página «Gaceta Portuguesa», que duraria pouco mais de uma ano na *Gaceta Literária* de Madrid - e que teria primeira edição no n.º 49 (1-1-1929), com «proscenio» de António Ferro - e que pede ainda estudos específicos; ou, sobretudo, a fase madrilena de Almada Negreiros (1927-1932), com destacada fortuna crítica em periódicos espanhóis, sobretudo madrilenos - e que, apesar de algo estudado, bem merece estudos específicos alargados.

Encontrámos ainda momentâneas recepções da cultura portuguesa em Espanha: no *El Figaro* (Madrid, 24-9-1919), em artigo sobre o recente Ultraísmo, refere-se a revista *Orpheu* e Mário de Sá-Carneiro; em *La Esfera* (Madrid, 27-10-1923), um artigo sobre o «teatro futurista em Portugal»; noutro tom, em *La Voz* (Madrid, 30-9-1922), um artigo de Alberto Insua que manifestava uma «cierta melancolia el observar la insignificância de la influencia española en este país» [Portugal].

Outros apontamentos, menos importantes falaram de projectadas relações culturais do Algarve com Espanha. Em 1921 depois das importantes colaborações que assinalámos com Carlos Porfírio, José Dias Sancho, Manuel Ribeiro e Henrique Galvão, foi lançado um pedido a artistas algarvios para colaboração numa exposição peninsular a reverter a favor do «Hospital de sangue em Espanha»⁶⁸, mas que não se chegaria a protagonizar. Em Novembro de 1924, José Dias Sancho, viajaria com a sua jovem esposa, filha do poeta João Lúcio, para viagem ao sul de Espanha, sobretudo Sevilha e Granada. Os relatos desta viagem resultariam em quinze «Crónicas de Espanha» que seriam publicadas no *Correio do Sul*⁶⁹, e cujo conjunto preparava um livro que a morte precoce do autor impediria. Em 1925 é referido que Carlos Porfírio tinha sido convidado para exposição em Madrid. No ano seguinte relata-se que andara nos primeiros meses desse ano a pintar paisagens por Espanha: «Carlos Porfírio, que depois do êxito da sua exposição em Lisboa tem estado silencioso, sabe-se agora estar na Hespanha interpretando aquela paisagem fria com a felicidade com que interpretou a quente paisagem do nosso Algarve»⁷⁰. A exposição não terá sido realizada.

Poucos anos depois estes nomes encontravam-se relativamente afastados do Algarve. Henrique Galvão e Manuel Ribeiro saíram de Faro. Carlos Porfírio, como acabámos de assinalar, partira por volta de 1925 para o estrangeiro, presume-se primeiro para Madrid, para pintar e preparar a anunciada exposição, que se sabe ter sido convidado, mas que não terá acontecido, e depois para França. Regressaria definitivamente ao Algarve apenas em 1939⁷¹. Por seu lado, José Dias Sancho, com actividade profissional no Algarve, faleceria prematuramente em Janeiro de 1929. A partir desta data, nenhum dos nomes da viagem a Sevilha estava activo em Faro ou em terras algarvias. Entretanto ocorrera a Revolução de 28 de Maio de 1926 e e Salazar, desde 1928, já era Ministro das Finanças. O Estado Novo fermentava para irromper afirmativo em 1932.

Notas

¹ «La visita de Sorolla», in *La Provincia*, Huelva, 14 Maio 1919, p.1.

² J. J. B., «Desde Ayamonte – Llegada del señor Sorolla. Excursiones a Portugal, Isla Cristina y Canela – Almuerzo en honor del insigne artista», in *La Provincia*, Huelva, p.3.

³ J. J. B., «Desde Ayamonte – Llegada del señor Sorolla. Excursiones a Portugal, Isla Cristina y Canela – Almuerzo en honor del insigne artista», in *La Provincia*, Huelva, p.3.

⁴ «D. Joaquim Sorolla», *O Algarvio*, Faro, nº2, 25 Maio 1919.

⁵ «D. Joaquim Sorolla», *O Algarvio*, Faro, nº4, 8 Junho 1919, p.1-2. Em notícia complementar mais breve, o número seguintes acrescentava que o pintor espanhol também visitou Instituto Arqueológico do Algarve. «Dr, Joaquim Sorolla», in *O Algarvio*, Faro, n.º 5, 15 Junho 1919, p.1.

⁶ «D. Joaquim Sorolla», *O Algarvio*, Faro, n.º 9, 13 Julho 1919, p.2.

⁷ Segundo retrato semelhante existente no Museu Sorolla apresentado como «retrato de Sorolla que debió realizar Diego Calle el 14 de mayo de 1919»: https://www.huelvainformacion.es/huelva/pesca-atunes-sorolla-ayamonte_0_1368163563.html

⁸ Carta de Sorolla à esposa, de Ayamonte, apud «Ayamonte: La pesca del atún», in *El pan de los pobres*, disponível in: <https://www.elpandelosobres.com/ayamonte-la-pesca-del-atun>

⁹ Para a história das Fábricas Feu em Espanha, cf. por exemplo Maria Antonia Moreno Flores, «Las primeras sociedades de la industria de salazón y de la conserva de pescado en Ayamonte. los inicios de “feu hermanos” y “pérez hermanos”», in *Huelva en su Historia*, Universidad de Huelva, vol.14, 2018, pp.185-202, disponível in: <http://hdl.handle.net/10272/15131>

¹⁰ Carta de Sorolla à esposa, de Ayamonte, apud «Ayamonte: La pesca del atún», in *El pan de los pobres*, disponível in: <https://www.elpandelosobres.com/ayamonte-la-pesca-del-atun>

¹¹ «O Algarve de Artur Pastor» | Arquivo Municipal de Lisboa - a “tourada do mar” – Atum kpegado”, Tavira [entre 1943 e 1945]. PT/AMLSB/ART/050216, in: <https://www.sulinformacao.pt/2015/09/o-algarve-de-artur-pastor-desvenda-se-em-lagoa-ate-31-de-marco/>

¹² In *Correio do Sul*, Faro, n.º 1, 1 Fevereiro 1920.

¹³ Colombine [Carmen de Burgos], «De la Viajera – Caricaturas», in *Heraldo de Madrid*, 6 Março 1920, p.2. . Cf. Concepción Núñez Rey, Un puente entre España y Portugal: Carmen de Burgos y su amistad con Ana de Castro Osório, in *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 190-766, março-abril 2014, <http://dx.doi.org/10.3989/arbtor.2014.766n2007>; <https://web.archive.org/web/20180112031434/http://arbtor.revistas.csic.es/index.php/arbtor/article/view/1917/2168>.

¹⁴ «Última Hora (de Lisboa)», *O Algarvio*, Faro, n.º 4, 8 Junho 1919, p.3.

¹⁵ «Leal da Camara», in *O Algarvio*, Faro, n.º 7, 29 Junho 1919, pp.1-2.

¹⁶ «Leal da Camara», in *O Algarvio*, Faro, n.º 9, 13 Julho 1919, p.1.

