The background of the cover is a microscopic image of wool fibers, showing numerous white, circular cross-sections of fibers against a brownish, textured background. A dark, irregular ink blot is visible on the left side of the cover.

Envolvimento e Clímax

Do entre das Artes

Eunice Ribeiro (ed.)

Christopher Wool, 4 short stories (2004)

Envolvimento e Clímax

Do entre das Artes

Eunice Ribeiro (ed.)

2.ª edição revista

2011

Índice

- 1 **Apresentação**
Eunice Ribeiro
- 7 **A interactividade na poesia contemporânea**
Fernando Aguiar
- 19 **A demanda da arte e a deflação da imagem**
José Paulo Pereira
- 49 **O poder da imagem: emblemática e persuasão numa novela alegórica portuguesa do século XVIII**
Micaela Ramon
- 69 **A luz cidadã...**
Norberto Ribeiro
- 77 **Recuperação do romantismo como material em Nuno Júdice e Rui Chafes**
Pedro Meneses
- 93 **Poesia, *performance*, cinema: o caso Jérôme Game**
Sérgio Guimarães de Sousa
- 105 **A experiência de representações musicais – Da Capó**
Vítor Moura

Apresentação

EUNICE RIBEIRO

Se entendermos a dignidade de um pedaço de pedra entendemos tudo. A arte é sobre isso: dignidade. Pôr um tijolo após outro, como disse Mies van der Rohe. A arte não tem metáfora.

[O artista] é uma pessoa normal que se dá ao trabalho de apresentar cuidadosamente a realidade, tijolo a tijolo.

LAWRENCE WEINER, *in Ípsilon / Público*, 13/04/07

O “privilégio da arte” e os “regimes restritivos” do artístico terão provavelmente atingido o esgotamento, a par da prevalência do valor histórico/patrimonial dos objectos produzidos no seu contexto e enfaticamente canonizados nos espaços de reserva museológica. Os valores culturais e sociais, sobrepondo-se hoje aos “estéticos” e diluindo-os no que é o conjunto das práticas humanas, definem o essencial da episteme contemporânea e expõem uma fundamental incerteza acerca do *lugar* social/institucional da arte no espaço quotidiano. Ideias-fetiche como as de pureza, individualidade, elevação, aura, irreprodutibilidade, autonomia fomentadas por um paradigma moderno/romântico de criação artística – e já agrestemente parodiadas pelas vanguardas históricas em formulações à época tão radicais como a do *ready-made* ou a do *objet trouvé* – chocam de modo flagrante com as emanações próprias ao mundo actual: o híbrido, o interactivo, o colectivo, o anónimo, o não intencional, a cópia, a citação, o reciclado. A consciência estética contempo-

rânea parece ser genericamente mais densa, mais matérica, mais des-transcendentalizada, menos metafórica: *pôr coisas no mundo* é o fazer tributável à experiência artística, na formulação, mais “operária” do que demiúrgica, de Lawrence Weiner, curiosamente um representante coevo da arte conceptual e da “desmaterialização” conceptualista.

A objectualidade/corporalidade do *tijolo* de Weiner, citado em epígrafe – uma corporalidade distendida do objecto artístico (ainda que física ou perceptivamente ausente) àquela gerada na sua confrontação com o corpo do artista e/ou o do observador –, tende não raramente a actuar como solvente, reduzindo a si própria a dimensão conceptual ou teórica da experiência estética: na introdução a um conjunto de textos inicialmente concebidos para acompanharem uma exposição sua numa galeria londrina, Pedro Proença preferia identificar a arte com “as suas obras visíveis, porque a arte mais do que um conceito é um *corpus*”;¹ numa linha idêntica, a instalação colectiva que neste momento se mostra nos átrios do edifício reitoral da Universidade do Porto com o título *Depósito – anotações sobre densidade e conhecimento*:² sob o tema da colecção e do conhecimento, propõe-se um corpo a corpo singular entre objectos artísticos concebidos especificamente para a ocasião, peças oriundas dos vários museus das faculdades e institutos científicos e cada um dos visitantes que, ao seleccionar percursos possíveis dentro deste depósito de depósitos (deslocado/s agora para um espaço expositivo público), está não só a refazer o mapeamento da experiência cognitiva, como a confrontar, dentro dessa experiência, os produtos da arte e os da ciência.

A fuga da obra aos lugares consagrados para a sua exibição – que desembocou na ideação de modelos alternativos como o da *site specific art* (uma arte de inclinação ambiental, pensada para se exercer em/sobre espaços *específicos*) ou o da *body art* (que toma o corpo do artista como *sítio* de actuação estética); ou que conduziu ao entendimento do artístico como momento efémero, irrepitível e não reproduzível, caso dos *happennings* e das *performances* que acontecem na dependência das respostas do público – representará provavelmente um dos modos pós-modernos de esconjurar aquela “infalível tristeza do Ocidente” de que

¹ Pedro Proença, *A Arte ao Microscópio*, Lisboa, Fenda, 2000, p. 10.

² Comissariada por Paulo Cunha e Silva, a instalação, patente até 30 de Junho de 2007 no Edifício da Reitoria da Universidade de Porto, conta com os seguintes artistas participantes: André Cepeda, Eduardo Matos, João Leonardo, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Flor, Miguel Palma+António Caramelo, Nuno Ramalho, Pedro Tudela, Renato Ferrão, Rita Castro Neves, Sancho Silva e Tiago Guedes.

nos falava Malraux, ainda antes do seu *museu imaginário*, num texto de juventude razoavelmente desesperado e já a propósito de museus “onde os mestres estão encerrados e discutem”, antecipando profeticamente o declínio da condição humana.³ Por outro lado, o explícito comércio de linguagens, saberes e práticas envolvidos nas manifestações artísticas contemporâneas substituíram decisivamente o “puritanismo” da arte modernista por uma espécie de “estado de conspurcação generalizado”, para regressarmos agora à metalinguagem algo radical de Proença,⁴ em que lidamos até certo ponto com os meandros do gástrico, da degustação, da partilha corporal ou da prostituição – da prostituição que *santifica*, defrontando-nos com a essência da matéria. Se metafísica há na arte dos nossos dias, seria portanto a concebível nos termos estritos de uma “metafísica do paladar”.

A visão manifestamente integrativa da experiência artística actual como a que temos vindo condensadamente a descrever, uma experiência pensada nas condições extrínsecas que determinam os significados do objecto estético, retirando-o de uma suposta situação de autonomia e auto-suficiência, absorve uma nítida dimensão pragmática e funcional. Tende-se aqui a ultrapassar a esfera privada e fechada das criações individuais para se favorecer uma dimensão de uso, indissociável das respostas dos intérpretes e das comunidades interpretativas, fomentando-se ao mesmo tempo a ambiguidade entre “arte” e “não-arte” até ao ponto provável do colapso do próprio conceito.

Como *trabalho público* que tende a ser – aproximando-se ora de registos ambientalistas/naturalistas/ecológicos ora da tecnociência e das propostas digitais e virtuais –, a “arte” que hoje se pratica transforma-nos em *utentes*, inscrevendo-se ela própria numa lógica de consumo e de mercado. Esta desterritorialização do campo artístico, promovida com frequência do seu interior pela procurada imersão no grande espaço desfocado da produção cultural e pela assimilação de muitos dos seus códigos, dos seus processos ou mesmo dos seus detritos, tem o seu reverso: a apropriação/reprodução/popularização pela cultura de massa de materiais e estratégias “cultos” até aí considerados exclusivos do campo da arte. É esta canibalização recíproca entre esferas de produção e consumo que torna por seu lado decisivamente anacrónicas aquela “angústia da contaminação” típica da ideologia modernista, como a insistência correlata na “grande divisão” (reutilizamos os termos de Huysen) virtualmen-

³ André Malraux, *A Tentação do Ocidente*. Obras de André Malraux, Editora Livros do Brasil, p. 51.

⁴ Cf. Pedro Proença, “Da presumível essência da arte”, *in op. cit.*, pp. 107-116.

te traçável entre o erudito e o popular, o alto e o baixo, o sério e o *entertainment*.

O “discurso das artes” deixou de o ser, e logo por estas duas razões mais óbvias: do discursivo, as artes deslocaram-se para o performativo; da pertença territorial deslocaram-se para o intersticial. O que equivale por um lado a deixar-se de pensar o produto artístico como espelho do mundo, para o encarar como realidade paralela, resultante de um gesto de produção de sinais “sem nada atrás” (como aqui refere Paulo Pereira); e por outro lado, a admitir-se a escassa (ou nula) funcionalidade dos antigos sistemas das artes, baseados em essências distintivas e naturezas intrínsecas, perante um panorama de sistemática *contaminatio* e permeabilidades ainda insuspeitas.

Curiosamente, a prática académica – falamos particularmente do caso nacional – tem demonstrado uma razoável inércia frente a uma alteração radical dos paradigmas estéticos/culturais, mantendo o estudo das “artes” ainda sob modelos curriculares conservadores, privilegiadamente estanques ou limitadamente/ingenuamente comparatísticos, do mesmo modo que tende a esquecer-se de uma série volumosa de formas culturais novas, dificilmente acomodáveis dentro dos parâmetros disciplinares tradicionais.

O projecto deste livro surgiu do interior dessa prática no sentido de uma possível reformulação de paradigmas críticos e analíticos e enquadra-se num programa mais vasto de formação pós-graduada, oferecida em estreia pela Universidade do Minho, no domínio do que se tem chamado *interartes*, outras vezes *intermedialidade* ou mesmo *estudos culturais*, numa hesitação terminológica que vem mais uma vez destacar a ainda relativa fragilidade dos novos lugares institucionais de acolhimento para este tipo de abordagens transdisciplinares.

Os ensaios que aqui se reúnem não formam propriamente “conjunto”, nem se intenta nutrir com eles um “discurso sobre as artes” que de algum modo pudesse “compensar” uma unidade ou uma organicidade que a própria prática artística contemporânea, na sua globalidade, parece repelir. Não partimos, no convite à colaboração, de nenhum pressuposto de intercoação compulsiva. Não se prescreveram formatos, estilos ou orientações temáticas. Pelo contrário, fomentou-se deliberada e variamente a heterogeneidade como estratégia: por um lado, de modo a contornar-se, pelo menos parcialmente, a preponderância crítica da matriz linguística e dos estudos literários de onde defluíram as primeiras preocupações com este tipo de investigação, “um dos pontos de resistência para uma semiótica das artes amplamente aceitável”, como o assina-

lou pertinentemente Claus Clüver num texto recente de referência;⁵ por outro lado, numa tentativa de expor e de sobrepor, prismaticamente, formas artísticas contemporâneas e formas de *uso* teórico e crítico da arte (não só contemporânea) em *utilizadores* contemporâneos. Apesar de tudo, da leitura dos textos produzidos, sobressaem muito claramente dois aspectos que talvez conformem um certo *state of the art* em torno da questão estética: em primeiro lugar, a reflexão sobre a “representação” quer como construto teórico, quer como operador hermenêutico na relação com artes tradicionalmente tidas por não-representativas, como a música; em segundo lugar, o realce dado às formas visuais (emblemáticas, filmicas, plásticas, ambientais) pensadas já não dentro da lógica dos simulacros e das falsas aparências, mas no contexto de uma teoria contemporânea da imagem como presença, ainda que tensional ou estilhaçada, e como valor cultural hegemónico.

Os colaboradores que assinam esta proposta são profissionalmente discordantes: artistas, professores, teorizadores, críticos, engenheiros, estudantes, com eventual sobreposição de categorias. Repartem-se por áreas de investigação e de intervenção diferenciadas: a filosofia e a estética musical, a arquitectura, a literatura, o cinema, a poesia experimental e a *performance*, a engenharia e o *lighting design*. No fundo, trata-se também aqui de um depósito – de ideias, de imagens, de conjecturas, de convicções – à disposição dos visitantes. Aqui vem ter a opção pelo formato digital para este livro: aberto, económico, acessível, “contemporâneo”. E talvez de uma certa arrogância discreta que indirectamente ironiza o estereótipo do “homem de letras”, entalado numa memória de páginas e de lombadas, sem vislumbre de conciliação entre o papel e o pixel.

Um agradecimento final a todos quantos colaboraram neste projecto.

⁵ Claus Clüver, “Estudos Interartes: introdução crítica”, in *Floresta Encantada – novos caminhos da Literatura Comparada*. Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (orgs.). Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 333-382.

A interactividade na poesia contemporânea

FERNANDO AGUIAR

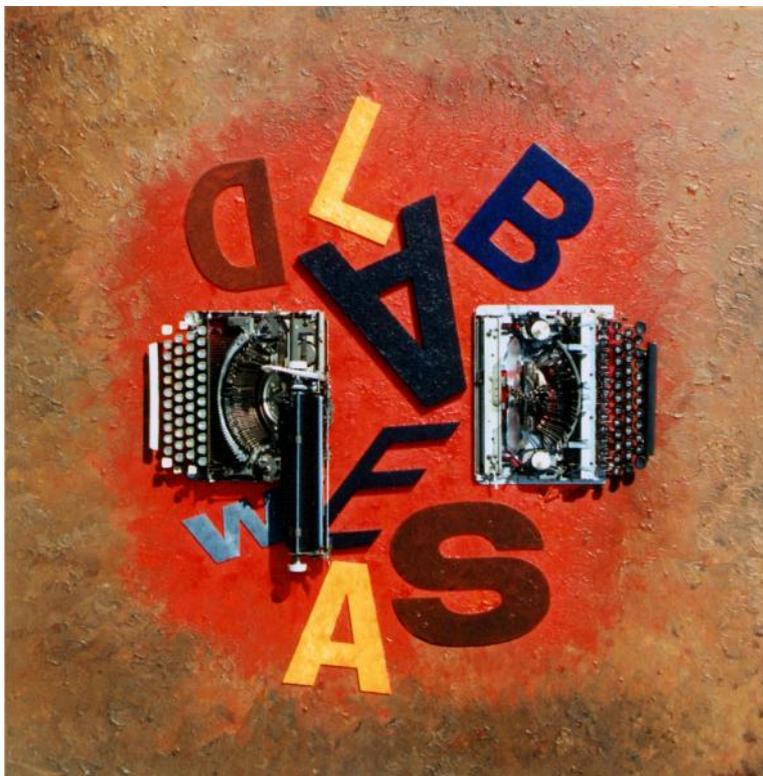
Desde meados dos anos 70 que poetas de diversos países, sobretudo da Europa e da América do sul, começaram a utilizar as especificidades técnicas de outras artes, nomeadamente das artes plásticas, e mais tarde também da música (poesia sonora), da dança e do teatro (*performance* poética) e dos meios tecnológicos (é o caso da fotopoesia, da videopoesia, da electropoesia, da infopoesia e, mais recentemente, da hiperpoesia, ou da holopoesia, criada através dos raios laser) para explorarem novas formas de expressão poética, apresentarem esses conteúdos com uma linguagem mais contemporânea e de potencializarem o poema através de uma interacção efectiva com as restantes artes. Considerando que nos últimos decénios ficou claro que não se justificava que as várias artes continuassem compartimentadas, e que era possível apresentar uma obra poética ou outra com um envolvimento mais actual e logo mais actuante.

Aconteceu o mesmo com as artes plásticas que se relacionam com a música, com a poesia ou com a expressividade corporal, nas instalações ou nas performances, mas também na pintura, por exemplo. Ou com a música que desde sempre utilizou a poesia com sua parceira preferencial, mas que agora também usa a pintura, o vídeo e a instalação na apresentação e muitos dos seus espectáculos, e assim por diante.

É evidente que esta apropriação das características específicas das várias artes umas pelas outras é absolutamente lógica, e não poderia ser de outro modo a partir do momento em que a televisão com a sua capacidade de apresentação multimédia dos seus produtos e da apreensão da atenção generalizada que rapidamente conseguiu a nível global, assim como da recente implantação dos computadores no dia-a-dia de quase toda a gente, proporcionando a simultaneidade de texto, imagem, som e de movimento.

A publicidade, que nos bombardeia permanentemente os sentidos de modo a que muita vezes já nem damos por ela quando nos entra pelos olhos e pelos ouvidos adentro, é o melhor exemplo dessa inevitabilidade e, inclusivamente, apropria-se com regularidade de soluções criativas das artes plásticas e da poesia visual na imposição das suas mensagens comerciais.

Reportando-me mais concretamente à minha produção poética, esta tem-se desdobrado pela fotopoesia, pela instalação poética, pela video-poesia, e pela performance ou intervenção poética, tendo passado ultimamente pela pintura relacionada com a poética, onde sai reforçado o cromatismo das palavras, com base em fotografias de performances que realizei nos últimos anos.



“Howls” # 2, acrílico s/ tela, 125x125 cm, 2000.

Desde o início dos anos 80 que considerei que a fotografia poderia ser um extraordinário meio para a criação de um poema, permitindo

pelas características próprias da câmara fotográfica, a realização de “textos literários” que obviamente não poderiam ser feitos de outro modo, valorizando a componente visual e cromática do poema sem deixar, contudo, de transmitir o conteúdo pretendido, acentuando muitas vezes a carga poética transmitida pelo envolvimento que contextualizava o texto representado, como é o caso do “*Soneto de Outono*” que veiculará uma mensagem poética igual ou superior a um soneto verbal sobre o Outono que eu pudesse escrever. Mais conceptual, é certo, mas também mais ambíguo, permitindo ao leitor uma maior margem de interpretações.



“Soneto de Outono”, 1989.

Os meus primeiros fotopoemas foram realizados em 1983 (sobre projectos de 1980), e são paradigmáticos daquilo que eu pretendia transmitir com o esta técnica, dos pressupostos estéticos e literários que fui desenvolvendo ao longo dos anos e com os quais me identifico ainda hoje.



“Ensaio deste Tamanho”, 1980.

Esses pressupostos foram bastante claros para mim desde o início: a fotopoesia não significava fotografar um poema visual previamente realizado (porque isso era apenas a fotografia de um poema), mas sim registrar uma imagem poética que de outro modo não poderia ser conseguida. Isto é, o fotopoema consiste no registo de um determinado momento, de uma situação efémera, que só mediante a câmara fotográfica se consegue registrar. Seja esse instante encontrado (como o *“Poème Trouvé”*) seja ele encenado como se estivesse a “escrever” um poema verbal (*“Poesia Visual III”*).



“Poème Trouvé”, 1990.



“Poesia Visual III”, 1984.

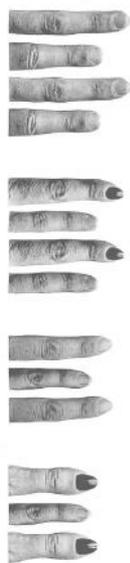
Tal como a fotografia, também o vídeo é um fortíssimo veículo para a criação poética. Com a vantagem de acrescentar o movimento e o som, potencializando o poema com a palavra dita, ou ensaiar acções de poesia sonora como complemento à movimentação das imagens criando como que um “poema discursivo”, mas com as imagens associadas (ou não) às palavras. E a sua projecção em grandes dimensões confere-lhe uma maior espectacularidade, aspecto que a maioria dos poetas desdenha, mas que é um recurso legítimo se isso permitir transmitir o poema de um modo mais eficaz.



“Afirmação do Ser”, videopoema, 2005.

Desde sempre me interessou trabalhar as formas tradicionais de poesia através de uma linguagem contemporânea, e uma das estruturas que mais me agrada explorar é talvez a mais tradicional e mais rígida nas poesias ocidentais: o soneto. Já escrevi mais de uma centena de sonetos experimentais e visuais, e também utilizei esta forma poética na fotografia, em instalações e nas performances, tendo já apresentado duas dezenas de performances-soneto, ou performances com a estrutura de um soneto.

Trabalhar o soneto com uma linguagem actual é um desafio despoletador da criatividade porque, se por um lado deve ser respeitada a sua estrutura e, sempre que se justifique, a respectiva rima, por outro lado “escrevê-lo” praticamente apenas com imagens ou signos gráficos representa a criação poética elevada ao seu maior potencial de imaginação e criatividade. Ainda com a possibilidade de explorar todas as tecnologias que já foram referidas anteriormente.



“Soneto Digital”, 1978.

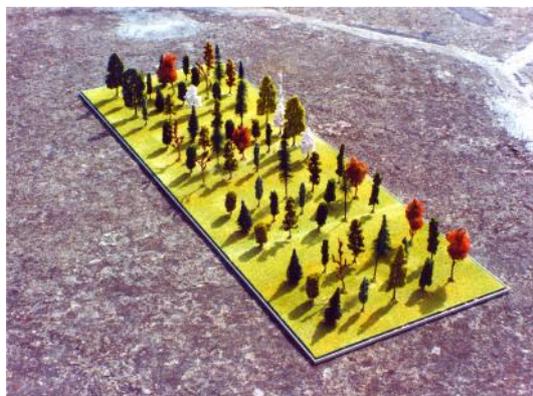
Um exemplo de que não há limites para a criação de um poema, ainda que escrito sob a forma de um soneto, é o *“Soneto Ecológico”*, um projecto realizado em Matosinhos com 70 árvores plantadas precisamente com estrutura de um soneto clássico.

Em 1985, alertado para as questões ambientais que então se começava a ter consciência, resolvi escrever um poema sobre o ambiente. E achei que a melhor maneira de o fazer seria utilizar os próprios elementos da natureza, isto é, as árvores. E para que esse poema tivesse uma “forma” literária, resolvi “escrevê-lo” com a estrutura de um soneto.

Na altura executei uma maquete na qual coloquei 70 árvores dispostas em 14 filas com cinco árvores cada uma, correspondentes aos 14 versos de um soneto, distribuídas por duas quadras e por dois tercetos (4+4+3+3). Para que este soneto também tivesse rima, as árvores com que começa e termina cada fila alternam de modo a configurarem a rima alternada: A, B, A, B, (por exemplo, Amieiro, Carvalho, Amieiro, Carvalho), resultando numa anáfora cruzada.

“SONETO ECOLÓGICO”





“Soneto Ecológico”, 164x56 cm (maqueta), 1986/87.

O “*Soneto Ecológico*” foi realizado em 2005, vinte anos depois de ter sido concebido, e a sua plantação resultou numa imensa performance com cerca de 140 pessoas, entre crianças, que plantaram as árvores da primeira quadra, jovens que plantaram as árvores da segunda, adultos que plantaram o primeiro terceto e idosos que plantaram as árvores do último terceto. Esta performance/plantação foi acompanhada por um quarteto de cordas que interpretou “*As Quatro Estações*”, de Vivaldi. No fim foram largadas algumas centenas de balões de vários tons de verde, simbolizando as copas das árvores que, em muitos casos ainda não existiam, devido à estação do ano em que foram plantadas e também por não ter sido possível utilizar árvores adultas.

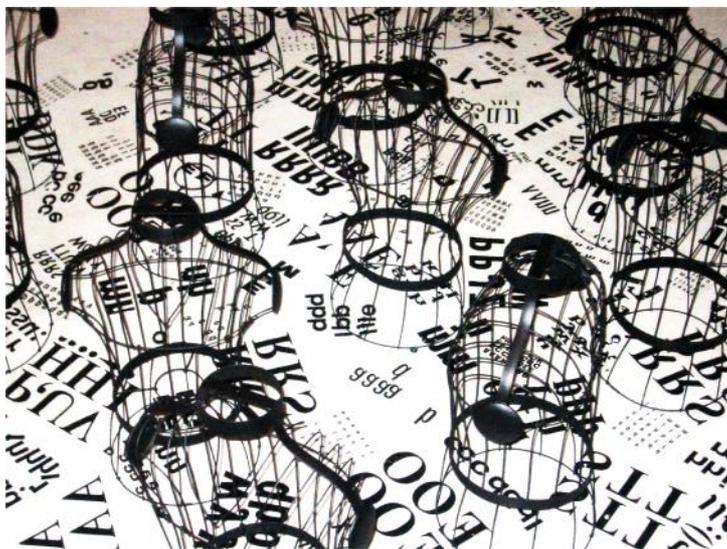


“Soneto Ecológico”, Matosinhos, 110x36 m, 2005.

O facto do “*Soneto Ecológico*” ter cerca de 110 metros de comprimento por 36 metros de largura confere uma nova noção ao que pode ser considerado poesia, e ao envolvimento que esta proporciona, porque para além de ser um soneto vivo, que respira e se vai modificando visualmente porque está em permanente crescimento e transformação consoante as estações do ano, acresce uma outra vertente, que é a possibilidade do “leitor” poder entrar literalmente no poema, e fazer a sua leitura de múltiplos ângulos, quer a partir do exterior, como no interior deste.

O poema também pode ser escrito tridimensionalmente, como os livros de artista ou os poema-objecto, dos quais os mais conhecidos são os do catalão Joan Brossa. Existem esculturas-poema de grandes dimensões como uma obra exterior com um A gigante também de Brossa, ou as esculturas com letras do alemão Timm Ulrichs, por exemplo.

Alguns autores têm apresentado os seus poemas como instalações e, neste caso, o poema ganha uma outra grandiosidade, sendo possível acrescentar-lhe o som e outros elementos “cénicos”, criando um ambiente/envolvimento próprio. A instalação envolve o “leitor” no poema, o que lhe proporciona novas sensações (e emoções) na interpretação do que está exposto. A instalação é um género que permite apresentar o poema de uma forma exponencial.

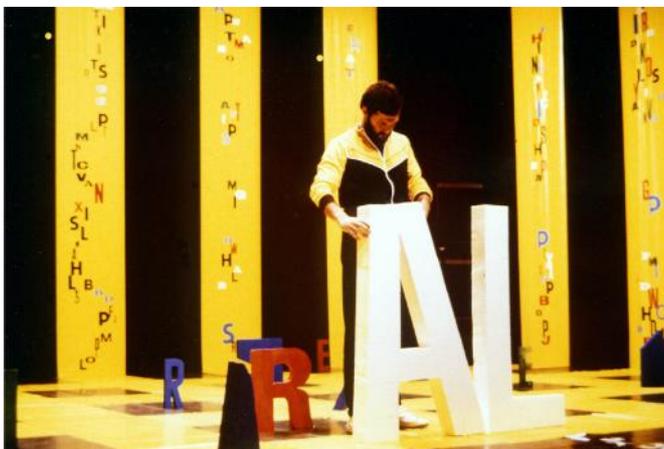


“Contra-Escrita”, 200x200 cm (Instalação), 2004.

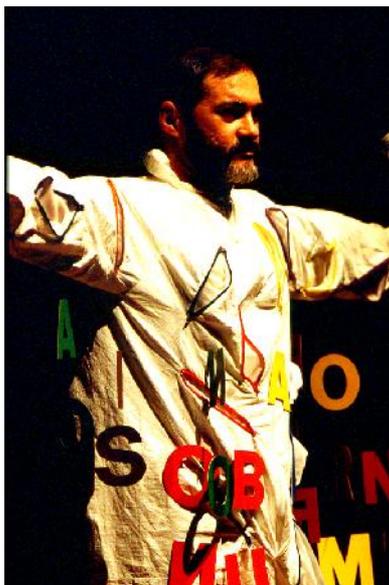


“Escrita D’Arte (Romance)”, Museu Vostell Malpartida, 1996.

Finalmente com a *performance* ou a intervenção poética, que aparece na sequência da poesia oral e da leitura ou declamação de poesia, é possível conjugar todas as outras artes e apresentar o poema de um modo mais vibrante, com a inclusão do som, da projecção de imagens, da encenação com variadíssimos adereços, como o movimento e a expressividade corporal do poeta e, principalmente, com a possibilidade do público estar ali, naquele momento, a assistir à criação de um poema que, em muitos casos não se volta a repetir. Ou, como escrevi num texto publicado no livro *“POEMOGRAFIAS – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa”* (Ulmeiro, Lisboa, 1985), *“A performance possui uma série de componentes que podem ser explorados esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço o movimento / acção, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz e, principalmente, a presença do poeta como despoletador e factor de consecução do poema, interligado a uma quantidade ilimitada de objectos, invenções, técnicas e tecnologias, revolucionam completamente a leitura do poema conferindo-lhe uma outra dimensão, e proporcionando ao leitor / fruitor o “poema” total, o poema na sua plenitude comunicacional e informacional.”*



“Ensaio para uma Interação da Escrita”, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

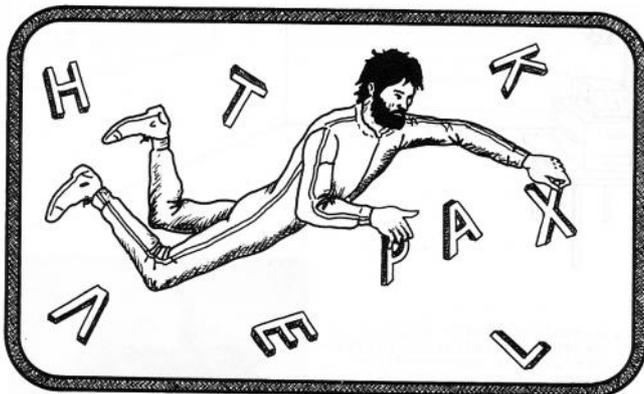


“Writings”, Minami Ward C. Cultural Centre, Hiroshima, Japão, 1997.

A poesia pode ainda expressar-se apenas como proposta (poética na sua intenção) como é o caso de *“Himponder(h)abilidade”*, um projecto de uma intervenção poética para um simulador de anti-gravidade ou uma performance a realizar na lua...

IMPONDER(H)ABILIDADE

(Projecto para simulador de anti-gravidade
ou
Performance a realizar na Lua)



- Num simulador de anti-gravidade são colocadas várias dezenas de letras recortadas em madeira, de diversos tipos e cores, com alturas entre 15 e 25 cm., e com espessuras proporcionais à altura, entre 10 e 25 mm.
- O performer, vestido com um fato liso, vai formando sucessivamente uma série de palavras compostas por uma ou duas sílabas, e que contenham apenas entre 2 e 4 letras.
- Não existe uma listagem prévia das palavras a formar, pelo que esse factor ficará ao critério e à inspiração do performer.
- A cada palavra formada será tirada uma fotografia. Essas fotografias serão posteriormente expostas em conjunto, ou impressas em livro, constituindo, desse modo, um poema visual autónomo.
- A performance é acompanhada por som cósmico, e terá a duração de 25/30 minutos.

“Himponder(h)abilidade” (Projecto para simulador de anti-gravidade ou performance a realizar na lua), 1985.

Esta breve apresentação tem por objectivo demonstrar que a poesia não se esgota na palavra e que esta pode ser potencializada se apresentada com uma linguagem contemporânea, recorrendo às técnicas e às tecnologias disponíveis actualmente, de modo a que não seja conotada com uma coisa do “passado” e que mantenha a sua função e o lugar que sempre mereceu ao lado e em interacção com as outras artes.

A demanda da arte e a deflação da imagem

JOSÉ PAULO PEREIRA

Entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar.

BERNARDO SOARES, *Livro do Desassossego*

Escrevia Roland Barthes, em ‘Diderot, Brecht, Eisenstein’: ‘O *Orga-non* da Representação (que se torna agora possível escrever porque *outra* coisa se advinha) [...] terá por duplo fundamento a soberania do recorte e a unidade do sujeito que recorta’¹. E acrescentava: ‘a cena, o quadro, o plano, o rectângulo recortado, eis a *condição* que permite pensar o teatro, a pintura, o cinema, a literatura, quer dizer, todas as artes além da música e a que poderíamos chamar: *artes dióptricas*.’² Procuraremos aqui observar por um lado: *a*) o modo como o quadro, a cena, o plano cinematográfico, o rectângulo cortado serão, não apenas o exemplo de um espaço que, em *nós* – no que é, simultaneamente, *menos que um e mais que um* – o tempo sempre teria encontrado, como sua própria (*sobrevinda e sobrevivente*) *denegação*, mas também, enquanto *condição do pensamento* das ‘artes dióptricas’: 1. o lugar de onde o tempo se não poderia já retirar ou, simplesmente, dominar, fazer desaparecer e: 2. o

¹ BARTHES, Roland, ‘Diderot, Brecht, Eisenstein’, *O Óbvio e o Obtuso*, trad. de Isabel Pascoal, Edições 70, 1984, p. 81 (só os dois primeiros sublinhados são nossos). Usaremos a versão portuguesa apenas em confronto com o francês.

