

2º CICLO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

Tecendo a persistência da(s) memória(s)

Itinerários exílicos no século XX: Vieira da Silva e Daniel Blaufuks

Jessica Duarte da Silva

M

2021



Jessica Duarte da Silva

Tecendo a persistência da(s) memória(s)

Itinerários exílicos no século XX: Vieira da Silva e Daniel Blaufuks

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes: Especialização em Estudos Comparatistas, orientada pela Professora
Doutora Ana Paula Coutinho Mendes

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2021

Jessica Duarte da Silva

Tecendo a persistência da(s) memória(s)

Itinerários exílicos no século XX: Vieira da Silva e Daniel Blaufuks

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes: Especialização em Estudos Comparatistas, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida:

E, quando se celebram as linhagens e alguém diz que tem sete antepassados ricos, ele acha que o louvor revela uma visão estúpida e limitada, de quem é incapaz, por falta de educação, de olhar a [175a] eternidade e calcular que cada um teve incontáveis milhares de avós e antepassados, entre os quais deve ter havido muitos milhares de ricos e pedintes, reis e escravos, bárbaros e Gregos.

Platão, *Teeteto*

E ao fim de tanto amor comecei a sentir pelos vivos o que sentia pelos mortos. A maneira de os ouvir ler. O sentar-me junto à mais baixa inflexão de voz, vendo a descida do som e as mãos que participam na leitura. Ficar sentada para sempre junto aos joelhos senis desses leitores entre os vivos. Conhecê-los e reconhecê-los com uma auréola de luz divina no crânio como a que tinham os mortos santos pelo seu merecimento. Aqueles de que eu fora testemunha por vezes reveladora durante quase cinco décadas. O que eu sentira elaboradamente pelos mortos sobretudo o desejo avassalador da ressurreição estava agora a ser exigido para os vivos, a própria carnalidade. Todo o ouro que mostram as figuras aparecidas na leitura.

Fiama Hasse Pais Brandão, *Visões Mínimas*

Sumário

Declaração de Honra.....	6
Agradecimentos	7
Resumo	8
Abstract.....	9
Nota introdutória.....	10
Introdução	11
I. Inseparabilidade(s): imagem, lugar, memória.....	16
I.1. A memória, essa contínua escultora	25
II. Sob o mesmo céu: percursos exílicos europeus no século XX	38
II.1. Memória, exílio, infância, raízes.....	47
II.2. Vieira da Silva: no exílico labirinto contemplando mundos	52
▪ Retrato de um itinerário convexo.....	52
▪ Espiraladas semelhanças, sobrevivências, memórias da/na pintura	60
II.3. Daniel Blaufuks: herdar e (re)transmitir	70
▪ Memórias, essas janelas abertas <i>sob céus estranhos</i>	70
▪ Arquitectar o «eu» a partir do «outro»	80
Considerações finais	85
Referências bibliográficas.....	90
Anexos.....	100

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito académico.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes pela amabilidade, disponibilidade, pelas preciosas recomendações e revisões e, sobretudo, por ter estimulado a minha postura crítica e reflexiva.

Em segundo lugar, aos professores/as de História da Arte, aos meus colegas e amigos/as da licenciatura que durante três anos de aprendizagem me proporcionaram novos olhares sobre a arte/vida.

De igual modo, agradeço todos os ensinamentos teóricos dos/as professores/as do mestrado, neste sentido estando particularmente grata ao Professor Doutor Luís Fernando Adriano Carlos e à partilha da referência dos estudos da medievalista Mary Carruthers fornecida pelo Professor Doutor Belmiro Fernandes Pereira no âmbito da unidade curricular de Retórica e Pedagogia.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todos aqueles que comigo conviveram durante o processo de escrita, mormente a partilha de conhecimentos pelo colega Daniel Abraão e as impressões e críticas construtivas do Pedro, à minha família, ao meu cão pela simples e fundamental existência.

Resumo

A presente dissertação compreende o estudo da memória enquanto mecanismo inerente à vida ativa, contemplativa, às linguagens artísticas e sua sequente inseparabilidade das imagens e dos lugares. Por conseguinte salientam-se a presença de continuidades, humanizadoras do tempo e do devir das comunidades, relevando-se a infância enquanto nuclear estágio de formação de memórias, implícita e explicitamente, expressas na arte. Após o primeiro bloco conceptual, centraliza-se a reflexão nos trabalhos de Vieira da Silva, produzidos durante o período brasileiro na condição de apátrida (1940-1947), e na narrativa visual e pós-memorial *Sob céus estranhos: uma história de exílio* (2007) de Daniel Blaufuks, deste modo refletindo-se sobre a matricial condição exílica, circunscrevendo-a às décadas de 30 e 40 do conturbado século XX, sumariamente contextualizado no seguinte *corpus* textual.

Palavras-chave: Artes visuais; exílio; memória; Daniel Blaufuks; Vieira da Silva; infância; migrações no século XX;

Abstract

The present dissertation comprises the study of memory as an inherent mechanism to active, contemplative life, artistic languages and their consequent inseparability of images and places. According to this perspective we emphasize the presence of continuities, which humanizes time and communities, revealing the childhood as a nuclear stage in the formation of memories, explicitly and implicitly, expressed in works of art. Therefore, this reflection focuses on the works of Vieira da Silva, produced during her exile in Brazil (1940-1947), and on the visual and post-memorial narrative *Under the same sky: a story of exile* (2007) by Daniel Blaufuks, in this way underlining the exile condition, circumscribing it to the 30's and 40's decades of the XX century, briefly contextualized in the following textual *corpus*.

Key-words: Visual arts; childhood; exile; Daniel Blaufuks; memory; Vieira da Silva; XX century migrations;

Nota introdutória

Para facilitar a leitura do segundo bloco reflexivo da presente dissertação, verificou-se oportuno serem anexadas algumas imagens relativas aos trabalhos de Vieira da Silva e a *Sob céus estranhos: uma história de exílio* de Daniel Blaufuks. Recomenda-se, em contrapartida, para uma mais extensa contemplação do *corpus* visual, a consulta do *Catalogue raisonné*, referenciado na bibliografia, o *index* de imagens da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva assim como se sugere a consulta do livro de artista de Blaufuks.

Introdução

Investigar, num breve espaço-tempo “entre as coisas do Mundo a mais longa e a mais curta” (Voltaire 1999:106), para citar Zadig, a célebre personagem voltairiana, implica assumir o caráter breve, e forçosamente incompleto, da pesquisa. Dessa consciência temporal culminou a escolha do quadrante temático da presente dissertação que, por conseguinte, continua problematizando algumas das questões já ponderadas no âmbito do mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes: Especialização em Estudos Comparatistas. Prosseguindo-as, aprofundam-se e amadurecem-se as primeiras sementes – termo recuperado dos fragmentos de Novalis – com intuito a um mais amplo entendimento da memória, e por conseguinte do esquecimento, da sua inseparabilidade das imagens e dos lugares, estabelecendo-se nexos relacionais com o fenómeno exílico, nomeadamente no conturbado século XX.

Para isso centraliza-se a reflexão em alguns trabalhos de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) – dada a amplitude da obra – produzidos entre 1940 e 1947, anos em que permaneceu apátrida no Brasil, e na história familiar, ou melhor, no testemunho pós-memorial *Sob céus estranhos: uma história de exílio* (2007) de Daniel Blaufuks (1963), que sugestivamente sugere o título metafórico do romance *Sob céus estranhos* (1962) da escritora Ilse Losa (1913-2006), exilada na cidade do Porto.

A escolha do presente *corpus*, consequente com a minha primeira formação em História da Arte, compreende a valoração de dois artistas com projeção internacional cujos percursos e obras tanto alargam o entendimento do exílio, como da identidade nacional, esta última formada de plurais imaginários a quem não são alheios os acontecimentos históricos nem as respetivas memórias. Nestes exemplos aglutinam-se *biografemas* (Barthes2014:39) que, não obstante a sua singularidade, se circunscrevem no cenário migratório dos anos 30 e 40, ao mesmo tempo sendo reveladores da transversal persistência de dinâmicas ontológicas comuns, entre elas a nuclear e categórica experiência exílica, aqui explorada para lá de qualquer sentido religioso.

Contrariando essa visão, releva-se a conjugação entre a *Erlebnis* e a *Erfahrung*, conceitos benjaminianos, a vivência e a experiência. Segundo Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador*, desde a primeira guerra mundial – de onde muitos voltaram silenciosos –, a experiência foi sendo esvaziada, acompanhando-lhe a decadência moral

e axiológica, superlativando-se, ao invés dela, o registo informacional (Benjamin 2012:28). Todavia, e sem contradizer a sua perspectiva, as experiências, para lá das vivências, encontram-se espelhadas, ainda que implicitamente, nas formas e nas linguagens artísticas inevitavelmente dependentes da memória, humanizadora do tempo.

O tempo, esse grande escultor, nos termos de Marguerite Yourcenar, tal como a memória, tece-se dinâmico e espiralado, concebido e concebendo múltiplas imagens como ensaiam Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo* e por inerência relacional os intelectuais e os «profetas desarmados» dos anos vinte. As suas múltiplas dimensões tornam-no uma densa textura plurívoca de memórias individuais, culturais, coletivas, tecida de continuidades metamorfoseadas, isto é, persistentemente reinventadas.

Neste sentido, não obstante as ruturas – sendo o nascimento o primeiro exemplo – dependemos de continuidades, roldanas geradoras da criação, da geração e dos elos comunicativos entre os plurais seres como aliás expressa a sábia Diotima n’*O Banquete*. No entanto, são inegáveis as insistentes cissuras, engendradas por ímpetos regenerativos e transformadores, nas quais se inscrevem as posições reacionárias e críticas do romantismo e das vanguardas artísticas, erguidas sob a retórica da revigorante originalidade desvinculada do passado. Premissa que problematizada à luz dos estudos de memória, sob a égide dos contornos epistêmicos das Ciências da Cultura (*Kulturwissenschaft*) e dos Estudos Culturais (*Cultural Studies*), contrariam a típica visão de absoluta rutura, num espaço-tempo onde, afinal, subsistem semelhanças, renascimentos, repetições sígnicas e simbólicas que unem e fundem a infinita e intertextual biblioteca humana.

Sendo a memória o esqueleto conceptual da presente dissertação importa realçar que para o seu estudo contribuíram o clássico livro *The Art of Memory* de Frances A. Yates, vindo a lume em 1966, a recuperação dos ensinamentos da arte retórica, os desenvolvimentos da biologia, da cibernética e da linguística (Goff 1998:109), bem como a queda do muro de Berlim e a recuperação dos testemunhos dos últimos sobreviventes do Holocausto. Na sequência desses acontecimentos foram-se multiplicando as celebrações, os arquivos públicos e outras instituições patrimoniais conservadoras dos legados do passado até então pertencentes às grandes famílias, ao Estado e à Igreja (Nora 1984:60).

Conscientes destes factos – aqui referidos como mote contextual – num primeiro bloco reflexivo atenta-se sobretudo nas posturas ensaístas e teóricas de Maurice Halbwachs, T.S Eliot, Frances A. Yates, Pierre Nora, Aleida Assmann, Mary Carruthers, Marianne Hirsch, Nietzsche, Iuri Lotman, Aby Warburg, figuras que a par de outras não citadas – tais como Henri Bergson e Freud – contribuíram para ampliar as abordagens das artes mnemotécnicas distanciando-as da tradicional visão retórica e historicista (Alves *et alii* 2016:7-9). Para além das recentes referências, fundamenta-se a reflexão nos ensinamentos de Aristóteles e São Tomás de Aquino que no *Comentário sobre a Memória e a Reminiscência* refletem sobre a fusão entre tempo, imagem e memória, inter-relação igualmente expressa por Santo Agostinho de Hipona, em *Confissões*, e pelo desconhecido autor da *Rhetorica ad Herennium*.

Após se clarificarem algumas noções relativas à memória, enquadram-se as obras de Vieira da Silva e o livro de artista de Daniel Blaufuks num particular contexto cultural e social do século XX, para esse fim sustentando-nos nos estudos de Irene Flunser Pimentel, Hannah Arendt, George Steiner e Edward Said.

O século XX, embora inaugurando um renovado regime tecnocrático, não deixou de mover-se sob a polarizada visão unidade-fragmentação, ainda que nele sobressaia o domínio do fragmentário, de acordo com Hannah Arendt, característico da sociedade atomizada e do homem massificado que vive em solidão e em competitividade (Arendt 2010:420). No concernente a este regime urge notar que ele tem as suas raízes sedimentadas nos estágios revolucionários da Revolução Francesa – o emblemático acontecimento que incitou as subsequentes revoluções – que dilacerou com uma certa ordem, alterando os modos de operar no mundo, as formas artísticas, as deslocações e as migrações que, cada vez mais frequentes e em grande escala, incitaram o desenraizamento, um dos problemas explorados por Simone Weil em *The Need of Roots*. Filósofa que, por conseguinte, citamos, provando a fundamentabilidade da existência de plurais raízes – em situações exílicas bruscamente perdidas – colocando-se ainda a hipótese de uma parte destas brotarem das memórias formadas na infância.

Sendo a infância o nuclear estágio de formação dos sujeitos, é notória a sua presença, explícita e implícita, em distintos trabalhos criativos, particularmente nos que aqui serão tratados. Colocada esta hipótese, a infância funcionará como um *tertium comparationis* deste estudo comparatista que também procura desenvolver uma leitura

interdiscursiva e interdisciplinar, cruzando o pensamento de Aristóteles, que na *Poética* a considera uma das causas naturais da criação da poesia (Aristóteles 2011:42), São Tomás de Aquino, Philipé Ariés, Maria-José Mondzain, José-Augusto França, todos eles sensíveis a este estágio vivencial. Ainda que nesse capítulo não citados, note-se que inclusive ao longo da *Poética do Espaço*, Bachelard afirma que a infância é uma das recorrentes matérias poéticas, por excelência um período consagrado à imaginação como igualmente a entende Octavio Paz em *Los Hijos del Limo* (Paz 1991:42). Seguindo esta linha de raciocínio reflete-se a possibilidade de o exílio ou a herança do mesmo densificar a sua frequência sem com isto reduzir a respetiva exegese a este tópico visto que os textos artísticos condensam múltiplas experiências, memórias, convenções, sistemas e lógicas compositivas particulares.

Finalmente, culmina-se a reflexão com a análise dos trabalhos de Vieira da Silva e de Daniel Blaufuks, focalizando a análise nos estudos de memória e na categoria exílica, neste prisma servindo-nos particularmente dos ensaios *Pensar o exílio e a migração hoje* de Alexis Nouss e *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio* de Claudio Guillén. De acordo com Alexis Nouss, o exílio manifesta-se quer como uma condição sem vivência, quer como uma condição vivenciada (Nouss 2016:53). Vieira da Silva, como teremos oportunidade de provar, sentiu ambas, delas resultando as produções imagéticas que nos propomos tratar. Para tal utilizam-se, para além dos recursos visuais, entre eles o arquivo digital da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, a documentação epistolar impressa no livro *Escrita Íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes: correspondência 1932-1961*, o *Catalogue raisonné*, o poético retrato *Longos Dias Têm Cem Anos: presença de Vieira da Silva* da romancista Agustina Bessa-Luís, as *Janelas Verdes* de Murilo Mendes, os poemas “O Itinerário Inelutável” de Sophia de Mello Breyner Andresen, “O corcovado de Vieira da Silva” de Luís Filipe de Castro Mendes, convocando-se, além destes, os ensaístas José-Augusto França e Eduardo Lourenço.

Segue-se a interpretação do conjunto de imagens e de textos que constituem *Sob céus estranhos: uma história de exílio* convocando-se outros dos trabalhos de Daniel Blaufuks, entre eles: *Terezín*, os *Cadernos Blaufuks 1 e 2*, os ensaios de *Toda a memória do mundo, parte um* além das complementares entrevistas e referências à curta metragem de Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* (1956) – também título de uma exposição do artista português – e ao poema “Em Creta com o Minotauro” de Jorge de

Sena, escritor que experienciou o exílio. Considerada a natureza essencialmente fotográfica da sua obra torna-se incontornável a alusão a Roland Barthes, que ao longo da dissertação é evocado, e, como complemento interpretativo, a referência a Henri Focillon.

Valeria a pena salientar, como sùmula do apresentado, que a combinação relacional entre estes dois artistas – temporalmente afastados, mas cujas formas de expressão são exemplos da perseverante confluência entre as distintas artes – amplia a compreensão dos fluxos migratórios e exílicos na década de 30 e 40 do século XX, além de permitir enfatizar o papel basilar da memória enquanto mecanismo gerador, neste caso da pintura, da fotografia, da videografia, da literatura, artes miméticas e homólogas por excelência.

I. Inseparabilidade(s): imagem, lugar, memória

Como ponto de partida importa refletir, ainda que de modo obrigatoriamente sucinto, sobre o complexo significado de imagem. A imagem é uma entidade plurívoca, sustenta-o Roland Barthes no ensaio *Retórica da Imagem*. Segundo o semiólogo: “toda a imagem é polissêmica; ela implica, subjacente aos seus significantes, uma «cadeia flutuante» de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia produz uma interrogação quanto ao sentido” (Barthes 2013:300), desta pluralidade resultando a formulação de múltiplas e sobrepostas teorias. De facto, não existe uma só teoria da imagem, compreendê-la implica a problematização de singulares e esquemáticos modelos temporais, reequacionando-se seus valores transcontextuais no interior de uma imaginária linha diacrónica que tende a encará-la, falaciosamente, como mera ilustração da História.¹

Não obstante a multiplicidade de perspectivas teóricas, os seres necessitam da sua força ativa e persuasiva. Vive-se em imagens e por imagens, afirma-o Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, elas recolocam os verbos em movimento (Bachelard 1989:121), são signos coordenadores, roldanas geradoras de continuidades transfiguradas, retransmitindo ideias e valores, deste modo contribuindo para o esbatimento da descontinuidade que nos rege enquanto sujeitos para a morte. Nós que somos, como sabiamente sustenta Georges Bataille, “seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura inteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida” (Bataille 1988:14).

Thanatos apresenta-se ubíquo nas imagens, mentais e físicas, não obstante elas fecundamente dinamizarem as ações vitais dos sujeitos, dos discursos e das instituições que, ora as ativam, ora as desativam sem, no entanto, delas se desvincularem. As imagens constituem-se pois imprescindíveis à existência humana, desejosa de segurança num mundo cuja condição orgânica tende a ser violenta, inesperada, flutuante e frágil. Assim operam, materializando significantes, cristalizando memórias e

¹ Régis Debray, ainda que de outro modo, também sustenta essa posição: “Prétendre isoler une idée d’image serait encore une idée imaginaire. Il n’y a pas un invariant «imago» sous le foisonnement infini du visible, car la diversité est d’essence et l’invariant spéculatif.” (Debray 1992:159)

significados em suportes heterogêneos, vestígios, aparições de ausências, combatendo os ciclos anamórficos dos corpos que tendem à desintegração, putrefação, dissolução.

O Ocidente, culturalmente sedimentado numa forte tradição visual, depende das suas potencialidades de transmissão e de (a)culturação. Porém, como acima afirmado, as abordagens e as posturas teóricas são díspares ainda que entrecruzadas. Para Platão o sensível e o inteligível disjuntam-se, as imagens – *eikones* – são encaradas como reflexos – *phantasmata*; para Aristóteles, em equivalência à sua teoria mimética, elas são *similitudes das coisas corpóreas*; para os latinos a *imago* é um hipercorpo ativo e público (Debray 1992:23), um elo entre o mundo dos mortos e dos vivos, consagrado aos altos membros da sociedade. Segundo Régis Debray em *Vie et mort de l'image*, no Baixo Império Romano a exibição de retratos públicos era controlada, apenas sendo mostradas as efígies de homens influentes, tendo-se alargando o direito aos cidadãos comuns no final da época republicana (*ibidem*). Todavia não se reduza esta postura à civilização em causa. De acordo com o ensaio *Cultural Memory and Western Civilization* de Aleida Assmann, ensaísta que será novamente referenciada, existem relações entre a *imago* e os rituais formadores e consolidadores das identidades coletivas, manifestos nas culturas egípcia, grega, romana ou nos primórdios do cristianismo para quem a lembrança dos mortos representava o triunfo sobre a morte. A imagem era a manifestação da memória eterna, experienciada terrena ou espiritualmente, a partir da fama secular, da *pietas* ou da salvação (Assmann 2011:23). Se a tumba egípcia era virada para o interior, a grega interpelava diretamente os vivos assim perpetuando vívidas as memórias dos corporeamente ausentes (Debray 1992:24).

Com a disseminação e a implementação do cristianismo no Ocidente, a compreensão da imagem complexifica-se, desde então inaugurando-se acesos debates entre o politeísmo e o monoteísmo, assim o sintetiza Martine Joly em *A Imagem e os signos* seguindo a linha de reflexão de outros pensadores ou como reflete Maria-José Mondzain em *A imagem pode matar?*. Querelas que ressurgem e persistem, de acordo com Mondzain, ainda que em contextos distintos, neste universo de oposições coabitando essencialmente duas visões: a iconoclastia, a iconofobia e a iconofilia, a preservação e o fascínio pela imagem (Mondzain 2015:53). Eterno oxímoro entre o sagrado e o profano, a título de exemplo ressurgido na modernidade com a Reforma da Igreja (Joly 2005:71-72) ou no cerne da conturbada Revolução Francesa. Note-se que

durante a Reforma, enquanto o protestantismo restabeleceu a presença do Livro e da Palavra, a Igreja Católica enfatizou a sua autoridade dando continuidade às sementes lançadas pelos Padres cristãos, “os primeiros a consciencializar-se que a fé se alicerça no olhar. A encarnação da imagem é, para Paulo, uma visibilidade enigmática; ela põe em cena a similitude de um reflexo num espelho vazio, pois a substância divina não é visível” (Mondzain 2017: 30-31).

Prosseguindo esta linha de pensamento, tecida a partir do ensaio *A imagem pode matar?*, Marie-José Mondzain considera que a imagem é constituída por três instâncias, “pertence a uma estranha lógica do terceiro incluído. Sustenta-se pelo visível, invisível e pelo olhar (Mondzain 2017:26)”, conjugando o corpóreo, o imaterial e os sentidos dos seus observadores e possíveis intérpretes. Assim se transfigura o visível em lísvil, o pré-íconográfico em íconográfico e íconológico, desvelando-se sentidos heterogêneos ainda que dependentes de particulares códigos, convenções, sistemas de comunicação, memórias sociais, culturais e coletivas. Do confronto dialógico entre o sujeito e o objeto, que mutuamente se ativam, de modo fusional e por vezes tensional, quebram-se as intransponibilidades do silêncio, corporificando-se e densificando-se as realidades, deste modo convergindo os vetores denotativo e conotativo, os significantes e os significados. Eis como sozinha a imagem nada pode, tornando-se, ainda segundo a filósofa acima evocada, violenta quando silenciada.

Mas quando o silêncio se quebra, as imagens ressurgem vívidas perante o leitor/observador que, por sua vez, é passionalmente movido conforme seus fascínios e desejos interiores, por conseguinte, recorrendo à sua memória inerentemente conectada à dimensão afetiva. Durante este processo, as imagens da mente, da memória biográfica, confluem com as exterior e culturalmente herdadas, assim se apreendendo o real, a partir de imagens mentais pessoais, sociais e coletivas num dialético processo de exteriorização e de interiorização. Deste modo participamos no teatro do mundo, assimilando, reproduzindo, reinventando formas e imagens a partir das atividades contemplativa, crítica, teórica, expressiva, todas elas contribuindo para a (re)formulação das estruturas psíquicas, cognitivas, moldando as dinâmicas de sociabilidade e, simultaneamente, os modos e os modelos de atuação estéticos e ideológicos. Dito isto, depreende-se que tanto as imagens e por inerência as memórias estimulam os indivíduos à ação, impulsionando-os à alteridade e ao incerto ritmo das

constantes modelações do devir. A postura analítica do historiador da arte George Didi-Huberman direciona-se exatamente nesse sentido quando vinca que a partir das imagens se tece o presente, modalidade temporal que ressuscita, traz à superfície, vestígios de um outrora que se reintroduz e revigora num alternante jogo entre a recordação e o esquecimento (Didi-Huberman 2017:10). São as imagens quem guiam e a memória quem as capta e ativa, numa corrente de força motriz de mútuas relações e *conexões de sentido* que se fundamentam enquanto coordenadas para o devir.

Após esta brevíssima e incompleta explanação do conceito de imagem, importa realçar a sua intrínseca relação com a memória visto que ambas são condensadoras da percepção sensorial e da concreta passagem do tempo. Tanto a imagem quanto a memória e, por sua vez, o tempo pertencem às dimensões sensíveis e universais da existência, mostram-no as reflexões de Santo Agostinho de Hipona, em *Confissões*.² Ou o ulterior *Comentário sobre a Memória e a Reminiscência* de Aristóteles traduzido e comentado pelo dominicano São Tomás de Aquino, aluno de Albertus Magnus, responsáveis pela revitalização das obras de Cícero e de Aristóteles (Carruthers 2008:193).³ Baseando os seus estudos em Aristóteles e possivelmente na latina *Rhetorica ad Herennium* (Yates 1974:111) Aquino, na tradução e na respetiva análise hermenêutica do *Comentário*, considera que a imagem torna inteligíveis as coisas, as sensações, os hábitos e as paixões do passado correspondentes aos elementos retidos e assimilados pela inteligência e pelos mecanismos mnésicos. Assim na perspectiva aristotélica, comentada por São Tomás de Aquino, a imagem através da memória,

² Pela sua pertinência reflexiva atente-se nesta passagem de *Confissões*: “eis que chego aos campos e aos amplos palácios da memória, onde se encontram tesouros de inumeráveis imagens de todo o tipo de objeto, trazidas pelos sentidos. Lá está guardado também tudo o que imaginamos, aumentando ou diminuindo ou transformando de qualquer maneira aquilo que foi captado pelos sentidos, ou qualquer outra coisa confiada a eles e neles depositada, que ainda não tenha sido absorvida e sepultada pelo esquecimento. Quando estou ali, peço que se apresente o que procuro, e algumas coisas aparecem imediatamente, outras são buscadas por mais tempo e emergem como de repositórios mais ocultos; outras irrompem em bandos e, enquanto se pede e busca outra coisa, se interpõem como se dissessem: “Por acaso somos nós?”, e eu afasto com a mão do meu coração da frente de minha lembrança, até que o que quero se desanuvie e venha à minha presença de um lugar escondido. Outras surgem facilmente em séries ordenadas segundo as chamo, as anteriores cedem o passo às seguintes, e ao cedê-lo são reconduzidas ao lugar de onde voltarão a se apresentar quando eu quiser. Isso acontece quando narro algo de cor (...)”. (Agostinho 2017:258)

³ A ordem dominicana foi uma das mais proeminentes instituições dedicadas ao desenvolvimento de esquemas, de ferramentas e de técnicas para a potencialização da memória.

permite ao indivíduo lidar com o presente, o passado e o futuro, ainda que a memória seja, nos termos de Aristóteles, relativa ao passado:

Não é possível memorizar o futuro, mas ele pode ser objeto de opinião e expectativa. Haveria, porém, entre ciência da expectativa que alguns, de certo modo dizem ser a adivinhação. Nem é possível memorizar o presente, mas senti-lo, pois com os sentidos não conhecemos nem o futuro nem o passado, mas só o presente. A memória é relativa ao passado. (...) Há sensação do presente, expectativa do futuro, mas a memória é passado. Por isso, toda a memória implica um lapso de tempo. Assim, os animais que percebem o tempo são os únicos capazes de memorizar (Aquino 2016:30-31)

À percepção sensorial e às *paixões da alma* – termo retirado do comentário acima citado – unem-se a inteligência metódica e ordenada.⁴ Ambas interligam as impressões e as sensações recebidas, transformando-as em matéria absorvida pelos processos correspondentes à memória. De acordo com esta perspectiva, memória e inteligência estão dependentes das imagens, paixões de sentido comum, que atuam no plano prático e tangível da matéria (Aquino 2016:43).

A memória e a inteligência, personificadas pelas deidades Mnemósine e Zeus – segundo as interpretações platônicas o deus olímpico que encarna a razão (Nikulin, Dmitri 2015:39) – cristalizam e preservam os fluxos das ações, dos ideários e das atividades humanas. Esses fluxos impermanentes podem ser perpetuados, gravados, imprimidos, seja num pergaminho, num livro, numa pintura, numa arquitetura, numa fotografia ou num outro suporte, tornando visíveis, trazendo à superfície, imagens ou *pictures*.⁵ De facto nenhum ser é capaz de pensar, inclusive abstratamente, sem imagens (Carruthers 2008:63).⁶ Para esse raciocínio nos direcionam as linhas reflexivas de Aristóteles, Santo Agostinho e, posteriormente, São Tomás de Aquino que concluem que não existe memória sem imagens, apreendidas pela contemplação, armazenadas e

⁴ Às paixões correspondem, segundo Aristóteles na sua *Retórica*, o desejo, a ira, os hábitos, os vícios.