¹⁷ Ana de Castro Osório, «Portugal e a escritora espanhola Carmen de Burgos», in *Ilustração*, Lisboa, n.º 20, 16 Outubro 1932, p.13; Ana de Castro Osório, «Acção feminista. Carmen de Burgos», in *Portugal Feminino*, n.º 34, Novembro 1932.

¹⁸ «Literatura Portuguesa – Escritores Algarvios», in *Cosmópolis*, Madrid, n.º 30, Junho 1921, pp.249-265.

¹⁹ «Literatura Portuguesa – Escritores Algarvios», in *Cosmópolis*, Madrid, n.º 30, Junho 1921, p.249.

²⁰ Cf. «Missão artística portuguesa em Hespanha», *Correio do Sul*, n.º 50, 6 Fevereiro 1921, p.1; «Noticias Pessoaes», in *O Algarve*, Faro, 20 Fevereiro, p.2; «Vida artística», in *O Algarve*, Faro, 27 Fevereiro, p.1, «Missão Artística em Hespanha», *Correio do Sul*, n.º 53, 27 Fevereiro 1921, p.1, Henrique Galvão, «Ninarias. De Hespanha», *Correio do Sul*, n.º 54, 6 Março 1921, p.2.

²¹ José Faisca, «Através da arte Moderna... Carlos Porfírio e a sua obra», in *O Algarve*, Faro, 12 de Maio de 1918, p.2; José Faisca, «Através da arte Moderna... Carlos Porfírio e a sua obra. II», in *O Algarve*, Faro, 17 de Maio de 1918, p.2.

²² «Em faro (Algarve), existiu, há muitos anos, na Companhia cinematográfica, com o nome "Sancho, limitada", e que ainda exportou para o Brazil um filme intitulado No país das moiras encantadas, em duas partes, e deixou incompleta uma película em cinco parte». «Filmes portugueses», in *Cinéfilo*, Lisboa, n.º 2, 16 Junho 1928, p.22

²³ A produção mais ambiciosa desta empresa seriam os *Filme Panorâmico (Algarvio) n.º 1 e n.º 2*, duas partes que constituíam o título *No Paiz das Mouras Encantadas*. Estes seriam os únicos que sabemos terem tido projecção pública em Portugal, e pouco depois da empresa ter sido extinta: o *Filme Panorâmico n.º 1* era apresentado em Faro, em Fevereiro de 1920, e novamente em Maio, então juntamente com o n.º 2 (cuja fita se julgara extraviada e entretanto se recuperara). Cf. «Uma notícia de Sensação. O Algarve no "Écran", *Correio do Sul*, n.º 4, 22 Fevereiro 1920, p.2 (com entrevista a José Dias Sancho); «O Algarve no "Écran". O filme panorâmico algarvio, intitulado *No Paiz das Mouras Encantadas*, obteve extraordinário êxito», *Correio do Sul*, Faro, n.º 5, 29 Fevereiro 1920, p.3; «Algarve no écran. O filme panorâmico nº2», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 14, 9 Maio 1920.

²⁴ Algumas notas informativas são importantes para a história da empresa de que destacamos: «Comunicam-nos, que já foi exibido nos salões cinematográficos da Bélgica, França, e Suíça, o film da «Benção das Armações que para o Pathé Journal foi tirado no Algarve pela casa editora de Film Sancho Lmtª sua representante no nosso paiz. No interessante filme, que tem um caracter acentuadamente regionalista, veem-se, entre outros, indivíduos desta cidade o Sr. Parocho sr. Mascarenhas e o conhecido remador sr. João Alexandre da Fonseca». «O Algarve no estrangeiro», in *O Algarvio*, Faro, n.º 14, 17 Agosto 1919, p.1.; «Esta companhia adquiriu as ex-instalações da Lusitania-Film e grande parte do seu material. Tem como "Jeune première" Mme. Lucie Van Aubel e como actor

principal o sr. Carlos Porfírio. O operador-chefe dos serviços técnicos é Mr. Durot, outh'ora da casa Gaumont. Tamber[m] no elenco figuram pepita Bellido e Paulo Rosado. Está-se terminando o cinedrama original do sr. Dias Sancho "Onde está a felicidade?", breve começando a filmar-se tambem um outro intitulado "Magdowska" cujo entrecho é igualmente do sr. Sancho. Está esta empresa tambem interessada na propaganda de Portugal por meio do cinema e para tal tem já filmado "O Algarve"» [sic]. «A nova firma Sancho Lda.», in *Cine-Mundial. Revista Mensual Ilustrada. Órgano de la industria cinematográfica. Edición Española del Moving Picture Wrold*, New York, Tomo V, N.º 1, Janeiro 1920, p.140. Agradecemos ao João Macdonald a atenção para esta última referência.

²⁵ Sobre as relações de Carlos Porfírio com o cinema, ver ainda, cf: Emanuel Correia, *Carlos Porfírio Cineasta*, Lisboa: Edições Colibri, 2001; há novas informações no catálogo da exposição: *Carlos Porfírio - Diálogos do Modernismo*, Museu Municipal de Faro, 3 de Março a 1 de Setembro de 2019, pp.32-37, 76-77.

²⁶ «Exposição de Arte em Faro», in *Gazeta de Olhão*, nº13, 27 Junho 1920, p.1.

²⁷ Rogelio Buendía, «España y Portugal», in *La Provincia*, Huelva, 20 de Abril de 1921, p.1.

²⁸ Em 1922, na exposição no Salão da *Ilustração Portuguesa* (ou *d'O Século*), Carlos Porfírio apresentaria obras de motivos da andaluzia, explícito no título *Café Cantante (Sevilha)* - na qual, ao lado de *Bailarina*, alguma crítica observava «certas afinidades com o cubismo bem entendido». Manoel de Sousa Pinto, «As exposições. Carlos Porfírio», in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n.º 831, 21 de Janeiro de 1922, p.68.

²⁹ Albino Forjaz de Sampaio, alvo de um dos *Ídolos de Barro*, faria mordaz e algo vingativa referência a esta paródia de José Dias Sancho, em crónica sobre as paródias de *A Ceia dos Cardeais*: «(...) e José Dias Sancho dá à luz "A Ceia dos Cábulas". Parece que estão a conhecer o nome? É possível. Este Sancho que em 1914 imitava Julio Dantas, é o mesmo que em 1922 o denunciava como auctor do *lindismo* e dizia dele o que o mouro disse do toucinho. É de Sancho? Não. Mas é de

pança que necessita de uns cobres e faz por cobra-los imitando hoje, decompondo amanhã. Que lhe preste» [sic]. Albino Forjaz de Sampaio, «A Ceia dos Cardeaes e as parodias», in *Homens de Letras*, Lisboa: Guimarães Editora, 1930, pp.38-47, citação nas pp.43-44.

³⁰ Roberto Nobre, «Dr. José Dias Sancho», in *Correio do Sul*, Faro, 7 Janeiro 1929, p.1

³¹ R., «A conferência humorista de Faro. O espírito do espirítista e o caracter do caricaturista», in *Correio Olhanense*, Olhão, N.º9, 26 Janeiro 1922, p.1.