² *Ibidem*.

modo como a historicidade aí se marca, numa história que foge, assim, do seu próprio interior. Por outro lado e, em simultâneo: *b)* que *outra coisa* ‘hoje’ se adivinha, no momento em que se descreve o *Organon* da representação. Começaremos, assim, por procurar pensar o que se joga na relação entre: 1. o que, do lado do sujeito, na sua *unidade*, nos parece que, ‘hoje’, *se recorta* e: 2. o que do lado do quadro, na sua linha-limite, a que nele materializa o lugar da *soberania* do olhar que o traça, se indecide e oscila.

1. A instalação analítica: na dimensão do corpo-a-corpo.

O que, em ambos os casos estará em jogo, nesse *duplo fundamento* da representação, é uma articulação entre a arte e a política que nos interessará observar. Com efeito, nem a ‘*soberania* do recorte’, nem a ‘*unidade* do sujeito que recorta’ se poderiam hoje tranquilamente dissociar dessa condensação do *político* e do erótico, do *polemos* e do *eros*, de que nos fala Jacques Derrida, em *Résistances: de la psychanalyse*, ao analisar, a partir de ‘O Sonho da Injecção de Irma’, aquela irredutível *relação* de forças que toda a *resistência* pressupõe. Observemos, portanto, antes de mais, o que ele nos diz:

Freud donne ainsi l'exemple d'une loi. Quelle loi? Celle qui commande en générale d'interpréter comme résistance à l'analyse, à la solution, à la résolution (*Lösung*), la reserve de quiconque n'accepte pas *votre* solution. (Une telle loi, soit dit entre parentheses, réinscrit toute l'analyse dans un rapport de forces, et toute interpretation dans la politique d'un *polemos* et d'un *eros*, dans la seduction, risquons ce mot, d'un *poleros* irréductible. Analyser quoique ce soit, qui que ce soit, pour qui que ce soit cela voudrait dire à l'autre: choisis ma solution, préfère ma solution, prend ma solution, aime ma solution. [...] pour éviter trop de précipitation, je dirais d'un mot que *la seule limite à ce poleros, à cette condensation du politique, du polemos et de l'eros*, le seule suspens de cette séduction analytique, *c'est un autre concept de résistance ou plutôt de restance, une restanalyse* [...].³

Há, portanto, para Derrida, o *exemplo* de Freud. O que diz ele? Derrida cita-o numa passagem em que em que o leitor se vê colocado na posição transferencial de uma espécie de confidente⁴: ‘Eu tinha portanto

³ DERRIDA, Jacques, *Résistance: de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996, p. 22 (sublinhados nossos).

⁴ *Ibidem*, p. 16: ‘Freud avoue un sentiment, un pressentiment (*ich abne*, dit-il). L’aveu a son lieu dans une note ajoutée avec quelque retard. [...] Elle prend le lecteur à témoin

comparado a minha paciente Irma com duas outras pessoas que manifestaram ambas resistência ao tratamento. Porque é que no meu sonho lhe substitui eu a sua amiga? Sem dúvida porque eu teria preferido esta substituição: a outra suscita uma simpatia mais forte em mim e eu tenho uma mais elevada opinião da sua inteligência. Tenho com efeito Irma por tola [sotte], uma vez que [dès lors] que ela não aceitou a minha solução (*meine Lösung nicht akzeptiert*). A outra teria sido mais inteligente, ela teria portanto cedido mais cedo (subentendido aos meus conselhos, à minha demanda – ou aos meus avanços). *A boca abre-se então bem: ela ter-me-ia dito* (contado, *erzählen*) *mais do que Irma*⁵. Eis o exemplo de lei e de lei da resistência – à psicanálise tal como à análise em geral – que Freud nos dá e sobre que se debruça Derrida, acrescentando: ‘não se pode contestar a inelutável verdade desta cena, eventualmente *em nome da verdade*, a não ser na denegação: não se lhe pode opor senão a denegação; mas uma denegação em nome da verdade não é uma denegação qualquer, de onde o abismo – e é esse o problema todo’⁶. Como se poderia, então, equacioná-lo aqui de um ponto de vista que interessasse, a partir do que ele supõe na representação, à arte? É que aquilo a que aqui se chama *resistência* define-se, paradoxalmente, por uma *não-resistência* e situa-se no lugar, não exclusivamente da clausura, mas também e sobretudo da abertura. O que aí *acolhe* o discurso da análise é, também, afinal, o que o cinde – ‘numa ordem pré-tética e pré-judicativa o traço é bem uma ligação’⁷. É de resto aí que a (psic)análise apela a uma *restanálise* e esta se articula no movimento de uma *desconstrução*:

Qu’est-ce que la déconstruction de la présence, sinon l’expérience de cette dissociation hyperanalytique du simple et de l’originnaire? La trace, l’écriture, la marque c’est au coeur du présent, à l’origine de la présence, un mouvement de renvoi à l’autre, à de l’autre, [...].⁸

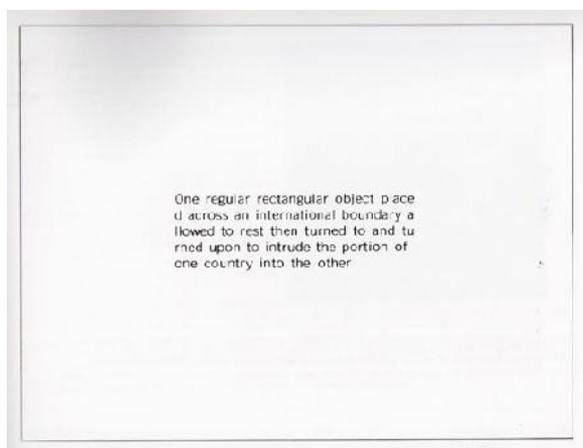
comme on s’adresse à un confesseur ou à quelque destinataire transférentiel, certains dirait comme à un analyste, à supposer qu’un lecteur ne le soit pas toujours.’

⁵ *Ibidem*, pp. 21-22 (o sublinhado é nosso).

⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁸ *Ibidem*.



Lawrence Weiner – Statements, 1968.

De que forma, então, essa *restance* se inscreve, irreduzível e necessariamente, no horizonte da relação analítica? Observemo-la um pouco mais de perto: na boca como abertura – ou na abertura da boca tal como na abertura da cena à boca da qual estará, também, o palco, a página ou ainda o quadro – a *resistência* que aqui se retrai é, em simultâneo, um certo e lábil movimento, um movimento pelo qual os lábios se afastam – e se abrem *bem* à passagem do *outro* enquanto lugar da *solução*, para nele inscreverem uma *dissociação* – ou se juntam, num retraimento, em toda a forma de *demarcação*. Eles são um limite: o de um corpo que é, simultaneamente, na relação analítica, o que diríamos dever ser pensado numa dupla dimensão de *abertura*. Por um lado, aquela a que chamaremos a da sua *dí(ta)-menção* – porque aqui se trata de pensar uma relação dialógica em que *dizer* é já inscrever *outro* no seu discurso e, portanto, também *mencioná-lo*: ‘ela *ter-me-ia dito* mais’, diz Freud, visto que (e/ou também por isso...) ele possui ‘uma mais elevada opinião da sua inteligência’. Por conseguinte, é também de uma relação de espelhamento e de reinscrição que aqui se trata, na forma pré-ocupada da (boa) *abertura* da boca. Por outro lado, a dimensão da sua *dí(ta)-mansão* – uma vez que a (boa) *abertura* é aí o espaço de um trânsito e de um acolhimento, de uma incorporação do discurso analítico, da aceitação e da apropriação, da incorporação de uma *solução*. Na deslocação pressuposta por esse movimento, o corpo-a-corpo é, neste caso, *dissolução* do limite *entre* analista e analisanda: ela teria cedido *mais cedo* à solução analítica porque, afinal, é no seu discurso que o discurso analítico, do lado da sua mais elevada inteligência ou do seu pré-conceito, se pré-inscreve. Essa

dupla dimensão da relação discursiva poderia retomar-se com Lacan, em *Encore*, a propósito dos evangelhos – e considerando-o aqui independentemente do que persistiu de desentendimento entre a desconstrução e a psicanálise lacaniana:

[...] Dieu sait que naturellement on a foncé dans la muleta. Ces textes n'en sont pas moins ce qui va au cœur de la vérité, la vérité comme telle, jusques et y compris le fait, que *moi j'énonce qu'on ne peut la dire qu'à moitié*. [...] Cela pour vous montrer qu'ils ne se serrent au plus près qu'à la lumière des catégories que j'ai essayé de dégager de la pratique analytique, nommément le symbolique, l'imaginaire et le réel. Pour nous en tenir à la première, j'ai énoncé que la vérité, c'est la *dit-mension*, la mension du dit.⁹ [...] Cette béance inscrite au statut même de la jouissance en tant que dit-mension du corps, chez l'être parlant, voilà ce qui rejaillit avec Freud par ce test – je ne dis rien de plus – qu'est l'existence de la parole. *Là où ça parle, ça jouit*.¹⁰

Porque é, precisamente, onde *isso fala* que, na sua moção pulsional e na sua motivação, na sua demanda e na sua mobilidade, na sua abertura e no seu deslocamento posicional, a fala é já fruição, perda de consistência do ego, tomado na sua compleição ou nos seus limites. O termo *dit-mension* – '*mension* du dit' – cruza aqui a dupla ressonância de uma *mention* e de uma *mansion* que, ao corpo, na fala ou na linguagem em que *uso e menção* se não distinguem, o expõe na hiância a partir da qual a imposição do simbólico se compreende como decorrente da sua inaugural dependência do desejo do Outro. Ora, para Derrida, na cena e no corpo da relação analítica, tudo se passaria como se aí interviesse uma espécie de dupla e quiasmática inscrição. Se da verdade não se pode enunciar senão *metade*, como diz Lacan – enunciando, aqui, a verdade de uma verdade em que Derrida, em *La Carte postale*, não deixará de sublinhar o que se lhe afigura ser a sua recaída¹¹ – todo o sujeito (todo o

⁹ LACAN, Jacques, *Le séminaire – livre XX: Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 137 (sublinhado nosso).

¹⁰ *Ibidem*, p. 146 (sublinhado nosso).

¹¹ DERRIDA, Jacques, 'Le facteur de la vérité', *La Carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 469: 'cette détermination du propre, de la loi du propre, de l'économie, reconduit donc à la castration comme vérité, à la figure de la femme comme figure de la castration et de la vérité. Ce qui ne veut surtout pas dire, comme on pourrait avoir tendance à le croire, comme dislocation essentielle et morcellement irréductible. [...] En ces sens la castration-vérité est le contraire du morcellement, son antídote même: ce qui y manque à sa place fixe, centrale, soustraite à toute substitution. [...] Le phallus, grâce à la castration, reste toujours à sa place, dans la topologie transcendante d'ont nous parlions plus haut. Il y est indivisible, et donc indestructible, comme la lettre qui *en tient lieu*.' E em 'Du Tout', *op. cit.*, p. 540: '[...] cette affirmation de l'indivisibilité [de la

corpo) é, para o autor de *Résistances*, não apenas um limite (o que dele acabaria por fazer um mero corpo-extenso) mas também, naquela temporização e naquela substituição que se inscreve no discurso *do* sonho – aquele em que a verdade psicanalítica se faria presente – uma abertura e, por seu intermédio, uma dissociação que *o* recorta e desloca, que o faz entrar em perda ou em desencontro *de* si *consigo* mesmo. E se essa dissociação se reinscreve num e noutro dos sujeitos da relação analítica é porque a boca é, ao mesmo tempo, não apenas um limite, mas também a abertura na qual – *um no outro, nele e sem ele* – os sujeitos um no outro se *instalam*, como se poderia dizer hoje dizer, no que toca à linguagem da arte, do que acontece no corpo de uma *instalação*:

La frontalité picturale (le «mur peint») a longtemps été associée à la notion de distance. L'immersion nous plonge aujourd'hui à l'intérieur même du volume de l'installation. Le spectateur est enveloppé par elle. [...] Celle-ci se présente, dans tous les cas, comme une sorte de chambre sensorielle, comme un espace plus ou moins clos au sein duquel le spectateur pénètre pour faire une expérience esthétique originelle. Confrontée à la bidimensionalité de la peinture et à la tridimensionalité de la sculpture, la situation de l'installation est, on le voit, très particulière. Elle se rapproche finalement davantage de l'architecture (et de ses habitacles) ou du théâtre (envisagé comme cube ou boîte ouverte). *Ici se situe ce qu'il faudrait appeler le «corps» de l'installation, celle-ci apparaissant originellement comme une sorte de tableau qui se prolongerait au-delà de lui-même, ou comme une sculpture devenant environnement, rejoignant à la dimension de l'habitable.*¹²

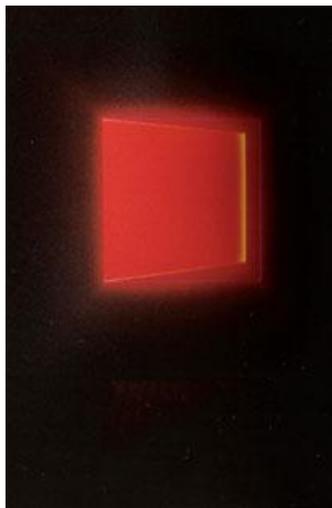
O *corpo da instalação* – aquele que se aproxima do teatro visto como a caixa aberta de um cubo cenográfico: o corpo é, no real, um furo – é precisamente, em primeiro lugar, o de uma espécie de boca ou de embocadura que envolve o espectador e o incorpora: uma espécie de quadro que se prolongaria para lá de si mesmo, o de uma escultura que se tornasse no espaço de um *habitat* e/ou de um habitáculo. O corpo-instalação – chamemos-lhe assim, para sublinhar a sua abertura e a sua indissociabilidade do outro – é, não apenas o lugar em que se inscreve essa condensação *polerótica* de que nos fala Derrida, mas também o que atravessa toda a leitura e toda a interpretação, toda a representação e toda a análise. Ele aloja-se já em todo o limite e toda a *discriminação* – demiúrgica e, ao mesmo tempo, dramaturgica – e portanto, em toda a

lettre], pour en décrire le *faktum* de l'idéalisation, n'en est pas moins gratuit et dogmatique [...].

¹² MÉREDIEU, Florence, 'Habiter l'image', *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, pp. 596-599 (sublinhado nosso).

fronteira mais ou menos (in)visível (ténue lâmina separadora de vidro transparente) entre o quadro e o seu contemplador ou ainda (tímpano vibrátil) entre o analista e o sujeito do discurso analisado. Numa publicação colectiva recente, em *Art Since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh lembravam que:

If Minimalist art acknowledged the conditions of both the ambient space and the viewing subject, it did strictly in physical and perceptual terms. For this reason its phenomenological basis was called into question in the seventies and eighties by some artists and critics who claimed that *space of art is never so neutral* and that *the viewer considered in an abstractly phenomenological way is likely to be male, white, and heterosexual*. Practitioners informed by feminist, postcolonial, and queer theories moved to undercut these assumptions and to set up other kinds of spectatorship; this work on representation vis-à-vis identity often took the form of a critical manipulation of given images, usually photographs. Yet other practices – Performance, video, and Installation art in particular – continued the opening to the body and its spaces inaugurated by Minimalism [...]. *It was Installation that threw everything onto to the experience of the viewer; [...]*.¹³



James Turrell, Milk Run III, 2002.

¹³ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H., 'The Art of Suture', *Art Since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 654 (sublinhados nossos).

Um dos exemplos é precisamente o de James Turrell, autor da instalação *Milk Run III*, onde tem lugar ‘uma ligeira abertura numa parede de galeria, guardada por um plano oblíquo que é brilhantemente iluminado mas cuja exacta localização é quase impossível por essa mesma razão. Uma instalação de Turrell parece existir como pós-imagem espacial, aparecendo como forma-fantasma projectada pela nossa própria actividade retiniana e pelo nosso sistema nervoso mais que como objecto fixo por direito próprio’¹⁴. Nessa experiência do corpo-instalação¹⁵, todo o limite deve já ser marcado pela indecidibilidade e pela alteridade: aí tudo incessantemente se altera e reticula, no deslocamento e na repartida e indiciável posicionalidade do olhar, como acontece com o leite, como lembrava Barthes, acerca das fotos que: ‘*sem um princípio de marcação, [...] são signos que não se fixam bem, que se alteram como leite*’¹⁶. Tal como acontece com a repartição dos espaços, no momento em que intervém o *punctum*: ‘o *punctum* é então esse fora-de-campo subtil, *como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver*: não apenas para «o resto» da nudez, não apenas para o fantasma de uma prática, mas *para a excelência absoluta de um ser em que a alma e o corpo se misturam*’¹⁷. A *restance* afecta a própria representação, no que dela se joga em todo o conceito, em toda a teoria ou descrição, em toda a ciência ou definição: em todo o *enquadramento*. Se, por um lado, ela se inscreve, paradoxalmente, numa *não resistência* sob a forma de uma abertura da forma, no movimento de uma *deformação*, por outro lado, esse seu *desenquadramento* pressupõe uma historicidade de onde todo o limite estanque se difere e toda a história *foge do seu próprio interior*:

L’immersion dans l’oeuvre est aujourd’hui la règle. Le spectateur s’y trouve aspiré et happé par une multitude de sensations, qui ne seront plus seulement visuelles, mais également tactiles, synesthésiques, auditives (le son est de plus en plus présent dans ces environnements). [...] Si l’on cherchait à retracer quelles sont, en art, les sources et les racines profondes de ce que l’on recouvre aujourd’hui du nom d’installation, il faudrait sans doute remonter for loin. Jusque, par exemple, aux crèches et aux tableaux

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ DERRIDA, Jacques, ‘Artefactualités’, in STIEGLER, Bernard; DERRIDA, Jacques, *Echographies de la télévision: entretiens filmés*, Paris, Galilée/Institut National de l’Audiovisuel, 1996, p. 19: ‘(o acontecimento) é um outro nome para o que, no que acontece, não se chega nem a reduzir nem a [de-]negar (ou apenas a [de-]negar). *É um outro nome para a experiência que é sempre experiência do outro*’.

¹⁶ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, trad. de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 20 (sublinhado nosso).

¹⁷ *Ibidem*, pp. 85-86:.

vivants de nos églises qui, sans cesser de «faire tableau» et tout en continuant à s'offrir au spectateur dans le cadre d'une vision frontale, tendent déjà à sortir du cadre et à pénétrer l'espace environant [...ou] jusqu'aux *Ménines* peintes par Vélaquez, pastichées et repastichées par Picasso et si brillamment évoquées par Michel Foucault, dans les *Mots et les Choses*.¹⁸

1.1. O lugar olhado do olhar, nas artes dióptricas.

O nome de Michel Foucault será, aqui, para nós, duplamente indicativo. Não apenas se refere ele à pintura (não seria apenas em *Les Mots et les choses* que a poderíamos encontrar) mas também, como é sabido, a uma certa relação entre o religioso, o político e a psicanálise (na passagem do *poder soberano* ao *biopoder*; sob o signo do *poder pastoral*). Com efeito, em *Las Meninas*, segundo Michel Foucault: 'no momento em que *colocam o espectador no campo do seu olhar, os olhos do pintor captam-no, obrigam-no a entrar no quadro*, determinam-lhe um lugar a um tempo privilegiado e obrigatório, retiram dele a sua luminosidade e [a sua] visível forma e projectam-na sobre a superfície acessível da tela voltada'¹⁹. Mas – precisamente, também, porque a tela que pinta permanece voltada em sentido contrário ao da exposição da sua superfície pintada à perscrutação do nosso olhar – 'acolhidos por esse olhar somos ao mesmo tempo expulsos por ele, substituídos por algo que ali sempre esteve antes de nós: o próprio modelo'²⁰. Portanto, do espectador que somos, *no e do quadro* Velázquez 'vê a sua invisibilidade tornada visível para o pintor e transposta numa imagem definitivamente invisível para ele próprio'²¹. Por outro lado, do que o quadro nos dá como cena visível, de um interior ou de uma habitação, em que a luz entra, do lado direito, pela janela e pela porta do fundo logo imediatamente a seguir, destaca-se, 'a despeito do seu afastamento, a despeito da sombra que o cerca' – e que envolve os quadros sobre a parede em que ela se recorta – numa das molduras, mais larga e mais escura do que as outras, um espelho:

¹⁸ MÉREDIEU, Florence, 'Habiter l'image', *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit., pp. 596; 598.

¹⁹ FOUCAULT, Michel, 'As Meninas', *As Palavras e as Coisas*, trad. de António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70, 1966, p. 61 (sublinhado nosso).

²⁰ *Ibidem*, p. 60.

²¹ *Ibidem*, p. 61.

Mas não é um quadro: é um espelho. [...] De todas as representações do quadro, esse espelho é a única visível; mas [...] este nada reflecte de quanto se encontra no mesmo espaço em que ele está: nem o pintor, que lhe volta costas, nem as personagens no centro da sala. *Na sua clara profundidade, não é o visível que ele mira.* [...] o espelho nada mostra daquilo que o quadro representa. O seu olhar imóvel vai captar para além do quadro, nessa região necessariamente invisível que constitui a sua face exterior, as personagens que aí estão dispostas. [...] O que nele se reflecte é o que todas as personagens da tela fixam nesse momento, olhando em frente, diante delas; *é, pois, o que se tornaria visível se a tela se prolongasse para a frente, descendo até incluir as personagens que servem de modelos ao pintor.* Mas, por outro lado, como a tela se detém aí, se mostrando o pintor e o seu atelier, *é também o que é exterior ao quadro, quer dizer exterior a esse fragmento rectangular de linhas e cores destinado a representar algo aos olhos de todos os espectadores possíveis.*²²



Diego Velázquez – *Las Meninas*, 1656-1657.

²² *Ibidem*, pp. 62-63 (sublinhados nossos).

Esse espelho é-nos o do *lugar*; quer do olhar que (soberana e) prospectivamente sobre a cena do quadro se lança, e a que ela deve também a sua profundidade, quer do que nele e a partir dele o olha – ver-se-á de que modo o reflexo *constitui* psiquicamente o sujeito e aí se dá como sinédoque das personagens – sem que, à nossa vista, ele o veja. É nesse espelho e por ele que: *a)* a tela se prolonga para a frente, até incluir as personagens que ele reflecte, mas é também nele e por ele que: *b)* o quadro no quadro – visto que o espelho é, na representação pictórica moderna, como veremos, o paradigma da pintura – se delimita do que ele próprio representa. Em ambos os sentidos, *quadro* e modelo/espectador entram um no outro, nele e sem ele. Entram e saem. O que aí se coloca já em questão é, por conseguinte, o limite entre o olhar e o objecto, entre a escuta e a fala: o que aí oscila é, portanto, a superfície da tela (ou o tímpano do seu instante premente, como se verá, dado) como limite, a parede frontal da apresentação (transparente/invisível) do cubo cenográfico da cena da representação, limite à boca de cena, entre o analista e o analisado, entre o espectador e o quadro, no que aí se adivinha já do corpo-instalação. O que assim se revela cindido é já – nesse limite que, sob a forma da introjecção de um reflexo que, permanecendo, no quadro, *do* exterior (precisamente o do Poder) se corta de *si mesmo* – não apenas a *soberania do recorte*, mas também a *unidade do sujeito* ou, para retomar a formulação de Barthes: *o duplo fundamento de toda a representação*. Com efeito, as figuras do espelho são, por um lado, ‘sem sombra de dúvida, [a] do rei Filipe IV e [a] da sua esposa Mariana’²³. No entanto, eis a sua estranha singularidade: ‘de todas as personagens representadas, são elas também as mais desprezadas, pois *ninguém presta atenção a esse reflexo que desliza para trás de toda a gente e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado*’²⁴; se elas ordenam toda a representação a partir do seu exterior, o lugar incorporado que esta lhes reserva é, contudo, o de um seu diminuto e inadvertido reflexo, precisamente *no mais recôndito do seu fundo*, que é também *o penumbroso fundo das personagens* na sala que o quadro representa, visto que ele se vai alojar por *detrás* delas: eis, pois, a figura-Reflexo do que, já no *imaginário* – ou na hiância da sua inaugural abertura – aí se inscreverá como espaço que contorna a sombra, o Reflexo do Outro. Como diz Lacan, ‘no fim de contas, há entre sujeito indivíduo e sujeito descentrado, o sujeito para lá do sujeito, o sujeito do inconsciente, *uma espécie de*

²³ *Ibidem*, p. 65.

²⁴ *Ibidem*, p. 69 (sublinhado nosso).

*relação em espelho. O eu [le moi] [...] é enquanto tal, enquanto imagem, (a)colhido [pris] na cadeia dos símbolos*²⁵. O lugar da *imago* é solidário do lugar do símbolo. Mas para que este seja *sem abertura*, é preciso que aquela seja a instância de um espelho *emoldurado*, de um furo circunscrito, de um *barramento* a circunscrever o lugar da impressão do outro, no Outro como Lei. Freud presentira-o. Diz-nos ele, a propósito da estrutura sedimentar de um édipo já realizado:

Petits enfants, nous avons connu, admiré, redouté ces êtres supérieurs, plus tard, nous les avons pris nous-mêmes. L'idéal du moi est donc l'héritier du complexe d'Oedipe et, de ce fait, l'expression des plus puissantes motions et des plus importants destins de la libido du ça. Par son édification, le moi a assuré son emprise sur le complexe d'Oedipe et, en même temps, il s'est lui-même soumis au ça. *Tandis que le moi est essentiellement représentant du monde extérieur, de la réalité, le sur-moi se pose en face de lui comme mandataire du monde intérieur, du ça*. Les conflits entre le moi et l'idéal refléteront en dernière analyse, nous sommes maintenant prêts à l'admettre, l'opposition entre réel et psychique, monde extérieur et monde intérieur.²⁶

Note-se, aqui, que: a) o investimento objectal servirá de esteio fundamental à posterior introjecção mediante a qual a criança narcisicamente sobreviverá, por um processo de idealização-sublimação, à ameaça da castração que sobre ela impende; b) que o *ideal do eu* – dado aqui como condição que articulará a inscrição e a instância do Super-ego – se constitui como elemento dialéctico de passagem, na forma de lidar com a perda do *objecto* investido; c) que, nessa medida, a formação do Super-ego decorre de um processo de introjecção identificacional do que começa por ser libidinalmente investido; d) que, enquanto tal, esse Superego é, *idealmente, o herdeiro desse primeiro investimento e, portanto, seu mandatário*. Como é que isto se transporia em Lacan? Antes de mais, pelo que nele se concebe de uma dupla articulação do símbolo, no lugar em que o Outro advém, em nós, à sua presença. No seu espaço constrói-se, na instância da castração, a *metáfora paterna*: ‘De que se trata na metáfora paterna? Há, propriamente, no que foi constituído [primeiramente] por uma simbolização primordial entre a criança e a

²⁵ LACAN, Jacques, ‘Au-delà de l’imaginaire, le symbolique: ‘questions à celui qui enseigne’, *Le séminaire – livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 286 (sublinhados nossos).

²⁶ FREUD, Sigmund, ‘Le Moi et le Ça: ‘Le moi et le sur-moi (idéal du moi)’, trad. de J. Laplanche *et alii*, *Essays de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, pp. 248-249 (sublinhado nosso).

mãe, a colocação substitutiva do pai como símbolo, ou significante, no lugar da mãe²⁷; [...] o pai entra em jogo, isso é certo, como portador da lei, como proibidor do objecto que é a mãe²⁸. É, portanto na *metáfora paterna* que o Outro como Lei tem lugar. O que ele opera é um *barramento*. Para que haja Lei é preciso que haja uma dupla articulação do símbolo, na qual o segundo *substitui* o primeiro, *constituindo-se, assim, como seu limite*: a Lei é, enfim, a expressão do Outro *no outro barrado*, no outro como *espelho emoldurado*, ou como *quadro-reflexo*. É a moldura em que todo o reflexo *se deve deter e conter*; a circunscrição da continuidade, a descontinuidade que deve cortar a relação dual-narcísica, sobrepondo-se-lhe e barrando a relação especular e imaginária de falicização recíproca entre a criança (centro das suas atenções) e a mãe. Deveríamos, agora, voltar ao quadro de Velázquez. Como funciona aí esse *espelho emoldurado*, esse *quadro-reflexo*, que se alinha na mesma parede de fundo que os restantes quadros suspensos da sala?

Este centro é simbolicamente soberano, pois é ocupado pelo rei Filipe e sua esposa. Mas a sua importância advém-lhe sobretudo da tripla função que ocupa em relação ao quadro. Nele vêm sobrepor-se exactamente o olhar do modelo no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe o seu quadro (não aquele que é representado, mas aquele que está diante de nós e do qual falamos). Estes três olhares encontram-se num ponto exterior ao quadro, ou seja um ponto ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porque é a partir dela que se torna possível a representação.²⁹

As figuras do espelho, em *Las Meninas* são já, portanto, não tanto o lugar de um limite estanque, dado na sua *presença integral*, mas antes o de um limite que se ilimita, no sem-fundo de qualquer fundo, o espaço de uma indelimitável *abertura* que entra pelo quadro a dentro. Assim, o seu lugar é *incontornável*, pois elas escondem mais do que revelam. Melhor, elas *escondem na medida em que revelam*: 'o lugar onde o rei impera com a sua esposa é também o do artista e o do espectador; no fundo do espelho poderiam aparecer – deveriam aparecer – o rosto anónimo do espectador e o de Velázquez. Porque *a função desse reflexo é a de atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho*; o

²⁷ LACAN, Jacques, 'A Lógica da Castração: 'Os Três Tempos do Édipo'', *As Formações do Inconsciente: o Seminário – livro 5*, trad. de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999, p. 186.

²⁸ *Ibidem*, p. 193.

²⁹ FOUCAULT, Michel, 'As Meninas', *As Palavras e as Coisas*, *op. cit.*, p. 69.

olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desenrola³⁰: o do pintor, o do rei e o do espectador, no ponto em que qualquer deles obtém a sua cenografia e em que ele se oferecerá à sua contemplação. O do pintor e o do rei-espectador, quanto aos olhares que o organizam, na sua *relação de produção*. O do rei e o do espectador-pintor, no lugar daqueles olhares para o quais ele se desenrola, na (re)*produção dessa relação*, visto que é na sua direcção que o quadro se *projecta*. O espelho é aí o lugar de uma inclusão e de uma *exclusão*. Ora, parece-nos que, aqui, o que o quadro de Velázquez põe em cena, a relação que subtilmente produz, é a de uma espécie de *recorte* – inestancável metonímia, deslocamento pelo qual a figura do Outro se difracta e traz consigo uma certa ocultação da origem: ‘na profundidade que atravessa a tela, que abre um espaço fictício e a projecta para a frente de si mesma, *não é possível que a pura felicidade da imagem mostre alguma vez em plena luz o mestre que representa e o soberano que é representado*’³¹. A *unidade do sujeito*, que é também a da *soberania do recorte* faz-se, aqui, a expensas de um deslocamento: o pintor aparece no quadro *em carne e osso*, digamos assim, ao passo que, do rei, temos apenas um reflexo. No seu lugar é, pois, precisamente o espaço do *em aberto* que se demarca:

[...] nessa dispersão que ela ao mesmo tempo recolhe e exhibe, é imperiosamente indicado em todas as partes um vazio essencial: a desapareição necessária daquilo que a funda – daquele a que ela se assemelha e daquele aos olhos do qual ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o Mesmo – foi elidido.³²

Ora, o nosso inicial reenvio a Jacques Derrida, tal como, em seguida, a Michel Foucault pressupõe já uma leitura um pouco mais detida do que nos dizia Roland Barthes, em ‘Diderot, Brecht, Eisenstein’, a propósito da *cena*, do que a ela acede, do que dela se exclui e do seu limite, no espaço e no tempo. Seria, pois, aqui oportuno a ele regressar. O que é um quadro? Diz-nos ele – com alguma insistência:

[...] la scène est bien cette ligne qui vient barrer le faisceau optique, dessinant le terme et comme le front de son épanouissement: ainsi se trouverait fondée, contre la musique (contre le texte), la représentation. [...] Cet instant parfait, Diderot, bien sûr y avait pensé (et l’avait pensé). Pour raconter une histoire, le peintre ne dispose que d’un instant: [...] cet instant sera artificiel (irréel: cet art n’est pas réaliste) ce sera un hiéroglyphe où se

³⁰ *Ibidem*, p. 70 (sublinhado nosso).