⁵ A língua inglesa distingue *image* (imagem mental e poética) de *picture* (imagem material), no entanto são mais complexos os tipos, as origens e as possibilidades de classificação. Ver entrada «imagem» in *Dicionário da imagem*. (2011: 210-211)

⁶ “No human being is capable of thinking entirely abstractly without some sort of signifying image. Thomas Aquinas, thought differing from Aristotle in how and where images for thought were retained, also believed that no human thinking could take place without some sort of image.” (Carruthers 2008:63)

assimiladas pela aprendizagem. Mas para que as imagens, “presenças da ausência” como as define Hans Belting nos seus consagrados ensaios *Antropologia da imagem* (Belting 2014:182), sejam devidamente memorizadas, devem ser artificialmente situadas em lugares para que um determinado sujeito as disponha, as ordene, as localize e as identifique tal como nos ensinam a arte retórica, uma das matérias do *trivium* particularmente influente até ao século XVIII, e as artes mnemotécnicas. Inserindo-as em lugares mentais (*loci*), que o desconhecido autor de *Rhetorica ad Herennium* aconselha serem vazios ou desertos de gente, as imagens, de preferência vívidas e impactantes, incorporam-se na mente, deste modo se domesticando e humanizando Cronos, também como sustenta, contemporaneamente, Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2017:39) ou, séculos antes, Hugo de S. Vítor por influência de Santo Agostinho (Carruthers 2008:54).⁷

Apresentadas estas coordenadas, importará recordar aquela que é tida como uma das principais referências intelectuais relativas à inseparabilidade entre memória, imagem e lugar: a famosa anedota do banquete de Simónides de Rodes, o pré-socrático que, segundo Plutarco, foi o primeiro a unir a poesia com a pintura além de ser considerado o inventor da arte mnemotécnica.

Citado e evocado por Cícero e pelo desconhecido autor da *Rhetorica ad Herennium*, Simónides, dotado de uma eficaz memória, reconstruiu o passado de um lugar, identificando as pessoas que nele inseridas, por ordem do destino supra-humano, foram tragicamente mortas. Segundo o relato de Cícero, o poeta Simónides de Ceos que tinha sido convidado para o banquete de Scopas, na Tessália, onde declamou um poema lírico em sua honra e dos deuses Castor e Pólux, não recebeu o total pagamento pelo serviço prestado ao nobre anfitrião. Então os dois deuses, Castor e Pólux, esperaram que o poeta estivesse fora do palácio para fazerem ruir todo o edifício, levando à morte de todos aqueles que estavam no seu interior (Yates 1974:13). Salvo, Simónides não só recebeu o pagamento completo pela declamação do poema como ajudou a identificar os mortos. Tal como os convidados do banquete, as sensações, as palavras, as imagens, os lugares não cristalizados tendem a morrer, tornando-se fugazes impressões que

⁷ Segundo Hugo de S. Vítor a aprendizagem depende da memorização. Aconselha os estudantes a memorizarem (os salmos), primeiro com o coração, e, em segundo, a partir de um sistema ordenado de cédulas numéricas e mentais, acompanhando-lhes o ritmo, os movimentos, a gestualidade performativa. (Carruthers 2008:101-103)

necessitam de imagens, *lieux de memoire*, – conceito do historiador Pierre Nora (1984) – e de sujeitos que as recuperem, vivifiquem e petrifiquem, cada vez mais em lugares concretos que deste modo fixem o passado, assim considera o já evocado Pierre Nora. Atente-se a propósito no raciocínio do referido historiador francês:

Quanto menos a memória é vivida a partir do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que apenas subsiste através deles. Daí a obsessão pelo arquivo que caracteriza a contemporaneidade, e que afecta simultaneamente a conservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo conjuga-se com a inquietação causada pela exata significação do presente e a incerteza do futuro, para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho, a dignidade virtual do memorável. (Nora 1984:58-59)

A modernidade tecnocrática, de facto, tendo alterado a relação dos sujeitos com o espaço-tempo incitou a criação de lugares de cultura religados aos acontecimentos e às memórias do passado. Tornando tangíveis esses espaços revelam-se camadas que deste modo materializam fragmentos do então desaparecido, dando assim testemunho daquilo que muitas vezes permaneceu intestemunhável, pondo lado a lado tempos disjuntos que se conjugam, entrecruzam e comparam.

Um dos exemplos mais marcantes dessa confluência tensional é o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Polónia, transfigurado num lugar de memória, num museu do Estado (Didi-Huberman 2011:19). Ora, Georges-Didi Huberman no seu ensaio *Écorces*, onde narra a sua visita a esse *lieux de memoire*, reflete sobre a possibilidade de gerar memórias sobre memórias ao mesmo tempo que pondera os limites da cognoscibilidade (a clássica problemática da aparência e da essência) e denuncia a sua banalização quando transformados em objeto e lugar de consumo «turísticos»:

Tous le lieux de culture – les bibliothèques, les salles de cinéma, les musées – peuvent contribuer de par le monde à construire une mémoire d'Auschwitz, cela va sans dire. Mais que dire quand Auschwitz doit être oublié dans son lieu même pour se constituer comme un lieu fictif destiné à se souvenir d'Auschwitz? (Didi-Huberman 2011:25)

Se seguirmos essa linha de pensamento, se estas construções contribuem para um certo esvaziamento significativo e simbólico dos lugares, persistindo o dever de memória não deixa de ser menos verdade que se tornam um meio para a rememoração e para a criação de teias narrativas que contrariam a desmesura que nos condena seres devorados por Cronos. Sendo Mnemósine onisciente, assim considerada por Hesíodo na *Teogonia* (32,38) (Eliade 1963:103), os sistemas, os códigos, as linguagens artísticas e os *lieux de memoire*, em suma, possibilitam a religação entre as plurais temporalidades mantendo elos de continuidade entre os seres, na melhor das hipóteses evitando a repetição dos atos bárbaros ou selváticos do passado.⁸

Curiosamente, Mnemósine é uma deidade vinculada à prudência, uma das quatro virtudes cardinais/cardeais (prudência, fortaleza, temperança e justiça), esta última que o italiano Cesare Ripa, no século XVII, concebe enquanto um dos atributos da memória, no seu fundamental tratado *Iconologia*, obra renomada até ao século XX.⁹ Por sua vez, a prudência vincula-se à sabedoria, logo esta última e a memória andam de mãos dadas, são um tesouro que enobrecem as existências; a sua importância é tal que a ela, à memória, se atribuírem signos metafóricos. Entre eles estão a tábua de cera, a sala de arrumos – referida por Platão no diálogo *Theaetetus* – a livraria ordenada, a colmeia, a *arca sapientiae* – para Hugo de S. Vítor a personificação da igreja – ou o *thesaurus*, a segunda mais utilizada na Antiguidade, a título de exemplo no capítulo III da *Rhetorica ad Herennium*, e na historicamente nomeada época medieval (Carruthers 2008:37).¹⁰ A memória é, em termos gerais, um tesouro onde se armazenam imagens, o tangível e o intangível, e cujo cultivo, ora salva, ora nobilita aquele que a possui:

⁸ Na *Teogonia*, Hesíodo invoca e apresenta as musas, conhecedoras dos diferentes tempos, da seguinte forma: “Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai / hineando alegram o grande espírito no Olimpo / dizendo o presente, o futuro e o passado / vozes aliando. Infatigável flui o som / das bocas, suave.” (Hesíodo 1995:89)

⁹ Leia-se uma parte da descrição da personificação da memória, transcrita a partir de uma edição de 1999: La Memoire a vn double vilage, porce qu'elle eft vn don particulier de lá Nature, d'autant plus confiderable, que parfon moyen, & par les regles de la Prudence, elle comprend toutes les chofes paffées, & celles de l'aduenir. La Liure & la Plume qu'elle tient, nous apprennent, Que la Memoire fe rend parfaite par l'vfage, qui confifte principalement en l'efcrit, ou en la lecture des Liures (Virgine 1999:111)

¹⁰ Rabanus Maurus, no fim do século IX, relaciona as escrituras sagradas com uma colmeia por onde se bebe a sabedoria espiritual (Carruthers 2008:45). No século XVII, o papa Urbano VIII, possivelmente de acordo com esta relação mnemónica, colocou abelhas nas insígnias da sua família, estas surgindo nas portas da biblioteca do Vaticano (*Ibidem*).

Zeno the Stoic (fourth-third century BC) defines memory as *thesaurisma phantasion* or “storehouse of mental images”. *Thesaurus* is used metaphorically in both Romans (2:5) and the gospel of Mathew (6:19-20) in the sense of storing up intangible things for salvation, the Greek being translated by Jerome as a verb, *thesaurizare*, thus: “*Nolite thesaurizare vobis thesauros in terra... Thesaurizate autem vobis thesauros in caelo*” The *Rhetorica ad Herennium* calls memory the treasurehouse of invented things, “*thesaurus(s) inventorum*” (111, 16), referring particular to a memory trained by the artificial scheme which the author proceeds to recommend. Quintilian, also recommending a cultivated memory, calls it “*thesaurus eloquentiae* (XI, 22). (Carruthers 2008:40)

Concluiu-se pois que só uma memória cultivada sustém, a nível retórico, o eloquente e ordenado discurso, a nível metafísico, meditativo e teológico, a salvação – materializada nas *picturas* e nas descrições dos Bestiários – e a nível semiológico e literário a manutenção da *tradio*, a tradição composta de constantes e invariáveis que se vão renovando em consonância com as mentalidades de particulares conjunturas. A partir daqui deduz-se que cada contexto formula os seus próprios sistemas e quadros mnemónicos, assim ordenando o caos, estabelecendo convenções, lugares-comuns e fórmulas discursivas que impulsionam os atos, os diálogos e as metamorfoses culturais e artísticas.

Sendo a memória inerente a qualquer atividade, seja ela ativa ou contemplativa, ela torna-se um imperativo e incontornável tópico, mormente no nosso tempo hiperativo e tendencialmente amnésico, não obstante a sua atual frequência nos discursos, nas artes e nos estudos que a concernem sob múltiplas teorias, taxonomias e tipologias. Neste caso particular a sua abordagem torna-se basilar para a subsequente análise iconográfica e, quando possível, iconológica, dos trabalhos de Vieira da Silva e de Daniel Blaufuks cujas imagens manifestam memórias individuais, culturais, coletivas, sendo-lhes sincronamente inerente o hipertexto relativo aos confluentes sistemas das linguagens artísticas que, por conseguinte, modalizam suas vias estéticas.

I.1. Memória, essa contínua esculptora

“Se bem que todos os sentidos estejam em ligação com o corpo, alguns são mais materiais, como o tato, o ouvido, a vista, o olfato e o gosto. Outros dependem menos do corpo, como a memória, o intelecto e a vontade.”

Erasmus de Roterdão, *Elogio da Loucura*

A memória é, antes de mais, uma capacidade sensível e intelectual.¹¹ Se por um lado é um mecanismo natural, intrauterino, um instrumento mental e cognitivo (*memoria naturalis*) a par da imaginação, do intelecto e da vontade – como elucida Erasmus de Roterdão na citada epígrafe – por outro é um artifício dependente da arte, da diligência (*memoria artificialis*), das dinâmicas da coletividade, dos rituais e das práticas sociais que lhe são extrínsecas.

Entidade omnipresente, subordinada a estruturas de continuidade, a memória e os seus mecanismos associativos e dinâmicos pressupõem o entrelaçamento de imagens, hipertextos correspondentes a temporalidades díspares. Estas últimas que tendem à fusão, como nos mostra o belo poema “Burnt Norton” de T.S Eliot cujos primeiros versos poetizam a contenção do passado-presente-futuro:

Time present and time past
Are both perhaps in the time future,
And time future contained in time past,
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory

¹¹ Seria um desvio inoperante determo-nos nas discussões relativas à questão da memória enquanto faculdade sensitiva e/ou intelectual.

Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. (Eliot 1963:14)

O passado e o futuro tendem para o presente, refere-o ainda Eliot no mesmo poema. Deste modo, reabilitados valores, imaginários e imagens de uma complexa espiral de memórias pessoais e coletivas, os fragmentos do passado são por conseguinte transformados a partir de processos seletivos, assimilativos, associativos, desconstrutivos, de obliteração. Desta orgânica continuidade resultando repetições rítmicas e variações, imprescindíveis para qualquer ordem coletiva coesa e estruturada assim nos ensinam as palavras de *Eclesiastes* e os fragmentos de Novalis. Segundo o emblemático representante do grupo de Jena: “toda a verdade é antiquíssima. O encanto da novidade reside apenas nas variações da expressão” (Novalis 2000:39); ou como expressa o texto sagrado:

O que foi ainda será; o que foi feito far-se-à: não há nada de novo debaixo do sol. 10. Ninguém pode dizer: « eis, aqui está uma coisa nova », porque ela já existia nos tempos passados. 11. Não há memória das coisas antigas; e também não haverá memória das coisas que hão-de suceder depois de nós, entre aqueles que viverão mais tarde." (Ecl 1:1 9-11)

Ainda que tudo tenda para diluição, só a continuidade e a recuperação das plurais raízes tornam mais ou menos inteligível a condição existencial dos seres que, desejando a imortalidade, vivem da geração e com ânsia de permanência. Enquanto uns nascem, outros perecem num ritmo de constâncias consecutivas. Diz-nos a sábia Diotima, em *O Banquete*, que o próprio conhecimento se fabrica a partir do passado “não completamente, de modo a ser sempre o mesmo como o divino, mas à maneira de uma pêsca que, envelhecida, deixa cá outra nova, tal e qual ela mesma era” (Platão 2019:129).¹² Disto exemplo são as estruturas das linguagens artísticas ou os estilos. Eles mantêm ritmos, alicerces, motivos, repetições que permitem categorizá-los enquanto tal sendo que inclusive durante processos de rutura essas dinâmicas artísticas tendem a exteriorizar renascimentos de formas anteriores do plural acervo sógnico do passado.

¹² No ano de 1971, Maria Helena Vieira da Silva ilustrou *O Banquete* de Platão (Weelen 1994: 512-520).

Iuri Lotman no consagrado estudo *A estrutura do texto artístico* atenta justamente na presença desses constantes renascimentos, na diacronia manifestos nas estruturas das linguagens artísticas:

Não é por acaso que a arte, ao longo do seu desenvolvimento, se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas. A história da arte transborda «renascimentos» – renascimentos das linguagens artísticas do passado recebidos como inovadores. (Lotman 1978:47).

Por aqui se pode entender o quanto as cristalizações da memória cultural e coletiva renovam as linguagens, tal como Aracne bordando uma teia de (in)finitos rastros e vestígios mnésicos sucedidos de transformações criativas. Estes rastros e vestígios não inertes – porque dependentes de sujeitos com memórias e naturezas particulares que os percebem e interpretam – engendram elos temporais duráveis cuja pluralidade expande o entendimento do(s) mundo(s), dos multidirecionais discursos e das possibilidades existenciais e estéticas da labiríntica biblioteca de imagens sobreviventes.

No entanto, as ruturas e as quebras com o passado são inegáveis, mas porque é que se sucedem? Serão resposta a uma incerta necessidade pulsional de contrariar o passado recente e uma suposta superfície de linearidades rizomáticas? Ou serão antes consequência de experiências emocionalmente bruscas e traumáticas como aquelas que sucedem em situações bélicas e exílicas? Derivarão da alteração do sistema axiológico que rege um determinado contexto/sociedade, as dinâmicas das instituições de autoridade e de poder? Será inerente e transversal à natureza humana o obsessivo desejo pela constante novidade? Talvez todas estas perguntas respondam afirmativamente às motivações que incitam os fenômenos e os momentos de rutura. Não deixa de ser curioso verificar como até as raízes tendem à multiformidade, à anamorfose ainda que se repita uma estrutura, um padrão formal, que assim permite a resistência, a solidez e a estabilidade.

O certo é que, não obstante as ruturas, no vasto museu de imaginários presentes nas instituições e nos mercados de objetos de memória (galerias, museus, feiras, arquivos, pinacotecas, gabinetes de curiosidades) ecoam vozes díspares que herdaram

e transmitem imagens que, por conseguinte, continuamente persistem e migram. O contacto com essas obras, sempre sujeito às afeições subjetivas e coletivas, coordenam o recebimento dessas memórias, imagens em potência, caixas que se abrem, fecham e reabrem, assim se formulando um dialético circuito de ruturas e de continuidades, de recordações e de esquecimentos, de tradições renascidas, reinterpretadas ou até desprezadas. As continuidades são pois rizomas ou bifurcações pluridirecionais que, de acordo com Walter Benjamin, aqui evocado a partir dos ensaios de Georges Didi-Huberman, anulam o redutor evolucionista e progressista entendimento da vida e da cultura (Didi-Huberman 2017:126).

Por sua vez as pesquisas de Mary Carruthers em torno da memória na Idade Média, apoiam-se em grande medida na ideia de que memória gera inventiva e criativamente, assim confluindo a tradição e o talento individual. Relação explorada de forma exímia por T. S Eliot no seu ensaio “Tradição e Talento Individual” (1919), nele discernindo, ainda que no texto se referindo à sociedade inglesa, a redutora compreensão do termo tradição, até à data da sua formulação indissociável da disciplina arqueológica. Ora, segundo o autor, a tradição não é estanque, não é uma simples repetição acrítica, mas antes depende do recebimento da herança passada, num primeiro momento transmitida, assimilada, processada e posteriormente renovada criativamente (Eliot 1989:38-39).

Quer isto dizer que nunca se é indiferente ao que se herda, depende-se da memória, do passado. Por conseguinte, T.S Eliot considera fundamental a redenção do supremo culto do «eu», logo, a despersonalização e impessoalização da arte (*idem*:42). Ou seja, embora a novidade altere e metamorfoseie as dinâmicas sociais, é-se incapaz de derrubar o precedente que é, segundo o autor, o primeiro ponto de orientação, a base para se julgar o presente, ainda que o ato crítico não deva amputar o então realizado (*idem*:40). Dito isto, depreende-se que ninguém é alguém ou algo solitariamente, como identicamente o expressa o sociólogo Maurice Halbwachs a quem se deve a distinção entre “memória individual” e “memória coletiva”, ambas profundamente interconectadas.

Maurice Halbwachs, aluno de Henri Bergson, tal como o foi o romancista Proust, considera que embora a primeira testemunha seja o indivíduo, ele habita no cerne de

uma comunidade e age em sua conformidade, o eu nunca o-é só.¹³ Persiste toda uma teia exógena (família, religião, classe social) que modela a sua identidade no interior de um determinado contexto, ainda que, por vezes, essa não seja a sensação ou sentimento sentidos pelo sujeito sensitivo, desejoso de se autoafirmar socialmente. No entanto esta autoafirmação vela um conjunto de relações que implicam a continuidade, a abstrata ideia de unidade, oposta ao total rompimento descontínuo que quebra e fragmenta, tornando ineficaz qualquer passagem do testemunho histórico e coletivo. Assim sendo, ainda de acordo com Halbwachs, o que é herdado nunca é insignificante. Os indivíduos, enquanto seres sociais, vivem da e pela continuidade, necessitando de plurais raízes e vínculos inquebrantáveis herdados geracionalmente. Ideia que é passível de ser colocada em paralelismo com o ulterior conceito de pós-memória, proposto e desenvolvido na década de 90 por Marianne Hirsch, termo que se encontra associado à designada pós-contemporaneidade.

A pós-memória compreende o recebimento transgeracional de um imaginário traumático, envolvendo complexos processos cognitivos e psicológicos divergentes da transmissão mnemónica de um determinado facto (Hirsch 2012:31). Imbuída de múltiplas formas de mediação (*idem*:35), a pós-memória torna comunicáveis o passado e o presente ainda que este passado se refira às violentas memórias da *Shoah*, das migrações e dos exílios em massa, transmitidas por instituições familiares e sociais entre elas os arquivos, o cinema, a literatura, arte mimética pelo qual se torna possível o luto, a *catarsis* e a transmissão do legado passado.

Curiosamente tanto Maurice Halbwachs como Marianne Hirsch enfatizam a estrutura familiar, o primeiro organismo de partilha onde o sujeito individual é inserido, integrando-se nos ritmos da coletividade, das narrativas, das imagens e da linguagem que deste modo conduzem à formação de suas memórias explícitas e emotivas. Halbwachs ia mais longe, ainda que pensando sob a lógica positivista, asseverando que há uma causalidade natural que liga as coisas e os pensamentos do espírito (Halbwachs 1997:43). Segundo o sociólogo, as leis naturais são inerentes ao pensamento coletivo que deste modo os transmite, impondo lógicas discursivas e de ação ainda que

¹³ Esta premissa vai ao encontro das reflexões de Paul Ricoeur que afirma, segundo Dmitri Nikulin, “*no one ever remembers alone*” (Nikulin 2015:10) e de Hannah Arendt para quem “ninguém é autor ou criador da história da sua própria vida.” (Arendt 2001:233)

inerentemente tudo se teça numa rede de pluralidades imbuídas na unidade do todo social. Portanto, diferentes indivíduos agem em concordância com o que os rodeia, estando inevitavelmente expostos às forças, influências, modas e contágios que vibram em uníssono (*idem*:46). De facto, no interior de uma comunidade, a própria língua partilhada, enquanto sistema e instituição, é aprendida e assimilada a partir de um contrato coletivo (Barthes 1973:94) que vincula os sujeitos à comunidade onde passam a agir socialmente. Efetivamente, somos seres sociais, recebedores, transmissores e produtores de imagens que se fundem nos circuitos e nos ritos coletivos, perpetuadores de identidades como, de outro modo, provam as sábias palavras de Hannah Arendt:

A rigor, a esfera dos negócios humanos consiste na teia de relações humanas que existe onde quer que os homens vivam juntos. A revelação da identidade através do discurso e do estabelecimento de um novo início através da ação incidem sempre sobre uma teia já existente, e nela imprimem as suas consequências imediatas (Arendt 2001:233)

Além destes pensadores que nos permitem equacionar a importância e complexidade da memória, impõem-se convocar para este propósito os postulados de Aby Warburg e os ulteriores contributos teóricos de Aleida Assmann. O primeiro ficaria célebre pela sua atitude expansiva de entendimento da cultura e da história da arte, pela sua biblioteca *Mnemosyne*, em Hamburgo, pelo *Bilderatlas Mnemosyne* cuja composição alterou os modelos percepcionais e de entendimento da história a partir de imagens.¹⁴ Além de responsável por cunhar e fundar a teoria da memória social ou coletiva, abriu uma brecha epistemológica, assim contrariando as metodologias canónicas, lineares e positivistas simultaneamente respondendo aos nacionalismos e às aporias da modernidade (Didi-Huberman 2013:171). Não ao acaso após este seu projeto terem surgido o *Handatlas* dadaísta, os álbuns de Hannah Hoch e de Hans-Peter Feldmann, os Atlas de Marcel Broodthaers e de Gerhard Richter (*idem*:17) e, mais recentemente, plataformas e arquivos imagético-textuais como é o caso do *Tumblr* cuja estrutura compositiva se assemelha ao seu emblemático Atlas.

Obrigado a escapar ao regime totalitário que se instalou na Europa, tal como seus

¹⁴ A sua biblioteca em Hamburgo continha sessenta mil livros que daí tiveram de ser removidos, no ano de 1933, devido à ameaça nazi. (Didi-Huberman 2017:55)

seguidores – Riegl, Panofsky, Heinrich Wölfflin, entre outros –, o historiador abalou com as prerrogativas da estética normativa em nome de uma renovada e crítica interpretação dos objetos, da história, da arte. Porém, seus conterrâneos, tais como Gombrich e Panofsky, mantiveram neutralizado o pensamento do mestre Warburg, antes, preservando algumas posições epistemológicas do século XIX apoiadas em autores como Charles Darwin, Tito Vignoli, Carl Justi, Robert Vischer, Hermann Usener, Lamprecht, Schmarsow (*idem*:171). Já Aby Warburg, em concordância com alguns postulados de Nietzsche e de Freud, atentou nas sobrevivências (*Nachleben*), na vida póstuma dos signos e símbolos da Antiguidade, nas imagens, nos gestos que se herdam e, por conseguinte, se acumulam, renascem e agregam no imaginário coletivo.¹⁵ Estes gestos, manifestos em diversas imagens, ora dão continuidade ao *pathos* dionisiaco, ora às atitudes apolíneas correspondentes, segundo o pensador herdeiro de Goethe e de Nietzsche, ao domínio demoníaco (*Dämonisch*) e ao espírito olímpico (*Olympisch*) (Guerreiro 2002:13).

Em suma, seguindo a linha reflexiva warburguiana, as imagens são repositórios – nunca meras ilustrações – roldanas de transmissão social e cultural, migrando e manifestando seus lastros em transtemporais renascimentos. Portanto quando usualmente se diz que uma imagem vale mais do que mil palavras, aquilo que se deveria dizer é que nas suas profundezas iconológicas, residem essas mil palavras, tradições, memórias heterogêneas. Nelas se mantêm, de acordo com Warburg, as forças polarizantes e originárias da Antiguidade pagã, suas raízes, seus vestígios, sobrevivências, por sua vez recuperados em modelos expressivos, formas e fórmulas criativas consonantes com as sinergias conjunturais vigentes.

Entretanto Aleida Assmann em *Cultural Memory and Western Civilization* contextualiza, expõe, descreve modos e modelos da memória coletiva que remontam às tradições das civilizações antigas. Desse modo, a ensaísta releva como a sacralização ou a laicização dos mecanismos sociais relativos à memória interferem nas dinâmicas da

¹⁵ A noção de sobrevivência warburguiana explicita-se a partir de Walter Benjamin, como já referido. Nas imagens de Paris do século XIX perpetuam-se: “na empregada de uma loja sobrevive Danaé, nas bocas do metro sobrevivem as bocas do Inferno, no vagabundo da esquina sobrevive o mendigo clássico, no desfile sob o Arco do Triunfo sobrevivem antigos ritos de passagem... E, quando Benjamin propõe a sua «teoria da semelhança», nos anos de 1932-1933, a imagem volta a ser o cruzamento de sobrevivência que Warburg estudara em particular: sobrevivências do gesto mímico, sobrevivências das afinidades mágicas (...)”. (Didi-Huberman 2017:117)

coletividade e, por conseguinte, na experiência do tempo, demarcador das dinâmicas de ação da vida ativa dos sujeitos que agem consoante ritos e gestos secularizados e/ou sagrados. Isto explica o porquê de serem petrificados monumentos, produzidas obras, personalidades cuja fama as eternizam, ao mesmo tempo que promovem a continuidade e a recordação dos mortos (Assmann 2011:36-37) – são tudo gestos que respondem ao desejo de permanência no mundo. Este último que a fama potencia, em diferentes épocas assumindo distintas implicações, tal como o tempo, ora experimentado secular, ora sagradamente. Atente-se que se no núcleo de sociedades centradas no culto da personalidade individual se cultivam as vivências do presente em detrimento da valoração dos ícones e das personalidades normativas da Antiguidade – como aliás provam a renascentista proliferação de retratos e a atual partilha de fotografias nos meios digitais – , por outro lado, a fama é olhada com suspeita, explícita Aleida Assmann:

The Renaissance diverged from the Middle Ages by restoring the classical veneration of Fama. In the eyes of humanists, she was no longer a dubious figure but represented man's noblest aspirations. This is made very clear by Pietro Aretino's reinterpretation of the story of the Tower of Babel. He identified totally with the project of the Babylonians, who with this building hoped to achieve everlasting glory (...) (Assmann 2011: 36)

De facto são alternantes os modos de recordar sendo um dos últimos exemplos a abertura do Memorial do Holocausto em Berlim. Acontecimento que assinalou a quebra com a monumentalização da fama secular em nome do retorno à concepção original da memória cultural enquanto presença das ausências, enquanto marca do mistério ou da tragicidade da existência mortal dos seres (*Idem*:39). Não ao acaso a premente valorização e revitalização dos museus que, justapondo tempos, logo cultuando os mortos e o passado, ainda que também o presente, religam o sujeito que os frequenta à temporalidade sagrada cujos ritos e liturgias enfatizam o mistério e a morte, *Thanatos* que a par de *Eros* persistem impenetráveis e misteriosos.