³² Dos algarvios destacam-se: *Correio do Sul* (Faro), desde a fundação do jornal e até ao seu falecimento, com poemas, crónicas, crítica de arte e literária, caricaturas e notícias várias; *O Algarve* (Faro), onde terá iniciado a sua primeira regular colaboração com poemas em 1913 e durante alguns anos; *O Heraldo* (Faro), onde se publicaram algumas crónicas críticas; *Folha de Alte*, com poemas, caricaturas, entrevistas e várias notícias; *Correio Olhanense* (Olhão), com vários poemas em 1922 e várias notícias sobre a sua actividade; *Correio Teatral* (Faro), com colaboração em 1923; *Alma Algarvia* (Silves), com poemas e crónicas entre 1914 e 1917; *A Alma Lusitana - Semanário Literário* (Faro), com alguns poemas em 1919; *Voz do Sul* (Silves), com várias notícias da sua actividade; *Província do Algarve*, com algumas notícias; *O Algarvio* (Faro, 1919), com poemas, prosa e várias notícias, sobretudo da actividade da empresa *Film Sancho Limitada*; *Gazeta de Olhão*, com cartas-crónicas e notícias várias da sua actividade em 1920; *Costa de Oiro* (Lagos), revista onde, entre outros trabalhos, publicou o conto infantil «No Reino dos Bonecos»; ou ainda várias crónicas na mais importante revista de defesa dos interesses algarvios, em diálogo com a capital, de onde chegou a editar-se, da segunda e terceira década, criada por Mateus Moreno: a *Alma Nova*.

³³ Destacamos algumas colaborações em edições de periódicos de Lisboa em que encontrámos a colaboração de José Dias Sancho: *A Época* (Lisboa), com crónicas por volta de 1921; *Revista do Algarve* (Lisboa), com prosa em 1925; *Ilustração Portuguesa* (Lisboa), com várias crónicas e caricaturas; teria ainda colaborações

temporais ou circunstanciais no *Diário de Notícias*, n.º *O Século* ou no *Diário de Lisboa*. As suas biografias destacam ainda *A Situação*, de que foi director e o *Académico*, quinzenário defensor de interesses académicos onde colaborou enquanto estudante universitário de direito.

³⁴ Terão sido apresentadas obras de Mozart Brahms, Beethoven, Tchaikovsky, Grieg e do próprio Manuel Ribeiro (Cf. *O Algarve*, Faro, 27 abril 1919; 4 Maio 1919, 25 Maio 1919). Uma crítica anunciava como recuperação do esforço anterior de Rebelo Neves no extinto Teatro Circo, que pouco durara, com espectáculo único a 8 Fevereiro de 1916 (*O Algarve*, Faro, 25 Maio 1919). Mas era comparação que Manuel Ribeiro recusaria em entrevista (*O Algarve*, Faro, 15 Junho 1919, p.1).

³⁵ T.O., «Uma revista citadina - O que nos dizem os seus autores», *Correio do Sul*, Faro, n.º 17, 30 Maio 1920, p.2; «Teatro», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 19, 13 Junho 1920, p.2.

³⁶ J. T., «Teatro», *Correio do Sul*, Faro, n.º 50, 6 Fevereiro 1921, p.2.

³⁷ *Correio do Sul*, Faro, n.º 85, 23 Outubro 1921.

³⁸ *Correio do Sul*, Faro, n.º 98, 22 Janeiro 1922; *O Algarve*, Faro, 30 Abril 1922, p.1.

³⁹ «Noticias Pessoaes» in *Correio do Sul*, Faro, n.º 110, 7 Maio 1922.

⁴⁰ *Correio do Sul*, Faro, n.º 233, 11 Novembro 1923, p.1.

⁴¹ «Ao pintar da Fanéca», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 530, 24 Abril 1927, p.1; Ver ainda *Correio do Sul*, n.º 531, 1 Maio 1927, e n.º 532, 8 Maio 1927.

⁴² Encontrámos referências aos seguintes títulos de peças musicais: *Album poético; Suite; Scenas pesertas [?]; Minuette; Sinfonia Lusa; Expressões de Portugal. Diário de Lisboa*, 30 Junho 1921, p.8

⁴³ *Renovação*, n.º 18, 15 Março 1926, p.9.

⁴⁴ Não referindo o autor da caricatura, esta é reproduzida em recente biografia. Cf. Francisco Teixeira da Mota, *Henrique Galvão. Um Herói Português*, Oficina do Livro, 2011.

⁴⁵ Sem título, in *Correio Teatral*, Faro, n.º 1, 1 Março 1923, p.1.

⁴⁶ É possível ler no prefácio da *secção colonial da Exposição do Mundo Português*, uma desconfiança de Henrique Galvão com a ligação entre a arte popular e a arte moderna de António Ferro, como que confrontando a sua *secção regional* (para esta leitura, cf. Alexandre Pomar, «1940: arte popular e arte portuguesa», https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/debates-de-1940-arte-popular-e-arte-portuguesa.html [editado a 03/10/2010; consultado em Novembro 2019]. Contudo, no âmbito da *Exposição Colonial* de 1934, Henrique Galvão deixara-se retratar por Eduardo Malta, que era o *pintor oficial* desta Exposição, numa estilização ainda mais contrastante com os motivos étnicos e populares. De uma modernidade superficial e bem mais artificial, que viria a ser uma das figuras, juntamente com Fernando de Pamplona (sobretudo com a edição de *Rumos da Arte Portuguesa*, 1944) que, entre a década de 1930 e inícios da década de 1950, apresentaram uma ala radical de oposição ao modernismo de António Ferro. Para esta «teoria estética modernista e fascista do Estado Novo de carácter reacionária e até contrária à de António Ferro, um modernismo austero, de regresso à ordem e de recusa da vanguarda», cf. Fernando Rosa Dias, «A Crítica de Arte Portuguesa na “Década do Silêncio” (Estudos para a História da Crítica de Arte na Década de 1950)», in *Convocarte - Revista de Ciências da Arte*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, n.º1 (Dossier temático: *Arte Pública*), Dezembro 2015, pp.271-282. [disponível in: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>]. No entanto, neste ensaio, exploramos contactos esquecidos de Henrique Galvão no início da década de 1921 com vanguardas artísticas do Algarve e Sevilha, que incluíam referências ao futurismo, expressionismo, Ultraísmo, etc. A questão é mais complexa e a debater.

⁴⁷ Rogelio Buendía deixou relatos dessa viagem em periódicos («Los amigos de Portugal», in *La Rábida*, Huelva, n.º 86, 31 Agosto 1918, pp.21-22) e publicaria em livro que oferecia aos artistas algarvios durante a visita: *Lusitania. Viaje por un*

país romántico (1918), Madrid: Editorial Reus, 1920. O papel de Rogelio Buendía no intercâmbio cultural entre Portugal e Espanha é louvável e, à época, só terá equivalente ao de Carmen de Burgos.