³¹ *Ibidem* (sublinhado nosso).

³² *Ibidem*, p. 70

liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé e l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté. Cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait, c'est ce que Lessing appellera (dans *Laocoon*) *l'instant prégnant*. [...] L'instant prégnant, c'est bien la présence de toutes les absences (souvenirs, leçons, promesses), au rythme desquelles l'Histoire devient à la fois intelligible et désirable.³³

Linha de *barramento*, portanto. O quadro, a linha-limite que o circunscreve, no seu achatamento bidimensional e/ou na quadrangularidade bucal da sua cena em frontal ostensão é, na sua circunscrit(iv)a abertura, a *barra* de um recalçamento que (se) exclui do que capta o feixe óptico do nosso olhar. Uma soberana e introjectada demarcação do olhar, no limite que traça o lugar do seu olhado, a chamar-nos a atenção para o facto de que se tratará aí, a par do que vem à cena, sempre de uma fronteira que se faz pela exclusão, pelo ausente, e cuja presença implícita dá sentido, inteligibilidade e *encanto* à História. O seu correlato temporal é o *instante tão premente quão prenante*, aquele que corta, que interrompe a cena, que a *constitui*. O quadro é, *no seu limite*, um interruptor, um operador de espacialização/denegação do tempo: do acto pelos/nos seus confins, do episódio ou o acontecimento, sob a *forma* da situação e da *figura* que ela articula, dados na unidade do seu gesto ou na consistência do seu sentido. Seria, de resto, precisamente essa *linha óptica de barramento*, esse limite do quadro (pictórico, teatral ou literário), esse instante *premente* e, ao mesmo tempo, também *prenante*, o que se poderia também ler, no Jean-François Lyotard de *Le Différend*, a propósito da narrativa:

D'une part le récit raconte un ou des différends et il lui ou leur impose une fin, un achèvement, qui est son propre terme. Sa finalité est qu'il prend fin (curieuse expression française). (Il est comme une «partie» dans un tournoi). Où qu'il s'arrête dans le temps de la diégèse, son terme fait sens, organise rétroactivement les évènements racontés. La fonction narrative est rédimante par elle-même. Elle fait comme si l'occurrence, avec sa puissance de différends, pouvait s'achever, comme s'il y avait un dernier mot. Heureux ou malheureux par son sens, le dernier mot est toujours un bon mot par sa place.³⁴

³³ BARTHES, Roland, 'Diderot, Brecht, Eisenstein', *Œuvres complètes – IV: 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 338-339; 341.

³⁴ LYOTARD, Jean-François, 'Le signe d'histoire', *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, pp. 218 (sublinhado nosso).

Aquilo de que a narrativa nos *não* teria hoje historicamente redimido seria, pois, precisamente do *desencadeamento* de um *agora* que, no seu potencial de diferendo, seria ainda e sempre necessário pensar à luz desse *póleros*, desse cruzamento entre o libidinal e o político, no horizonte de uma *restanálise* e de uma *restance*, de um diferendo e de um diferimento que serão, no seu limite, irredutíveis.

1.2. Da des-look-acção da história: a excepção e o poder dos espectros.

É preciso, contudo, que regressemos e nos acerquemos, aqui, um pouco mais do que no quadro deixa adivinhar o corpo-instalação, para procurar pensar o que, ainda nele, em antecipação, articula o gesto da representação com um certo lugar do Poder, que ela lhe reserva. Procuramos examiná-lo, agora, por um outro ângulo, já cientes de que, no quadro se trata sempre de um recalçamento e de uma *exposição reveladores*. Qual é, na representação, o seu lugar e, na verdade, o seu estatuto? O espelho tem, no quadro de Velázquez, uma tripla função, segundo Michel Foucault: *a)* ‘ele é o reverso da grande tela representada à direita [...] visto que mostra de frente o que ela oculta pela sua posição’³⁵; *b)* ‘opõe-se à janela e reforça-a. Tal como esta representa um espaço comum ao quadro e ao que lhe é exterior’³⁶; *c)* ‘finalmente – essa é a terceira função deste espelho – há ao lado dele uma porta que se abre igualmente na parede do fundo. Ela recorta também um ângulo claro cuja luz compacta não irradia pela sala’³⁷. Portanto, dando a ver o que a tela esconde, o espelho acolhe, tal como a janela e a porta, um Exterior que a tela oculta e, ao mesmo tempo, reflecte e que, *na sua imediata invisibilidade* (e apenas enquanto tal), se não distingue daquele Exterior para que a janela ali abre. No entanto, o facto de que, ‘mostrando, para lá mesmo das paredes do *atelier*, o que se passa defronte do quadro, o espelho faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior’³⁸ aliado ao facto de que, por conseguinte, nesse oscilante exterior-interior, é a figura do Outro que inadvertidamente assoma, deve aqui, interrogar a relação entre a arte e o político. Porque, se pela janela entra a luz que se difunde sobre a cena interior, pela porta e pelo espelho *a luz não chega a entrar* – eles enquadram uma Luz do Exterior: ao invés disso, são as

³⁵ FOUCAULT, Michel, ‘Las Meninas’, *As Palavras e as Coisas*, *op. cit.*, p. 65.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 66.

figuras com ela associadas que aí assomam. Essa luz permanece, portanto, exterior. Há, então, aqui, uma repartição da Luz... Procedamos, pois, aqui, por partes. Que figuras são? De um lado da sala do Escorial ou do atelier do pintor, como se viu já, o rei e a rainha. Do outro lado, diz Foucault:

Sobre este fundo, a um tempo próximo e sem limites, projecta um homem a sua alta silhueta; é visto de perfil; [...]. Talvez vá entrar na sala; talvez se limite a espiar o que se passa no interior, contente por surpreender sem ser observado. Tal como o espelho, fixa o reverso da cena; e da mesma maneira que ao espelho, ninguém lhe presta atenção. Não se sabe de onde vem; pode-se supor que, seguindo por incertos corredores, contornou a sala onde as personagens estão reunidas e onde o pintor trabalha; talvez tivesse estado, um momento antes, na parte dianteira da cena, na região invisível que contemplam todos os olhos do quadro. Tal como as imagens que se distinguem no espelho, é possível que seja um emissário desse espaço evidente e oculto. Há no entanto, uma diferença: ele está ali em carne e osso; surgiu de fora, no limiar da cena representada: não oferece dúvidas – não é um reflexo provável, mas uma irrupção.³⁹

Figura do limiar e, portanto, anónima, ou cuja origem é incerta, ele detém-se num fundo simultaneamente ‘próximo e sem limites’, num fundo sem fundo. À diferença do rei e da rainha (ao espelho), contudo, esta outra figura aparece, irrompe pelo fundo da cena, também ela, tal como o pintor ali perante a sua tela, *em carne e osso*. Ela é, digamos assim, a figura da presença integral, mas ao mesmo tempo, limiar, do Outro-reflectido, porque: ‘com um pé no degrau e o corpo inteiramente de perfil, o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo, numa oscilação imóvel. *Repete*, sem sair dali, na realidade sombria do seu corpo, *o movimento instantâneo das imagens que atravessam a sala*, penetram no espelho, se reflectem nele e dele ressaltam como espécies visíveis, novas e idênticas. Pálidas, minúsculas, *estas silhuetas são recusadas pela alta e sólida estatura do homem* que surge no vão da porta⁴⁰. Teríamos, portanto, três lugares desse Exterior à cena: o do Poder político, em redor do qual ela coreograficamente se ordena; o da Luz que irrompe da janela e *recorta* as figuras do interior, e o do Homem que, na sua sua alta e sólida estatura (a)parece *contente*, diz Foucault, *por surpreender sem ser visto*. Não será que, como na luz difractada ou refractada por um prisma que decompõe a luz, aí teríamos três instâncias do Mesmo? Convir-nos-ia aqui, no entanto, proceder a um ligeiro desvio, para melhor nos acer-

³⁹ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁰ *Ibidem*, (sublinhado nosso).

carros de le. Com efeito, observa Gérard Wajcman, em *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, a propósito do gesto de Alberti, que ele considera marcante e fundador da modernidade – ele teria sido, no seu *De Pictura*, ‘quem conquistou o olhar’⁴¹:

Le tableau-fenêtre signe la naissance du spectateur. Antérieurement, le monde visible est une adresse à l’homme voyant, il est tout entier une invocation à y déchiffrer les signes du Créateur et à lui rendre grâce de sa création. Le monde le «regarde» et l’appelle, et lui rappelle qu’il a des yeux pour ne pas voir. *Appelé par le visible, le sujet est impliqué dans le visible. L’idée de la fenêtre est au contraire celle d’un sujet voyant dégagé de ce qu’il voit.* Le visible ne s’adresse à lui, ne lui fait pas signe, ne lance pas vers lui un appel. Par la fenêtre, le visible devient enfin silencieux. Monde muet, bon a voir. Voir à distance, en retrait protégé de ce qu’on voit, tout voir enfin tranquillement, librement [...] voir sans être vu et sans être appelé à voir: c’est le spectateur.⁴²

Eis, portanto, que o visitante anónimo que irrompe pela porta do fundo da sala, que repete, *sem dali sair*; o movimento instantâneo das imagens que a atravessam, é precisamente, também, a figura que, visivelmente, dá corpo, na sua imediata presença, ao *espectador*. Ele está à porta, sobre o limiar de fundo de uma abertura: à boca da cena representada. E não aparece ali na qualidade de reflexo, mas numa sua presença que se diria integral: em carne e osso, para dar corpo-presente ao que, do lado do Poder, se constitui como uma invisibilidade. Ora, o que, com o *De Pictura*, de Alberti, se teria obtido pela primeira vez seria – segundo Wajcman – precisamente um rombo, um *furo*, numa parede... Haverá aqui, portanto, um primeiro parâmetro a ponderar: o quadro-janela de Alberti, a pintura do primeiro Renascimento é já, por um lado, no século XV florentino, a antropomórfica fonte que Narciso abraça. Wajcman sublinha-o: ‘sabe-se hoje que se trata de uma invenção integral, de uma ideia original, sem precedente, que Alberti concebeu em todas as suas componentes, [a de] que debruçando-se amorosamente sobre o seu reflexo na fonte, Narciso inventa a pintura: «a pintura é ela própria outra coisa senão a arte de abraçar assim a superfície de uma fonte?»⁴³. A segunda observação de Wajcman é a de que o quadro *é, em Alberti, uma janela* e não *como uma janela*. Em que sentido? Qual é a diferença? A da passa-

⁴¹ WAJCAMAN, Gérard, ‘L’invention du caché’, *Fenêtre chroniques du regard et de l’intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 367.

⁴² WAJCAMAN, Gérard, ‘Naissance de l’intime’, *op. cit.*, pp. 433-434 (sublinhado nosso).

⁴³ WAJCAMAN, Gérard, ‘Narcisse et la forme tableau’, *op. cit.*, p. 136.

gem de uma analogia a uma topologia. Tentemos ver, mais de perto, o que Wajcman lê em Alberti e como o situa:

Vient ici à propos de faire-valoir l'appui que le texte original du *De Pictura* donne à la problématique d'une ouverture fondatrice de la peinture. En effet, dans le texte latin, Alberti indique que *l'histoire*, ce sur quoi la fenêtre est supposée ouvrir, se trouve *ex qua, hors d'ici*, disons *au-dehors – quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur*. [...] Or, en utilisant *ex qua*, Alberti souligne que ce qui est à regarder se situe hors du lieu où le peintre se tient, à l'extérieur. Ainsi le texte oriente le regard pictural de l'intérieur vers l'extérieur, ce qui est au-delà de la surface à peindre. [...] dès qu'on donne sa valeur au *ex qua*, l'intérieur, ici, c'est là où se tient le peintre, et l'histoire, ce qui est à regarder se situe hors de là, dehors. C'est à dire qu'au commencement le lieu du peintre est fermé. Dessiner un quadrilatère sur la surface à peindre qui est en vérité un mur, c'est percer une ouverture dans le lieu du peintre, et l'ouvrir sur ce qui est *ex qua*, soit *l'histoire*.⁴⁴

Wajcman compara o 'original' latino com a versão italiana e a tradução francesa que nela se apoia: 'a fórmula *par laquelle* mais do que do latim *ex qua*, seria a tradução exacta do texto italiano que diz *per donde*, que é menos nítido'⁴⁵. E a questão joga-se toda aqui. O que Alberti deixa inscrito pressupõe que 'não se trata de modo nenhum de imagem analógica, mas de [topo]lógica, quer dizer de real, de que quando um pintor traça o seu quadro, quer ele o queira quer não, quer isso lhe agrade quer não, ele abre uma janela, verdadeiramente [...]'⁴⁶. O quadro é já, inadvertidamente ou não, *um furo*. Eis, portanto, o *real*... Mas de que *real* se trata aqui? Wajcman é psicanalista, o que implicará, aqui, alguma modalização interpretativa das suas afirmações, que deve ter em conta aquela ambiguidade fundamental, notada em Jacques Lacan – é aí a sua principal referência – por François Balmès, que nos diz, em *Ce que Lacan dit de l'être*: 'É o termo real que traz consigo esta ambiguidade ou esta oscilação: ora parece designar o mundo antes do significante, e então ele não conhece nem o vazio, nem o furo; ora é a Coisa ela-mesma que é o real, e desde logo ela é o próprio vazio, em relação à representação, tanto imaginária quanto significante; neste aspecto, ela é um ponto fora do mundo, fora do universo. O seminário *A Ética* apresenta esta dificuldade e

⁴⁴ WAJCAMAN, Gérard, 'Ouvrir', *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 100 (sublinhado nosso).

este paradoxo [...]’⁴⁷. E acrescenta, a propósito da leitura de Jacques-Alain Miller, encarregue da publicação das notas desse seminário:

Jacques-Alain Miller avait signalé son hésitation entre deux lectures de ce passage, également pertinentes: ce qui du réel «pâtit», et ce qui du réel «bâtit» du signifiant. Et il est bien vrai que les deux peuvent se soutenir: c’est l’un des aspects de l’ambiguïté du réel dans son rapport au signifiant. *La Chose pâtit du signifiant en ce que le signifiant consomme sa perte irrémédiable, elle le bâtit en ce qu’elle est ce centre exclu qui commande tout le mouvement accentué ici comme façonnement et création.*⁴⁸



Hieronymus Bosch – *Tentação de St. Antão*.

Portanto, o real é, por um lado, anterior-interior ao sujeito descendido e, por outro lado, aquilo a que o significante não acede, esse vazio em que a Coisa, a que a nomeação Significante se dirige, se retrai. Com efeito, *entre* aquele real-imaginário anterior-interior ao sujeito – patente, para Lacan, ‘nesse corpo despedaçado’ que se ‘mostra regularmente nos sonhos’ e ‘aparece, então, sob a forma de membros disjuntos e de órgãos

⁴⁷ BALMÈS, François, ‘Quel réel?’, *Ce que Lacan dit de l’être (1953-1960)*, Paris, PUF, 1999, pp. 190-191.

⁴⁸ *Ibidem* (sublinhado nosso).

representados em exoscopia, que criam asas e se armam para perseguições intestinas como as perenemente fixadas, através da pintura, pelo visionário Hieronymus Bosch, na escalada que elas tiveram, no século XV, para *o zénite imaginário do homem moderno*⁴⁹ – e o simbólico que normativamente o constitui, inscreve-se, na tópica lacanianiana, *um corte e um elo de ligação*: aqueles em que o *fascínio* antecipa, por um lado, na *imago* do outro, a passagem da nossa primordial, segmentária e incontida diversidade, à regulação e ao bloqueio, àquela alienação do *desejo* que, na referência simbólica a um todo – a *um universo* inscrito em toda presença – se diria constitui-lo, ao mesmo tempo, como inconsciente e, assim, deslocá-lo do seu campo, sob o efeito de um processo de barramento. Com efeito, como, por um lado, nos dirá Lacan, quer do Real, anterior-interior ao sujeito, quer da Coisa, que nele se retrai ao símbolo:

A Coisa, [...] *ela se apresenta sempre como unidade velada*. Digamos, hoje, que se ela ocupa um lugar na constituição psíquica [...] é [por]que *ela é, essa Coisa*, o que do real – entendam aqui um real que não temos ainda que limitar, o real em sua totalidade, *tanto o real que é o do sujeito, quanto o real com o qual ele lida como lhe sendo exterior – o que do real primordial, diremos, padece [pâtit] do significante*.⁵⁰ [...] o vazio no centro real [do] que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efectivamente, como um *nihil*, como nada.⁵¹ [...] *Essa coisa* da qual todas as formas criadas pelo homem são do registo da sublimação, *será sempre representada por um vazio, precisamente pelo facto de ela não poder ser representada por outra coisa*. [...] *Toda a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio*.⁵²

O que insere a possibilidade e o lugar da arte é, aqui, o *vazio* que da Coisa lhe é, à vista do símbolo, central e pelo qual ela se retrai à linguagem ou à desocultação, à promoção à luz que toda a representação suporia: eis o *reflexo* sem a Coisa, o espaço de um descosimento, de um rasgão sem sutura. A descrição de Lacan segue, aqui, de resto, em se tratando de descrever o momento ou o elo de ligação entre o imaginário e o simbólico, precisamente o carácter emblemático da figura de um

⁴⁹ LACAN, Jacques, 'O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu tal como nos é revelada pela experiência psicanalítica', *Escritos*, trad. de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, 1998, p. 100.

⁵⁰ LACAN, Jacques, 'Da Criação Ex Nihilo' e 'Pequenos Comentários à Margem', in *O Seminário – Livro 7: A Ética da Psicanálise*, trad. de António Quinet, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, pp. 148-149 (sublinhado nosso).

⁵¹ *Ibidem*, p. 153.

⁵² *Ibidem*, p. 162 (sublinhado nosso).

cego (*realmente* parado, ‘paralítico’) ou da cegueira e da parálise. O que cega e paralisa é, em primeiro lugar, a *fascinação* – pressuposta, em Freud pelo *ideal do ego* – que, protomorficamente, nos prende à figura do corpo reunido em que o Outro é, na fase do espelho, apreendido como nossa invertidamente ortopédica e (ontológica) antecipação. É através dela que o sujeito se *constitui*, adquirindo a sua unidade e, ao mesmo tempo, se cliva, na *formação de um inconsciente* que é, dessa unidade, um seu corolário inerradicável. Vejamos o que nos diz Lacan. Em primeiro lugar que ‘para fazê-los apreender [...] esta dialéctica, gostaria de apresentá-la [...] por uma imagem, [...] – aquela do cego e do paralítico’. Porquê? Porque, note-se, se...

Coisas de todo o tipo, no mundo, comportam-se como espelhos. [...] A fascinação é absolutamente essencial para o fenómeno de constituição do eu. *É na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada, incoerente, da despedaçagem primitiva adquire a sua unidade.* A reflexão também é fascinação, bloqueio⁵³. [...] A ordem humana caracteriza-se pelo seguinte – a função simbólica intervém em todos os momentos e em todos os níveis da existência. Em outros termos, está tudo ligado. [...] A totalidade na ordem simbólica é dada, primeiro, em seu carácter universal. Não é aos poucos que ela se vai constituindo. Assim que o símbolo advém, há um universo de símbolos. [...] A função simbólica constitui um universo no interior do qual tudo o que é humano tem de ordenar-se.⁵⁴

... Então o espelho é bem a medida de todas as coisas e, nelas, da clivagem que as atravessa e, pela qual, elas *de si e em si mesmas* se retraem, tanto na sua real auto-consistência, quanto na sua como que integral presença. Ora, sabemos, em relação àquele simbólico – que intervém de um só golpe e que se faz presente em todos os momentos e níveis da existência – que ele radica, no momento ou na fase do espelho, na instância de um terceiro, único, impassível e sem mistura – a referência a Aristóteles é sublinhada por Lacan, em *Encore* – e vem cortar, vertical e perpendicularmente, a relação dual agressiva que o imaginário supõe, inscrevendo nesse corte, precisamente, pela objectivação, a figura: ‘dizem-nos que a exigência de uma mãe é a de se prover de um *phallus*

⁵³ LACAN, Jacques, ‘Uma definição materialista do fenómeno da consciência’, *O Seminário – Livro 2: O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise*, trad de Marie Christine Laznik Pénot e António Luiz Quinet de Andrade, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 70 (sublinhado nosso). A versão brasileira é aqui seguida por nós com ligeiras adaptações: por exemplo, a de uma recolocação do clítico mais conforme com a sintaxe do português.

⁵⁴ LACAN, Jacques, ‘Da Criação Ex Nihilo’ e ‘Pequenos Comentários à Margem’, in *O Seminário – Livro 7: A Ética da Psicanálise*, *op. cit.*, p. 44.

imaginário e explicam-nos muito bem que o seu filho lhe serve de suporte, muito suficientemente real, para esse prolongamento imaginário. O par deveria ajustar-se muito bem em espelho em torno dessa ilusão de falicização recíproca. Tudo deveria passar-se ao nível de uma função mediadora do *phallus*. Ora o casal encontra-se, pelo contrário numa situação de conflito, quer dizer de alienação interna cada um por seu lado. Porquê? Porque *o phallus, se me posso exprimir assim, oscila* [est baladeur]. *Ele está em outro lugar* [ailleurs]⁵⁵. Ele é, portanto, interior-exterior à relação imaginária. Qual é, então, a sua função, aquela que decorre do seu *estar, ao mesmo tempo, em outro lugar*? Diz Lacan: ‘com o falo, trata-se da função mais geral que existe. Permitam-me uma fórmula concisa, [...] o falo entra em jogo no sistema significante a partir do momento em que o sujeito tem de simbolizar, em oposição ao significante, o significado como tal, isto é, a significação. [...] *Esse falo é velado* e permanecerá velado até ao fim dos séculos, por uma razão simples: *é que ele é um significante último na relação do significante com o significado*. Com efeito, há pouca probabilidade de que venha jamais a revelar-se senão em sua natureza de significante, ou seja, de que venha realmente a revelar, ele mesmo, aquilo que, como significante, ele significa.’⁵⁶ O *phallus* seria, portanto, do seu interior-exterior à linguagem, a própria condição de significação e da comunicação, a condição da linguagem. Mas, enquanto tal, permanece-lhe incomunicável, vedado ou velado e, tal como o Real, inacessível ao símbolo... *a não ser como reflexo* (do que é sem origem integralmente presentificável). Como se pode compreender isto nos limites de um discurso sobre a pintura? Diz-nos Gérard Wajcman:

Le carré du tableau cadre la surface du tableau, mais il cadre aussi tout le reste du mur; *il y a un plan logiquement illimité qui encadre le tableau qui, lui, du coup, le cadre*. Découper un cadre dans une surface illimitée, c’est cadrer aussi du coup cette surface, lui donner un bord, un bord intérieur, si on veut. [...] Toute délimitation d’un cadre sur une surface est extraction d’une surface cadrée, tirée d’un plan illimité qui l’encadre, toute détermination du format d’un tableau est percement d’un mur qui monte jusqu’au ciel et s’enfonce jusqu’au centre de la terre.⁵⁷

⁵⁵ LACAN, Jacques, ‘Le *phallus* et le météore’, *Le séminaire – livre III: les psychoses – 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981, pp. 358-359.

⁵⁶ LACAN, Jacques, ‘A Lógica da Castração: ‘A Fantasia para Além do Princípio do Prazer’’, *op. cit.*, p. 248-249 (sublinhados nossos).

⁵⁷ WAJCAMAN, Gérard, ‘Ouvrir’, *Fenêtre chroniques du regard et de l’intime*, *op. cit.*, pp. 102-103 (sublinhado nosso).

Eis, pois, no gesto, simultaneamente demiúrgico e dramatúrgico de uma pintura que empreendera a sua própria demonstração teórica com Alberti, o espaço domatomórfico em que ele tem lugar. Trata-se aqui de imaginar a extensão infinita e contínua de um enclausuramento ético. Dentro de sua *morada* medieval, essa superfície contínua isola o homem sob o medusante – múltiplo e ubíquo e, nessa medida, petrificante – Olhar de Deus. E será precisamente neste sentido, o de um Outro a cujo olhar se não teria até então escapado, que a abertura, agora somatográfica (o quadro-fonte de Narciso é à dimensão do Homem) – provocada por esse incisivo traçado rectangular que o humanismo renascentista sobre Ele viria inscrever – que o espectador aí se fundará, como *desvio* do Olhar: ‘o quadro-janela é em Alberti o que vem subtrair o homem ao olhar do Outro. [...] é uma arma V3, [uma] máquina para *ver*, para *velar* e para roubar [*voler*]’⁵⁸. A pintura, na janela que lhe seria condição de possibilidade, não aproximaria só, contudo, o homem de si mesmo e do mundo. Ela parece – aí estará uma *ilusão referencial* a que é preciso prestar atenção – também distanciar: ‘O Outro foi posto à distância, o Outro é doravante visto. Visto, ele é deposto da sua potência de olhar-mestre [...]. O quadro, a janela italiana torna[m]-se o lugar do olhar-mestre do homem. O homem não está já sob o olhar do Outro, na sua janela, ele não está já no quadro’⁵⁹. Ou, de outro modo, a *linha óptica do barramento*, que aí opera em dois sentidos, é dada, em Alberti, para Wajcman, já como *anterior* à Figura que, antes, lhe dava a extensão de uma envolvente e infinita superfície e à qual, agora, ela passaria a opor-se. Eis, portanto, uma primeira intuição, recordada, de resto, ao longo de todo o livro, como tendo agido em Alberti: ‘traçando um limite, o pintor criou a oposição primeira. Quadrado de luz numa parede cega, [n]um muro negro de obscuridade anterior’⁶⁰.

C'est Alberti qui a conquis le regard. À cet égard, le *De Pictura* est un livre de guerre, la description d'un combat, un traité de stratégie et le récit d'une victoire annoncée. Le tableau *est* la victoire. Le tableau-fenêtre, c'est le regard délivré, tout à la fois l'instrument de la conquête du monde et l'affirmation de la nouvelle puissance de l'homme. Je dirais que Alberti rend possible Léonard, la fenêtre d'Alberti ouvre l'oeil de celui dont Francastel

⁵⁸ WAJCAMAN, Gérard, 'L'invention du caché', *Fenêtre chroniques du regard et de l'intime*, *op. cit.*, pp. 375-376.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 363.

⁶⁰ WAJCAMAN, Gérard, 'Ouvrir', *op. cit.*, p. 87.

écrit: «Le but de Léonard est de réaliser une prise de possession totale, par la vue, du domaine naturel où Dieu a déposé certains de ses secrets». ⁶¹

Neste sentido, o quadro relevaria já, constitutivamente, no seu *polemos*, de uma condensação, quer do político, quer do libidinal, tomados ambos, quer na sua co-presença, quer na sua entre-participativa relação: 'é essencial introduzir a noção do político. É a isso que eu ligo a noção do olhar. O olhar é o poder de ver. [...] Há uma guerra dos olhares. Porque ver supõe sempre um Outro. Antes de ver, há sempre um Outro que vê, ineliminável, que faz com que todo aquele que vê nasça na cena do visível sob um olhar'⁶². O que seria pois, doravante, a tela? Em primeiro lugar, *um pedaço de Muro volante...* Deveríamos aqui regressar, por momentos, à descrição de Michel Foucault, para recordar que, em *Las Meninas*, o espelho de fundo é, em relação à janela, simultaneamente *o que a reduplica e se lhe opõe violentamente*. Ele é a porta pela qual assoma o reflexo do Poder, o poder do Reflexo ou o Poder enquanto Reflexo, cuja presença, *em carne e osso*, se consigna na figura de alta e sólida estatura, do Homem anónimo, que aí, ao mesmo tempo, sob o signo de uma *ilusão referencial*, recusa ou recalca, como vimos, a sua *espectralidade*. Porque se da janela vem a luz que incorpora, na sua efusão, o espectáculo do exterior à personagens que aí o contemplam, do espelho vem, pelo seu fundo, o que aí instaura a recortada Descontinuidade da Figura do Poder que se instala, nesse enxerto do seu diminuto e inadvertido Reflexo. O espelho ou o reflexo recorta-se *silenciosamente* por detrás delas:

Para mais, opõe-se à janela e reforça-a. *Tal como esta* [a janela], *constitui um espaço comum ao quadro e ao que lhe é exterior*. Mas a janela actua por meio do movimento contínuo de uma efusão que, da direita para a esquerda, incorpora às personagens atentas, ao pintor, ao quadro, o espectáculo que eles contemplam; o espelho, em contrapartida, com um movimento violento, instantâneo e de pura surpresa, vai procurar diante do quadro aquilo que é contemplado, mas não visível, no extremo da profundidade fictícia, mas indiferente a todos os olhares. A linha imperiosa que vai do reflexo àquilo que ele reflecte corta perpendicularmente o fluxo lateral da luz. ⁶³

⁶¹ WAJCAMAN, Gérard, 'L'invention du caché', *op. cit.*, p. 367.

⁶² *Ibidem*, pp. 365-366.

⁶³ FOUCAULT, Michel, 'As Meninas', *As Palavras e as Coisas*, *op. cit.*, p. 65 (sublinhado nosso).



K. Malevitch – *Quadrado Negro sobre um Fundo Branco*, 1913.

O lugar que a representação pictórica – na verdade toda a representação estético-literária – reservará modernamente ao Poder é, portanto, o do Reflexo. Em que termos? É pelo Reflexo que ele se afirma. No Homem, tal como ele se concebe já a partir do primeiro Renascimento, é sob um efeito da *ilusão referencial*, de uma espécie de efeito de *hipotipose*, que nele se opera a *passagem à figura da presença integral*, enquanto recalçamento do que nele há de *sutura* analógica, entre o *phanstama* e a coisa: eis o operador da castração⁶⁴. Posto que, em *Las Meninas*, *todas as personagens* do quadro *se suspendem na e diante da* sua tão directamente invisível quanto indirectamente visível Real Presença, para quem se põe no seu lugar. E é precisamente por aí que se faz pertinente uma distinção necessária, entre *arte e política*: entre aquela *deflação da imagem* que o reflexo ou o phantasma inscrevem já, na *negação da presença integral* que também supõem – no âmbito da arte: o Poder é sempre o efeito-Reflexo, o efeito de parálise que, em nós o funda como Outro e a cuja presença integral se não acede nunca a não ser sob a forma de ilusão referencial – e a profusa e aurática inscrição do Homem, sob a forma da Presença Integral, numa era da informação na qual a experiência é a de uma imersão. É o que nos dizia Florence Méredieu, notando: ‘Bill Viola declarava assim ter «privilegiado a imersão, modo de percepção que faz parte da vida neste final do século XX: as gentes que visitam a Disneylândia e os Estúdios da Universal navegam na internet»’⁶⁵. O que se torna ‘hoje’ possível discernir, no momento em que se descreve o *Orga-*

⁶⁴ Que seria sempre, no Nome-do-Pai, ou da metáfora paterna, o factor de instauração de uma *presença integral*: a da fronteira do Significado, do Referente.