Mas nem só os museus e os *lieux de memoire* aglutinam temporalidades díspares, a par deles estão os objetos e os textos artísticos que simbolicamente esculpem os fluxos das passagens dos seres. De outro modo dito, ainda que as sociedades sejam modeladas por modas, objetos e mentalidades que as diferenciam,

alguns padrões estruturais conservam-se prolongadamente. Disso exemplo são as claras alusões às virtudes cardinais, teologais e aos vícios, princípios modalizantes do Ocidente cristianizado, presentes em diversos textos e iconografias. Entre eles figuram os frescos alegóricos respetivos ao bom e ao mau governo de Ambrogio Lorenzetti (1338), os frescos de Giotto em Pádua (1304-06), as alegorias de Bosch, a estrutura tripartida da *Divina Comédia* de Dante ou, já no século XX, Proust que *Em Busca do Tempo Perdido: Do lado de Swann* (1908-1913) recorda as personificações alegóricas de Giotto: “faziam lembrar os mantéus que cobrem algumas das figuras simbólicas de Giotto de que o senhor Swann me dera as fotografias. (...) E verifico agora que aquelas Virtudes e Vícios de Pádua se pareciam com ela ainda de outra maneira” (Proust 2003:89). Escritor que é sobejamente referenciado, particularmente pelo consagrado episódio da madalena, representativo das potencialidades da memória involuntária e do sensorialismo a ela pendente.¹⁶

São, pois, inegáveis a inseparabilidade da imagem, dos lugares e da memória, as estruturas de continuidade, os renascimentos, as apropriações inventivas, os cruzamentos culturais. Mas se assim o é, se todos os renascimentos ou ressurreições implicam a memória, também a memória implica atos de esquecimento, eis as infinitas tessituras do bordado de Penélope.

A polaridade coordena o pensamento e o cosmos como diria Hermes Trismegisto, como pensaria, ainda que noutros termos, Aby Warburg. Isto significa que o esquecimento e a memória são opostos complementares que mutuamente se interconectam. A matéria, os seres movimentam-se no espaço-tempo seguindo convenções, modas, jogos de linguagem que, ora esquecem partes substanciais do passado, ora o revitalizam através de continuidades transmissivas, isto é a partir de memórias revitalizadas. Assim se tenta combater Letes, triunfar sobre a morte, deste

¹⁶Em rigor, séculos antes, já Santo Agostinho, nas citadas *Confissões*, relatava e explanava as correspondências entre os sentidos e a memória quando escrevia: “à maneira de um som que imprime seu rasto nos ouvidos e, quando lembrado, é como se soasse, embora já não soe; ou como um cheiro que, enquanto passa e se dissolve no vento, alcança o olfato e daí leva para a memória a sua imagem, que retomamos ao recordá-lo; ou como a comida, que certamente já não tem sabor no estômago, todavia é como se o tivesse na memória; ou como algo que é sentido no contacto do corpo e que, mesmo separado de nós, é imaginado pela memória. De facto, essas coisas não penetram nela, mas apenas suas imagens são captadas com maravilhosa presteza (...), de onde maravilhosamente reaparecem, quando lembradas.” (Agostinho 2017:261)

modo se ordenando e mantendo as estruturas sociais. O esquecimento, porém, é inevitável e sua complexidade leva a que seja entendido de diversos modos.

Se nos discursos escatológicos é o caminho para a reencarnação (Eliade 1963:105), nas sociedades históricas, ele é uma das principais preocupações das classes e das instituições de poder (Goff 1998:109). Neste tipo de sociedades, na qual a nossa se inclui, sabe-se que muitos dos silêncios e silenciamentos resultam de mecanismos de manipulação da memória coletiva (*ibidem*), mas também de situações traumáticas que necessariamente o implicam. Todavia são múltiplas as razões por que se esquece. A primeira delas prende-se com a fluidez e a organicidade inerente à própria natureza, persistindo, segundo Aleida Assmann, a proposta dialética recordar/esquecer, que nem os avanços das sociedades tecnocráticas extinguem:

We might also say that forgetting is the enemy of storage and the ally of memory. This unavoidable interplay between remembering and forgetting underlies the anthropological power that is unknown to machines. They are able to store, and can do so infinitely better than humans can with the help of mnemotechnics, but they have so far proved utterly incapable of the psychic act of remembering (Assmann 2011:20)

O esquecimento orgânico, aquele que pertence à nossa faceta biológica/animal é, além de forçoso, fundamental para a plenitude do ciclo vital dos corpos. Precisamos de uma área vazia que possibilite a respiração, os ritmos da ação e da contemplação sob o risco da persistência interrupta do passado tornar os indivíduos, pelo excesso de historicismo, semelhantes a um animal que nunca dorme ou que apenas ruma, reflete Nietzsche (Nietzsche 2003:8). Torna-se com isto evidente a essencialidade da binômica coexistência dos opostos lembrar/esquecer que permite o equilíbrio entre o tudo recordar ou o tudo olvidar. Se por um lado o sujeito que nada sabe do passado se transforma num agente passional, por outro, aquele que nele vive exclusivamente barra as possibilidades de experienciar outros horizontes.¹⁷ De acordo com o intempestivo

¹⁷ “Como o homem de ação, segundo a expressão de Goethe, é sempre desprovido de consciência, ele também é desprovido de saber, esquece a maior parte das coisas para fazer uma apenas, é injusto com o que se encontra atrás dele e só conhece um direito, o direito daquilo que deve vir a ser agora. Assim, todo o homem de ação ama infinitamente mais o seu feito do que este merecia ser amado (...).” (Nietzsche 2003:11)

filósofo, em síntese, devem conviver harmonicamente o histórico e o a-histórico, ambos “na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura” (*idem*:9).

Para além do esquecimento orgânico, coexistem outras tipologias e mecanismos de organização, de seleção material e arquivística – associados aos desenvolvimentos técnicos de conservação e de armazenamento. Entre essas tipologias destacam-se: o esquecimento consequente de experiências traumáticas, de desequilíbrios neuronais e patológicos, da supressão intencional e voluntária das memórias ou até mesmo aquele que resulta da inércia para com a arte da memória como, de certo modo, descreve Platão em Fedro.¹⁸ Apesar da consciência dos diversos modos de obliteração a dúvida persiste: o que deverá esquecer-se? Segundo as doutrinas órficas e pitagóricas a memória tem de ser conservada, ela é o antídoto de Letes que deve ser evitado para que se chegue à fonte da imortalidade (Eliade 1963:125). No entanto, como já explicitado, o esquecimento é necessário, inclusivamente o nomeado cultural que Aleida Assmann subdivide em ativo e passivo. Segundo a ensaísta, o ativo fomenta-se a partir de atos violentos, destrutivos, alienantes, de censura e de vandalização enquanto que o passivo se baseia na negligência, dispersão, perda ou omissão não intencionais (Assmann 2011:98-99). Ainda que sua explicativa categorização nos sirva de modelo, propõe-se uma outra subdivisão esquemática visando categorizar e sistematizar outras camadas tipológicas de esquecimento, entre eles:

1. Orgânico
2. Deliberado e ideológico (branqueamento da história)
3. Mediatizado (culto da novidade)
4. Inconsciente (recalcamentos; experiências e memórias traumáticas: a narrativização destas memórias tende a ser distorcida e efabulada)
5. Patológico

¹⁸ Ainda que pareça um desvio inoperante, sublinhe-se a explicação de Sócrates a Fedro, materializada no diálogo platónico, relativa à invenção da escrita: “Ela tornará os homens mais esquecidos pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste o remédio para a memória, mas sim para a rememoração. Quanto à transmissão do ensino, transmites aos teus alunos, não a sabedoria em si mesma apenas a aparência da sabedoria, pois passarão a receber uma grande soma de informações sem a respetiva educação!” (Platão 1981:147)

Além dos então referidos, que dispensam uma exaustiva explanação dada a literalidade dos seus significados, pondera-se, ainda que distopicamente, o conceito de tábua rasa, uma forma de branqueamento total, correspondente a uma alienante cegueira individual ou coletiva, negadora das dimensões contemplativa, reflexiva, social e cultural, desumanizadora dos seres. Curiosamente, Siegfried Kracauer num artigo intitulado “Street without Memory”, publicado em 1932, alerta para as constantes purgas derivadas dos alucinantes ritmos da vida dos modernos centros urbanos diagnosticando, a partir das ruas de Berlim, as flutuantes perdas resultantes da alienação e de uma certa amnésia consequentes da instabilidade financeira capitalista (Leslie 2010:124). Deste empobrecimento e esvaziamento, manifesto nas frias arquiteturas sem ornamentos, resultando a superficialidade, o esquecimento e a perda da capacidade de formulação de memórias enraizadas. Conclui-se, a partir desta visão, que não obstante a persistência de diversas formas de omissão, algumas delas essenciais para a manutenção do equilíbrio, são necessárias instituições que limitem cultural, ética e moralmente a perda dos vestígios e rastros humanos.

Enquanto espécie dependemos da dialética memória/esquecimento, do renascimento e da desmemória de ideias, imagens, narrativas, arquivos que podem, ou não, vir à tona. Vive-se arqueologicamente, ocultando-se ou mostrando-se camadas. Segundo Walter Benjamin, é a partir da escavação e da recuperação dos estratos, dos lugares e das imagens do passado, para lá da sua inventariação, que se torna possível aceder às memórias sobreviventes (Benjamin 2004:219). Assim a (re)ativação do passado contribui para a modelação estratégica, ainda que no cerne de contextos e de conjunturas particulares, do presente e do respetivo devir. Se de memórias se faz o tempo, este por sua vez – permita-se a evocação literária – é de dia tecido e de noite desmantelado, como fazia Penélope para escapar às amarras de um desenlace indesejável.

Ainda que sejam constantes e consecutivas as mudanças, habitamos sob memórias, sob o mesmo céu dos mestres, dos artistas, dos pensadores, dos anónimos que deixaram seus rastros nas vastas paisagens terrenas. Perante elas agimos, escavando e soterrando terrenos já fertilizados, fazendo e desfazendo, despertando as imagens, os textos, os valores que espelham as nossas dúvidas, angústias, deste modo metamorfoseando formas que a nós se apresentam e a quem, num jogo de

reciprocidades, nos apresentamos. Considerando os elos vinculativos entre o passado-presente-futuro, segue-se a concisa explanação contextual dos anos 30 e 40 do século XX, tecendo-se breves considerações sobre uma Europa composta de estratos díspares, erguida sob tradições que nesse século foram reinventadas quando não completamente invertidas e quebradas.

II. Sob o mesmo céu: percursos exílicos europeus no século XX

“Nenhum animal é mais calamitoso do que o homem porque enquanto todos os outros estão contentes com os limites da Natura, só o homem força por transgredir os limites dela”

Erasmus de Roterdão, *Elogio da Loucura*

Ainda que seja um lugar-comum, comece por dizer-se que tudo se une por fios visíveis e invisíveis. A Europa foi, e continua sendo, uma teia de redes múltiplas e inter cruzadas como esclarece George Steiner no ensaio *A Ideia de Europa*. Nele o renomado pensador delinea, a partir de figuras de relevo filosófico, artístico e científico, as características correntes do pensamento europeu, os fenômenos e as dinâmicas de onde emergiram valores que, até hoje, ainda que por vezes camuflados, nos acompanham. A par desses valores estão as mitologias, as instituições, os lugares entre eles os cafés, presentes enquanto tópico e *loci* nos trabalhos de Daniel Blaufuks e no romance *Sob céus estranhos* de Ilse Losa.¹⁹ Cafés por demais distintos dos bares americanos, do *pub* inglês e do bar irlandês, como bem lembrava George Steiner no ensaio acima referido:

Um *pub* inglês e um bar irlandês têm a sua própria aura e mitologias. O que seria da literatura irlandesa sem os bares de Dublin. Onde, a não existir o Museum Tavern, teria o Dr. Watson encontrado Sherlock Holmes? Mas estes estabelecimentos não são cafés. Não têm mesas de xadrez, não há jornais à disposição dos clientes, nos seus suportes próprios. Só muito recentemente o próprio café se tornou hábito na Grã-Bretanha, e mantém o seu halo italiano. O bar americano desempenha um papel vital na literatura americana e em Eros, no carisma icônico de Scott Fitzgerald e Humphrey Bogart. A história do jazz é inseparável dele. Mas o bar americano é um santuário de luzes desmaiadas, muitas vezes de escuridão. Vibra com música, muitas vezes ensurdecadora. A sua sociologia e o seu tecido psicológico são permeados pela sexualidade, pela presença-desejada, sonhada ou real- de mulheres. Ninguém redige tomos fenomenológicos à mesa de um bar americano (cf. Sartre). (Steiner 2017:27-28)

¹⁹ Ilse Losa no romance *Sob céus estranhos* descreve o café Superba onde se reuniam os refugiados; Blaufuks, no documentário e livro de artista com o mesmo nome, refere os Cafés Chave D'Ouro e Nicola onde se encontravam muitos dos refugiados. Serve ainda de comprovação o destaque feito pelo estudo da historiadora Irene Pimentel, nesta dissertação utilizado e ainda a referência, no contexto francês, ao Café Raspail onde se reuniam os *Amis du Monde*, associação de artistas criada em 1935 que contava com a participação do casal Vieira da Silva e Arpad Szenes. (Ribeiro 2000:5)

Eis a Europa, velho continente, passível de ser percorrida literal e metaforicamente a pé (*idem*:28). A distância é relativa, são diversos os pontos comuns, os fluxos e os refluxos que unem seus territórios. Disso paradigmático são os fenômenos artísticos e culturais que normalmente radiam de um centro específico até contaminarem as restantes esferas, mesclando a tradição com a vanguarda, isto é, com as inovações técnicas e poéticas de um determinado espaço-tempo. No entanto, e como o provam os documentos e os estudos, a história europeia foi sendo modelada, inclusive cartograficamente, pelos diversos e sucessivos conflitos bélicos. Tal como acima referido, oposições e acontecimentos que se iniciam num determinado ponto, em microescala e que, conseqüentemente, abalam estruturas de caráter macro e global.

As hecatombes do tecnocrático século XX, no seguimento dos estágios revolucionários modernos, são do anterior esclarecido um dos maiores exemplos. Nele se testemunharam a guerra civil espanhola, as duas grandes guerras, a *Shoah*, os Goulag, o genocídio dos armênios e dos curdos, a guerra do Vietname, as guerras de independência, as migrações económicas, os exílios políticos, ora para certos pontos do continente europeu, ora para fora dele. Acontecimentos estes que são denunciadores das dinâmicas da espécie humana, a única capaz de se organizar para fins de tortura, rendendo-se às forças da *hybris* que tudo condena à violência, ao caos e à discórdia. Asserção que nos permite corroborar Steiner quando afirma sermos “bípedes capazes de sadismo indizível, ferocidade territorial, ganância, vulgaridade e todo o tipo de torpeza” (Steiner 2017:36), juízo compartilhado com Georges Bataille e Friedrich Schiller.²⁰

Os seres humanos não reconhecem os seus limites e, por isso, agem transgressivamente, assim o dizia, ironicamente, no século XVI, Erasmo de Roterdão (Roterdão 2001:53). Não obstante a debilidade da natureza humana, ao mesmo tempo, os seres são aptos à realização de sublimes e inigualáveis obras, arquiteturas abstratas do pensamento, estando em constante busca ativa da transcendência, da poesia, do

²⁰ Na terceira carta de *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa série de cartas e outros textos*, Friedrich Schiller clarifica que o ser humano age instintivamente, sendo mais facilmente capaz da destruição do que da conservação, devendo assim domesticar as forças e as inclinações primárias, estimulando a abstração e o pensamento ético. (Schiller 1994:31-33)

belo. São essas obras que, de alguma maneira, contribuem para a sedimentação da civilização, afastando os sujeitos da mecânica reprodução dos estímulos instintivos do ciclo orgânico dos corpos. Contudo, em períodos de guerra a civilidade é suspensa, a beleza é destroçada e fragmentada assim se materializa na ferida em betão armado de Notre Dame de Saint-Lô, na Normandia, que aqui se evoca enquanto um organismo estruturado por substratos díspares do pó dos séculos. Vestígio da passagem dos lentos ritmos e da subsequente e extensiva burocratização e aniquilação brutal da máquina, exemplo exímio das consequências dos progressos da tecnicidade, transformadores dos processos artísticos e da psique humana. Não são pois ao acaso as recorrentes distorções, o informe, o desfocado, sobretudo na pintura modernista, tipicamente categorizada, ainda que redutoramente, de abstrata. A consciência fraturou-se, tal como se fragmentou a Europa, essa manta de retalhos, que desde o século XVIII redefine as suas fronteiras, desde a revolução industrial deixando os rastros da modernização tecnológica e da maquinal velocidade nas ulteriores décadas, nomeadamente entre os anos 10 e 40 do século XX.

Novamente, eis a Europa moldada sob experiências limite, traumáticas, ruras; configurada pelas múltiplas migrações voluntárias e involuntárias, fugas, exílios, avanços e recuos, acontecimentos que contribuíram para metamorfosear as dimensões psíquica, histórica e memorial dos indivíduos e das comunidades. Foram inúmeros os fluxos e os desenraizamentos nesse intempestivo século caracterizado por recuos morais, pela banalidade do mal, pela carnificina. Todavia, de fazer notar, seguindo a linha de pensamento de Claudio Guillén, que tais deslocções foram prolongamentos da modernidade, esta última assinalada por inúmeras expulsões e pela Revolução Francesa (Guillén 2005:91), acontecimento que desencadeou, mormente na fase do Terror, vagas de migrações onde certamente se incluem exílios, nomeadamente dos apoiantes do *Ancien Régime*. Não é por acaso que o crítico dinamarquês Georg Brandes, no século XIX, ao escrever uma história da literatura, dedique um capítulo às narrativas de emigrados (*idem*:107) ou, mais tarde, já no século XX, George Steiner, no prolongamento de outros fluxos massificados, considerar as inúmeras narrativas de e sobre exilados (Said 2015:179), sendo, por isso, impossível escrever algumas histórias nacionais sem atentar no fenómeno exílico (Nouss 2016:52).

Mas, por outro lado, a par destas migrações, estão as viagens de aprendizagem,

sobretudo a Roma e a Paris, cidades atrativas cultural e intelectualmente, verdadeiros locais de culto, especialmente durante o emergente turismo da classe média preconizado pela *Grand Tour*. Vários foram aqueles que por essa capital passaram, entre eles os portugueses: José Malhoa, Soares dos Reis, Amadeo de Souza Cardoso, Sarah Afonso, Almada Negreiros, Mário de Cesariny, Santa Rita-Pintor, Maluda, Maria Helena Vieira da Silva (...) que em Paris encontraram um cenário cosmopolita, um *horizonte estético* capaz de satisfazer os seus anseios formais e conteudísticos (Almeida 1996:11).

Se Paris fervilhava com o brilho do cosmopolitismo, do outro lado do Atlântico, emergiam os Estados Unidos da América. No Novo Mundo, no século XX, são recebidos migrantes, refugiados e exilados, formando-se uma nação de imigrantes como a designa Joseph Horowitz na introdução do livro *Artists in Exile* (Horowitz 2009). Entre eles estão vários intelectuais, escritores e artistas que aí renovaram os seus vocabulários e linguagens criativas. Em fuga às catástrofes do território europeu, partiram para o simbólico país da liberdade, nele desenvolvendo modernas e renovadas possibilidades estéticas como o prova a exposição *Armory Show*, realizada em 1913, onde inclusive esteve exposta a obra de Amadeo de Sousa Cardoso.²¹

Mais tarde, na segunda vaga de migrações, durante as ditaduras da segunda metade do século, outros foram aqueles que para esse *melting pot*, a primeira potência mundial após a Primeira Grande Guerra, igualmente partiram. Arshile Gorky, Willem de Kooning, Ellen Auerbach, Marlene Dietrich, Walter Gropius, Fritz Lang, Thomas Mann, Nabokov, Adorno, Panofsky, Hannah Arendt, Siegfried Kracauer, Erich Fromm (...) são alguns deles.²² Tais exemplos permitem ainda corroborar Alexis Nouss quando este ensaísta afirma que a América é mais do que um país de exílio, mas um lugar exílico, isto é, tendo sido formada por diferentes exílios (Nouss 2016:56). Portanto, não só as atividades criativas não são alheias às deslocações, como os espaços onde se processam

²¹ A liberdade era idealizada, considera Hannah Arendt no ensaio “Nós, os Refugiados”, publicado pela primeira vez em 1943. Segundo a pensadora: “é a mesma história em todo o mundo, repetidas vezes. Na Europa os nazis confiscaram a nossa propriedade; mas no Brasil tínhamos que pagar 30 % da nossa saúde, como a maioria dos membros leais do *Bund der Auslandsdeutschen*. Em Paris não podíamos sair das nossas casas depois das oito horas porque éramos judeus; mas em Los Angeles estávamos sob restrições porque éramos inimigos aliados. A nossa identidade mudava tão frequentemente que ninguém conseguia descobrir quem éramos de facto”. (Arendt 2013:15)

²² Para o estudo de um conjunto alargado de artistas e escritores exilados consulte-se o respetivo link: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Web/EN/Navigation/People/people.html> ou, além deste, o já citado livro *Artists in Exile* de Joseph Horowitz.

essas deslocções não são alheios a umas e a outras, estas que, por sua vez, tecem as memórias biográficas e, por conseguinte, as correntes e as pulsões dinâmicas coletivas. Tomem-se como referência as sintéticas palavras da historiadora da arte Linda Nochlin:

At one time, the trip to Rome was required, or a study-voyage in Italy; at other times and under special circumstances, it might be Munich or Spain or Holland or even North Africa; more recently, Paris was where one went to learn how to be an artist in the company of one's peers; and after New York stole the heart of the art world from Paris, it was here that ambitious young practitioners came to immerse themselves in the action. (...) A Picasso finding himself and his modernism in Paris rather than in Barcelona; a displaced Mondrian inventing Broadway Boogie Woogie in New York rather than in his native Holland. For some artists, getting away from home and its restrictions has been the *sine qua non* of successful art career (Nochlin 1996:318)

Ou seja, se em determinadas circunstâncias as saídas são motivadas por decisões voluntárias – não obstante poder haver fatores externos que as potenciem – havendo inclusive aqueles que se autoexilam como T.S Eliot, Henry James, W.H. Auden e Rilke (*idem*:132-133), outros abandonam a sua terra de origem para tentar sobreviver, em destino incerto, às calamidades e às dominações políticas crescentes.²³

No século XX, paralelamente aos fervilhantes e eufóricos ambientes culturais e cosmopolitas, mulheres e homens com vidas heterogéneas, com identidades particulares, origens territoriais e culturais díspares, viram-se impositivamente segregados, deste modo, adquirindo uma identidade nivelada por órgãos e por autoridades políticas ditatoriais e totalitárias. Durante este processo segregacionista, foram especialmente alarmantes os anos de 1933 a 1945, com especial destaque 1938, ano em Hitler invade a Áustria, e 1941, consecutivamente marcados por perseguições, deportações, pogrons e pela solução final nos campos de concentração e de extermínio. Nesta conjuntura ocorreu a *Shoah* que aqui se salienta pela sua relação com *Sob céus estranhos: uma história de exílio e Terezín* (2010) de Daniel Blaufuks, artista herdeiro e testemunho indireto do sucedido. Foi neste contexto, na sequência da cíclica repetição

²³ “Nenhum exílio é verdadeiramente voluntário, na medida em que responde sempre a determinações exteriores ao indivíduo, ou que pelo menos dizem respeito a circunstâncias exteriores à sua própria vivência.” (Nouss 2016:143)

do extermínio do povo judeu, que no ano de 1936 os avós maternos de Blaufuks partiram para Portugal e, no de 1940, por motivos jurídicos e em fuga à guerra, embarcam para o Brasil o casal de pintores Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes.

Considerada a primeira nacionalidade de Daniel Blaufuks e de Vieira da Silva, centralize-se a reflexão na realidade portuguesa. Portugal foi, no século XX, um dos locais de passagem de exilados fugitivos à guerra, à perseguição judia e outros proscritos. Nesta plataforma terrestre, “na última ponta da Europa” (Losa 1987:69), vários foram os judeus refugiados que nele permaneceram, se fixaram ou passaram, a maior parte deles tendo em vista a almejada América. Em contrapartida, alguns se mantiveram, particularmente em Lisboa, capital cujo afluxo de novas gentes viu alterar seus padrões de comportamento normativos e suas respectivas dinâmicas sociais padronizadas. Desde então nesta cidade coabitando línguas diferentes, modas e gestos estrangeiros, ao mesmo tempo que a capital se tornava um ponto central para espiões, diplomatas e especuladores (Pimentel 2006:150), deste modo se prefigurando um ambiente europeísta.

Durante este circuito de novos ritmos e pulsões, além de anónimos, alguns foram os intelectuais e os artistas que passaram por Lisboa, sendo inclusive esse o período em que Portugal mais esteve presente em romances estrangeiros, embora, como atenta a historiadora Irene Pimentel, “as páginas dedicadas ao abrigo transitório lisboeta” sejam poucas (Pimentel 2006:147).

Em Portugal estas passagens e/ou estadias de refugiados, termo pejorativo que adquire um alternante sentido durante este período (Arendt 2013:7), deveram-se a diversos fatores.²⁴ Entre eles estão a política de neutralidade mantida durante a guerra, as relações entre Salazar e o presidente da Comunidade Israelita de Lisboa, Moses Amzalak (Pignatelli 2017:8), a doação de vistos pelo cônsul em Bordéus Aristides de Sousa Mendes, o empenho das organizações nacionais e internacionais que atuavam junto da PVDE, posterior PIDE, causas que contribuíram para a redução dos

²⁴ Segundo Hannah Arendt, um refugiado era alguém que por atos e opiniões políticas era obrigado a exilar e a procurar refúgio. O século XX, todavia, com as migrações em massa de judeus, inaugura outros sentidos ao termo. “Agora “refugiados” são aqueles de nós que chegaram à infelicidade de chegar a um novo país sem meios e tiveram de ser ajudados por comités de refugiados”, estando desprovidos de segurança e de leis capazes de a proporcionar. (Arendt 2013:7)

“impedimentos à entrada em Portugal” (Pimentel 2006:201).²⁵

País que a partir da Constituição de 1933 oficializara o regime ditatorial do Estado Novo, atuando em sincronia com as restantes ditaduras e totalitarismos emergentes, embora não professasse a segregação racial sustentada pelas políticas de eugenia biológica-étnica. Neste quadro foram, contudo, muitas as ambiguidades e as ambivalências sentidas: acolhiam-se judeus, embora estes fossem, à falta de melhor termo, arremessados para áreas específicas do território, entre elas Ericeira, Caldas da Rainha, Cúria, Figueira da Foz com finalidade de não serem perturbados e adulterados os valores vigentes durante o regime.²⁶ Destacam-se ainda Cascais e o Estoril, a «costa do Sul», onde se instalaram alguns dos refugiados mais ricos, alojados “ao lado de espiões, diplomatas e ex-governantes da Europa ocupada” como regista a historiadora Irene Pimental no estudo acima já citado (*idem*:138).²⁷ A partir daí, alguns desses «indesejados» aculturavam-se, interagindo com a realidade portuguesa, reinventando-se tanto individual como coletivamente, não obstante a atitude crítica face à realidade estrangeira que, ora era alvo de comentários positivos, ora negativos.

Isto quer dizer que a situação portuguesa era dual. Ora o país era entendido como um paraíso, pelo menos um espaço seguro, ora como um falso paraíso, ruralizado e retrógrado. Se nos anos 40 tinha a maior taxa de natalidade da Europa, não é menos verdade que a taxa de mortalidade infantil era elevada, acompanhando-lhe a alta taxa de analfabetismo (Pimentel 2006:154), as acentuadas desigualdades sociais, o trabalho infantil, a repressão e o fechamento (*idem*:156). Segundo Ruth Arons, uma testemunha judia sobrevivente, Lisboa assemelhava-se a uma aldeia atrasada e diferente, o que dificultou a sua integração, desde logo pelo fechamento e respetiva privacidade das famílias (*idem*:55).²⁸ Também Ilse Losa no romance *Sob céus estranhos* narra a

²⁵ Entre essas organizações constavam: Cruz Vermelha Portuguesa, Associação Portuguesa Feminina para a Paz, Comassis CIL, Hias-Jca (Hebrew Immigrants Aid Society-Jewish Colonisation Association), Hicem (Hebrew Immigrants Committee of Emigration) AFSC (American Friends Service Committee)

²⁶ Em *Sob céus estranhos: uma história de exílio*, Daniel Blaufuks refere as férias de sua família materna passadas na Ericeira. Segundo o artista: “na Ericeira encontravam-se então cento e quarenta e cinco estrangeiros, e a minha mãe passava lá as férias de Verão, entre a praia e o jogo da bola, o Café Salvador e a polícia, onde levava os passaportes para serem visados, a pedido do seu tio” (Blaufuks 2007 s/p).