⁴⁸ Para esta e as seguintes citações: Henrique Galvão, «Ninharias. De Hespânia», *Correio do Sul*, n.º 54, 6 Março 1921, p.2.

⁴⁹ Forcada Cabanellas, *De la vida literaria*, Rosario: Editorial Ciencia, 1941.

⁵⁰ «Estuvieram en Huelva los artistas portugueses Ribeiro, Galvão, Diaz Sancho y Carlos Porfírio, que, entusiasmados com el ideal ibérico que sustenta CENTAURO, están haciendo en el país vecino una admirable propaganda de aproximación espiritual hispano-lusitana», in *Centauro*, Huelva, n.º 8, 17 Março 1921, p.10. Esta mesma página publicava: «Lírica portuguesa - Dos sonetos de Cándido Guerreiro».

⁵¹ A primeira apresentação do novo movimento (ultraísmo) foi no último número da revista *Los Quijotes*, de 25 de outubro de 1918, mas seria na revista *Cervantes* (1919-1920) que o movimento melhor apresentaria o seu programa e a partir dos seus principais autores. Victoriano Alcantud, «Scherzos ultraístas en Sevilla», *eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio*, ETSA. Universidad de Sevilla, n.º 06, 2013, pp.26-27.

⁵² Para a teoria deste regresso à ordem e a mutação da expressão de futurismo para a de modernismo em Portugal, cf. Patrícia Esquível Carrilho Ribeiro, *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Colibri, 2007, pp.50-57.

⁵³ Para síntese da incorporação destas vanguardas no ultraísmo, cf. Victoriano Alcantud, «Scherzos ultraístas en Sevilla», *eDap. Documentos de Arquitect diálogo de las ura y Patrimonio*, ETSA. Universidad de Sevilla, n.º 06, 2013, pp.26-39.

⁵⁴ Para estudo sintético e sistematizado dos realismos Entre-Guerras nas artes plásticas internacionais indicamos o clássico catálogo da exposição organizada por Jean Clair: *Les Realismes. 1919-1939*, Paris: Centre Georges Pompidou, 17 Dezembro 1980 a 20 Abril 1981; Staatliche Kunsthalle Berlin, 10 Maio a 30 Junho 1981.

⁵⁵ Sebastião da Costa, «Conferência de D. Rogelio Buendía», *Correio do Sul*, n.º 60, 17 Abril 1921, p.1-2. Este artigo seria publicado em jornal de Huelva: *La Provincia*, 20 Abril 1921, p.1.

⁵⁶ Rogelio Bendia, «La ciência e el arte», *Correio do Sul*, Faro, n.º 63, 22 Maio 1921, pp.1-2.

⁵⁷ Para a teoria deste regresso à ordem e a mutação da expressão de *futurismo* para a de *modernismo* em Portugal, cf. Patrícia Esquível Carrilho Ribeiro, *Teoria e Crítica da Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa: Colibri, 2007, pp.50-57.

⁵⁸ João Pedro Freire de Andrade, «Cronica Literaria - Modernismo, Futurismo, Impressionismo & C.º. O snobismo norma do nosso tempo. Snobismo na arte e na literatura. Uma opinião de Tolstoi», *Correio do Sul*, Faro, n.º 65, 5 junho 1921, p.1.

⁵⁹ Rogelio Buendía, «La primavera en el Algarve», in *La Provincia*, Huelva, 26 Abril 1921, p.1. O artigo seria publicado com tradução de José Dias Sancho em periódico do Algarve: Rogelio Buendía, «Vida Literária - A Primavera no Algarve», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 66, 12 junho 1921, pp.1-2

⁶⁰ A construção deste epíteto deveu--se inicialmente pelo intelectual de Olhão Francisco Fernando Lopes em conferência sobre o poeta João Lucio a 8 de Abril de 1921, a que se seguiu Rogelio Buendía e José Dias Sancho. Em 1923, o artista Roberto Nobre, natural de São Brás de Alportel, mas com casa em Olhão, pintava o título «Vila Cubista», uma vista de Olhão, e recebia o pintor Mário Eloy que pintava alguns quadros explorando a ortogonalidade do casario branco da vila. Outro pintor importante na pintura moderna portuguesa que passou temporada no Algarve foi Eduardo Viana, que após breve passagem em 1920 estaria pela região entre 1922 e 1923, produzindo uma relevante «fase algarvia». Sobre a questão da «Vila Cubista», cf. Fernando Rosa Dias, «Carlos Porfírio - Diálogos da Modernidade (em tons de Futurismo, Expressionismo e Regionalismo)», in catálogo da exposição: *Carlos Porfírio - Diálogos do Modernismo*, Museu Municipal de Faro, 3 de Março a 1 de Setembro de 2019, pp.29-32.

⁶¹ Rogelio Buendía (tradução de José Dias Sancho), «Vida Literária - A Primavera no Algarve», in *Correio do Sul*, n.º 66, 12 Junho 1921, pp.1-2. No mesmo texto Rogelio Buendía reconhece: «Tudo isto me aponta o meu amigo dr. Fernandes Lopes, o grande erudito de Olhão, o homem deslumbrado de sol e sabedoria». O texto era uma tradução de anterior publicação em periódico espanhol: Rogelio Buendía, «Crónica lusitana. La primavera en el Algarve», in *La Provincia*, Huelva, 26 Abril 1921, p.1.

⁶² Rogelio Buendía, «Hombres del Algarve. La Provenza del Sur», in *La Provincia*, Huelva, 23 Abril 1921, pp.1-2. Rogelio Buendía fala de Doña Isabel Pacheco da Costa, Carlos Porfírio, Henrique Galvão, Coronel Pires Vieira, António Santos (director do Correio do Sul), José Dias Sancho, Bernardo de Passos, Manuel Ribeiro, Ivo Cruz, Sebastião José da Costa, e refere ainda visita a casa do falecido poeta João Lucio.

⁶³ Sobre as relações de Fernando Pessoa com os modernistas espanhóis, cf. Juan José Vázquez Avellaneda, «Fernando Pessoa en Andalucía. Viajes literarios entre Sevilla y Lisboa», in *eDap. Documentos de Arquitectura y Patrimonio*, ETSA. Universidad de Sevilla, n.º 6, 2013, pp.41-50. Mas destacamos os trabalhos de Antonio Delgado, que tem feito uma intensa investigação em torno destas relações literárias ibéricas pré-modernistas e modernistas: Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Editora regional de Extremadura, 2000; Antonio Sáez Delgado, «Fernando Pessoa y sus cartas "ultraístas"», in *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, Fundación Dialnet, n.º 3, 2014, pp.13-25.

⁶⁴ Como vimos, entre 1920 e 1921, Carmen de Burgos (Colombine) escreveu nesta revista 12 estudos sobre literatura portuguesa, um deles dedicado aos poetas algarvios: «Literatura Portuguesa. Escritores Algarvios». Cf. nota 16 e 17.