⁶⁵ MÉREDIEU, Florence, ‘Habiter l’image’, *Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne*, *op. cit.*, p. 596.

non da representação porque outra coisa se adivinha, é precisamente o que nele se *instala*, irredutivelmente: aquele *vazio essencial* do Mesmo, como diria Foucault. E *isso*, como também nos diria Roland Barthes, coloca em jogo uma *significância* que, como no terceiro sentido de Eisenstein, põe hoje em cena, não apenas uma remodelação do estatuto da anedota, mas também o sentido de uma *fuga do interior* que *desintegra*, não apenas a história dos seus falsos limites, mas também o *reflexo* da sua relação *puramente denotativa e analógica*:

Le problème *actuel* n'est pas de détruire le récit, mais de le subvertir: [...] *la présence d'un troisième sens supplémentaire, obtus* – ne fût-ce que dans quelques images, mais alors comme signature impérissable, comme un sceau qui avale toute l'oeuvre – et tout l'oeuvre – *cette présence remodèle profondément le statut théorique de l'anedocte, l'histoire* (la diégese) n'est plus seulement un système fort (système narratif millénaire), mais aussi et contradictoirement un simple espace, un champ de permanences et de permutations; *elle est cette configuration, cette scène dont les fausses limites multiplient le jeu permutatif du signifiant; elle est ce vaste tracé qui, par différence, oblige à une lecture verticale* (le mot est de S. M. E.); elle est ordre *faux* qui permet de tourner la pure série, la combinaison aléatoire (l'hasard n'est qu'un vil signifiant, un signifiant à bon marché) et atteindre une structuration qui *fuit de l'intérieur*.⁶⁶

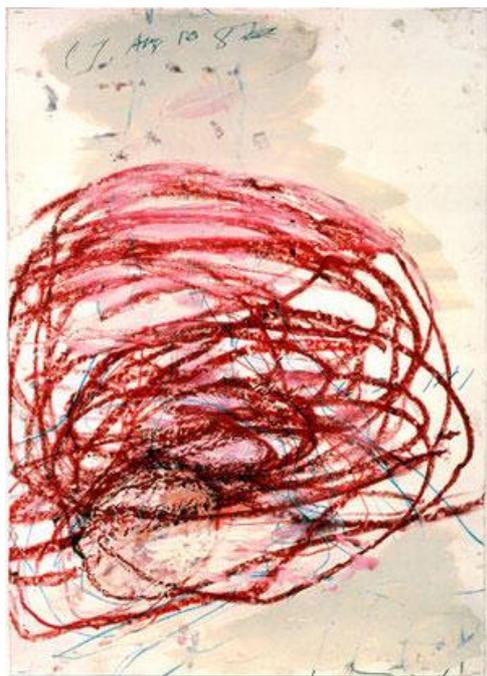
Do jogo dessa *significância* não seria, evidentemente, apenas o cinema a constituir-se como campo: 'esta travessia do quadro pelo texto de que eu o constituo, é evidente como está simultaneamente próxima e distante duma pintura suposta linguagem. [...] já não é pois possível conceber a descrição de que é constituído o quadro como um estado neutro literal, denotado, da linguagem. [...] Certamente que a identidade do que está «representado» é incessantemente adiada, o seu significado constantemente deslocado (porque não é mais do que uma série de denominações, como num dicionário), a sua análise é infinita. Mas esta fuga, este infinito da linguagem é precisamente o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, ela é a variação de um trabalho de codificação; não é o depósito de um sistema, mas geração de outros sistemas.'⁶⁷ Um dos exemplos dessa travessia, dessa fuga nesse infinito da diferença, dessa *fuga da história do e ao seu próprio interior*, dessa *deflação da imagem*, encontrá-lo-ia, Roland Barthes, em Cy Twombly ou,

⁶⁶ BARTHES, Roland, 'Le troisième sens', in MARTY, Éric (org.), *Roland Barthes: oeuvres Complètes – III: livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 502.

⁶⁷ BARTHES, Roland, 'Será a Pintura uma linguagem?', *O Óbvio e o Obtuso*, op. cit., p. 130.

para usar dos seus termos, na ‘distinção entre *produto* e *produção*, sobre a qual, na minha opinião, se fundamenta toda a obra de TW’:

[...] o psicanalista inglês D. W. Winnicott demonstrou bem que era falso reduzir o jogo da criança a uma pura actividade lúdica; e para isso, lembrou a oposição do *game* (jogo estritamente regulado) e do *play* (jogo que se desenvolve livremente). TW, bem entendido, está do lado do *play* e não do do *game*. Mas não é tudo; num segundo tempo da sua demonstração, Winnicott passa do *play*, ainda demasiado rígido, para o *playing*: o real da criança – e o do artista – é o processo de manipulação, não o objecto produzido (Winnicott acaba por substituir sistematicamente os conceitos pelas formas verbais que lhes correspondem: *fantasying*, *dreaming*, *living*, *holding*, etc.). Tudo isto é válido para TW: a sua obra não se relaciona com um conceito (*o traço*) mas com uma actividade (*tracing*); [...]. O jogo para Winnicott, desaparece na criança em benefício da sua área; o «desenho», para TW, desaparece em benefício da área que ele habita, mobiliza, trabalha, sulca – ou rarefaz.⁶⁸



C. Twombly – *Untitled*, 1982.

⁶⁸ BARTHES, Roland, 'Cy Twombly', *op. cit.*, pp. 148-149.

Ou em André Masson: 'de chofre, os semiogramas de Masson, por uma espécie de precursão inesperada, «retomam» antecipadamente as principais proposições dum teoria do texto que não existia de forma alguma aqui há vinte anos e que hoje [1973] é a marca distintiva da vanguarda: prova que é a *circulação* das «artes» (ou aliás: das ciências) que faz o movimento: *a pintura abre aqui caminho à «literatura» já que parece ter sido ela a postular primeiro um objecto desconhecido, o Texto, que caduca dum maneira decisiva a separação das artes*⁶⁹. Ora, dir-se-ia que há, aqui, uma espécie de cruzamento ou de quiasmática intersecção de percursos. Porque a literatura teria já consistido, como nos diz Roland Barthes, do século XVI ao século XIX, num *corpus* mais ou menos aurático de textos ligados entre si por uma metalinguagem classificatória (a História da Literatura), organizada em torno do conceito de *reflexo* (a literatura pensada simultaneamente como *mediação dos saberes* e como *imitação*, como *mathesis* e, ao mesmo tempo, *mimesis*)⁷⁰:

Actualmente as coisas estão a mudar. A «literatura», o texto, não podem continuar a coincidir com esta função de *mathesis*, e isto por duas razões: 1. O mundo, hoje, é planetário. É um mundo pródigo, o que sabemos do mundo, sabemo-lo imediatamente, mas somos bombardeados por informações parcelares, dirigidas. Como o conhecimento do mundo já não é filtrado, este mundo teria muita dificuldade em entrar numa *mathesis* literária. 2. O mundo é demasiado surpreendente, o seu poder de surpresa é tão excessivo que ele escapa aos códigos do saber popular. Assim, Brecht fazia notar, muito justamente, que nenhuma literatura se podia encarregar do que se tinha passado nos campos nazis de Auschwitz e Buchenwald. *O excesso, a surpresa, tornam impossível a expressão literária*.⁷¹

Trata-se, pois, do excesso de um simbólico que o regime da *hipotipose* reiteradamente consagra, na indiferenciação da diferença, no seu imaginário de auto-consistência, na sua lógica do instante premente/pregnante e na sua injunção de uma espécie de discriminação demiúrgica que a indústria cultural alimenta, a aura da presença integral. De Joseph Beuys, a *TV de Feltro*, de 1968, emprega um material que, diz-nos Florence Mèredieu, 'nos próprios dizeres de Beuys, foi escolhido porque ao mesmo tempo que condutor de calor, pode também desempenhar o

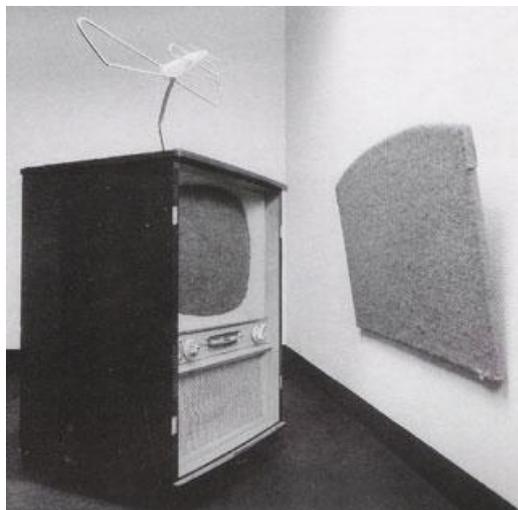
⁶⁹ BARTHES, Roland, 'Semiografia de André Masson', *op. cit.*, p. 133 (sublinhado nosso).

⁷⁰ BARTHES, Roland, 'Literatura/Ensino', *O Grão da Voz: entrevistas 1962-1980*, trad. de Teresa Meneses e Alexandre Melo, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 232-233.

⁷¹ *Ibidem*, p. 233.

papel de isolante. Isolante físico, térmico e também isolante conceptual, a permitir a separação e a organização de zona, constituindo uma linguagem⁷². A esse isolante conceptual, a notícia implica-o hoje, na sua multiplicada aceleração e no seu *poleros*, na sua *aurática*⁷³ produção da presença:

O texto de vanguarda (Lautréamont, Mallarmé, Joyce...) encena o saber dos signos. Durante séculos, a literatura foi, ao mesmo tempo, uma *mathesis* e uma *mimesis*, com a sua linguagem correlativa: o reflexo. Hoje o texto é uma *semiosis*, isto é, uma *encenação do simbólico, não do conteúdo, mas dos desvios, dos regressos, em resumo, das fruições do simbólico*. É provável que a sociedade resista à *semiosis*, a um mundo de signos, isto é, sem nada atrás.⁷⁴



Joseph Beuys – *TV de Feltro II*, 1968.

⁷² MÈREDIEU, Florence de, 'Les dispositifs énergétiques de Joseph Beuys', *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, op. cit. p. 499.

⁷³ GIL, José, 'Warhol: as metamorfoses da aura', «*Sem Título*»: *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005, p. 138: 'É a [...] função da imagem mediática: sobrevalorizar o produto graças à imagem aurática'.

⁷⁴ BARTHES, Roland, 'Vinte Palavras-Chave para Roland Barthes', *O Grão da Voz: entrevistas 1962-1980*, op. cit., p 206.

O poder da imagem

Emblemática e persuasão numa novela alegórica portuguesa do século XVIII

MICAELA RAMON

1.

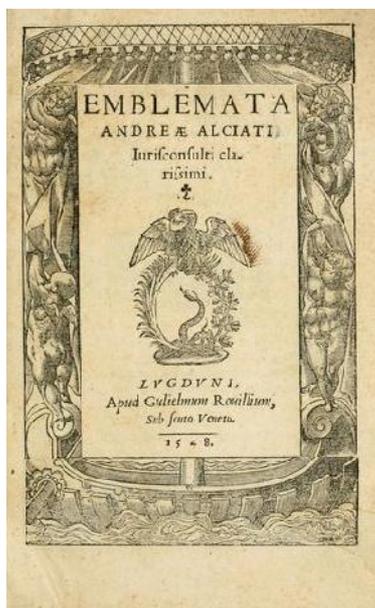


Retrato de Alciato, 1597.

Andrea Alciato, e uma pesquisa feita por *emblem books* ou *livres d'emblèmes* nos principais motores de busca resulta inevitavelmente numa avultada quantidade de referências a esses curiosos pioneiros dos livros impressos ilustrados.

Desde que, em 1972, José Antonio Maravall fez publicar o seu estudo sobre literatura emblemática e sociedade barroca, na primeira edição de *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, muito se avançou nas investigações sobre esse género literário de confluência entre as artes e as letras. No contexto actual, aliás, questões associadas à temática dos livros de emblemas podem inclusivamente tornar-se bastante acessíveis a qualquer investigador ou simples curioso, dada a grande quantidade de *sites* dos mais variados países dedicados ao assunto. A *Internet* possibilita a consulta de vários livros de emblemas, entre os quais o *Emblematum Liber* de

A menção a Andrea Alciato (1492-1550) e à sua obra é uma questão de justiça, uma vez que foi este jurista, nascido nas proximidades de Milão, quem deu início a esta nova prática editorial híbrida cujo sucesso se viria a revelar estrondoso. Alciato recolheu uma coleção de epigramas com título, de conteúdo sentencioso ou mordaz, que foram publicados pela primeira vez em Augsburg, por Henrique Steyner, em 1531, ao que se sabe sem conhecimento do próprio autor. Steyner, impressor a quem coube a elaboração material da obra, fê-la acrescentar de umas xilogravuras de autorias várias que encabeçavam cada um dos epigramas, dando assim origem à estrutura tripla mote, imagem, epigrama que desde então se conhece sob a designação de emblema. O sucesso alcançado pela publicação terá levado Alciato a apresentá-la de forma mais cuidada e a acrescentá-la com novos emblemas, cujo número foi sempre aumentando à medida que as edições se sucediam. Em 1550, ano da morte de Alciato, publicou-se em Lion uma edição composta por 211 emblemas, todos ilustrados, que pode ser considerada a definitiva. Desta forma, a obra do autor milanês esteve na origem de uma nova prática na edição de livros que associava os caracteres móveis de metal (para os textos) com blocos de madeira gravada as xilogravuras (para as imagens), dando início à carreira do livro impresso ilustrado



Emblematum Liber, emblema I.

Cada página do *Emblematum Liber* é composta por três elementos: um mote ou uma divisa em jeito de título, uma imagem que pictorializa a divisa, e um pequeno texto, em prosa ou em verso, que funciona como uma explicação adicional. A tríade de elementos que constitui o emblema surge assim como uma espécie de «imagem falante» na qual alguns investigadores actuais reconhecem um parente remoto da expressão audiovisual contemporânea. É talvez esta hábil e atractiva conjugação entre palavra e imagem, entre código linguístico e código icónico, que desperta hoje a curiosidade e o interesse por este tipo de discurso misto ou logo-icónico, como se lhe refere Fernando R. de la Flor (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995).

2.

Embora no decurso do século XX outros autores antes dele tenham dado valiosos contributos para o estudo da emblemática em geral e, mais particularmente, da emblemática como género literário assinala-se apenas, como referência fundamental, a obra de Mario Praz (1896-1982) intitulada *Studies in Seventeenth Century Imagery* (1939), José Antonio Maravall destaca-se por os seus trabalhos se situarem numa área de investigação que se poderia designar como «sociologia da literatura histórica». De facto, ao fazer incidir o foco da sua atenção sobre o estudo das relações entre a literatura emblemática e a cultura do barroco, Maravall pôs em evidência a adequação deste género literário ao entorno contextual que o viu florescer, revelando de que forma a emblemática foi utilizada como um instrumento ao serviço do programa de acção social característico da cultura europeia do período barroco.

A tese de Maravall assenta no pressuposto de que, perante a consciência de crise social, política e religiosa experimentada após o período renascentista, a arte emblemática terá sido vista como um meio eficaz de intervir na educação das elites destinadas a ocupar os mais altos cargos políticos e eclesiásticos das hierarquias de então, garantindo assim uma forma infalível de actuar sobre a sociedade.

Antes dele, outros autores se haviam dado conta das potencialidades apresentadas por uma forma artística que associa o código linguístico ao código icónico. Três séculos antes, Emanuele Tesauro (1592-1675), na obra intitulada *Il Cannochiale Aristotelico* (1654) referia-se aos emblemas como formas constituídas por uma figura ou imagem gráfica associada a um mote ou a um pequeno texto o significante –, por meio do qual se pretendia exprimir um dado conceito o significado. Tesauro clas-

sifica os emblemas como *metáforas de proporção* já que, tirando partido da existência de propriedades comuns a dois sujeitos de género diferente, significam uma coisa por intermédio de outra. Esta característica autoriza a sua inclusão na categoria dos argumentos poéticos que persuadem devido à semelhança encontrada entre significante e significado, ou seja, trata-se de uma forma de expressão original, na qual a imagem possui um conteúdo semântico intencional que o texto confirma explicitando o seu alcance significativo.

Em consequência, Tesouro explorou as articulações entre os emblemas e a arte da persuasão associando-os às distintas finalidades dos três géneros retóricos. Assim, o tratadista assinala a existência de emblemas judiciais destinados a defender ou a condenar indivíduos, comportamentos ou factos –; emblemas deliberativos cujo objectivo seria persuadir a praticar uma boa acção ou dissuadir de fazer o inverso –; e emblemas demonstrativos vocacionados para louvar aquilo que é honroso e vilipendiar as coisas viciosas (CUNHA, 2002: 238). Assistiu-se, pois, a uma gradual evolução das funções consignadas à arte emblemática cujo potencial propagandístico e persuasivo cedo foi reconhecido e apreciado por educadores, sacerdotes, políticos e intelectuais em geral.

Ora, as circunstâncias históricas, políticas e sociais que se verificaram na Europa pós-tridentina constituíram terreno particularmente favorável para o desenvolvimento e a disseminação de um género literário que se ajustava ao programa de acção delineado pela mentalidade contra-reformista. A literatura emblemática revelou ser um eficaz veículo de transmissão da ideologia dominante, enquadrada por um marco conceptual que tem na defesa da legitimidade da monarquia absoluta e nos princípios religiosos associados à Contra- Reforma os seus dois principais pilares de sustentação.

3.

É sabido que no período barroco predominou uma concepção didáctico-recreativa da arte e que no decurso da sua vigência foram incentivadas todas as práticas que se acomodassem ao intento generalizado não apenas de ensinar deleitando, mas também de produzir condutas por meio da persuasão. Para a consecução destes objectivos, assumiram particular relevo todos os métodos que cultivavam a valorização dos sentidos.

Ora, para a mentalidade barroca, nenhum dos órgãos dos sentidos tem mais força de convencimento do que o da visão. Aquilo que se vê

assume contornos de verdade comprovada e, para além disso, é mais fácil de recordar, permanecendo na memória por mais tempo. Os emblemas impõem-se, por isso, como complementos ópticos dos textos que ilustram, constituindo uns e outros um todo comunicativo em que são explorados os mecanismos psicológicos que conduzem à acção. Numa cultura marcadamente sensorial como foi a cultura dos séculos XVII e XVIII, a imagem visual destinava-se a *delectare*, tanto como finalidade em si mesma, como enquanto meio de atingir objectivos ligados com o *docere* e o *movere*. Daí a superioridade da visão relativamente a qualquer outro órgão dos sentidos quando o que está em causa é a persuasão pela empatia. Maravall, na obra capital que dedicou ao estudo da *forma mentis* barroca referimo-nos a *La cultura del Barroco*, título saído a público em primeira edição em 1972 –, apresenta esta ideia, baseado em testemunhos coevos:

El valor de eficacia de los recursos visuales es incontestado en la época. Venía de un fondo medieval la disputa sobre la superioridad del ojo o del oído para la comunicación del saber a otros. Mientras que en el mundo medieval se optó por la segunda vía, el hombre moderno está de parte de la primera, es decir, de la vía del ojo. () Tal disputa se reprodujo, y aun se intensificó, durante el Barroco. () Añadamos, a los testimonios que en otros lugares hemos dado, el de Suárez de Figueroa, que hace una declaración perfectamente ajustada a nuestro punto de vista, reforzándolo considerablemente: ambos, según él, ojos y oídos, son puertas de acceso válidas para el conocimiento de las cosas, pero en suma, son los ojos, entre los sentidos que sirven al alma, por donde entran y salen muchos afectos. () Pero a este aspecto de la experiencia física, el Barroco añade lo que podemos llamar aspecto de la experiencia psicológica: los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo, como ya vimos que el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos (MARAVALL, 1990a: 503-505).

Os livros de emblemas, precisamente porque exploram o poder persuasivo da associação entre a imagem e a palavra, tornaram-se precursores de um novo paradigma de comunicação a uma escala mais global, tendo-se em vista critérios epocais. Um historiador como Carlo Ginzburg sustenta a opinião de que «les livres d'emblèmes, centrés comme ils l'étaient sur des images, pouvaient facilement franchir les frontières linguistiques, même quand ils n'étaient pas écrits dans une langue internationale comme le latin» (GINZBURG, 1989:104). Na mesma linha de raciocínio, Rodríguez de la Flor argumenta que, por meio dos emblemas,

«pudieran ser grabadas en la mente, sin ayuda de grandes libros, todas las reglas de la vida moral y civil» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 1995:55).

Ao tirar partido de formas de transmissão de conhecimento que não se confinam aos limites do código verbal, os livros de emblemas facilitavam a circulação de mensagens entre um público consumidor mais vasto e que integrava novos grupos sociais cujo capital cultural podia não coincidir necessariamente com o dos públicos eruditos de épocas precedentes (MARAVALL, 1990b: 118). Tendo, pois, em conta os interesses desse novo público alargado, e não esquecendo os objectivos perseguidos pela arte didáctico-recreativa em geral (a qual tinha por finalidade última educar e dirigir os seus destinatários, servindo-se para tal de mecanismos de controlo psicológico eficazes), é fácil compreender que a literatura de emblemas, com as suas componentes plásticas e exemplares, tenha constituído um poderoso suporte para as ideias políticas, morais e religiosas que ajudava a propagar, graças ao seu poder demonstrativo e persuasivo. Por conseguinte, e apesar de nem todos os livros de emblemas terem assumido um carácter pedagógico-religioso explícito, é inegável que, no contexto contra-reformista, o ensino da religião soube tirar deles o devido proveito.

4.

A instrumentalização de que a literatura emblemática foi objecto remete para uma outra problemática (que afectou não só todos os géneros literários, como também outras artes dentre as quais sobressai a pintura) que se prende com a prática da transformação *a lo divino* de obras concebidas inicialmente com intuitos de cariz laico. São razões contextuais que estão na origem do desenvolvimento dos processos de transferência operados sobre determinados objectos artísticos de forma a alterar-lhes o sentido, substituindo um plano de referências profano por um sistema de valores sacros e transcendentais. O novo enquadramento criado pelos movimentos reformistas e contrareformistas favoreceu experiências de reordenamento da matéria artística com o intuito de lhe conferir orientação marcadamente doutrinária. Aurora Egido dá conta dessa realidade que, em seu entender, se popularizou tanto entre os católicos como entre os seus opositores:

El emblema se sujetó además a la misma labor que los *contrafacta* en la literatura y en la pintura, participando de esa vuelta a lo divino () o proyectándose con claros fines didácticos y morales en la predicación y en la enseñanza; y ello, tanto entre los católicos, como en los emblemas

surgidos en el ámbito de la iglesia protestante. En uno y otro campo, se busca la conversión o transformación del lector a través del itinerario espiritual marcado por el libro de emblemas (EGIDO, 2004: 32).

No processo imitativo de transformação *a lo divino* intervém uma *correctio* de carácter moral que pretende expurgar as obras profanas do seu lastro nocivo, atribuindo-lhes, em contra-partida, um cunho transcendental. Assim sendo, esta prática encontrou uma poderosa justificação nos seus intuitos piedosos e os poderes legitimadores da literatura, no período barroco, não só a toleraram como inclusivamente a incentivaram.

Esta apropriação propagandística, operada por toda uma instituição eclesiástica que procurava expandir a ideologia contrareformista, teve nos padres da Companhia de Jesus adeptos fervorosos que desempenharam um papel fundamental no processo de transformação dos signos e dos símbolos de que se servia o discurso laico, pondo-os ao serviço do modelo ético-religioso que almejavam promover. De facto, é conhecido o apreço que os Jesuítas votaram à emblemática, traduzido de forma muito concreta no peso e na importância concedidos aos *libri figurati* no quadro do sistema pedagógico-didáctico da ordem. Neste contexto cabe justamente destacar a figura do padre jesuíta Hermano Hugo.

5.

Hermano Hugo (1588-1629), nascido em Bruxelas, ingressou no noviciado de Tournai da Societas Iesu, em 1605, tendo dedicado toda a sua vida ao serviço da religião. Foi autor de uma obra enérgica de intervenção política e de defesa e propagação do ideário contra-reformista que conta com onze títulos, incluindo traduções.

Dentre as suas obras cabe assinalar o livro de emblemas intitulado *Pia Desideria*, publicado pela primeira vez em 1624, e que viria a conhecer numerosíssimas edições em latim, sendo igualmente objecto de tradução para diversas línguas vulgares, incluindo o português. *Pia Desideria* foi também fonte que influenciou a criação de várias outras obras. Na Biblioteca Pública de Braga existe um exemplar da obra, que se encontra em razoável estado de conservação e que pode ser consultado sob a cota **Res. 11 V**. Trata-se de uma pequena edição *in 12º* em cuja folha de rosto se lê: «PIA/ DESIDERIA/ Authore/ HERMANNO HUGON/ Societ.s Iesu. / Editio 4/ ANTVERPIAE, / Apud LVCAM DE POTTER, / M. DC. LXVIII. / Cum gratia & Privilegio».



Frontispício de *Pia Desideria*.

A obra de Hermano Hugo constitui um exemplo da prática de transformação a lo divino, já que tomando por modelo a *Arte de Amar*, de Ovídio, o autor jesuíta a reescreveu com o propósito de conduzir os crentes pelos caminhos da salvação até à união final com Deus. Ecos da organização formal da obra de Ovídio ressoam na estrutura de *Pia Desideria*. Tal como o poema do autor latino, também o livro de emblemas de Hugo se divide em três partes cujos títulos são, respectivamente, *Gemitus Animae Poenitentis*, *Vota Animae Sanctae* e *Suspiria Animae Amantis*. Cada livro é composto por quinze capítulos que obedecem à seguinte estrutura: Emblema/ citação bíblica alusiva/ repetição da citação bíblica/ desenvolvimento do conteúdo da mensagem do capítulo/ nova citação atribuída a um padre da Igreja ou a um santo (S. Bernardo, S.to Agostinho, S.to Ambrósio, S. Crisóstomo, etc.).

A sequência de títulos dos três livros que compõem a obra é um indicador claro do seu conteúdo. Em cada um destes livros é explorada uma etapa do caminho percorrido pela alma até consumir a sua união com Cristo. Assim, no primeiro livro, a alma, personificada numa figura feminina a quem se atribui uma existência votada ao divertimento e aos prazeres mundanos, toma consciência do caminho errado que levava; no

segundo livro, essa mesma alma busca auxílio constante junto de Deus para seguir pelos trilhos do bem; finalmente, no terceiro livro, a alma reconhece que a sua felicidade só pode ser alcançada por meio da união com Cristo e, em consequência, manifesta o desejo de se libertar de tudo aquilo que é terreno para aceder ao paraíso celeste. A obra está portanto organizada de forma a propor ao leitor um itinerário de vida no termo do qual possa encontrar a salvação eterna. Na elaboração deste itinerário estão consignadas as três etapas da ascese mística a que podem aspirar todos quantos sucessivamente percorram a via purgativa (penitência e mortificação), a via iluminativa (oração e imitação de Cristo) e a via unitiva (união com Deus).

Como já atrás foi referido, a obra de Hermano Hugo conheceu uma difusão invulgar para a época, difusão essa a que não terá sido alheio o apelativo das gravuras, as quais tornariam a sua mensagem acessível mesmo àqueles que não sabiam ler ou que, sabendo-o, ignoravam o latim, língua original em que a obra foi escrita. Uma das consequências do sucesso da obra foi o surgimento de textos que a procuravam imitar ou, pelo menos, em cuja criação o livro do jesuíta desempenhou um papel matricial.

No contexto da literatura portuguesa, um exemplo dessa vaga de imitações espoletada por *Pia Desideria* é propiciado pela novela alegórica escrita pela religiosa Sórora Madalena da Glória (1672- 1759?) e cujo título é: *Reino de Babilónia Ganhado pelas Armas do Empíreo*.



Frontispício de *Reino de Babilónia*.

6.

Reino de Babilónia Ganhado pelas Armas do Empíreo é uma novela de que se conhece apenas uma edição, feita em 1749, e da qual a Biblioteca Nacional possui um exemplar *in 4º*, em bom estado, sob a cota **F.6487**. A sua autora fê-la publicar usando o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama que constitui um anagrama perfeito do seu verdadeiro nome, o qual, por sinal, surge descodificado praticamente desde a primeira utilização do artifício onomástico. Madalena da Glória passou quase toda a sua longa vida no convento franciscano da Esperança, em Lisboa, dedicando-se às actividades espirituais, à formação de noviças e à escrita que, nas suas palavras, lhe servia para «entreter a melancolia».

A sua novela consta de dezasseis capítulos, todos antecedidos por uma gravura, um brevíssimo título/resumo explicativo do seu conteúdo e uma quadra introdutória. Ainda que recusando a estrutura tripartida de *Pia Desideria*, a obra de Madalena da Glória apresenta claros indícios de ter tomado o texto do jesuíta por modelo. O ponto mais importante de aproximação entre as duas obras são as gravuras presentes em *Reino da Babilónia* que reproduzem cenas das imagens do livro de Hermano Hugo. O percurso visual proposto por estas imagens permite acompanhar o fio narrativo da novela da religiosa franciscana.

Assim, o enredo da novela consiste no seguinte: numa aldeia de Babilónia vive uma bela aldeã (Angélica a Alma) por cuja rara beleza se apaixonou o Filho do Supremo Imperador (Cristo). Por amor dela, este dispõe-se a todos os sacrifícios, até mesmo à morte, cobrindo-a das mais belas jóias (as virtudes). Angélica, porém, não o ama na mesma medida e, por isso, quando o Filho do Imperador lhe bate à porta, ela trata-o com desdém, o que o faz afastar-se, ainda que continue a vigiá-la. Angélica vive então em Babilónia uma existência dedicada ao luxo e ao prazer, contra os perigos da qual o Príncipe ciclicamente a adverte, desencadeando o seu arrependimento e fazendo despontar nela a vontade de se emendar. Porém, Angélica não é constante nos seus propósitos e facilmente volta a sucumbir aos apelos de Babilónia o que provoca frequentes desentendimentos com o Príncipe. A relação entre ambos pauta-se, por isso, pela inconstância, oscilando Angélica entre os momentos de fraqueza e aqueles em que resolutamente se decide a merecer o amor do Príncipe que, apesar de tudo, nunca a abandona nem desiste de a conquistar. Sensibilizada com a clemência e perseverança do amado, e ajudada por Penitência e Fervor, Angélica consegue vencer as suas indecisões e fragilidades, tornando-se digna do Príncipe de quem, finalmente, se torna esposa para com ele subir ao trono do Emyreo.

A forma de narrativa ficcional de cariz alegórico dada por Madalena da Glória à sua obra, ainda que não descurando a intenção moralizante, explícita desde logo no subtítulo que informa o leitor de que se trata de um «discurso moral», constitui uma originalidade em relação ao livro de emblemas da autoria de Hugo. Porém, a presença das gravuras de *Pia Desideria* permite recuperar a relação entre ambas as obras.

Os emblemas que Sórora Madalena da Glória inclui na sua novela são quase todos provenientes da obra do padre jesuíta. Até ao capítulo IX de *Reino de Babilónia*, a selecção de imagens é feita de entre os onze capítulos iniciais do primeiro livro de Hermano Hugo. Nos subsequentes seis capítulos da obra da religiosa, reutilizam-se emblemas dos segundo e terceiro livros de *Pia Desideria*. O capítulo XVI e último, bem como a gravura do frontispício, não encontram correspondência na obra do jesuíta. Todas as outras estampas presentes em *Pia Desideria* foram desprezadas, nomeadamente aquelas que reproduzem a morte sob a forma de esqueleto ou as que figuram o inferno e os seus demónios. A sua ausência poder-se-á dever à repulsa causada à sensibilidade feminina da autora ou a uma inadequação à estrutura diegética da narrativa, na qual não ocorre a condenação eterna, revestindo-se a morte, em consequência, de conotações positivas por representar o momento de passagem que permite a união definitiva com Deus.