²⁷ Além desse estudo, também no livro *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português*, é possível ler-se um artigo de Irene Pimentel sobre o mesmo assunto, pp. 27-45.

²⁸ Leia-se, como complemento, o testemunho de Ruth Arons: “Lisboa era uma cidade pequena e, de repente, chegaram todos aqueles refugiados. Eles ficavam sentados na esplanada, tomando café e comendo tortinhas de creme. As mulheres iam sozinhas aos cafés e fumavam. Isso tudo era, para os moradores da cidade, uma imagem inusitada.” “Portugal: quando o exílio se torna pátria” (2013) *in*

ambivalência experienciada pelo protagonista Josef Berger, seu alter ego, na cidade do Porto. No romance, Josef Berger, um judeu refugiado na cidade, narra impressivamente as sensações de clausura provocadas pelas ruas amorfas, pelas velhas fachadas, pelo ambiente de inércia social contrastante com os comportamentos dos refugiados, “essa gente estranha, espalhada pelos cafés e pelas praias, a levar uma vida de nómada, quase de ciganos” (Losa 1987:62).

Ainda que inerte, o ambiente era genericamente pacífico, mas, ainda segundo o estudo de Irene Pimentel, alguns refugiados eram vítimas de comentários antisemitas por parte de admiradores do regime hitleriano. Na escola alemã de Lisboa chegaram a ser retiradas da biblioteca obras de judeus; no Porto, na mesma década, os alemães e os judeus antinazis foram afastados da colónia alemã (Pimentel 2006:63), atitudes que, todavia, não se estenderam pela maioria da população portuguesa. Aliás, segundo o testemunho de Samuel Levy, um outro refugiado judeu estabelecido no país, muitos dos portugueses nem sequer sabiam o que era um judeu ainda que para alguns essa palavra tivesse uma *conotação negativa* (*idem*:39). São, pois, duas as face da moeda. Se por um lado se verificavam estas tendências, outros resistiam e lamentavam a intolerância crescente (*idem*:65). Inclusive, no ano de 1937, Salazar chega a criticar as leis de Nuremberga, considerando lamentável que o nacionalismo alemão estivesse “«vincado por características raciais tão bem marcadas»” (*idem*:41) ainda que, em Portugal, todos aqueles que se revelassem contra o regime institucionalizado fossem interrogados, reprimidos, massacrados quando não presos e torturados.

Em última instância, embora a existência possa ser entendida como exilada, assim reflete Jean-Luc Nancy no ensaio *La existencia exilada*, (Nancy 1996:3-4) a história contemporânea apresenta-nos o reverso moral dessa postura. No século XX, como vimos, aconteceram violentas desapropriações e desenraizamentos que contribuíram para olharmos para o exílio não como a representação da saída com vista à potencialização do indivíduo, mas antes como sendo sintomático da falência política, ética e moral modernas. No entanto, ainda que a perda do humanismo tenha sido catastrófica, deve notar-se que as migrações contribuíram para metamorfosear as dinâmicas sociais, intelectuais e artísticas.

Deutsch Welle. Disponível a partir de: <https://www.dw.com/pt-br/portugal-quando-o-ex%C3%ADlio-se-torna-p%C3%A1tria/a-16509512> (Consult. 27/07/2020)

Ainda que nos distanciando da análise conjuntural que aqui brevemente apresentámos, destaquemos as implicações das migrações nos processos criativos.²⁹ Nas distintas biografias onde constam a deslocação, seja ela por motivos políticos, económicos, intelectuais, profissionais, como a viagem formativa, é possível notar que, de modo geral, delas resultam consequentes transformações nas formas, nas identidades e nas memórias individuais, sociais e coletivas. Isto é, dos contactos com outras realidades resultam diálogos, trocas, contágios ou até afastamentos o que, concludentemente, permite ponderar que o ato criativo, por mais subjetivo e singular que seja, na esteira do pensamento romântico, deriva sobretudo da assimilação, da verosimilhança, da *mimesis*, da aprendizagem, da memória (logo das imagens e dos lugares) que por sua vez metamorfoseiam a matéria. Neste sentido, só as migrações, no sentido literal e metafórico, a partilha e a (re)transmissão delas derivadas, da matéria palpável e das ideias, impulsionam a estruturação dos cenários culturais, arquitetando as plurais e múltiplas realidades.

Por fim, resta recordar que as grandes cidades, catedrais, avenidas, instalações, pinturas, textos, os diversos lugares, imagens, comunidades são resultado de múltiplas interseções sociais e culturais, ora sendo tecidas pelos nomes canónicos dos manuais, compêndios, enciclopédias, ora pelos múltiplos anónimos que um certo tipo de historiografia ou mitografia foi obliterando.

²⁹ A utilização do termo processo não é inócua visto que ele corresponde a um estágio de análise objetual moderno, num momento em que o objeto é discernido pelos seus valores individuais e independentes, cuja atividade crítica relega. (Paz 1991:32)

II.1. Memória, exílio, infância, raízes

O corpo é um organismo agente e reagente, em constante relação com as condições que lhe são extrínsecas, estando, portanto, dependente da sua natureza orgânica e dos meios e circunstâncias exógenas. Durante este processo vital, o corpo experiencia estágios e ciclos vivenciais entre eles a infância, o núcleo basilar de formação das primeiras raízes modalizantes da vida humana, constatação que o século XX veio realçar na senda das perspectivas psicologistas de estudiosos como Jean Piaget, entre outros.

Se no cerne da civilização ocidental, erguida sob as matrizes clássica e judaico-cristã, era dada especial relevância a uma idade de ouro, às cosmogonias da infância da humanidade, o modernismo parece ter desmistificado esse recuo, transpondo-o para a tangível esfera das autobiográficas e subjetivas memórias enquanto pontos potencializadores da liberdade e da autenticidade artística. Por conseguinte, os impulsos pulsionais característicos da infância, entendida por Maria-José Mondzain justamente pela “energia que carrega em termos de afecto, uma energia tão ou mais forte do que a do adulto” (Mondzain 2015:160), no século XX são materializados em díspares trabalhos criativos. Disso são exemplo as experiências *naïf*, a espontaneidade de certos gestos surrealistas, expressionistas, em suma, uma parte substancial das produções das primeiras vanguardas ou ainda as diretas referências a essas memórias tal como se sucede nos trabalhos de Louise Bourgeois, nas passagens de Walter Benjamin, nas recordações romanceadas de Ilse Losa em *O mundo em que vivi*, em Proust, ou nos textos de Georges Perec, autor tutelar em Daniel Blaufuks.

Deste modo certas correntes artísticas recuam a pontos nevrálgicos, suspensos num hipotético estágio originário, recuperando os ímpetus libertários contrários às amarras das convenções academicistas, numa constante busca do mistério, do primitivismo, do secretismo das civilizações antigas e, simultaneamente, das plurais memórias biográficas, sejam elas conscientes ou inconscientes. Com isto se verifica que durante a infância são geradas, absorvidas e sedimentadas as primeiras raízes, a par das memórias coletivas e sociais, a língua, os valores que guiarão cada indivíduo, segundo as formulações de São Tomás de Aquino no comentário anteriormente citado, facilmente apreendidas pela sua intensidade e novidade. Ainda que o teólogo o exprima

de modo paradoxal, ao mesmo tempo afirmando que as alterações corporais enfraquecem a memória:

Ocorre, porém, que o que se recebe na infância é firmemente guardado na memória por causa da veemência do movimento, tal como acontece com as coisas que nós admiramos e que ficam mais impressas na memória. Contudo, admiramo-nos principalmente com as coisas novas e inusitadas, pois as crianças, na medida em que estão tendo contato com o mundo, vão questionando sobre as coisas novas que são apresentadas pelo mundo, e ficam mais admiradas com alguns fatos por parecem-lhes inusitados. Por esta razão, recordam-se com firmeza. Contudo, de acordo com a compleição do corpo que muda, ocorre naturalmente que as crianças tenham uma memória fraca. (Aquino 2016:61)

De facto, o mundo é para aquele que nele nasce, novidade, logo, de acordo com o anterior referido, as impressões sensorialmente recebidas vão sendo armazenadas na memória. Se assim for perspectivado, a infância pode ser encarada como um dos pontos centrais da existência humana, sendo por isso natural que dela derivem elementos passíveis de, mais tarde, integrarem, como *biografemas*, explícitos ou implícitos, os trabalhos artísticos. Recorde-se, seguindo esta perspectiva, que é também durante a infância que, enquanto seres miméticos, se estimulam e desenvolvem o gosto e o prazer pela imitação, de acordo com a postura aristotélica na *Poética*, uma das causas naturais da criação da poesia:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural dos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. (Aristóteles 2011:42)

Logo, numa primeira instância, a partir da imitação transfigura-se a matéria, os elementos e as formas que posteriormente são retransmitidos e estilizados de acordo com convenções sociais, culturais e técnicas vigentes.

Não obstante, para que sejam evitados falsos essencialismos, note-se que a infância não foi linearmente experienciada e valorizada ao longo das épocas, assim o

provam as afirmações de Philippe Ariès, a quem se devem os estudos sobre a infância e a morte no Ocidente.³⁰ Embora não referidas pelo historiador, mas estando em consonância com as suas afirmações, nas *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha, recebedor e transmissor do legado greco-romano, são descritas as seis idades do homem. Nelas constam a infância seguida da *pueritia* (Sevilha 1951:276), delimitação que não se manteve cristalizada, variando em função dos modelos e das dinâmicas sociais, que ora idealizavam a infância, ora a encaravam enquanto preliminar estágio de passagem para a vida adulta (Ariès 1981:52-53).³¹ Ainda que válida, a afirmação da Ariès desconsidera a pluralidade de sensibilidades coabitantes numa só conjectura, isto é, a coexistência de diferentes modos e modelos de atuação num só momento histórico. Em contrapartida, ainda que delas conscientes, arrisca-se a enfatizar as relações associativas entre as memórias da infância e as suas respetivas expressões na arte, nomeadamente daqueles que exilados, de um território ou de si mesmos, se encontram afastados das suas origens tal como se sucede com os artistas que aqui nos ocupam.

Releve-se que a condição exílica é a prova de que os seres requerem alicerces estáveis – de uma *stabilitas* estrutural e psíquica – que compensem a fragmentação e as ruturas geradas por fluxos migratórios forçados, acontecimentos traumáticos, condições adversas e alienantes. Comprovam-no os modos de atuação nos recentes campos de refugiados. Neles os exilados ocupam “o espaço de acordo com as respetivas origens nacionais ou étnicas como para reencontrar uma segurança na reconstituição da comunidade”, alega-o Alexis Nouss (Nouss 2016:62).

Assim sendo, recorde-se a postura reflexiva de Simone Weil para quem é imperativa a necessidade de plurais raízes capazes de modelarem as relações humanas, preservando e dinamizando os constantes fluxos de continuidade das comunidades que vivem de um orgânico jogo de dependência entre passado, presente e futuro. De facto, se não há árvores sem raízes é também impossível habitar no vácuo, sem a força de mecanismos naturais e culturais capazes de proporcionarem a segurança e a

³⁰ A subdivisão das idades da vida remonta aos filósofos jónicos do século VI a.C., posteriormente revitalizadas pelos pensadores medievais bizantinos. (Ariès 1981:34)

³¹ “1. Seis son los grados de la edad: infancia, niñez, adolescência, juventude, madurez y vejez. 2. La primeira edad es la infancia, que comprende desde que nace el niño hasta los siete años. 3. La segunda edad es la niñez (pueritia), esto es, pura y no apta para la generación, y llega hasta los catorce años.”(Sevilha 1951:276)

estabilidade necessárias à vinculação dos indivíduos num determinado espaço-tempo. Portanto, o enraizamento, ainda que difícil de definir, é talvez uma das mais importantes necessidades da alma, considera Simone Weil (Weil 2005:40) para quem os sujeitos enraizados participam na comunidade onde se inserem, conservando os tesouros do passado que, por sua vez, coordena as expectativas do futuro (*ibidem*).

Ainda que assegurando a importância do enraizamento, Simone Weil sublinha a necessidade das deslocções e do risco, essenciais à ordem – no sentido weiliano – e ao não alheamento do sujeito durante a sua estadia vivencial na terra. De acordo com a filósofa, a ordem é a primeira necessidade da alma, fundamenta-se no cumprimento mútuo de deveres e de obrigações entre os sujeitos, deles resultando o equilíbrio do tecido social que se rege de forma idêntica às leis mecânicas e harmônicas do universo (Weil 2005:9-11). No século XX, todavia, este equilíbrio foi colocado à prova, das consequentes hecatombes resultando crimes contra a dignidade humana, esta que tendo sido posta em causa tornou inoperante o programa iluminista da *Declaração dos Direitos do Homem*, segundo Hannah Arendt, para as vítimas, espectadores e opressores “uma prova de idealismo fútil ou tonta e leviana hipocrisia” (Arendt 2008:356).

Focalizando as anteriores constatações nas criações de Vieira da Silva e de Daniel Blaufuks, que direta e indiretamente experienciaram o exílio, pondera-se a possibilidade de uma das formas de enraizamento ser o dialético movimento entre a experiência do presente e a proximidade mental e emocional aos lugares e às imagens da infância, núcleo temporal afastado do devir. Em seus trabalhos, seja a partir de elementos compositivos – vejam-se as bibliotecas de Vieira da Silva –, seja a partir de retratos fotográficos (passíveis de serem entendidos enquanto extensões afetivas ou objetos-vínculos cristalizados), de testemunhos pessoais e coletivos, persevera a vinculação comunicativa a esse eixo matricial.

Relativamente a Vieira da Silva, sublinhe-se o poético retrato psicológico da pintora, escrito por Agustina Bessa-Luís, onde é enfatizada a predominância dessa fase vivencial: “as nossas dúvidas são diretamente relacionadas com as repulsas da infância. Na realidade, nada se aprende se não corresponder ao encontro com a nossa primeira juventude” (Bessa-Luís 1982:74), aludindo às vivências da pintora que “lia indescritivelmente e que passava muitas horas na biblioteca; que viajava, que era amada

pela mãe e pela avó” (*ibidem*). Além da romancista, também José-Augusto França estabelece relações associativas e comparativas entre as recordações da primeira juventude, do primeiro lar, e as obras pictóricas de Vieira da Silva, paralelamente, constatando essa prevalência estrutural em outros relevantes artistas do século XX:

Sabemos já que a paisagem urbana de Lisboa, com seus azulejos e seus sóis, pôde ser um motor metaforizante na criação de Vieira da Silva. As «casas» e as «perspetivas» decifráveis na estrutura rítmica da sua pintura, têm uma certa memória, ou uma certa saudade, lisboeta – e levam em si a parte nacional que todo o grande criador possui, ou que possui todo o criador que seja grande. A «Espanha» de Picasso ou a «Rússia» de Kandinsky ou a «Itália» de Magnelli são constantes estruturais que têm correspondência no «Portugal» de Vieira (França 1970:10)

No concernente a *Sob céus estranhos: uma história de exílio*, Daniel Blaufuks recorda a sua infância, desse momento nuclear lembrando objetos, lugares, pessoas. Exemplos concretos dessas memórias encontram-se nas seguintes passagens: “Ao longo da minha infância enviavam cartas, fotografias a cores e filmes de 8mm, com casas e lagos e automóveis e pessoas com óculos de sol enormes contra fundos de céus azuis a perder de vista. (...) as suas vidas pareciam-me cheias de glamour (...)” (Blaufuks 2007 s/p); “Por esta altura, dos milhares que tinham feito escala neste porto, já só sobravam uns cinquenta. Durante a minha infância, conheci-os através das histórias que ouvia lá em casa” (*idem*). Acrescentam-se às precedentes notas autobiográficas o seu gosto pela fotografia, possivelmente reflexo mimético do fascínio e da admiração sentidos pelo seu avô materno para quem esta arte era um *hobby*.

Em suma, as anteriores referências e citações são exemplos que nos permitem concluir, ainda que de modo incipiente, que a infância coordena uma parte do devir dos sujeitos. Dessa fase surgem explícitas ou transfiguradas memórias vinculativas nos reportórios estéticos dos sujeitos criativos, sobretudo daqueles cujo ciclo vivencial os distanciou do primeiro lugar de nascimento/crescimento ou daqueles, como Daniel Blaufuks, que herdaram essa mesma experiência de deslocação.

II.2 Vieira da Silva: no exílico labirinto contemplando mundos

▪ Retrato de um itinerário convexo

Maria Helena Vieira da Silva, curiosamente nascida no mesmo dia que Fernando Pessoa, e tal como ele tendo experienciando o desenraizamento, desde tenra idade familiarizada com as viagens, é obrigada a exilar-se, no ano de 1940, juntamente com Arpad Szenes, pintor húngaro com quem se une em Paris e casa em Portugal.³² Esse casamento fá-la-ia perder a nacionalidade, e o casal passaria a ser apátrida, estatuto que seria anulado apenas com o processo de divórcio, solução burocrática que, naturalmente, foi recusada (Santos 2010:15). Por isso mesmo o casal embarcará para o Brasil, não apenas em fuga ao cenário bélico e catastrófico que assolava a Europa, mas de igual modo para se desviar das contingências da ditadura em Portugal.

Longe da destruição que arrasava uma grande parte do solo europeu, o casal de pintores deparou-se com uma nova situação, ainda que migrando para um país que também experienciava a ditadura, a de Getúlio Vargas. Apátridas, exilados num novo continente, num distinto clima e ambiente cultural, privados da aquisição de um estatuto legal, desde então experienciando uma condição cada vez mais frequente, de acordo com Hannah Arendt, constituída de pessoas sem Estado, sem direitos nacionais e, por consequência, direitos humanos (Arendt 2004:366-367).³³

No caso de Vieira da Silva, porém, ainda que se fale de exílio quando esta migra para a América do Sul, a verdade é que são anteriores e constantes as sensações de alheamento; há um ante-exílio, isto é, um exílio psicológico precedente da sua concreta experiência. Sente-se exilada de si mesmo, em Lisboa é uma estrangeira, confessa-o na documentação epistolar, repleta de fluxos de consciência, sensações de desconforto, onde expressa a desmesura do seu ser individual em relação com as forças extrínsecas que, não lhe sendo alheias, extravasam as suas barreiras corporais e psíquicas.

³² Na sua infância, Vieira da Silva visitou a Suíça, a França, a Inglaterra.

³³ “Os apátridas estavam tão convencidos como as minorias de que a perda de direitos nacionais era idêntica à perda de direitos humanos e que a primeira levaria à segunda.” (Arendt 2004:387)

Numa das visitas a Portugal, ainda anteriores ao início da Guerra, Vieira da Silva escreve numa carta enviada ao marido, datada de outubro de 1938: "não consegui abrir a boca enquanto lá estive e fiquei mesmo com a impressão de que sou uma estrangeira (Silva 2013:62)". No mês seguinte volta a reconhecer sentir-se desenraizada no país que a viu nascer, acrescentando: "agora que estou sozinha e que os vejo apenas com os meus olhos, tenho a impressão de que sou tão estrangeira a esta gente como tu" (*ibidem*).³⁴ Estranhamento que de igual modo se subentende no inquieto rosto de *Autoportrait*, realizando no ano de 1931. Por isso, atente-se, em primeiro lugar, pela minuciosa e pessoal descrição, num excerto da referida carta de 1938. Nela esboça um desses retratos de Lisboa ao mesmo tempo irónico e disfórico, desmascarando a monotonia e o conformismo dos seus habitantes:

Perguntas-me como é que eu achei Lisboa? Bem, parece-me que Lisboa é uma cidade muito engraçada, muito civilizada, muito ordenada, com muito movimento, muito majestosa, muito limpa; agora o Rato tem canteiros com flores, casas novas por todo o lado, durante o dia tem o ar de uma grande cidade. As pessoas não se apresentam luxuosas mas bem vestidas. No entanto... **não há verdadeiramente vida**. Não há outra coisa senão comer e ter um ar limpo e bem vestido. **Pode dizer-se que há uma actividade, mas uma actividade unicamente para a barriga! Desde ao mais pobre ao mais rico**. Pintaram praticamente todas as casas da Baixa, tudo tem um ar de pureza. Nesta cidade que tem um ar quase irreal, as pessoas são muito reais. Cada vez que saio fico impressionada. **Parece que toda a gente é muito esperta**, que faz exatamente o que deve ser feito. **Deitam-se cedo, não se levantam muito tarde, trabalham, fazem filhos, têm a consciência tranquila e não são muito alegres**. A Isabel disse-me: "Sabes, tenho uma vida muito estúpida mas não sei como mudar. (Silva 2013:65-66 [s.n.]

Esta perceção disfórica da cidade natal manter-se-á. No ano de 1950, a pintora, num ato de introspeção, questiona: "porque diabo nasci neste lugar do mundo e, muitas vezes, ao olhar para estas tão pouco inspiradas feições, tenho dúvidas. Sou como eles não sou como eles?" (Silva 2013:204); ou em 1951, persistindo um paradoxal sentimento de amor pela beleza da cidade de Lisboa acompanhado pela crítica das suas

³⁴ O sentimento de exílio interior é recorrente. Segundo Claudio Guillén, que explora a relação do exílio com a literatura, são vários os poetas erráticos, niilistas, solitários e expatriados que o sentiram. Entre eles figuram Rimbaud, Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Celan, Antero de Quental (...). (Guillén 1995:143)

gentes “distantes e sem alma!” (*ibidem*:207). Tais passagens testemunham o perseverante *ethos* da exiliência que, em Vieira da Silva, não se limita a uma condição experienciada e a um estatuto legal, mas a um estado de consciência (Nouss 2016:53) que vemos ansiosamente manifesto em *Pressentiment du Brésil* (1940). Nesse desenho a pintora esboça duas linhas horizontais, com traços nervosos, ocultando um horizonte escurecido, uma paisagem que nos faz lembrar Luís Filipe de Castro Mendes, que, enquanto diplomata, também viveu expatriado no Brasil, dedicando à pintora um poema com o título “O corcovado de Vieira da Silva, onde se pode ler o seguinte: “Foi aqui. Sempre nos soubémos exilados / e os rostos colados à janela reflectiam uma alegria lúgubre,/ grande e escondida como o desistir da felicidade.” (Mendes 2001:28).

Do anterior depreende-se, em suma, que talvez a sua condição de exilada tenha contribuído para exponenciar os questionamentos existenciais que sempre perseguiram Vieira da Silva. Ainda no ano de 1940 autorretrata-se em frente ao espelho por detrás de um crucifixo (*Autoportrait devant le miroir*) – elemento por demais significativo na densa floresta de símbolos da cristandade. No espelho transparece seu rosto, num duplo espelhar entre o mundo físico e o pictórico. Nesse objeto refletor, dir-se-á com atributos mágicos, capta a sua exterioridade, autocontemplando as linhas da imagem revelada, assim acedendo a outros níveis da sua própria consciência. No espelho revelam-se passivamente os reflexos do corpo, ainda que se oculte o espírito, a matéria extrafísica que diante dele surge enquanto aparição (Cirlot 2000:161). Além do espelho, emerge o já aludido crucifixo, elemento crístico do sofrimento, atributo que acentua o *pathos* ou até a ideia do artista enquanto mártir, aquele que sofre, ou, neste caso, está sofrendo na pele os dramas do universal desenraizamento.³⁵

Consideradas as sensações de estranhamento que a invadem, importará aqui lembrar algumas das etapas da odisseia de Vieira da Silva. Em 1940 deseja permanecer no país onde nasceu, pedido que lhe é negado. A par dessa recusa, acrescentam-se a indeferida ida para os Estados Unidos, a sua “primeira opção de exílio” (Ruivo 2012:27), a rejeição da obra que realiza para as comemorações centenárias da Exposição do Mundo Português sob alçada de António Ferro, ainda hoje lembrado enquanto

³⁵ Assim é referido pela sua universalidade e transfigurado pelas díspares sensibilidades dos pensadores e dos artistas, estrangeiros de/sobre si mesmos. Estes, a partir da retrospeção, experimentam temporalidades paralelas ainda que repetindo elementares aspetos da condição humana. (Guillén 2005:148-149)

acontecimento de grande amplitude e ao qual Daniel Blaufuks, na obra que aqui analisaremos, faz explícita referência.³⁶

Pelas razões já atrás referidas, a pintora partiu para o Brasil, em Junho de 1940, abrindo-se a uma geografia distante, ainda que linguisticamente próxima, onde permanecerá, nomeadamente em Copacabana, Bairro do Flamengo e Santa Teresa, durante sete anos – número simbólico – seguindo a rota migratória de muitos outros que igualmente partiram.³⁷ Será além mar, segundo Valéria Lamego, que Maria Helena se encontra com Vieira da Silva (Lamego 2007:75), asserção passível de ser reconsiderada tendo em imediata consideração o facto da pintora se ter naturalizado francesa no ano de 1956, após uma primeira recusa em 1954. Além de que durante o período brasileiro são notórias as escolhas figurativas numa obra que tende, no seu conjunto, para a abstração.³⁸

De facto, não se é indiferente à recorrência de elementos figurativos ainda que estes se distanciem de um programa de representações de símbolos e de gestos corporativistas, interclassistas e moralizantes.³⁹ O retorno a uma certa ordem figural, todavia, não deve ser explicado por um único critério de causalidade, ele é consequente de diversos fatores entre eles o compromisso de leitura epocal, resultado da prova da qualidade do seu desenho, aliás posta em causa, o amadurecimento da linguagem e da própria pintora ou ainda consequência dos seus estados de espírito.⁴⁰ Neste período assinalados pela angústia da guerra, pela nostalgia e pela permanência num território

³⁶ “O regime preparava a sua própria celebração na Exposição do Mundo Português e nem a guerra nem os fugitivos iriam estragar esta festa.” (Blaufuks 2007 s/p)

³⁷ O número sete simboliza a ordem, um ciclo completo, as sete dimensões do espaço, os planetas, as divindades olímpicas, os pecados e as virtudes, correspondendo à fusão entre o triângulo e o quadrado (Cirlot 2000:268)

³⁸ “Após uma primeira recusa do governo francês, em 1954, o casal adquire a nova nacionalidade em 1956. A este processo não são alheias a crescente projeção internacional da pintora e a intervenção de várias personalidades de peso na política, economia e cultura em França.” (Santos 2013:150)

³⁹ De acordo com Iuri Lotman as escolhas da linguagem artística dependem de fatores culturais e coletivos. Expressa-o do seguinte modo: “(...) o estudo da linguagem artística das obras de arte não nos dá apenas uma certa norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais (...). A escolha pelo escritor de um género, de um estilo ou de uma tendência artística determinados é também a escolha da linguagem pela qual ele pensa falar ao leitor. Esta linguagem insere-se na complexa hierarquia das linguagens artísticas de uma determinada época, de uma determinada cultura, de um determinado povo ou de uma determinada humanidade (...)” (Lotman 1978:50)

⁴⁰ Leia-se a propósito a seguinte declaração da artista: “«Talvez eu não tivesse pintado *Le désastre* se tivesse ficado na Europa. Mas, no Brasil, perguntaram-me se sabia desenhar. Era uma oportunidade de mostrar que podia desenhar seres humanos em todas as posições.» 31 de Maio de 1991” (Silva 1993:177)

não familiar e distinto, caracterizado pela euforia, pelas favelas, pelo samba, pela macumba, ritual que aliás representa num quadro de 1946, realidades estranhas à sua natureza recatada.⁴¹

Paradoxalmente, ou por coincidente contrariedade, num artigo do jornal *A Manhã*, Vieira da Silva assegura que o Brasil é, ao contrário de Portugal, um país de futuro: “para mim, o brasil é muito curioso, porque eu nasci e fui criada em um país do passado, e depois vivi num país do presente, e agora vivo num país do futuro. Tudo para mim, no brasil, é futuro, e um grande futuro”, afirmação que deve ser lida criticamente por se tratar de um texto para a esfera jornalística, e que por tal deve ser entendido como uma declaração ao gosto dos potenciais leitores do país que a acolhera. A este propósito, a romancista-biógrafa, Agustina Bessa-Luís, será como sempre muito contundente: “para ajuizar da Vieira da Silva, para medir os seus passos no mundo, as entrevistas que ela dá não me servem de nada” (Bessa-Luís 1982:10).

Deve ainda recordar-se que no Brasil “o casal de pintores viveu, ainda que tenha criado fortes amizades e laços, inicialmente, uma vida espartana” (Lamego 2007:75) preenchida pelas encomendas, pelas concorridas aulas de pintura de Arpad Szenes no Hotel Internacional, “polo de irradiação cultural, em parte pelo carisma e pela sofisticação que emanava o casal” (Lamego 2007:80) que nesse lugar de passagem exerceu “uma enorme influência cultural e artística sobre os mais jovens” (*ibidem*).

Não obstante a resiliência, foram constantes os estados de desânimo de Vieira da Silva que vê a crítica *engagé* reagir reticentemente às suas obras o que, por sua vez, terá contribuído, além das situações anteriormente anunciadas, para a escolha de opções pictóricas figurais. Entre algumas das obras com esse carácter estão: a decoração da cantina da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Km 44) (Ribeiro 2000:9), as *still life* e os retratos onde constam rostos amigos como os de Saudade Cortesão, Murilo Mendes, Cecília de Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Scliar (*idem*:7), fundamentais pilares de apoio do casal, confirma-o Agustina Bessa-Luís:

⁴¹ “Alguns pensadores e sociólogos, como Schutz, Goffman e Garfinkel, tentaram mostrar que existe um «mundo da vida quotidiana» que é partilhado pelos membros de determinada comunidade, como zona intersubjetiva comum, isto é, todo um conjunto de pressupostos que estas pessoas dão por entendidos, por implícitos, e onde, ao mesmo tempo, encontram umas expectativas mínimas, background expectations. Sem o saber ou sem o ver, contamos diariamente com esse pano de fundo de coisas e acontecimentos.” (Guillén 2005:153)

São sete anos de grande actividade, onde cabem as decepções também. Os amigos, sempre raros na travessia duma vida dedicada à missão do indivíduo, que é criar uma obra, são, no entanto, significativos na época brasileira de Vieira e de Arpad. Ligam-se a Cecília Meireles e a Murilo Mendes, decerto porque ambos os poetas contêm o mesmo íntimo equilíbrio entre a agitação e a calma, próprio dos espíritos que entendem a natureza e com ela se identificam. (Bessa-Luís 1982:50)

Justamente pela importância destas amizades, recorde-se o poético retrato escrito por Murilo Mendes – com quem compartilhava o seu gosto por música – que em *Janelas Verdes* a descreve. Recorda Vieira da Silva como alguém que ordena e domina a natureza em “linhas verticais e horizontais na aparência hesitantes, as quais, cruzando-se, dialogam e acabam por chegar a um fim preciso; de a irregularidade não contradizer a simetria; e de a lenteza da execução resultar em rigor formal” (Mendes 2003:187). Não obstante a harmonia entre o caos e a desordem, o preciso domínio das formas que se veem e escutam (*ibidem*), a pressão emocional sentida pela pintora é inegável nesse clima onde inclusive Agustina Bessa-Luís não a consegue enquadrar. A pintora só poderia imaginar-se, como escreve a romancista, num outro continente “como a sereia que atravessa os mares não por decisão das suas forças, mas por comando de azares tremendos” (Bessa-Luís 1982:50).⁴² Ela própria, tal como Arpad, pertence e imagina-se em Paris onde continuaram a viver mentalmente, refere-o o pintor numa das cartas enviadas em 1947: “porque nós continuamos sempre a viver (mentalmente) em Paris.” (Szenes 2013:137).

Pelo menos àquela época, Paris era uma das cidades mais fascinantes e enigmáticas, assim presente na memória coletiva ocidental, considerada um dos corações e berços da cultura. Como lembra Eduardo Lourenço, numa entrevista fornecida à Foundation Calouste Gulbenkian, a cidade foi desde o reinado de D. João III uma das principais artérias intelectuais (Lourenço 2017). Por ela passaram mestres, aprendizes, figuras emblemáticas que contribuíram para a tornar um dos nucleares epicentros do Ocidente. De relevância notar que a também chamada cidade das Luzes

⁴² A referência à sereia não é aleatória visto que um dos poucos objetos que Maria Helena leva para o Brasil é um desenho de uma sereia, o seu amuleto desde tenra idade.

teve um significativo papel na construção e na reinvenção do panorama artístico modernista, demarcando-se um dos centros do experimentalismo das primeiras vanguardas, com elas se acentuando a aura cosmopolita da cidade formada pelo imaginário poético dos olhares estrangeiros, entre eles os de Maria Helena Vieira da Silva.⁴³

Estamos a falar de uma pintora, considerada por Eduardo Lourenço como um dos mais importantes nomes portugueses, mas cujas vivências e obra, de facto, muito devem ao contacto com a Escola de Paris. A pertença a essa escola terá contribuído para a expansão do seu entendimento artístico, sobretudo pictórico, não redutível a temáticas e a motivos nacionalistas, e tão-pouco imunes à condição física e/ou mental do exílio. Segundo Claudio Guillén, no seu ensaio de referência sobre o assunto, intitulado *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*: se o exílio pode muitas vezes exacerbar o sentimento de nacionalismo, também é certo que estimula o oposto, levando aquele que o experiencia a propositadamente afastar-se das origens, buscando a solidão e o desenraizamento (Guillén 2005:132). Em certa medida isto parece ter acontecido com Vieira da Silva cuja pintura intelectualizada e estruturalista resulta do contacto com aquela que podemos considerar a sua segunda pátria, França.

Convém, contudo, não reduzir o entendimento da sua obra aos anteriores fatores, sem dúvida importantes, mas nem por isso completamente determinantes, na medida em que qualquer arte condensa fenómenos complexos. Neste caso particular, sendo conseqüente do contexto moderno, do estágio tecnocrático de atuação no mundo, das íntimas memórias e das internas questões existenciais que a artista explora subjetivamente, integrando ícones do seu país sem os exaltar euforicamente. De facto, com Vieira da Silva estamos perante a experiência de estados ambivalentes e contraditórios, num ritmo de humores inconstantes por demais reveladores da polaridade da condição humana, no que toca a narrativização do exílio inscrita nos textos civilizacionais matriciais.⁴⁴

⁴³ Também Walter Benjamin dedicaria, pela mesma altura, um pequeno texto a esse centro da modernidade, com o título *Paris, a cidade no espelho. Declaração e amor dos poetas e dos artistas à «capital do mundo»*. Nele acentua a aura literária e artística da cidade, asseverando que uma vasta quantidade de “declarações de amor à capital do mundo” são, sobretudo, de estrangeiros. (Benjamin 2004:177)

⁴⁴ Recordem-se a visão disfórica e lunar de Ovídeo em *Tristia* e o discurso consolador de Plutarco. Ambos, respondem existencialmente ao exílio, ora encarando-o como um dilaceramento do «eu», ora como uma

Quer isto dizer que à sua primeira nacionalidade, Vieira da Silva integra valores e costumes de outros epicentros, mormente europeus, num complexo labirinto que reflete a sua pintura sem espaço para provincianismo (França 1970:10). Assim, como Ulisses colocado à prova, parte para o outro lado do Atlântico, traçando um itinerário convexo tecido de múltiplas encruzilhadas como o refere a poetisa Sophia de Mello Breyner Andersson no poema “Maria Helena Vieira da Silva” ou “O Itinerário Inelutável”, incorporado no livro *Dual* (1972):

Minúcia é o labirinto: muro por muro

Pedra contra pedra livro sobre livro

Rua após rua escada após escada

Se faz e se desfaz o labirinto

Palácio é o **labirinto** e nele

Se multiplicam as salas e cintilam

Os quartos de Babel roucos e vermelhos

Passado é o labirinto: seus jardins afloram

E do fundo da memória sobem as escadas

Encruzilhada é o **labirinto** e antro e gruta

Biblioteca rede inventário colmeia

Itinerário é o **labirinto**

Como o subir dum astro inelutável

Mas aquele que o percorre não encontra

Toiro nenhum solar nem sol nem lua

Mas só o vidro sucessivo do vazio

E um brilho de azulejos íman frio

Onde os espelhos devoram as imagens

(Andressen 2015:611 [s.n.])

O labirinto é uma estrutura intrincada, balanceando o caos e a ordem, composta de múltiplos caminhos e de obstruções capazes de despertarem o prazer do observador que nele presente o enigma e a errância (Calabrese 1998:155). Enraizados na cultura

oportunidade de reflexão, de meditação e de vinculação entre o sujeito e o cosmos. A par de Plutarco, também os estoicos encaravam o exílio como provação e oportunidade, além de que elogia a ausência de política (*apragmosyne*), a liberdade, a tranquilidade de uma vida filosófica. Por tal, o historiador filósofo considerava-se não ateniense, mas “cosmio” (*kósmios*). (Guillén 2005:23)

ocidental, os labirintos, neste caso as formas labirínticas da pintura de Vieira da Silva, seguindo esta tradição, transformam-se em alegóricas composições espelhantes da sua condição introspetiva, quem sabe a imagem do seu recato e fechamento, análogas ao percurso vital da pintora composto de plurais memórias e raízes, algumas delas desorientadas e amorfas, simbolizantes das provações que sentiu na pele.

- **Espiraladas semelhanças, sobrevivências, memórias da/na pintura**

Considerados os anteriores *biografemas* – traços biográficos no sentido barthesiano – passe a refletir-se o fenómeno da criação artística enquanto subsequente da *Erlebnis* e da *Erfahrung*, neste caso, da vivência transformada em experiência, da confluyente relação de temporalidades, logo, de narrativas e de imagens sobreviventes e metamorfoseadas. Para esse efeito, equilibra-se o biografismo e o antibiografismo, este último que quando praticado sistematicamente “nega a existência de relações significativas entre a realidade vivida e a sensibilidade ou a inteligência” (Guillén 2005:149-150), isto é a relação do sujeito com o meio (Dewey 1934:205).⁴⁵

Neste sentido passem a analisar-se as minuciosas composições de Vieira da Silva, as suas estruturas geométricas, contínuas e descontínuas, concatenadas com motivos abstracionistas e figurais. Recorde-se, evitando-se categorizações simplistas, que a pintura, enquanto processo intelectual e manual, tanto exige o pensamento abstrato como referentes tangíveis e suportes onde se materializam as ideias. Não ao acaso a pintora ter confessado a Agustina Bessa-Luís a imprescindibilidade da existência de pontos de partida, de referenciais coordenadores das suas produções, mesmo daquelas cujas geometrias abstratizantes parecem anular qualquer vinculação a objetos, imagens, lugares, em suma, memórias pré-existentes. Isto quer dizer que Vieira da Silva não parte do absoluto vácuo, nem tão pouco apenas da imaginação, antes, seu universo pictórico, se sustenta na memória de onde parte, mostrando-se esta, mais uma vez, uma das

⁴⁵ A perspectiva de John Dewey acentua a importância desse equilíbrio na medida que o sujeito está em constante relação com o meio que o envolve. Sublinhem-se as suas palavras: “Experiences occurs continuously, because the interaction of live creature and environing conditions is involved in the very process of living. (Dewey 1934:205)

roldanas da criação. Leia-se a propósito, o testemunho de Agustina Bessa-Luís, na biografia já antes citada:

Uma vez Maria Helena disse que é difícil pintar sem alguma referência, tendo só como referência a imaginação. Disse isto quando quis fazer, partindo dos arquivos da memória, os retratos de André Malraux e de René Char. «Mesmo se se trata o motivo numa forma abstrata» – disse. Até para executar à maneira abstrata é mais fácil quando se parte dum motivo preciso (...) (Bessa-Luís 1982:23)

Motivos precisos cuja génese deriva das plurais raízes, circunstâncias e estímulos, neste caso das memórias da infância, dos motivos azulejares da cidade e da casa onde cresceu, das mazelas do apocalíptico quadro histórico, da sua formação parisiense, da admiração e do gosto pela música (com cinco anos de idade aprendeu a tocar piano), do contacto com as obras do Museu das Janelas Verdes a que faz referência numa das cartas que envia a Arpad Szenes no ano de 1938.⁴⁶ Além destes movem-na os seus fascínios: Mozart, Haydn, Debussy, Hieronymus Bosch, Bruegel, Dürer, Cézanne, Matisse, Paul Klee, Fernand Léger, Joaquín Torres-García, pintor uruguaio que durante o período brasileiro a ajudou a fundir a sensibilidade intuitiva à lógica construtivista e estrutural.

Assim, como não poderia deixar de ser, as obras que produz durante o exílio vinculam suas aprendizagens, impregnes de dualismos, compondo-se dialeticamente num tempo sem tempo fixo/ado, reunindo e cruzando imagens dissemelhantes ainda que por vezes próximas dadas as continuidades e as similitudes das paixões, anseios, dúvidas que caracterizam a condição humana. Sem excepção Vieira da Silva, tal outros artistas e autores, manipula os tempos, percecionando o mundo a partir de uma ampla lente, consciente dos modernos fluxos que atentamente vê, capta, sente, fixa e cristaliza, ainda que, segundo ela, aos artistas seja muitas vezes e erradamente atribuído o título de torre de marfim:

⁴⁶ “Ontem tentei trabalhar, estive a desenhar. Quero voltar muitas vezes às Janelas Verdes, veem-se sempre coisas novas no Bosch e nos trípticos.” (Silva 2013:65)

As pessoas dizem muitas vezes: O artista é uma torre de marfim. Eu sinto o contrário, exatamente o contrário de uma torre de marfim. É como se todos os acontecimentos do mundo passassem por mim e com uma veemência tal, que estive muito perto de perder a razão, compreende o que quero dizer? Não preciso de sair de casa. Desde a minha infância senti todos os acontecimentos depois da Primeira Guerra de 1914, a revolução russa...(Rosenthal 1998:42)

Consciente das dinâmicas das estruturas políticas, dirigidas pelos motores sistêmicos do devir histórico, testemunha e denuncia os dramas, o absurdo e a tragédia pessoal e coletiva. Comprovam-no alguns dos títulos predominantemente disfóricos, note-se, a maioria deles escritos em francês, uma língua de exílio sobreposta à sua língua materna. Entre essas obras figuram: *La Forêt des Erreus* (1941), *J'avais la tête pleine de ces tristes pensées* (1941), *Le désastre ou La guerre* (1942), *Le calvaire* (1942), *A Evocação de Lisboa* (1943), *La partie d'echecs* (1943), *L'incendie II ou Le Feu* (1944), *História Trágico-Marítima ou Naufrage* (1944), *A Libertação de Paris* (1944), *La Supplication* (1940-47).⁴⁷

Dentro deste abrangente *corpus*, passemos a analisar o quadro *História Trágico-Marítima*, título que tem como referente a reunião de testemunhos de naufrágios realizada por Bernardo Gomes de Brito, no século XVIII. Nesta tela Vieira da Silva imprime elementos icónicos da cultura portuguesa, invertendo a significação laudatória e glorificante preconizada pelo regime, nomeadamente no já aludido Centenário do Mundo Português.

A bordo do frágil barco representado, emergem seres reduzidos à pequenez das suas fisionomias, à exiguidade da sua condição eternamente subjugada às paixões, aos desígnios e às forças da coletividade. Envoltos desse espaço heterotópico, simbólico lugar

⁴⁷ O título do quadro *Floresta dos Enganos* deriva de uma das comédias de Gil Vicente apresentada ao rei D. João III, no ano de 1536, na cidade de Évora. Nesta peça todas as personagens enganam e são enganadas, sejam elas humanos ou deuses. Gil Vicente, reunindo as tradições pagã e cristã, confronta as forças apolíneas e dionisíacas, o espírito da razão e as paixões, expondo algumas das peculiaridades da natureza humana. Esta peça pode ser encontrada, para sua respetiva leitura, no volume terceiro das *Obras Completas de Gil Vicente*, prefaciada e anotada por Marques Braga. Destacam-se ainda as palavras de Vieira da Silva que comprovam a proveniência literária do título deste quadro e as restantes fontes impulsionadoras da sua concretização, designadamente o espaço onde então se encontrava, exilada: “«Floresta de Enganos é o título de um livro português do século XVI. Um título muito bonito. Pensei muito nos homens do maquis que se escondiam na floresta. Os enganos eram as hipóteses que tinham de sobreviver. Mas pensei também nas paisagens de Cézanne. Quando fui a Nova York, tornei a ver esse quadro na galeria de Marian Willard. Fiquei muito espantada. Tinha a memória de um quadro mais verde; tem um lado aguarela. É muito difícil fazer um quadro verde. A composição tem a marca do Brasil, da paisagem à volta do Rio.» Janeiro de 1988 (G.W.)” (Silva 1993:164)

reservado à travessia viática do ser, ondeiam furiosas e anamorfas ondas cujas formas e inclinação se assemelham às linhas compositivas de *L'incendie II*. Água e fogo, elementos naturais contrapostos, agem num dual complemento, símbolos heraclitianos da transformação, motores das dinâmicas cosmológicas (Kirk 1982:203).⁴⁸ No entanto, neste caso específico, o mar antes se revela sinónimo de morte, não de renovação, não lugar de vida, mas de queda e de naufrágio. Associação que corroboram as experiências de outros exilados, como foi o caso tutelar do poeta latino Ovídio, a propósito de quem escreveu Alexis Nouss: “o mar (mer) e a morte (mort) é uma associação facilitada pela aliteração em língua francesa, uma articulação funesta onde tem lugar o exílio de Ovídeo, o exílio para Ovídeo. O exílio é uma morte e o mar ou o deserto seria o seu símbolo” (Nouss 2016:77).

Curiosamente o mar revoltado ressurgiu, ainda em 1944, numa ilustração em tinta sob papel intitulada *Les Anges Musiciens*. No desenho anjos seguram trompetes semelhantes aos do *Apocalipse* de Dürer – obra que contemplou e admirou na infância – apresentando-os entre sereias que nas ondas flutuam, assim, fazendo convergir dois imaginários iconográficos e culturais.⁴⁹ No mesmo ano também Arpad Szenes esquiçou em tinta sob/papel figuras que intitula de *Rilke*, o poeta que frequentemente invoca anjos nomeadamente nas suas *Elegias*.

Seguindo esta linha perspéctica, de pendor relacional, poder-se-á considerar *L'incendie II* tonalmente semelhante ao tríptico *Guerra* (1932) do pintor Otto Dix de cujo painel central pende uma linha oblíqua análoga à da composição da artista luso-francesa. Otto Dix que influenciado pelos antigos mestres os funde às renovadas atitudes de vanguarda tal como Vieira da Silva, ambos testemunhando os dramas conjunturais do século XX marcado pela conjuntura bélica que pictoricamente a pintora transfigura em metonímicos jogos de cartas e de xadrez como se sucede em *La Partie d'échecs* (1943).⁵⁰

⁴⁸ O fogo heraclitiano está em pé de igualdade com a água e a terra, ambos se encontram dependentes dos processos de transformação do fogo cósmico e etéreo (Kirk 1982:203)

⁴⁹ “A Mãe lia o Apocalipse à luz das velas, e aquela cumplicidade, que atinge um sentido místico de Parcas inseparáveis, ultrapassa a crise dos elementos e das nações” (Bessa-Luís 1982:78)

⁵⁰ No ano de 1948, o Estado Francês adquire para seu património *La Partie d'échecs*. Segundo Agustina Bessa-Luís, recuperando o pensamento de Wittgenstein, esta compra representa uma prova de existência que ultrapassa a numérica identidade formal. “Foi a mudança, o desenraizamento, que deu a Maria Helena a noção de ter de prova a existência contra todos os factores que a situam como um número.” (Bessa-Luís 1982:72-73)

No anterior quadro o tabuleiro de xadrez apresenta-se como metáfora da guerra. Nele duas forças opostas lutam estrategicamente com o mesmo intuito impartilhável, isto é, em busca da vitória, deste modo se confrontando energias vitais e mortais, como no clássico filme *O Sétimo Selo* (1957) de Ingmar Bergman ou na tela *L'harmonium, la bibliotheque, Les échecs* (1945) de Vieira da Silva. Em contrapartida, neste último quadro, o jogo surge inerte, sem jogadores, num interior de uma sala, não ao acaso, no ano que data o fim do conflito mundial. Curiosamente, em todos estes exemplos persiste o lúdico enquanto metáfora da guerra e do exílio (Nouss 2016:133-134) mantendo-se o que séculos antes já Aristóteles na *Política* refere, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira:

Por isso é evidente que a cidade é uma formação natural e que o homem é, por natureza, um animal sociável, ao passo que o apátrida por natureza, e não devido a qualquer contingência, é um ser ou muito inferior ou muito superior (como aquele que Homero censura por ser “sem tribo, sem lei, sem lar”), pois é por natureza, ao mesmo tempo, sem pátria e desejoso da guerra, como uma peça de xadrez isolada. (1253 a) (Pereira 2003:451)

A guerra é então uma das causas que contribuiu para alterar a pintura de Vieira da Silva, a par de outras experiências limite e traumáticas, que transformam a perceção do plural *theatrum mundi*. Isto considerado, atente-se na tela intitulada *Le Désastre*. No canto inferior direito da pintura, uma figura feminina, com semelhanças a Vieira da Silva, reclinava-se oprimida e angustiada perante o cenário, espelha-o o *pathos* da mulher que com seu gesto omite o rosto. Trejeito de velamento iconograficamente idêntico a certas representações do pintor académico Jacques-Louis David. Estas semelhanças corporizam repetições gestuais no interior de um turbilhão polifónico constituído por distintas existências, de acordo com as formulações de Georges Didi-Huberman, representativas de uma genealogia de semelhanças e de sobrevivências (Didi-Huberman 2017:45). Estas últimas que tornam a história da arte, de acordo com este historiador e crítico de arte, uma disciplina imagético-arqueológica composta por imagens/memórias que condensam tempos que, ora se fundem, ora colidem e bifurcam (*ibidem*).

No concernente aos trabalhos de Vieira da Silva verifica-se que são invertidas as primeiras fontes referentes à tradição pictórica ocidental. Inversão que certamente não

será alheia às pulsões volitivas, aos acelerados ritmos modernos, à renovada configuração do espaço-tempo, concludentemente materializados em caóticas composições de onde emergem múltiplos pontos de fuga que anulam os limites da perspectiva linear convencionados pelas normativas clássica e renascentista. Deste rompimento surgem continuidades metamorfoseadas em renovadas formas, nos termos do autor de *Diante do Tempo*, imagens-sintoma que transformam a ordem sem se desvincularem da tradição, atitude que, aliás, seria de acordo com Plínio, o Velho uma “perversão dos costumes humanos” (Didi-Huberman 2017:96).

Disso exemplo é *Le Désastre*, passível de ser lido à luz do *Triunfo da Morte* (c.1562) de Pieter Bruegel, artista admirado por Vieira da Silva. Unem-se os antigos e os modernos. Neste trabalho da artista portuguesa observam-se palavras recortadas de jornais – recorrentes nas montagens do movimento cubista – ao mesmo tempo que surge, no mesmo plano pictórico, uma figura por demais semelhante a Cristo com o *perizonium*, o pano de pureza, pendendo de uma corda que soldados sustentam ou deslocam. Como até então se tem verificado, nesta tela sobrepõem-se axiomas de temporalidades descontínuas num caótico cenário que, não obstante a desmesura, privilegia estruturas geometrizaras análogas aos traços de *Couloir sans limites* (1942-1948).

Ainda na mesma pintura o desastre arrebatava a multidão – como ocorre em certas obras de Bruegel – fundindo-se multidirecionais linhas, sobretudo verticalizadas, estas últimas que definem o estilo de Vieira da Silva, fazendo conviver as forças apolíneas e a desmesura dos ímpetos dionisíacos. A partir das linhas verticais contraria a horizontalidade, apanágio das paixões terrenas, dos movimentos inferiores da humanidade beligerante correntemente movida pelos mais vis impulsos. Antes a pintora procura a verticalidade, a possível ascense, como Jacob subindo as escadas sagradas, como o escravo da alegoria da caverna platónica, como aquele que se aventura à escada de Diotima.⁵¹ Assim formalmente capta um tensional fio de prumo que se opõe (e se propõe) à sequência, à horizontalidade dos percursos de desenraizamento e sofrimento humanos. Tomem-se as suas palavras: “o fio de prumo conta muito. Para mim, também é preciso que haja uma verticalidade, que cresce à minha frente. É preciso que o quadro

⁵¹ Agustina Bessa-Luís, em *Longos Dias têm cem anos*, alude às escadas de Jacob: “Parece muito nova, ágil e pergunta-me: «Não tem medo de subir a escada de Jacob?»” (Bessa-Luís1982:56)

seja tenso e faça todos os esforços para obter essa tensão, pronta a acumular as pequenas aproximações” (Lassaigne 1993:140).

Às tensas linhas do desenho fundem-se os substratos policromos que, como não poderia deixar de ser, refletem plurissignificações epocais e psicológicas. Recorde-se que a cor é uma linguagem denotativa e conotativa, em Vieira da Silva, segundo Murilo Mendes tornando-se “a ajudante que colabora num plano geral concebido precisamente em vista duma poética; isto é, uma poética baseada na arquitetura da memória.” (Mendes 2003:188).⁵²

Neste sentido, urge apontar que durante o período brasileiro, ainda que a pintora o negue, sobressaem tons escuros que confessa não terem sido resultado das preocupações do seu espírito (Lamego 2007:83). Todavia, o olhar analítico leva ao questionamento da sua posição ainda que conscientes da impossibilidade de apontar uma única e linear direção analítica, vários são os dados que se entrelaçam. Entre eles os do discurso de Agustina Bessa-Luís que explícita, tendo em conta o que confessa Arpad Szenes, que a fuga para o Brasil foi incitada pela necessidade de encontrar uma nova luz (Bessa-Luís 1982:35). Renovada luz que, factualmente, não está nitidamente impressa nas mais emblemáticas telas deste período. Certamente para isso terão contribuído a nostalgia, as saudades do primeiro lar e do cosmopolitismo parisiense, como mostram as evocações pictóricas à cidade de Lisboa, que podem ser contempladas no *Catalogue raisonné* dedicado à artista, e as ulteriores considerações de Valéria Lamego:

Decomposta pela memória da Escola de Paris, foi paulatinamente recomposta pela saudade de Portugal, sentida no exílio. Essa relação traz à tona o seu pathos lusitano, tanto no seu modo de vestir – usava uma ampla saia escura bordada na barra com motivos portugueses – como na

⁵² Nas cores confluem as dimensões conotativa, simbólica e psicológica, prova-o o *Testamento* de Vieira da Silva: “Eu lego aos meus amigos/ Um azul cerúleo para voar alto. / Um azul cobalto para a felicidade. / Um azul ultramarino para estimular o espírito. / Um vermelhão para o sangue circular alegremente. / Um verde musgo para apaziguar os nervos. / Um amarelo ouro: riqueza. / Um violeta cobalto para o sonho. / Um garança para deixar ouvir o violoncelo. / Um amarelo barife: ficção científica e brilho; resplendor. / Um ocre amarelo para aceitar a terra. / Um verde veronese para a memória da primavera. / Um anil para poder afinar o espírito com a tempestade. / Um laranja para exercitar a visão de um limoeiro ao longe. / Um amarelo limão para o encanto. / Um branco puro: pureza. / Terra de Siena natural: a transmutação do ouro. / Um preto sumptuoso para ver Ticiano. / Um terra de sombra natural para aceitar melhor a melancolia negra. / Um terra de siena queimada para o sentimento de duração.” (Baião 2010:87)

visível nostalgia que impregnou seus quadros, suas práticas e a sua relação com o meio (Lamego 2007:84)

À nostalgia acrescenta-se a melancolia, uma das forças motrizes da arte, exteriorizadas nos suplícios e nas interrogações de Vieira da Silva, a título de exemplo nos desenhos de pássaros encolerizados e engaiolados, aves que no ano de 1966 se encontram já libertas de amarras externas. Ou ainda nas escolhas iconográficas com explícitas referências à cultura e à tradição cristãs, provam-no os títulos: *Le Supplication* (c.1940-1947), *Saint Jean Baptiste/Conversation de deux apôtres* (1944), *Le Calvaire* (1947), *La Vierge au Lavoir* (c.1940-1947), a figura de Maria Madalena “qui si promène dans le désert” (c.1940-47), lugar solitário e eremítico por excelência. Imagens que, a par das anteriores pinturas, acentuam a persistência de continuidades transfiguradas, neste *corpus* visual expressas nas figuras das narrativas bíblicas, textos basilares para a compreensão de uma parte substancial da arte ocidental ainda que, neste caso, do ponto de vista estético-formal, se apresentem em concordância com os critérios estéticos e axiológicos modalizadores da contemporaneidade. Isto significa que, não obstante as mudanças dos sistemas, não se altera a dimensão trágica da condição humana que segundo a pintora está condenada “ao sofrimento e à morte” (Bessa-Luís 1982:23), como aliás manifesta no desenho *J’avais la tête pleine des ces tristes pensées* (1941).

Paralelamente à sensação e à consciência da dor surgem paisagens, representadas em grandes planos, vistas panorâmicas, ruas, elementos peculiares da cultura brasileira, deste modo indo ao encontro das expectativas do seu novo público. Em 1943 pinta *Rua do Ouvidor* e debuxa *La baie de Rio* e, possivelmente nesse mesmo ano, *Pain de Sucre*, cristalizando fragmentos impressionistas da sua passagem por esses lugares vinculados, ora às suas memórias pessoais, ora aos imaginários coletivos e culturais referentes à cultura brasileira.

Por isso, o anterior dito leva-nos a concluir que, enquanto apátrida no outro lado do Atlântico, Vieira da Silva não alterou drasticamente a sua linguagem, seus gestos e traços geometrizarantes, embora os temas, os tópicos e as cores apresentados contrastem com os de seus trabalhos anteriores e sucedâneos. Ainda que disto conscientes, segue-se a questão: terá a artista pintado como meio de preencher as feridas? Estas últimas

resultantes da “mutilação da pessoa numa parte de si própria ou naquelas funções que são indivisíveis dos outros seres humanos e das instituições sociais”? (Guillén 2005:18)

Não obstante a dor, as perdas e as provações sentidas, a sua vasta obra é prova de que Vieira da Silva laborava com a minúcia de uma abelha, como era conhecida e sentia desde a infância, possivelmente sem conhecimento disso, perpetuando a metáfora simbólica referente a esse inseto, segundo a professora de literatura inglesa e medievalista Mary Carruthers, equivalente à sabedoria e, por conseguinte, à memória:

(...) with one metaphors for study, that of a bee collecting nectar with which she makes honey to pack her cella or thesaurus with wisdom. Hrabanus Maurus, writing at the end of the ninth century, says that “Divine Scripture is a honeycomb filled with the honey of spiritual wisdom. Ever alert to a bibliophilic cliché, Richard de Bury likens the labors of those who collect books to bees storing their cells with honey (...) This association of bee-cells and honey with books whose wisdom os to be packed into the compartements, cellae or loci, of and ordered memory (...) (Carruthers 2008:45)

Trabalhando os espaços como se esses fossem compartimentos fechados, num constante exercício de desnudamento da sua interioridade/exterioridade, Maria Helena Vieira da Silva, mulher contemplativa – como o são a maioria dos artistas e pensadores – representa os lugares, miniaturizando seus traços, descrevendo-os “tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas do mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula do desenho” (Bachelard 1989:167). Essa minúcia parece espelhar a personalidade da pintora, de acordo com a descrição que dela dará também Agustina Bessa-Luís: “Maria Helena é meticulosa, verídica, no sentido económico do termo” (Bessa-Luís 1982:27), minucia essa que culmina na subsequente fusão e união de temporalidades.

Entre a experiência, a leitura subjetiva do espaço-tempo e o diacrónico conhecimento do tratamento perspético na pintura Ocidental, Vieira da Silva, ora reconhece os lugares como seus, ora se acha estrangeira diante deles.⁵³ De facto, os

⁵³ A tradição visual ocidental compreende diferentes modos e modelos de tratamento da perspetiva. Vieira da Silva não os dispensa, reinventando-os, como nos permitem comprovar as palavras de José-Augusto França: “Ainda há dias Vieira da Silva me dizia que vivemos hoje numa encruzilhada de perspectivas - que vivemos «crucificados na perspetiva». E confessava-me também que, menina, lhe

lugares têm vida própria, neles habitamos, neles fazemos casas, refúgios privados para o necessário equilíbrio, ou pelo contrário, deles nos retraímos e afastamos. Isto significa que neles se configuram os seres, a partir de mútuos movimentos e relações, como nos faz refletir a pintora, atenta às babélicas e plurívocas mundividências que observa com o seu olhar contemplativo, olhar que Agustina Bessa-Luís reconhece como fazendo parte da sua essência:

Maria Helena falava pouco. Olhava, sobretudo. Olhava com uma intensidade fria, como se estivesse a atravessar um rio e se dividisse entre o perigo e o prazer. O fundo arenoso onde se recortavam os peixes prateados dava-lhe aquela expressão suspensa e maravilhada; mas, de repente, o remoinho de água trazia a noção de forte corrente, e, um pouco mais, era a dúvida, um temor concentrado, a razão alertada. O rosto exprimia angústia, os olhos abriam-se mais e ganhavam uma cor cristalina (Bessa-Luís 1982:8)

Vieira da Silva, observando com intensidade, criando como um demiurgo, tece a sua identidade que se espelha e espalha no mundo, modelando-o. Desta dialética de sentidos, entre o interior e o exterior, fazendo dialogar com o seu horizonte de expectativas internas as forças externas que com ele colidem, assim como uma estrangeira perante uma língua que não domina. Destas colisões e interceções resultando o questionamento, as intraduzíveis geometrias, persistindo a máxima do templo délfico, “conhece-te a ti mesmo”, as questões existenciais que demandam uma parte significativa do ciclo vital de cada ser e que, por conseguinte, cada (re)nascimento inaugura.

tinham aconselhado a não fazer perspectivas, mas que tinha teimado porque achava que sim, que era preciso fazê-las. *In* O Estado de São Paulo (Suplemento Literário, São Paulo, Junho,1963)” (França 1970:30)

II.3. Daniel Blaufuks: herdar e (re)transmitir

- **Memórias, essas janelas abertas *sob céus estranhos***

A morte é a primeira imagem. Em *Sob céus estranhos: uma história de exílio* Daniel Blaufuks expõe, na primeira página do livro de artista, – como o define na entrevista concedida a Ana João Romana – algumas das campas do cemitério judaico de Lisboa. Necrópole imagética, iconograficamente semelhante a um *memento mori*, assim apresentando túmulos, presenças simbólicas que a par de outros signos, imagens, vestígios materializam a luta contra a morte e o esquecimento (Gagnebin 2006:112).⁵⁴

Sob céus estranhos, livro originado a partir do documentário por si realizado no ano de 2002, para os quais contribuíram diversas fontes arquivísticas, e cujo título alude ao já citado romance homónimo de Ilse Losa, desenvolve um trabalho de pós-memória relativo à vida de seus avós maternos, judeus alemães exilados em Lisboa durante o conturbado século XX.⁵⁵ Interessado em problemáticas como a memória, imperativa para a geração pós-guerra (Blaufuks 2014:59), a viagem, o exílio, este último inevitavelmente relacionado com um certo tipo de deslocação (Blaufuks 2011:85), é influenciado por escritores como Paul Bowles – com quem colaborou em *My Tangier* – Jorge Luís Borges, Sebald e Perec (*idem*:84), os dois últimos a quem consagrou a sua tese de doutoramento.

Evocando a partida exílica de seus avós, no ano de 1936, de Magdeburgo até Lisboa, (re)enquadra-a no cenário coletivo, apresentando-a a partir de distintos formatos e técnicas, do analógico ao digital. (Re)ligando memórias herdadas em contexto familiar e conseguinte com elevado valor afetivo, Blaufuks densifica o seu lastro no tempo presente, correspondente ao seu ciclo vital, conjugando-as com os

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=dG7e8PsvBmw> Entrevista realizada, no ano de 2016, no âmbito do Doutoramento de Ana João Romana. (Consult. 23/01/2021). A tese “Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal” veio a lume em 2018 nela constando a intervenção de Daniel Blaufuks. Disponível a partir de: <http://hdl.handle.net/10400.1/10827>

⁵⁵ Os arquivos utilizados para a construção da narrativa de Daniel Blaufuks foram: Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, Cinemateca Portuguesa, Centro Português de Fotografia, Comunidade Israelita de Lisboa, Ministério de Negócios Estrangeiros, Torre do Tombo, Institute for Jewish Research (YOVO), Jewish Joint Distribution Committee, Hebrew Immigrant Aid Society (HIAS), Leo Baeck Institute.

vestígios rizomáticos sobreviventes, desse modo condensando várias camadas da memória: coletiva, cultural, social e autobiográfica em imagens que o materializam. O seu trabalho é portanto exemplo da cada vez mais frequente diluição da esfera privada no domínio público, fenómeno não alheio ao interesse do artista pela interseção da memória pessoal na coletiva (Blaufuks 2011:71).⁵⁶ No concernente a esta interseção destaca-se como uma das suas principais causas o aparecimento da fotografia que se enquadra, respetivamente, na «*crise da morte*» ocidental iniciada no industrial século XIX, o século das “revoluções”, “contestações”, “impaciências”, o mesmo que inventou a História positivista oposta ao Tempo mítico, assim o sustenta Roland Barthes no consagrado ensaio *A Câmara Clara* seguindo a linha de pensamento de Edgar Morin (Barthes 2014:104).

Segundo o semiólogo, a morte deseja-se tangível, “se já não está (ou está menos) no religioso, deve estar em qualquer outra parte” (*idem*:103), durante este processo os jovens que captam a atualidade tornando-se, mesmo que sem disso consciência, os novos “agentes da Morte” “sob o álibi denegador do terrivelmente vivo, de que o fotógrafo é, de certa maneira, o profissional” (*ibidem*).⁵⁷

Não obstante a inerente presença da morte, as imagens em movimento apresentadas pelo artista português revelam contingências dinâmicas, vivos rastros dinamizados pelos movimentos e pelas gestualidades rítmicas contrapostas ao estatismo, ao silêncio e à suspensão temporal pictórica e fotográfica.⁵⁸ A partir do diapositivo videográfico, Blaufuks vivifica as perceções do espetador, mostrando o movimento que nos coordena e de que(m) somos feitos, e que, por sua vez, a invenção

⁵⁶ Segundo Roland Barthes a idade da fotografia corresponde à irrupção da esfera privada na pública (Barthes 2014:104) querendo isto significar que a esfera privada é consumida pela pública tal como o provam as intrusões da imprensa e dos novos media, não obstante, e na linha de pensamento de Hannah Arendt, a esfera privada e a intimidade serem um bem necessário e inalienável. (Arendt 2014:109)

⁵⁷ De modo semelhante o refere Walter Benjamin no ensaio *O Narrador*: “Durante o século XIX, com as suas organizações sanitárias e sociais, privadas ou públicas, a sociedade burguesa produziu um efeito paralelo, que talvez tivesse sido, inconscientemente, o seu objetivo principal: retirar às pessoas a possibilidade de presenciarem o espetáculo da morte. Morrer, outrora um acontecimento público e profundamente exemplar na vida do indivíduo (pense-se nos quadros da Idade Média, em que o leito de morte se transformava num trono, ao qual acorria o povo, irrompendo através das portas escancaradas da casa do defunto), é, nos tempos modernos empurrado cada vez mais longe do mundo perceptível dos vivos”. (Benjamim 2012:36-37)

⁵⁸ O artista afirmou, no *Encontro com Daniel Blaufuks* ocorrido na Biblioteca Municipal de Faro António Ramos Rosa, no dia 4 de fevereiro de 2021, via Zoom, que embora a fotografia e o cinema sejam atividades paralelas, tem especial interesse pela fotografia, pelo seu silêncio. Quando necessita de usar o som opta pelo formato vídeo.

do cinema veio realçar. No respetivo documento audiovisual, bandeiras hasteiam-se, apresentam-se barcos, submarinos, o rio Tejo, perpetuando-se a sua presença enquanto motivos fecundos em anacronias, símbolos nacionalistas, ícones modernos que os espetadores contemplam passivamente.

O artista narra partes dessa modernidade a partir de múltiplas imagens, epístolas, notas diarísticas, postais, fragmentos textuais, citações, objetos, datas (“*vor 8 tager... gut hier*”) e ordena-os num discurso linear no seu livro, com páginas não numeradas, ainda que dele seja possível fazer uma leitura descontínua com ritmos quebrados.⁵⁹ A continuidade, porém, mantém-se imprescindível ao texto, à narrativa e à memória, essa contínua escultora. Isto significa que só a partir da sequencialidade é possível a (re)transmissão do passado como, de certo modo, considera Iuri Lotman para quem todo o texto artístico depende de uma estrutura cuja ausência, em nome do amorfo e do entrópico, tornaria a informação impossível (Lotman 1978:474).⁶⁰ Todavia, a existência de uma estrutura não elimina a presença da transgressão, sendo que o corpo artístico está dependente das colisões entre a norma e a disrupção que atuam

⁵⁹ O mesmo processo sucede aquando da consulta de um arquivo. A fragmentação das múltiplas realidades incita o investigador à seleção e montagem dos documentos. Mas essa ordenação, que inclusivamente é um dos elementos basilares da arte retórica, depende da capacidade de um determinado sujeito organizar e reinventar o que lhe é apresentado. Não obstante a necessidade de ordenar, são cada vez mais frequentes a descontinuidade e as intermitências, sintomáticas da idade neobarroca, assim a designa Omar Calabrese, pensador que recorre ao fenómeno televisivo para o evidenciar. Segundo Calabrese o espetador que muda constantemente de canal torna-se um recetor descontínuo de palimpsestos, deste modo alterando os seus comportamentos estéticos, os valores e os modelos de comunicação e de perceção (Calabrese 1987:144). Deve ainda notar-se que perante a escolha reside uma certa angústia. Daniel Blaufuks expressa que durante a criação de *Sob céus estranhos* a sentiu. Afirma-o do seguinte modo: “não se pode utilizar tudo e por isso tem de se escolher e, ao fazê-lo, senti-me um pouco como os polícias que escolhiam as pessoas. Mas eles não escolhiam pelas caras, de facto, escolhiam por sistema, escolhiam por regra, escolhiam por lei, escolhiam por absurdidades. Na fotografia, é um pouco ao contrário, escolhem-se caras porque há um olhar ou uma expressão, mas é sempre uma escolha.” (Blaufuks 2014:27)

⁶⁰ Blaufuks incorpora documentos, objetos, fragmentos autênticos da esfera documental, deste modo, contribuindo para a reformulação do sistema artístico, postura tensional que Iuri Lotman explana e explicita: “a tendência para destruir o sistema das regras habituais pode ser entendida como a recusa de toda a norma estrutural, como uma criação «sem regras». No entanto, a criação à margem das regras, à margem das relações estruturais, é impossível. Ela opor-se-ia ao carácter da obra da arte enquanto modelo e ao seu carácter enquanto signo, isto é, tornaria impossível conhecer o mundo com a ajuda da arte e transmitir os resultados desse conhecimento ao público. Quando um determinado autor ou uma determinada corrente, lutando contra os «literatores» recorrem ao ensaio, à reportagem, à inclusão do texto de documentos autênticos, manifestamente não artísticos, de extratos da actualidade, eles destroem o *sistema habitual*, mas não o *princípio da sistematicidade*, visto que qualquer linha de jornal transporta palavra a palavra para um texto artístico (se não perder então a sua qualidade de artisticidade), *torna-se um elemento estrutural*.” (Lotman 1978:465)

numa “tensão recíproca” (*ibidem*:476).⁶¹

Enquadrando o trabalho *blaufukiano* no seu contexto, note-se que essa tensão se manifesta no cerne do próprio sistema de arte contemporâneo que, não obstante as oposições ao passado, dele se serve, recuperando imagens, motivos e formas de um suposto original e originário que se revê desejoso de progresso, de história e de futuro (Paz 1991:4). Blaufuks, enquanto herdeiro das vanguardas e do modernismo, – conceito exclusivamente ocidental – incorpora-se nesse mesmo sistema, inovando, mas conservando a narratividade, propulsora do discurso e da partilha de plurais mensagens. Estas últimas que a arte retransmite, nos termos do supracitado pensador russo: “o meio mais económico e mais denso para conservar e para transmitir uma informação.” (Lotman 1978:58).⁶² Ou ainda como declarou o próprio artista, no ano de 2010, ao jornal *Público*, acentuando a dimensão hipertextual das suas obras:

Ontem, um amigo meu perguntou-me se eu tinha lido o livro do George Steiner, "Os Livros Que Não Escrevi". Que eu nunca li. Ele diz que um judeu lê um livro com um lápis na mão. Para quê? Para escrever outro livro a partir desse livro. E aqui foi o que aconteceu. Escrevi um livro a partir de outro livro, do Sebald. É uma ideia muito bonita: tudo é transmissão. Tudo vai dar noutra coisa e noutra coisa e noutra coisa. E isso, no fundo, é a história da humanidade. Todas as histórias vão tendo continuidade através das gerações. É o que faz nós sermos seres humanos. Embora às vezes nos esqueçamos. (Blaufuks 2010)

A então aludida transmissão, subentendida nos atos de gerar (um ser, um texto, um objeto) pressupõe, na sua essência, as múltiplas tessituras que tecem os elos de continuidade da infinita biblioteca de existências e resistências humanas. Isto significa que não obstante as ruturas, mormente procedentes da fragmentária experiência

⁶¹ De acordo com Iuri Lotman: “Um importante meio de dinamismo informativo da estrutura é a sua transgressão. O texto artístico não é só a realização de normais estruturais, mas também a sua transgressão. Ele funciona num campo estrutural dual que é feito de tendências para a realização de regras e para a sua transgressão. E ainda que cada uma dessas tendências tenda para uma dominação monopolista e para a destruição da tendência oposta, a vitória de uma ou de outra é mortal para a arte. A vida da obra artística está na sua tensão recíproca.” (Lotman 1978:476)

⁶² “Modernity is an exclusively Western concept which does not appear in any other civilization. Other civilizations postulate temporal images and archetypes from which it is impossible to deduce our idea of time, even as a negation. The Buddhists’ vacuity, the Hindus’ undifferentiated being, the cyclical time of Greeks, Chinese, and Aztecs, and the archetypal past of primitive man have no relation to our idea of time.” (Paz 1991:23)

moderna, dos desdobramentos psíquicos do sujeito, partilhar e transmitir são verbos imperativos que modelam o devir.

Neste sentido, dê-se especial enfoque à montagem, modo de dar a conhecer as singulares e simultâneas existências dispersas nas tessituras do passado; técnica que, por sua vez, Daniel Blaufuks utiliza na construção de *Sob céus estranhos*, além de ser explicitamente referida enquanto princípio criador das suas *Collect Short Stories: thirty-one stories* (2003).⁶³

De acordo com Georges Didi-Huberman, seguindo a lógica do historiador-filósofo Walter Benjamin, “a montagem surge como operação do conhecimento histórico (...) o historiador remonta os restos, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar conjuntamente tempos heterógenos” (Didi-Huberman 2017:147). Nesta linha de raciocínio, os *restos* que Blaufuks recupera, reinventa e condensa, adquirem novas funcionalidades no cerne dos circuitos da vida ativa dos sujeitos que, na contemporaneidade, experienciam as consequências dos acelerados ritmos modernos e, por conseguinte, as inversões no sistema axiológico, alterações que determinaram o obsoletismo de certos documentos, objetos, imagens e o subsequente anseio institucional conservacionista.

Consequentemente, nos espaços arquivísticos, bibliotecários e museológicos, os objetos ganham uma nova vida, isto é, quando recuperados e ativados por mediadores e intermediários, entre eles os artistas, os historiadores ou outros estudiosos. Todos eles, de maneiras diversas, resgatam e apropriam-se do passado – nem que seja como mera referência e influência visual – deste modo assegurando a sua sobrevivência enquanto potencial discursivo e comunicacional. De acordo com Aleida Assmann, os artistas (acrescente-se outros estudiosos e curiosos) não só recuperam arquivos como revelam perspectivas outras dos objetos, dos textos e das imagens deles resgatadas (Assmann 2011:370), fornecendo novas roupagens aos vestígios sobreviventes, ressuscitando-os das flutuantes areias movediças onde mergulham as transitórias existências.

A acentuada consciência da efemeridade, portanto, estimula e ativa o papel

⁶³ “*Collect Short Stories* funciona sobre um princípio bem conhecido do cinema, assim que juntas duas imagens, mesmo que sejam opostas, crias um diálogo entre elas e crias uma montagem. É a forma primitiva de editar, mas já é uma montagem.”(Blaufuks 2011:81)

dinamizador dessas instituições onde residem as aparições, as evidências, as cristalizações do passado, nestes espaços mostrando-se solidificações cuja durabilidade está dependente de negociações e de critérios de seleção que, por certo período temporal, lhes asseguram a continuidade, manifestação do desejo ontológico de geração, de renovação e de manutenção do outrora manifestado no plano concreto. Em suma, persistindo, na também nominada época cultural neobarroca, uma monótona teleologia da eternidade a partir da combinação dos “memento mori, vanitas e mutabilitas”, assim o enumera Assmann comentando as instalações da artista russo-americana Ilya Kabakov’s (Assmann 2011:377).

O mesmo sucede em *Sob céus estranhos*: em páginas várias coabitam objetos, como os brinquedos da fábrica caseira MUNA, diminutivo do nome da mãe de Blaufuks, imagens e textos díspares que para além da suas primeiras camadas interpretativas, procedentes de uma leitura linear, se mostram relíquias da e para a memória. A partir delas observam-se, identificam-se, lêem-se os modos de vestir, os gestos, os meios de transporte, modos de ser e de fazer, em síntese, as mentalidades niveladoras das singulares cascas do tempo, num idêntico processo ao realizado aquando de uma leitura iconográfica *Panofskyana*. Seguindo esta lógica, do ponto de vista iconológico, subentende-se que estas posturas criativas são sintomáticas da exaustiva presença do arquivo “tão presente nas exposições de arte ao mesmo tempo que a importância da Internet nas nossas vidas se adensa” (Blaufuks 2014:90), aliás, como de outro modo explícita e sintetiza o historiador Pierre Nora:

Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos como a nossa, não apenas em virtude do volume que espontaneamente a sociedade moderna segrega, não apenas devido aos meios técnicos de reprodução e conservação de que ela dispõe, mas devido à superstição e ao respeito pelo vestígio. Ao mesmo tempo que desaparece a memória tradicional, sentimo-nos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, signos visíveis do que foi, como se este dossiê em proliferação crescente devesse tornar-se em não se sabe que prova, para que não se sabe que tribunal da história. O sagrado investiu no vestígio que é a sua negação. É impossível avaliar previamente aquilo que será necessário recordar. Daí a inibição do acto de destruir, o arquivamento de tudo, a dilatação indiferenciada do campo do memorável, a distensão hipertrófica da função da memória ligada ao sentimento da sua perda, e o reforço correlativo de todas as instituições de memória. (Nora 1984:59-60)

Hipertrofia e saturação distensivos resultantes do acúmulo de rastros, estas que, no entanto, coabitam com ambivalentes posturas minimalistas, ambas persistindo enquanto atitudes inerentes à condição e aos ideários humanos, provam-no a crítica de Plínio, o Velho que denuncia os excessos e a luxúria dos materiais e dos corpos (Didi Huberman 2017:91-93) e os sequentes confrontos entre as distintas ordens monásticas.⁶⁴

Também Daniel Blaufuks, no decurso da reflexão *O Peso da Memória*, atenta no excesso, isto é, na urgência “de criar um arquivo infinito e imediato de tudo o que é irrecuperável e de tudo o que será irrecuperável, um «*mal d’archive*, como referia Derrida, uma «febre arquivista»” (Blaufuks 2014:59). Esta última evidentemente expressa na peculiar curta metragem *Toute la mémoire du monde* realizada por Alain Resnais (1956) – também título de uma das exposições de Blaufuks – produzida na Biblioteca Nacional de França, instituição cultural onde residem pluritemporais vestígios do atlante labor humano.⁶⁵ Nessa teia labiríntica, cujos *travellings* contrapicados acentuam a sensação de vertigem, manifestam-se, além de motivações conservacionistas, o ímpeto enciclopédico que o racionalismo iluminista empreendeu e projetou, um ostensivo arquivo que, em última instância, materializa o perseverante e inevitável binómio recordar e esquecer.

A dialética, cheio-vazio, silêncio-ruído, desde logo implícita a revisitação aos rizomas genealógicos humanos a partir das imagens sobreviventes sendo possível, de acordo com a perspectiva *blaufukiana*, “entrar em debate (...) tomar estas como referências e recriar a partir delas” (Blaufuks 2014:90), postura que coaduna com o ensaio de T.S Eliot, num dos anteriores capítulos explorado. Deste modo os seres,

⁶⁴ Como complementar exemplo, atente-se que esta preocupação é ainda indagada pelo abade Dinouart que, durante o século XVIII, atento ao problema do excesso de publicações, considera a repetição como inevitável destino humano: “Se toda a gente escrever e se tornar autor, que faremos de todo este espírito e de todos estes livros que temos em superabundante excesso, de que estamos inundados, submersos? Numa palavra, quando tudo tiver sido dito, sobre quê poderá o espírito humano exercer a sua actividade? Quando tudo estiver pensado, tudo tiver sido dito, recomeçaremos, como já fazemos desde tempos imemoriais, a pensar ainda, a dizer de novo as mesmas coisas;” (Dinouart 2000:44)

⁶⁵ “(...) podemos apontar a influência simultaneamente literal e conceptual de um documentário como *Toute la mémoire du monde*, realizado em 1956 por Alain Resnais, e citado por Blaufuks não apenas na intitulação desta sua exposição como num dos painéis fotográficos que a constituem (...)” (Santos 2014:29)

fundindo temporalidades, têm a possibilidade de redignificarem a sua vivência presente, como de certo modo *Sob céus estranhos* dignifica, cumprindo a difícil tarefa da continuidade, estabelecendo uma aliança entre passado, presente e futuro, por conseguinte, contrariando certas dinâmicas das sociedades hipermodernizadas, caracterizadas pelo empobrecimento e pelo esvaziamento da *Erfahrung* e da vida contemplativa.

Em contraposição à anterior tendência de esvaziamento, o discurso pós-memorial *blaufukiano* assume especial importância por, contrariando um certo niilismo e absurdo existenciais, retransmitir uma narrativa, neste caso relativa ao exílio, à fuga do povo judeu e, por conseguinte, a sua resiliência, esta última manifesta na figura de seu avô. Para quem, ainda que nostalgicamente sentido a perda do lugar de nascimento, a sua pátria fica onde estão as suas pernas (Blaufuks 2007 s/p). Atitude exiliente semelhante ao sentimento expresso por Jorge de Sena, posteriormente exilado, nos primeiros versos do poema “Em Creta, com o Minotauro”:

Nascido em Portugal, de país portugueses,
e pai de brasileiros do Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Colecionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. (Sena 1999:158)

Mas, apesar da resiliência, o termo de um exílio ou de uma guerra não extingue os seus efeitos: eles mantêm-se nos rastros de Clio e de Mnemósine (Didi-Huberman 2013:205) e nos sequentes traumas, essas “feridas abertas na alma, ou no corpo (...)” que não têm cura simbólica (Gagnebin 2006:110). Provam-no as escolhas de Daniel Blaufuks, as reservas e as preocupações éticas relativas à imagem, estas últimas que considera relacionáveis com o mistério, implicitamente expresso nos fragmentários pormenores que seleciona e compõe.

Num dos retratos de seu avô uma lupa aproxima o seu rosto, qual místico, provando-se, a partir deste exemplo, o fascínio pelo mínimo, pelos detalhes e pelo já aludido mistério, este último que na conversa ocorrida na Biblioteca de Faro apontou ser cada vez menos frequente: “o mistério tem desaparecido das nossas vidas, perde-se com isso. Estamos muito mais seguros e muito menos perdidos na vida do que estávamos” (Blaufuks).⁶⁶

Quem sabe se as suas revisitações ao passado não serão um modo sublimado de aceder a esse âmago da existência, densificado pela presença das fotografias, “suportes rituais”, objetos de inquebrantabilidade entre as linhagens humanas, “a Contingência soberana” (Barthes 2014:12). A partir delas Blaufuks escolhe e sustenta a sua narrativa, ora motivado pelo “studium”, ora pelo “punctum”, essa “picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados” (*idem*:35); elemento que desperta e emocionalmente assalta aquele que o observa, “desencadeador emocional de sentimentos” (Blaufuks 2014:94) dependente “da informação em torno do seu conteúdo” (*ibidem*). Deste modo, o artista partilha objetos que recolhe e, que certamente pela sua densidade e carga emotivas, se tornam motivos a contemplar para além da dimensão testemunhal.⁶⁷ Ainda que a vertente historicista seja um eixo nuclear no seu discurso, até porque denuncia certas correntes de ação da modernidade, apresenta a sua narrativa a partir de objetos do outrora quotidiano seguindo uma postura conceptualista semelhante às atitudes artísticas dos décadas de 50 e de 60, procedentes das primeiras experiências vanguardistas e dos *ready made* do incontornável Marcel Duchamp, tornando vívidas imagens onde perduram motivos e estruturas a-históricas (ou supra-históricas).⁶⁸

⁶⁶ A presente citação deriva da transcrição do discurso oral de Daniel Blaufuks durante a já aludida conversa na Biblioteca Municipal de Faro António Ramos Rosa.

⁶⁷ “Todos estes valores são relativos, alguns são pessoais, alguns pertencem apenas a uma geração ou a uma localidade, alguns são globais, alguns só serão reconhecidos por estudiosos de determinada área. Deste modo, as fotografias podem ter a sua própria memória.” (Blaufuks 2014:95)

⁶⁸ Entre os fluxos de ação e os fenómenos da modernidade destacam-se as multidões e a prática do suicídio. Note-se que a presença desses aglomerados de gente é enfatizada no estudo sobre Baudelaire de Walter Benjamin, nos títulos *Os Miseráveis e Os Trabalhadores do Mar* de Victor Hugo (Benjamin 2006:116) e nas reflexões de Engels que, no contexto inglês, crítica a insensibilidade inquietante dessa humanidade que em fluxos se move em nome dos “prodígios da civilização” (*idem*:117). Quanto aos casos de suicídio, são de ressaltar a narrativa *Sob céus estranhos* de Daniel Blaufuks, as efetivas tentativas da pintora Vieira da Silva e a descrição e a explanação de Hannah Arendt no ensaio *Nós, os Refugiados*.

Paralelamente a esses motivos e imagens, o esquecimento surge deformado no texto que Blaufuks dá a ver em anamorfozes compositivas, alegorizando e materializando-o em imagens fotográficas desfocadas. Desfoca ramos de árvores que, semelhantes a raízes, denunciam paisagens repletas de vazio e de abismo, deste modo autenticando os incontornáveis lapsos e limites da preservação e da rememoração dos acontecimentos; ou, seguindo uma outra interpretação, os lapsos e os assombros resultantes de memórias traumáticas, traduzidas em silenciamentos e distorções que tornam difícil, se não mesmo impossível, a transmissão do passado. Concomitantemente a essas imagens, no documento audiovisual, escutam-se passos que sugerem o movimento do ciclo orgânico dos corpos, mas também a distorção e a pulverização da memória que se sustem da dialética ambivalência recuperação e perda.

Daniel Blaufuks recupera e traz à superfície da memória coletiva os fragmentos dessa ambivalente tensão, reavendo vozes que durante a sua juventude herdou familiarmente e enquanto imaginário literário. Entre esses testemunhos estão as «vozes» de Hermann Grab, Hans Sahl, Karl O. Paetel, Erika Mann, Alfred Döblin, Heinrich Mann, Otto Zoff, Hertha Pauli, Balder Olden que recolhe, transcreve e regista.

Atente-se, por isso, nesses registos. Note-se que a presença da voz *off* que narra em alemão os anteriores testemunhos, acentua a condição exílica: a da experiência direta de seus avós, que se viram obrigados a alterar o seu primeiro código linguístico, mas também a do artista, herdeiro dessa experiência. Blaufuks, dominando outras línguas às quais se encontra biograficamente vinculado, enfrenta a sua pluralidade, sinonímica das suas mundividências e, por outro lado, das idiosincrasias das plurais culturas humanas. De facto, é inegável que enquanto espetadores e seres comunicantes, somos constantemente confrontados com a diferença que, ora separa e distancia, ora expande e enriquece a experiência subjetiva e que, por conseguinte, a tradução contribui enquanto meio, ou tentativa, de aproximação.

Em *Sob céus estranhos* é notória essa tentativa de aproximação, pois confluem as línguas alemã, portuguesa e inglesa sem que nenhuma delas se torne superlativa e dominante, na narrativa antes se entrecruzam polifonias, códigos e retóricas particulares. Todavia, apesar desta mútua presença, não deixa de ser válida, ainda que este *corpus* textual não nos direcione para essa problemática, a reflexão sobre a alegórica dispersão babélica dos seres, condenados à incomunicação e aos infindáveis

atos de tradução e de traduzibilidade que o constante confronto do «eu» com «outro» espoleta.

- **Arquitectar o «eu» a partir do «outro»**

Daniel Blaufuks herda e retransmite o que, metaforicamente, o coração ordena, esse órgão central e simbólico que coordena as ações, os impulsos e as paixões humanas. Segundo a anteriormente citada medievalista Mary Carruthers, apesar da consciência fisiológica do poder do cérebro e da sua inevitável conexão com a memória, o coração cristalizou-se como metáfora pelo que até os verbos concernentes à memorização, remetem para esse órgão:

Memory as a function of the heart was encoded in the common Latin verb *recordadi*, meaning “to recollect.” Varro, the second-century BC grammarian, says that the etymology of the verb is from *revocare* “to call back” and *cor* “heart.” The Latin verb involved into the Italian *ricordarsi*, and clearly influenced the early use in English of “heart” for “memory”. Chaucer often uses the phrase “by heart” as we still use it, and while he was perhaps echoing the medieval French phrase “par coeur”, there are also much earlier uses of the metaphor in English. *The Middle English Dictionary* records an early twelfth-century example of *herte* to mean “memory”; there is an Old English use of *heorte* to mean “the place where thoughts occur,” *cogitationes*. (Carruthers 2008:59)

Mas são sobretudo as mãos que assumem explícito relevo no trabalho *blaufukiano*. Em *Sob céus estranhos* o artista nelas segura imagens, ainda que a sua presença seja notória nos *Cadernos de Blaufuks 1* (Blaufuks 2009 s/p) onde as mãos se assumem as protagonistas, detentoras da força persuasiva dos gestos. Neste último livro, elas seguram, dobram, formam, desformam, criam ritmos e identidades, são autênticos autorretratos, fragmentos de uma totalidade corporal subjetiva, neste caderno fazendo recordar a enigmática lógica “magritteana” a quem parece fazer

referência socorrendo-se à sua “memória da pintura” (Blaufuks 2011:75).⁶⁹

Lembremos, a propósito, Henri Focillon que enaltece a dignidade das mãos, ao longo dos tempos homenageadas e estudadas por diversos artistas que “mais do que os outros homens, vivem através delas” (Focillon 2001:108). Ora, é justamente através delas que Blaufuks revela aparições imagéticas por si selecionadas, destacando fisionomias, realçando a dimensão tátil dos objetos que apresenta, “o tato que enche a natureza de forças misteriosas” (*Idem*:111), o tato que a modela, humanizando-a. Mais ainda: é a partir das mãos que Blaufuks tece elos dialogantes entre o «eu» e o «outro» num processo de alteridade, a elas confiando “a tarefa de inscrever uma diferença” (Mondzain 2015:43). De facto, sem as mãos “não há imagem e o homem é sem olhar privado do olhar do outro” (*idem*:44). A partir das suas pulsões criadoras e quase demiúrgicas – ainda que não sendo equiparáveis aos gestos das múltiplas iconografias cristãs, nomeadamente da pintura românica – Blaufuks faz ressurgir a matéria do passado, reincorporando-a no presente e, por consequência, no futuro.

Porém, no concernente a *Sob Céus Estranhos* não existem preocupações explícitas com o transcendente, Blaufuks antes enfatiza e questiona a dimensão identitária cujas memórias, enquanto herdeiro de experiências de exilados, o levaram a admitir, no final da narrativa, que também ele se sente um exilado (Blaufuks 2007 s/p). Sentimento ou condição que persiste num dos dípticos legendando “In another country” impresso nas anteriormente referidas *Collect Short Stories*. Numa das fotografias do díptico expõe a mão de um manequim com um dedo amputado (Blaufuks 2003:29), metonimicamente revelando uma certa perda, possivelmente resultante da errância, da sua condição de estrangeiro, da rutura da unidade psíquica do «eu».

Face às amputações sentidas, persistem as dúvidas, o parcial entendimento da sua identidade que vela a sua totalidade tal como se ocultam os rostos com que inicia a capa e a última página de *Sob céus estranhos*. Ambas as imagens, fotografias esmorecidas em tons sépia, apresentam figuras de costas, sem rosto, anónimas, idênticas às *Rückenfigur* profusamente difundidas no romantismo, mormente pelo

⁶⁹ De acordo com Daniel Blaufuks, ainda que a fotografia possua a sua própria linguagem e técnica, são inevitáveis os contágios visuais e referenciais entre ela, a pintura e o cinema. (Blaufuks 2011:14-15)

artista alemão Caspar David Friedrich cuja sensibilidade pictórica de certos retratos é um exemplo da experiência exílica, de acordo com Alexis Nouss (Nouss 2016:72).⁷⁰

Na imagem ao serem ocultados os rostos das personagens, os espetadores são colocados fundamentalmente diante de uma paisagem que, em Blaufuks, é tão camuflada e opaca como o são as inesperadas dinâmicas dos destinos, dos circuitos da história, não obstante os renascimentos, os ressurgimentos de imagens e de signos, as cíclicas repetições de certos fenómenos e as transcontextuais manifestações das angústias humanas.

Nessas repetições inclui-se a experiência exílica, singularizada pelo abrupto estilhaçamento das primeiras memórias e raízes, como o expressa Edward Said (Said 2005:184). Deste aniquilamento, entre o passado e o devir, emergindo a urgência de reconstruir a identidade e a firmeza perdidas (*ibidem*), nestas situações alternadas pela dialética presença de *roots* (raízes) e *routs* (rotas) (Nouss 2016:63). No caso dos avós de Blaufuks, não obstante as inevitáveis cesuras resultantes “do sofrimento absoluto, aquém da experiência” (Nouss 2016:91), um reinventado *ethos* foi reencontrado na casa construída em Birre, estrutura/arquitetura sinonímica da essencialidade de um poiso seguro neste lugar tão frágil que é o mundo. A casa de Birre que Daniel Blaufuks recorda sobretudo pelas novas memórias formadas aquém dos dramas e das forças da coletividade que trespassam a esfera da vida privada e contemplativa.⁷¹

Em contrapartida, não obstante essa estrutura, o artista sente-se estranho, incerto da sua própria morada, colocando a possibilidade de a sua casa ser debaixo das árvores que seu avô tanto admirava. Di-lo da seguinte maneira: “Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava” (Blaufuks 2007 s/p). Neste caso específico, esses organismos vivos profusamente simbólicos além de densificarem a conexão vinculativa ao membro da sua

⁷⁰ “A história da arte inclui obras que poderemos considerar retratos do exílio ou do exilado. Por exemplo, o quadro de William Turner atrás referido, ou dentro da mesma sensibilidade, o célebre quadro de Caspar David Friederich *Der Wander über dem Nebelmeer* (...).” (Nouss 2016:72)

⁷¹ “O meu irmão e eu costumávamos brincar com uma bandeira inglesa, que encontrámos um dia no sótão da casa de Birre. Presa no topo de uma cana-da-índia, voava ao vento e acompanhava as batalhas imaginárias, repousando, em tempos de paz, num canto do jardim. E foi aí que ardeu nos anos setenta, cana e tudo, num incêndio que chegou a ameaçar a propriedade. Esta bandeira era a única que restava das que o meu avô hasteara na casa da Amadora, no dia do fim da guerra na Europa.” (Blaufuks 2007 s/p)

família, uma das suas memórias-raízes, assumem a dignidade e estatuto sagrados, equivalentes aos ciclos da vida – nascimento, morte, renascimento – às dimensões ctónica, terrestre e celeste e cuja verticalidade e centralidade congregam o visível e o invisível.⁷² As árvores são presenças a-temporais, não ao acaso no já antes referido ensaio de Georges Didi-Huberman, *Écorces*, assumirem um preponderante papel na narrativa, funcionando como *leitmotiv*, permanências que tudo observam e incorporam nas suas cascas desgastadas pela usura das correntes rítmicas da passagem do tempo.

Ainda que a narrativa de Blaufuks termine com a sensação de não pertença, isto é, de estranheza, perseveram certas memórias individuais e coletivas que vibram em unísono, como tivemos oportunidade de salientar a partir do pensamento de Maurice Halbwachs. Por isso mesmo a construção do «eu» tece-se do diálogo e do confronto com o «outro», o duplo que fascina ou retrai, e que, por sua vez, desperta mudanças na consciência pessoal e no meio contextual envolvente. Se *Sob céus estranhos* se molda pela constante busca dos arquivos da memória e da história, por outro lado, o fotógrafo vai encontrando suas próprias referências e influências, numa teia de múltiplas interseções e relações intersemióticas. Um exemplo dessa relação é *Terezín* (2010), surgido após o incómodo sentido após ver uma fotografia de W. G. Sebald, uma das suas principais referências, desde então, incitado a procurar uma suposta verdade velada pelas imagens que omitem, mentem, enquadram.⁷³

Em *Terezín* a cor da memória é a do sangue, da violência. Usa-a para revelar e manipular o documentário a preto e branco sobre *Theresienstadt* (1944-1945), o campo de concentração na atual República Checa, exemplo da adulteração em nome da ideologia totalitária e hiperbolizante. No documentário mostram-se imagens de felicidade ilusória, recortes de breves instantes circunscritos, quadrados, retângulos, enfim, quadros, janelas abertas para o mundo como diria, num outro contexto, o humanista italiano Leon Battista Alberti.

⁷² A complexa simbologia da árvore é explicitada, ainda que de forma breve, nos *Dicionários de Símbolos* de Jean Chevalier e de Juan Eduardo Cirlot, ambos referenciados na bibliografia da presente dissertação.

⁷³ No ensaio *Olhando o sofrimento dos outros* onde é explorada a dimensão trágica das díspares iconografias do sofrimento, de Laocoonte, às gravuras *Los desastres de la guerra* de Goya até às imagens cada vez mais frequentes dos recentes meios de comunicação e informação, Susan Sontag alerta para as componentes seletiva e cénica que as fotografias em si encerram. Nas palavras da ensaísta: “Mas a imagem fotográfica (...), não pode ser simplesmente uma cópia de uma coisa que aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir.” (Sontag 2011:50)

Deste modo habitam os seres, na exigente dialética exterior-interior, em constante relação elíptica com o passado, às suas ipseidades acrescentando alternantes camadas e rizomas estruturados da/pela dialética determinismo e indeterminismo. Dependentes da(s) memória(s), as identidades são/estão unidas às continuidades, às permanências, às dinâmicas metamorfoses resultantes da experiência empírica e dos sedimentos da memória, em suma, das multidirecionais raízes que combatem e coordenam os ritmos do devir, os infinitos e paradoxais atos de criação das finitas texturas humanas. Aqueles que partem e que consigo levam partes de nós, como o expressa Daniel Blaufuks (Blaufuks 2007 s/p), são o exemplo mais próximo desta inter-relacional conexão entre o «eu» e o «outro», entre o tempo presente e o tempo passado, inexoravelmente vinculado à memória.

Por fim, resta apontar que Daniel Blaufuks, contemplando o que sensivelmente se lhe apresenta, com seus vestígios densifica as texturas das memórias sociais, coletivas e culturais, assim, enriquecendo o acervo do labor e da criatividade humanas.

Considerações finais

Os seres, as sociedades, as artes dependem impreterivelmente da memória. Em primeiro lugar, a memória é uma capacidade natural, cognitiva e emocional e, em segundo lugar, um mecanismo dinamizador e consolidador das estruturas culturais, sociais e artísticas. Tal como já antes se apontou, não é por acaso, na mitologia grega, Mnemósine ser a mãe das nove musas e por conseguinte catalisadora dos plurais costumes, hábitos, culturas e comunidades.

Memorizar implica assimilar, recuperar, aceder à espiral de imagens do tempo passado que se rememoram ou recolhem sensitivamente e, por sua vez, se visualizam na mente ou se materializam no plano da matéria concreta e palpável. Por conseguinte, as memórias, as imagens e os lugares, agindo mutuamente, são pontos de partida para os discursos, para a invenção, para a domesticação e humanização do tempo – no seguimento do pensamento aristotélico e agostiniano – configurado e pressentido enquanto ritmo, energia, força que transfigura a matéria que, na perspetiva de Lavoisier, não se perde, mas sempre se transforma.

Enquanto seres para a morte, efémeros e descontínuos, somos seres de memória com ímpeto para a formação de geração, aptos à partilha e à transmissão. A memória tanto retém, conserva, como dinamiza afetiva e inventivamente. Sem ela nada seríamos, ora enquanto espécie, ora enquanto seres individuais pertencentes a comunidades organizadas e mediadas por instituições coletivas. Neste sentido, recuperem-se, para complemento interpretativo, as duas epígrafes citadas no limiar desta dissertação. Tanto Platão como Fiama Hasse Pais Brandão, no poema “Respiração”, ainda que separados por séculos, sublinham a contínua presença dos mortos que são lidos e relidos à luz de plurais contornos contextuais e das *presenças da ausência* que nos consciencializam da nossa efémera condição humana.

Desta forma se tecem as comunidades, os sistemas sociais, os sistemas artísticos que, ora se abrem às interferências externas, ora se configuram de acordo com os seus inerentes elementos formais, sógnicos e simbólicos. Ainda que o devir se configure pela tensional confluência continuidade-rutura, urge considerar que subsistem fenómenos transversais que nos definem e cuja tomada consciência poderá tornar eficaz a

prevenção de situações nefastas, entre elas os exílios forçados ou a cada vez mais problemática “crise dos refugiados”.

Isto quer dizer que somos dependentes de elos de continuidade; a partir deles se compõem os diversos tipos de sistemas linguísticos e semióticos que nos regem e que nem as ruturas e as insurreições contra os critérios convencionais e normativos anulam por completo. A herança passada é um alicerce que se herda e, por conseguinte, apreende orgânica e metodicamente. De forma orgânica porque ela é inerente e sensorial à natureza das coisas, de forma metódica porque para que uma memória seja assimilada e tornada inteligível são indispensáveis a transmissão, a solicitude, a diligência que, por sua vez, permitem o acesso a camadas de sentido subterrados, empreendimento jamais possível a partir de uma hipotética tábua rasa desvinculada das memórias individuais e coletivas. O passado convive com o devir num constante jogo de desencadeamentos associativos, comparativos e combinativos. Este é um dos âmagos dos sistemas artísticos que se definem por espessas camadas hipertextuais, contextuais e transcontextuais. Ainda que homólogas, mas não correlativas, as artes agem mutuamente, todas elas dependendo da memória enquanto potência associativa e dinamizadora das suas formas e narrativas.

Deste modo, a recuperação do passado leva à assimilação de plurais raízes e de modelos de entendimento do(s) mundo(s), pois nada germina do nada. Não obstante as pluralidades, as ambiguidades e os eternos oxímoros que tecem a condição existencial dos seres, somos e necessitamos de raízes. Elas surgem e ressurgem em motivos, temáticas, nas nossas atitudes e existências diárias. Habitar, implica tê-las. A sustentação da nossa presença num lugar exige a solidez, a firmeza e a gravidade, estruturas e coordenadas que fomentem os ritmos da vida, contrariando os desenraizamentos, a selvajaria e a barbárie. Neste processo as artes assumem-se fundamentais raízes vinculativas, contribuindo para densificar a experiência subjetiva ao mesmo tempo que nivelam a firmeza das comunidades cuja existência se sustenta de memórias cristalizadas, de identidades culturais que trespassam o político e contingente caráter burocrático dos documentos de identificação.

A par das anteriores constatações, verificou-se a prevalência de repetições de elementos, motivos, ações que de forma espiralada ressurgem. Ainda que recortando um período particular da história, entre os anos de 1930 e 1940, denotou-se, nos

trabalhos dos artistas analisados, a persistência de movimentos de rutura entre eles: a guerra, os exílios, os suicídios, a vontade de retorno. Perante isto a questão que se pode colocar é: haverá uma mentalidade mítica que resiste aos gestos progressistas, esta que nos define enquanto seres e, por isso, estando continuamente presente na arte? Postura que corrobora Mircea Eliade que duvida da total abolição do pensamento mítico que, por sua vez, coabita com o logocentrismo e o racionalismo. Seguindo esta linha de raciocínio, ainda que nos distanciando do núcleo reflexivo da dissertação, enfatize-se a importância das narrativas míticas que, além susterem uma parte significativa da matriz civilizacional ocidental, contêm pedagógicos e iluminadores ensinamentos que nos colocam diante as inevitáveis paixões e a finitude humanas (Ferry 2014:22-34).

Paralelamente às anteriores questões uma outra se foi sobrepondo, porque em rigor dela partimos: alterará a vivência do exílio a composição dos trabalhos artísticos? Tendo como ponto de referência a experiência direta de Vieira da Silva, constatou-se a constância de determinados elementos formais e extraformais, entre eles a alusão direta à guerra, os gestos e as manchas formalmente densos que demarcam a convulsão, a nostalgia, o desassossego sentidos durante a sua permanência no Brasil paralela aos colapsos beligerantes no solo europeu. De facto não se é imune às experiências vivenciadas, aos contextos e aos respetivos lugares dessas vivências perante eles se agindo e reagindo. Ainda que Vieira da Silva, durante o período brasileiro, mantenha o seu traço estilístico, as linhas de força pictóricas, labirínticas e geometrizes, que caracterizam a identidade da sua vasta obra, e por sua vez manifestam o conhecimento da tradição visual e pictórica ocidental, alguns motivos e temáticas diferem dos reproduzidos anterior e sucedaneamente. Entre eles destacam-se os elementos referentes à iconografia de tradição cristã, os revoltos ímpetos do fogo e da água, os pássaros engaiolados, os tabuleiros de xadrez, todos eles acentuando o *pathos* sentido por Vieira da Silva sincronicamente sendo reveladores do convulso e maquinal século XX.

Quanto a Daniel Blaufuks, que não experienciou diretamente o exílio, ainda que o herde e interiorize, partilha e retransmite as suas memórias familiares e por conseguinte os fluxos da coletividade. Assim organiza *Sob céus estranhos*, por vezes segurando nas suas mãos imagens com carga emocional, para isso recorrendo a arquivos públicos e privados, isto é, utilizando documentos autênticos que manipula,

enfazando-lhes a dimensão estética, prática cada vez mais recorrente no sistema de arte contemporâneo. Deste modo, e sobretudo a partir do papel aglutinador da fotografia, metamorfoseia o passado, entrelaçando sistemas modalizantes (arte/vida), unificando temporalidades que continuamente se manifestam no e para o devir.

Resta ponderar, com certa prudência, que os artistas com as suas particulares sensibilidades são aqueles que tendem a traçar paralelos sentidos do e no complexo mosaico das plurais existências, expandindo ou abrindo portais de consciência, legando e incorporando memórias nos fluxos da coletividade. Memórias que se tornam fontes de energia e pulsões de vida. De facto, tanto Vieira da Silva como Daniel Blaufuks exemplificam esses gestos, transmitindo e retransmitindo imaginários, memórias individuais, sociais, culturais e coletivas.

Entre essas memórias estão as da Europa, um desses mosaicos de complexos e emaranhados imaginários. Mais do que um espaço geográfico, a Europa é um lugar de diálogos, tensões, relações, configurada pelas migrações (não só de gentes, mas de imagens, objetos, ideias e valores), viagens, exílios, erguida sob a unidade na diversidade, eis parte da sua história. Urge, pois, pela sua constante (re)aparição, a compreensão destes fenómenos de deslocação, deles podendo resultar um renovado olhar sobre o património sobrevivente, mas, neste caso, sobre o exílio. A persistência evidencia-lhe a importância. O exílio, ora é um mecanismo de ostracismo e expulsão política, ora um sentimento ou condição inerente à vida humana e, por conseguinte, ao abstrato âmago das plurais artes. Tido o óbvio, torna-se imperativo caminhar no sentido da reflexão do obtuso, isto é, ver para além do que a superfície nos apresenta, neste caso não reduzindo o exílio “a uma realidade simplesmente histórica ou psicológica” consciencializando-nos das “camadas profundas de interioridade do indivíduo”, como sustenta Alexis Nouss (Nouss 2016:26).

Nascer é romper com o ventre, esse lugar fechado, num compulsivo ato de extravasamento, para num outro espaço-tempo se passar a existir. Dito isto, em última instância, a existência é exilada. Nos tradicionais textos matríciais e cosmogónicos somos confrontados com a força da expulsão seguida do desconforto ontológico que se densifica com as dinâmicas vivências e experiências pessoais. Nesse limiar onde o «eu» se passa a mover, vê-se diante e em relação com o «outro», da dialética semelhança e diferença, da mesmidade e da ipseidade, resultando o estranhamento. Este último que

se presente nos trabalhos criativos e nos documentos paratextuais relativos a Vieira da Silva e a Daniel Blaufuks. Em ambos, e curiosamente de modo quiasmático, a condição exílica manifesta-se basilar no processo de construção do «eu» que, nestes dois casos, o exteriorizam sob a forma de potência criativa e criadora.

Em suma, Vieira da Silva e Daniel Blaufuks, ainda que com suportes e linguagens distintas, quando pensados conjuntamente, alargam o espectro de entendimento da transversal condição exílica, dos fluxos migratórios, das vivências e das experiências que moldaram uma parte substancial das dinâmicas contemporâneas. Todas elas materializadas na arte, nos termos de Iuri Lotman, o meio mais eficaz para se transmitir mensagens, logo, rastros do passado.

Resta sublinhar que para este processo a memória é imperativa, devendo insistir-se e resistir-se às insurgentes violências – entre elas as guerras e os exílios forçados – que rompem com os elos de continuidade vinculativos entre os seres – como tivemos oportunidade de reforçar a partir dos contributos de Daniel Blaufuks e de Vieira da Silva. Ainda que nos afastando de ambos, termine-se a dissertação com a alusão às imagens das emblemáticas bibliotecas de Alexandria e de Pérgamo, eternamente desaparecidas, ou recentemente – não vá o termo perder a força face ao imediatismo dos nossos tempos – as trágicas purgas, cesuras e censuras do século XX da negativamente designada arte degenerada.⁷⁴

⁷⁴ C'est à Alexandrie que « les disciples des Muses » furent le plus à l'honneur, bien plus qu'à Athènes, Rome ou Pergame. Là régnaient l'obsession commémorative, la folie des inventaires et du patrimoine, la démesure des grands travaux et l'esthétisation de l'existence quotidienne (qui croît avec l'anesthésie des organes des sens). Entre le Phare, le Musée et la très grande Bibliothèque, s'est alors épanoui un culte « antique » de l'art, ou le magasin d'antiquités en pleine Antiquité." (Debray 1992:276)

Referências bibliográficas

De/sobre Daniel Blaufuks:

BLAUFUKS, Daniel (2001). *Lisboa, Pessoa, Exílio, Saramago*. Lisboa: Galeria Luís Serpa.

BLAUFUKS, Daniel (2003). *Collect Short Stories: thirty-one stories*. Lisboa: Power Books.

BLAUFUKS, Daniel (2007). *Sob céus estranhos: uma história de exílio*. Lisboa: Tinta da China.

BLAUFUKS, Daniel (2009). *Cadernos de Blaufuks 1*. Lisboa: Tinta da China.

BLAUFUKS, Daniel (2009). *Cadernos de Blaufuks 2*. Lisboa: Tinta da China.

BLAUFUKS, Daniel (2010). *Terezín*. Lisboa: Tinta da China.

BLAUFUKS, Daniel (2010). "O fotógrafo que suspeita das imagens". Público. Disponível a partir de: <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/gomes.html> (Consult. 20/12/2020)

BLAUFUKS, Daniel (2014). *Toda a memória do mundo, parte um= All the memory of the world, part one*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SANTOS, David. "Em Busca do Tempo Disperso ou Toda a Memória do Mundo em Daniel Blaufuks". *Toda a memória do mundo, parte um= All the memory of the world, part one*. op.cit. pp.13-38.

De/sobre Maria Helena Vieira da Silva:

BAIÃO, Joana (2010). *Vieira da Silva: a linguagem abstrata e a figuração*. Matosinhos: QuidNovi.

CESARINY, Mário (2008). *Gatos comunicantes : correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny 1952-1985* / apre. José Manuel dos Santos; ed. e textos Sandra Santos, António Soares. Lisboa: Assírio e Alvim.

FRANÇA, José-Augusto (1970). *Vieira da Silva e a cultura portuguesa*. Lisboa: Colóquio – Artes e Letras. nº 58. FCG.

FRANÇA, José-Augusto. “Suplemento Literário, São Paulo, Junho, 1963”. *Vieira da Silva*. op.cit. p.30.

LAMEGO, Valéria (2007). *Dois Mil Dias no Deserto: Maria Helena Vieira da Silva No Rio de Janeiro (1940-1947). Escrita Íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes correspondência 1932-1961*. op.cit. pp.71-87.

LUÍS, Agustina Bessa (1982). *Longos Dias Têm Cem Anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

RIBEIRO, José Sommer (2000). *Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. pref. DORNAN, Michael. Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.

ROSENTHAL, Gisela (1998). *Vieira da Silva: 1908-1992: À procura do espaço desconhecido*. Köln: Taschen.

RUIVO, Marina Bairrão (2012). *De Lisboa e Budapeste. Escrita Íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes correspondência 1932-1961*. op.cit.pp.23-27.

SANTOS, Sandra., RUIVO, Marina Bairrão., SZENES, Arpad., SILVA, Maria Helena Vieira da. (2013). *Escrita Íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes correspondência 1932-1961*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SANTOS, Sandra. "O futuro começa agora: 1947-1961, anos de reencontro e consolidação". *Escrita Íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes correspondência 1932-1961*. op.cit.pp.147-153.

SILVA, Vieira da., BARDIN, Françoise Debecker (1993). *Vieira da Silva: monographie = monografia*. Genève: Skira.

SILVA, Vieira, WEELEN, Guy (1970). *Vieira da Silva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WEELEN, Guy (1994). *Vieira da Silva: catalogue raisonné*. Genève: Skira.

Contextualização histórica e teórico-crítica:

A. Erll & A. Nünning (ed.). (2010). *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

AGOSTINHO, Santo. (2017). *Confissões*. trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015). *Obra Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Assírio e Alvim.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1996). *Pintura portuguesa no século XX*. Porto: Lello.

ALVES, Fernanda Mota, SOARES, Luísa Afonso, RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (org.) (2016). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. V.N. Famalicão: Edições Húmus.

AQUINO, Tomás (2016). *Comentário sobre "A memória e a reminiscência" de Aristóteles*. trad. ed. e notas Paulo Faitanin, Bernardo Veiga. São Paulo: Edipro.

ARENDT, Hannah (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio de Água.

ARENDT, Hannah (2008). *As origens do Totalitarismo*. Lisboa: Dom Quixote.

ARENDR, Hannah (2013). *Nós, os Refugiados*. trad. Ricardo Santos Covilhã: LusoSofia:Press.

ARIÈS, Philippe (1981). *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

ARISTÓTELES (2006). *Retórica*. trad. e pref. Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda.

ARISTÓTELES (2011). *Poética*. trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ASSMANN, Aleida. "Canon and Archive". *A Companion to Cultural Memory Studies*. op.cit. pp.97-107.

ASSMANN, Aleida (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press.

BACHELARD, Gaston (1989). *Poética do Espaço*. Brasil: Martins Fontes.

BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*. trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.

BAR, Virgine, BRÊME, Dominique (1999). *Dictionnaire iconologique: les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*. Dijon: Faton.

BARTHES, Roland (1997). *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (1982). "Retórica da Imagem". *Ensaio sobre fotografia*. op.cit. pp.295-310.

BARTHES, Roland (2014). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.

BELTING, Hans (2014). *Antropologia da Imagem: Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.

BENJAMIN, Walter (2004). *Imagens do Pensamento*. trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim.

- BENJAMIN, Walter (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2012). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bíblia Sagrada* (1982). Lisboa: Verbo.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais (1991). *Obra Breve*, Lisboa: Teorema.
- CALABRESE, Omar (1987). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- CARRUTHERS, Mary (2008). *The Book of Memory: A study in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CHEVALIER, Jean,. GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2000). *Dicionário de Símbolos*. Porto: Publicações Dom Quixote.
- DEBRAY, Régis (1992). *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- DEWEY, John (1934). *Art as experience*. New York: Putman.
- DINOUART, Abade (2000). trad. Telmo Costa. *A Arte de Calar*. Lisboa: Teorema.
- ELIOT, T.S (1963). trad. Maria Amélia Neto. *Quatro quartetos*. Lisboa: Ática.
- ELIOT, T.S (1989). *Ensaio*. São Paulo: Art Editora.
- FERRY, Luc (2014). trad. Pedro Vidal. *A Sabedoria dos Mitos*. Lisboa: Temas e Debates.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- GOFF, Jacques Le (1986). *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.
- GOLIOT-Lété, Anne [et. al] (2011). trad. Victor Silva. *Dicionário da imagem*. Lisboa: Edições 70.

- GONZÁLEZ, Juan M.^a Núñez (1997). *Retórica A Herenio*. Madrid: Editorial Gredos.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*. trad. Maria Fernanda Abreu; pref. Almeida Faria. Lisboa: Teorema.
- HALBACHWS, Maurice (1997). “Memória individual e memória coletiva”. *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. op.cit. pp.17-50.
- HESÍODO (1995). trad. Jaa Torrano. *Teogonia*. São Paula: Iluminuras.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- HOROWITZ, Joseph (2009). *Artists in exile: how refugees from twentieth-century war and revolution transformed the american performing arts*. New York: Harper Perennial.
- HUBERMAN, Georges-Didi (2011). *Écorces*. France: Les Éditions de Minuit.
- HUBERMAN, Georges-Didi (2013). *Atlas ou a Gaia Ciência*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- HUBERMAN, Georges-Didi (2017). *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- JOLY, Martine (2005). *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70.
- KIRK, G.S (1982). *Os filósofos pré-socráticos*. trad. Carlos Louro Fonseca., Beatriz Rodrigues Barbosa., Maria Adelaide Pegado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LASSAIGNE, Jacques (1993). *Vieira da Silva*. trad. de Maria Teresa Tendeiro. Mem Martins: Europa-América.
- LESLIE, Esther. “Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: memory from Weimar to Hitler”. *Memory: Histories, Theories, Debates*. op.cit. pp.123-135.
- LOTMAN, Iuri (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- LOSA, Ilse (1987). *Sob Céus Estranhos*. Porto: Afrontamento.
- LOSA, Ilse (1989). *O mundo em que vivi*. Porto: Afrontamento.

- MENDES, Luís Filipe Castro (2001). *Os dias inventados*. Lisboa: Gótica.
- MENDES, Murilo (2003). *Janelas Verdes*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- MIRCEA, Eliade (1963). *Aspetos do Mito*. Lisboa: Edições 70.
- MONDZAIN, Maria-José (2015). *Homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro.
- MONDZAIN, Maria-José (2017). *A Imagem pode matar?*. Lisboa: Nova Veja.
- NANCY, Jean-Luc (1996). *La existencia exilada*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura, nº 26-27. pp. 3-11.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. trad. Marco António Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- NIKULIN, Dmitri (edit.) . (2015). *Memory: A History*. New York: Oxford University Press.
- NIKULIN, DMITRI. "Introduction, Memory in recollection of itself." *Memory: A History*. op.cit. pp.3-34.
- NOCHLIN, L. (1996). *Art and the Conditions of Exile: Men/Women, Emigration/Expatriation. Poetics Today*. 17(3), 317-337. doi:10.2307/1773412
- NOVALIS (2000). *Fragmentos de Novalis*. trad. Rui Chafes. Lisboa: Assírio e Alvim.
- NORA, Pierre (1984). "Entre a memória e a história: a problemática dos lugares". *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. op.cit. pp.51-73.
- NOUSS, Alexis (2016). *Pensar o exílio e a migração hoje*. trad. Ana Paula Coutinho. Porto: Instituto Literatura Comparada.
- OLIVEIRA, Teresa Martins de, TEIXEIRA, Maria Antónia Gaspar (2018). *De passagem: artistas de língua alemã no exílio português*. Porto: Universidade do Porto. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- OVIDE (1968). *Tristes*. trad. Jacques André. Paris: Les Belles Lettres.

PAULO, Heloisa (2017). *O problema da emigração e do exílio em Portugal: imagens e análises (1910-1974)*. Revista de Teoria da História. Volume 17, Número 1: Universidade Federal de Goiás ISSN: 2175-5892. pp.147-161.

PAZ, Octavio (1991). *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*. trad. Rachel Philips. United States of America: Harvard University Press.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2003). *Hélade: Antologia da Cultura Grega*. Porto: Asa Editores.

PIMENTEL, Irene Flunser (2006). *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial: em fuga de Hitler e do Holocausto*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

PLATÃO (1981). *Fedro ou Da Beleza*. trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.

PLATÃO (2015). *Teeteto*. trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATÃO (2019). *O Banquete*. trad. Maria Mafalda Viana. Lisboa: Tinta da China.

PROUST, Marcel (2003). *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*. trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio de Água.

TRACHTENBERG, Alan (2013). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Orfeu Negro.

RADSTONE, Susannah, SCHWARZ, Bill (org.) (2010). *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press.

ROTerdão, Erasmo de (2001). *Elogio da Loucura*. trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.

SAID, Edward W. (2015). *Reflexiones sobre el exílio : ensayos literários y culturales*. Barcelona: Debate.

SCHELER, Max (1994). *Da reviravolta dos valores: ensaios e artigos*. trad. Marco António dos Santos Casa Nova. Petrópolis: Vozes.

SCHILLER, Friedrich (1994). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

SENA, Jorge de (1999). *Antologia Poética*. Lisboa: Asa.

SEVILHA, San Isidoro de (1951). *Etimologias*. trad. Jose Oroz Reta, Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: La Editorial Católica.

SONTAG, Susan (2011). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal.

STEINER, George (2017). *A Ideia de Europa*. Lisboa: Relógio de Água.

VICENTE, GIL (1971). *Obras Completas de Gil Vicente*, pref. e not. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

VOLTAIRE (1999). *Zadig ou o destino: história oriental*. trad. João Gaspar Simões. Lisboa: Ulmeiro.

WARBURG, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. trad. Joaquín Chamorro Mielke; colab. Claudia Brink. Madrid: Akal.

WEIL, Simone (2005). *The need for roots: Prelude to a Declaration of Duties towards Mankind*: Taylor & Francis e-Library.

YATES, Frances (1974). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus Ediciones.

Webgrafia

Daniel Blaufuks (2016). *Entrevista realizada no âmbito do Doutoramento “Publicar a estória/história do livro de artista em Portugal*. Disponível a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=dG7e8PsvBmw> (Consult. 23/01/2021).

GUERREIRO, António (2002). “Aby Warburg e a história como memória” in *Revista de História das Ideias*, vol. 23. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível a partir de: URI: <HTTP://hdl.handle.net/10316.2/41705> (Consult. 1/1/2021)

OLIVEIRA, Luisa Braz de (2017). *Entretien avec Eduardo Lourenço, réalisée à Lisbonne le 20 avril 2017 dans le cadre du projet "Artistes portugais - une histoire orale*. [registro vídeo]. Fondation Calouste Gulbenkian.

Disponível a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=tOZgHqwZ3hk> (Consult. 14/09/2020)

(2013) "Portugal: quando o exílio se torna pátria" in *Deustch Welle*.

Disponível a partir de: <https://www.dw.com/pt-br/portugal-quando-o-ex%C3%ADlio-se-torna-p%C3%A1tria/a-16509512> (Consult. 27/07/2020)

RESNAIS, Alain. *Toute la mémoire du monde* (1957). Disponível a partir de: <https://www.youtube.com/watch?v=YAAxqTmAkMA>

Künste im Exil. Disponível a partir de:

<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Web/DE/Home/home.html>

Anexos

Viera da Silva



Figura 1. *Autoportrait* (1931)



Figura 2. Viera da Silva. *Autoportrait devant le miroir* (1940). Disponível a partir de: http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/images/1399DE_P-25943.JPG



Figura 3. Vieira da Silva. *Le partie d'échecs* (1943). Disponível a partir de:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/caraM6>



Figura 4. Vieira da Silva. *História Trágico Marítima ou Naufrage*. (1944) Disponível a partir de:
https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/historia-tragico-maritima-ou-naufraque-147128/



Figura 5. Vieira da Silva. *Le désastre* (1942). Disponível a partir de:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4rygGK>



Figura 6. Vieira da Silva. *Le Calvaire* (1947). Disponível a partir de:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEnekz5>

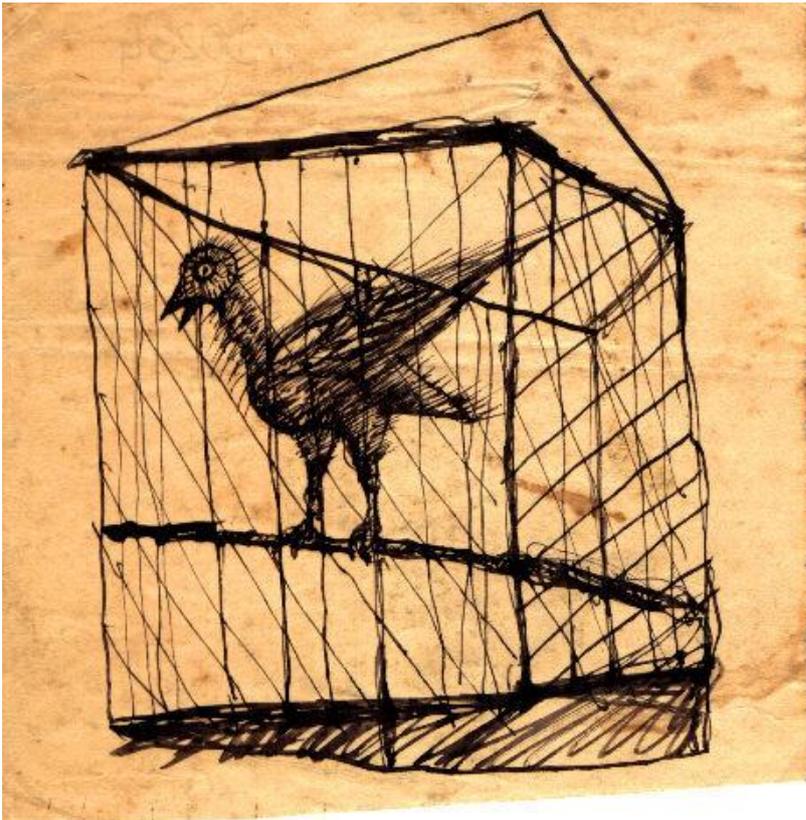


Figura 7. Vieira da Silva. *Sem título* (c. 1940-1947). Disponível a partir de: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=1953&pos=8>

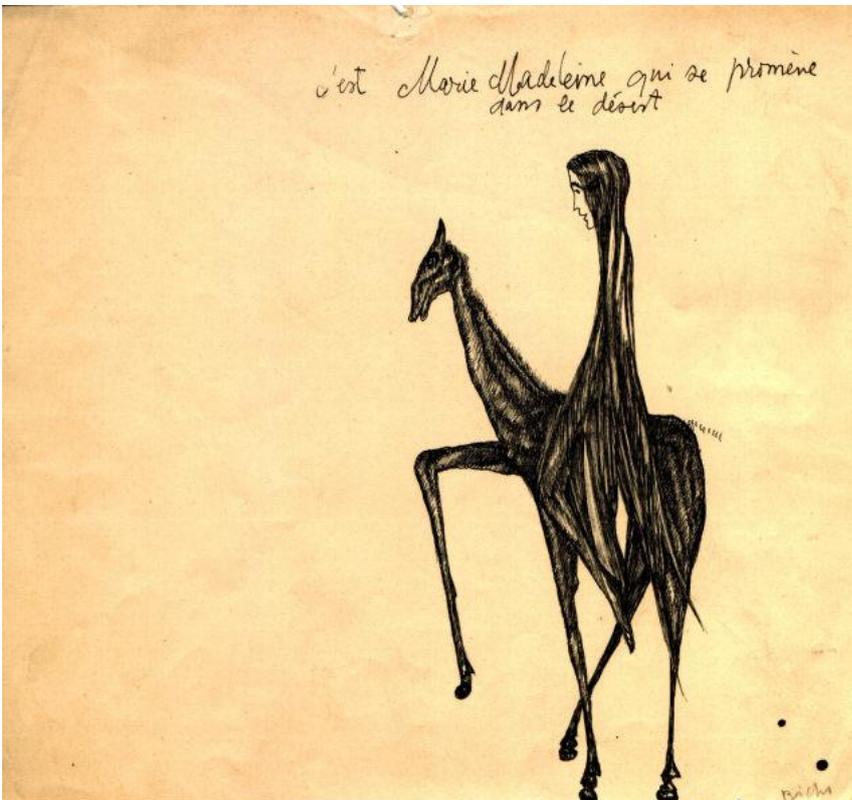


Figura 8. Vieira da Silva. *Ilustração* (c. 1940-1947). Disponível a partir de: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=2040>



Figura 9. Vieira da Silva. *La Supplication* (1940-47). Disponível para consulta em: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=1935&pos=7>



Figura 10. Vieira da Silva. *Saint Jean Baptiste / Conversation de deux apôtres* (c. 1944). Disponível para consulta em: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=1870&pos=6>



Figura 11. Vieira da Silva. *Les Anges Musiciens* (1944). Disponível para consulta em: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=4442&pos=21>



Figura 12. Vieira da Silva. *J'avais la tête pleine de ces tristes pensées* (1941). Disponível a partir de: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=&id=1855&pos=6>



Figura 13. Vieira da Silva. *Ilustração (La Vierge au lavoir)*. Disponível a partir de: <http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=2033&pos=10>



Figura 14. Vieira da Silva. *Pain de sucre* (c. 1943). Disponível a partir de:
<http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=1934>



Figura 15. Vieira da Silva. *La baie de Rio* (1943). Disponível a partir de:
<http://62.28.92.192/inweb/ficha.aspx?lang=PO&a=0&pa=1&id=1867>

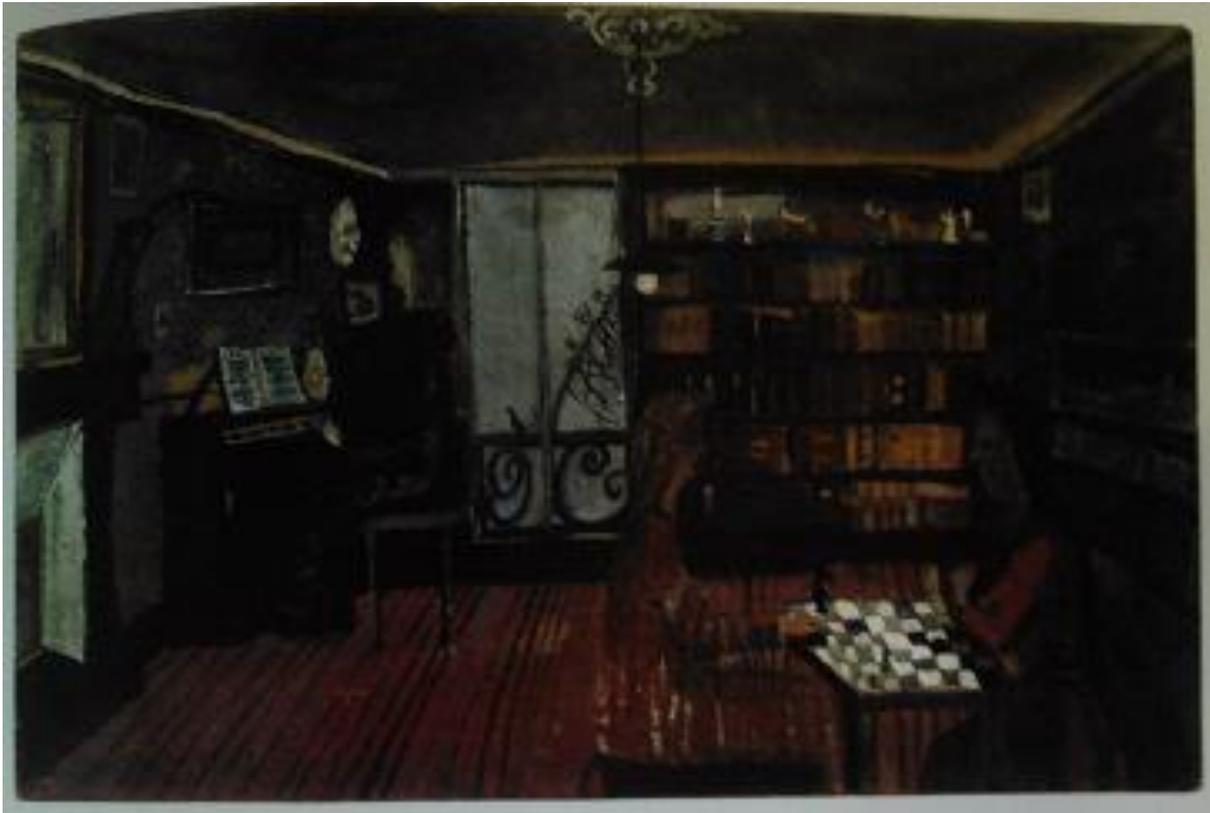


Figura 16. Vieira da Silva. *L'harmonium, la bibliotheque, Les échecs* (1945) Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.

Daniel Blaufuks: Sob céus estranhos: uma história de exílio (2007)

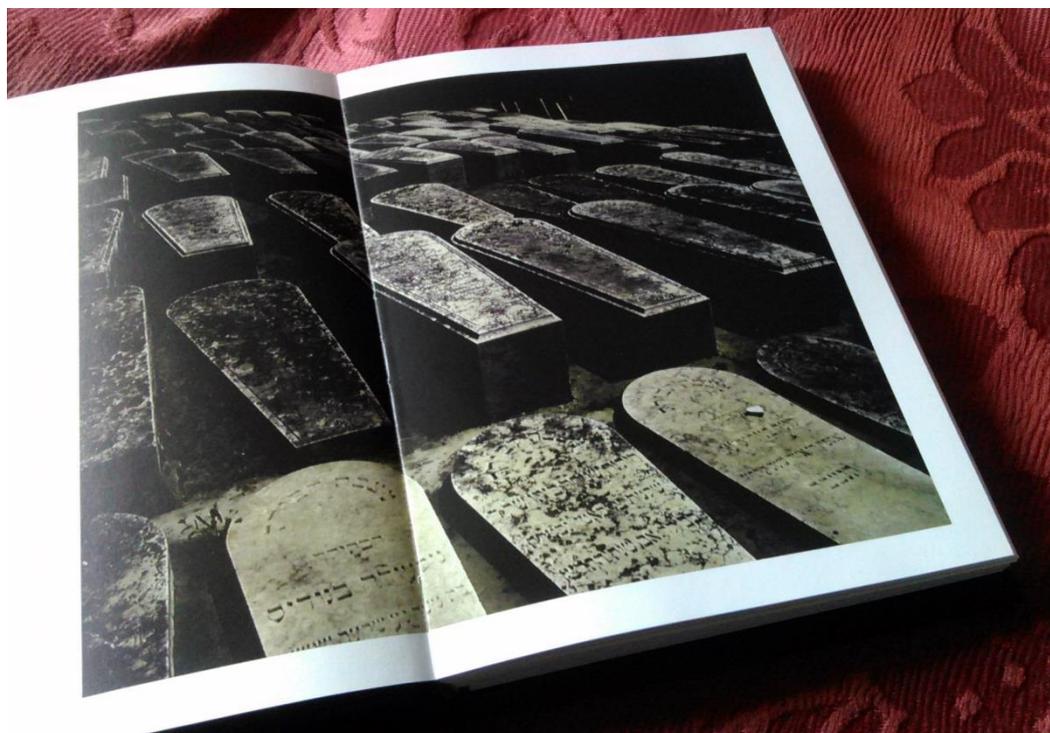


Figura 17. Daniel Blaufuks. Imagem fotografada a partir do livro *Sob céus estranhos: uma história de exílio*.

[Campas do cemitério judaico de Lisboa].

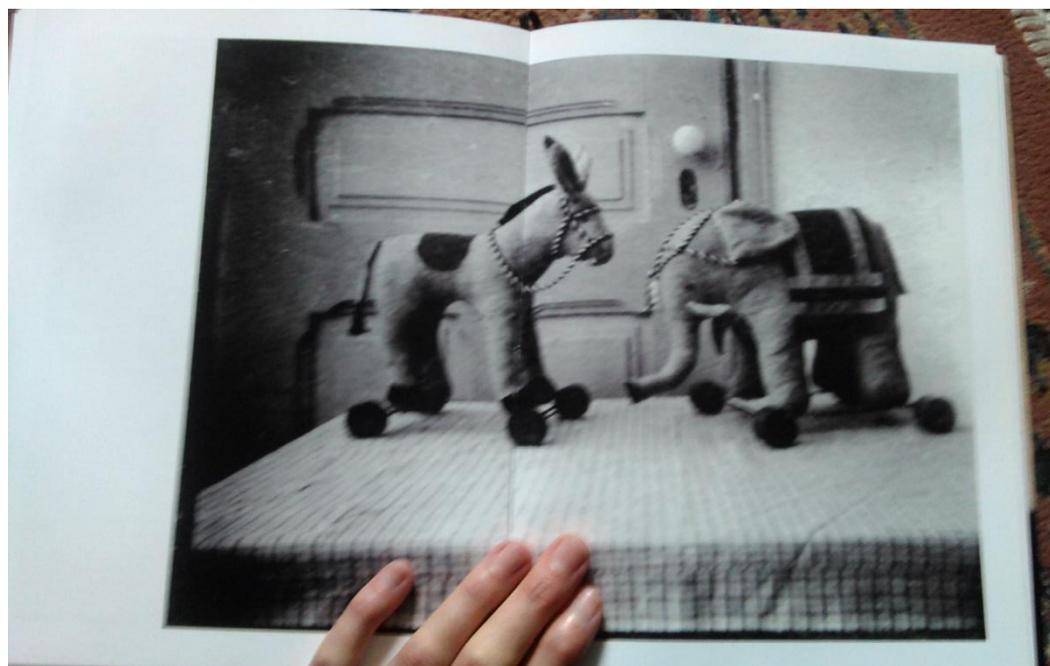


Figura 18. Daniel Blaufuks. Imagem fotografada a partir do livro *Sob céus estranhos: uma história de exílio*.

[Brinquedos da fábrica MUNA]



Figura 19. Daniel Blaufuks. Imagem fotografada a partir do livro *Sob céus estranhos: uma história de exílio*.

[Rückenfigur]



Figura 20. Daniel Blaufuks. Imagem fotografada a partir do livro *Sob céus estranhos: uma história de exílio*.

[A mão que segura]

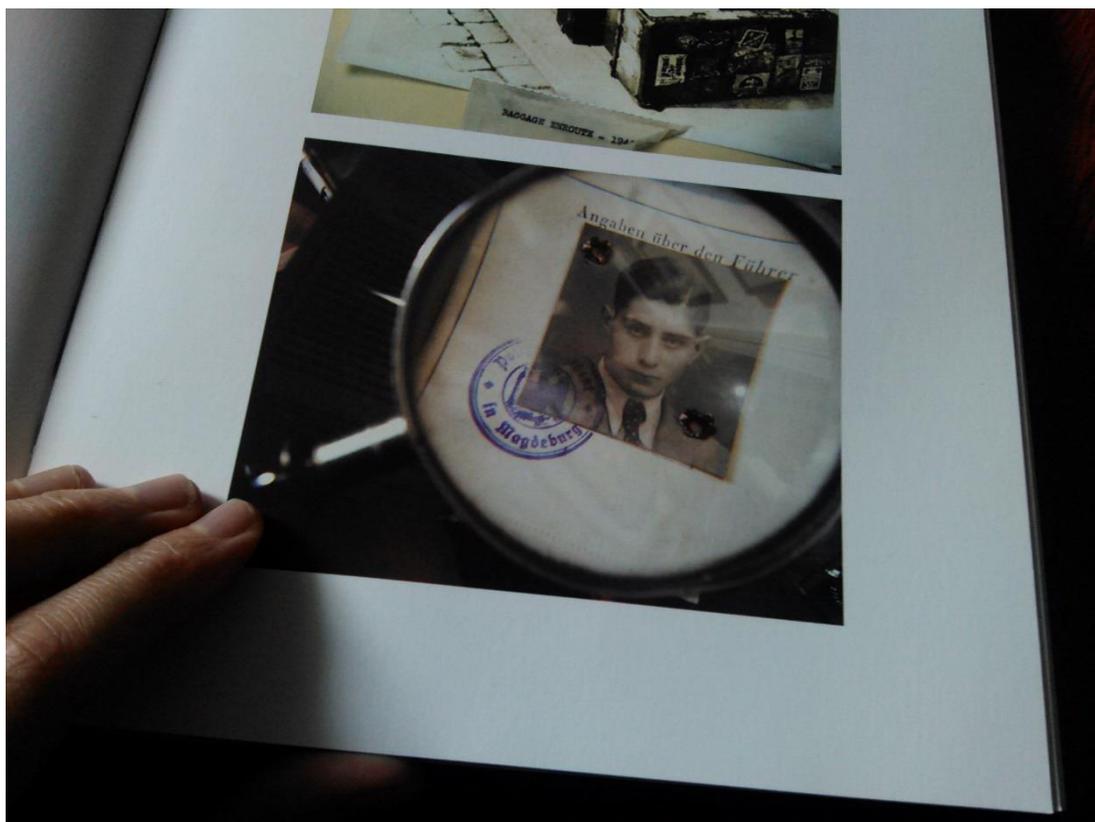


Figura 21. Daniel Blaufuks. Imagem fotografada a partir do livro *Sob céus estranhos: uma história de exílio*.

[A lupa, o fascínio pelo detalhe]



Figura 22. Daniel Blaufuks. Imagem fotografada a partir do livro *Sob céus estranhos: uma história de exílio*.

[Árvore desfocada, o esquecimento]