⁶⁵ Encontrámos publicados em *La Provincia* de Huelva vários poemas de figuras ligadas ao Algarve nesses anos, traduzidos por Rogelio Buendía: de José Dias Sancho (15 Março 1921 e 29 Abril 1921) ou de

Henrique Galvão e Afonso Lopes Vieira (4 Junho 1921).

⁶⁶ Como vimos, noticiando a presença dos modernistas algarvios em Sevilha, a mesma página desta revista publicava dois sonetos de Cândido Guerreiro: «Lírica portuguesa - Dos sonetos de Cândido Guerreiro», in *Centauro*, Huelva, n.º 8, 17 Março 1921, p.10.

⁶⁷ Um dos números publica poemas de Cândido Guerreiro com tradução de Rogelio Buendía: «Lírica Portuguesa – Almas Errantes», in *La Exposición*, Sevilha, 15 Março 1921.

⁶⁸ «Exposição de pintura em Espanha», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 79, 11 Setembro 1921, p.2.

⁶⁹ Foram quinze crónicas publicadas a partir do n.º 324 (27-11-1924), com o subtítulo «Andaluzia», ao n.º 349 (8-3-1925) com o subtítulo «Última crónica e Espanha».

⁷⁰ «Onde estão e o que fazem os Artistas Algarvios?», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 435, 18 Fevereiro 1926, p.1.

⁷¹ Pouco depois da sua chegada era entrevistado, deixando algumas notas vagas do que fez entre 1925 e 1939. Cf. «Carlos Porfírio o distinto artista algarvio está entre nós, vindo de França», in *Correio do Sul*, Faro, n.º 1183, 19 Novembro 1939, pp.1-2.

Ecoss de Modernismo no Cinema de Carlos Porfírio

Luís Gameiro

Licenciatura em Estudos Artísticos (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Mestrado sobre António Pinheiro: Subsídios para a História do Teatro em Portugal (FL-UL)

Técnico Superior no Arquivo Fílmico na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.

Cineclubista

Resumo

De entre uma geração de modernistas, emergem alguns artistas que, em Portugal, vão também realizar cinema. Entre estes, Carlos Porfírio sugere uma particular leitura no universo desta época do cinema português. Como vários deles, será um artista plástico que também passa pela cinematografia. No entanto, nenhum dos restantes terá absorvido conhecimento, viajado ou participado em manifestações artísticas – também cinematográficas – como Carlos Porfírio. Esta sùmula de experiências fará deste artista um caso singular na sua actividade como realizador de cinema.

Palavras-chave

Carlos Porfírio, Cinema Português, Um Grito na Noite, Sonho de Amor, Modernismo

Abstract

From a generation of modernists, a group of portuguese artists will emerge also as cinema directors. Among them, Carlos Porfírio inspires a particular reading on this period of portuguese cinema history. As several of these artists, he is an artist who also tries cinema. However, he adquired knowledge, travelling and making part of artistic life – and also in cinema – as no other one of this group of fellow compatriots. This body of experiente will make Porfírio and his activity as cinema director a particular case in Portugal.

Keywords

Carlos Porfírio, Portuguese Cinema, Um Grito na Noite – A Scream in the Night, Sonho de Amor – Love Dream, Modernism

É porventura lógico que se pense um cineasta português dos anos 40 como doutrinário de um certo cinema popular. Portugal conheceu um período cinematográfico comumente designado como “Anos de Ouro”, época caracterizada por uma produção de cinema em duas vertentes: o filme histórico-patriótico por um lado e, por outro, a denominada comédia popular.

Os realizadores responsáveis por esta dicotomia provêm, *grosso modo*, de uma geração de influência modernista. Veja-se o exemplo do arquitecto Cottinelli Telmo (*A Canção de Lisboa*, 1933), ou do artista Leitão de Barros que nos anos 20, 30 e 40 assina um punhado de obras de estética de ruptura entre nós, e que também é responsável por filmes de grande simbolismo patriótico (*Inês de Castro*, 1945 e *Camões*, 1946, no segundo caso; *Maria do Mar e Lisboa*, *Crónica Anedótica*, ambos de 1930 no primeiro). Este cineasta, bem como António Lopes Ribeiro ou mesmo Arthur Duarte, são homens que conheceram ou trabalharam nos estúdios alemães da UFA ou na longínqua Mosfilm, não sendo por isso verosímil que das mesmas empresas não tenha havido absorção de processos e estéticas, aplicadas depois, embora naturalmente a outra escala, ao cinema português.

Outro aspecto que é preciso salientar prende-se com o facto de a produção de cinema executada conforme a dicotomia identificada, estar evidentemente ligada a uma política de cinema intrinsecamente ligada à Política do Espírito de António Ferro e do organismo por este dirigido: Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação. Significa isto que por um lado o modelo de produção está em linha com os objectivos políticos do Estado Novo. Todavia e por outro lado, António Ferro não deixa de estar identificado com vertentes modernistas, ou não fosse ele o editor da *Orpheu*, entre outras actividades. E deste modo, o cinema português terá mais a ver com o modernismo do que à primeira vista se poderá supor.

O caso de Carlos Porfírio parece-nos divergir deste tipo de fenómenos de influência estética ou processual. É forçoso, desde logo, enquadrar Porfírio nesta geração, pois tirando o caso de Lopes Ribeiro (mais novo, de 1908, e que viria a ser, a seu tempo, o cineasta oficial do Estado Novo), todos os outros são nascidos entre 1895 e 1897, incluindo António Ferro. Além disso, todos ou quase todos tiveram um percurso profissional artístico que também passou pelo cinema.

Ora, esta é uma geração cujo nascimento coincide precisamente com o nascimento do Cinema. Este, desde que surge com os irmãos Lumière até que esta geração por ele se deixa seduzir, conheceu a sua natural evolução. O Cinema foi de unipontual a pluripontual, graças ao advento dos filmes de perseguição, deixando de conter um só enquadramento e passando a contar com a noção de tempo cinematográfico. Surgem as noções de Fora-de-Campo, de Montagem Alternada, de Profundidade de Campo, etc. Griffith nos Estados Unidos estabelece o Grande Plano e a Montagem Paralela. Eisenstein na União Soviética teoriza e pratica a Montagem de Atracções, a

Montagem Intelectual e o Patético. É toda uma linguagem que evolui com o nascer e primeiros anos do século XX, influenciando decisivamente um conjunto de homens que, sobretudo na Europa, vão chamar a si o Cinema para a sua própria riqueza intelectual e expressão artística.

Se pensarmos no Futurismo, caro a Porfírio, verificamos que será porventura natural que, havendo interesse em tal corrente artística, o interesse pelo Cinema era quase uma consequência. Um e outro celebram a Máquina, a Velocidade, o Ritmo, a Dinâmica. Quando cerca de 1915 surge a designação “7ª Arte”, atribuindo estatuto artístico ao Cinema, o teórico italiano Ricciotto Canudo expressa o conceito de Cineplastia, abrindo o caminho do cinema às vanguardas europeias.