As articulações entre o código icónico e o código linguístico põem em evidência o paralelismo temático que confere unidade à obra, pese embora as gravuras transmitirem uma mensagem necessariamente mais directa e menos carregada de pormenores do que o texto verbal. Todas as peripécias inerentes à progressão narrativa são excluídas das imagens, recuperando-se através destas uma intriga de direcção quase linear. Pelo contrário, o texto escrito, nas diversas formas que assume inscrição em latim; legenda em português; epígrafe; e texto central não só auxilia o leitor na decodificação das gravuras, como faz projectar sobre elas os feixes de sentido que desenvolve.

Nas sucessivas gravuras, a alma surge personificada sob a forma de uma figura feminina; o Filho do Supremo Imperador assume feição masculina, sendo a sua divindade assinalada por meio de sinais distintivos como o halo rodeando a cabeça e as asas. Cada imagem mostra uma etapa da evolução da relação entre ambos. Outras personagens secundárias fazem também a sua aparição representando sempre alegorias: da justiça (mulher de olhos vendados); do amor profano (Cupido); da penitência (filhas de Jerusalém).

As gravuras contemplam claramente todas as principais temáticas e todas as grandes questões abordadas na narrativa: a oposição entre a

aparência e a realidade que leva a perspectivar o mundo como um lugar de desengano; a necessidade de arrependimento e de penitência; a efemeridade da vida; a certeza do julgamento divino, tudo isto apresentado sob a alegoria do conflito amoroso entre Angélica (a Alma) e o Filho do Imperador (Cristo), recurso através do qual a mensagem didáctico-religiosa se reveste de roupagens atractivas que aumentam o seu potencial persuasivo por meio da recreação e do deleite.

A análise de alguns emblemas, iluminados pelos significados que neles projectam os textos, possibilita uma recuperação dos termos em que a mensagem, de nítido recorte moral e doutrinário, é apresentada.

Na primeira estampa, que representa uma mulher em busca de um ser divino o qual transporta uma candeia e aponta para o céu, estabelecem-se alguns pressupostos que condicionarão a interpretação das seguintes. Desde logo, identificam-se as personagens fazendo-as coincidir com a alegoria por meio da qual serão representadas; depois, com o auxílio do texto verbal, introduz-se a noção de *culpa* não tão explícita no elemento icónico. Os adereços pictóricos de que se faz acompanhar a figura masculina contribuem também para uma imediata definição dos papéis das personagens: a Alma busca o caminho, não sem hesitações nem percalços; o ser divino aponta-lhe esse caminho.



Frontispício de *Reino de Babilónia*, emblema I.

A gravura do segundo capítulo apresenta uma espécie de explicação das razões que motivaram a referência à noção de culpa introduzida na primeira estampa. O par de personagens mantém-se; porém, alteram-se radicalmente as suas posturas. A figura feminina surge numa atitude de desfrute que desencadeia a censura do ser divino. Este é representado com uma mão tapando os olhos e a outra apontando para o céu, num sinal de advertência sobre as consequências de um existência dedicada ao divertimento e à satisfação dos desejos. O apeço pelas coisas do mundo surge claramente figurado pelos adereços da figura feminina: um gorro de bobo com guizos; um cavalo de pau; um cesto com flores; e um moinho de vento. Os dois últimos adereços referidos não deixam, todavia, de remeter para as ideias de fugacidade e de vanidade da vida que estão na origem do despoletar da noção de culpa.

A oscilação entre uma atitude de fruição despreocupada dos prazeres mundanos e uma reacção oposta de contrição é, do ponto de vista do texto escrito, muito mais explorada do que aquilo que as imagens deixam transparecer. Essa oscilação constitui um artifício recorrentemente usado para abrandar a acção e para retardar o seu desfecho, permitindo, do mesmo passo, explorar as diversas formas de manifestação da benignidade e do perdão divinos relativamente à inconstância e falibilidade humanas. Contudo, o expediente não está totalmente ausente das gravuras nas /Cristo com outros em que sobressaem as noções de abandono e consequente sofrimento e dor quais também se faz alternar desenhos em que se representa o entendimento entre o par Alma.

Assim, por exemplo, os emblemas dos capítulos III, IX e XII reenviam para essa ideia de harmonia: no emblema do capítulo III o ser divino presta apoio à alma no seu leito de enferma, segurando-lhe a mão e refrescando-lhe a testa febril; no do capítulo IX, salva-a *in extremis* de um afogamento «no mar de Babilónia», estendendo-lhe as tábuas da lei; na imagem do capítulo XII, é a própria figura feminina quem assume uma atitude activa, tomando a mão que o ser divino lhe oferece e saindo com ele para o sossego do campo, dando assim «costas ao perigo». Pelo contrário, outras gravuras há que são investidas de conotações negativas, associadas ao desentendimento e à desunião. Tal é o caso do emblema do capítulo VI, em que a figura masculina esconde a sua face da mulher que o deseja ver; e dos referentes aos capítulos XIII e XIV que acentuam a sensação de angústia sentida por aquele que procura e não encontra: no desenho do décimo terceiro emblema a mulher procura o ser divino num leito que encontra vazio e, no emblema seguinte, alarga as suas buscas ao espaço exterior, solicitando o auxílio das filhas de Jerusalém.

7.

A leitura que vem sendo feita do texto iconográfico presente na obra de Sórora Madalena da Glória ficaria parcialmente amputada se dela se excluíssem os elementos através dos quais se desenham os contornos de uma rela o amorosa que está no centro da intriga. A seu tempo se observou que a autora deu a forma de novela amatória de conteúdo alegórico ao seu texto. Deste modo, a mensagem religiosa e doutrinária   apresentada ao leitor sob o atractivo de uma rela o sentimental cujos protagonistas, como já se disse, são Angélica (a Alma) e o Filho do Supremo Imperador (Cristo).



Frontispício de *Reino de Babil nia*, emblema III.

Tal rela o amorosa começa a ser esboçada no emblema do terceiro capítulo, a que aludimos anteriormente. Nesta imagem, a doença da personagem feminina permite o primeiro contacto físico entre esta e o ele-

mento masculino, sinal de intimidade entre ambos. Esta intimidade é, aliás, reforçada pela passagem a um plano interior (o da casa) e pela presença do leito, ainda que qualquer possível conotação erótica seja excluída pela ocorrência da legenda em latim retirada de um salmo penitencial: «*Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum: sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea!*», Psal.6-3».

Esta alusão de cariz sentimental é potenciada pelo emblema seguinte no qual se figura uma «peleja entre os dous amantes». A associação do amor à guerra é antiga e manifesta-se, nomeadamente, no recurso a um léxico bélico para referir o processo de conquista e entrega dos amantes. Também nesta imagem tais conotações estão presentes: o ser divino é representado em atitude guerreira, empunhando uma espada e envergando armadura; a mulher, por seu lado, rende-se-lhe, aceitando ser subjugada por amor.

No emblema XI, essa subjugação é confirmada pela entrega voluntária do coração da mulher à personagem masculina. Esta segura as tábuas da lei nas quais o texto foi substituído por um espelho onde se recortam dois corações; a mulher, de joelhos, segura o seu próprio coração que apresenta como oferenda ao ser divino. Estamos perante um tópico do amor profano transformado *a lo divino*: depois de intensa lide, a figura feminina rende-se finalmente, fazendo a entrega da sua vontade.

Esta imagem tópica da entrega é ampliada no emblema seguinte em que mais uma vez se reproduz uma cena de contacto físico entre os amantes reforçada por uma legenda retirada do *Cântico dos Cânticos* («*Veni dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis*, Cântic. 7-11»), a qual, embora comportando um interessante feixe de conotações, deverá ser interpretada em clave mística, ou seja, o convite à fruição do amor que a Alma dirige a Cristo reporta-se a um plano divino e não sensorial.

Interpretação idêntica se pode fazer da penúltima imagem. O emblema do capítulo XV representa os amantes num jardim, de mãos enlaçadas, corando-se mutuamente. Este desenho (que parece recuperar a simbologia do *hortus conclusus*, tema medieval que alude à virgindade de Maria – embora no caso deste emblema a figura masculina também se encontre no interior da cerca vegetal), ilustra a mútua fruição do amor transportada para o plano divino. Anuncia-se nesta imagem a resolução do conflito amoroso quer no plano humano os dois amantes representam uma cena que pode figurar o compromisso do noivado –, quer no plano transcendental a alma abraça o caminho da união com Deus.



Frontispício de *Reino de Babilónia*, emblema XV.

A última gravura reconduz definitivamente as hipóteses de interpretação ao domínio do sagrado: a alma surge crucificada juntamente com o ser divino e a eterna união entre ambos é representada tanto pela origem comum das duas cruzes (que se elevam a partir de uma base que bem pode corresponder a uma imagem do mundo), como pelo assopro que sai da boca de Cristo em direcção à alma. A ideia de conúbio perpétuo entre os amantes, consubstanciados num único ser, é amplificada pela legenda onde se lê: «*Christo confixa sum cruci. Vivo autem iam non ego. Vivit vero in me Christus, Paul ad Gale. 2*». O sentido desta legenda posposta à imagem é completado pela epígrafe do capítulo que anuncia: «Vencer a culpa he coroa da fineza».



Frontispício de *Reino de Babilónia*, emblema XVI.

O retorno à noção de culpa introduzida pela epígrafe do capítulo inicial aponta para a conclusão de um percurso cujo itinerário ficou descrito nos capítulos intermédios da novela. O problema colocado pela consciência do erro (que, quando equacionado à luz do conceito de brevidade e efemeridade da vida, conduz à experiência da culpa) é enfim solucionado pela recusa da existência terrena e consequente desprezo pelos valores que lhe são adstritos. A consubstanciação das duas personagens numa só simboliza afinal a união com Deus, isto é, o percurso de ascese mística atinge o seu apogeu: depois de ter tomado consciência da sua culpa e de se ter penitenciado e mortificado por causa dela, a alma ascende à etapa da via unitiva, vencendo o tempo e a morte e vivendo para sempre em Cristo.

8.

Retomando algumas ideias afloradas no início deste texto, retornemos a Maravall e aos seus esclarecedores trabalhos sobre a arte e a sociedade do período barroco. No já citado estudo intitulado *La cultura del Barroco*, o autor recolocou a questão das funções da arte dando conta do peso relativo atribuído a cada um dos elementos da tríade de matriz aristotélica e horaciana: *docere-delectare-movere*. Nesse contexto, Maravall faz radicar a especificidade da concepção barroca de arte na importância concedida à última das componentes da tríade.

A arte produzida nos séculos XVII e XVIII assumiu-se como um instrumento utilizado no intuito de captar a atenção dos que se haviam desviado do recto caminho da fé católica. Abraçou assim propósitos de natureza ético-social apresentando-se como uma actividade formativa à qual estava consignada a missão de divulgar comportamentos exemplares que se impusessem como padrões de conduta a imitar. A consecução de tais propósitos manifestou-se numa prática com intenções persuasivas que apostava num convencimento dos destinatários que fosse fruto da sua adesão emocional à mensagem transmitida. Nas palavras de Maravall, o objectivo último da arte barroca terá sido «poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual» (MARAVALL, 1990a: 174).

A literatura emblemática que, como ficou dito, vive da feliz articulação entre o código linguístico e o código icónico, constitui um exemplo eloquente dessa subjugação da vontade através do apelo aos sentidos. Nos livros de emblemas, a palavra e a imagem são usadas numa atitude de reforço mútuo que conduz a uma saturação do conteúdo semântico da mensagem. Pela sua especificidade, estes livros propõem uma espécie de catálogo de soluções práticas, facilmente apreensíveis e desejavelmente transponíveis para a vida de cada indivíduo. Quando, como no caso da novela de Sórora Madalena da Glória, tais livros seguiram explícitos desígnios religioso-morais, eles tornaram-se uma poderosa arma de catequização dos crentes, usada contra a ameaça protestante.

Este processo de subtil dominação moral, que recorre à via artística para fins de controlo e de regulação dos comportamentos, conformando-os aos padrões socialmente aceitáveis, soube afectar os recursos logocónicos característicos da literatura de emblemas à causa da divulgação e da propagação da ética contra-reformista. Como transparece da leitura de *Reino de Babilónia*, se é certo que a literatura didáctico-recreativa de intenção moralizante toma como propósito apontar os caminhos da virtude e repreender as condutas que se afastem das rectas intenções san-

cionadas pela moral dominante, há que reconhecer a importância assumida pela imagem enquanto mecanismo ao serviço destes desideratos. Perante a necessidade de fazer chegar a mensagem a um público cada vez mais vasto e não necessariamente homogéneo em termos de capital cultural, a associação entre doutrina e plasticidade de que se nutrem os livros de emblemas representou um achado inestimável, profusamente aproveitado por uma cultura animada por um espírito de propaganda como foi a dos séculos XVII e XVIII.

Bibliografia:

A)

GAMA, Leonarda Gil da, pseud. (1749), *Reyno de Babylonia, Ganhado pelas Armas do Emyreio; Discurso Moral*, Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha N. S.

HUGON, Hermann (1668), *Pia Desideria*, Antuérpia: Apud Lucam de Potter.

B)

CUNHA, Mafalda Ferin (2002), *Persuasão e Deleite na Nova Floresta do Padre Manuel Bernardes*, Lisboa: Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

EGIDO, Aurora (2004), *De la Mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mne-motecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona: Ediciones UIB.

GINZBURG, Carlo (1989), *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et Histoire*, Paris: Flammarion.

MARAVALL, José Antonio (1990a), *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel.

IDEM (1990b), *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Barcelona: Editorial Crítica.

PRAZ, Mario (1989), *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid: Ediciones Siruela.

RAMON, Micaela (2003), «*Ut pictura poesis, ut pictura rhetorica divina. Ética e Estética na Arte Barroca*» in *Diacrítica Ciências da Literatura*, nº17/3, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, pp.177-188.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995), *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza Editorial.

A luz cidadã ...

NORBERTO RIBEIRO

(...) não é raro que as mais intensas contradições nos venham despertar dos nossos sonhos nos conceitos e libertar-nos das nossas geometrias utilitárias.

GASTON BACHELARD



Porto / Iluminação Jardim do Passeio Alegre.

A oportunidade de uma nova abordagem

Noire et inquiétante était la ville, la nuit. L'éclairage, les illuminations et les enseignes la transfigurent, et voilà la ville contemporaine prête à s'animer, se parer et travailler vingt-quatre heures sur vingt-quatre. (Ariella Masboungi)

Na arquitectura e no planeamento da Cidade, é doravante necessário que a iluminação se relacione mais estreitamente com a cultura e com a arte.

As mudanças sociais e económicas, abriram espaço a um outro tempo – *ininterrupto* – e um número crescente de pessoas desenvolvem ou prolongam a sua actividade – vivem e convivem – durante a noite.

Aos ciclos cadenciados da cidade tradicional contrapõem-se novos ritmos da vida urbana, mais intensos e diversificados, criam-se novas centralidades e circuitos de mobilidade, surgem, aqui e ali, formas de segregação sócio-territorial que importa atenuar.



Lyon / Fête des Lumières.

A concepção de uma infraestrutura de iluminação massificada, meramente funcional, destinada primordialmente a dar resposta à demanda de uma maior segurança urbana, não vai resultar no futuro mais próximo.

Por outro lado, quanto mais a globalização avança, mais as pessoas tenderão a ir à procura da sua herança cultural, de algo que efectivamente as diferencie. É uma reacção definitiva em todas as áreas.

A iluminação nas cidades deve então constituir-se componente essencial do Projecto Urbano. Ser factor de valorização estética e plástica. Contribuir para enformar uma nova relação com os cidadãos. Acompanhar o desenvolvimento da actividade económica e turística promovendo uma imagem e uma identidade.

Exige-se então, em cada caso, uma resposta integrada, uma reflexão global e coerente, assente no pressuposto de que a iluminação é também medida do grau de civilidade e de cultura na Cidade moderna.

Um projecto global para a iluminação do espaço urbano



Porto / Maquete da área classificada da "Foz Velha".

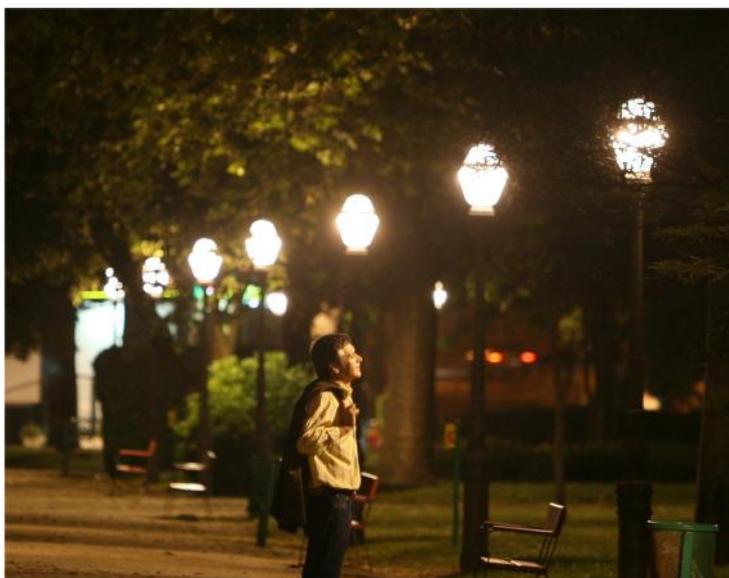
As implicações técnicas, económicas, estéticas e ambientais presentes no Projecto de Iluminação Urbana, impõem hoje, claramente, uma abordagem multidisciplinar e integrada.

É necessário, a um tempo, levar em linha de conta o desenvolvimento de novos conceitos e técnicas de iluminação e a evolução de uma sociedade cuja sensibilidade integra hoje, com total espontaneidade, a imagem, o movimento, a cor.

Novos efeitos e temporalidades, um vasto campo de possibilidades a explorar com curiosidade, mas igualmente com a necessária prudência e sentido do equilíbrio.

Paralelamente, a valorização do património histórico e arquitectónico, a preservação do mobiliário urbano mais característico, a criação de ambientes nocturnos atractivos e diferenciados, o uso da luz nas suas potencialidades cénicas, revelam-se essenciais ao desenvolvimento da cidade e à projecção da sua imagem, interna e externa.

A integração, finalmente, dos objectivos do desenvolvimento sustentado, o controlo da poluição luminosa, a procura da maior eficiência energética, as preocupações com o desenvolvimento anárquico de algumas realizações, na ausência de uma estratégia coerente, devem constituir-se em objectivo primordial.



Porto / Jardim do Passeio Alegre – candeeiros tradicionais equipados com a nova geração de lâmpadas Cosmowhite.



Porto / Identificação de áreas homogêneas de intervenção no plano de iluminação da “Foz Velha”.

Donde, a importância dos Planos de Iluminação, enquanto instrumento de articulação das diferentes vertentes em confronto, tão essencial à construção da harmonia na diversidade, na implantação da luz urbana, como à racionalização dos investimentos envolvidos e gestão mais eficiente dos recursos energéticos.



Porto / Plano de iluminação da “Foz Velha” – recuperação do mobiliário-luz característico do local.

Revelar uma cidade outra, ligar as ruas e os homens, contribuir para a criação de pontos de referência e de lazer, servir a segurança preservando a identidade própria de cada lugar, com as suas exigências de funcionamento e de usufruto, eis alguns dos propósitos que uma iluminação pensada e planificada pode servir.

Iluminação e arte contemporânea

Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni, d'un linguaggio. (Italo Calvino, *Le città Invisibili*)

A vertente lúdica faz igualmente parte da Luz e da sua função urbana. Os centros atraem à noite as populações das periferias, em grande parte em razão da maior luz – comercial e pública – que ali brilha, assim o afirma Mark Major, arquitecto, com inúmeros trabalhos desenvolvidos na área da iluminação urbana, na Europa e em particular no Reino Unido.

Introduzir a dimensão festiva, a componente do efémero, como o fazem actualmente os “Festivais de Luz” que já se realizam em alguns locais da Europa, constitui também uma oportunidade de reflexão sobre a Cidade e a sua cultura, uma forma subtil de reconstruir a sua arquitectura e de revelar os seus monumentos de referência, um instrumento poderoso de promoção turística.



Turim / Monte dei Capuccini – programa “Luci d’Artista”.

Enfim a cidade visível ...

Cette forme de pouvoir sur la ville effraie car elle donne à lire uniquement ce que l'on décide de montrer. (Ariella Masboungi)

Revisitámos, muito brevemente, alguns aspectos da actualidade da luz urbana: Multidisciplinaridade, Plano Integrado de Iluminação, Cenografia, Ambiente, susceptíveis de transformar e de revitalizar a imagem da Cidade, aportando-lhe “novas qualidades”.

Mas a decisão de nela intervir pela Luz, sendo embora esse um trabalho de múltiplos “actores” releva antes do mais de uma sensibilidade e de uma opção de política urbanística, cuja melhor interpretação caberá, em primeira linha, aos responsáveis autárquicos.

A Luz é bem “ esse material artístico por excelência, portador de poesia e de sonho, instrumento do poder ”.

Partilhamos, entretanto, da opinião de Laurent Fachard, conceituado “Concepteur Lumière” francês, para quem a Iluminação na Cidade tem, pouco a pouco, de deixar de ser “Pública” para passar a ser “Cidadã”.

Recuperação do romantismo como material em Nuno Júdice e Rui Chafes

PEDRO MENESES

E já então eu sabia que vivemos porque outros vivem, só por isso. Porque o que me mostram passa a ser meu: é essa a crua generosidade desta vida desamparada. [...] Aliás, que outra coisa se pode fazer no mundo a não ser construir?

RUI CHAFES, *Durante o Fim*

Na presente exegese, procuraremos compreender em que medida na poesia de Júdice e na escultura de Chafes há a apropriação do Romantismo como material. Essa recuperação não implica, como acontece na *PoEx*, que a produção poética se reduza à sua estruturação lógica e que, conseqüentemente, o material não tenha vida própria. À animização do material juntamos a sobreposição de elementos cronologicamente não-compossíveis que acertaria na essência da arte como página em branco ou como ferro. A arte, aqui, colmataria as falhas da ideologia, seria o sustento do *sensus communis*, em que o mundo aparecia sob a forma da trans-imanência. Todo o conhecimento nasce do corpo, como, de resto, as metáforas.

Não procuraremos fazer um estudo comparativo, mas, tão-só, detectar pontos em comum, como o *disenfranchisement* filosófico enunciado por Danto. Da parte de Nuno Júdice, iremos ter em conta o texto introdutório de *A Noção de Poema*, o poema “Apogeu da Gramática” da mesma obra e o texto em prosa “O Todo é pôr a maior relação possível”

da obra citada e, ainda, o poema “Crítica doméstica dos paralelepípedos” da obra com o mesmo nome. Quanto a Rui Chafes, mencionarei alguma da escultura contida no livro *Durante o Fim* que memoriza uma exposição de 2000 denominada, igualmente, “Durante o Fim”. Nesta exposição, as esculturas dispuseram-se pelo exterior e interior do Palácio da Pena e pelo Sintra Museu de Arte Moderna (coleção Berardo).

Reconhecemos que a nossa argumentação não é infalível, mas estamos conscientes de que a cegueira está também na linguagem, não só a que é veículo das nossas ideias, mas também a que é objecto da nossa exegese. Paul de Man (1999: 163) conclui a sua leitura da leitura que Derrida faz de Rousseau com a referência a esta peculiaridade da linguagem: “A leitura crítica da leitura crítica que Derrida faz de Rousseau mostra que a cegueira é o correlato necessário da natureza retórica da linguagem literária.”

Logo na *ouverture* poética de *A Noção de Poema*, fica evidente a resistência desta poesia à *sentidificação*, pois o excessivo carácter imagético e sensorial do poema liberta o mundo da significação: “Poema! – suspende o impulso ártico da nomeação! / [...] Ordenarás a extensa nomenclatura da imagem.” O final do poema parece indicar, justamente, que esta poesia não é mais do que uma demonstração ostensiva que dispensa a intensionalidade daquilo que foi demonstrado: “Ei-la – a cidade”. Se isto é da ordem do Ver-Como, não são relevantes os índices que nos permitem reconstruir uma imagem, apenas é importante ver essa imagem como a viam os antepassados românticos. Digamos que este *nostos* figurativo e ficcional assegura a literariedade ao discurso (falo do formalista Markiewicz, *apud* de Man, 1999: 305), posto saibamos que a figuratividade exclui a referencialidade. Esta poesia subsiste como testemunha de si própria como poesia e da poesia como Arte. Em alguns momentos, parece-nos soar a Kavafis, se bem que personagens e acontecimentos sejam uma construção cuja finalidade é apontar para si própria. No dizer de Wittgenstein: “A ordem ‘olha para aqui’ não designa aquilo que vamos ver.” Esta espécie da arte culinária é um teatro nostálgico que funciona como um mundo alternativo. A revelação do Ser não tem como condição necessária a existência como, aliás, preconizaria Meinong, cujo pensamento, desafortunadamente, criaria sérios problemas à própria simbolização.

No texto inicial de *A Noção de Poema*, vemos que o poeta é um compositor que se serve do material literário para dele fazer poesia. O que há literariamente é restritamente equiprovável e é chamado à existência pela citação. Ao mesmo tempo, a obra não subsistiria sem a biografia do autor, como, aliás, já Schiller propalava: “Nada é gratuito ou

descurado e eu próprio, ao incluir-me por vontade expressa no poema, me desumanizo e reencarno no rito purificador da emergência lógica.” A desumanização do sujeito implica reversivelmente a antropologização da citação, da origem da modernidade, do romantismo. Esta humanização «ingénua» da origem vai ao encontro da dependência da estética de Schiller perante a prosopopeia de que nos fala Rui Estrada: os fenómenos da natureza estão “desligados em si mesmos e entre si” (Estrada, 2002: 78), têm o dever de se respeitarem uns aos outros e dispensam a razão. A natureza detém o entendimento que define o seu estado de «heautonomia». A emancipação da natureza depende da prosopopeia e a representação depende da emancipação. Quanto à poesia, ela parece depender exclusivamente da racionalidade: “Baseio-me no princípio de que o sentimento é uma forma gasta de composição.” Os “ambientes irreais e desesperados” são organizados pela inspiração, que será uma imaginação estética (sob a forma de um *enjambement*, a maior parte das vezes, zero), que falta à vida mas que pertenceu a alguma ordem social mítica. Também aqui a estética colmata as falhas da ideologia e constitui o “imaginário kantiano” (Eagleton, 1990).

Uma das incongruências verificadas está no facto de a inspiração ser racional, isto é, os ambientes irreais e desesperados são racionalmente organizados pela inspiração do autor. Isto deixa de parecer contra-intuitivo se aceitarmos que o sujeito da enunciação desaparece: apenas fala o material histórico. Esta poesia vende-se ao jeito dos hi-fi, ou seja, dá garantias da sua própria qualidade. A poesia seria metal ouvido em dispositivos hi-fi (o material literário seria a página em branco, como veremos) que garantiriam a fidelidade da voz das Musas (e do poeta): vozes convertidas a simbólico, que criaria o imaginário (Kittler, 1999: 36). Essa irresistibilidade, porém, que também é comum na imagem (quando vemos um anúncio da Coca-Cola ficamos incompreensivelmente com sede), funciona com a ajuda da argumentação meta-textual. É Richard Moran que nos diz, nestes termos, que as metáforas são irresistíveis: compreendê-las é acreditar nelas. Para Rui Chafes, mais relevante do que acreditar nas imagens é fazer os outros acreditar nelas: a sua razão de ser reside no poder do efeito. Em Nuno Júdice, a metáfora não pretende reconstruir semanticamente os termos, pois está suspensa a nomeação, mas, tão-só, vestir ideias com imagens. Assim sendo, incluindo um carácter imagético, a obra de Júdice não deixa de se declarar como arte: uma boa porção da artisticidade está na asserção, alargando os limites da instituição artística, como o pretendeu, do mesmo modo, a *PoEx*. Ao autor cabe realizar a *Aufhebung* das formas históricas que lhe chegaram em ruína (Diogo, 2005: 160): “[...] ganhei presságio, insatisfa-

ção, ruína. E pude assumir as violentas consequências do poema, a vontade desordenada, o espírito inquieto da criação.” Da junção das ruínas não nasce um todo mas nova ruína que dá corpo ao Fragmento como método gnoseológico por excelência, em diametral oposição à indução científica, atacada por Popper.

A síntese concretiza-se com recurso a uma espécie de “poder esemplástico” da imaginação que de Man (1999: 60) encontrou em Coleridge. A função da arte e da literatura seria a de revelar a realidade oculta bem como a realidade visível:

“O mundo da imaginação torna-se então uma realidade mais completa, mais totalizada, que o da experiência quotidiana, uma realidade tridimensional que acrescentaria um factor de profundidade à superfície plana com que habitualmente nos confrontamos” (*idem*: 65).

Assim, falaríamos da obra de Júdice como de uma *gestalt* criada pela interação figura/fundo, embora a *Vorstellung* seja levemente interventiva, i.e., re-conceptualizando pouco os conceitos do Romantismo, que, para além disso, seria uma espécie de hiper-percepção que nos permite ver as coisas na sua completude ontológica e assim “mudar as nossas vidas”, como Rilke diria. Tudo isto às expensas da metafísica. Veja-se o seguinte excerto do poema, já citado, “Apogeu da Gramática” de *A Noção de Poema*, em que o material à disposição forma uma comunidade estética que cultiva uma subjectividade aristocrática:

“Eis contra quem proponho o contágio temporal do poema. Atento à autoridade divina, esperando o refluxo atlântico dos ventos litorais, habitante da reconstrução do cisma, eu me concedo uma incómoda herança,
o silêncio sangrento da ruptura; eu reinvento uma civilização segregativa, expurgada da fumigação diurna da vulgaridade; eu reinicio a prática de uma aristocracia tumultuosa, longe das métricas conformadas dos cultores da celebração – elogiando a intenção paranóica do poema, o desespero enfático da solidão, a cor espaçosa da genealogia...”

Na poesia de Nuno Júdice e na *PoEx* emancipou-se a contingência: todo o material do sistema literário é equipolente, o autor define a sua gramática com elementos do sistema, que é uma espécie de Tao, um fundo de latência de onde tudo pode sair literariamente. Porém, em Júdice a estética é a ideologia purificada, constitui-se como um *sensus communis*: descobrimos, enquanto comunidade consumidora de arte, que temos algo em comum que nos reencontra com nós mesmos e com os outros (Eagleton, 1990). A inter-subjectividade estética kantiana mais

não é do que o reforço da solidariedade comunitária através do sentimento e da sentimentalidade. Daí que Rui Estrada ataque Eagleton quando este reduz a estética a este imaginário inter-subjectivo, removendo a vertente cognitiva da arte. Assim sendo, a arte mais não seria, com a licença de Goodman, do que mais uma unidade do Serviço Nacional de Saúde: a catarse e a integração social garantiriam o bem-estar psico-fisiológico dos seus utentes.