Canudo considera o Cinema como uma “indústria heróica”, tal como o avião ou o automóvel. O paralelo com a “vida perigosa da modernidade”, como escreveu Marinetti é então claro. Se Marinetti manifesta a ruptura com o classicismo e elogia a velocidade, então o cinema corresponde às ideias por si defendidas, na medida em que se trata da primeira arte absolutamente nova. Trata-se de uma arte sem tradição, não tem uma História atrás de si, sendo a primeira arte que nunca foi clássica. Mas será todavia uma arte, segundo Canudo: “o cinema é um conto visual feito com imagens, pintado com pincéis de luz”. Não tardará que os futuristas se aproximem do Cinema. A guerrilha destes artistas começa em 1916, ano em que Arnaldo Ginna realiza *Vita Futurista* com a colaboração do próprio Marinetti e de Giacomo Balla e, no ano seguinte, Anton Bragaglia estreia *Thais*.

Evidentemente que o Cinema não é território monopolizado pela corrente futurista. Fernand Léger, Dali ou Duchamp, entre vários outros, passam por experiências cinematográficas. Na Alemanha, Kirchner trabalha uma “arquitetura da luz” através do cinema expressionista, o qual encontrará o seu apogeu em *Das Kabinett des Dr. Caligari* em 1920, por Robert Wiene. Na União Soviética, com base no Teatro de Atracções, o cenógrafo, ilustrador e encenador Serguei Eisenstein insere em 1923 o filme *Dnevnik Glumova / O Diário de Glumov* num espectáculo de palco e rende-se ao cinema, no qual viria a ser um dos grandes teóricos de montagem. O seu compatriota Dziga Vertov recupera a ideia de Canudo de cinema como Arte Ciclóptica, idealizando a câmara cinematográfica como olho-cérebro mecânico, desenvolvendo o chamado Kino-Eye. Em suma e voltando a Itália, a cineplastia defendida por Canudo atribui um carácter híbrido ao cinema, ligando-o à velocidade e também às artes plásticas, levando estas a um patamar de movimento mecânico.

O que acontece em Portugal? O Cinema português é território de experiências de vanguarda tardias, verificando-se que ao início de Leitão de Barros com *O Homem dos Olhos Tortos* em 1918, corresponde a primeira experiência de Cottinelli Telmo no cinema, mas enquanto decorador. Ora, até à aventura de Carlos Porfírio na Gharb Film em 1925, para além do caso de Leitão de

Barros só Almada Negreiros fez cinema, e como actor, no filme *O Condenado* de Mário Huguin em 1921. Todos os outros têm o seu arranque posteriormente. Jorge Brum do Canto realiza em 1929 *A Dança dos Paroxismos*, António Lopes Ribeiro faz as primeiras experiências em finais dos anos 20 e o madeirense Manuel Luiz Vieira dá-nos *O Fauno das Montanhas* no ano de 1926.

Este carácter pioneiro de Carlos Porfírio – e fora de Lisboa – justifica-se por ser o único futuro cineasta que esteve em centros de produção artística. Leitão de Barros e Lopes Ribeiro viajam, mas viajam patrocinados para ver e aprender Cinema em concreto. Porfírio, por outro lado, pode bem deduzir-se que tenha participado ou assistido a debates e tertúlias no âmago da vida artística sobretudo parisiense. Teve então oportunidade de ver, observar, apreender, absorver informação artística e obter conclusões e ensinamentos. Não é difícil imaginar Porfírio a visionar filmes de vanguarda à noite e a observar obras de arte durante a tarde.

Carlos Porfírio participa então no projecto que tem por nome Gharb Film, de carácter modernista, no seu Algarve-natal. Mas antes de abordar esse fenómeno – quase – isolado, é pertinente entender que o Modernismo - e entenda-se aqui o Futurismo sublinhado – conhece um núcleo de criação em Lisboa, obviamente, mas vai conhecer uma corrente que se situa no eixo Faro – Olhão – Tavira e do qual no que ao cinema diz respeito, a Gharb Film é porventura uma descendente.

Na comunidade tavirense são conhecidas, ainda hoje, as afinidades que ligam Fernando Pessoa a esta cidade por motivos familiares, tendo o poeta ali nascidos e residentes vários parentes, a começar pelo avô paterno e terminando nas tias que visitava, bem como na propriedade onde terá estado retirado pelo menos uma vez. Serão, é certo, factores mais que suficientes para que o heterónimo Álvaro de Campos ali tivesse a sua naturalidade. Jacinto Palma Dias defende o referido eixo Faro – Olhão – Tavira, em clara cumplicidade com o que se passava em Lisboa, o que o caso da *Portugal Futurista* em 1917 parece comprovar. No grupo de Santa Rita Pintor, Almada, Amadeo e Pessoa, este último é quem se assemelha mais a um elo de ligação. São factos que o farenses Carlos Porfírio vem a ser o editor da revista, e que a mesma menciona apenas dois pontos de venda (tabacarias em Lisboa - Rua do Ouro – e em Faro).

Palma Dias refere que Roberto Nobre, nascido em 1909 em São Brás de Alportel - que viria a compor capas e ilustrações para o livro *A Selva* de Ferreira de Castro, tal como outros modernistas algarvios – “vai residir para Olhão antes de partir para Lisboa em 1926. E aí encontra Francisco Fernandes Lopes, o homem que definira Olhão como Vila Cubista e ao qual Fernando Pessoa escreve em 1919 solicitando-lhe a fundação de uma revista de cultura (...)”. Estaria assim reconstituído o retrato de uma espécie de rede modernista algarvia, de “precoce constituição” porquanto, refere Palma Dias, “a universitária Patrícia Palma ter descoberto mui recentemente [2015] que

o vocábulo Futurismo apareceu pela primeira vez na imprensa escrita portuguesa em 1909 a bordo do jornal *O Herald* então publicado em Tavira". Remata o investigador afirmando que o território intelectual de conforto dos modernistas em vésperas dos anos 20, estaria situado no Algarve, "mais propriamente no paralelo Faro – Olhão – Tavira". Ora entre Faro onde se movimentam os modernistas do sul e Tavira, onde Pessoa se movimenta e onde curiosamente o Futurismo nasce na imprensa portuguesa e onde, mais curiosamente, o futurismo surge em motivos arquitectónicos; localiza-se a Vila Cubista, Olhão, onde tem lugar a produção da empresa Gharb Film.

Quando em Novembro de 1925 Carlos Porfírio se torna sócio fundador da empresa com Rberto Nobre, já o mesmo tinha acontecido em Faro, com a empresa Films Sancho Lda. Mas entre uma e outra data Porfírio viaja pela Europa, demorando-se em Paris. Emmanuel Correia refere passagens de Porfírio como *designer* de padrões para vestidos, bem como em escolas superiores de arte. Refere relações próximas com Picasso, Vlaminck e Kisling, bem como com os realizadores Marcel L'Herbier, Jacques Feyder e Carl Dreyer. Ora, a única produção da Gharb Film, a obra *Charlotim e Clarinha* realizada por Roberto Nobre em 1925, é uma obra de clara influência surrealista, operada por dois não cineastas, mas artistas modernistas que são seduzidos pelo Cinema, não obstante Nobre ensaiar já a crítica cinematográfica que viria a incrementar. Além disso, tinha nesta altura alguma experiência como assistente de imagem de Albert Durot, francês que em meados dos anos 10 tinha trocado o seu país por Portugal onde, no Porto, trabalhara em vários documentários e alguns filmes de enredo na Invicta Film. Mas Roberto Nobre era também pintor, pelo meio de uma profícua obra no campo do desenho gráfico. É este mesmo carácter de artista plástico seduzido pelo cinema que é possível ser encontrado nas realizações cinematográficas de Carlos Porfírio, já nos anos 40.

Quando no Verão de 1944 se anuncia o arranque do filme *Sonho de Amor*, a novidade tem ares de superprodução. Desde logo pela imprescindível participação do mecenas Agostinho Fernandes e dos estúdios por si fundados, a Cinelândia, que a seu tempo se transformariam nos famosos estúdios do Lumiar da RTP. Agostinho Fernandes é um industrial algarvio dedicado à pesca e conservas de peixe. Mas também é dedicado a suportar largamente a produção artística de nomes provenientes da sua região. E Porfírio não é excepção, é antes a regra.

Esta produção de visibilidade sumptuosa na tela, graças aos cenários e decoração, adereços e guarda-roupa, beneficiava da participação de artistas plásticos e da estreia de uma artista olhanense, Maria Eduarda Gonzalo, apostando Porfírio na sua figura e dotes artísticos, ideias a fazer lembrar, com as devidas distâncias, uma reminiscência do *star system* norte-americano.

Contudo, o que resulta como produto final é um filme desarticulado, severamente amputado na montagem de bruscos cortes, forçoso que era encurtar

uma duração inicial de mais de três horas e meia. Além deste factor decisivo, a fotografia e o som foram considerados, à época, pouco mais que mediócrs. Sublinha-se à época pois, tanto no caso desta produção como no seguinte filme de Carlos Porfírio, a banda sonora está perdida na sua totalidade, o que torna impossível uma reavaliação ou comprovação da mesma opinião.

Todavia, e salpicando todo o filme, há aspectos a considerar tendo em conta que Porfírio é um artista plástico com a capacidade de relacionar várias correntes de criação bem como várias expressões artísticas a começar pelo próprio cinema, ou não o tivesse absorvido em várias das suas vertentes estéticas. Note-se que a acção do filme, situada na Lisboa de 1900, assinala uma época de ruptura artística. Uma época em que o Realismo-naturalismo se vê confrontado com correntes inovadoras e onde o Romantismo, ao invés de se esgotar, tem ainda a capacidade de se regenerar em Neo-Romantismo e Ultra-Romantismo.

No campo das artes plásticas, a capital ainda tinha que esperar pela verdadeira pedrada no charco. Por outro lado, na Lisboa literária e teatral da viragem do século a discussão e disputa estética era uma realidade, a começar pelo movimento Teatro Livre sob o mote "Transformar pela Arte, Redimir pela Educação". E Porfírio tinha destes aspectos clara consciência, brincando com as figuras de Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, ao mesmo tempo que contrapõe sugestões de Renoir e piscadelas de olho aos cubistas, entre outras alusões ou relações estéticas estabelecidas no filme.

Por exemplo, numa mesma sequência, do jardim onde se divertem duas jovens – e onde Fragonard pode ser identificado – a acção passa para o interior de um café lisboeta. E aqui encontramos figuras facilmente conotáveis com Ortigão e Eça.

Noutro ponto, Fernanda e Mário passeiam sob as copas de árvores e é difícil não evocar



Sonho de Amor, 1945



Sonho de Amor, 1945

algumas telas de Renoir. Quanto ao Cubismo, a alusão é evidente na imagem do violoncelo quebrado de Luciano.

E quanto à sombra que persegue Fernanda pela parede até que a ela se cola como um espectro de tragédia, afirma por si só que a lição expressionista foi apreendida.

Lição essa que, como se referiu, foi estudada muito provavelmente em Paris e, dessa cidade, Porfírio dá-nos uma arrojada referência com a meia que a rapariga compõe antes de entrar no salão de can-can.

Em 1948 surge *Um Grito na Noite*. A capacidade de relacionar correntes artísticas não se esgota no primeiro filme, e Porfírio prova-o nesta nova produção. Mas esta, bem como os seus objectivos, são bem diversos. Aqui o cineasta pretende, acima de tudo, um filme que se entenda como uma espécie de manifesto algarvio, através da história de um amor quase impossível entre o prevaricador e a virtuosa, pontuada por crime e paixão, tantas vezes de mãos dadas na 7ª Arte. Todavia quase nunca – esta será a excepção – o terreno raiano da serra algarvia foi palco de enredos cinematográficos desta natureza, muito menos com um pano de fundo como o contrabando praticado por muitos homens e mulheres na região de Alcoutim.

Sobretudo, a esta narrativa corresponde um discurso fidelíssimo em termos sociológicos e antropológicos, tal como notou Emmanuel Correia. Do guarda-roupa à decoração de interiores – e exteriores, essencial para o Algarve de leste – da profusão de adereços à exploração de actividades lúdicas, Emmanuel Correia analisa de que modo o realizador foi extremamente rigoroso na abrangência do aspecto visual do filme. A interpretação conta com figuras de experiência no Cinema, mas que são casos sérios do Teatro, como Emílio Correia, Maria Emília Vilas ou Mário Santos, este de uma família de grande nome e tradição no palco. Contam-se ainda João Perry, pai do actual actor do mesmo nome,

e também Maria Eduarda Gonzalo, a olhanense que Porfírio quis dar ao estrelato no filme anterior. À produção, da Filmes Castello Lopes, associa-se uma vez mais Agostinho Fernandes, que novamente perde avultadas somas. Também este filme não vai conhecer êxito comercial e, não obstante, a crítica anuncia um “sopro de novidade no nosso cinema”.

Três factores parecem contribuir para tal frase do jornalista, a qual não constitui exagero de maior. Em primeiro lugar o referido rigor etnográfico que percorre toda a acção do filme. Segundo, as referências modernistas que Porfírio convoca para *Um Grito na Noite*, onde se identificam arrojadas composições que fazem com que cenas transitem energicamente do exterior para o interior; a imposição de movimento oferecida pela montagem, bem como referências a vanguardas cinematográficas como o claro exemplo do Expressionismo. Finalmente, o facto de Carlos Porfírio compor cinematograficamente, isto é, em imagens em movimento, algumas telas da sua autoria e que aqui se enquadram de forma pertinente. Neste particular, encontram-se os casos evidentes do balão de São João e dos saltos à fogueira na mesma festa. Ainda a paisagem com roupa a secar e, principalmente, o combate de carretilhas, tradicional disputa em que grupos de homens se desafiam a manipular fogos-de-artifício. A dinâmica dos fogos surge aqui decisiva, ela que fora pintada anteriormente por Porfírio com grande sentido impressionista.