A estética mais não seria do que a reconciliação com a mãe, da qual o artista se afastou quando experienciou os “martírios da cultura” (Schiller, 2003: 54). Aliás, Rui Chafes (2000: 15) só acha concebível a compreensão do incaptável se “comermos o coração da própria Mãe”: entranhá-lo é mais do que compreendê-lo, pois o símbolo estabelece um vínculo com o cosmos e aponta para a proximidade do sagrado (Ricoeur, 1987: 73). A descoberta da mulher que “vai salvar o homem” (Chafes, 2000: 15) decorre da descodificação, feita nas entranhas, do dito simbólico que revela o carácter sagrado da natureza. Algumas experiências humanas fundamentais constituem um simbolismo imediato que preside à mais primitiva ordem metafórica. Este simbolismo originário parece aderir ao mais imutável modo humano de estar no mundo. Jean-Luc Nancy (1994: 63) faz depender a “abertura do mundo” de procedimentos técnicos, reveladores da unidade da Arte e que lhe permite (à Arte) (se) sentir. Em Chafes, o ferro é o princípio da construção e a essência da escultura. Nancy vai ao encontro de Ricoeur quando diz que a Arte, mais do que expor uma fenomenologia, é a fenomenologia ela mesma, que concentra, em discrição, o incaptável. Ricoeur, aliás, recusa firmemente a redução da metáfora à cognição, recorrendo, entre outros expedientes, à *Selbst-Affektion*. Em suma: “la finitude est le se-sentir de l’infini en acte, sa touche forcément discret” (*idem*: 61). Consequentemente, para Chafes (2000 : 17), a ciência sente-se mais limitada do que a Arte quando se aproxima ontologicamente dos objectos, que vão permanecendo irreduzíveis a uma compreensão:

“Vi ali um telescópio que, quando se espreita por ele, nos oferece a visão da mais absoluta escuridão. É um ponto negro na paisagem, um instrumento para a visão que é a única maneira de não ver o luminoso palácio.”

Este «texto escultórico» é modernista na medida em que se forma sobre uma *dúvida epistemológica* (Fokkema, s/d: 31), em que o mundo descrito não é mimeticamente descrito nem sequer previamente se almeja esse fim, tendo em conta a *Incerta e Aventurosa Precisão do Mundo*, a confluência de real e irreal, como em *Parsifal*, numa embriaguez insus-

tentável que derroga a racionalidade restando, apenas, a catarse (ausente – razão da ausência – em alguma da modernidade literária como o demonstra a dramaturgia de Brecht, a lírica de Sylvia Plath, &c.). Da estrutura formal e construtiva da obra referida podemos dizer que “[...] considera a sua ligação ao fundo material em termos quer de uma expressiva indiferença quer de uma rejeição funcional [...]” (Manuel Castro Caldas, *in* Chafes, 2000: 127).



Incerta e Aventurosa Imprecisão do Mundo

Retomemos o texto inicial de *A Noção de Poema*. Depois da animização da natureza e da desumanização do sujeito, vemos que “o amor ressurgirá na destruição recíproca.” A interpretação da frase leva-nos a conceder importância ao contexto para chegarmos ao “utterance meaning”: diz-se S é P quando se quer dizer S é R. Não nos interessa, mas, leríamos literalmente o enunciado com recurso, por exemplo, à continuidade batailliana. Isto comprova o carácter “twice-true”, como lhe chamou Ted Cohen, deste enunciado. Metaforicamente, tanto sujeito elocutório como objecto são suprimidos. Na linguagem do criacionismo radical de Hausman, diríamos que há uma integração semântica dos termos, não muito longe da *Aufhebung*. Esta poesia começa por rejeitar o copyright da criação de mundos alternativos (em boa medida, com recurso a uma injeção simbólica nas coisas para superar o seu esvaziamento simbólico na era da reprodutibilidade técnica), o que a torna pós-modernista, pois há “a passagem da dominante epistemológica (modernista) para a dominante ontológica (pós-modernista)” (Diogo, 1997: 28). Estendendo a metáfora ao texto, diremos que é proposta uma supressão da interacção entre figura e fundo: a figura é o fundo, o romantismo fala à revelia do autor, que não regressa, obviamente, arredado de condicio-

nalismos temporais: “Este material em si nunca surge sem nos dizer que não quer senão um autor” (*idem: ibidem*). A síntese, que é percepção da liberdade da estética, é concretizável mediante a “destruição recíproca” que não defrauda a autonomia do objecto.

Diferentemente, a interacção figura/fundo é, em Rui Chafes, estritamente dependente do contexto. A figura dá um novo significado simbólico ao fundo, enquanto que a figura aguarda que o fundo lhe dê consistência. Noutros termos, a figura projecta-se sobre o fundo para que este, já com sentido, perfaça a *gestalt*. Já Wittgenstein dizia que a actividade perceptiva dependia da mobilização de toda uma cultura. Aplicada esta ideia à obra de Chafes, a antimonumentalidade tornar-se-á uma resistência à assimilação da obra pelos princípios da cultura burguesa. Entramos, por conseguinte, no espaço negativo da escultura que é a perda absoluta de lugar. Paralelamente, a técnica fará a obra chegar-a-si pela sua especificidade, que marcará a singularidade nas artes. A fidelidade ao objecto mantida desencadeia incongruência, posto tenha sido criado um anti-mundo que choca com a estabilidade da cultura burguesa (não confundível com a economia burguesa, às avessas da cultura burguesa, pois aquela se baseia na concorrência, que coloca em cheque a estabilidade). Espolia o seu lugar ao convocá-lo para interagir com a forma. Simultaneamente, dir-nos-á que a forma é um erro.

A antimonumentalidade implica a perda da iconocidade da escultura monumental. A simbolização consequente diz-nos que: “Uma bomba dionisíaca rebentou dentro da cabeça de Apolo” (Helder, 2006: 120), a verdade desvendou-se através de uma forma enigmática e abstracta. Tal como Wagner e Nietzsche, Chafes procura o vínculo ancestral transmissível ao exterior bruscamente de maneira a “acordar as vísceras” (*idem*: 118). As obras de *Durante o Fim* renegam a cidade, são colocados num

[...] espaço nomádico, bárbaro ou primitivo a que Deleuze e Guattari chamaram «segmentário» e ao qual corresponde um «código polívoco» e uma «territorialidade itinerante»” (Caldas *in* Chafes, 2000: 137).

Em Júdice, o que irrompe da destruição fantasiosa do sujeito e do objecto é uma entidade a que poderíamos chamar natureza, outro conceito construído pela síntese. Digamos, metaforicamente, que o texto é uma metáfora visual em que se justapõem elementos não-compossíveis que se tornam perceptualmente co-presentes de uma vez só. Nesse sentido, vejamos o que nos diz Adorno (1993: 73) a respeito da relação da dialéctica hegeliana com o construtivismo:

“Uma das mais profundas intuições da estética hegeliana consiste em ter reconhecido, muito antes de todo o construtivismo, esta relação

verdadeiramente dialéctica e em ter procurado o êxito subjectivo da obra de arte onde o sujeito nela desaparece. É mediante tal esvanecimento, não através de conluio com a realidade, que a obra de arte irrompe, se alguma vez o faz, na razão simplesmente subjectiva.”



Lugar que não é um lugar (uma voz que vai enfraquecendo)

A expressividade poética apenas encontra viabilidade no gesto: “Tento exprimir-me na verdade física do gesto”. O tocar mais não é do que o sentido total, a soma de todos os sentidos (Nancy, 1994: 35). O tocar sente-se a sentir, toca e é tocado pelo que toca, apresentando o exterior sensível “*comme tel et comme sensible*” (*idem: ibidem*) e aproximando o distante e o íntimo. Em outros termos, o tocar é a integração correspondentista provocada pela sinestesia. As coisas poeticamente reveladas são um comparecimento, um ser-ao-mundo. São, essencialmente, (a delimitação de) um espaço ontológico. A arte que valoriza a sua técnica enquanto essência da Arte, do singular (plural), toca a transimanência do ser-ao-mundo (*idem: 36*). Como o termo ser-ao-mundo indica, o supra-sentido que apreende tudo absorve em movimento, mantendo-se fiel à estereoscopia imagética: “O que é a poesia, senão o conhecimento desmesurado da imagem, a transfiguração plena da regra em horizonte, a plástica em consciência?”

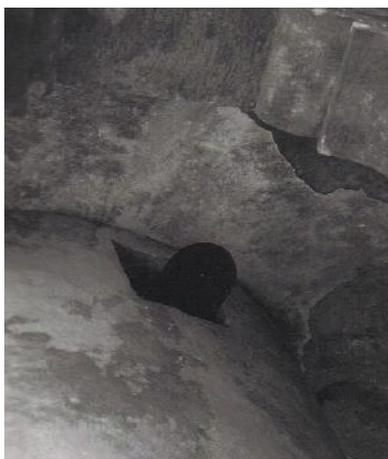
Essa essência do Ser trans-imanente que busca a poesia é a estética ideologizada que coloca os indivíduos ao serviço do poder político, a estética que subsume a lei para que se manifeste a natureza solidária do

homem (Eagleton, 1990). A apropriação do material do romantismo por Júdice tem uma aplicabilidade performativa que visa elidir qualquer dissidência sócio-política: “Ao acordar, dediquei-me a redigir uma nova poética que incluísse uma arte de comportamento, isto é, uma forma de unir estreitamente a arte e a vida.” Fish já nos advertira para o facto de que toda a literatura e crítica literária é, indiscutivelmente, um acto político. A estética redimiria a desarmonia provocada pela retórica ao reger-se por “uma ideia de equilíbrio e entendimento comum do qual está ausente o conflito ou a divisão” (Estrada, 2002: 11).

Schiller vai mais longe do que Kant às expensas, porém, da prosopopeia, que humaniza a natureza (*idem*: 77). Ao pretender explicar o belo de uma forma “sensível e objectiva”, Schiller demonstra que, no domínio estético, a razão não governa os sentidos e os sentimentos e, ainda, que há uma objectividade estética (“Olho de frente o crepúsculo”), isto é, há um “mundo intuído pelos sentidos que tem já por si um significado estético” (*idem*: 71). Uma acção estética é uma “acção não-livre autonomamente livre” (*idem*: 72), isto é, é aquele momento em que comprovamos, na *Lebenspraxis*, a introjecção da estética como lei moral, reconstruindo a subjectividade com base nos termos da universalidade estética. Desse modo, convertemos necessidade em liberdade, dever em hábito. Apenas perceberemos a autonomia da estética fenomenologicamente, pois a razão determina a autonomia da natureza. Ora, a compreensão da liberdade decorre da produção em nós da ideia de liberdade protagonizada pelos próprios objectos: o sujeito não a pode apreender sob pena de atentar contra a autonomia dos objectos. O entendimento apenas dá uma forma aos fenómenos, pois estes têm uma liberdade determinada a partir do interior: “Tudo se pode reduzir a fórmulas simples de movimento”. É este aspecto que dá forma à fábula schilleriana (*idem*: 77). Os objectos e os fenómenos conferem a si próprios uma lei, igualando a razão humana. Se a estética se socorre da retórica, invalida o seu projecto de “céu aberto do senso comum”, posto coloque a desordem em jogo.

Em Júdice, a autonomia do material é que suprime o autor. Ao servir-se do material, Júdice parodia, inintencionalmente, a modernidade, como, aliás, o fizeram as vanguardas (Calinescu, 1999). Para além disso, parodia, inintencionalmente, a vanguarda enquanto apropriação falhada de um material auto-subsistente. A autonomia é uma recollecção de material matematicamente estruturado e a obra é arte por asserção. Por isso, a arte exprime e está na “melancolia de um lugar perdido” (Chafes, 2000: 17) e não supera o luto da perda e da separação a não ser através do *disenfranchisement* filosófico da arte enunciado por Arthur Danto: a

arte de Júdice e a de Chafes investigam a sua essência exclusivamente por sua conta. Bürger diz-nos que essa essência é um conjunto de procedimentos técnicos (cf. Diogo, 1997: 13). O Romantismo, ou melhor, o cepticismo, é que levou a poesia e a literatura a lutarem, entre si, pela sobrevivência (Cavell, 1994). Chafes parece ter descoberto o ferro como técnica e como Arte e a oficina como espaço de emancipação da obra. Chafes revela, também, uma inteligência do *craft*. Não obstante, a obra mata o pai.



Que tudo sem nós por si continua

A tecnicidade ela mesma é, simultaneamente, o «désœuvrement» da própria obra, coloca-a longe de si, leva-a a tocar o infinito (Nancy, 1994: 66). O «désœuvrement» técnico é que institui o fim da arte, revelando, por outro lado, a sua pluralidade. Se o abandono das técnicas fosse o fim da arte, então a música seria traduzível poeticamente: a obra mais não seria do que um conjunto de semelhanças e de diferenças, um vestígio de arte. A «Arte» das artes mais não é do que um vestígio e de cada obra mais não sobra do que um vestígio que é vir-a-presença (Nancy, 1994: 157).

Júdice serve-se do ritmo como restituição enérgica da aura perdida na era da reprodutibilidade. Esse ritmo facilitaria a memorização da poesia, que, mais tarde, o desenvolvimento dos media veio a dispensar, pois passou a haver outras formas de armazenamento da informação (Kittler, 1999: 79). Chafes, um autor com a marca saliente do gótico,

recusa-se, como Rilke, a enterrar os últimos objectos, justificativo da aura envolta na sua obra.



Aura

Como vimos, uma das vantagens da *low tech* é a memorização. Concordamos com Diogo (1997: 33) quando este nos diz que a insurreição da poesia de Júdice contra a servidão filosófica revela a página em branco como essência da arte. Em “O Todo é Pôr a Maior Relação Possível”, o autor diz-se a trabalhar a página em branco: “Só, como se fosse a primeira vez, eu trabalho a página, de um lado ao outro em branco.” A obra de arte não recalca: apresenta ordenadamente o material à disposição. A figura deixa de ser o fundo por inoperância e por *décalage* temporal: “Os motivos do poema multiplicados pela distância do fundo à superfície”. Apenas há uma relação possível, que converte, metaforicamente, a poesia num *Ersatz*. Posto seja analógica, a obra romântica inviabiliza a reprodução. A analogia é retórica ou é paródia inintencional. A superação do nada da página em branco supera o desencantamento moderno. Digamos que Júdice recoloca o autor no nada para destruir a música da alma (Agamben, 1999), recuperando a magia evaporada no mercado (Adorno, 1993: 74) através da “qualidade poética”.

O autor encontra-se obsessivamente no quarto em confronto dramático com a página em branco. O “sobrenatural da imagem poética” liga simbolicamente o homem ao cosmos sem a mediação do *Logos*: a imagem poética revela a unidade do texto com o material seleccionado. O símbolo é essa relação estreitamente corporal com o mundo que insta-

la a *Bildung*: “a iniciação através da experiência consciente do Ser” (de Man, 1999: 280). A relação figura/fundo salientaria a ontofania. Estes textos apontam para uma prioridade onto-genética a ter em conta no momento da produção, redefinindo-os como poética. Com tudo isto, dar-se-ia à *humanidade a sua mais completa expressão possível* (Schiller, 2003: 63).

Em “Crítica Doméstica dos Paralelepípedos” da obra de 1973 com o mesmo nome, parece criticada, desde logo, a identificação da obra com a estrutura, de tal forma que a objectualidade se tornaria a literariedade: “e a sua composição relativamente líquida adquiriu a espessura do gelo e queimava”. Sobrevvaloriza-se a arte como expropriação e como *Ersatz* e inviabiliza-se o regresso do autor. Os paralelepípedos são depuração matemática que solicita a sequencialidade na leitura de modo a serem logicamente apreendidos. Por conseguinte, a *PoEx* tem um pendor semanticista. Contrastivamente, a obra de Júdice propõe um olhar imediato sobre figura e fundo em que a homo-espacialidade decorre duma predicação que une poesia romântica e, idealmente, material que se quer auto-sustentado. A justaposição destes elementos não-compossíveis é determinante para a delimitação de uma esfera autónoma da arte onde ocorreria uma totalização da experiência humana e “a flight from reality”, (Wellbery, 1990: XVII). Consequentemente, Júdice está entre o autor e o outro, no preciso momento histórico que conduziu ao outrar-se.

A matemática das formas parece depender do acaso, de um lance de dados, que actua sobre o autor, com razão e entendimento em sintonia: “A probabilidade mansa de sofrer os golpes do acaso aventura-me.” A prosopopeia, de que já falámos, autonomiza a contingência no seio do sistema. Ora, a contingência reintegra o sujeito hamletiano na “plataforma do Infinito” com “as marcas sangrentas do mito”. Esta ideia ajusta-se ao Romantismo que se caracteriza por essa fixação na imagem da Mãe, que desencadeia a produção discursiva mas que inabilita o sujeito na *Lebenspraxis* (*idem*: XXII). A obra de Júdice tornar-se-á côncava quando já não puder ser mediatizável, às custas do desaparecimento do sujeito elocutório, quando a estrutura valer mais do que o material, quando a mecanização se sobrepuser ao sopro da imaginação: “Dentro de séculos serei um paralelepípedo côncavo, / dentro de milénios também de milénios também eu serei uma Pirâmide.” Logo, Júdice crê na subsistência do material para além da sua estruturação. Para o autor, o material teria uma justificação fora de si, o que não acontece com os paralelepípedos da *PoEx*, que resultam da transformação do material em

objecto formal. Não obstante, mesmo estas formas côncavas evocam, na sua envolveria visível, o invisível envolto.

Por seu turno, a escultura de Rui Chafes é marcada pela sua inactualidade, posto sejam evocados, entre outros, princípios góticos, como o comprova o sentido de verticalidade, em diametral oposição à horizontalidade minimalista e pós-minimalista. A vida e o ser, dizia G. Bachelard, é vertical. Lakoff e Johnson exploraram as conotações associadas à verticalidade presentes nas metáforas estruturais. Essas metáforas nascem, literalmente, do corpo. É do corpo que nasce a cognição pois, na teoria de Lakoff e Johnson, as metáforas organizam os nossos conceitos. Servindo-nos da teoria da metáfora sucintamente apresentada, dizemos que a escultura é a arte mais indicada para ajustar o corpo ao espaço (ontológico). Assim, será a escultura a responder a essa fome de contacto no corpo (Chafes, 2000: 19). Corpo esse que não é o típico da cultura urbana, mas o de um horizonte cultural futuro avizinhável da paisagem futurista de *Blade Runner* ou *Mad Max* (Almeida, 2006: 8).

Ao recuperarem o Romantismo, Chafes e Júdice erigem um espaço *impróprio* de intemporalidade e de inactualidade. Do Romantismo apenas chega o silêncio: esta “voz não consegue falar, não consegue calar-se” (Chafes, 2000: 19). Ambos o recuperam como material e ambos não reconhecem a inferência como meio para a interioridade do que se apresenta: ele situa-se na ordem do simbólico e propõe uma re-equacionamento das nossas formas de representação. Desta feita, estas obras descobrem a trans-imanência do que ficcionalmente representam. É o *disenfranchisement* filosófico da arte que dá às obras a sua identidade e que fomenta a apetência do material para jogar entre imanência e transcendência. No caso de Júdice, a apropriação do material, característica da pós-modernidade, funciona como uma paródia da modernidade, característica das vanguardas. O quarto e a página em branco aproximam-no da modernidade. A epífora é instantânea, a distância cronológica esbate-se. Por sua vez, Chafes destrói o mundo (Ricoeur, 1987) e constrói convictamente um anti-mundo através do poder alquímico do ferro. O símbolo estala o *Kitsch*. Nesse fundo, as perdas do autor e da *Bildung* desembocam na forma como perda. A epífora é excessivamente impertinente e, como tal, coloca-nos mais próximos da obra de arte. O símbolo e a metáfora, que nascem do corpo e que nos introduzem no mundo, só nos concedem o silêncio do autor que não regressa e o do romantismo que apenas fantasiosa e retoricamente terá um lugar na pós-modernidade.



Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo)

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1993): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- AGAMBEN, Giorgio (1999): *Ideia da Prosa*. Tradução, Prefácio e Notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2006): *Rui Chafes. A Doce Flor da Desordem*. Lisboa: Caminho.
- CALINESCU, Matei (1999): *As Cinco Faces da Modernidade*. Lisboa: Vega.
- CAVELL, Stanley (1988): “Emerson, Coleridge, Kant (Terms as Conditions)”, em *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: CUP, pp. 27-49.
- CHAFES, Rui (2000): *Durante o Fim*. Textos de Manuel Castro Caldas, Rui Chafes, Aurora Garcia. Lisboa: Assírio & Alvim
- DE MAN, Paul (1999): *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre a Retórica da Crítica Literária*. Introdução de Wlad Godzich. Tradução de Miguel Tamen. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.
- DIOGO, Américo António Lindeza (1997): *Linguagens de Fazer, Afazeres sem Linguagem*. Braga-Pontevedra: Cadernos do Povo – Ensaio.
- (2006): *Canícula e Fantasia*. s/l: Publicações Pena Perfeita.
- EAGLETON, Terry (1990): *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- ESTRADA, Rui (2002): *O Céu Aberto do Senso Comum. Um Mapa dos Conflitos entre a Estética e a Retórica*. Coimbra: Angelus Novus Editora.
- FOKKEMA, Douwe (s/d): *História Literária. Modernismo e Pós-modernismo*. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega.

- HAUSMAN, Carl (1989): "A Reconsideration of Interactionism", em *Metaphor and Art*. Cambridge: CUP, pp. 46-81, 2.
- HELDER, Herberto (2006): *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim
- JÚDICE, Nuno (1991): *Obra Poética (1972-1985)*. Lisboa: Quetzal Editores.
- KITTLER, Friedrich (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: SUP.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live by*. Chicago: CUP.
- NANCY, Jean-Luc (1994): *Les Muses*. Paris : Galilée.
- RICOEUR, Paul (1987): "Metáfora e Símbolo", em *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, pp. 57-81, 3.
- SCHILLER, Friedrich (2003): *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*. Tradução, Introdução e Comentário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- WELLBERY, David E. (1990): "Foreword", em KITTLER, Friedrich: *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: SUP, pp. VII-XXXIII.

Poesia, *performance*, cinema.

O caso Jérôme Game.

SÉRGIO GUIMARÃES DE SOUSA

O cinema, não há como negar, contaminou decisivamente a literatura nas suas diversas modalidades expressivas e estéticas. Suficiente exemplo disso são os escritores da *Lost Generation*, responsáveis pelo chamado «camera eye style» (ou, se se preferir, «realismo objectivo»), narração muito assente na *mostração* (Gaudreault) dos ambientes e das personagens em vez da explicação e assaz ancorada na segmentação do texto pelo viés da montagem. Em consequência disso, os escritores aprenderam a configurar o espaço em planos, e a literatura passou a definir-se bastante pelo uso sistemático de elipses, pela multiplicação de perspectivas e pela dissimulação do narrador sob o manto razoavelmente opaco de focalizações externas, restritivas e não interventivas (como, desde logo, observou Claude-Edmonde Magny em *L'âge du Roman Américain*, hoje um clássico na matéria).

Esta presença notória da ontologia visual no discurso literário, é lícito dizê-lo, prosseguiu com o Surrealismo (os poetas surrealistas, fãs de Chaplin ou Buster Keaton, encararam o ecrã, qual inconsciente a céu aberto, como uma inovação susceptível de potenciar o espontâneo, o insólito e o *naïf*); e, não sofre dúvida, acentuou-se muito nitidamente com o *Nouveau Roman*. Estreitamente vinculados à *Nouvelle Vague*, os novo-romancistas foram sugestivamente apelidados de «cineastas da linguagem». Porquê? Porque desinibiram, pondo radicalmente em causa a (pretensa) estabilidade das categorias da narrativa, a criação romanesca dos seus parâmetros tradicionais à custa de uma apropriação insaciável da exterioridade visual ensinada pela sétima arte. Assim, e em nome, portanto, de uma vontade de redesenhar os contornos da prosa literária em função de uma espécie de pulsão escópica despertada pela linguagem

cinematográfica, autores como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet ou ainda Nathalie Sarraute (e, em Portugal, sobretudo Alfredo Margarido com *A Colmeia*) romperam, a bem de uma exterioridade visual extrema, com referências e interpretações afectas à vivência afetivo-subjetiva das personagens e detiveram-se, com uma paciência pouco menos do que *zen*, a descrever o real esvaziando-o de conteúdo interior e funcional. Ou seja, o real tornou-se como que insubstanciado e representado por um rigorismo esquemático decorrente de um objectivismo extremado em descrições – ou melhor, visualizações – abstratas. Como seria expectável, esta atomização à exaustão desembocou numa minudência excedentária e, por isso, desconexante.

O mesmo é dizer, resultou em quadros anti-representativos (anti-analógicos e arreferenciais), com os quais se pretendeu mimetizar o registo fílmico, na medida em que, como sustentavam os novos romancistas, (i) no cinema a visão fragmenta macroscopicamente o olhar (não por acaso, o Novo Romance ficou também conhecido por «école du gros oeil», note-se); e dado que a (ii) focagem fílmica proporciona e supõe uma «visibilidade total», o que leva os escritores a registarem tudo, como se manuseassem uma câmara, que é como quem diz, a abdicarem do processo de seleção através do qual se racionaliza e hierarquiza a matéria descrita.

A atualidade dá prova de querer continuar a desafiar a capacidade de o texto literário, razoavelmente indiferente às fronteiras institucionais onde a crítica por vezes ainda o confina, absorver a sétima arte (e não apenas), conciliando o que lhe é ontologicamente próprio – a dimensão abstracta do signo verbal, com as derivações polissémicas e as múltiplas densidades de sentido que é capaz de engendrar – e o mundo visual e o seu cortejo de correlatos. O que não é sem ampliar decisivamente as potencialidades expressivas da literatura, como se compreende. Um desses casos de fecundo diálogo interdisciplinar é, não se duvide, *Flip-Book*, texto de Jérôme Game – cujo título, logo à partida, evoca o animatógrafo – que apela a um novo horizonte hermenêutico e ontológico e que, como seria de esperar, questiona a noção de género; em suma, é um texto que se preocupa com a sua ‘natureza’. E o que essa preocupação sublinha é o deslizar da obra para o estatuto de criação híbrida.

Antes de mais, quem é Jérôme Game? Nascido em 1971 (Paris), membro do Comité de Redação da revista *Action Poétique*, co-fundador do quarteto poético-musical <*sense high/ sense low*>, publicou, desde 2000, 9 títulos de poesia e tem-se desdobrado por diversos países em *lec-*

*tures-performances*⁸⁰. Enquanto espaço aberto a experimentações e inovações estético-expressivas, a poesia de Game, cuja dimensão performativa se nutre de colaborações diversas com músicos (Didier Aschour, Kristoff K. Roll, Jean-Michel Espitalier, Laurent Prexl), técnicos do audiovisual (vídeo-poemas com Naby Avcioglu, Valérie Kempeneers; veja-se *Ceci n'est pas une légende ipe pe ce*, DVD de vídeo-poemas, Incidence, col. Le Point sur le i, Marselha, 2007) e, inclusive, com bailarinos (como é o caso de David Wampach), a poesia de Game, ia dizendo, pautava-se por ostentar um nítido pendor pela montagem e pela elipse, expedientes técnico-discursivos com os quais engendra significativos efeitos de gaguez – emperro da voz assemelhável a uma autêntica litania que estiliza sem mercê as palavras com síncope abruptas e impõe ao discurso interrupções sem descanso –, e provoca consequências de precipitação e telescopia. Não é, aliás, ocioso sublinhar que Game, ao enfatizar a dimensão corpórea da língua e ao conceder particular atenção à palavra capaz de sentidos autossustentados pela sua matéria (ao inverso de um Blanchot, com a sua visão quase mística da literatura e, correlatamente, da linguagem como transcendência), como que põe em prática – neste caso, em versos – uma concepção da língua tributária de Deleuze (*Différence et Répétition, Logique du sens*⁸¹), para quem «Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. [...] Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même» (Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Coll. Champs, Paris: Flammarion, 1977, p. 10), Jacques Rancière (*La parole muette*), Pierre Alferi (*Chercher une phrase*), Foucault (*Les Mots et les Choses*) ou Barthes (*Le Plaisir du Texte*); e não anda longe do trabalho criador de outros colegas de ofício, com os quais mantém uma inegável afinidade criadora, como Dominique Fourcade, Jean-François Bory, Anne Portugal, Olivier Cadiot ou Anne Parian. Leia-se, ao acaso, um excerto (e repare-se no gosto pela miniatura, digamos assim, e pela gramática pouco menos do que mínima e, em boa verdade, atropelada pelo gaguejo dos cortes, sendo a questão essencial talvez a da relação entre as cesuras e o corpo sonoro das palavras), extraído de *ça tire suivi de Ceci n'est pas une liste* (éditions Al

⁸⁰ Eis, a propósito, algumas das suas *performances* mais recentes: *Liquid Becoming ou vers plus de consistance encore*, Festival de Bâtie, Genève, 2008; *L'oreille est dans les choses*, Le Quartz-Scène Nationale de Brest, 2009; *L'art syntactic'*, Musée des Beaux Arts, Caen, 2009; *dé/ cadrage*, Printemps de Septembre, 2010; *ECRANS/REPLAY*, com David Wampach, Festival actOral. 10, Marselha, 2010; *Departure Lounge*, Fondation Cartier, Paris, 2010; *In the Loop*, Villa Arson, 2011.

⁸¹ De Deleuze, veja-se também «Klossowski ou o corpo-linguagem» (*O mistério de Ariana*, Trad. e Prefácio de Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 1996, pp. 9-47).

Dante, Paris, 2008): «lâche ses coups/ se dégage é dé/ tend le coup/ scule ur le t/ rrain sur le/ quel on m/ arche en p/ ente/ une flaqu/ ui r/ ecouvri-rait t/out/ ce//» (p. 43). Se Jérôme Game não é um poeta que pretende dizer o indizível, a verdade é que o que diz di-lo sob a forma de uma esteticização (uma linguagem reinventada) que não será sem suscitar uma reação de espanto – sobretudo, se é que essa categoria de leitor ainda subsiste, a quem é, renitente a lírica sem rima –, desde logo por se contrapor ostensivamente à mínima possibilidade de uma dicção proficiente, como se vê. Isto como se, afinal, a relevância da linguagem radicasse no seu entorpecimento discursivo; e mais do que isso: como se ir até ao limite das potencialidades da linguagem, como é bom de ver, supusesse, ao arrepio da gramaticalidade, uma medida drástica apta a destilar a sua quintessência: a destruição, por eclosões sucessivas, da palavra como objecto unificado, reduzindo-a a uma espécie de sintaxe de fragmentos; o que isto parece significar é sobretudo a conversão da língua em corpo, e se tal como na disfunção causada pela gaguez existe uma tensão entre o que o corpo faz e o que dele se espera, também cada verso de Game se gasta nesse retesamento entre as palavras fragmentadas e um desejo persistente de continuidade. E a gaguez ao serviço da criação poética (e, nesta matéria, vale a pena nos lembrarmos, como fez Deleuze, do grande poeta romeno Gherasim Luca) é uma desmistificação do verso cuidado (leia-se, o que não cede ao emperro da linguagem), que permite, segundo afiança Jérôme Game, efeitos que a linguagem espontânea e fluida não consente: «ce qui m'intéresse c'est le bégaiement, un pseudo ratage de l'élocution/énonciation pour paradoxalement, en surrenchérisant, faire un pas de côté hors de notre nature d'être coïncé dans mon propre langage, dont je perçois qu'il ne dit pas grand-chose spontanément» (autresetpareils.free.fr/documents/JeromeGame.pdf).

A literatura de Jérôme Game ensina, assim, a radicalidade de uma linha de fuga que se define por cada palavra e cada conjunto de palavras veicularem a alternativa de uma *outra* substancialidade. O bloqueio da voz à conta da gaguez, pelas flagrantes dificuldades criadas à oralização do verso, se em certos autores adquire uma tonalidade lúdica⁸², em Jérôme Game presta-se, não será irrelevante sublinhá-lo, ainda à outra finalidade que constitui o epicentro da sua criação: as *lectures-performances*. A gaguez e não só, a avaliar pelos efeitos de modulação, digamos, tecno-mecânica, da substância verbal – isto é, a poesia como

⁸² Como é o caso de Manuel António Pina, conforme sublinha Osvaldo Manuel Silvestre em «Manuel António Pina. Um Camões para todas as idades», *Ler*, n.º 103 (julho de 2011), p. 51.

linguagem em processo de de/recomposição da sua materialidade (inumanidade da linguagem) –, tendem a converter a *performance* do poeta numa espécie de fala (ou voz *off*) híbrida da linguagem. Isto porque a linguagem não provém de um sujeito que expressa sentidos (através, por exemplo, de metáforas, como é típico do discurso lírico). É antes uma linguagem que se vê votada à desregulação dos seus sentidos.

Acresce, no plano da escrita, a desconstrução da sintaxe da linguagem mediante procedimentos como o recurso à maiúscula, a momentos de deslocação configurados por espaços em branco, o uso de grifos, etc., como se verifica neste excerto, oriundo de *écrire à même les choses*, ou, onde o poeta parece elaborar fragmentos de uma poética breve da sua forma de criar: «Ça fonctionne au défaut de sa propre/ ça/ syntaxe// le vide ouvert en nous a par avec nos amusements avec les/ oeufs// je n'y comprends/ il y a impossibili/ té à prorocédéer à/ des générali/ on voudrait céd on voud dont ce qu'on ce serait/ mais IMPOSSIBILIT'// c'est/ on assiste à une/ transformation des substances/ à une dissolution des formes/ on atteint à au clapotement/ cosmi ipirituel/ de la DÉPERDITION// [...] si vous faites exprès/ en retard sur le/ signifi-é/ faites-vous expr/ entraîner le lecteur toujours/ aussi plus loin sans dans l'englouti/ du dans ll'ment du frag/ éthique interpersonnelle/ esthé. politique. Du// flou ottement// dilution inconciliable avec la notion la solution d'une/ continui/ vous nous avez dissolv/ / fixe le

fixer l'évanescent// cette constante élision/ entraîne un codage/ *_ocution*/ un bloc/ *_déroutant* des frases sans bord/ télescopage d'1/ a po n'est pas un genre est une manière vitesse contre la litté/ roulage/ entement//» (Inventaire/Invention, Paris, 2004, pp. 22-24). Qualquer leitor mais afecto a uma lírica «romântica» nota certamente a ausência de metáforas, a presença de imagens (ou quase) e, obviamente, as várias formas assumidas pelo descontínuo discursivo.

E trata-se de uma poesia, além, portanto, de forma de expressão ancorada numa panóplia invulgar de expedientes que a descomprometem da especificidade do verso e a descartam da subjetividade (realçando a matéria), uma poesia, ia dizendo, que se encara como entidade derivativa, se com isso quisermos dizer a poesia que amplia as suas fronteiras através não só da assimilação de dispositivos de comunicação interdisciplinares como também, insista-se neste ponto crucial, que se alimenta da fusão irrestrita com outras práticas expressivas (música, dança, audiovisual). Por outras palavras, uma poesia, perfeitamente consciente da (e satisfeita com a) porosidade das suas balizas, aberta às possibilidades tecno-digitais e ao diálogo interartes e, em consequência dessa contiguidade, susceptível de existir transversalmente, isto é, essencialmente fora

dos lugares a que nos habituamos a encerrá-la (o lugar das páginas do livro e, por extensão, da leitura tradicional). Não por acaso, num artigo teórico sobre a interconexão entre as artes, Jérôme Game, que, além de poeta, refira-se de passagem, não desdenha o seu papel de crítico literário e, como tal, assina textos teóricos sobre literatura experimental e debruça-se, com não pouco interesse, sobre matérias adstritas à estética (ou possivelmente à meta-estética), Jérôme Game, dizia eu, fala de «*poétique du (dé-)bord*»; e nesse artigo escreve: «*Chauffée par près de deux siècles de désarticulation de ses normes (qu'elles soient thématiques, génériques ou stylistiques), la poésie est aujourd'hui plus que jamais désireuse d'explorer ses dehors et de se confronter à ses autres. De fait, ma génération s'étire – sans se disperser – dans toutes les directions : musique, performance, images, théâtre, danse, toutes ces pratiques donnant lieu à de multiplex croisements où l'écriture cherche à se favoriser dans le rapport à ce qu'elle n'est pas*» («*In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement*», *Littérature*, n.º 160, dezembro de 2010, p. 48). E mais adiante: «*Autour de quatre grands topoï – le son (enregistré, modifié ou live, comme musique ou comme voix, amplifié ou sec, bruit ou montage radiophonique), le corps (parlant ou performant, chorégraphiés ou pas, gestes ou postures), l'image (mouvante ou pas, numérique ou autre, de toute taille), la scène (seul ou a plusieurs, via la danse ou le théâtre) –, le rapport de différence entre médias et littérature peut ici être dit extro-jecté dans la production d'une oeuvre hybride (une performance, un livre-CD/DVD, une affiche, un diaporama, un film, un disque, etc.) composant une pluralité de relations entre éléments hétérogènes et dessinant ainsi un certain type d'aesthesis contemporaine : celle de la mise en co-présence des discours et des sensations, et partant, de leur extrême fluidité. Sans rejouer le Cabaret Voltaire de 1916 ni les happenings des années 1960, il s'agit bien là de machines virtuelles (qu'elles soient abstraites ou incarnées) tentant de figurer le sensorium actuel, son artefactualité particulière, l'«actualité» político-sociale telle qu'elle est formatée par les *mass media* ou, à l'inverse, une perception plus idiosyncrasique et dé-historicisée des choses – ou d'autres modèles encore, aucun paradigme ne s'imposant véritablement aux autres. Boutures, concrétions, étirements, ellipses, boucles redistribuant les sons et les images de la condition hypermoderne pour en retracer les aspects paradoxaux ou l'intensité objective, ces réorganisations hybrides de l'énonciation comme du récit sont volontiers portées à traiter le réel sous un angle critique, voire symptomatique. Elles sont souvent réalisées à base de montages ou *cut-up* de registres différents (médiatiques, techniques, politiques, narratifs, canoniques ou*

autres) mais aussi, on l'a dit, de pratiques dont l'hétérogénéité prétend déjouer le recodage générique opéré par l'économie culturelle dominante. L'idée n'est pas de tout mélanger mais plutôt de ménager une scène à l'hétérogène sur laquelle fictionner l'expérience contemporaine» (*id.*, pp. 49-50). E noutro texto, publicado num número da revista *De(s)génération*s, focado no tema da «desfiliação», diz Jérôme Game, refletindo sobre uma possibilidade (assaz canónica, a avaliar pelos nomes convocados) de contaminação entre pintura, literatura e cinema, o seguinte: «Par exemple, l'agencement Manet-Flaubert-Antonioni : un monde bascule autour de cet axe, tout un plan emerge soudain. Une carte virtuelle, un territoire d'effets plus que de poupées russes et leurs liens d'identité à 'identité', d'intimité à 'intimité', s'emboîtant» («Je suis le défilé de Shéhérazade et de Pénélope», *De(s)génération*s, n.º 2, fevereiro de 2007, p. 6).

Da bem razoável bibliografia de Jérôme Game, constam os seguintes livros (afora os já acima referidos *ça tire suivi de Ceci n'est pas une liste e écrire à même les choses, ou*): *Sans palmes et sans tuba*, éditions Contra maint, Toulouse, 2007; *Tout un travail*, Fidel Anthelme X, Marselha, 2003; *Corpse&Cinéma*, CCCP Press, Cambridge, 2002; *Polyèdre suivi de La Tête bande*, éditions Voix, Metz, 2001; *Tension*, éditions Fischbacher, Paris, 2000; e ainda uma porção assinalável de textos publicados em várias revistas (*Quaderno, Boxon, Horlieu, Le Nouveau Recueil, Fusées, Doc(K)s, Les Cahiers du refuge, Il Particolare, Issue, Java, Action Poétique, Cahiers Critiques de Poésie, Art Press, Inventaire-Invention, La Polygraphe, Le Quartanier, Critique, Barca, Son@rt, Gendai Shi Techo, Formes Poétiques Contemporaines FPC, [h]apax, La Revue X, è@e, IF, Canicula, Dé-Génération, Incidences, Res Poetica, Grumeaux, Revue Internationale des Livres et des Idées*). A obra, em bom rigor, ficaria incompleta se não mencionássemos igualmente as peças áudio e vídeo (entre outras, *Quid_CD-R_* n.º3, Cambridge, 2002; *CD Boxon* n.º 13, Lyon, 2003; *Julien Blaine, Bye-bye la Perf' le DVD*, Editions k'a / Al Dante, Ille-sur-têt, 2006; *La poésie! nuit*, 2009, <http://vimeo.com/2090486>) e as peças radiofónicas (*Atelier de Création Radiophonique*, 'Audible inaudible. D'un devenir-sonore de la poésie', France Culture, Abril 2003; *Up for Air*, Resonance 104.4 FM London, Novembro 2003; *Critical Secret*, n.º 15, 2005, montagem de David Christoffel: www.criticalsecret.com/n15/index.php?art=8; *Atelier de Création Radiophonique*, 'HK Live!'⁸³, France Culture, Janeiro 2011) deste cria-

⁸³ Eis o que vem, só para se ficar com uma ideia, no *poster* que publicita «HK Live!»: «Carte postale radiophonique d'un séjour à Hong Kong à l'été 2010, « HK Live! » dresse un

dor, que não cessa de interrogar o potencial da linguagem que a poesia é em confronto (e simbiose) com outras literacias e linguagens, que é como quem diz: o lugar da linguagem.

Em 2007, Jérôme Game publica *Flip-Book*. Sobre este livro, comecemos por dizer o óbvio: que se trata de um texto fortemente condicionado pela experiência visual do cinema. Mas atenção – e sejamos claros neste aspecto decisivo –: não é um texto que visa recuperar as histórias propostas pelo ecrã, uma vez que Jérôme Game prefere apostar, digamos, na criação de efeitos de sentido longínquo em detrimento de tópicos alinhavados de uma história; e nem sequer é um texto que acalenta o intuito de se construir sob a égide de técnicas narrativo-discursivas decalcadas da sétima arte. Embora, verdade se diga, o faça. De facto, o leitor dir-se-ia, não raro, guiado por uma câmara verbal a embalá-lo, não sendo difícil recensear técnicas como a profundidade de campo, o *zoom* ou a notória tentação de escrever em plano-sequência (tal como, recorde-se, segundo Deleuze, Rossellini se apropriou cinematograficamente do estilo indireto livre de Flaubert).

O que está, porém, em jogo em *Flip-Book* é a imagem fílmica; ou melhor, a imagem fílmica, com os seus ritmos e a sua gramática, captada pela linguagem verbal, com tudo o que isso acarreta do ponto de vista estético e expressivo. O livro é constituído por uma sucessão, por mera oposição disruptiva (não há elementos conectores a suturar as transições), de quadros narrativos breves, todos eles representativos de filmes oriundos do «American Independent Cinema», elencados, como se de créditos se tratasse, no final da obra (*The Killing of a Chinese Bookie*, de John Cassavetes; *Blue Velvet*, de David Lynch; *Mulholland Drive*, também de David Lynch; *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, de Jim Jarmush; *Beau travail*, de Claire Denis; *Bad Lieutenant*, de Abel Ferrara; *Sombre*, de Philippe Grandjeux; *Lost Highway*, de David Lynch; *Wasup'Rockers*, de Larry Clark; *A Women Under the Influence*, de John Cassavetes; *Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas; *Elephant*, de Gus Van

portrait virtuel de la ville-Etat et voyage dans sa matière sonore, réelle comme fantasmée. Un narrateur circule sans frontière entre l'univers cinéma asiatique et celui, prosaïque, de Hong Kong aujourd'hui, saisi au micro portable. Transpercé par les bruits, voix, dialogues et humeurs de la ville comme de son reflet à l'écran, sous influence, il déambule verbalement entre ces univers comme une boule de flipper rebondit dans une boîte sous verre, propulsé par la matière sonore du tissu urbain (son grain, sa plastique, ses protagonistes). À même cette surface poreuse et hétérogène, il ne suture rien mais évolue en explorateur de lui-même, de ses affects, de ses désirs, de sa confusion, jouant dans sa voix et ses propres phrases plans-séquences et idées de montage rapportés à l'expérience immédiate du champ urbain. Où comment la captation sonore d'une ville (de ses bruits, de ses images, de ses récits) permet un ré-embayage littéraire et la création de formes nouvelles».

Sant; *A Pianista*, de Michael Haneke; *Le Vent de la nuit*, de Philippe Garrel; *Days of Being Wild*, de Wong Kar Wai). O conjunto desses quadros ou fragmentos, cuja legibilidade simples não requer especial clarividência crítica, é oferecido de um modo tão impessoal quanto possível. Nenhum narrador ‘intruso’ surge a comentar o que quer que seja. De resto, os pequenos episódios representados nos quadros são triviais (ou assim se presume). Por todos eles, leia-se este, referente a *Days of Being Wild*: «La caméra recule elipse de la salle de bain blanc cassé lumière à l’encadrement de la chambre marron foncé. Il se lisse les cheveux gominés, sa peau glabre abricot ses épaules lisses découpent le maillot de corps blanc vif ses cheveux noirs au lit, à la chambre minuscule, lit défait en robe fourreau en pointu négligé sa choucroute noir remonte, effilée, mince, de longs bras taille de guêpe elle proteste, véhémence, allongée, assise, récrimine. La caméra danse immobile entre les murs bleus, il pleut, la fenêtre sur le noir de Hong Kong il encaisse sobrement il sourit. Elle aussi.// Ses yeux sont mats ses narines épatées son regard mélancolique sa moustache est collée.// Ils jouent à *cats and dogs*. Ils jouent à *il existe un oiseau sans pattes qui dort dans le vent et se pose seulement le jour de sa mort*. Ils jouent à *il pleut doucement dans les flaques dehors*». Dir-se-ia, pensando em Jacques Rancière (*Le Destin des images*), que cada fragmento justapõe uma «phrase-image», e assim sucessivamente.

John Stout (numa conferência proferida na Universidade de Montréal em maio de 2010, com o título: «L’image cinématique détournée chez Sandra Moussempès et Jérôme Game»), indagando o porquê destes quadros ‘fílmicos’, sublinha a sensação de *estranhamento* que a leitura deles – a experiência perceptiva solicitada – provoca (e aqui não há como não pensar nas teorias estéticas dos Formalistas Russos, faço notar) no leitor um tanto convertido em espectador; e assinala que todos os trechos fílmicos descritos carecem de ação e põem em cena personagens impenetráveis, o que não impede, antes pelo contrário, Jérôme Game de salientar a dimensão da violência (e a da sexualidade); e assinala ainda que a não-ação desses quadros se prende com – e enfatiza – o estilo marcadamente visual de cada um, o que significa, enfim, transpor para o discurso verbal a fluidez da estética do cinema. Noutros termos, as sequências fílmicas selecionadas e convertidas em linguagem verbal são de molde a valorizar a expressão do estilo visual dessas sequências, valorização que, neste caso, passa, a bem da inovação da língua, pela maleabilidade da palavra. Vale dizer, pela maior ou menor capacidade de lhe conferir visualidade através dos meios de que dispõe e que engendra (litotes, elipses sintáticas, novos ritmos e inusitadas formas de pontuar que mimetizam efeitos de campo e fora de campo, prolongamentos frá-

sicos assemelháveis ao plano-sequência, etc.), sem o empecilho do pensamento ou da mera descrição, ou se quisermos, sem o entrave da percepção sensorial direta que é a visão. Ou, como diria o próprio Jérôme Game, no seu artigo já mencionado: «*écrire comme on sent qu'on voit, sans en passer par une pensée de la représentation ni par la description de ce que l'on aurait sous les yeux. Cette écriture de l'après-coup* pourrait-on dire, laisse alors toutes ses chances (c'est en tous cas le pari de *Flip-Book*) à la production de nouveaux effets poétiques, ceux d'une langue débarrassée de ses tournures habituelles et ainsi à même d'offrir un sens frais» (p. 54). Mais: «[...] brancher sa langue sur ce qui lui est étranger (la composition d'une toile, le zoom à travers un écran, le gros plan d'une installation), la tendre depuis cet extérieur-là, l'y recomposer en machine abstraite à travers laquelle du nouveau est susceptible d'apparaître. Oeuvrer *avec* et *à travers* d'autres artistes, admiratif de leurs gestes comme de leurs sensibilités – vidéastes, photographes, peintres, plasticiens –, pour redéployer ma langue, *(ré-)apprendre à écrire en les regardant faire*, écrire le nez dans l'écran, face à la toile, les yeux glissant sur la surfasse du moniteur, rebondissant sur les angles du cadre comme une boule de flipper, affecté, redistribué par cette puissance des oeuvres qui insiste longtemps après qu'on a quitté leur présence. L'idée n'est pas d'imiter ou de mimer servilement mais de s'exciter à la danse des autres, et la fumer dans ma pipe – *l'écriture* –, d'amorcer sur de nouvelles bases et de réembrayer *al fresco*. Du coup, tension permanente, stylistiquement parlant, entre la fable et la vignette, le récit et le tableau, le *sound-bite* et le *slide-show*» (*op. cit.*, pp. 54-55).

É este, na verdade, e no que ao cinema toca, o desafio maior que se propõe a escrita literária de Jérôme Game, e isto através de uma linguagem norteadada, como sucede com cada um dos fragmentos filmoliterários de *Flip-Book*, para produzir a sensação de uma desconcertante impessoalidade. «Un récit» – para tomar de empréstimo palavras do próprio Jérôme Game – «qui n'appartient à personne et ne va vers personne en particulier» (autresetpareils.free.fr/documents/JeromeGame.pdf)⁸⁴.

⁸⁴ Para quem desejar somar à leitura de *Flip-Book* o estudo do autor com alguma profundidade, deixo aqui uma recolha significativa (a mais exaustiva de que disponho) sobre o seu percurso literário (se é que podemos falar de percurso literário *tout court*): «Le son de la lettre», entrevista concedida a M.-J. Latour, *L'En-je lacanien*, n° 17, novembro de 2011; Ch. Delaume, *Les Passagers de la nuit*, France Culture, 18 de fevereiro de 2011; C. Blisson, *Stradda*, n° 19, janeiro de 2011, p. 45; A. Fichet, B. Lebâcle « Sur Over Game », http://www.khiasma.net/archives.php?id_article=516&id_group=119 [Vidéo da exposição: <http://khiasma93.blogspot.com/2011/01/over-game-le-film.html>]; P. Dassibat, «portrait»,

Tentatives premières, France Culture, 30 de outubro de 2010, <http://www.franceculture.com/emission-tentatives-premieres-autour-de-la-poesie-2010-10-30.html>; M. Billy, «A bas le bruit. Vive le poézi», *Médiapart*, 31 de outubro de 2010, <http://www.mediapart.fr/club/blog/marielle-billy/311010/bas-le-bruit-vive-le-poezizerome-game>; F. Buium, *Fuel Paper*, outono de 2010, pp. 39-40; O. Marboeuf, *Croisements*, abril 2010, <http://khiasma93.blogspot.com/2010/04/avec-ou-sans-game-1.html>; H. Marchal, *Le Monde*, 26 de março de 2010, p. VII; S. Raguenet, *Action Poétique*, n°198, dezembro de 2009, p. 92-93; J.-P. Bobillot, *Action Poétique* n°196, junho de 2009, p. 101; J.-P. Bobillot, *Poésie sonore. Eléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, Reims, 2009 (veja-se *index nominum*); Alexis Fichet, *blog Lumière d'août*, abril de 2009, <http://collectiflumieredaout.blogspot.com/search/label/poesie>; G. Fayard, *Sitaudis*, março de 2009, <http://www.sitaudis.fr/Parutions/ca-tire-de-jerome-game.php>; M.-F. Ehret, *Cahiers Critiques de Poésie* n°17, março de 2009, p. 93; Chloé Delaume, *Tina* n° 2, janeiro de 2009, pp. 165-166; Yan Ciret, «Voice Over – Sur Jérôme Game», *Mouvement*, n° 50, jan.-março de 2009, pp. 158-159, <http://www.al-dante.org/image2/dossierdepreste/FICHEAUTEURGAME.pdf?PHPSESSID=ac029d7efb003fba68d02c763fcb3912>; C. Brisson, *Lettre de l'École de la Cause Freudienne*, n° 273, dezembro de 2008, pp. 58-59; N. Tardy, *Cahiers Critiques de Poésie* n°16, outubro de 2008, p. 263; N. Agostini, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°16, outubro de 2008, p. 179; D. Zabunyan, *Art Press*, n° 347, julho-agosto de 2008, p. 73; E. Loret, *Libération*, 22 de maio de 2008, p. VII; Radio Campus Orléans, «Sur la littérature», entrevista concedida a Dominique Jouvrey, 5 de março de 2008, http://88.191.69.150:8000/campusorl/ON_DEMAND/EMISSIONS/mercredi_1_080305_1900_00.MP3.m3u; Nathalie Quintane, *Sitaudis*, fevereiro de 2008, <http://www.sitaudis.com/Parutions/flip-book-de-jerome-game.php>; J.-P. Balpe, «Jérôme Game, vidéopoèmes», *Libé Blog*, fevereiro de 2008, <http://hyperfiction.blogs.liberation.fr/hyperfiction/2008/03/jrme-game-vidop.html>; M. Daniel, «La gamme vidéopoétique de Jérôme Game», *poptronics*, dezembro de 2007, <http://www.poptronics.fr/La-gamme-videopoetique-de-Jerome>; Philippe Richard, «Sur Ceci n'est pas une légende ipe pe ce», dezembro de 2007, <http://giney.overblog.com/article-7248596.html>; B. F., *Le Midi Libre*, 28 de julho de 2007, p. 7; J.-B. Gandon, «Les vers sortent du fruit», *Sortir* n°21, junho de 2006, p. 15; L. Menoud, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°11, março de 2006, p. 236; J.-M. Espitallier, in *Caisse à outils. Un état de la poésie française contemporaine*, Paris: Press Pocket, 2006 (veja-se *index nominum*); *SUR LE VIF*, n° 2/5, entrevista concedida a Jean-Marc Bailleu, janeiro de 2006, <http://autresetpareils.free.fr/documents/JeromeGame.pdf>; J. Donguy, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°10, 2005, p. 225; F. Guétat-Liviani, *Journal Sous-Officiel*, outono de 2005, n°026, p.20; S. Pihet, *De quoi parlons-nous*, n°3, setembro 2005, p. 1, <http://ed.lecloudanslefer.free.fr/dequoi.html>; M. Prudon, *Le Marché des lettres* n°5, verão de 2005, p. 11; E. Houser, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°9, junho de 2005, p. 239; A. Zimmermann, *Urbanisme*, n°341, março de 2005, p. 13; Radio Grenouille, 'Indisciplines', entrevista com X. Thomas, fevereiro de 2005, http://grenouille888.org/dyn/IMG/mp3/05-04-10_indisciplines.mp3; N. Agostini, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°8, novembro de 2004, p. 211; E. Rabu, *La Revue Littéraire* n°5, agosto de 2004, pp. 185-186; Ph. Boisnard, www.lelitteraire.com, junho de 2004; entrevista concedida a R. Sekigushi, *Gendai Shi Techo* [ou seja: *Cadernos de poesia contemporânea*], junho de 2004, pp. 156-157; E. Suchère, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°5, Abril de 2003, p. 115; F. Thumerel, *Champ littéraire français au XXe siècle*, Paris: Armand Colin, «U», 2002, capítulos 4 e 5; Ch. Prigent, *Cahiers Critiques de Poésie*, n°3, maio de 2002, pp. 108-109; A. Héllissen, *Le Magazine littéraire et poétique*, n°297, dezembro de 2001, p. 6; F. Courtade, *La Polygraphe*, n°20-21, outubro de

A experiência de representações musicais – Da Capo

VITOR MOURA

O modelo de levantamento das características que, em princípio, caracterizam a arte, em geral, e a música, em particular, assume, quase sempre, a forma de uma *reductio*. Se retirarmos todas as características que são comuns quer aos objectos de arte quer aos objectos comuns, com o objectivo de retermos apenas aquelas que serão necessárias e conjuntamente suficientes para definir a obra de arte acabamos, invariavelmente, com um resquício de qualidades, que se tornam clássicas candidatas ao lugar de “essência” do fenómeno artístico. Entre elas, provavelmente a mais insistente de todas, encontra-se a representação. Este texto não trata, directamente, da velha questão da representação em música. Pretende-se, antes, analisar o modo como a constatação de representações altera a experiência estética de uma peça musical. Ou seja, vamos deixar de parte a questão de saber se a representação é uma condição necessária do objecto artístico musical e deixaremos em aberto a hipótese, também plausível de uma forma clássica, da existência de música sem qualidades representacionais ou, ainda, a tese mais extrema segundo a qual existirá um antagonismo básico entre uma devida e estrita experiência estética musical e a consideração de supostas representações em música. Mas vamos admitir que há representações que são de tal modo supervenientes a determinadas experiências musicais que integram e condicionam a própria percepção da forma musical. Não queremos com isto arriscar no sentido de defender a tese segundo a qual toda a experiência estética musical envolve a consideração de representações. Mas interessa-nos averiguar a natureza, *pace* Eduard Hanslick, de uma sub-classe de experiências musicais que envolvem, necessariamente, representações.

A discriminação das qualidades regionais formais de uma peça musical, por mais elaborada e exaustiva que se apresente, abre sempre caminho à sensação de que “algo ficou por dizer”. A música parece ser demasiado importante para ser deixada entregue apenas aos músicos. Invariavelmente, coloca-se a questão em termos do “significado” da peça em análise. Um exemplo clássico é apresentado pelo andamento da “decisão difícil” (“Der schwer gefaßte Entschluß”), o último do último quarteto de cordas de Beethoven, nº16, opus 135, a última grande obra terminada pelo compositor. A toada de pergunta-resposta sugere a dificuldade de uma reflexão difícil sobre um assunto desconhecido. “Muss es sein? – Es muss sein!”: a inscrição de Beethoven no próprio manuscrito do Quarteto aviva a argúcia do hermeneuta e as hipóteses de interpretação multiplicam-se: referir-se-ia o compositor à inevitabilidade da morte?, trata-se de um questionamento do espartilho formal imposto pelas formas clássicas?, ou é a simples inspiração trazida pela senhoria que veio pedir o dinheiro da renda – “Tem de ser? Tem de ser!” A tendência a atribuir significado à forma musical encontra-se também patente na célebre observação de Tchaikovsky sobre o mesmo Beethoven: “Lamentaria se as sinfonias que saem da minha pena não significassem mais do que uma progressão de harmonias, ritmos e modulações. (...) De facto, a mente superior [de Beethoven] teria desprezado estruturas que fossem apenas concepções engenhosas de combinações de tons sem sentido, ainda que sensualmente belas.” E não será a própria “sensualidade” um “significado” a atribuir também à forma?

Há, tradicionalmente, duas formas de atribuir significado à música. O expressionismo defende que a música desperta emoções particulares naquele que a ouve; o representacionalismo afirma que a música refere, comenta e, em certo sentido, cria estruturas que pertencem ao mundo “extra-musical”.

Representação

O representacionalismo em música, que também podemos designar por iconicismo, ou referencialismo, encontra-se justificado, em primeiro lugar, pela existência de muita música clara e intencionalmente imitativa. O tema da espada Notung no *Anel do Nibelungo* de Wagner tem, no próprio grafismo das notas na partitura, a silhueta de uma espada. O seu *som*, numa espécie de *pantógrafo* sinestésico, reflecte esta analogia gráfica. A Marcha para o Suplício da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz descreve, a par e passo, o encontro do condenado com o cadafalso, a que nem

sequer falta a alusão ao tema do amor – a última coisa que ocorre ao condenado antes da execução – e o som da queda da lâmina da guilhotina e do rolar da cabeça. Quando Judite abre a Sexta Porta interdita pelo marido, em *O Castelo do Duque Barba-Azul*, de Béla Bartók, os glissandi da orquestra *referem* – mais do que sugerem – o escorrer de líquidos: são as lágrimas das esposas assassinadas. *Cantus Arcticus* do compositor finlandês Rautavaara vive da transmissão e desenvolvimento, ao longo dos vários naipes e timbres da orquestra, do som do voo dos pássaros que se ouve, gravado, no início do poema sinfónico. Em segundo lugar, o representacionalismo também encontra apoio naquela música que assume aspectos denotativos se tiver adquirido uma ligação indelével ao poema que acompanha. A *Ode à Alegria* de Schiller transforma os últimos andamentos da 9ª Sinfonia de Beethoven num símbolo para a *fraternidade* e os hinos nacionais facilmente se transformam em epítomes da pátria. Como terceira prova de representação musical, encontramos a música que normalmente acompanha determinadas ocasiões, como a *Abertura do Festival Académico* de Brahms, e que acaba, inevitavelmente, por funcionar como etiqueta para esse género de acontecimentos.

O representacionalismo tende a privilegiar um certo carácter icónico e / ou sinestésico presente em certa música (mas não, bem entendido, em toda). Alguma música evoca imagens. *La Mer*, de Debussy, não é uma elaboração sobre o modo como o mar soa mas sobre a forma como ele é, visualmente falando. Os Murmúrios da Floresta que ouvimos no Segundo Acto de *Siegfried*, de Wagner, – e que são geralmente catalogados como o primeiro trecho “impressionista” da história da música – são reminiscentes do calor do meio-dia sentido no interior de uma floresta, o cansaço da hora e o bruxulear do sol que se desprende das copas das árvores. Esta *troca* sinestésica, i.e., a tendência para acreditar que a música tem a possibilidade de evocar imagens tem, talvez, origem numa assimetria básica entre a representação visual e a *representação* musical: as imagens evocam outras imagens; os sons, normalmente, não evocam outros sons. Enquanto que as imagens pictóricas pedem ao observador que imagine estar a ver um objecto de um certo tipo, a música não pede, normalmente, ao ouvinte que imagine estar a *ouvir* o objecto representado. O tema de Grane, ao longo de *O Anel do Nibelungo*, não alude ao relinchar do cavalo mas ao seu aspecto triunfante. Isto é, em parte, explicado pelo menor grau de controlo que a música exerce sobre a imaginação daquele que a ouve, o que acontece não por defeito mas por excesso: a música é sobre-estimulante. Dada a importância da visão, em termos de informação sensorial, é normal que o ouvinte responda à força dos estímulos musicais com a elaboração de quimeras e montagens

visuais. A imagem é uma moeda de troca mais forte para trocar pelo estímulo fortemente impressivo e sugestivo da informação musical.

Mas esta falta de controlo sobre a *mensagem* cedo se revela um problema para o defensor do iconicismo musical. Um bom banho de imersão faz-nos sonhar acordados. Mas não é correcto dizer que é o banho de imersão que evoca o sonho. Ou que teremos sempre o mesmo sonho de cada vez que mergulhamos na espuma de banho. A relação entre a música e as imagens evocadas parece seguir um curso semelhante. Será que a música consegue, de facto, induzir as aparências visuais dos objectos que representa? Será de tal modo o mar, por exemplo, o único objecto de referência válido para *La Mer*? Parece muito pouco provável.

Aqui a questão força-nos a considerar, em separado, a representação de objectos físicos, por um lado, e a representação de eventos, emoções ou padrões emotivos, ou comportamentos, por outro. Relativamente a objectos físicos, parece pouco plausível que um determinado padrão rítmico-melódico possa, *pelo simples facto de ser ouvido*, funcionar como símbolo de um objecto físico. O tema do véu metálico Tarnhelm, objecto mágico que torna invisível aquele que o usa, em *O Ouro do Reno* de Wagner, sugere a ameaça velada do “Nacht und Nebel” de Alberich, o nibelungo ameaçado, mas está longe de funcionar como índice exclusivo do véu da invisibilidade (o compositor John Williams utilizou um tema muito semelhante como motivo musical da Arca Perdida, no célebre filme de Steven Spielberg). O tema da fonte de *A Mulher sem Sombra*, de Richard Strauss, sugere um movimento líquido mas o próprio Strauss utiliza um tratamento semelhante para acompanhar a entrada, de pés descalços, da Princesa Salomé, na ópera com o mesmo nome.

E em relação a eventos físicos? A música é um processo. Como todos os processos possuem certos padrões cinéticos (ritmo, tensão, clímax, crescendo, etc.) a música pode, portanto, *imitar* os aspectos cinéticos de tudo o que envolva movimento físico: apressar-se, acenar, deslizar, levantar voo, cair, penetrar, etc. Na canção *Nun Wandre Maria*, Hugo Wolf utiliza um movimento de terceiras paralelas para representar a fuga de Maria, José e Jesus para o Egipto: três linhas melódicas para as três personagens. E se acreditarmos que as expressões comportamentais de emoção se traduzem por movimentos, esta dupla homologia estrutural, entre música e movimento e entre movimento e emoção, torna-se um argumento importante para defender a natureza expressiva da música. É nesta base que o mais importante filósofo da música contemporâneo, Peter Kivy, insiste na noção de “ilustração” musical. Porque existe um isomorfismo entre o movimento da música melancólica e expressões

comportamentais de melancolia, o ouvinte da Sonata D.959 de Schubert *reconhece* essa forma como expressiva de melancolia. Outro exemplo. Aparte todas as outras conotações schopenhauerianas, *Tristão e Isolda* de Wagner é uma ópera sobre a ansiedade que caracteriza as paixões humanas. Os seus protagonistas estão constantemente em estado de espera. No primeiro acto, Isolda espera que Tristão a visite para que o possa confrontar, envenenar e, no mesmo passo, suicidar-se, o que não acontece porque a sua aia, Brangäne, troca o Filtro da Morte pelo Filtro do Amor, substituindo o apaziguamento pelo desassossego. No segundo acto, Isolda espera que Tristão chegue para a sua primeira noite de amor. O encontro é bruscamente interrompido pela chegada do Rei Marke, tio de Tristão e noivo traído de Isolda, e o amor não chega a ser consumado. E no terceiro acto, é Tristão que espera o regresso tardio de Isolda para o curar da ferida provocada por Melot. A abertura da ópera traduz esta ansiedade, jogando com a tradicional relação entre dissonância e resolução que está na base da música tonal. A sequência revolucionária de acordes que permanecem sem resolução, faz despertar, em ouvidos habituados às regras do tonalismo, uma impressão de inquietude, da ansiedade devida a algo que não encontra satisfação. Ouça-se, ainda a título de exemplo, o início do terceiro movimento, Presto, da *Sétima Sinfonia* de Beethoven e imagine-se que o mesmo recria uma súbita explosão de gargalhadas entre um grupo de amigos (logo depois de ter sido contada uma anedota, por exemplo).

Estes casos parecem convincentes quanto à capacidade da música *qua* processo induzir algo semelhante à representação de processos que com ela partilham transições de tensão e resolução. Deste modo, as qualidades expressivas do texto musical parecem tão intrínsecas à forma como as qualidades não expressivas – o ritmo, as indicações de dinâmica, a agógica. Contudo, entre constatar o funcionamento da música como processo, com características que podemos imputar a outros processos, e caracterizar esse processo como expressivo vai um passo muito significativo. Quando descrevemos a expressividade musical, utilizando termos que não se aplicam primeiramente a sons – como ansiedade, melancolia, divertimento –, estaremos a usá-los univocamente quando os aplicamos, respectivamente, ao domínio musical e à esfera não-musical? Insiste-se, frequentemente, no facto de tais termos estarem a ser sujeitos a uma transposição metafórica, a qual poderá ter justificação na nossa necessidade de catalogar a experiência auditiva ou, até, em causas linguísticas mais profundas. Ou seja, trata-se de uma “liberdade” estritamente linguística que será permitida conquanto não ultrapasse os limites de uma reacção, mais ou menos inevitável, às nossas dificuldades de

expressão. Aqueles que insistem em ver na atribuição de expressividade à música nada mais do que um jogo de linguagem defendem, igualmente, que o uso de tais termos não deve, porém, mistificar-nos ao ponto de acreditar que tais “propriedades” fazem parte intrínseca, de facto, da estrita forma musical.

Façamos, portanto, uma breve viragem coperniciana no sentido de indagar o que nos levará a recorrer a termos não-aurais para caracterizar as nossas experiências musicais. O emprego de vocabulário sinestésico, i.e., de vocabulário que atravessa as modalidades sensoriais, é recorrente e altamente estimulante. Trata-se de um fenómeno linguístico muito vasto, que, no âmbito musical, abrange três grupos de termos:

1. Utilizamos adjectivos que se referem a alguma propriedade percebida através de um outro sentido que não, por exemplo, o auditivo. “Brilhante”, “amargo”, “doce” ou “duro”, são termos que se aplicam, literalmente, e respectivamente, à visão, ao paladar e ao tacto mas que também são aplicados ao sentido auditivo.
2. Adjectivos usados para descrever as propriedades expressivas da música – “triste”, “alegre”, “melancólica”, “terna” – são, no seu uso primeiro, apropriados apenas aos estados emocionais de seres sentientes.
3. Os adjectivos estruturais, que usamos para descrever as propriedades complexas, estruturais da música e que têm uma origem não-aural ou não-musical: “notas longas ou suspensas”, “ponto de suspensão”, “movimentos paralelos”, “imitação”, “figuras ascendentes e descendentes”, “linhas que seguem outras linhas”, etc.

O primeiro grupo de termos é particularmente curioso e o seu tratamento, pela linguística contemporânea, revela alguns dados interessantes. É muito comum efectuarmos a passagem de um lexema de uma área sensorial para outra: as cores podem ser *mortas*, os sons *brilhantes*, o gosto *forte*, um timbre *agreste*, etc. A partir de análises linguísticas da poesia oitocentista, o linguista Joseph Williams propôs uma lei do intercâmbio semântico baseada em duas premissas importantes: a) que a maior parte dos lexemas transpostos metaforicamente provêm da experiência táctil, e b) que o campo semântico dos termos acústicos foi aquele que recebeu o maior número de importações oriundas dos outros sentidos. Medindo o número de importações – exportações de termos ao longo da circulação geral do vocabulário sinestésico, Williams chegou ao seguinte diagrama de *import-export* semântico:



Os termos tácteis transferem-se para palavras de paladar (um “gosto mole”), ou de cor (“cor suave”), ou de som (“som duro”); palavras do paladar tornam-se termos auditivos (“flauta doce”), ou de cheiro (“cheiro amargo”); o vocabulário cromático transforma-se em termos auditivos (“som brilhante”) e vice-versa (“cor berrante”); adjectivos de dimensão servem para caracterizar o som (“som profundo”), ou a cor (“azul superficial”). Não há palavras olfactivas primárias e, sintomaticamente, a cor e o som engendram muito poucos termos “exportáveis” sinestésicamente. As explicações para isto abundam. É provável que as palavras tendam a transferir-se dos sentidos mais primitivos, do ponto de vista evolutivo – i.e., os menos discriminativos, como o tacto – para os mais diferenciadores, os mais avançados, embora a contrária não se verifique. A maior riqueza de cambiantes dos *qualia* captados pelos sentidos mais discriminativos determina a necessidade de um vocabulário mais rico, o qual se obtém por uma importação e integração de termos de outras origens sensoriais. Ou talvez o campo acústico seja pouco rico em adjectivos próprios porque, em termos evolucionistas, o sentido da audição não seja o sentido que privilegiámos epistemicamente, concedendo esse privilégio ao tacto, que é considerado um sentido mais primário, menos iludível. Não é por acaso que procuramos sempre algo de “palpável” que, finalmente, nos redima das longas conjecturas e abstrações da nossa especulação mais etérea.

Seja como for, parece correcto afirmar que algumas *representações* musicais dependem da utilização de um adjectivo sensorial que foi sinestésicamente transferido. Tomemos o caso do termo “brilhante”. *A Criação* de Haydn começa com a descrição musical do Caos anterior ao momento da criação. A orquestra hesita harmonicamente em torno da tonalidade, nunca bem esclarecida, de dó menor. Quando se dá, finalmente, a criação da luz e o coro canta “und es ward Licht”, irrompe um tutti no acorde de dó maior. “Brilhante” é um termo muitas vezes associado à tonalidade particular de dó maior e, neste caso singular, em que os metais se destacam da *wall of sound* das madeiras, “brilho” é um conceito facilmente associado à experiência auditiva daquele momento

musical. A extracção da representação vive, portanto, do facto de “brilhante” poder ser simultaneamente predicado do som e da luz. A dupla predicação torna-se, por assim, dizer, condição necessária da representação musical, e razão para afirmar que a matéria musical induz um impacto visual, ainda que colateral.

A ideia pode ser repetida para cada utilização de termos sinestésicamente importados para a experiência auditiva. O som *profundo* do fagote ou do contrabaixo foi muitas vezes utilizado para denotar experiências visuais de abismo ou de descida: ouça-se a súbita transição da orquestra no momento em que Salomé se coloca sobre a cisterna onde Jokanaan se encontra encerrado: “Wie schwarz es da drunten ist!”, exclama a Princesa, e não sabemos se se está a referir à cisterna se à súbita mudança de paleta tímbrica. A transição de um tema de naipes mais graves para naipes mais agudos (de sons profundos para sons mais “leves”) induz movimentos de ascensão: como exemplo, ouça-se a entrada do coro dos prisioneiros no *Fidelio* de Beethoven, subindo das celas escuras para o pátio ensolarado: “O, welche Lust!, in freier Luft den Atem leicht zu heben”. As últimas três sinfonias de Bruckner estão repletas de momentos em que passagens mais longas num registo mais agudo e bem mais *piano*, normalmente a cargo dos violinos e da harpa, interrompem a série de células ou padrões rítmicos e harmónicos que se repetem em sucessivas combinações de timbre e de dinâmica. Nesse sentido, o Adágio da Oitava Sinfonia é emblemático, originando uma clara impressão de ascese (e este é o termo apropriado, dado o espírito de “oração” destas peças de Bruckner).

O céptico formalista, porém, objectará: no caso da *Criação*, como podem a luz e o som partilhar uma mesma propriedade de “brilho” se são objectos de 2 modalidades sensoriais bem distintas? Ao que se poderá contra-argumentar, mostrando que (a) “brilhante” é predicado univocamente nos 2 casos, segundo qualquer dicionário; (b) que o acorde de dó maior e a luz assemelham-se mutuamente porque são ambos correcta e univocamente descritos como “brilhantes”; e (c) que possuem a mesma propriedade de brilho por essa mesma razão.

No entanto, se a lei semântica de Joseph Williams se baseia no significado de dicionário dos termos actualmente utilizados, é o historiador lexicográfico que está a dizer ao linguista que palavras sensoriais existem agora no idioma, de onde provêm, quando é que se tornou correcto aplicá-las deste novo modo, etc. “Brilhante” pode ter passado da visão para a audição, através de uma fase em que era, de facto, aplicado metaforicamente aos sons. Contudo, a partir de certa altura, o termo passou a ser aplicado *literalmente* aos sons, perdendo a sua carga metafórica e, por-

tanto, o seu laço com a experiência visual. A hipótese da “transferência metafórica”, a que corresponderia um “vaivém sinestésico”, apenas caracteriza a fase genética do processo. Mas, uma vez ultrapassada essa fase, o termo *aural* adquiriu uma literalidade própria. Esta questão também preocupava Wittgenstein, quando debatia a questão do “sentido secundário” das palavras. Supor que esse sentido secundário terá sempre uma ligação, por assim dizer, umbilical ao contexto de origem seria atribuir um peso excessivo às conexões semânticas entre os termos. Se quisermos evitar esse *semanticismo*, optando por uma explicação do significado-uso das palavras, então deveremos concluir que o “sentido secundário” de termos como “brilhante”, “profundo” ou “doce” não se refere a usos periféricos ou não-canónicos das palavras mas a um “outro – e bem diferente – uso”. O esquema de Williams é muito atraente enquanto explicação linguista e cognitivista para a atribuição de expressividade e iconicidade às experiências musicais. Mas se, de facto, os termos que transferimos de actividade para actividade tendem a emancipar-se de usos anteriores e a ganhar um significado (leia-se: regras de utilização) distinto, há menos motivos para secundar uma teoria de invocação de imagens pela música. O mesmo se passará com a utilização de termos como “descrever”, “narrar” ou “ilustrar”, que adquirem uma modalidade específica ao serem aplicados à experiência musical.

Expressão

O segundo grupo de termos, que utilizamos para designar as propriedades expressivas da música, conduz ao tema clássico da atribuição de emoção à forma musical. É comum afirmar-se que o andamento Allegro con Brio da *Sétima Sinfonia* de Beethoven exprime alegria. Mas porquê alegria e não revolta? O que devemos procurar para decidir sobre isto? Sobre enunciados de expressão, os filósofos costumam distinguir entre o “sentido de expressão” e o “sentido expressivo”. Segundo o primeiro, “X é triste” significa que X possui qualidades que indiciam o facto de estar triste, algo que é apenas aplicável a seres consciente. O sentido expressivo de uma proposição como “X é triste” apenas significa que X exhibe qualidades (regionais) que normalmente também se encontram em seres capazes de sentir, de facto, tristeza. Os defensores da aplicabilidade do sentido de expressão às obras de arte reúnem-se sob o que se denomina Expressionismo Estético. Aqueles que, mais modestamente, apenas atribuem o sentido expressivo aos objectos de arte, dão origem ao Expressivismo Estético. Portanto, a resposta do expressionista a esta

questão pode seguir três vias diferentes, duas delas claramente expressionistas, e uma terceira, mais expressivista.

Em primeiro lugar, na versão mais simples de expressionismo, defende-se que a música é a transmissão de uma verdadeira emoção e que, para uma plena identificação dessa emoção, devemos recuar até ao estado de espírito do compositor quando compôs a peça. Este intencionalismo extremo costuma atrair duas objecções graves:

1. Muitas peças musicais são altamente individualizadas. O seu carácter único é, geralmente, invocado como razão da sua excelência. Mas é essa mesma individualização que nos impede de generalizar ou de supor que podemos fazer a arqueologia do estado de espírito do compositor no momento em que escreveu a peça. O *Allegro com Brio* da *Sétima Sinfonia* não tem paralelo em nenhuma outra obra e, portanto, não podemos afirmar, simplesmente, que quem escreve música como aquele *Allegro* está geralmente alegre. Por outras palavras: o nosso património de expressões correntes de alegria (faciais, de postura, etc.) é suficientemente amplo e indiferenciado para permitir uma aferição probabilisticamente segura do estado de espírito daquele que exhibe expressões similares. Mas o nosso património de expressões musicais é composto (pelo menos no que se refere àquilo que normalmente é considerada como a *grande* música) por instâncias demasiado idiossincráticas e individualizadas.
2. Não temos nenhuma prova independente do estado de espírito de Beethoven ao escrever a peça.

Numa segunda versão de Expressionismo, o que se transmite é o estado de espírito com que ficam essas pessoas ao ouvir a peça. No entanto, é discutível, em primeiro lugar, se a música pode, de facto, suscitar sentimentos ou, pelo menos, uma gama suficientemente larga de sentimentos para que lhe possamos conceder essa qualidade sem excessiva generosidade. Há sentimentos como a angústia ou a melancolia que não carecem de qualquer objecto intencional para serem, por assim dizer, descodificadas pelo receptor. Mas outros sentimentos, como o medo e o ódio, ou a curiosidade e o prazer, envolvem um elemento conceptual, um objecto para o qual se dirige o sentimento. Mas a música não pode apresentar conceitos. Ela desperta sensações, como excitação, serenidade, lassidão, relaxamento ou tensão, mas estas são bem mais genéricas que sentimentos ou emoções. É difícil perceber como é que emoções como heroísmo ou dignidade poderiam ser despertadas sem

uma coeva transmissão de conceitos. Em segundo lugar, o termo “despertar” parece ser suficiente para descrever aquilo que a música faz. Não precisamos do termo “expressão” nem de nos referirmos ao compositor ou aos seus sentimentos sobre o assunto.

O Expressivismo, por seu lado, alude às qualidades regionais da música: “o scherzo é alegre”. De “esta música exprime alegria” podemos sempre retirar “esta música é alegre”, que é uma expressão metafórica, mas que não deixa, por isso, de ser uma descrição. Algumas qualidades regionais da música são qualidades do comportamento humano, principalmente dos seus processos ou estados mentais: indecisão, por exemplo. A questão que se coloca, então, é a de saber se algumas das qualidades regionais da música são qualidades humanas, como defendem as teorias da expressão. Ora, para justificar a atribuição de qualidades humanas à música é preciso mostrar que tais qualidades são uma função das suas qualidades regionais e sub-regionais. Por que motivo o corne inglês é normalmente conotado com a melancolia, ou o modo maior com alegria e carácter expansivo. Esta empresa encontra sempre, porém, algumas dificuldades básicas. Em primeiro lugar, a velha questão do carácter cultural e etnicamente condicionado dessas qualidades. São célebres os relatos dos primeiros Jesuítas no Japão, não compreendendo, de todo, como é que a música que ouviam num casamento era capaz de exprimir outra coisa para além de um infinito tédio. Outro problema, é que não há, normalmente, invariância entre dois sujeitos submetidos às mesmas qualidades regionais. Eles carecem de *instruções* para saberem o que devem relatar. Em terceiro lugar, onde não há linguagem unívoca mas apenas metáforas para descrever a música, há sempre lugar a algum desvio no entendimento das mesmas. As nossas descrições são sempre mais apuradas quando são ilustradas, recorrendo à própria música e chamando a atenção para as suas qualidades. As teorias expressivistas chamaram a atenção para o facto importante de a música possuir qualidades regionais que também atribuímos aos seres humanos. Mas esse mesmo passo também a tornou obsoleta. Não precisamos de dizer “A música *exprime* alegria”. Basta dizermos “A música é alegre”. “Exprimir” é um termo relacional: requer um X que exprime um Y, sendo ambos distintos um do outro. Mas quando dizemos “a rosa é vermelha” apenas temos uma coisa e uma qualidade. Do mesmo modo, na música será conveniente, e menos dado a mal-entendidos, proceder como se tivéssemos uma só coisa – a música – e estivéssemos a descrever a sua qualidade.

Existe ainda uma terceira teoria a pretender articular a forma musical e a vida mental. Trata-se da Teoria da Significação e os seus adeptos dispensam o despertar de emoções, tratando a música como “um símbo-

lo icónico de processos psicológicos”. A música “articula” e “elucida” a vida mental do homem, para tal apresentando equivalentes auditivos de aspectos estruturais ou cinéticos dessa mesma vida. É também chamada de Teoria Semiótica, invertendo-se a ideia tradicional de que todas as artes aspiram à condição da música: pelo contrário, é agora a música que aspira à condição de literatura. A música e a vida mental partilham determinadas características: tempo, variações de intensidade, impulsividade, relaxamento e tensão, crescendo e diminuindo. Por exemplo, e de novo, o início do Presto da *Sétima Sinfonia* de Beethoven emula o aspecto cinético do acto de compreender uma anedota: súbita excitação seguida de um amortecimento.

Supõe-se então que a música representa em função da sua iconicidade. Mas a semelhança apenas não é suficiente para que possamos dizer que algo represente algo: os objectos só se tornam signos através de uma estipulação verbal ou uma relação de causa-efeito. Ora, a música não é, normalmente, um signo convencional de nada, excepto no caso já aludido, mas muito extemporâneo, da música que é tocada em certas ocasiões. E também não parece funcionar, como pretende a Teoria da Significação, como um signo natural (como o fumo é um signo natural de fogo). Para ser um signo natural, teríamos de correlacionar certos fragmentos ou passagens com estados mentais específicos dos compositores. Ora como há um sem número de estados mentais que podem partilhar o mesmo padrão cinético, segue-se que a significação musical é incuravelmente ambígua (o Bolero de Ravel, por exemplo, pode denotar todos os processos psicológicos que se caracterizam por um intensidade crescente). Não conseguimos, simplesmente por ouvir a música, determinar quais são os processos mentais que estão a ser representados.

Portanto, devemos concluir que a música não exprime ou significa nada e que as interpretações sobre música são, geralmente, falsas ou hiperbólicas. As verdadeiras e mais significativas descrições do que se ouve sustentam-se na própria música. Mas quando assumem a forma de afirmações sobre significação, desviam a atenção da própria música, por exemplo, derivando para um intencionalismo biográfico disfarçado de musicologia ou para a livre-associação afectiva disfarçada de profundidade semiótica. A música não é nenhum símbolo do tempo ou de um processo mental ou físico; ela é, simplesmente, processo, i.e., “algo cujo curso ou destino nós podemos seguir com a maior atenção, sem distração”. E é isto que torna a música valiosa.

E no entanto...

Há um aspecto ligado à representação que é normalmente descurodo nas apreciações filosóficas sobre música. É que a representação pode ser particularmente valiosa como instrumento do desenvolvimento estritamente formal do discurso musical. Foi, em boa parte, a assunção do programa em música – o que inclui a ambição da música como representação – que permitiu, aos compositores do século XIX, libertarem-se das condicionantes formais do tonalismo, possibilitando ensaios cada vez mais arrojados de ampliação do sistema tonal e do médium musical, em geral. Antes de Bach e da estabilização do temperamento do tonalismo ocidental, era, normalmente, a forma da peça musical que garantia a unidade da peça. O antepassado das sinfonias, a suite orquestral, obtinha unidade, justamente, do facto de se apresentar como um conjunto de danças. Quando devidamente calibrada, a tonalidade tornou-se a principal fonte dessa mesma unidade: as peças organizam-se em torno da tonalidade dominante e do diálogo que esta estabelece com tonalidades que lhe estão próximas. Canonicamente, Berlioz, em primeiro lugar, e Wagner, de forma definitiva, transferiram o critério de unidade da peça musical para o programa, i.e., para a história a ser narrada, ou para a representação de eventos, de estados de espírito, de objectos, de personalidades. Daí que um neo-clássico como Stravinsky, desdenhasse dos intermináveis encadeamentos de *Leitmotive* wagnerianos, tão grandes “que não sabemos onde começam nem porque acabam”. Pois não, porque o seu critério de unidade é outro, embora hesitemos, *pace* Stravinsky em afirmar que estamos perante um critério, simplesmente, *extra-musical*. Esta transferência permitiu uma libertação importante da forma musical, que já não precisava de estar condicionada a um esquema de desenvolvimento, como a forma sonata, ou a um jogo tonal estável (mas conservador) uma vez que estas deixam de ter o papel exclusivo de garantir aquilo que Edward Bullough chamava a unificação da apresentação. Em última análise, é a, em certo sentido, *descoberta* da representação como ponto de arrimo da peça musical que estará na origem da revolução musical que conduz a expansões do médium como o politonalismo, o atonalismo ou o dodecafonismo. A observação deste ponto obriga-nos a repensar a velha dicotomia forma / conteúdo e, no limite, a substituí-la por uma perspectiva dual, como sugere Richard Wollheim: a representação que exige a forma que exige a representação.

Bibliografia:

- AA.VV., *Perspectives on Musical Aesthetics*, Londres: W.M. Norton and Co., 1994.
- Ismay Barwell, "How does art express emotion?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLV, n° 2 (Inverno de 1986).
- Malcolm Budd, *Values of Art*, Londres: Penguin, 1995.
- E. Bullough, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", in *Aesthetics. A critical anthology*, Nova Iorque: St. Martin's Press, 1977.
- Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis: Hackett Publ. Co., 1981.
- Richard Eldridge, "Form and content: an aesthetic theory of art", in *British Journal of Aesthetics*, 1985, 25.
- Alan Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder: Westview Press, 1998.
- Nelson Goodman e Catherine Elgin, *Reconceptions in Philosophy*, Indianapolis: Hackett Publ. Co, 1988.
- Gordon Graham, *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*, Lisboa: edições 70, 2001.
- Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, Lisboa: ed. 70, 1994.
- Peter Kivy, *Sound and Semblance*", Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Peter Kivy, *Authenticities*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Claude Lévi-Strauss, *Olhar, Ouvir, Ler*; Porto: Asa, 1995.
- Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: Chicago University Press, 1956.
- Robert Stecker, "Expression of Emotion in (Some of) the Arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLII, n°4 (Verão de 1984).
- Joseph Williams, "Synaesthetic Adjectives: A Possible Law of Semantic Change", in *Language*, 51, 1976.

Colaboradores

Fernando Aguiar

Nasceu em Lisboa, em 1956.

Desde 1974 publicou 18 livros de poesia, infantis e antologias de poesia visual em Portugal, Espanha, Alemanha e em Itália.

Foi incluído em 53 antologias literárias publicadas em diversos países.

Realizou 36 exposições individuais e participou em numerosas exposições colectivas. Desde 1983 apresentou mais de 140 *performances* poéticas em vários países europeus, Canadá, México, Brasil, U.S.A., Japão, China, Colômbia, Cuba, Hong Kong e em Macau.

Organizou diversas exposições e Festivais de Poesia e de *Performance* em Portugal, Itália, França e no Brasil.

Principais livros: *O Dedo*, ed. Autor, Lisboa, 1981; *Rede de Canalização*, ed. Câmara Municipal de Almada, 1987; *Minimal Poems*, ed. Experimentelle poetry, Siegen, Alemanha, 1994; *Os olhos que o nosso olhar não vê*, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 1999; *A essência dos sentidos*, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 2001.

José Paulo Pereira

Nasceu em 1955, na Ilha de Moçambique, e licenciou-se em 1987 em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde também obteve, em 1996, o grau de Mestre em Literatura Comparada. É actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, leccionando Literatura Portuguesa (Moderna e Contemporânea).

Da sua bibliografia mais recente destacam-se os títulos: *Uma cartografia transtornada: a Guernica de Carlos de Oliveira*, Coimbra, Angelus Novus, 2000; "Testemunho e(m) Ficção: Uma experiência «inexperenciada»", *Intervalo 2: O testemunho*, Lisboa, 2006; *O Exercício da Distância e o Limite do Limite*, Editora Vendaval, 2007.

Micaela Ramon

É Professora Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, onde lecciona Literatura Portuguesa e Português como Língua Estrangeira em cursos de graduação, pós-graduação e extensão.

É licenciada em ensino de Português–Francês, mestre em ensino da Língua e da Literatura Portuguesas e doutorada em Literatura Portuguesa por aquela Universidade.

Tem publicada a obra *Os Sonetos Amorosos de Camões. Estudo Tipológico* e ainda diversos artigos em revistas e actas de encontros, nacionais e internacionais, sobre temas ligados às áreas que lecciona, dentre os quais alguns dos mais recentes são: «Pour une classification généalogique des formes narratives de fiction de la période baroque. Fortunes et infortunes de la nouvelle» in *Cahiers de l'Echinox – Fortunes et infortunes des genres littéraires*, volume 16, Alain Montandon (coord.), Cluj- România: Université Babes-Bolyai – Le Centre de Recherches sur l'Imaginaire, 2009, pp. 87-97 ; «Noites de Inês-Constança de Fiama Hasse Pais Brandão. A pervivência de um mito literário na ficção portuguesa contemporânea» in *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*, n.º 2 Padrão, Galiza: Academia Galega da Língua Portuguesa, 2009, pp. 59-67; «Paraíso e Inferno na Representação do Brasil Colonial: dos textos inaugurais do séc. XVI ao Compêndio Narrativo do Peregrino da América, de Nuno Marques Pereira (1728)» in *Schola*, nº18, Maio 2010, Barcelos: Escola Secundária/3 de Barcelinhos/Câmara Municipal de Barcelos, pp.148-154; «Por quem os sinos dobram: o lugar da literatura não contemporânea no contexto do ensino universitário português» in *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*, www.simelp2009.uevora.pt , ISBN: 978-972-99292-4-3, 2010, pp. 12-22; «Glosas de Camões nas Obras Métricas de D. Francisco Manuel de Melo» in *Diacrítica – Série Ciências da Literatura*, nº24/3, Braga: Húmus, 2010.

Norberto Ribeiro

É natural de Matosinhos, no distrito do Porto, e Licenciado em Engenharia Electrotécnica pela FEUP (1974). Pertence aos quadros da EDP – Energias de Portugal, onde mantém actualmente, em conjunto com outras funções nesta Empresa, a responsabilidade pela Gestão e Manutenção da Iluminação Pública do Porto (responsabilidade que exerce desde 1986), sendo autor de várias intervenções de Projecto IP no

contexto urbano e responsável pelo desenvolvimento de Programas de Renovação de Equipamento e Optimização Energética.

É presentemente consultor da “LUZBOA”, Bienal Internacional da Luz de Lisboa.

Iniciou a sua actividade profissional em 1974, na extinta Federação de Municípios do Ribatejo, com sede na cidade de Santarém onde, após um período inicial em que colabora naquela zona no esforço de electrificação rural do País, ali desempenha o cargo de Chefe de Divisão de Estudos Projecto e Planeamento, abrangendo áreas que vão desde as infraestruturas de média tensão, às redes de baixa tensão e Iluminação pública.

Em 1984, transfere-se para os quadros dos então designados Serviços Municipalizados de Gás e Electricidade do Porto, onde desempenha, entre outras funções, a de Chefe de Divisão de Iluminação Pública e Serviços Especiais, entre 1986 e 1992, ano em que aqueles serviços são integrados na EDP – Electricidade de Portugal.

Um percurso invariavelmente ligado à Luz, nas suas múltiplas vertentes.

Pedro Meneses

Nasceu em Guimarães, em 1985. Licenciou-se em Estudos Portugueses – Ramo Ensino na Universidade do Minho em 2009. Concluiu, em 2010, na mesma Universidade, uma pós-graduação em Mediação Cultural e Literária – Especialização em Literatura e Cinema. Lecionou no ano lectivo 2010/2011 as disciplinas Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura em Educação na Escola Superior de Educação de Viana do Castelo. Publicou, em 2009, na revista *Schola* da Escola Secundária de Barcelinhos, o artigo *Sobre a representação e a condição do Romantismo n’ Os Maias*. Em 2011, publicou na revista *Diacrítica* do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, em conjunto com outros autores, uma *Breve cartografia do imaginário contemporâneo. NYC, femmes fatales, amazonas*.

Sérgio Guimarães de Sousa

Doutorado em Literatura Portuguesa, com uma tese intitulada «Entre-Dois. Desejo e Antigo Regime na Ficção Camiliana», é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Minho, onde também lecciona Literatura e Cinema.

Para além de diversos artigos em revistas da especialidade e de participar em vários colóquios e congressos, publicou os livros *Matéria de Leituras. Recepção, Hermenêutica, Cinema* (2000), *Teoria Breve da Literatura Infantil* (2000), *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura* (2001) e *Literatura & Cinema* (2003); e é co-autor das obras *Ensaio Garrettianos* (2001), *Crimes (Eco)lógicos. Natureza e Cultura nos Policiais de Tony Hillerman* (2003), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (2008), *Transversalidades: Literatura/Cinema/Viagens* (2009), *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco* (2010), *Estética e Ética em Sá de Miranda* (2011).

É ainda responsável pela fixação de texto de diversas narrativas camilianas: *Livro de Consolação* (2006), *Livro Negro de Padre Dinis* (2007), *História de uma Porta* (2009), *Memórias do Cárcere* (2011).

Vítor Moura

Doutorou-se em Filosofia na Universidade de Wisconsin-Madison. É professor na universidade do Minho onde lecciona Lógica, Estética e Estética da Arquitectura, sendo também investigador e vice-director do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

De entre as suas publicações mais recentes contam-se os artigos “Velocidade e acordo: o carácter metafórico das ideias estéticas”, in *Kant: Posteridade e Actualidade – Colóquio Internacional*, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007; “O espaço teatral e a condição do espectador”, in *Teatro do Mundo – O Teatro na Universidade, Ensaio e Projecto*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Foi ainda coordenador do livro *Arte em Teoria – Uma antologia de Estética*, Braga, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos, 2009.