A vanguarda cinematográfica faz-se notar através sobretudo do expressionismo patente na cena da morte de Damião, onde uma vez mais o espectro surge na parede, formando a sombra que anuncia o desfecho.

A acção do filme é por vezes dinamizada com subtis passagens do espaço interior para o exterior da cena que o invade. Nestes casos, Porfírio quis ilustrar a invasão do espaço doméstico pelo intruso que do exterior chega.



Um Grito na Noite, 1948



Um Grito na Noite, 1948

Mariano, o intruso, sendo um dos vértices de um triângulo amoroso, simboliza essa invasão, surgindo a cavalo ou a pé, isto é, superiormente ou de igual para igual.

Destaca-se ainda o retrato da boémia, tão caro a tantos artistas plásticos, que Mário protagoniza.

Chegando à conclusão do filme, encontramos nele um interessante exercício rítmico – cinematograficamente falando – que conclui no Grito! do título expressado por Francisca, e que sugere algo dos Grandes Planos do cinema de vanguarda soviético.

Finalmente, a preocupação etnográfica que Porfírio expressa categoricamente nesta obra. Já patente, como referido, nas suas telas agora animadas em cinema, revelada também nas casas típicas desta região algarvia que, para além do interior, tem no seu exterior uma importância decisiva, como ficou anteriormente expresso.

Como atrás se defende, Carlos Porfírio enquadra-se numa geração de cineastas, actividade onde chegaram por via de outras expressões artísticas. Mas, ao invés dos demais, Porfírio abraça a realização cinematográfica tardiamente e, sobretudo, não se enquadra em nenhuma das duas vertentes de produção identificadas dos “Anos de Ouro”: comédia popular e filme histórico-patriótico.

O que nos dá Carlos Porfírio? Um cinema que procura relacionar, na produção portuguesa de modo singular, a 7ª Arte com as artes plásticas ou com a sua herança histórica de vanguarda. Por outro lado, recuperando o caso do primeiro filme, Porfírio demonstra que uma obra cinematográfica de época, situada em 1900, não é apenas, como refere Emmanuel Correia, “a vida e o viver da aristocracia e alta burguesia duma Lisboa luxuosa, tardo-romântica de 1900 (...) a frivolidade dos bailes e de café-concertos.” É sim, neste caso e ainda que envolto nas roupagens que o investigador identifica, um retrato de uma sociedade onde as rupturas

estéticas derrubam muros e preconceitos, por vezes com severos sacrifícios de talento e espírito, quando não físicos.

E se o primeiro filme não deixa de constituir uma crítica social aos anos 40 através do retrato de uma outra época, a segunda obra continua um percurso de arrojada audácia. Várias são as obras cinematográficas que procuram retratar outras tantas regiões do país. Contudo, nenhuma delas atingiu o nível de rigor de Porfírio, muito menos complementando tal retrato com recurso a soluções e relações estéticas como este cineasta. Nem mesmo, também no Algarve e financiado também por Agostinho Fernandes, o filme que o portimonense Armando de Miranda quis fazer sobre os pescadores algarvios – *Ave de Arribação*, 1943.

É preciso entender, certamente, que a súmula de experiências que fizeram o percurso artístico de Carlos Porfírio, fazem com que este artista tenha de ser colocado numa fasquia superior. E que em *Um Grito na Noite*, para além do artista plástico, para além do esclarecido cineasta, adivinha-se o futuro etnógrafo que a partir de 1955 organiza e dirige o então Museu Etnográfico Regional, instituição de que só a morte o irá separar.



Um Grito na Noite, 1948

Bibliografia consultada

AAVV, Antologia do Futurismo Italiano – Manifestos e Poemas, Veja, Lisboa, 1979.

Canudo, Ricciotto, L'Usine aux Images, Séguiet/Arte, Paris, 1995.

Correia, Emmanuel, Carlos Porfírio Cineasta, Colibri, Lisboa, 2001.

Dias, Jacinto Palma, Estéticas e Inestéticas do Algarve Contemporâneo, Fornalha, Castro Marim, 2015.

Grilo, João Mário, As Lições do Cinema, Colibri, Lisboa, 2007.

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do N.º8 e 9 de Convocarte

Pares Académicos Internos à UL:

- **Annabela Rita** – Faculdade de Letras & CLEPUL/da Universidade de Lisboa, APE, Observatório da Língua Portuguesa
- **Cristina Azevedo Tavares** – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA
- **Eduardo Duarte** – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Investigador do CIEBA, Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia
- **Fernando António Baptista Pereira** – Professor Associado da FBAUL; investigador integrado do CIEBA; investigador colaborador do Laboratório Hércules; Presidente da FBAUL
- **Fernando Rosa Dias** – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Investigador do CIEBA, Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica Geral da Revista Convocarte
- **Margarida Calado** – Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte; Investigadora do CIEBA

Pares Académicos Exteriores à UL:

- **Angela Ancora da Luz** – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro
- **António Quadros Ferreira** – Professor Emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
- **António Trinidad** – Doutor em Filosofia e Letras, Universidad de Extremadura, España-Universidade do Porto, Portugal. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Master of Arts, KU Leuven, Bélgica
- **Cristina Pratas Cruzeiro** – Doutoramento em Ciências da Arte (FBAUL); Bolseira de Pós-Doutoramento IHA-FCSH/NOVA
- **Isabel Nogueira** – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente
- **Joana Cunha Leal** – Professora Auxiliar do Departamento de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Directora do Instituto de História da Arte da FCSH-NOVA

- **José Francisco Alves** – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre
- **Juan Carlos Ramos Guadix** – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada
- **Julieanna Preston** – Professor of Spatial Practice, Masters of Fine Art Coordinator, Spatial Design Acting coordinator, Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
- **Leonor Veiga** – PhD from Leiden University (2018); curadora, investigadora, CIEBA
- **Mário Caeiro** – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
- **Mark Harvey** – Professor na University of Auckland, New Zealand, Performer
- **Martin Patrick** – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff; MFA, Doctoral Supervisor, Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington, <http://www.martinpatrick.net>
- **Pascal Krajewski** – PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du CIEBA
- **Pedro Roxo** – Doutorado em Ciências Musicais. Professor Auxiliar (Etnomusicologia), Departamento de Ciências Musicais da FCSH.UNL e investigador de pós-Doutoramento no INET-MED, Aveiro
- **Raquel Henriques da Silva** – Professora Associada com agregação da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História da Arte FCSH-UNL.
- **Rita Macedo** – Professora Auxiliar do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa
- **Sylvie Coellier** – Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Université Aix-Marseille (UAM); Laboratoire d'Études en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses Universitaires de Provence.

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

- **Michel Guérin** – Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.
- **James Elkins** – Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.

Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com *Leitura e Revisão de Pares* (peer review), sem chamada de textos (call for papers) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de *Revisão de Pares* (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Editorial (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o *Dossier Temático*, terá que colocar o seu trabalho também em processo de

revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não respondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por

desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 – legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. Convocação dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou *email* de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número ímpar de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia