

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O AMANHÃ É COMO SE FOSSE ONTEM
E TODOS OS DIAS SÃO IGUAIS**

O Absurdo: o humor, o acaso e o nada

Regina Mariana Martins Silva

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo

Prof. Doutor Francisco Albino Leitão Serra De Pina Queirós

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Regina Mariana Martins Silva, declaro que a presente Dissertação de Mestrado intitulada “O amanhã é como se fosse ontem e todos os dias são iguais - o Absurdo: o humor, o acaso e o nada”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 25 de outubro de 2024

RESUMO

A presente Dissertação consiste numa investigação em torno do *Absurdo*, apresentando uma preocupação em informar sobre os temas, ideias, conceitos e metodologias que fundam a minha prática e o meu pensamento. Por conseguinte, é articulado em dois momentos: em primeiro lugar, uma investigação teórica sobre o *Absurdo*, onde o mesmo é contextualizado e desconstruído, através da análise das suas linguagens e formatos. Em segundo lugar, é abordada a minha produção - o meu trabalho plástico, aquele que retira, materializa e molda a informação estabelecida na componente teórica.

Realço que ambas estas componentes se informam sem nunca se ofuscarem, dialogando entre si e criando um argumento que é fruto da sua convergência. Em ambas, o Absurdo é compreendido como um elemento vital à produção artística, remetendo-o para uma criação à medida humana.

A presente análise posiciona este tema enquanto uma ação de consequência/resposta, e nunca como uma tentativa de evasão, a uma condição absurda. Fundamentalmente, é apresentada, através deste documento e do meu projeto plástico, uma perspetiva sobre como podemos conviver com esta condição, sem nunca nos deixarmos levar pela imensidão do universo.

Palavras-Chave: Pintura, Absurdo, Humor, Acaso, Nada

ABSTRACT

This dissertation consists of an investigation into the concept of the Absurd, with its focal point on informing about the themes, ideas, concepts, and methodologies that form my artistic practice and way of thinking. Consequently, it is structured in two parts: firstly, a theoretical investigation of the Absurd, contextualizing and deconstructing it through the analysis of its languages and formats. Secondly, my practical work is addressed - my artistic production, which draws upon, materializes, and shapes the information established in the theoretical component.

I emphasize that these two components inform one another without overshadowing each other, engaging in a dialogue that creates an argument born from their convergence. In both instances, the Absurd is understood as a vital element of artistic production, anchoring it in a creation that reflects the human experience.

This analysis positions the theme in question as an act of consequence or response rather than as an attempt to evade an absurd condition. Fundamentally, through this document and my artistic project, it is presented a possible perspective on how we might coexist with this condition without losing ourselves in the vastness of the universe.

Keywords: Painting, Absurd, Humour, Chance, Nothingness

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus pais por sempre acreditarem em mim. Sem o seu apoio incondicional, não estaria onde estou hoje. Agradeço, também, aos meus irmãos, por me apoiarem durante todo o processo.

A todos os meus amigos, em particular à Vanessa, ao Tiago e ao Miguel, que me acompanharam ao longo de todo o percurso académico e que, assim como eu, concluem agora um importante marco nas suas vidas.

Ao Américo, por sempre me ouvir e ajudar quando precisava, ainda que isso significasse sacrificar algumas horas de sono.

Aos professores do Mestrado de Pintura, por tudo o que me ensinaram. Em especial, quero expressar a minha gratidão ao Professor Doutor Francisco Queirós, o orientador desta dissertação, que desde o primeiro momento demonstrou o maior entusiasmo em me acompanhar nesta jornada, mostrando-se sempre disponível para me ajudar quando precisava.

Por fim, dedico este trabalho a uma pessoa muito especial que infelizmente já partiu, a minha avó Gorete. Sempre me perguntava sobre os meus estudos e, certamente, estará orgulhosa por me ver cumprir os meus objetivos. Obrigada por tudo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
PARTE I	4
1. O ABSURDO	4
1.1. O Absurdo Existencial	6
1.2. O Absurdo Literário	13
1.3. O Absurdo Artístico	19
1.3.1. As vanguardas e um novo real	22
1.3.2. O Teatro do Absurdo	31
2. O HUMOR	37
2.1. O slapstick	40
2.1.1. O universo dos cartoons	46
2.2. O Humor na arte contemporânea	49
3. O ACASO	56
3.1. Arp, Duchamp e Cage	57
4. O NADA	68
4.1. O cotidiano	69
4.2. A não-palavra	73
4.3. O inútil	76
PARTE II	81
5. OBRA PLÁSTICA	81
5.1. Ontem	83
5.2. Hoje	86
5.3. Amanhã	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	119
LISTA DE FIGURAS	123
APÊNDICE I	126
APÊNDICE II	131

INTRODUÇÃO

Quando é procurado o termo “absurdo” no dicionário, é nos dada a seguinte definição: “aquilo que é contrário à razão, à sensatez, ao bom senso; disparate, paradoxo”¹. Já Albert Camus, no ensaio filosófico *O Mito de Sísifo* (1942), define-o da seguinte forma:

“Um mundo que se pode explicar, mesmo com más razões, é um mundo familiar. Mas, pelo contrário, num universo subitamente despojado de ilusões e luzes, o homem sente-se um estrangeiro (...) Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.”²

A noção de que a existência humana carece de sentido, bem como a desvalorização dos ideais, da moralidade e do propósito de vida, são todas questões intrínsecas ao conceito do Absurdo. Estas ideias serão desenvolvidas por vários autores mencionados ao longo desta dissertação, concedendo ao mesmo uma variedade de perspectivas e definições.

O intuito desta investigação é, porém, muito mais que a simples descrição ou análise geral do conceito do Absurdo. Não se trata de uma tentativa de transpor conceitos de teor filosófico ou literário para o campo artístico. É, principalmente, o interesse em abordar o Absurdo enquanto uma ferramenta indispensável para a criação, analisando-o nas suas variadas formas e linguagens e, por sua vez, reivindicando a sua pertinente e inevitável presença na arte contemporânea. Paralelamente, o Absurdo é o objeto de estudo que funda todas as expressões, linguagens, vontades e identidade da minha obra. Deste modo, as reflexões geradas a partir de sua análise serão posteriormente desenvolvidas e relacionadas à discussão da minha obra, que se configura como o foco principal desta Dissertação.

Por sua vez, a dissertação está organizada em duas partes: uma primeira que reúne e organiza conceitos de teor filosófico, literário e artístico, analisando-os e colmatando-os a fim de criar um argumento que esclareça a presença inerente do Absurdo na condição humana; e uma segunda que, no seguimento daquilo apreendido anteriormente, desenvolve e informa sobre a minha obra plástica, situando-a no campo do Absurdo.

¹ Definição retirada da Priberam (*online*) [consultado a 12-3-2024]

² Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, p. 17.

O Absurdo é um tema que possui uma vasta diversidade de referências, conceitos e situações. É, portanto, impensável abordá-lo na sua totalidade, os seus limites e extensões - *onde começa e termina*. É nesta linha de pensamento que são traçados os limites circundantes ao Absurdo que pretendo explorar na minha questão e que são apresentadas, além do assunto primordial, três subcategorias: o *humor*, o *acaso* e o *nada*. Estas subcategorias são as áreas que dialogam e definem o Absurdo associado à minha obra plástica e serão abordadas individualmente, cada uma contendo em si as suas próprias referências e conceitos:

O *humor*, que nasce enquanto resposta à condição do Homem inserido num mundo desfavorável, repleto de incongruências, irracionalidade e contradições.

O *acaso*, que é fruto do *acidente* e do *aleatório* - do que não se controla, do que não tem explicação -, assim como a vida.

O *nada*, onde toda a linguagem e significação são eliminados, num jogo que provoca o próprio ato de criar e de observar que, por sua vez, pode nascer do nada e ser *nada*, ao mesmo tempo que acaba por ser *tudo*.

Desta forma, a primeira parte, ao apresentar estas subcategorias, dedica-se à investigação das ideias e da natureza do Absurdo nas suas variadas formas, de modo a possibilitar uma análise abrangente sobre a sua origem e compreensão. Para isso, serão abordados pensadores como Albert Camus, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Martin Esslin, Susan Sontag e Georges Bataille. Do mesmo modo, será também realizada uma análise de obras de artistas como Marcel Duchamp, Hans Arp, John Cage, David Shrigley, Samuel Beckett, Andy Holden, Andy Warhol, Yoko Ono e Maurizio Cattelan.

Finalmente, a segunda parte da dissertação é reservada à análise da minha obra que, através de uma relação simbiótica, reflete alguns dos conceitos previamente desenvolvidos. Esta análise culmina num pensamento final que, por natureza, não pretende ser - e nem pode ser - conclusivo. Procura-se, sobretudo, que surjam mais perguntas do que respostas - mais inícios do que fins -, já que a natureza da produção artística assim o obriga. Deste modo, espera-se que os limites da minha prática sejam ampliados, fruto dos novos pensamentos e experiências que surjam nesta Dissertação.

PARTE I

1. O ABSURDO

Antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, a Europa vivia um período de prosperidade económica e bem-estar social, conhecido como a *Belle Époque*. Este período foi marcado por um otimismo generalizado, causado pelos desenvolvimentos no campo político, social, económico e cultural, enriquecendo a qualidade de vida moderna.³ O modo de vida moderno era definido pelo urbanismo, a industrialização, a confiança na paz, a liberdade, o crescimento do poder de compra e a acumulação de riqueza.⁴ As populações que, antes da Revolução Industrial, viviam em zonas rurais e trabalhavam na agricultura, migraram para as grandes áreas urbanas, em busca de melhores oportunidades de emprego nas fábricas. Da mesma forma, antigos proprietários de pequenos negócios e terras - a chamada burguesia - tornaram-se a classe dominante a nível económico e social, tanto na Europa como nos Estados Unidos.⁵ Simultaneamente, dava-se uma das mais importantes transformações no campo artístico - o surgimento da Arte Moderna.⁶

No entanto, o capitalismo industrial rapidamente gerou conflitos entre as grandes potências e classes sociais. Em 1914, é iniciada a Primeira Guerra Mundial, trazendo consigo um rasto de destruição.⁷ Quando a guerra terminou, em 1918, as consequências eram devastadoras: a morte de milhões, um agravamento do desemprego e uma economia fragilizada. Mantiveram-se também as tensões entre povos e conflitos entre os burgueses capitalistas e os revolucionários socialistas. Em 1929, os Estados Unidos, que haviam se tornado a principal potência económica global, enfrentaram o maior crash bolsista da História. Este evento teve repercussões graves no sistema financeiro europeu, agravando as condições de vida das populações que ainda recuperavam dos efeitos da guerra.

Na década de 1930, assistiu-se ao crescimento de movimentos de extrema direita e os regimes autoritários, originados pelos ideais do nazismo alemão e do fascismo italiano. A

³ Veja-se Pedro ARRIFANO, *O Absurdo na arte ocidental: A angústia existencial no século XX*, Lisboa: Repositório da Universidade NOVA de Lisboa, 2019, p. 7.

⁴ Veja-se Richard BRETTELL, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 1.

⁵ Veja-se *Ibid.*, pp. 51-53.

⁶ Veja-se *Ibid.*, p. 1.

⁷ Veja-se Pedro ARRIFANO, *O Absurdo na arte ocidental: A angústia existencial no século XX*, Lisboa: Repositório da Universidade NOVA de Lisboa, 2019, p. 7.

Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, intensificou a ascensão de ditaduras nacionalistas que contrariavam os valores europeus estabelecidos desde o séc. XVIII, implementando sistemas totalitários violentos, propagandísticos e opressivos. Em 1945, com o lançamento de duas bombas atômicas nas cidades de Hiroshima e Nagasaki, a guerra chega ao fim, marcando o encerramento de um dos períodos mais trágicos da História Moderna.⁸ Contudo, esses acontecimentos representaram apenas o início de um século catastrófico e instável que se estenderia até aos nossos dias. Como consequência a estes eventos, as populações passaram a viver num constante estado de *inquietação* e *delírio*, aguardando a próxima calamidade.⁹

Para compreender o Absurdo, é essencial analisar o contexto histórico que o popularizou nas áreas da Filosofia, da Literatura e das Artes - uma época constituída de uma sociedade destruída pelas duas grandes guerras, assim como um sentimento de angústia universal perante uma constante instabilidade política, económica e social. Ambas as guerras tornaram-se nos eventos mais catastróficos da história, onde foram demonstrados os atos mais desumanos alguma vez testemunhados pela humanidade.

Kelly Baum, no catálogo que acompanhou a exposição *Delirious*, realizada em 2010, no The Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, afirma: “No greater example of violent, maniacal uses employing supposedly rational means - that is, means achieved through rational investigation, for the rational pursuit of human progress - exists than the conflicts waged after 1939”.¹⁰ Nesta época, ao confrontar-se com as poderosas armas de destruição, fruto dos avanços científicos e tecnológicos, grande parte da população perdeu a fé na ciência e na tecnologia. Contudo, esse desencanto não foi causado apenas pelos horrores da guerra. As críticas ao racionalismo também condenavam um dos efeitos mais profundos da Revolução Industrial: a modernização e o consequente urbanismo. Se, por um lado, a modernização trouxe melhorias ao modo de vida das populações, por outro lado, transformou

⁸ Veja-se Pedro ARRIFANO, *O Absurdo na arte ocidental: A angústia existencial no século XX*, Lisboa: Repositório da Universidade NOVA de Lisboa, 2019, pp. 8-10.

⁹ “The decades between 1950 and 1980 were beset by social, political, and economic instability (...) This state of affairs, in conjunction with the rise of countercultural and social justice movements, which harnessed delirious, hallucinatory experiences to their own ends, produced a general sense of unease, even mania, in European, Latin American, and American society at large (...) delirium was the defining experience of the decades after 1950, and it gave rise to delirious forms of art and literature.” in Kelly BAUM, *Delirious: Art at the limits of reason 1950-1960*, Nova Iorque: Yale University Press, 2017, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24

radicalmente as antigas formas de trabalho, as dinâmicas sociais e os transportes, instaurando um sistema que priorizava o lucro e a produtividade constante, em detrimento do prazer e do lazer.¹¹

Esta nova atitude perante o racionalismo científico e tecnológico foi especialmente incorporada por filósofos, autores e artistas, que serão mencionados ao longo desta dissertação, e que começaram a criar a imagem de um Homem moderno ansioso, alienado e pessimista. Veremos uma vontade de implementar práticas como a subversão das regras gramaticais, a prática de ações ilógicas à frente de públicos e câmeras, e a completa adesão a tudo o que é ridículo, excêntrico, banal e irrisório. A arte do período pós-guerra não foi apenas um produto da experimentação artística, mas uma manifestação de uma irracionalidade fundamentada. Essa irracionalidade emergiu, consciente ou inconscientemente, como uma resposta esperada a uma época igualmente irracional.¹²

Toda esta produção se resume à procura de compreender o incompreensível, de testar os limites do que é razoável. Quando é dito que estas práticas e lógicas são relevantes para os dias de hoje, é no sentido que, assim como no séc. XX, existe esta vontade de compreender aquilo que nos escapa e que nos é inalcançável. O impacto da Segunda Guerra, em particular, é absolutamente incalculável - comunidades completamente destruídas, milhões de mortos, cidades inteiras irreversivelmente danificadas. Décadas depois, encontramos-nos numa situação semelhante a nível político e social. Basta olharmos em redor: guerras, catástrofes, desastres, ódio, perseguição e confusão. Falamos sem nos entender, lutamos por manter a nossa humanidade num mundo que parece estar nas garras de uma febre terrível. O Homem contemporâneo é, portanto, o Homem Absurdo.

1.1. O Absurdo Existencial

Como já foi mencionado, por volta de 1880, a sociedade moderna atravessou uma transformação profunda a nível político, cultural e social. Este processo foi impulsionado pelo desenvolvimento da tecnologia industrial, que trouxe a promessa de uma sociedade mais

¹¹ Veja-se *Ibid.*, pp. 24 - 25.

¹² Veja-se *Ibid.*, p. 19.

próspera, a capacidade de criar riqueza, bem-estar e a garantia de paz entre as nações.¹³ No entanto, essa visão otimista logo se revelou ilusória. O surgimento de duas guerras devastadoras e os constantes conflitos entre as potências deram lugar a uma vaga de pessimismo existencialista que viria a definir o campo filosófico da época:

“Os movimentos filosóficos que se desenvolvem naquele período não tendem a formar grandes sistemas unitários, mas a descrever e a analisar a condição psíquica e o drama existencial do homem moderno, envolvido no sistema global de produção e de consumo de massa. O tema dominante é o do estranhamento, da alienação, da perda de identidade do indivíduo na sociedade e do enrijecimento da sociedade na indistinção da massa.”¹⁴

Neste contexto, surge o Existencialismo, uma corrente filosófica que explorava a angústia existencial. Embora figuras como Søren Kierkegaard, Lev Shestov e Martin Heidegger já tivessem abordado estas questões no início do século, foi no período das duas grandes guerras que o Existencialismo, Niilismo e o Absurdismo ganharam novas dimensões. Destaco, por essa e outras razões, Albert Camus, autor do ensaio *O Mito de Sísifo*, publicado originalmente em 1942, ainda durante a Segunda Guerra Mundial. Opto por me focar em Camus devido à sua reflexão particular sobre o Absurdo que, segundo o mesmo, é “o mais premente dos assuntos e interrogações”¹⁵.

Neste ensaio, Camus especula sobre o propósito da vida, refletindo sobre a condição humana num mundo absurdo e irracional, marcado pela violência e injustiça. Para Camus, duas certezas são intrínsecas à condição humana: o desejo do Homem de explicar a sua existência e um universo silencioso que carece de sentido.¹⁶ Será, portanto, incorreto afirmar, segundo a lógica camusiana, que o mundo é absurdo; pode dizer-se apenas que o mesmo é irrazoável, sendo ele a confrontação fútil e irracional entre o Homem e o mundo. Assim, o

¹³ Veja-se Giulio Carlo ARGAN, *A Arte Moderna na Europa: De Hogarth a Picasso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 439.

¹⁴ *Ibid.*, p. 439.

¹⁵ “Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia. (...) Julgo, pois, que o sentido da vida é o mais premente dos assuntos - das interrogações.” in Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, p. 15.

¹⁶ “[o absurdo] é a confrontação entre a necessidade do Homem e o silêncio irrazoável do mundo” in *Ibid.*, p. 34.

Absurdo depende tanto do Homem, como do mundo, pois só vive da existência de ambos em simultâneo.¹⁷ Por fim, a compreensão de que a nossa existência é inevitavelmente absurda faz com que Camus coloque uma questão: Porque deverá o Homem continuar a viver?

Segundo Camus, a consciência do Absurdo “pode esbofetear qualquer homem, à esquina de qualquer rua”¹⁸. Assim, o Homem absurdo é aquele que tomou consciência das repetições ridículas da vida quotidiana. Presenciamos os primeiros indícios da presença do Absurdo quando o vazio se torna o permanente estado do ser; quando a noção dos gestos quotidianos é desvendada; quando vivemos constantemente no dia de “amanhã”; quando nos apercebemos da espessura e estranheza do mundo; quando somos atacados pela “náusea” causada pela consciência de nós mesmos.¹⁹ Diante desta percepção, surge um dilema: como viver sabendo que a vida não tem propósito?

O Mito de Sísifo oferece a possibilidade de, num mundo despojado de respostas e esperança, ser necessário aprender a viver com o Absurdo, “respirar com ele”, “reconhecer as suas lições e de lhes encontrar a carne”²⁰. Para isso, Camus afirma que é necessário responder ao problema filosófico mais imperativo: a questão do suicídio. O suicídio aparece, então, como uma saída possível - uma forma de recusar a vida e a sua incompreensibilidade. O suicídio é, segundo o pensador, a afirmação da confissão que não compreendemos a vida, que o sofrimento que esta causa no ser é insustentável. Muitas vezes, vivemos pelo próprio hábito que é estar vivo. Morrer pelas próprias mãos é reconhecer, mesmo intuitivamente, a futilidade deste hábito.²¹

Camus, porém, vê o suicídio não como um ato de coragem, mas de rendição ao Absurdo. Não é um ato de rebelião que alimenta essa ação, mas sim “o extremo limite da aceitação”²². Em alternativa, o pensador defende que a única atitude digna perante a condição

¹⁷ “No plano da inteligência, posso pois dizer que o absurdo não está no homem (...) nem no mundo, mas na sua presença comum. É, de momento, o único elo que os une.” in *Ibid.*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ “Os gestos de levantar, o elétrico, quatro horas de escritório ou de fábrica, refeição, elétrico, quatro horas de trabalho, refeição, sono e segunda-feira, terça, quarta, quinta, sexta e sábado, no mesmo ritmo, esta estrada segue-se com facilidade a maior parte do tempo. Só um dia o “porquê” se levanta, e tudo recomeça nessa lassidão tingida de espanto (...) A lassidão está no fim dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura, simultaneamente, o movimento da consciência.” in *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 89.

²¹ Veja-se *Ibid.*, p. 17.

²² “Pode-se crer que o suicídio segue a revolta. Mas erradamente. Porque ele não representa a sua lógica conclusão. É até exatamente o seu contrário, pelo consentimento que supõe. O suicídio é, como um mergulho, o extremo limite da aceitação.” in *Ibid.*, p. 54.

absurda é a *revolta* - o estado no qual o Homem absurdo se torna lúcido e consciente da sua própria condição, ao mesmo tempo que aceita a sua posição em relação a um universo desprovido de significado e propósito.²³

Ao enfrentar o Absurdo, Camus menciona três instâncias: a revolta (pois não devemos aceitar uma resposta ou reconciliação da nossa guerra interior), a liberdade (pois somos livres de pensar e nos comportar como desejamos) e a paixão (pois devemos procurar uma vida repleta de experiências diversas e ricas). O Homem é, então, segundo Camus, o seu próprio meio, razão e propósito. Na recusa do suicídio, a vida manifesta-se na sua máxima potência, independentemente da condição absurda que lhe é inerente.²⁴ No seguimento deste pensamento, Camus alude à figura de Sísifo, da mitologia grega, em forma de analogia:

“Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança (...) Sísifo é o herói absurdo”.²⁵

Sísifo, que optou por uma vida imoral, vê-se sentenciado a uma vida infinitamente inútil nos infernos. Para descontentamento dos deuses, Sísifo recusa-se a morrer, numa demonstração de ódio pela morte e amor pela vida. O seu castigo é a tarefa de empurrar, repetidamente e perpetuamente, um rochedo até ao cimo de uma montanha. Sísifo empurra a pedra pesada com esforço, as suas mãos humanas calejadas, a sua face demonstrando um estado de esforço permanente. Pretende chegar ao cimo da montanha, porém quando o faz, presencia o desfalecimento de todo aquele esforço no momento em que o rochedo volta ao ponto de partida. Sísifo volta a descer à planície derrotado, consciente da repetição desta ação inútil, ciente que não mais terá fim.

²³ “Viver é fazer viver o absurdo. Fazê-lo viver é, antes de mais, olhá-lo. Ao contrário de Eurídice, o absurdo só morre quando dele nos afastamos, sem voltar a cara para trás. Uma das únicas posições filosóficas coerentes é, assim, a revolta. Ela é um confronto perpétuo do homem e da sua própria obscuridade.” in *Ibid.*, p. 54.

²⁴ “Tiro assim do absurdo três consequências, que são a minha revolta, a minha liberdade e a minha paixão. Pelo jogo da consciência, transformo em regra de vida o que era convite à morte - e recuso o suicídio.” in *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, pp. 111-112.

No entanto, para Camus, a vitória de Sísifo dá-se justamente na sua consciência dessa repetição inútil. Quando a pedra rola montanha abaixo e Sísifo desce para buscá-la, ele compreende plenamente a sua situação e, nesse momento de lucidez, ele torna-se dono do seu destino. Assim, Camus convida-nos a imaginar Sísifo feliz²⁶ - um símbolo de um Homem que, mesmo sabendo da futilidade de seu esforço, abraça a vida com determinação e recusa a rendição. Sísifo não tem esperança num futuro melhor, onde é livre do seu castigo, e é neste preciso instante que se torna superior ao seu destino.²⁷

A invocação do mito de Sísifo é uma simples, mas complexa e ampla analogia, pois Camus associa esta condenação à realidade miserável da classe operária: “O operário de hoje trabalha todos os dias da sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo (...) Sísifo, o proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão da sua miserável condição (...)”²⁸. Sísifo confronta a sua condição ingrata no momento em que observa o rochedo de volta à base da montanha, em tudo idêntica à do operário nos raros momentos de lucidez. A consciência que devia atormentar Sísifo, dá-lhe simultaneamente a sua vitória. “O seu destino pertence-lhe”²⁹, o rochedo é o seu propósito.

Esta analogia é nada mais do que um espelho da condição humana. Tal como Sísifo, o Homem encontra-se condenado a uma interminável procura por significado num mundo indiferente e sem sentido, enquanto é forçado a participar em ações mundanas igualmente repetitivas e inúteis. Mesmo tendo de embarcar nas lutas do dia-a-dia, o Homem dá-lhes o seu significado e valor, aceitando-as como suas. Todos nós somos forçados a levantar o nosso próprio rochedo só para o ver a rolar de volta ao início da colina. Por isso, a nossa única alternativa é a mesma de Sísifo - empurrar o rochedo até ao cimo da montanha uma vez, duas vezes, três vezes... e de novo amanhã como se fosse ontem... todos os dias iguais...

²⁶ “É preciso imaginar Sísifo feliz” in *Ibid.*, p. 114.

²⁷ Veja-se *Ibid.*, pp. 111-114.

²⁸ *Ibid.*, p. 112.

²⁹ “Toda a alegria silenciosa de Sísifo aqui reside. O seu destino pertence-lhe. O seu rochedo é a sua coisa.” in *Ibid.*, p. 113.



Fig. 1- Franz von Stuck, *Sisyphus*, 1920.

*Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anónima viuvez,*

*Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
Do som que ela tem a cantar.*

*Ouvi-la alegre e entristece,
Na sua voz há o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões para cantar que a vida (...)³⁰*

³⁰ Fernando PESSOA, *Cancioneiro: Uma Antologia*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2013, p. 97.

1.2. O Absurdo Literário

Neste capítulo, serão analisadas duas figuras centrais da literatura do Absurdo: Franz Kafka e Fernando Pessoa. Em particular, destacam-se *A Metamorfose* (1915) de Kafka e *O Livro do Desassossego* (1982) de Pessoa, nas quais se exploram ações e circunstâncias que refletem o sentimento do Absurdo, ainda que de maneiras distintas. Em ambos os autores, vemos temas como a desumanização, a alienação, a solidão e, por consequência, o Absurdo.

“Certa manhã, ao acordar de sonhos inquietos, Gregor Samsa viu-se transformado num gigantesco insecto”.³¹ Esta é a frase que dá início à *Metamorfose*. Torna-se imediatamente evidente a atitude que irá delinear a lógica absurda da obra - um estado de estranha naturalidade e aceitação perante uma situação desastrosa. Gregor Samsa, um caixeiro-viajante, encontra-se transformado num inseto gigante, mantendo uma consciência humana, porém apresentado sinais de uma nova animalidade: a voz animalesca que o impedia de comunicar com a sua família, um apetite por comida apodrecida, a locomoção réptil e a progressiva perda das faculdades físicas e mentais. Apesar do choque inicial de despertar nesse novo corpo, a reação de Samsa é de uma estranha resignação. Albert Camus, um admirador da obra de Kafka, descreve-a no apêndice de *O Mito de Sísifo*:

“Por um paradoxo singular, mas evidente, quanto mais extraordinárias forem as aventuras da personagem, mais sensível se torna a naturalidade da narração: esta é proporcional à distância que se pode sentir entre a estranheza de uma vida de homem e a simplicidade com que esse homem a aceita. Parece que tal naturalidade é a de Kafka.”³²

O diálogo interior de Samsa passa por primeiro descartar a possibilidade da sua nova realidade. Após atestar a sua incapacidade, Samsa mostra-se indignado pelo incômodo que lhe é causado, mas culpabilizando o seu trabalho de caixeiro-viajante em vez da sua nova transformação. Além disso, o primeiro indício de reconhecimento desta sua condição vem na forma de aborrecimento com a perspectiva de desagradar o seu patrão pela sua ausência no

³¹ Franz KAFKA, *A Metamorfose*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 21.

³² Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, p. 120.

trabalho, do qual, assim como a sua família, dependia financeiramente.³³ O seu estado de alienação é, portanto, anterior à sua metamorfose, a qual apenas intensifica os sintomas já existentes de um Homem perturbado. Ao longo da obra, Gregor Samsa aceita a sua condição como algo meramente insólito, sempre num estado de permanente aceitação. A naturalidade da narração de Kafka, assim como a naturalidade da atitude de Samsa, criam uma dualidade na qual o *acontecimento* - a metamorfose de Samsa num insecto - torna-se extraordinário, porém estranhamente plausível.

Inicialmente, Samsa demonstra um ingénuo otimismo que, apesar da sua presente condição, poderá dar continuidade à sua vivência anterior³⁴. Contudo, quando o gerente da sua firma lhe aparece em casa, exigindo respostas pela sua falta de comparência, uns míseros minutos depois de ter perdido o comboio que o levaria ao trabalho, Samsa fica tão atormentado que chega a “imaginar se não se poderia passar com o gerente algo semelhante ao que se passara consigo”³⁵, visto que “era uma hipótese absolutamente plausível”.³⁶ É a certo ponto que Samsa encontra, esperando a reação dos seus pais e do gerente à sua situação, um certo consolo nessa nova realidade que o exclui de toda a sua responsabilidade. É notória a persistência do protagonista assente na vontade de revolta, incluindo este momento de alívio passageiro, contra a alienante realidade da sua vida familiar e profissional.

Gregor Samsa, agora transformado em insecto, revela a atitude tão mais animal de uma família que apenas o valoriza quando tem a possibilidade de tirar proveito da exploração do seu trabalho. Inicialmente, a reação da família é de surpresa, não de vacilação, mas não tarda a tomar um percurso mais sombrio - o pai torna-se hostil, a mãe nega-o, a irmã começa a

³³ “Crescem-lhe patas e antenas, a espinha arqueia-se-lhe, o ventre cobre-se-lhe de pontos brancos (...) tudo isto causa-lhe tão-só um «leve aborrecimento»” in *Ibid.*, p. 122.

³⁴ “Antes das sete e um quarto tenho de estar fora da cama.” in Franz KAFKA, *A Metamorfose*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

odiá-lo.³⁷ Por fim, Samsa sucumbe aos seus ferimentos e a falta de tratamento e cuidado por parte da sua família, porém recordando-a com amor e ternura.³⁸

Perante a existência de um impulso em querer atribuir um sentido alegórico à *metamorfose*, Albert Camus realça a importância da releitura da obra de Kafka, assente, porém, na opinião que será incorreto forçar uma interpretação definitiva.³⁹ A literatura de Kafka acontece no limiar do metafórico e literal, num limbo entre a semimetaforicidade e a semiliteralidade. A magia da literatura kafkiana vive das vastas possibilidades e interpretações originadas pela sua escrita, eliminando assim uma resposta ou solução definitiva ou verdadeira. É, porém, possível encontrar na figura de Samsa um paralelo ao Homem Moderno - um ser angustiado, alienado e febril.⁴⁰ Como Todorov afirma: “O movimento do relato consiste em nos fazer ver até que ponto esses elementos aparentemente maravilhosos estão, de facto, perto de nós e são parte de nossas vidas”.⁴¹

Deste modo, há dois mundos que se contrapõem em Kafka: o da vida quotidiana e o da inquietação sobrenatural. Na *Metamorfose* mostra, num ambiente quotidiano, um acontecimento supostamente impossível, mas que paradoxalmente acaba por ser absurdamente plausível. A metamorfose, após a reação inicial de choque (mais propriamente vindo de outras personagens do que do próprio Samsa), insere-se na normalidade quotidiana - passa de um acontecimento insólito a um acontecimento factual. Desta maneira, Samsa aceita o que o assombra, sem questionar uma única vez, a exequibilidade da sua condição. A respeito deste paradoxo, Camus declara:

³⁷ “A reação da família segue um desenvolvimento análogo: a primeira sensação é de surpresa, não de vacilação; segue logo a hostilidade declarada do pai (...) Sua mãe não deixou de querê-lo, mas não pode ajudá-lo. Quanto à sua irmã, ao princípio a mais próxima a ele, não demora para resignar-se, para chegar por fim a um ódio declarado.” in Tzvetan TODOROV, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, pp. 229-230.

³⁸ “Recordava a sua família com amor e ternura. (...) Ainda assistiu aos primeiros sinais de claridade na janela. Depois, a sua cabeça descaiu completamente, sem ele querer, e das narinas desprende-se, quase imperceptivelmente, o último sopro de vida.” in Franz KAFKA, *A Metamorfose*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 28.

³⁹ “As suas soluções, ou a suas ausências de solução, sugerem explicações, que não são, porém, claramente reveladas e que exigem, para lhes encontrarmos algum fundamento, que a história seja relida sob novo ângulo. (...) Mas seria um erro querer interpretar tudo, pormenorizadamente, em Kafka.” in Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, p. 120.

⁴⁰ n.a. É impossível interpretar totalmente as palavras de Kafka, porém a sua obra não nasce de um vazio que impede de captar, de outras formas, aquilo que nos toca. Já Camus, afirmava: “Falou-se de uma imagem da condição humana. Sem dúvida. (...) Em certa medida é ele quem fala, embora sejamos nós quem ele confessa.” in *Ibid.*, p. 120.

⁴¹ Tzvetan TODOROV, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 232.

“Essas perpétuas oscilações entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universo, o trágico e o quotidiano, o absurdo e o lógico, encontram-se através de toda a sua obra e dão-lhe ao mesmo tempo a sua ressonância e a sua significação. São esses paradoxos que é preciso enumerar, essas contradições que há de fortalecer, para compreender a obra absurda.”⁴²

Tendo em conta o contexto histórico já apresentado e relacionando-o à época em que viveu Kafka, é possível concluir que o autor escreve a respeito de um sentimento gerado pelas inquietações associadas à vida moderna. O facto de Samsa estar dependente de um trabalho capaz de sustentar a sua família, que por sua vez menosprezava e ignorava os seus esforços, a par da exploração desumana por parte da sua firma, torna evidente o sistema capitalista industrial experienciado por Kafka. Torna-se evidente, em Kafka, apesar da escrita na terceira pessoa, o intuito de aprofundar e descrever a realidade interior - do protagonista -, em oposição da sua manifesta condição física e exterior.

A leitura de Kafka provoca a procura de sentido no que não tem sentido, ao mesmo tempo que tudo oferece (onde tudo é possível) e nada confirma. O irracional assume o seu lugar enquanto elemento essencial da compreensão do racional e do real. Segundo Todorov, Kafka “trata do irracional como se formasse parte do jogo”⁴³. Torna-se evidente, como já foi mencionado, que a obra de Kafka vive de contradições, concedendo a qualidade ilegível e ambígua da sua obra.⁴⁴ A sua obra abre-se a um infindável universo de possibilidades e que, simultaneamente, através da constante *ilegibilidade* e contradição, tornam-se indecifráveis assim que nos aproximamos. Porém, abrem-se janelas nos lugares das portas, descritas por Kafka através de narrativas fantásticas, situações improváveis e impossíveis de controlar, para representar a *complexidade do ser* com palavras e pensamentos concretos e convencionais.

⁴² Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, pp. 120-121.

⁴³ Tzvetan TODOROV, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 233.

⁴⁴ “[a obra de Kafka] não vive a não ser no que a linguagem quotidiana denomina, por sua parte, contradições. A literatura assume a antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal” in *Ibid.*, p. 235.

Não há figura literária mais adequada para representar os sentimentos do Absurdo do que Fernando Pessoa, que os expressou de forma tão profunda e eloquente na língua portuguesa. O *Livro do Desassossego* (1982), publicado quase cinco décadas após a morte de Pessoa, é atribuído a Vicente Guedes e ao seu semi-heterónimo Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.

O *Livro do Desassossego* apresenta uma coleção de reflexões e pensamentos sobre a realidade e o sonho, a absurdidade da existência, o paradoxo e a contradição, o tédio e a individualidade, a futilidade do *fazer* e a simultânea complexidade e simplicidade das coisas. É composto por uma coleção de textos que se posicionam entre fragmentos autobiográficos, exercícios diarísticos e uma prosa que se estrutura, contudo, pela sua cadência e ritmo, na forma de poesia. Descritos por Pessoa como “devaneios” e “desconexos lógicos”, estes fragmentos carecem da existência de uma ordem de leitura - não há um princípio, meio ou fim -, podendo ler-se de trás para a frente e vice-versa.⁴⁵ *Semidespersonalizado* em Bernardo Soares, Pessoa confessa uma sensibilidade e consciência que oscila entre a inquietação, a angústia e uma particular lucidez. O *Livro do Desassossego* é, por fim, uma tentativa de questionar, compreender e provocar aquilo que é simultaneamente mais simples e complexo na experiência de estar vivo. Trata-se, por sua vez, de uma profunda expressão e reflexão de um interior pessoal, mesmo que na forma de um semi-heterónimo, que ressoa de forma catártica no espírito coletivo.

Bernardo Soares é considerado um semi-heterónimo por ser a entidade mais próxima à de Fernando Pessoa, não só a nível biográfico, como na escrita. Distinguir a entidade de Pessoa e do seu heterónimo é um exercício complexo e, talvez seja essa ambiguidade - a incerteza se estamos a ler as palavras do próprio Fernando Pessoa ou as de Bernardo Soares - que será possível, assim que vamos compreendo cada vez mais a figura heterónimo, conseguirmos também ver cada vez mais o ortónimo à sua transparência. Numa carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro (1935), Pessoa escreveu: “[Bernardo Soares] É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas

⁴⁵ n.a. Não há uma ordem concreta que organize de forma definitiva os fragmentos textuais de Pessoa no *Livro do Desassossego*, visto que essa era uma questão que atordoava o seu autor. A obra é um resultado de uma junção de textos avulsos, cuja ordem depende dos analistas e editores de cada edição.

uma simples mutilação dela (...) A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual (...)”.⁴⁶ Não é pretendido aqui fazer qualquer análise que procure explicar o fenómeno do heteronimismo de Pessoa, porém é importante mencionar que esta sua característica *sui generis* ilustra uma semelhança à temática de Franz Kafka em *A Metamorphose*. O uso de heterónimos reforça um tema filosófico fundamental que se desenvolve ao longo de toda a obra: a *natureza fragmentada e ilusória do ser*.

Pessoa descreve, de forma constante e sentida, os sentimentos da despersonalização que o compõe a si e à sua escrita. Na mesma carta acima mencionada, confessou:

“A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. (...) Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos - felizmente para mim e para os outros - mentalizaram-se em mim: (...) fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.”⁴⁷

O *Livro do Desassossego* não é, portanto, um livro não-fictício vindo de um autor anónimo, e não é também um romance sobre uma personagem fictícia. É, de certa forma, um pouco de ambos. Ou como o próprio o descrevia - “a autobiografia de quem nunca existiu”⁴⁸. Pessoa, através de uma prosa que flui no mais profundo do Homem, define a obra e simultaneamente caracteriza-se. Declara: “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo”⁴⁹. Demonstra ser um poeta universal, na medida em que nos foi dando, mesmo com contradições, uma visão simultaneamente múltipla e unitária da vida. Os seus heterónimos são, quiçá, uma representação da multiplicidade de vivências e momentos que formam a vida coletiva. Esta obra-prima póstuma é nada mais do que um conjunto de fragmentos textuais que são fundamentais para compreender o lugar de Fernando Pessoa na criação da consciência do mundo moderno (e o absurdo que é estar vivo).

⁴⁶ Manuela PARREIRA DA SILVA (ed.), *Correspondência 1923 - 1935*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 346.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁸ Fernando PESSOA; Jerónimo PIZARRO (ed.), *Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta-da-china, 2013, p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 387.

1.3. O Absurdo Artístico

Assim como uma série de reflexões sobre o conceito do Absurdo o tornou um objeto central de estudo nas áreas da Filosofia e da Literatura, estas foram (e são) também *matéria prima* indispensável para a criação artística. A partir do séc. XX, emergiu uma produção artística (operativa e conceptual) que se fundamenta, direta e indiretamente, nas ideias propostas pelo Absurdo Existencialista. Estas práticas exprimem um estado fundado na percepção da complexidade da existência humana, através de processos que negam a lógica e a razão.

Como é comum no contexto artístico, não há uma regra que delimite de forma rigorosa o que pode ou não ser considerado uma prática artística absurda. Da mesma forma, seria incorreto afirmar que a caracterização de determinadas obras e processos enquanto promotores de uma linguagem de carácter absurdo é incontestável. Nesse sentido, a introdução de alguns exemplos em que o Absurdo se poderá ter materializado em objeto artístico, mesmo que de forma accidental ou sem conhecimento à-priori deste conceito, tem como origem uma pesquisa que se alimenta de afirmações - *palavras de artista* -, no pensamento partilhado na sua obra plástica e, naturalmente, da minha reflexão pessoal.

São várias as razões que me levam a compilar as figuras que serão mencionadas e todas elas serão atempadamente e devidamente justificadas. Veremos processos artísticos que reivindicam a ausência da presença humana no ato criativo, o destaque para o irrisório, a constante repetição de atos aparentemente inúteis, a utilização do humor (muitas vezes, negro) e da ironia para o estímulo da ponderação e o dismantelamento das regras gramaticais. Enfim, todas estas ações demonstram, de uma forma ou outra, uma atitude geralmente disruptiva, excêntrica e/ou incoerente relacionada com o Absurdo.

O séc. XX testemunhou diversas vagas de ruptura que redefiniram a forma de pensar e produzir o objeto artístico. A arte deste período era profundamente *anómala* comparada aos períodos anteriores, fruto da irreverência com que os artistas repensaram a tradição. Este

**SOME DAYS YOU WAKE AND
IMMEDIATELY START TO WORRY.
NOTHING IN PARTICULAR IS WRONG,
IT'S JUST THE SUSPICION THAT
FORCES ARE ALIGNING QUIETLY
AND THERE WILL BE TROUBLE.**

Fig. 2- Jenny Holzer, *Self-Portrait*, 1981

período coincide com os anos posteriores às duas grandes guerras, cujas repercussões se refletiram de maneira significativa no campo artístico. Porém, a aparição de uma súbita e intensa necessidade de experimentação, marcada pela busca do novo em contraste com o antigo e pela procura de uma liberdade individual, também desempenhou um papel importante para a irreverência e disrupção da arte do século XX. É, portanto, possível explicar desta forma a origem e a importância das vanguardas e das neo-vanguardas no caminho da reestruturação do sistema artístico e, por sua vez, a criação de novas abordagens quanto à legitimidade do objeto artístico.

No início deste subcapítulo, dedicarei uma particular atenção à primeira vanguarda histórica transgressora, que surgiu no início do séc. XX: o Dadaísmo. A menção deste movimento é indispensável para a compreensão da evolução de narrativas associadas à prática artística absurda. O termo *evolução (revolução)* explica exatamente a importância da *novidade* trazida por estes artistas, na medida em que foram os dadaístas que abriram as portas a uma nova forma de pensar o objeto artístico. Esse movimento estabeleceu uma lógica que seria posteriormente adotada por outros movimentos e métodos artísticos, como o Surrealismo, a Pop Art, o Fluxus e a Performance.

Hans Richter, quase cinco décadas depois do fim do movimento, afirmou:

“Dada's only programme was to have no programme... and, at that moment in history, it was just this that gave the movement its explosive power to unfold in all directions, free of aesthetic or social constraints. This absolute freedom from preconceptions was something quite new in the history of art.”⁵⁰

Já na segunda metade do séc. XX, mais precisamente entre as décadas de 60 e 80, esta atitude irreverente e provocatória tornou-se a norma. Consequentemente, no campo da teoria e crítica de arte, surgiu o questionamento do que pode ou não *ser arte*. Arthur Danto, num texto intitulado de *After the End of Art* (1996), aponta para a mudança histórica que havia ocorrido nas condições da produção das artes visuais - “(...) we might think about art after the end of art, as if we were emerging from the era of art into something else the exact shape and

⁵⁰ Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 34.

structure of which remains to be understood”.⁵¹ Para Danto, práticas complexas tinham dado lugar, de forma sucessiva, a outras práticas complexas, muitas vezes antes que as anteriores tivessem tempo para serem compreendidas plenamente. O resultado tinha sido, segundo o mesmo, não o fim da arte em si, mas sim o fim de uma arte cuja narrativa seguia um caminho cronológico em relação ao que a precedeu.⁵² Arthur Danto estabelece, assim, uma linha temporal dos desenvolvimentos da arte do séc. XX que explica a origem da arte Moderna, Pós-Modernista e Contemporânea, contextualizando simultaneamente uma nova arte e um novo sistema artístico.

Finalmente, irei mencionar neste subcapítulo o surgimento de um género teatral, denominado de Teatro do Absurdo. Martin Esslin, professor de dramaturgia, define o Teatro do Absurdo como a materialização irracional dos pensamentos racionais dos filósofos do Absurdo. Irei focar-me especialmente em Samuel Beckett, figura fundamental para a compreensão deste género teatral e da prática artística absurda e existencialista.

1.3.1. As vanguardas e um novo real

O movimento Dada suíço começou em Zurique, no Cabaret Voltaire, por volta de 1916, na sequência da Primeira Guerra Mundial. A atmosfera negra que pairava sobre a Europa foi o que fez nascer este movimento e é a Suíça, território neutro durante a guerra, que o favoreceu e alimentou.

“Dada was not an artistic movement in the accepted sense; it was a storm that broke over the world of art as the war did over the nations. It came without warning, out of a heavy, brooding sky, and left behind it a new day in which the stored-up energies released by Dada were evidenced in new forms, new materials, new ideas, new directions, new people - and in which they addressed themselves to new people.”⁵³

⁵¹ Arthur DANTO, *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, p. 4.

⁵² “It was not my view that there would be no more art (...) but that whatever art there was to be would be made without benefit of a reassuring sort of narrative in which it was seen as the appropriate next stage in the story.” in *Ibid.*, p. 4.

⁵³ Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 9.

É clara a intenção dos dadaístas, na sua maioria refugiados da guerra, em estabelecer uma nova visão e nova atitude no mundo da arte e da vida. Não existia uma fórmula unificadora de estilos e abordagens que caracterizasse as manifestações dadaístas, porém existia uma ética partilhada por todos que deu origem a novos meios de expressão. Estes novos meios de expressão tomaram diferentes formas consoante o país em que se situavam, assim como a vontade de cada artista. Segundo Hans Richter, artista dadaísta do grupo suíço, era esta multiplicidade e divergência entre os seus membros que davam ao movimento a sua dinâmica: “It seemed that the very incompatibility of character, origins and attitudes which existed among the Dadaists created the tension which gave, to this fortuitous conjunction of people from all points of the compass, its unified dynamic force.”⁵⁴ Pela primeira vez na História da Arte, um movimento artístico não reunia um conjunto homogêneo de membros, mas sim uma “unificação de oposições”⁵⁵ que seria fulcral e específica à prática artística dadaísta.

A atitude dadaísta surge associada a uma renúncia e oposição à violência e falta de sentido da guerra, dos valores racionalistas da burguesia⁵⁶ e do sistema artístico. O desejo dos membros do movimento era, no geral, o de semear e provocar uma revolução, motivados por diversas razões como: a possibilidade e a expectativa de um novo caminho; a desacreditação num futuro, numa arte, numa moral e até mesmo num Homem melhor; um mal estar individual, fosse este uma reflexão da realidade que os rodeava, ou o produto de uma mera rebeldia juvenil (pois todos os membros tinham vinte e poucos anos). Portanto, em cada dadaísta existia uma razão que o movia, assim como uma mistura de todas estas e outras razões, presentes em cada um deles em variados graus, em variados momentos.⁵⁷ Porém, era comum, em todas estas circunstâncias, uma posição voltada para uma transformação, para a

⁵⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵ “The real, unmythologised history of Dada is the sum of the achievements of all these individual particles of energy. This is the key to that 'unification of opposites' which became an artistic reality, for the first time in history, in the shape of Dada.” in *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ “DADA is neither madness, nor wisdom, nor irony, look at me, dear bourgeois” in Tristan TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Londres: Calder Publications, 1992, p. 7.

⁵⁷ “We were ready to sow unrest to the limit of our power and this unrest sprang from various sources. Some felt the possibility or the certainty of a new path; with others it was lack of faith in society, in the nation, in art, in morality, and, in the last resort, in man himself, man the irreclaimable wild beast, man the lost wager. With others it was simply their own inner unrest, whether this was a reflection of the unrest that surrounded us, or just youthful rebelliousness.” in Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 50.

inovação, para o *novo*. Desta forma, a arte dadaísta, utilizando um discurso irônico, grotesco e paradoxal, defendia a destruição de todos os valores tradicionais e da arte do passado. Além disso, os dadaístas promoviam uma reforma total do pensamento racional - uma postura de aversão à razão e à lógica -, destacando o Absurdo como uma forma de combater uma sociedade devastada pela guerra.⁵⁸

Para entender o Dadaísmo, é fundamental considerar o contexto em que foi criado, particularmente a figura que fundou o espaço onde ocorreram as primeiras e mais importantes manifestações dadaístas. Hugo Ball, que procurava um significado que ele pudesse estabelecer contra a absurda falta de sentido da época em que vivia⁵⁹, foi o estímulo que uniu todos os elementos que deram vida ao movimento.⁶⁰ O Cabaret Voltaire destacou-se inicialmente pela proclamação de poemas, histórias e manifestos (que se negavam manifestos), acompanhados por performances musicais. Esta vertente literária, altamente polêmica na época, utilizava a palavra como um meio para desconstruir as formas mais tradicionais do discurso artístico. Hugo Ball, Tristan Tzara e Hans Arp foram os principais protagonistas destas performances literárias no Cabaret Voltaire, sendo porém Ball quem originou os chamados “*poemas fonéticos abstratos*” (“*abstract phonetic poem*”)⁶¹.

Estes poemas, que não possuíam palavras no sentido tradicional, fragmentavam a linguagem em sílabas e sons, eliminando qualquer indício de um sentido comunicativo. Eram apresentados em performances ao vivo, procurando desafiar as convenções linguísticas de forma a provocar a burguesia. Ball via a desconstrução da linguagem nos poemas como análoga à desfiguração do objeto e da figura humana na pintura contemporânea. Ao dismantelar a estrutura linguística, a palavra desvinculava-se do seu propósito utilitário, ganhando uma dimensão crítica em relação à irracionalidade da guerra e ao caráter falacioso

⁵⁸ “It drove us to the fragmentation or destruction of all artistic forms, and to rebellion for rebellion's sake; to an anarchistic negation of all values, a self-exploding bubble, a raging anti, anti, anti, linked with an equally passionate pro, pro, pro! Thus we let sense escape into the realm of nonsense, although it never left that of the senses.” in *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ “Guided and perhaps plagued by his conscience, Ball became the human catalyst who united around himself all the elements which finally produced Dada. There can be no doubt of Ball's unswerving search for a meaning which he could set up against the absurd meaninglessness of the age in which he lived.” in *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰ “The Dadaist loves the extraordinary, the absurd, even. He knows that life asserts itself in contradictions, and that his age, more than any preceding it, aims at the destruction of all generous impulses.” in Jennifer HIGGIE (ed.), *The Artist's Joke*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2007, p. 31.

⁶¹ n.a. Termo utilizado in Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 42.

da linguagem. A solução seria, então, a de voltar à origem da própria palavra, e mesmo assim deixá-la para trás, para que a mesma pudesse ser protegida daquilo que a poderia destruir.⁶²

Em 1916, Hugo Ball apresentou o primeiro “*poema fonético abstrato*” no Cabaret Voltaire, intitulado de *Gadji Beri Bimba*. Durante a performance, Ball vestia um fato desenhado por ele e Marcel Janco, também dadaísta, construído com cartão e formado por variadas formas cilíndricas que o rodeavam em quase todos os membros⁶³:

“gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori/ gadjama gramma berida
bimbala glandri galassassa laulitalomini/ gadji beri bin blassa glassala
laula lonni cadorsu sassala bim/ Gadjama tuffm i zimzalla binban gligia
wowolimai bin beri ban/ o katalominal rhinocerosola hopsamen
laulitalomini hoooo gadjama/ rhinocerosola hopsamen/ bluku terullala
blaulala looooo...”⁶⁴

Os “*poemas fonéticos abstratos*” seriam extremamente importantes para o desenvolvimento da poesia experimental adotada por diversas figuras no séc. XX e XXI, como também um aspeto característico da prática artística absurda num todo. Após a sua saída do movimento, Tristan Tzara assumiu a liderança e a exploração das possibilidades discursivas e visuais continuou, com ênfase em processos que valorizavam o improviso, a espontaneidade e o aleatório.

Sem o conhecimento dos dadaístas de Zurique até 1918, desenvolvia-se em simultâneo um movimento com ideais semelhantes, em Nova Iorque. É neste contexto que surge Marcel Duchamp, o promotor de uma produção artística profundamente *absurda*. A atitude de Duchamp, a nível pessoal e artístico, via a vida como uma mera piada melancólica, cujo sentido era indecifrável e a sua procura insignificante. Para o mesmo, a absurdidade da vida humana, cuja natureza é inerentemente despojada de valores, era uma simples e lógica consequência direta da filosofia cartesiana *cogito ergo sum*⁶⁵. Deste modo, Duchamp via as

⁶² "In these phonetic poems we want to abandon a language ravaged and laid barren by journalism. We must return to the deepest alchemy of the Word, and leave even that behind us, in order to keep safe for poetry its holiest sanctuary." in Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 42.

⁶³ Veja-se Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 42.

⁶⁴ Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 42.

⁶⁵ n.a. No latim, *cogito ergo sum* traduz-se para “eu penso, logo existo”, o primeiro princípio da filosofia de René Descartes, originalmente publicado em francês “je pense, donc je suis”, em 1637.

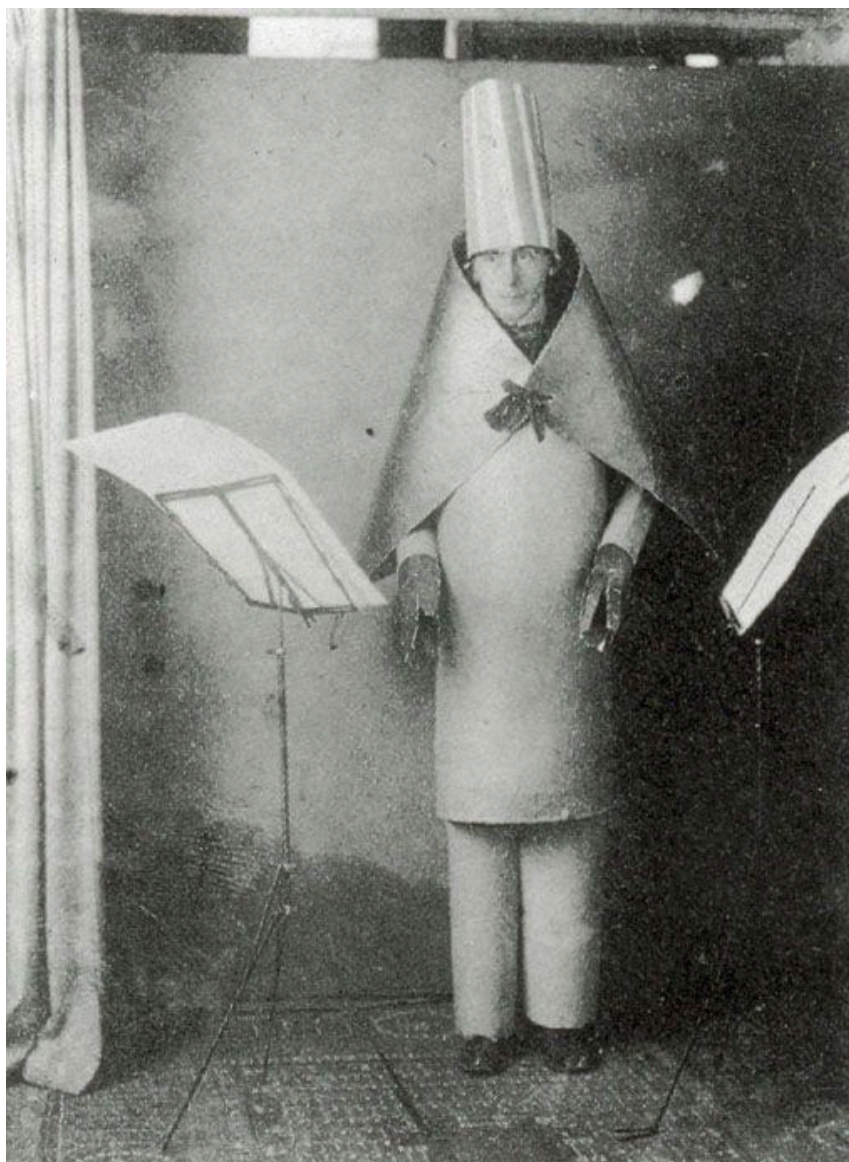


Fig. 3 - Hugo Ball a recitar *Karawane*, em 1916, no Cabaret Voltaire.

ações que o rodeavam como apenas o desfecho de um cómico e involuntário *pathos*, permitindo-o agir em conformidade e aceitação com a sua condição.⁶⁶ A postura e a linguagem artística de Duchamp era, por esta razão, dolorosamente irónica, conformista e, de alguma forma, condescendente.

Duchamp adotou, então, uma postura crítica em relação à arte tradicional, rejeitando o prazer estético e a obra de arte manifestado segundo as diretrizes traçadas pela sociedade burguesa⁶⁷. É neste enquadramento que Duchamp produz os primeiros *readymades*, um resultado expectante da sua veemente rejeição da arte e da sua visão da nulidade do sentido da vida. Entre eles, destacam-se *Bicycle Wheel* (1913)⁶⁸, uma roda de bicicleta montada em cima de um banco; *Bottle Rack* (1914)⁶⁹, um suporte de garrafas; e o controverso *Fountain*, (1917)⁷⁰ um simples urinol assinado por R. Mutt, o nome de uma firma de engenheiros sanitários.⁷¹

"A point that I want very much to establish is that the choice of these 'readymades' was never dictated by aesthetic delectation (...) "The choice was based on a reaction of visual indifference with a total absence of good or bad taste... in fact a complete anaesthesia".⁷²

Duchamp descreveu a escolha dos *readymades* como uma decisão desprovida de qualquer satisfação estética, pautada por uma indiferença visual e uma ausência de bom ou mau gosto. Segundo ele, o simples ato de escolher um objeto comum e declará-lo uma obra de arte transformava-o em tal.⁷³ Quando o artista seleciona estes objetos, mesmo sem

⁶⁶ Veja-se *Ibid.*, p. 87.

⁶⁷ "Art as a stimulus - for whom? The bourgeois? Painting, this 'turpentine intoxication' was humbug! We think false, we feel false, we see false!" - in Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 88.

⁶⁸ Veja-se Anexo 1, figura 1.

⁶⁹ Veja-se Anexo 1, figura 2.

⁷⁰ Veja-se Anexo 1, figura 3.

⁷¹ Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 88.

⁷² Marcel DUCHAMP citado in *Ibid.*, p. 89.

⁷³ "The Readymades are anonymous objects that the artist's gratuitous gesture, the mere fact of choosing them, converts into works of art." in Octavio PAZ, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, Nova Iorque: Arcade Publishing, 1978, p. 36.

qualquer intervenção da sua parte, como acontece particularmente no caso do urinol, está a retirá-los da sua condição de objeto comum e a transportá-los para a condição de objeto artístico. São objetos produzidos em massa, disponíveis comercialmente ao público geral, profundamente e totalmente mundanos. Este conjunto de aspetos subvertia a definição tradicional de arte, ao desconsiderar critérios como a beleza e a originalidade, desafiando a concepção de arte como produto do trabalho manual de um "gênio" artístico. Estes gestos - *movimentos* - convertem objetos comuns em obras de arte e, ao mesmo tempo, destroem a própria noção de obra de arte. A essência deste ato é, portanto, uma simples contradição.⁷⁴

Os *readymades* são, essencialmente, uma declaração - a rejeição da arte, limitando-a a um vazio banal e, simultaneamente, ampliando-a a uma banal infinidade. O urinol é uma obra que ri de si mesma e, que mais do que isso, aplaude o seu próprio funeral. É uma expressão do vazio que define a condição humana e o mundo em que vivemos.

Art has been 'thought through to a conclusion'; in other words eliminated. Nothing, nihil, is all that is left. An illusion has been dispelled by the use of logic. In place of the illusion there is a vacuum with no moral or ethical attributes. This declaration of nothingness is free from cynicism and from regret. It is the factual revelation of a situation with which we have to come to terms! - A situation which Duchamp seems to have discovered rather than created.⁷⁵

O *readymade* de Duchamp constitui uma declaração de um esvaziamento da vida por meio da anulação da moralidade e do conteúdo espiritual da obra de arte. Foi um passo na direção do vazio, do nulo, por meio da completa eliminação de todos os valores.⁷⁶ Duchamp tornou mais visível o abismo que coloca o Homem numa constante inquietação. O sentimento de isolamento e de alienação que pressente uma desgraça iminente torna-se gradualmente mais insuportável e presente na sua criação.

⁷⁴ "At the same time this gesture does away with the notion of art object. The essence of the act is contradiction; it is the plastic equivalent of the pun. As the latter destroys meaning, the former destroys the idea of value." in *Ibid.*, p. 36.

⁷⁵ Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 91.

⁷⁶ "The counterpart of Duchamp's non-art is amorality, emptying life as well as art of all its spiritual content. Here Duchamp took a logical, and therefore necessary, step which was also a fatal one. He reversed the signposts of value so that they all point into the void." in *Ibid.*, p. 91.

O Dadaísmo capta uma desintegração progressiva com a realidade desde a sua origem. A visão de Hugo Ball de um mundo despojado de significado (que o levou, por fim, a uma procura de sentido por uma via cristã), o niilismo pessimista declarado por Tristan Tzara - através dos seus poemas, desenhos e manifestos -, são finalmente transportados até a sua conclusão na produção de Duchamp. A visão dadaísta de um *novo caminho*, por meio de um corte com o passado, uma total *tabula rasa*, demonstra uma vontade de voltar a uma origem. A quebra consciente com a racionalidade que explica a proliferação súbita dos novos meios de criação, desde a colagem, a fotografia, o *objet trouvé*, a poesia, até ao *readymade*. A admiração pelos processos do acaso e a espontaneidade absoluta que indicava a ênfase que o Dadaísmo colocava no momento fugaz. Todas estas circunstâncias são o que realmente possibilitou e que levou ao caminho para o vazio absoluto.⁷⁷

⁷⁷ “Dada is involved in this progressive disintegration of reality (...) But Dada's emphasis on chance, on absolute spontaneity, indicated that Dada put its trust only in the fleeting moment. And this was how the path to nothingness was opened.” in *Ibid.*, pp. 91-92.

VLADIMIR: You must be happy too, deep down, if you only knew it.

ESTRAGON: Happy about what?

VLADIMIR: To be back with me again.

ESTRAGON: Would you say so?

VLADIMIR: Say you are, even if it's not true.

ESTRAGON: What am I to say?

VLADIMIR: Say, I am happy.

ESTRAGON: I am happy.

VLADIMIR: So am I.

ESTRAGON: So am I.

VLADIMIR: We are happy.

ESTRAGON: We are happy. (*Silence.*) What do we do now, now that we are happy?

VLADIMIR: Wait for Godot. (*Estragon groans. Silence.*)⁷⁸

⁷⁸ Samuel BECKETT, *Waiting for Godot*, Nova Iorque: Grove Press, 1954, pp. 143-144.

1.3.2. O Teatro do Absurdo

Em 1961, Martin Esslin publicou uma obra em que desenvolve, analisa e aprecia o gênero teatral que denomina como "Teatro do Absurdo". O Teatro do Absurdo constitui um agrupamento de obras teatrais que contêm especificidades semelhantes e que estão associadas a figuras como Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet e Samuel Beckett. Nenhuma destas figuras representa uma escola ou movimento, muito menos se associam entre si; pelo contrário, todos se apresentam individualmente, incorporando os seus respectivos estilos, dinâmicas e ideais. No entanto, Esslin justifica que estas obras são semelhantes a nível temático e formal, visto que expressam e refletem as preocupações, emoções e ansiedades do Homem Moderno. Esslin defende, portanto, uma relação íntima entre as especificidades deste gênero teatral e a Filosofia Absurdist. ⁷⁹ Por outro lado, Martin Esslin aponta para a grande diferença entre o Absurdo Existencialista e o Teatro do Absurdo, sendo esta a abordagem utilizada para o descrever. Os filósofos do Absurdo apresentam a sua opinião sobre a irracionalidade da condição humana na forma de argumentos profundamente racionalizados e lúcidos, enquanto que o Teatro do Absurdo procura expressar o “não sentido da condição humana e a inadequação da abordagem racional” através do “abandono dos mecanismos racionais e do pensamento discursivo” ⁸⁰. Desta forma, o Teatro do Absurdo não se limita apenas a discutir a absurdidade da condição humana (se é que sequer o faz), mas sim a apresentá-la na sua forma mais crua, contrariando as regras que ditam o que é “bom teatro”. Esslin aponta para algumas diferenças entre o Teatro do Absurdo e o teatro que segue as formas mais convencionais:

⁷⁹ “This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition is, broadly speaking, the theme of the plays of Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, and the other writers discussed in this book. (...) A similar sense of the senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose, is also the theme of much of the work of dramatists like Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, and Camus himself.” in Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Nova Iorque: DoubleDay & Company Inc, 1966, p. XIX.

⁸⁰ “They [the dramatists of the absurd] present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.” in *Ibid.*, pp. XIX-XX.

“If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares; if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings.”⁸¹

Além da propensão a tudo o que é irracional, o Teatro do Absurdo tende a eleger uma lógica narrativa que se move através da desconstrução radical da linguagem que, simultaneamente, se desconecta de todos os outros elementos no palco. Martin Esslin considera que este gênero de teatro pode ser considerado um movimento “anti-literário”. Esta desconstrução concede à linguagem um papel essencial para a peça, transcendendo a própria cena que decorre e muitas vezes contradizendo o que as próprias personagens comunicam com o espectador.⁸² Um bom exemplo desta discrepância é o final da peça *En attendant Godot*⁸³ de Samuel Beckett que abrange, de forma lúcida e clara, todos os elementos que normalmente estão associados ao Teatro do Absurdo:

“VLADIMIR: Well? Shall we go?

ESTRAGON: Yes, let's go.

(*They do not move.*)”⁸⁴

Esta peça foi o primeiro triunfo de Beckett, tendo a primeira edição em 1952 e apresentada em palco em 1953, no Théâtre de Babylone, em Paris. Em novembro de 1957, *En attendant Godot* foi encenada em frente a uma plateia de mil e quatrocentos reclusos da

⁸¹ *Ibid.*, pp. XVII-XVIII.

⁸² Veja-se *Ibid.*, p. XIX-XXI.

⁸³ n.a. Em português, traduz-se para *À Espera de Godot*.

⁸⁴ Samuel BECKETT, *Waiting for Godot*, Nova Iorque: Grove Press, 1954, p. 173.

Penitenciária de San Quentin, principalmente por não conter mulheres no elenco. A peça, formalmente irreverente e ousada para a altura, já havia recebido os olhares transtornados e confusos dos críticos intelectuais de Paris, Londres e Nova Iorque, restando então uma esperada e ligeira apreensão em relação à reação do presente público. O resultado foi, depois de uma expectável surpresa inicial, de uma surpreendente aceitação e de uma profunda e íntima compreensão.

Não é difícil entender a razão pela qual esta peça ressoou de forma tão pessoal em todos estes reclusos. *En attendant Godot* apresenta os dois protagonistas, Estragon e Vladimir, à beira de uma estrada, juntamente a uma árvore, à espera de algo ou alguém chamado Godot. Não sabem o porquê da espera, não sabem quem é Godot, nem sabem se ele virá. Porém, *esperam*. E a peça desenrola-se em torno de uma *espera (suspensão)*, que se pensa ser infinita, num vazio interminável onde nada acontece. A conversa entre ambos é insuportavelmente redundante e repetitiva. As suas ações são grosseiramente ridículas, constituídas também de repetições que não levam a lado nenhum. Alain Badiou descreve Godot como nada mais do que a promessa de uma vinda: “What common opinion retained from these works was precisely that in the end nothing happened, nothing but the wait for an event. (...) Godot is nothing but the promise of his coming”.⁸⁵ A natureza de Godot é de pouca importância⁸⁶, visto que o sentido da peça não está na figura de Godot, mas naquilo que ele representa - a *espera* -, uma ação essencial e inerente à condição humana.

Logo, os reclusos entendiam o que é esperar por algo sem esperança, pois eles próprios existem num vácuo, condenados a um constante estado de *espera*. Ainda, não só a peça os confrontou com uma situação análoga à sua, mas a ausência de uma noção ou expectativa preconcebida das regras do teatro por parte dos reclusos, permitiu que os mesmos fossem capazes de evitar os erros que críticos tinham cometido ao denunciarem a peça pela sua falta de enredo, diálogo confuso e, especialmente, a ausência de bom senso e o senso comum.⁸⁷

⁸⁵ Alain BADIOU; Alberto TOSCANO, Nina POWER (ed.), *On Beckett*, Manchester: Clinamen Press, 2003, p. 18.

⁸⁶ n.a. Quando Alan Schneider, o primeiro a produzir a peça *En attendant Godot* nos Estados Unidos, perguntou a Samuel Beckett quem era a figura de Godot, o mesmo respondeu: “If i knew, I would have said so in the play” in Alan SCHNEIDER, *Waiting for Beckett*, Nova Iorque: Chelsea Review, 1958, p. 22.

⁸⁷ Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Nova Iorque: DoubleDay & Company Inc, p. XVII.

En attendant Godot, assim como a vasta maioria das peças inseridas no Teatro do Absurdo, não apresentava um final moral forçoso no espectador, não dizia mais do que devia (ou não dizia nada de todo) e não apontava para um final com questões respondidas. Em vez de contar uma história, explora meramente uma situação estática. Nada acontece, nada vem, nada vai.

A espera por Godot, instável e irracional na sua natureza - pela futilidade da esperança continuamente imposta nele -, é simplesmente *absurda*. Da mesma forma que Sísifo repete a mesma ação continuamente, Estragon e Vladimir esperam perpetuamente por algo que nunca virá. Vladimir tem esperança que Godot virá, enquanto que Estragon demonstra-se mais cético, porém ambos esperam por ele, complementando-se na sua oposição. A única diferença entre Sísifo, Estragon e Vladimir é a consciência. No primeiro, a consciência da sua condição é o que o urge a continuar, no caso dos outros dois, é o hábito de esperar que os ilude da sua condição e os condiciona a uma existência sem a percepção desoladora de uma consciência plena. Porém, esta consciência emerge em certas instâncias, como quando Estragon e Vladimir ponderam o suicídio como escape à sua condição. Porém, este caminho mostra ser virtualmente impossível e, portanto, retomam à sua espera⁸⁸. A espera, por sua vez, conserva o seu refúgio da consciência, ambos admitindo que os seus constantes e ininterruptos balbúcios servem apenas para impedir que pensem:

VLADIMIR: You are right, we're inexhaustible.

ESTRAGON: It's so we won't think.

VLADIMIR: We have that excuse.

ESTRAGON: It's so we won't hear.

VLADIMIR: We have our reasons.⁸⁹

En attendant Godot não é sobre nada em específico, mas é sobre tudo em simultâneo. Não é possível declarar indubitavelmente que esta peça aborda temas específicos, mas é possível vê-la como um testemunho do produto do tempo, do hábito, da perseverança, da esperança e da existência. Esslin declara que é necessário ser cauteloso quando nos

⁸⁸ Veja-se *Ibid.*, p. 24.

⁸⁹ Samuel BECKETT, *Waiting for Godot*, Nova Iorque: Grove Press, 1954, p. 173.

deparamos com as peças de Beckett para não cairmos na armadilha de complicar o que é simples, ou simplificar o que é complexo. Podemos, porém, submeter a peça a uma análise cuidadosa de forma a ser possível circunscrever as temáticas que formam a base estrutural da mesma. Desta forma, em vez de procurar respostas na obra de Beckett, segundo Esslin, devemos meramente identificar as perguntas que o mesmo coloca.⁹⁰ Esslin conclui: “In a purposeless world that has lost its ultimate objectives, dialogue, like all action, becomes a mere game to pass the time (...)”⁹¹ E é neste passar do tempo, nesta *espera* interminável mas inevitável, que os métodos de comunicação experimentais de Beckett, paradoxalmente, e ao contrário do que se possa pensar, comunicam o incommunicável.

⁹⁰ Veja-se Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Nova Iorque: DoubleDay & Company Inc, 1966, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

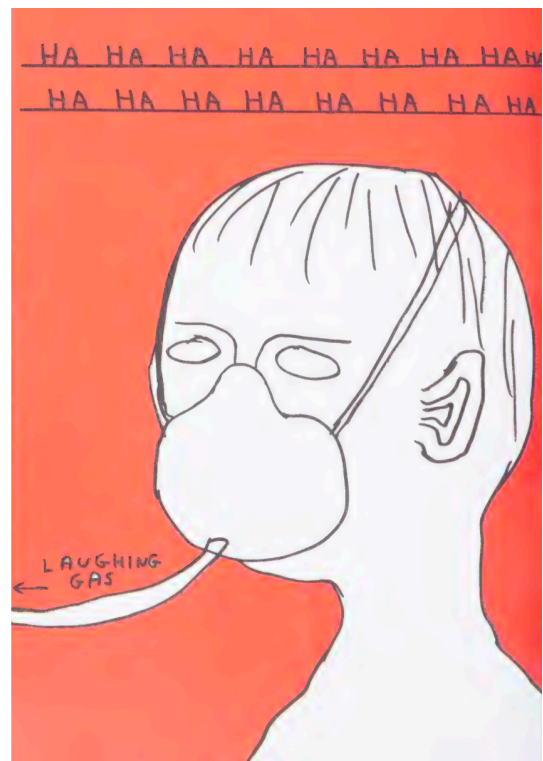
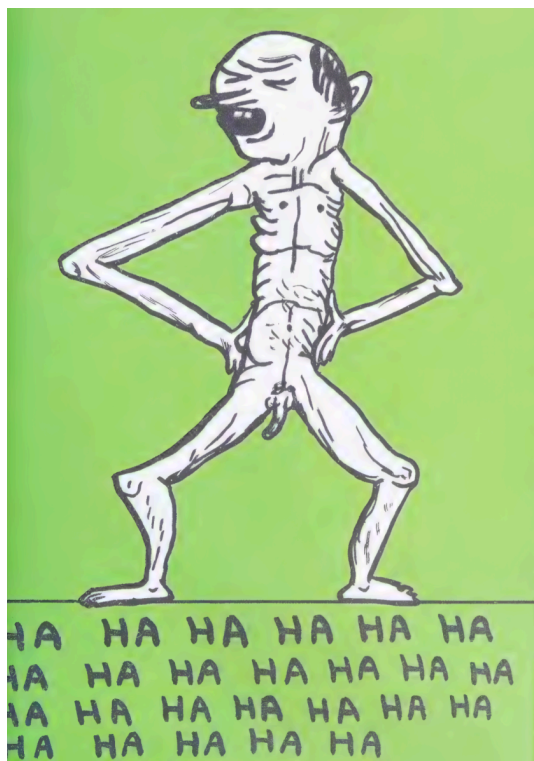
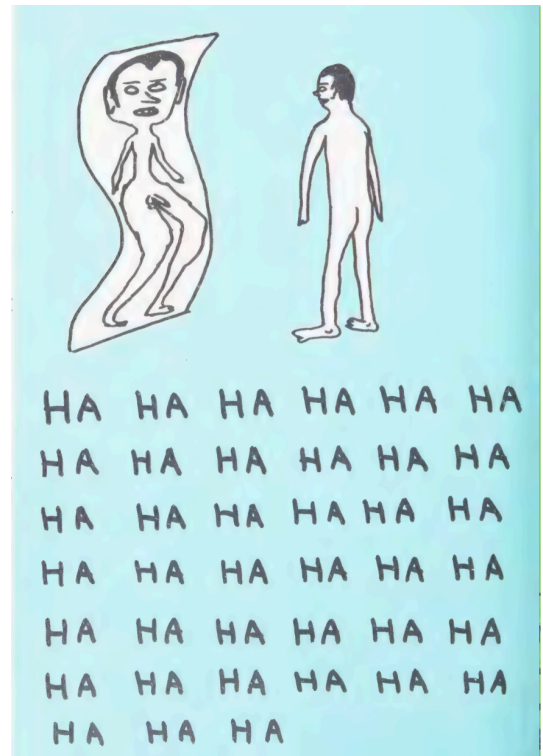


Fig. 4 - David Shrigley, *How are you feeling?*, 2012.

2. O HUMOR

If you think there's a long stretch of unoccupied emotion between laughter and sorrow, then think again. Because the two are linked in a messy tango of slippages, mixed messages and quadruple entendres.

Barbara Kruger

O humor, o cômico, a piada e os jogos de palavras estão presentes nas interações que experienciamos diariamente, o riso manifestando-se de diversas formas - alternadamente sarcástico, escarnecedor, agressivo, bonito, feio, feliz e triste. Por sua vez, forma-se a partir da ironia, do humor, do grotesco e do burlesco. É, portanto, multiforme, informe, ambivalente e ambíguo. Ao mesmo tempo, é um mistério.⁹²

Diversas tentativas foram realizadas com o objetivo de definir o cômico. Henri Bergson⁹³, contudo, contraria uma definição restritiva, sugerindo que o espírito cômico é algo vivo que devemos deixar desenvolver e crescer.⁹⁴ No entanto, Bergson destaca um elemento inerente à natureza do humor - o facto do mesmo não existir fora do campo do que é estritamente humano⁹⁵. Se um objeto ou um animal são capazes de provocar o riso é porque, segundo Bergson, contêm especificidades humanas, como atributos humanos concedidos a um animal, ou a forma cômica dada a um chapéu pela mão humana. Da mesma forma, Aristóteles concluiu que o ser humano é o único animal que ri.⁹⁶

Georges Minois, ao desenvolver a história do riso, analisa a sua importância ao lado de estudos que desenvolveu em obras anteriores como o suicídio, os infernos, o diabo, o ateísmo, a ciência e a guerra; temas que, segundo o autor, buscam responder à mesma

⁹² Veja-se Georges MINOIS, *História do Riso e do Escárnio*, São Paulo: UNESP Editora, 2003, p. 9.

⁹³ Henri BERGSON, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Nova Iorque: The MacMillan Company, 2014.

⁹⁴ “Our excuse for attacking the problem in our turn must lie in the fact that we shall not aim at imprisoning the comic spirit within a definition. We regard it, above all, as a living thing.” in *Ibid.*, p. 2.

⁹⁵ “A landscape may be beautiful, charming and sublime, or insignificant and ugly: it will never be laughable” in *Ibid.*, p. 3.

⁹⁶ “That man alone is affected by tickling is due firstly to the delicacy of his skin, and secondly to the fact that he is the only animal that laughs” in ARISTÓTELES; William OGLE (trad.) *Aristotle on The Parts of Animals*, Londres: Kegan Paul, Trench & Co, 1882, p. 84.

pergunta: “*afinal de contas, que fazemos aqui?*”⁹⁷. E tudo faz sentido quando o mesmo afirma que todos são uma forma de escapar a uma “cânula cósmica”, em que uns se escondem atrás das ilusões da religião, uns passam o tempo guerreando, outros se suicidam; alguns, por outro lado, preferem rir.⁹⁸

O humor, neste contexto, é desenvolvido a partir da afirmação do mesmo enquanto uma resposta lógica à presença do Absurdo na condição humana, e por conseguinte, na produção artística.⁹⁹ Desde o início do séc. XX até ao presente, que o humor se apresenta na obra de várias artistas nos seus variados formatos - a piada, a sátira, a paródia, a *slapstick*, a caricatura, a ironia, e outros mais -, contribuindo para a transformação da prática e da experiência da arte.

Considerando os contextos desenvolvidos em capítulos anteriores, é possível observar uma qualidade humorística em quase todos eles, ainda que em alguns casos isto se mostre de forma mais explícita do que noutros. Já presenciámos esta qualidade, por exemplo, nos Dadaístas que responderam aos horrores da guerra com um sentido de humor absurdo e puramente provocatório, que para eles era uma resposta apropriada em relação a uma cultura que glorificava tamanha destruição. Vimos, também, mesmo que de forma mais discreta, esta qualidade em *A Metamorfose* de Kafka. Há vários momentos na obra de Kafka em que é difícil não esboçar um sorriso ao ler a descrição da locomoção dificultada de Samsa pelo seu quarto ou, ainda, das reações das outras personagens ao ver o corpo de inseto do protagonista. Se por um lado, a situação de Samsa é lamentavelmente desastrosa, por outro é excepcionalmente cómica.¹⁰⁰

Portanto, o humor é e pode ser um método utilizado, de diferentes maneiras e em diferentes contextos, para defender a alma do que é desastroso e trágico. Georges Minois, por fim, defende: “o humor é (...) um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do processo e recalcque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso,

⁹⁷ Georges MINOIS, *História do Riso e do Escárnio*, São Paulo: UNESP Editora, 2003, p. 12.

⁹⁸ Veja-se *Ibid.*, p. 12.

⁹⁹ “Se verdadeiramente nada tem sentido, o escárnio não seria a única atitude “razoável”? O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência, a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente? O humor não é o valor supremo que permite aceitar sem compreender, agir sem desconfiar, assumir tudo sem levar nada a sério?” in *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁰ n.a. Há relatos que descrevem Kafka a descrever a premissa de *A Metamorfose* a conhecidos com um ar divertido.

mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor.”¹⁰¹ Portanto, o humor enquanto processo de defesa do sentimento trágico, não serve para esconder esta dor, mas sim amenizá-la para a tornar mais suportável e, quiçá, torná-la mais esclarecedora também.

No mundo absurdo, despojado de respostas, o humor é então a melhor ferramenta para suportar tal fardo. André Breton, em *Anthology of Black Humour*, publicada originalmente em 1940, atribui ao humor a capacidade de se apresentar, paradoxalmente, enquanto uma forma de lidar com as circunstâncias mais trágicas: “There is nothing that intelligent humour cannot resolve in gales of laughter, not even the void...”¹⁰² Jörg Heiser, referindo-se à obra de Bas Jan Ader, afirma também que a relação entre o trágico e o cômico é clara e peculiar.¹⁰³ Segundo Heiser¹⁰⁴, o próprio Ader salientava que a presença da queda na sua obra, *comicamente trágica e tragicamente cômica* - exemplificada em obras como *Fall 1, Los Angeles* (1970)¹⁰⁵ em que o vemos a cair de um telhado de uma casa, ou *Fall 2, Amsterdam* (1970)¹⁰⁶, quando perde o controlo da sua bicicleta e mergulha num canal em Amsterdão -, exibe uma relação com a falha e a tragédia.¹⁰⁷ Estas performances de Bas Jan Ader assumem como inspiração direta as ações cômicas e trágicas do cinema mudo do séc. XX, particularmente o *slapstick*. O *slapstick* encontrava-se presente, por exemplo, nos filmes dos Marx Brothers, de Buster Keaton e de Charlie Chaplin, os quais expunham a frágil e absurda existência humana.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 372.

¹⁰² André BRETON; Mark POLIZZOTTI (trad.), *Anthology of Black Humour*, São Francisco: City Lights Books, 1997, p. 16.

¹⁰³ “Of course there is a peculiar relationship between the tragic and the comic.” in Jörg HEISER, “Curb you Romanticism: Bas Jan Aders's Slapstick” in Bas Jan ADER; Rein WOLFS (ed.), *Please Don't Leave Me, Roterdão*: Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, p. 26.

¹⁰⁴ “Ader himself pointed out that his concern with falling was connected to failure and tragedy.” in *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁵ Veja-se Anexo 1, figura 4.

¹⁰⁶ Veja-se Anexo 1, figura 5.

¹⁰⁷ n.a. Ironicamente, além das suas *quedas*, Bas Jan Ader é conhecido pela sua própria tragédia, depois da sua trilogia inacabada de performances intituladas *In Search of the Miraculous* (1975), que envolvia a tentativa do artista em atravessar o Oceano Atlântico num pequeno barco, acabou no seu desaparecimento no mar.

2.1. O *slapstick*

“One has to hand this to the Americans: with slapstick films they have created a form that offers a counterweight to their reality. If in that reality they subject the world to an often unbearable discipline, the film in turn dismantles this self-imposed order quite forcefully”¹⁰⁸

O *slapstick* é um gênero de comédia que se baseia no exagero de ações e acontecimentos deliberadamente desajeitados e embaraçosos, normalmente associados a um ou mais protagonistas. Segundo Alan Dale, a essência do *slapstick*, é: “a physical assault on, or collapse of, the hero's dignity”.¹⁰⁹ A sua manifestação é notória nos filmes de Charlie Chaplin e Buster Keaton, apresentando-se de diferentes formas em ambos. Nos filmes de Buster Keaton, o *slapstick* baseia o seu aspeto cómico na quantidade astronómica de forças trágicas que as suas personagens enfrentam. Em *Steamboat Bill Jr.*, estreado em 1928, Willie, interpretado por Keaton, é tomado como um herói quando salva o dia de uma tempestade que ataca a pequena cidade onde se encontra. É neste filme que se dá a icónica cena de Keaton a escapar a morte por pouco quando uma casa lhe cai em cima, encaixando perfeitamente na moldura de uma janela aberta¹¹⁰.

Já nos filmes de Chaplin, o *slapstick* depende das ações do protagonista que acaba por ser recompensado por feitos heroicos que o mesmo provoca de forma accidental. Em *The Tramp*, estreado em 1915, Chaplin namoriska com a filha de um agricultor que tinha acabado de escapar de um bando de ladrões e, enquanto balançava um tijolo enrolado num pano, golpeia-os um a um inadvertidamente. Em *Modern Times*, estreado em 1936, o mesmo avista uma bandeira vermelha a cair de um camião e persegue o veículo agitando a mesma para o chamar

¹⁰⁸ William SOLOMON, *Slapstick Modernism: Chaplin to Kerouac to Iggy Pop*, Illinois: University of Illinois Press, 2016, p. 8.

¹⁰⁹ Alan DALE, *Comedy is a man in trouble: Slapstick in American Movies*, Minnesota: Minnesota University Press, 2000, p. 3.

¹¹⁰ n.a. Esta cena foi recriada pelo artista Steve McQueen, em *Deadpan* (1997).

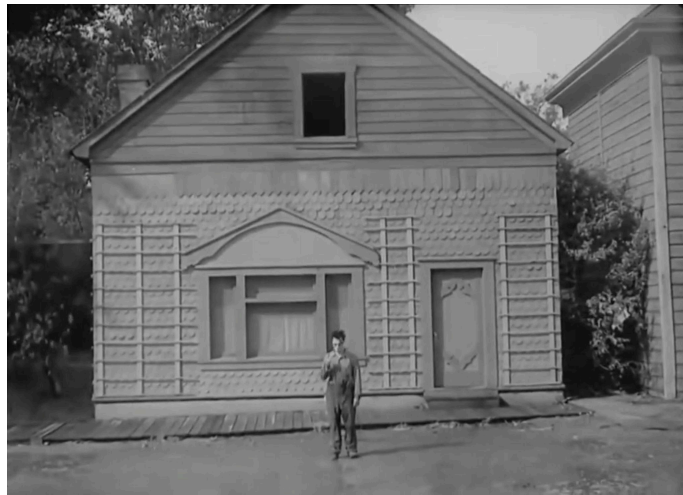


Fig. 5 - *Steamboat Bill Jr.* (stills), 1928.

à atenção, só para dar início acidentalmente, e sem se aperceber, a uma marcha de trabalhadores indignados. Em ambos os casos, defende Heiser, o *slapstick* de Chaplin e Keaton, assim como o de Bas Jan Ader mais tarde, revela um vislumbre das tragédias existenciais do dia-a-dia.¹¹¹

A primeira imagem do *Modern Times* é a de um relógio a registar a passagem do tempo, aludindo ao próprio título do filme e representando, desta forma, o progresso moderno ilustrado como assunto principal do mesmo. O *Little Tramp*, interpretado por Chaplin, é a representação de um Homem moderno, nos anos 30, a tentar sobreviver num mundo industrializado. Vemos o protagonista na forma de um vagabundo a enfrentar comicamente o seu destino, quase a viver sob os olhos de uma criança, numa típica ingenuidade e tolice da personagem de Chaplin. O *Little Tramp*, que aparenta desconhecer o mundo que o rodeia, atravessa constantes acidentes e pequenas tragédias - nas quais o próprio se coloca ou é colocado. No filme, o protagonista, no seu percurso para uma vida melhor, torna-se um paciente de um hospital psiquiátrico (depois de sofrer um surto psicológico causado pelo excesso do trabalho), um criminoso, o trabalhador de um estaleiro, o segurança de uma loja e, finalmente, o cantor de um restaurante. De alguma forma, ele acaba por falhar o seu papel em todas estas instâncias e são estas pequenas tragédias que atribuem ao filme o seu valor cómico. Este valor, segundo Carl Peters em *Charlie Chaplin's Modern Times* (2022), deixa de existir, efetivamente, se deixarmos de ignorar totalmente os tempos trágicos vividos pela personagem:

“(...) we can only love this comic character if we can manage to avoid objectively seeing what is happening to him in his time. But if we do not identify with its main character and look at the film in its historical context, then we see the debris and remnants of his actions as disastrous, not as hilarious.”¹¹²

¹¹¹ “Bas Jan Ader turns the mishap itself into the ultimate and intentional performative act. On one level this simply highlights (...) the 'existential adversity' of the everyday - much in the vein of Chaplin and Keaton's slapstick” in Jörg HEISER, “Curb you Romanticism: Bas Jan Aders's Slapstick” in Bas Jan ADER; Rein WOLFS (ed.), *Please Don't Leave Me, Rotterdam*: Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, p. 27.

¹¹² Carl PETERS, *Charlie Chaplin's Modern Times: The Work of Life in the Age of Mechanical Reproducibility*, Londres: Routledge, 2022, p. 10.



Fig. 6 - *Modern Times* (still), 1936.

Uma das imagens iniciais do filme é a de uma ovelha negra rodeada de um rebanho de ovelhas, seguida de uma imagem análoga dos trabalhadores de uma fábrica a se dirigirem ao trabalho. O mundo de *Modern Times* é a idade da sociedade mecanizada e industrializada, do patrão capitalista austero e do trabalhador a picar o cartão do ponto. No meio de outros trabalhadores, encontra-se a ovelha negra - o *Little Tramp* - que é constantemente despedido pela sua incompetência: “The Tramp, another black sheep, will ground the brutal truth of the film—sheep, like workers, do what they are told, and black sheep have little or no value or use beyond their bodies”.¹¹³

Chaplin, *o autor*, contrariamente a Chaplin, *a personagem*, apresenta uma profunda consciência da desumanização do ser humano causada pela industrialização da sociedade moderna e das formas de autoritarismo que se desenvolveram nesta época (vemos este último aspeto presente no filme *The Great Dictator*, em 1945). Segundo Peters, o carácter humorístico do filme é, então, baseado na *crença falsa* de um sistema que deve e pode ser alcançado por todos e que promete, a quem o alcança, a recompensa da realização e felicidade absoluta: “*Modern Times*. A story of industry, of individual enterprise - humanity crusading in the pursuit of happiness.”¹¹⁴ Todas as personagens em *Modern Times* procuram esta felicidade que lhes foi prometida e fazem-no à custa da sua humanidade, explorados pelo mesmo sistema que alcançam. Chaplin, particularmente em *Modern Times*, torna visível os ataques bárbaros e exploratórios de um sistema capitalista na sociedade moderna, através da ingenuidade das ações do *Little Tramp* que permanece alheio à sua condição. A discrepância entre a consciência do autor e a pureza da personagem, que levam às interações inapropriadas e cómicas de *Little Tramp* com o mundo, acaba por ser a essência e o poder do humor em *Modern Times*.¹¹⁵

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ n.a. Uma das frases iniciais incluídas na sequência de títulos do filme *Modern Times*.

¹¹⁵ “This complete disconnect between Chaplin’s tacit complicity with his audience as an author, and his totally inappropriate interactions as a character within his world, is the very basis of the comedy *Modern Times*.” in *Ibid.*, p. 17.

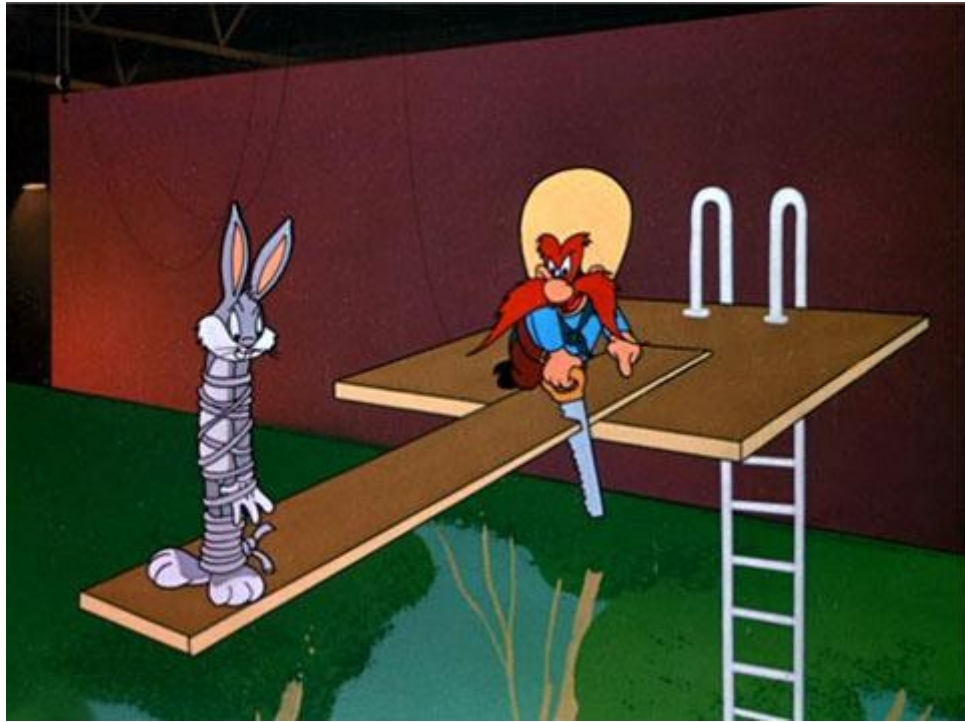


Fig. 7 - *High Diving Hare* (still), 1949.



Fig. 8 - Andy Holden, *Laws of Motion in a Cartoon Landscape* (still), 2011-2016.

2.1.1. O universo dos *cartoons*

Lembro-me, em criança, de acordar às 7 da manhã aos sábados para ver desenhos animados e de pensar “quem me dera poder cair de uma altura de 100 metros e evitar a morte certa”. Lembro-me, também, de ver recentemente, já adulta, a curta de animação *High Diving Hare*, produzida em 1949. Nesta curta, o Yosemite Sam obriga Bugs Bunny a saltar de um prancha em direção a um pequeno tanque de água. Bugs Bunny, contudo, evita repetidamente a queda, utilizando métodos que desafiam as leis da gravidade, e é Yosemite Sam quem acaba por cair no seu lugar. Em um desses momentos, Yosemite Sam posiciona Bugs Bunny na extremidade de uma prancha de madeira e, em seguida, corta-a com um serrote, na tentativa de fazê-lo cair. No entanto, mais uma vez, é o próprio Yosemite Sam quem acaba por cair, enquanto Bugs Bunny permanece suspenso no ar. Ainda flutuando, Bugs Bunny dirige-se ao espectador e diz: "I know this defies the law of gravity, but, you see, I never studied law!"¹¹⁶.

Essa proeza é apenas um exemplo das muitas instâncias em que as leis da física não se aplicam ao universo dos *cartoons* - desafiam frequentemente a gravidade e a velocidade - em que tudo acaba por ser possível. Em junho de 1980, na revista americana *Esquire*, Mark O'Donnell formalizou uma lista, intitulada *O'Donnell's Laws of Cartoon Motion*, em que constavam as seguintes leis:

- “1. Any body suspended in space will remain suspended in space until made aware of its situation;
2. Any body in motion will tend to remain in motion until solid matter intervenes suddenly;
3. Any body passing through solid matter will leave a perforation conforming to its perimeter;
4. The time required for an object to fall twenty stories is greater than or equal to the time it takes for whoever knocked it off the ledge to spiral down twenty flights to attempt to capture it unbroken;

¹¹⁶ n.a. Veja-se *High Diving Hare* (1949), Warner Bros Pictures:
<https://www.youtube.com/watch?v=3BkBMqkgVLE>

5. All principles of gravity are negated by fear;
6. As speeds increases, objects can be in several places at once;
7. Certain bodies can pass through solid walls painted to resemble tunnel entrances; others cannot;
8. Any violent rearrangement of feline matter is impermanent;
9. For every vengeance there is an equal and opposite revengeance.”¹¹⁷

O artista britânico Andy Holden, além das nove leis enumeradas por O'Donnell, acrescentou uma décima - “Everything falls faster than an anvil”¹¹⁸ - e criou a instalação *Laws of Motion in a Cartoon Landscape* (2011-2016)¹¹⁹. A instalação consiste na mostra de dois vídeos com uma duração de aproximadamente uma hora, que dialogam entre si, e cujo tom se assemelha simultaneamente ao de um documentário, a uma teoria da conspiração e ao de uma palestra, apresentado pelo artista na forma de uma personagem *cartoon*. Estas leis são demonstradas paralelamente a assuntos como a política atual, a história da animação, a mitologia grega e a Filosofia através de centenas de extrações de cenas de *cartoons* de meados do séc. XX. A premissa de *Laws of Motion in a Cartoon Landscape* consiste na ideia de que o auge dos *cartoons*, que se deu sensivelmente entre as décadas de 20 e 60, apresenta-se enquanto um vislumbre profético do mundo atual. Para Holden, a lógica do universo dos *cartoons* dá-nos uma perspectiva do mundo contemporâneo, pois o mesmo desenvolve-se de forma semelhante.¹²⁰ Desta forma, é nos oferecida a possibilidade de melhor compreendermos o mundo em que vivemos através da lógica das leis do universo dos *cartoons*, tomando-o também como um espaço irracional onde tudo pode acontecer.¹²¹

¹¹⁷ Mark O'DONNELL, “O'Donnell's Laws of Cartoon Motion”, in *Esquire*, junho 1980, p. 103.

¹¹⁸ “Laws of Cartoon Motion in a cartoon Landscape” in *Science Gallery*, agosto 2019 [Consult. 5-8-2024]: <https://london.sciencegallery.com/dark-matter-exhibits/laws-of-motion-in-a-cartoon-landscape>

¹¹⁹ Veja-se o excerto do vídeo *Laws of Motion in a Cartoon Landscape* (2011-2016), disponibilizado pelo artista: <https://www.youtube.com/watch?v=Jlr-qqIBbJg&t=1s>.

¹²⁰ “(...) the world, sort of, operates at the speed of a cartoon chase sequence with almost cartoon-like villains and the dominant mode of communication being wild exaggeration (...) - Andy HOLDEN em entrevista à MOCA Toronto, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FmTBA3xuhi0>. [Consult. 5-8-2024]

¹²¹ “History has come to an end. The world has come to resemble the cartoon landscape. The golden age of cartoons proved a prophetic, short lived glimpse of the world that we find ourselves within.” in Andy HOLDEN, *Laws of Motion in a Cartoon Landscape* (2011-2016).

O universo dos *cartoons* é um refúgio do nosso mundo - onde tudo acontece se tiver de acontecer para fins cômicos - e é, simultaneamente, o catalisador de um sentimento de familiaridade. Holden, ao colocar-se na sua obra em forma de *cartoon*, afirma a sua posição enquanto *cartoon* num mundo de *cartoons*, mas também um *cartoon* no *mundo real*. Deste modo, a sua adaptação ao mundo em que se encontra é facilitada: “The idea was that, really, to cope with the world as it is now, as an artist, you had to become a cartoon character (...)”¹²². Assim, o universo dos *cartoons* permite que, simultaneamente, seja possível afastar-nos da realidade que é a nossa e, ao mesmo tempo, senti-la no nosso íntimo.

Albert Camus afirmou que “(...) o homem é sempre presa das suas verdades. Uma vez reconhecidas, não pode libertar-se delas. É preciso pagar esse preço. Um homem que se torna consciente do Absurdo fica-lhe ligado para todo o sempre”¹²³. De forma semelhante, a primeira lei do universo dos *cartoons* indica que qualquer corpo suspenso no espaço permanecerá suspenso no espaço até que tome consciência da sua situação. No contexto do universo dos *cartoons*, assim como no da condição humana, no momento em que tomamos consciência da nossa situação, a queda é vertiginosa e inevitável.

Adrian Searle, crítico de arte do jornal *The Guardian*, ao comentar a obra de Holden, defendeu uma analogia entre a condição humana e o universo dos *cartoons*: “(...) the real point is that the precariousness of the cartoon predicament mirrors modern life, with gravity against us as we try our best not to fall. Don’t look down”.¹²⁴ Assim como o Bugs Bunny, temos algo a nos querer fazer cair, especialmente se olharmos para baixo. Da mesma forma, lutamos para que permaneçamos na prancha, mesmo que isso signifique desafiar as leis da gravidade e o senso comum.

¹²² That’s, hence, me becoming this cartoon version of myself to exist in these landscapes and then try and describe these laws and use them as way of myself and maybe an advice for others on how to kind of navigate this landscape. So by looking at these old cartoons, hopefully, it will tell us something about how we can be in the world now that the world has become a cartoon” - Andy HOLDEN em entrevista à PinchukArtCentre, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8kmrQoK97p0>. [Consult. 5-8-2024]

¹²³ Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, p. 37.

¹²⁴ Adrian SEARLE, “Andy Holden, *Laws in a cartoon landscape*”, in cinemamuseum, disponível em: <http://www.cinemamuseum.org.uk/2019/andy-holden-laws-of-motion-in-a-cartoon-landscape/>. [Consult.5-8-2024]

2.2. O Humor na arte contemporânea

Como já foi apurado, o humor tem se mostrado essencial e continuamente presente no contexto artístico, central em movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Situcionismo, o Fluxus, a Performance e o Feminismo. Além da capacidade do humor em provocar o riso, tanto nos artistas que o criam, tanto nas multidões que o experienciam, tem sido também utilizado para ativar impulsos reprimidos, incorporar alienação ou deslocamento, romper convenções e explorar relações de poder em relação à temática das questões de gênero, da sexualidade, da classe, do gosto e da identidade racial e cultural.¹²⁵ O humor, portanto, mostra-se como um elemento provocatório, transgressor, subversivo e crítico - “indeed, if humour has a common characteristic, is is to thumb its nose at pigeonholes”¹²⁶. Desta forma, o humor fornece à arte uma dimensão complexa e subjetiva que oferece novas formas incorporadas por artistas para mostrar a sua visão do mundo e a sua relação com os outros. No contexto da arte contemporânea, trata-se do caso da prática artística de Maurizio Cattelan e David Shrigley.

Cattelan cria esculturas hiperrealistas, performances e fotografias que revelam as inúmeras contradições que se passam na sociedade atual. O mesmo aborda fragmentos da cultura popular, a introspeção pessoal e coletiva, e o questionamento da história, da religião e do mercado da arte. A obra de Cattelan é conhecida pela sua irreverência, fundada por um apurado sentido de humor que se apropria de um método caricatural, tanto de si próprio, como dos valores morais implementados na sociedade atual. A sua obra posiciona-se no purgatório entre a realidade e a ficção, entre o cômico e a tragédia, demonstrados através de uma ironia que é tudo menos subtil.

Segundo Tom Morton, no artigo *Maurizio Cattelan: Infinite Jester* (2005), publicado na revista *Frieze*, a obra de Cattelan é, deveras, difícil de comentar; pelo menos com algum rigor e franqueza¹²⁷. Não é em vão que a sua obra causa alguma comoção no mundo da arte. Esta sobrevive através do elemento provocatório embrenhado no universo do humor. Cattelan, contudo, numa entrevista com Nancy Spector, afirmou que tomava o mundo real

¹²⁵ Veja-se Jennifer HIGGIE (ed.), *The Artist's Joke*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2007, p. 12.

¹²⁶ *Ibid.*, p.12.

¹²⁷ Tom MORTON, “Maurizio Cattelan: Infinite Jester” in *Frieze*, nº 94, outubro 2005, p. 150..

muito mais provocador que o seu trabalho e que, se o achávamos perturbador, é meramente porque a realidade assim o é também.¹²⁸

Em 1995, na galeria *Perrotin*, Cattelan vestiu o galerista Emmanuel Perrotin com uma fantasia de um coelho rosa com uma configuração fálica, referindo a sua conhecida personalidade de *womanizer*, chamando a peça de *Errotin, Le Vrai Lapin*¹²⁹. Como em muitas obras suas do anos 90, Cattelan provoca constantemente o mercado da arte, neste caso, incluindo uma figura que incorpora o meio artístico que pretende aludir, simultaneamente referindo a relação complexa entre artista e galerista. Seguindo a mesma lógica, o artista prendeu o galerista Massimo de Carlo a uma parede utilizando fita-cola, numa obra chamada *A Perfect Day* (1999). Também em 1999, Cattelan apresenta *La Nona Ora* na *Royal Academy of Arts*, em Londres, gerando uma onda de controvérsia. A obra consiste numa representação hiperrealista, numa escala subtilmente inferior à natural, do Papa João Paulo II caído no chão depois de ser atingido por um meteoro. Em 2001, em Estocolmo, apresenta *Him*, uma figura em cera de Adolf Hitler, em joelhos, num momento de oração e penitência. Quando nos aproximamos de *Him* pela primeira vez, fazemo-lo por trás, a sua identidade sendo-nos revelada apenas quando o alcançamos. O *Führer* é representado como um menino, vulnerável e perdido perante um universo vasto.

Cattelan não hesita em satirizar o profano e o religioso, representando figuras presumidamente irrepresentáveis. Contudo, Cattelan nega que a representação de tais símbolos é meramente gratuita, colocando ênfase no facto de que retira todo o seu conteúdo criativo do mundo que o rodeia, afirmando a tragédia como o elemento fundamental do seu trabalho¹³⁰. Nancy Spector, na mesma entrevista, concluiu: “Your self-derision or exaggerated humility, whether ironic or not, aligns your project with a tradition of clowning (...) with its emphasis on the fine line between tragedy and comedy”.¹³¹ Cattelan, incluindo nesta

¹²⁸ “(...) I actually think that reality is far more provocative than my art (...) I just take it. I’m always borrowing pieces - crumbs really - of everyday reality. If you think my work is very provocative, it means that reality is extremely provocative, and we just don’t react to it. Maybe we no longer pay attention to the way we live in the world... We are anaesthetized.” in AAVV, *Maurizio Cattelan*, Nova Iorque: Phaidon Press, 2000, p. 17.

¹²⁹ n.a. Em português, traduz-se para: *Errotin, O coelho verdadeiro*.

¹³⁰ “The idea is to talk about the highest form of human art, and in my opinion the highest form of human art is tragedy” in *Ibid.*, p. 138.

¹³¹ *Ibid.*, p. 9.



Fig. 9 - Maurizio Cattelan, *Errotin, Le Vrai Lapin*, 1995.



Fig. 10 - Maurizio Cattelan, *A Perfect Day*, 1999.



Fig. 11 - Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999.



Fig. 12 - Maurizio Cattelan, *Him*, 2001.

conclusão de Spector, é classificado repetidamente como um “palhaço”, o “bobo da corte” do mundo da arte. Segundo Morton, há algum fundo de verdade nesta denominação concedida a Cattelan, visto que o trabalho do palhaço é o de segurar um espelho às nossas pomposidades, fraquezas e medos, algo que o artista faz repetidamente na sua obra.¹³²

É possível observar também esta qualidade do humor no trabalho de David Shrigley. Assim como Cattelan em alguns aspetos, a obra de Shrigley, materializada através de cenas e objetos cômicos, externaliza as dúvidas e os medos inerentes à experiência humana. Recorrendo a um traço e qualidades propositadamente livres e espontâneas, os seus desenhos beneficiam de uma sinceridade profundamente íntima e uma visceralidade catártica. As suas esculturas e desenhos descrevem, através de um estilo gráfico, a posição do banal e do absurdo como declarações de um mundo perigoso e peculiar em que os incidentes mais mundanos implicam respostas sem sentido para questões e crises morais.¹³³ As forças do mal (representadas ocasionalmente pela imagem literal do diabo) desafiam as boas intenções, a simplicidade do acidente e o erro, os confins da rotina, as vontades e as necessidades humanas.

Muitas obras de Shrigley envolvem uma preocupação com as pequenas tragédias do dia-a-dia e os confinamentos da rotina, ambas instâncias normalmente ignoradas pelos mais distraídos e os mais sensatos. Especialmente nos seus trabalhos mais antigos, Shrigley termina os desenhos com uma *punch line*, como uma piada de mau gosto, com um pessimismo frágil, mas desesperante. O humor dos seus desenhos, acompanhado por este pessimismo, encarna a condição absurda do ser humano, trazendo à luz, como um reflexo num espelho, a prova dos nossos medos e desejos mais obscuros, dominados por uma constante batalha entre o bem e o mal.¹³⁴

¹³² ”Read any text about Cattelan and it’s likely that to describe him as a ‘clown’, the art world’s ‘court jester’. As careworn by repetition as this is, there’s some truth to it. The clown’s job, after all, is to hold up a mirror to our pomposities, foibles and fears, and this is something the artist does with aplomb, upping the comic ante with each new work he produces.” in Tom MORTON, “Maurizio Cattelan: Infinite Jester” in *Frieze*, nº 94, out 2005, p. 150.

¹³³ “There is a dialogue between Shrigley’s drawings and his sculpture in which the notion of reconsidering banal, daily situations and objects as tests of our moral sense is sustained” in Michael BRACEWELL, “Jesus Doesn’t Want Me for a Sunbeam: On David Shrigley” in *Frieze*, nº 25, Nov-Dez 1995, p. 50.

¹³⁴ Veja-se *Ibid.*, p. 50.

“(...) there is a morbid fascination in following the narrative logic of Shrigley's drawings, partly because the despair is delivered with unique comedy, and partly because the blatancy of his tragic pronouncements is wholly recognisable as an articulation of our darkest moods or fears”.¹³⁵

O trabalho de Shrigley, simultaneamente desesperante e cômico, mostra a evidência de um mundo cruel na forma de momentos simples e banais inerentes à existência humana. O cômico em Shrigley revela uma complexa relação entre o humor e a esperança que, em última análise, revela que há algo tranquilizante na forma como o artista representa o que é ser humano. A indiferença que Shrigley trata a inevitabilidade do destino, a causalidade do erro e do medo, e a complexidade da moralidade, que são todas questões humanas, é estranhamente apaziguadora. Mais uma vez, o humor mostra-se enquanto uma qualidade fundamentalmente humana no caminho complexo e cruel de que é feito o universo.¹³⁶

¹³⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁶ This does not necessarily mean that there is no chance of redemption, and Shrigley's comedy appears to confirm the belief of great humourists (...) that laughter is synonymous with hope. In the arena of contemporary art, Shrigley's work maintains a dualism which is rare, rewarding and ultimately generous” in Michael BRACEWELL, “Jesus Doesn't Want Me for a Sunbeam: On David Shrigley” in *Frieze*, nº 25, nov-dez 1995, p. 51.

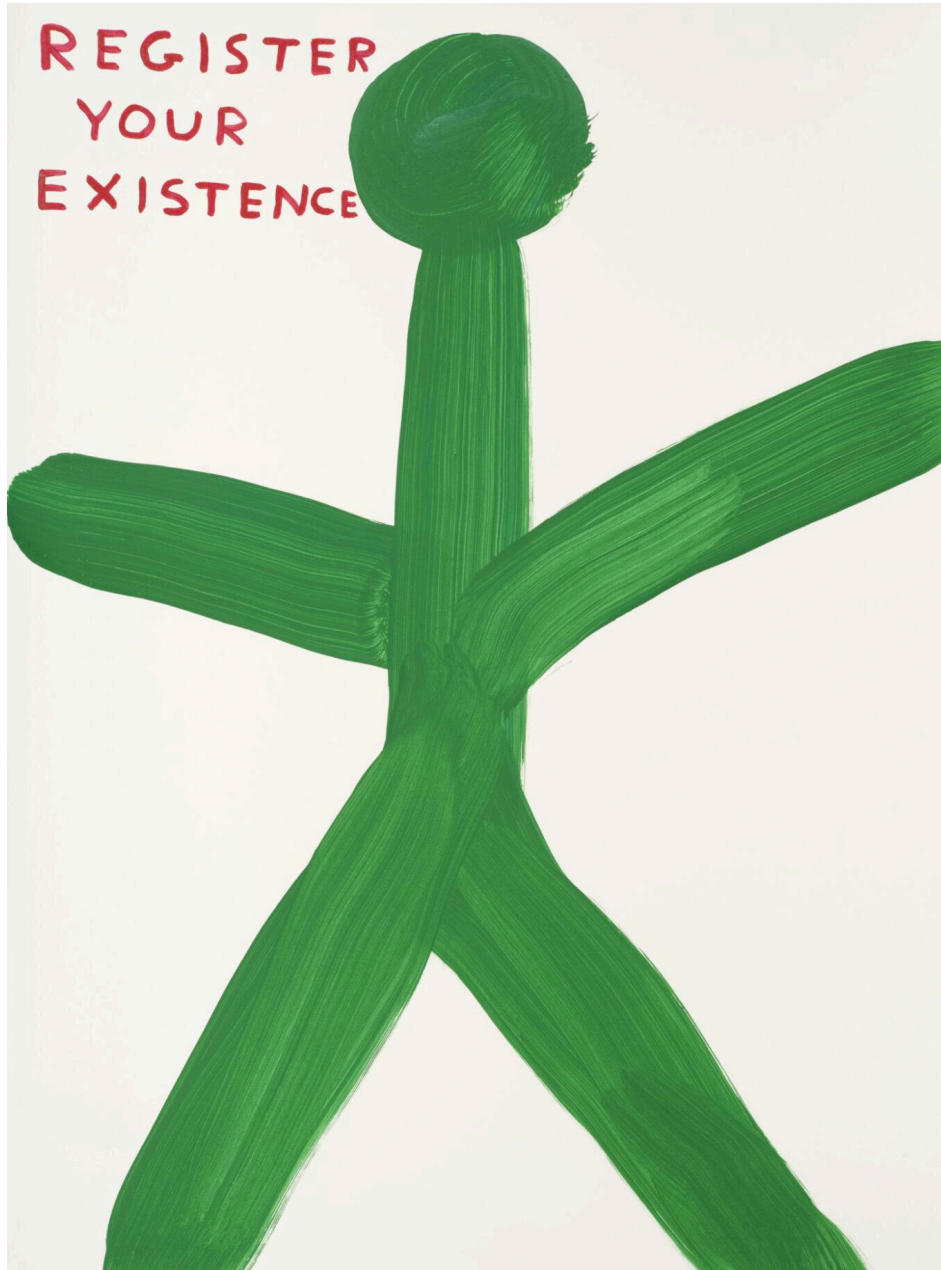


Fig. 13 - David Shrigley, *Untitled: Register your existence*, 2022.

3. O ACASO

*Probably one of the worst things to happen
to photography is that cameras have viewfinders.*

John Baldessari

Além do acaso ser definido enquanto uma fonte libertadora de possibilidades imprevistas, tem sido também um método que questiona a autossuficiência humana durante o ato criativo. A implementação deliberada do *acidente* como um novo estímulo para a criação e a consequente implementação da subjetividade da interpretação, propuseram uma nova definição em relação ao que poderia constituir uma obra de arte, assim como o papel do artista enquanto criador autônomo. O recurso ao acaso dispensa a ideia de autonomia e investimento individual no ato criativo, redefinindo-o enquanto uma forma de produção em que o *aleatório* domina o que é deliberado.

Segundo Meredith Malone, no catálogo da exposição “*Chance Aesthetics*” (2010), o acaso tem-se mostrado, sobretudo, enquanto uma preocupação perene no campo das artes, retratando uma indicação da nossa relação incerta com um mundo instável¹³⁷. Foi incorporado pelas vanguardas e continua a sê-lo atualmente por artistas cujo objetivo inclui uma variedade de premissas, nomeadamente: uma atitude irreverente que procura negar as regras estabelecidas pelo sistema artístico; a tentativa de contornar a mente consciente; o questionamento do papel do artista enquanto criador independente; um novo estímulo para o desenvolvimento de novas formas de criação; e, por fim, a adaptação da obra de arte ao fluxo aleatório da vida quotidiana. Desta forma, o acaso é também utilizado para caracterizar uma grande variedade de práticas e técnicas artísticas, como o *readymade*, a colagem, a pintura expressionista e, por fim, a performance e a sua vertente participativa na qual o artista não consegue prever as ações da multidão.¹³⁸ No contexto artístico, há dois aspetos que definem os processos do acaso: um que consiste no desconhecimento da origem de uma imagem¹³⁹ porque se encontra no campo da inconsciência; outro em que a imagem deriva de processos

¹³⁷ “As an indication of the world’s instability and our uncertain position within it, chance has been a perennial concern in the visual arts as subject matter and theme.” in Meredith MALONE (ed.) *Chance Aesthetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010, p. 3.

¹³⁸ Veja-se a obra *Cut Piece* (1964) da Yoko Ono, Anexo 1, figura 6.

¹³⁹ n.a. O termo “imagem” aqui utilizado é apenas um hiperónimo, pois não pretende excluir os vários formatos que resultaram dos processos do acaso, como a pintura, a escultura, o *readymade* e o poema, por exemplo.

mecanizados que não são controlados. O que ambos têm em comum é, precisamente, um ato criativo que não envolve a participação ativa, controlada e/ou consciente do artista.¹⁴⁰

3.1. Arp, Duchamp e Cage

A origem dos processos do acaso no contexto artístico remete para as pinturas improvisadas de Kandinsky, em 1911, pintadas num estado subconsciente. Ou, ainda, para os primeiros *papiers collés* de Picasso, de 1912, nos quais eram incorporados restos fortuitos de jornal e papelão.¹⁴¹ Porém, como vimos, é com os artistas da *avant-garde* que, entusiasmados com este novo processo, o adotaram enquanto um factor decisivo para a criação das suas obras. Além do Dadaísmo que o originou, o acaso permaneceu indispensável ao ato criativo dos Surrealistas e, especialmente, ao dos artistas do Fluxus. Para os primeiros, o acaso tornou-se o propulsor da experiência dadaísta que, segundo Richter, usufruia de um interesse pelo universo do *desconhecido*¹⁴² e, conseqüentemente, do *imprevisível*.

Uma das primeiras manifestações do acaso na prática dadaísta deu-se quando Jean Arp, frustrado com um dos seus desenhos, decidiu rasgar a sua obra, deixando os pedaços resultantes caírem no chão do seu estúdio. O movimento aleatório das suas mãos e o arremesso dos pedaços de papel tinham resultado em algo que Arp, muito provavelmente, não alcançaria deliberadamente. Assim o relata Richter em *Dada: Art and Anti-Art* (1997), afirmando não saber se a história é verídica ou se se trata de mais um rumor místico do movimento¹⁴³. Verdadeiro ou não, este relato descreve o efeito do acaso enquanto uma alternativa ao ato premeditado ao mesmo tempo que reproduz, em todo o caso, algo que Arp acabou por praticar continuamente no seu trabalho.

A partir de 1916, Arp produziu uma série de colagens utilizando pedaços de papel organizados de acordo com as leis do acaso, incluindo a colagem *Untitled (Collage with*

¹⁴⁰ Veja-se George BRECHT, *Chance Imagery*, Nova Iorque: Something Else Press, 1966, p. 3.

¹⁴¹ Veja-se *Ibid.*, p. 3.

¹⁴² “The absence of any ulterior motive enabled us to listen to the voice of the 'Unknown' - and to draw knowledge from the realm of the unknown. Thus we arrived at the central experience of Dada” in Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 50.

¹⁴³ Veja-se *Ibid.*, p. 51.

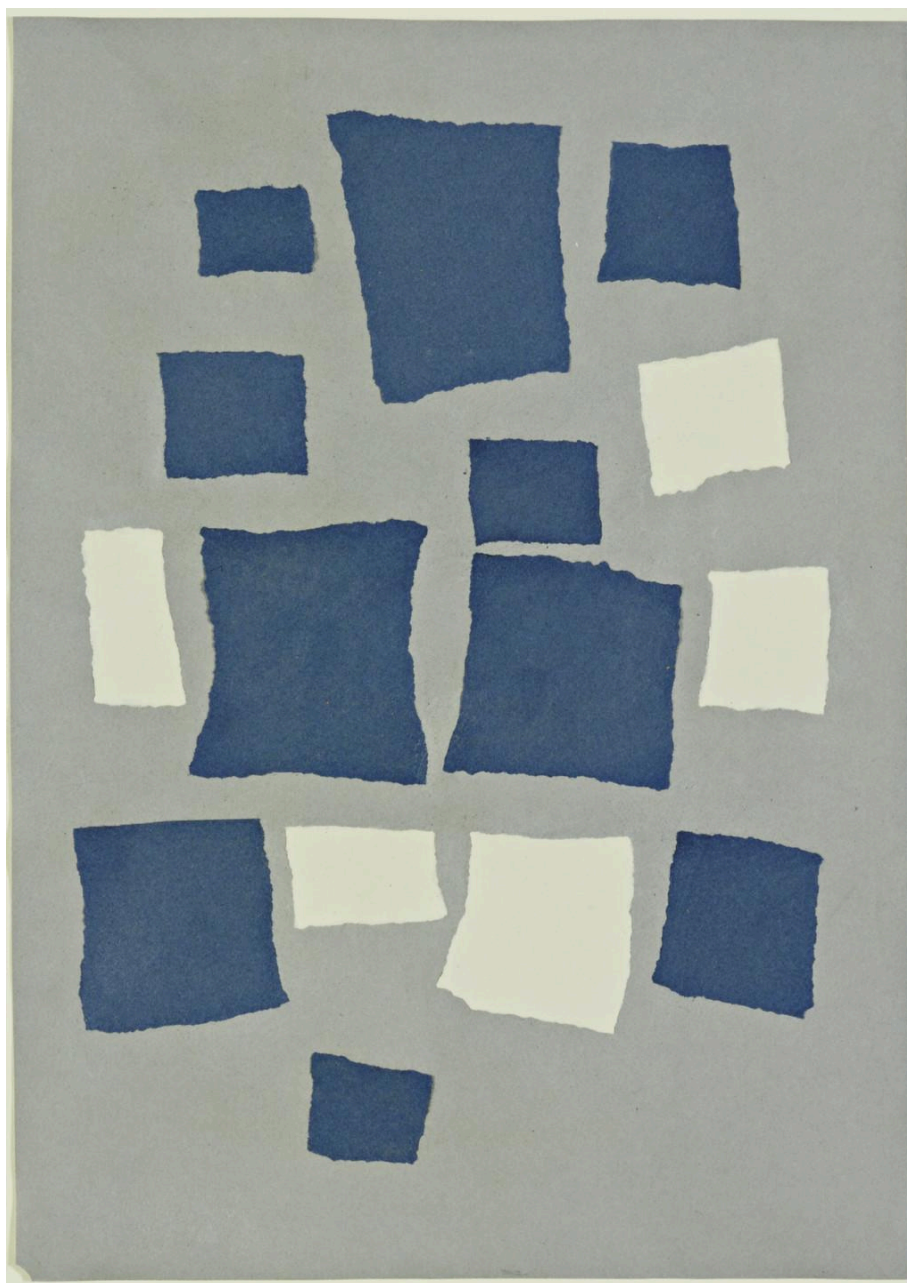


Fig. 14 - Jean Arp, *Untitled (Collage with Squares Arranged according to the Law of Chance)*, 1916-1917.

Squares Arranged according to the Law of Chance) (1916-1917). Margaret Iversen¹⁴⁴ referindo-se à perfeição geométrica da composição, questiona o quão rigoroso foi Arp em permitir a ação do acaso sem que o produto final fosse alvo da sua intervenção. Pode até ser sugerida a possibilidade da obra de Arp ser meramente uma representação visual do acaso, em alternativa a um produto resultante do mesmo.¹⁴⁵ No entanto, segundo a mesma, a dúvida da veracidade deste ato não desfaz o facto de Arp ter sido um defensor extremamente articulado do acaso, definindo-o como uma resposta à precariedade da vida.¹⁴⁶

Ainda no contexto Dadaísta, Tristan Tzara apropriou-se também dos princípios do acaso, até sua conclusão lógica ou ilógica, no campo literário do movimento. Num excerto de um manifesto dadaísta, intitulado *To Make a Dadaist Poem*, forneceu instruções para a criação de um poema em que o acaso acaba por ser o verdadeiro autor:

“Take a newspaper/ Take some scissors./ Choose from this paper an article of the length you want to make your poem./ Cut out the article./ Next carefully cut out each of the words that makes up this article and put them all in a bag./ Shake gently./ Next take out each cutting one after the other./ Copy conscientiously in the order in which they left the bag./ The poem will resemble you./ And there you are - an infinitely original author of charming sensibility, even though unappreciated by the vulgar herd.”¹⁴⁷

Segundo as orientações de Tzara, o poema é construído através do corte das palavras encontradas num artigo de um jornal, depois colocadas num saco para que sejam retiradas e dispostas de forma aleatória. Desta forma, o indivíduo cria um poema que, nas palavras de Tzara, “se irão parecer com ele e o fará um autor infinitamente original de uma encantadora sensibilidade”¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Veja-se Margaret IVERSEN, *Chance*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 19.

¹⁴⁵ n.a. Pode ser sugerida, até, a possibilidade de que a obra aleatória de Arp é meramente uma representação visual do acaso, em alternativa a um produto resultante do mesmo.

¹⁴⁶ “Central to his insight is the connection between chance and the precariousness of life. For him [Arp], perfection and finish have the look of death, while accident, transience or withering show an openness to what happens, “what befalls us”.” in *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁷ Tristan TZARA, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Londres: Calder Publications, 1992, p. 39.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

Embora Hugo Ball tenha sido o primeiro a explorar a vertente literária do movimento, foi Tzara quem o desenvolveu até ao seu expoente máximo ao seu apropriar do acaso. Enquanto que Ball desconstruía o fator fonético da linguagem unicamente através de um ajuntamento de letras aleatórias, Tzara utilizava palavras já existentes para criar novos significados. Apesar da presença flagrante de um tom irónico nestas instruções, Tzara define um importante elemento da produção artística dadaísta. Não só é exposta a questão do papel do autor autónomo, mas é também desenvolvido um discurso que evoca o *nonsense* que, por meio da aleatoriedade do ajuntamento de palavras, comunica sem comunicar.

Antes de Arp e Tzara, entre 1913 e 1914, Marcel Duchamp criou a peça *3 Stoppages Étalon* (*3 Standard Stoppages*), um dos primeiros exemplos do início do uso sistemático do acaso na arte. Em 1913, numa nota deixada pelo mesmo, Duchamp instrui: “If a straight horizontal thread one metre long falls from a height of one metre onto a horizontal plane distorting itself as it pleases [it] creates a new shape of the measure of length (...)”¹⁴⁹. A nota descreve uma linha com um comprimento de um metro a cair de uma altura de um metro, para um plano horizontal, criando assim um novo sistema de medição. Margaret Iversen descreveu *3 Stoppages Étalon* como um sistema em que a autonomia autoral é abdicada e substituída pelos efeitos imprevisíveis de forças naturais (neste caso, a gravidade), gerando assim eventos e resultados fortuitos.¹⁵⁰

3 Stoppages Étalon foi então concebida depois de Duchamp seguir estas instruções, utilizando três linhas e deixando-as cair numa tela onde depois as colou, criando modelos e régua formadas a partir dos resultados deste exercício. Numa entrevista com o crítico de arte Pierre Cabanne, publicada em 1967, Duchamp afirmou:

¹⁴⁹ Marcel DUCHAMP citado in Margaret IVERSEN, *Chance*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 19.

¹⁵⁰ “It consists of an instruction for a controlled experiment which in turn opens the work to the unpredictable effects of forces, objects, experiences - in this case, gravity - while at the same time limiting authorial control.” in Margaret IVERSEN, *Chance*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 13.

“Pure chance interested me as a way of going against logical reality: to put something on a canvas, on a bit of paper, to associate the idea of a perpendicular thread a meter long falling from the height of one meter onto a horizontal plane, making its own deformation. (...) My ‘Three Standard Stoppages’ is produced by three separate experiments, and the form of each one is slightly different. I keep the line, and I have a deformed meter. It’s a ‘canned meter’, so to speak, canned chance.”¹⁵¹

Mais tarde, Duchamp utilizou esses modelos de linhas deformadas na sua obra *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-1923), também conhecida como *The Large Glass*. Em 1926, o vidro de *The Large Glass* quebrou durante o transporte da mesma para outra localização e Duchamp decidiu deixar os indícios do acidente visíveis, declarando-os como parte integrante da peça e enfatizando novamente o papel do acaso no seu processo criativo.¹⁵²

Para os dadaístas, o acaso foi fundamental para uma nova forma de ver o mundo, uma procura de uma reconciliação entre o Homem e a natureza. Arp, que fez do acaso uma presença quase religiosa, afirmou: “Intuition led me to revere the law of chance as the highest and deepest of laws. An insignificant word might become a deadly thunderbolt. One little sound might destroy the earth. One little sound might create a new universe.”¹⁵³ Para o artista, as leis do acaso, que abrangem todas as outras leis, é tão inexplicável para nós quanto as profundezas de onde surge toda a vida, podendo apenas ser compreendida pela entrega total ao inconsciente.¹⁵⁴ A crença na infalibilidade da razão, da lógica e da causalidade era, para os dadaístas, completamente intragável - tão intragável como a destruição do mundo e a perda de vidas humanas na guerra. Voltar-se para a origem das coisas, através do acaso, era como procurar uma forma de a sua humanidade ser restabelecida.

¹⁵¹ Marcel DUCHAMP citado in Herbert MOLDERING, *Duchamp and the Aesthetic of Chance: Art as Experiment*, Nova Iorque: Columbia University Press, 2006, p. 2.

¹⁵² Veja-se *Ibid.*, p. 13

¹⁵³ Jean ARP, “Dada was not a farce” in Robert MOTHERWELL (ed.) *The Dada Painters and Poets*, Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1949, p. 294.

¹⁵⁴ “The law of chance, which embraces all other laws and is as unfathomable to us as the depths from which all life arises, can only be comprehended by complete surrender to the Unconscious. I maintain that whoever submits to this law attains perfect life.” - Jean Arp citado in Hans RICHTER, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997, p. 55.

Os surrealistas, por sua vez, mantinham um interesse no inconsciente que acabou por ser importante para definição dos processos do acaso. Inspirados na psicanálise, em particular na obra *The Psychopathology of Everyday Life* (1914) de Sigmund Freud, os surrealistas voltaram-se para os acidentes quotidianos e os desejos inconscientes como formas de



Fig. 15 - Marcel Duchamp, *3 Stoppages Étalon*, 1913-1914.

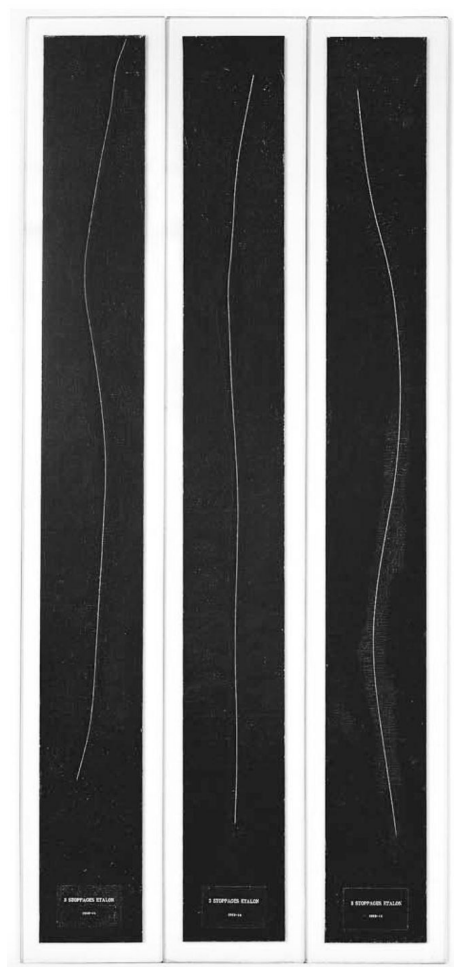


Fig. 16 - Marcel Duchamp, *3 Stoppages Étalon* (pormenor), 1913-1914.



Fig. 17 - Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915-1923.

expressão.¹⁵⁵ Um exemplo do acaso incorporado pelos surrealistas incluiu a sua escrita automática, desenvolvida por André Breton, e que consistia em evitar que os pensamentos conscientes do autor ditassem o conteúdo de um poema. O próprio termo “surrealismo”, segundo Breton, é definido como automatismo psíquico em estado puro, pelo qual se propõe expressar - verbalmente, por meio da palavra escrita, ou de qualquer outra forma - o funcionamento real do pensamento, através da ausência de qualquer controle exercido pela razão.¹⁵⁶

Mais tarde, na década de 1960, o grupo Fluxus também adotou o acaso como um dos seus princípios fundamentais. Composto por artistas, poetas e músicos experimentais, o Fluxus abordou temáticas como a improvisação, a indeterminação, o *nonsense*, a música experimental e a união entre a arte e a vida.¹⁵⁷ O grupo desenvolveu ideias promulgadas pelo compositor experimental americano John Cage, um apreciador e praticante ávido dos processos do acaso.

Trocando o metrônomo¹⁵⁸ por um cronómetro, John Cage desenvolveu estruturas musicais baseadas na duração do som, em oposição à harmonia do mesmo. Para este propósito, Cage apropriou-se de todos os sons aleatórios e incontrolláveis que o rodeavam, aos quais chamou de “*events in sound-space*” que incluíam tanto sons, como *silêncio*.¹⁵⁹ Das várias peças experimentais que compôs, duas se destacam: *4’33*, de 1952, que consistia num intérprete musical a permanecer estático, sem tocar, durante um período total de 4 minutos e 33 segundos, dividido em três espaços de tempo distintos: 30 segundos, 2 minutos e 23 segundos, e 1 minuto e 40 segundos, respetivamente; e *Water Music*, do mesmo ano, na qual os sons provenientes de ações como o verter de água, o som da rádio e o tocar de uma sirene são justapostos a outros sons musicais, de acordo com durações precisas e igualmente sinalizadas em minutos e segundos.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Veja-se Margaret IVERSEN, *Chance*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 20.

¹⁵⁶ Veja-se André BRETON, “Manifesto of Surrealism” in Richard SEAVER; Helen LANE (trad.) *Manifestos of Surrealism*, Michigan: The University of Michigan Press, 1924, p. 26.

¹⁵⁷ Veja-se Ken FRIEDMAN (ed.), *The Fluxus Reader*, Newbury: Academy Editions, 1998, p. IX.

¹⁵⁸ n.a. O metrônomo é um dispositivo utilizado por músicos que os auxilia a tocar no tempo correto.

¹⁵⁹ n.a. Especialmente indiciado em *4’33*, Cage inspirou-se, assim como os surrealistas, no Budismo Zen, no qual era praticada uma atenção especial ao mundo e à natureza.

¹⁶⁰ Veja-se Margaret IVERSEN, *Chance*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010, p. 15.

O método experimental de Cage deu espaço à possibilidade da criação de um conteúdo musical desenvolvido a partir de uma variedade de sons: uns que são, efetivamente, sons musicais, outros que são meros sons quotidianos.¹⁶¹ No contexto da composição musical de Cage, o silêncio é apenas a ausência de som musical - um plano onde só é permitido o som natural do ambiente, o som natural da vida. Segundo o compositor, não existe um espaço vazio ou um tempo vazio, há sempre algo para ver e ouvir, até no silêncio.¹⁶²

Segundo Cage, ao optar pelo caminho dos sons que não são fruto da intenção, é oferecida a lucidez do mundo da natureza, determinando que a mesma não se encontra isolada do universo humano, mas sim em comunhão com ele. Remover a própria intenção do trabalho e entregá-la a uma força exterior envolve admitir que a intenção é sempre, até certo ponto, circunscrita pelos próprios gostos e personalidade, enquanto que a não-intenção vai além do gosto e do desgosto, e torna-se algo mais semelhante a um *ato da natureza*. Trata-se de uma escolha; o músico pode optar por uma tentativa de aproximação dos produtos sonoros acionados pela natureza. Pode, em contrapartida, desistir do desejo de controlar o som - esvaziar a mente dos gostos e desejos pessoais - e começar a descobrir meios de permitir que o som seja ele mesmo, no lugar de um mero veículo para teorias, expressões e sentimentos criados pelo Homem. Afinal, haverá algo mais humano que a própria natureza?¹⁶³ Assim, da mesma forma que a emoção que provém da natureza é humana e individual, uma composição musical que é fruto do acaso expressa a mesma emoção.¹⁶⁴

¹⁶¹ “For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment.” in John CAGE; Kyle GANN (ed.), *Silence: Lectures and writings by John Cage*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 52.

¹⁶² “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. (...) “(...) an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death.” in *Ibid.*, pp. 52-53.

¹⁶³ “Does not a mountain unintentionally evoke in us a sense of wonder? Otters along a stream a sense of mirth? Night in the woods a sense of fear? Do not rain falling and mists rising up suggest the love binding heaven and earth? Is not decaying flesh loathsome? Does not the death of someone we love bring sorrow? And is there a greater hero than the least plant that grows? What is more angry than the flash of lightning and the sound of thunder?” in *Ibid.*, p. 55.

¹⁶⁴ “And sounds, when allowed to be themselves, do not require that those who hear them do so unfeelingly.” in *Ibid.*, p. 55.

Esta nova música coloca o compositor na mesma posição do ouvinte, cujo papel é, efetivamente, o de *ouvir*. O compositor conhece cada canto e saliência da sua obra, enquanto que o ouvinte é confrontado pela mesma obra, pela primeira vez, sem a ter ouvido antes. Neste novo método experimental, nesta nova forma de compor música em que é abdicada a intenção e é priorizado o controlo da natureza, Cage afirma ter-se tornado o ouvinte.¹⁶⁵ Com um novo método musical, nasce também um novo *ouvir* - o objetivo não está na tentativa de entender algo que está a ser dito (senão os sons teriam a forma da palavra), mas está sim na atenção à atividade dos sons que o compositor, ao mesmo tempo que os ouvintes, experiencia pela primeira vez. É semelhante ao que André Breton quis dizer no *Manifesto do Surrealismo* (1924), quando afirmou que a escrita automática é tão estranha para a pessoa que a escreve como para os outros que a leem.¹⁶⁶

Para Cage, o propósito de compor uma música é, paradoxalmente, não lidar com propósitos, mas sim lidar com sons. Não há propósitos na música como não há propósitos na natureza. Este tipo de peça musical é uma afirmação da vida. É, simplesmente, um *acordar à vida* que estamos a experienciar e, segundo o compositor, não há nada melhor que deixá-la agir por conta própria.¹⁶⁷

¹⁶⁵ “I realized that there is ordinarily an essential difference between making a piece of music and hearing one. A composer knows his work as a woodsman knows a path he has traced and retraced, while a listener is confronted by the same work as one is in the woods by a plant he has never seen before (...) What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear” in *Ibid.*, pp. 51 - 52.

¹⁶⁶ “(...) to you who writes, these elements are, on the surface, as strange to you as they are to anyone else.” in André BRETON, “Manifesto of Surrealism” in Richard SEAVER; Helen LANE (trad.) *Manifestos of Surrealism*, Michigan: The University of Michigan Press, 1924, p. 24.

¹⁶⁷ “And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life (...)” in John CAGE; Kyle GANN (ed.), *Silence: Lectures and writings by John Cage*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 58.

4. O NADA

“Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um início irrisório. As grandes obras nascem, muitas vezes, na esquina de uma rua ou no tamborete de um restaurante. O mesmo acontece com o absurdo. O mundo absurdo tira a sua nobreza (...) desse nascimento miserável.”¹⁶⁸

Camus afirmou que todas as grandes obras, ações e pensamentos nasciam do irrisório - uma declaração que descreve, em poucas palavras, a configuração deste capítulo. Vimos nos capítulos anteriores - ao estabelecer a posição do *humor* e do *acaso* na criação absurda - que o Absurdo apresenta a vontade do Homem em encontrar um sentimento de familiaridade com o mundo que o rodeia. Vimos o humor enquanto uma resposta inevitável às tragédias do dia-a-dia. Vimos o acaso enquanto promotor de uma cedência às leis da natureza. Este desejo profundo do espírito é somente uma exigência de claridade perante um universo silencioso, uma vontade desmedida de o compreender. Para Camus, compreender o mundo é, para nós, reduzi-lo ao humano e, portanto, num mundo despido de todas as outras razões, a única razão plausível é a da experiência humana - “Que significa, para mim, um significado fora da minha condição? Só posso compreender em termos humanos. O que toco, o que me resiste, eis o que compreendo.”¹⁶⁹ Este capítulo elucida, então, sobre a criação à medida humana. A obra de arte que nasce do *nada* (o *quotidiano*). A obra de arte que *nada* diz (a *não-palavra*). A obra de arte que *nada* é além de si (o *inútil*). Enfim, a obra que não passa de um intervalo inserido na experiência de estar vivo.

¹⁶⁸ Albert CAMUS, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Porto: Porto Editora, 2016, p. 22.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

4.1. O quotidiano

*What do we do when we do nothing,
What do we do hear when we hear nothing,
What happens when nothing happens?*

Paul Virilio

O quotidiano tem sido explorado exaustivamente no contexto artístico, consistindo no conjunto de momentos e ações que provém do que é normalmente ignorado, trivial e repetitivo no campo da vida mundana. Dar forma ao quotidiano no ato criativo é, para alguns, dar dignidade ao banal e afirmar “aqui há valor”¹⁷⁰.

Está intimamente relacionado com o acaso, visto que, criar à luz do irrisório pode envolver a divagação, cujo propósito pode ser a simples descoberta de algo interessante na rotina ou monotonia do dia-a-dia (veja-se à luz dos Situacionistas, Bas Jan Ader e Francis Alÿs). Pode ter origem na apropriação e na apreciação da *pop culture*, vista por uns como algo desprovido de qualquer valor significativo e que se insere no campo da baixa cultura (Andy Warhol). Pode ser uma tentativa de duplicar as várias repetições, objetos, gestos e rotinas do dia-a-dia (Samuel Beckett, Bruce Nauman, Peter Fischli e David Weiss). Pode conter um teor político, transportando assuntos que se desenrolam no mundo real para o campo da arte, a fim de os criticar ou evidenciar (Maurizio Cattelan). Pode, por fim, ser apenas uma simples, mas complexa questão: “o que acontece quando nada acontece?”¹⁷¹.

Henri Lefebvre, em *Critique of Everyday Life* (1988), inicia o seu argumento com uma suposta objeção comum à análise do quotidiano: “Common-sense objections (to the critique of everyday life): To begin with, everyday life does not exist as a generality.”¹⁷². Lefebvre levanta essa questão para, em seguida, o contestar, como se respondesse a uma

¹⁷⁰ Stephen JOHNSTON, *The Everyday*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 12.

¹⁷¹ “(...) what happens when nothing happens?” in Paul VIRILIO, “On Georges Perec”, in *AA Files*, Londres: Architectural Association School of Architecture, n.º 45/46, 2002, p. 16.

¹⁷² “To begin with, everyday life does not exist as a generality. There are as many everyday lives as there are places, people and ways of life. Everyday life is not the same in Timbuktu, in Paris, in Teheran, in New York, in Buenos Aires, in Moscow, in 1900, in 1960.” in Henri LEFEBVRE, *Critique of Everyday Life: Foundations for a Sociology of the Everyday*, 2ª edição, Londres: Verso, 2002, p. 18.

objeção à crítica do cotidiano, o seu objeto de estudo. Lefebvre reconhece que o cotidiano se diferencia consoante cada pessoa, região e modo de vida, porém argumenta que os gestos rotineiros - como o acordar, o dormir, o ato de se alimentar, enfim, o ato de *existir* - que são normalmente o que definem o cotidiano, estão-lhe tão associados como a arte e a política. Para Lefebvre, a arte não existe num plano exterior à vida real, mas provém da mesma (*imanência*). Do mesmo modo, a política e o estado não se encontram num plano superior ou exterior à sociedade cotidiana.¹⁷³ Todos nós fazemos parte de um cotidiano - um cotidiano que é o *nosso*.

Michel Maffesoli, no texto da exposição *Promenades en Marges (Walking in the Margins)* (2002), realizada na Galerie Crousel, em Paris, questionou se o cotidiano terá de estar sempre associado à monotonia.¹⁷⁴ Para Maffesoli, é precisamente o cotidiano com as suas atividades inócuas e gestos diários que constituem a base para uma vida em comunhão com o outro. Onde nada acontece, tudo acontece. Quando nada é importante, tudo assume importância. A estrutura do cotidiano evidencia um presente eterno, conferindo valor a todos os breves momentos instantâneos da vida cotidiana. Esta vida relembra-nos que a existência não é importante num mundo distante, fora do contexto humano, mas sim no *eu aqui e agora*¹⁷⁵.

Maurice Blanchot¹⁷⁶ sugeriu, ainda, que o cotidiano exhibe uma ausência de qualidades, não podendo ser abordado cognitivamente e detendo uma capacidade de subverter a autoridade intelectual e institucional. Para Blanchot, o cotidiano é “inesgotável, incontestável, sempre aberto e sempre escapando a estruturas”¹⁷⁷. Além disso, é também um objeto de uma ambiguidade profunda: é onde somos alvo de um sentimento de alienação, ao mesmo tempo que é onde podemos exercer a criação. Lefebvre, que Blanchot cita constantemente no seu ensaio, tinha já argumentado que o cotidiano é um lugar onde a

¹⁷³ Veja-se *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁴ “Must quotidian always be associated with humdrum?” in Michel MAFFESOLI, “Trottoirs - Sidewalks (Promenades en Marges)”, in *Galerie Chantal Crousel*, out-dez 2002.

¹⁷⁵ Veja-se *Ibid.*

¹⁷⁶ Maurice BLANCHOT; Susan HANSON (trad), “Everyday Speech”, pp. 12-20, in *Yale French Studies*, Connecticut: Yale University Press, nº 73, 1987.

¹⁷⁷ “The everyday is platitude (...), but this banality is also what is most important, if it brings us back to existence in its very spontaneity and as it is lived - in the moment when, lived, it escapes every speculative formulation, perhaps all coherence, all regularity. (...) Always the two sides meet: the daily with its tedious side, painful and sordid (...), and the inexhaustible, irrecusable, always unfinished daily that always escapes forms or structures (particularly those of political society: bureaucracy, the wheels of government, parties)” in *Ibid.*, p. 12.

repetição e a criatividade se confrontam, simultaneamente o tempo e o lugar onde o Homem se realiza ou fracassa.¹⁷⁸

Stephen Johnson, em *The Everyday* (2008), destaca alguns pontos comuns (e, por vezes, contraditórios) entre todas as abordagens à análise do quotidiano. Primeiramente, assim como Blanchot e Lefebvre, afirma o quotidiano como algo que passa despercebido pela população geral, existindo em todo o lado e em lado nenhum ao mesmo tempo. Segundo, observa-se em muitos artistas a necessidade de colmatar problemas e assuntos que envolvem o mundo em geral, contrariamente a temáticas inseridas apenas no campo artístico. Finalmente, o aspeto que culmina toda a natureza do quotidiano, implementada por vários artistas e curadores, é o da noção da necessidade de aproximar a arte e a vida.¹⁷⁹ Esta aproximação permite que as obras de arte apresentadas por aqueles que abordam o quotidiano utilizando as mais variadas manifestações e pelos mais variados objetivos e razões, possam transmitir de forma adequada a complexidade, ambiguidade e imprevisibilidade da experiência humana.

Nos anos 60, deu-se um grande desenvolvimento na incorporação do quotidiano e do banal no campo das artes visuais. Em várias instâncias, foram explorados sons, imagens, objetos, palavras e ações mundanas por artistas como John Cage na música, Robert Rauschenberg e Marcel Duchamp nas artes visuais, e Samuel Beckett no teatro.

Anteriormente a *4'33"*, composta inteiramente por som ambiente, Cage criou a *Living Room Music* (1940), na qual utilizou *objetos encontrados* numa sala de estar para criar os sons que produzem a instrumentalização. Desta forma, afirmou a posição de *todos os sons* como devendo ter a mesma oportunidade de serem ouvidos e apreciados. Samuel Beckett, do mesmo modo, enfatizou a trivialidade do quotidiano ao eliminar a ação e os temas importantes inerentes à dramaturgia.¹⁸⁰

O Internacional Situacionista, um movimento de teor político e artístico, aspirou transformações políticas e sociais através da implementação do conceito da *deriva* - uma forma de deslocamento controlada (normalmente em grupos pequenos), envolvendo o

¹⁷⁸ Veja-se Henri LEFEBVRE, *Critique of Everyday Life: Foundations for a Sociology of the Everyday*, 2ª edição, Londres: Verso, 2002, p. 26.

¹⁷⁹ Veja-se Stephen JOHNSTON, *The Everyday*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 13.

¹⁸⁰ Veja-se Sally BANES, *Greenwich Village 1963: avant-garde performance and the effervescent body*, Durham: Duke University Press, 1993, p. 11-24.



Fig. 18 - Andy Warhol, *Empire* (still), 1965.



Fig. 19 - Andy Warhol, *Sleep* (still), 1963.

reconhecimento e interpretação do espaço urbano. Yoko Ono, integrante do grupo Fluxus nos 60, criou a série de trabalhos denominada *'instruction pieces'*, composta por variados textos e frases que convidavam os leitores a realizar ações mundanas, como a obra *Step in all the puddles in the city*, de 1963. Já dentro da Pop Art, que incorporou temas, personalidades e eventos banais da *pop culture*, insere-se Andy Warhol. As suas *Brillo Boxes* (1964)¹⁸¹ foram um dos exemplos mais notórios da apropriação do banal e da representação da repetição. Contudo, são os seus filmes - os *over-extended takes* - que evocam a quotidianidade no meio artístico: por exemplo, *Sleep* (1963) que consiste num filme mudo em preto-e-branco de longas filmagens (ligeiramente em câmara lenta) do seu parceiro da época, John Giorno, a dormir por cinco horas e vinte minutos; e *Empire* (1965), de uma duração de oito horas, consiste num único *shot* fixo do Empire State Building a partir de outro edifício no centro de Manhattan. Estes filmes, desafiando os limites da atenção da audiência pela sua longa duração e falta de ação e enredo, abordam o tédio, a passagem do tempo e a banalidade associados ao quotidiano. Ivone Margulies, sobre os filmes de Warhol, comentou: "In Warhol, interest is challenged on all fronts; the filmmaker is absent, the object is banal, the spectator is bored."¹⁸²

4.2. A não-palavra

We must, however, not forget that language has other functions than that of ensuring mutual understanding.

Andre Martinet

O termo *não-palavra* aqui empregado corresponde a um *silêncio não literal*. É a utilização de um discurso que não comunica além de si, que não descreve de forma esclarecedora um enredo ou ação, e que utiliza o *nonsense* como fundamento. É o mesmo silêncio que Beckett utiliza no enredo e no diálogo entre as personagens das suas peças. É o silêncio das composições musicais de Cage. É a subversão e fragmentação da linguagem nos poemas dadaístas e na escrita automática surrealista que se dedicam ao silêncio e

¹⁸¹ Veja-se Anexo 1, figura 7.

¹⁸² Ivone MARGULIES, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham: Duke University Press, 1996, p. 39.

restabelecem a *magia* e a *mudez* da palavra. É, no sentido mais literal, a mudez nos filmes de Charlie Chaplin que, mesmo sem a palavra, acabam por dizer tanto¹⁸³. É, essencialmente, o papel do narrador que aparenta procurar nas palavras o vazio de uma voz que diz sem propósito algum.

A *não-palavra* pode ser, ainda, uma simples recusa de dizer mais do que é necessário. Susan Sontag na sua tese *Against Interpretation* (1966)¹⁸⁴ argumenta que a reflexão das obras de arte no Ocidente terá permanecido confinada nas teorias da *mimesis* instauradas por Platão, obrigando a mesma a implementar uma constante posição defensiva. Esta defesa da arte é originada pela noção que o *conteúdo* de um objeto artístico é essencial ao mesmo, enquanto que o seu *aspeto formal* é apenas algo acessório. Apesar da arte no contexto moderno já não possuir necessariamente qualidades figurativas ou miméticas e a maioria dos artistas e críticos descartarem a teoria da arte como representação de uma realidade externa em favor da mesma como expressão subjetiva, Sontag acredita que o conteúdo de uma obra permanece o seu elemento primordial. Assim, embora se tenham dado desenvolvimentos no campo das artes visuais que aparentam estar a afastar-nos da ideia de que uma obra de arte é essencialmente o seu conteúdo, é mantida a noção de que uma obra de arte *diz* algo por definição.¹⁸⁵

Para Sontag, o ato da interpretação é uma tarefa de tradução¹⁸⁶. É um ato consciente que envolve a aproximação a um objeto com a ideia prévia que o mesmo tem de ser traduzido para que seja compreendido. Faz sentido quando a autora aponta para a Antiguidade Clássica como o início da necessidade da interpretação. Segundo a mesma, a nova visão do mundo

¹⁸³ n.a. Em *Modern Times*, Chaplin exibiu a sua voz pela primeira vez quando cantou a *Nonsense Song* numa das cenas finais do filme. A cena consistia no protagonista a apresentar uma música em que teve de inventar as palavras depois de perder os punhos da sua camisa, onde tinha escrito a letra da música. Chaplin, que contrariava publicamente os *talkies* (os filmes com som) e só os introduziu em *The Great Dictator*, ao cantar uma música com uma letra inventada, completamente *nonsense*, pode ter usado a sua voz, mas o silêncio permaneceu. Veja-se: https://www.youtube.com/watch?v=0daS_SDCT_U.

¹⁸⁴ n.a. Apesar de ser necessário colocarmo-nos no contexto de Susan Sontag, que é efetivamente na década de 1960, para compreender o seu argumento, é de notar que as suas teses (e esta em particular) mostram-se ainda relevantes para a discussão da temática da interpretação na arte contemporânea e a análise do tema em questão.

¹⁸⁵ “Whether we conceive of the work of art on the model of a picture (art as a picture of reality) or on the model of a statement (art as the statement of the artist), content still comes first. The content may have changed. It may now be less figurative, less lucidly realistic. But it is still assumed that a work of art is its content. Or, as it’s usually put today, that a work of art by definition says something. (“What X is saying is...,” “What X is trying to say is...,” “What X said is...” etc., etc.)” in Susan SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Nova Iorque: Dell Publishing Co., 1964, p. 14.

¹⁸⁶ “The task of interpretation is virtually one of translation.” in *Ibid.*, p. 15.

gerada pelo progresso científico resultou na substituição do mito e na ilegibilidade dos textos antigos, sendo necessário invocar a interpretação para os adaptar às novas exigências modernas. Para Sontag, todavia, a interpretação da arte moderna é muito mais complexa. Na Antiguidade, a interpretação, apesar de persistente, respeitava o objeto. A interpretação moderna, por outro lado, utiliza uma abordagem mais violenta quando procura incessantemente outra coisa - o conceito “verdadeiro” que se esconde por detrás da obra.¹⁸⁷

Sontag afirma, porém, que a interpretação não prevalece sempre, oferecendo exemplos de obras que mostram resiliência perante este ato violento: a pintura moderna, especialmente a pintura abstrata, que tenta não expressar qualquer conteúdo além daquele presente na própria obra; a Pop Art, que adotando uma atitude contrária à da arte abstrata, utiliza um conteúdo tão evidente que anula a necessidade da interpretação. Adicionalmente, qualquer obra artística que adota um discurso ligado à paródia, à abstração e, evidentemente, à *não-palavra* acaba por triunfar sob a interpretação forçosa do objeto artístico.¹⁸⁸

A solução é, para Sontag, a *transparência*, isto é, experienciar o objeto em si, tomá-lo como é. É importante recuperar os nossos sentidos quando experienciamos uma obra de arte (“We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.”¹⁸⁹); é importante, ainda, modificar o comentário artístico, fomentando um discurso que mostra como as coisas *são o que são*, no lugar de descrever o que *significam* (“In place of a hermeneutics we need an erotics of art”¹⁹⁰). Da mesma forma, a obra pode permanecer silenciosa, assim como o universo permanece silencioso. Na tentativa de descrever ininterruptamente sobre a sua condição, acresce no narrador (o artista) um sentimento de frustração por uma articulação que não se realiza, seja pela renúncia consciente da partilha de algo tão íntimo, seja pela impossibilidade de descrever algo tão complexo. Isto não significa que o silêncio seja uma ausência de algo para dizer, pelo contrário, há tanto para dizer que muitas vezes se acaba por não dizer nada.

¹⁸⁷ Veja-se *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁸ Veja-se *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

4.3. O inútil

Neste contexto, o termo “*inútil*” é adotado conforme Nuccio Ordine o incorpora na sua obra *A utilidade do inútil* (2014), onde destaca a importância de um tipo de conhecimento que tem um fim em si mesmo - isto é, que possui uma natureza gratuita e distante de qualquer vínculo prático e comercial - e que desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do espírito e no crescimento civil e cultural da humanidade. Ordine sublinha a importância dos valores que não se medem pela sua quantidade, mas sim pela sua qualidade, ao mesmo tempo reivindicando o investimento em conhecimentos e atividades fundamentais que não produzem retorno imediato e financeiro. Deste modo, Ordine condena o mundo em que vivemos (dominado pelo *homo economicus*) e condena o ser humano iludido que persegue a promessa do lucro fácil, que procura mais poder e que acumula riqueza, simultaneamente desprezando o que o rodeia - a natureza, os objetos, os outros seres humanos¹⁹¹. Assim, para Ordine, algo é útil quando contribui para o crescimento e desenvolvimento social de uma sociedade, propondo, assim, que a arte, mesmo “*inútil*” é, efetivamente, valiosa.¹⁹²

Platão, além de tomar a arte como mentirosa, acreditava ainda que a mesma não era particularmente útil (uma pintura de uma cama, por exemplo, não é útil para dormir)¹⁹³. Aristóteles, ao defender a arte, partilhou a visão de Platão em relação à arte ser mentirosa, contudo contestou a negação da utilidade da arte, afirmando que a mesma possuía funções terapêuticas¹⁹⁴. A arte contemporânea, embora inserida num mercado lucrativo, não visa apenas o lucro. Refiro-me, principalmente, ao próprio ato de produzir, em alternativa à venda e comercialização de obras de arte. Então, é possível que a arte, inútil no sentido em que consiste num conhecimento que não existe para o lucro mas sim para o enriquecimento

¹⁹¹ “O olhar focado no objetivo a ser alcançado não permite mais desfrutar a alegria dos pequenos gestos quotidianos e descobrir a beleza que pulsa na nossa vida. Muitas vezes, percebe-se melhor a grandeza exatamente nas coisas mais simples.” in Nuccio ORDINE; Luiz BOMBASSARO (trad.), *A utilidade do inútil: um manifesto*, Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 8.

¹⁹² Veja-se *Ibid.*, pp. 4-8.

¹⁹³ “Then if he does not make that which exists he cannot make true existence, but only some semblance of existence; and if any one were to say that the work of the maker of the bed, or of any other workman, has real existence, he could hardly be supposed to be speaking the truth.” in PLATÃO; Francis CORNFORD (trad.) *The Republic*, Oxford: Oxford University Press, 1941, p. 458.

¹⁹⁴ ARISTÓTELES; William ROSS (trad.), *Nicomachean Ethics*, Ontario: Batoche Books, 1999, pp. 7-8.

cultural e vital de uma sociedade, seja útil por fim. Só assim podemos compreender a utilidade do útil e a inutilidade do inútil:

“If one cannot understand the usefulness of the useless and the uselessness of the useful, one cannot understand art; and a country in which art is not understood is a country of slaves and robots, a country of unhappy people who neither laugh nor smile, a country without mind or spirit; where there is no humor, where there is no laughter, there is anger and hatred.”¹⁹⁵

Precisamos do inútil, neste caso da arte, do mesmo modo que precisamos das funções vitais essenciais para viver. Ordine afirma que é especialmente nos momentos de crise económica, quando o egoísmo capitalista e utilitarista aparentam ser a única salvação, que é necessário compreender que são precisamente as atividades *que não servem para nada* que nos ajudam a escapar de uma *não-vida* e a embrenhar-nos num modo de viver alimentado pelo espírito e pelo que é humano.¹⁹⁶ Ionesco, de forma semelhante, afirma a inutilidade da arte como sendo essencial para a vida: “If it is absolutely necessary that art (...) should have a purpose, I shall say it ought to remind people that there are some activities which serve no useful purpose and that it is imperative such things should be”.¹⁹⁷

Em 1955, Georges Bataille visita a gruta de Lascaux, localizada no vale da Vézère, a dois quilómetros da cidade de Montignac. Nesta gruta existem cerca de novecentas imagens pintadas e gravadas há cerca de trinta mil anos.¹⁹⁸ Nesse mesmo ano, produz a obra *Lascaux or the birth of art* (1955), onde afirma que dois acontecimentos foram essenciais para o curso

¹⁹⁵ Eugène IONESCO, *Notes and counter notes: writings on the theatre*, Nova Iorque: Grove Press, 1964, pp. 150-151.

¹⁹⁶ Veja-se Nuccio ORDINE; Luiz BOMBASSARO (trad.), *A utilidade do inútil: um manifesto*, Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 9.

¹⁹⁷ Eugène IONESCO, *Notes and counter notes: writings on the theatre*, Nova Iorque: Grove Press, 1964, p.149.

¹⁹⁸ “A mile or so from the little town of Montignac, the Cave of Lascaux, lying in the Valley of the Vézère, is not only the most splendid, the richest of known prehistoric caverns containing paintings; Lascaux provides our earliest *tangible* trace, our first sign of art and also of man.” in Georges BATAILLE, *Lascaux or The Birth of Art*, Milão: Skira, 1955, p. 11.

da humanidade: o nascimento dos utensílios (associado à origem do trabalho) e o nascimento da arte (associado à origem do jogo).

O utensílio, concebido pelo Homem de Neandertal (ou o *Homo faber*), já demonstrava uma vertente de engenho criador, por sua vez, apresentando um deslocamento dos atributos estritamente relacionados à natureza animal. Como tal, o nascimento da arte tem como antecedente a invenção do utensílio devido à aquisição de habilidades durante a sua confecção e manuseamento. O utensílio, porém, permanece no campo do trabalho e, por isso, apesar de se apresentar enquanto um primeiro passo no processo da hominização, não o faz na sua totalidade.¹⁹⁹ Portanto, para Bataille, as pinturas de Lascaux são o primeiro indício da aptidão, a vontade e a sensibilidade necessárias à criação de uma obra de arte. Por sua vez, são a invenção mais humana alguma vez realizada pelo primeiro Homem, distinguindo-o do animal através da criação de algo que não consta nas leis da sobrevivência.²⁰⁰

Segundo Bataille, na sua origem, a arte era principalmente um *jogo* - na medida em que é criada sem um objetivo exterior à própria ação da criação. De certo modo, ainda o é. Enquanto que a ferramenta refere-se ao campo do trabalho, a arte, por outro lado, é a representação da transgressão do mundo do trabalho para o mundo do jogo, assim como é a passagem do *Homo faber* para o *Homo sapiens*.²⁰¹ Assim, Bataille acredita que só nos tornamos humanos na totalidade somente depois do nascimento da arte.²⁰² No fundo, aquilo que nos distingue do animal, aquilo que nos faz realmente humanos, não é a nossa habilidade para trabalhar a fim de garantir a nossa sobrevivência, mas sim a nossa habilidade para jogar e para criar coisas inúteis como as obras de arte.

Johan Huizinga, em *Homo Ludens* (2000)²⁰³, discute a importância do jogo enquanto elemento essencial da cultura. Para o mesmo, o jogo não pode ser explicado através de

¹⁹⁹ Veja-se *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁰ Veja-se *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁰¹ “At its outset art was primarily a game. In a major sense it still is. It is play; while tool-making is primarily work. To establish the meaning of Lascaux (by which I mean the epoch whereof Lascaux is the materialization) is to perceive the shift from the world of work to the world of play; or the transition from *Homo faber* to *Homo sapiens*; from the roughhewn to the finished individual being” in *Ibid.*, p. 27.

²⁰² Veja-se *Ibid.*, p. 27-28.

²⁰³ n.a. No latim, “*Homo*” refere-se ao homem, “*Ludens*” refere-se ao verbo “jogar”. Em *Lascaux or the birth of art*, Bataille evoca a obra de Johan Huizinga, *Homo ludens* (2000), preferindo o termo utilizado pelo mesmo em alternativa ao termo “*Homo sapiens*”. Segundo Bataille, “*sapiens*” está relacionado com o conceito de conhecimento que, por sua vez, está associado à condição do trabalho iniciada pelo *Homo faber*. “*Ludens*”, pelo contrário, já se apresenta como um termo que melhor descreve o Homem que cria arte, isto é, o Homem de Lascaux.

leituras e teorias biológicas, visto que as mesmas supõem que existe algo exterior ao próprio jogo. Huizinga, porém, defende que todas estas explicações de caráter biológico, ignoram a característica fundamental do jogo: o divertimento. Não é possível colocar nas mãos da biologia a responsabilidade de clarificar a origem de todo o fascínio e a intensidade que caracterizam a essência do jogo, pois o mesmo é definido pela alegria, a tensão e o divertimento originados durante a sua ação - define-se através da ação de si mesmo. No jogo, há algo que transcende as necessidades imediatas da vida, concedendo sentido à ação.²⁰⁴

Assim, Huizinga defende que o jogo é livre e é, simultaneamente, a liberdade. Não faz parte da vida “comum” ou “real”. É, antes, um sair da vida “real” para um universo temporal de atividade definido em si mesmo. Apresenta-se como um interlúdio, um intervalo, na nossa vida quotidiana. Excede os processos estritamente biológicos da nutrição, reprodução e autopreservação que garantem a sobrevivência do indivíduo. Ainda, o jogo é um ato completamente voluntário, pois o ser que joga fá-lo porque quer e gosta. É, portanto, nestas instâncias que reside a natureza livre do jogo.²⁰⁵

Do mesmo modo que o jogo não contém qualquer utilidade porque não lhe é possível conferir uma, dado que o mesmo existe por si só e não procura satisfazer uma necessidade, a arte cai sobre esta lógica também. Por esta razão, toda a arte é intrinsecamente inútil²⁰⁶. A origem da arte, que para Bataille se situa em Lascaux, envolve a participação do Homem em atividades lúdicas como as pinturas nas paredes das cavernas. Vemos, pela primeira vez, um Homem cuja vida é preenchida pela necessidade do útil a engendrar-se em ações que se desenvolvem através do inútil. Desta forma, é concedida à humanidade, através da inutilidade, uma fissura no quotidiano - o qual possui apenas a finalidade de satisfazer o puramente necessário -, permitindo a existência de uma liberdade exterior à vida do trabalho.

Este subcapítulo final consiste numa leitura que conclui a análise da necessidade e a força da criação num contexto de uma vida absurda. Adicionalmente, acredito ser uma boa transição para a componente prática da presente dissertação, visto que explica a criação, nunca como um “antídoto” para o Absurdo (pois não é possível curar este mal), mas enquanto um momento exterior, uma pausa, a uma realidade absurda. Numa analogia entre o jogo e a

²⁰⁴ Veja-se Johan HUIZINGA, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Londres: Routledge, 1949, pp. 12-14.

²⁰⁵ Veja-se *Ibid.*, pp. 20-25.

²⁰⁶ n.a. Volto a salientar que, neste contexto, o “inútil” não se refere ao que é totalmente desprovido de utilidade, mas sim ao que possui uma utilidade que vai além da simples sobrevivência do indivíduo ou ser.

arte, por fim, termino citando as palavras de Huizinga que expressam justamente este sentimento pessoal: “Into an imperfect world and into the confusion of life it [play] brings a temporary, a limited perfection”.²⁰⁷

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

PARTE II

5. OBRA PLÁSTICA

Como foi anunciado inicialmente, todo o conteúdo teórico anterior só foi analisado pela simples razão que informa sobre a minha obra. O Absurdo é um tema infindavelmente e infinitamente amplo. Em nenhum momento, foi o intuito desta Dissertação analisar cada um dos seus vértices, variáveis ou possibilidades. Por essa razão, abordei uma série de temáticas nas quais se fundam e ampliam o meu pensamento e prática, promovendo a criação e produção de novas obras e linguagens plásticas.

Então, por fim, aqui abordo o meu projeto pessoal, todo ele - *tudo o que implica* -, mas especialmente aquele produzido durante o Mestrado em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no período compreendido entre setembro de 2022 e o momento presente. Optei, por essa mesma razão, por dividir o meu percurso artístico em três partes:

O *ontem*, que se refere ao trabalho que antecede o período do Mestrado, de modo a que possa delinear a existência de um Absurdo, ainda tímido, mas definitivamente presente.

O *presente*, que se refere à prática desenvolvida ao longo do Mestrado e que, por sua vez, pode ser subdividida em duas fases distintas: um *primeiro momento*, que se refere ao primeiro ano; e um *segundo momento*, que se refere ao segundo. Estes dois momentos diferenciam-se pelo desenvolvimento e natureza específicas intrínsecas a cada um, sendo que o segundo inclui, ainda, uma análise detalhada da exposição *Uma vaca e um pacote de leite*, realizada nesse período.

O *amanhã*, que se refere ao que *virá*, isto é, que representa um desejo e vontade de dar continuidade à exploração e desenvolvimento de novas soluções plásticas e conceptuais no âmbito do meu projeto artístico.



Fig. 20 - *Apanha-o antes que fuja*, 2020

5.1. Ontem

Iniciei o meu percurso artístico, embora de forma rudimentar, sensivelmente em 2018, durante a minha Licenciatura em Belas Artes, na De Montfort University, no Reino Unido. Num modo geral, o meu trabalho artístico sempre conteve uma qualidade absurda, tanto no seu conteúdo, como na sua execução. Evidentemente, nesta época, o meu projeto artístico ainda se apresentava numa fase embrionária, talvez pela minha tenra idade, definida por um constante estado de descoberta e fascínio pela experimentação. Assim sendo, não é possível considerar esta obra inicial como pertencendo ao campo do Absurdo, porém é possível encontrar vestígios de um futuro interesse pelo mesmo.

Apesar da prática desta época empregar uma grande variedade de soluções, ideias e processos, fruto da experimentação que a definiu, opto por apresentar *Apanha-o antes que fuja* (2021) por uma simples razão. De todas as outras obras, embora apresente diferenças formais substanciais relativamente ao trabalho que hoje produzo, é a que mais se assemelha ao mesmo.

Apanha-o antes que fuja apresenta, embora inconscientemente, um primeiro indício de uma vontade em pensar uma condição absurda. Retrata a minha avó numa perseguição desenfreada depois do seu cão ter conseguido escapar por uma brecha da porta da entrada de casa. No mundo real, a minha avó conseguiu alcançá-lo; na obra, por outro lado, permanece num constante estado de perseguição, sem nunca conseguir alcançar aquilo que persegue. A impossibilidade em alcançar o cão que foge é ainda mais evidente pelo facto que os suportes são distintos, em que cada personagem pertence ao seu mundo, impedindo que se encontrem. Aqui, além de uma certa ironia e do interesse por um momento irrisório, é relevante a perseguição de algo que nunca seremos capazes de alcançar - neste caso, a figura que não alcança o animal -, apresentando-se enquanto um início elementar de um pensamento absurdo que se iria desenvolver eventualmente.



Fig. 21 - *É como ter frio dentro de casa*, 2022



Fig. 22 - *Uma vaca e um pacote de leite*, 2022



Fig. 23 - *Sem título #1*, 2023



Fig. 24 - *Sem título #2*, 2023

5.2. Hoje

Ingressei no Mestrado em Pintura em setembro de 2022. O Absurdo ainda não se apresentava enquanto um elemento delineador da minha obra plástica. No entanto, mais uma vez, marcava a sua presença ao deixar pequenos vestígios, como se aguardasse silenciosamente que eu o descobrisse; e eu, ao mesmo tempo, ansiava encontrar *algo*, embora não soubesse ainda o quê.

Depois de terminar a Licenciatura em Belas Artes, decidi suspender os estudos e comecei a investir algum tempo na produção de novas obras com o objetivo de as expor eventualmente. Nesse seguimento, participei em algumas exposições e residências, todas elas coletivas, e, como consequência, iniciei uma nova etapa no meu percurso artístico. Comecei a utilizar a madeira como suporte - contraplacado e pinho - descobrindo a sua qualidade maleável que abriu a porta a uma variedade de possibilidades. Como tal, o início do Mestrado foi marcado por um período de continuação do trabalho que produzi durante o período anterior. Veremos que um elemento que sempre se encontrou presente no meu trabalho artístico - o *título* - será também pertinente, não só para esta fase de produção, mas também para a linguagem absurda que se apresenta atualmente na minha obra.

Comecei, então, por desenvolver *pinturas expandidas* que, de forma mais evidente do que antes, desenvolviam já uma lógica centrada no Absurdo e no *nonsense*. Nomeio-as assim pois consistem em objetos construídos através da sobreposição de elementos em madeira cuja espessura ronda os 10 mm e, por isso, dispõem de uma tridimensionalidade que as distancia da bidimensionalidade associada à prática pictórica. Além disso, apesar desta sobreposição de elementos de madeira, continuam a expressar uma qualidade pictórica pelo facto de ainda não se afastarem na totalidade da parede e da ideia de tela. Inicialmente, destaco *É como ter frio dentro de casa* (2022) e *Uma vaca e um pacote de leite* (2022), pois representam a primeira fase destes objetos pictóricos - o primeiro semestre.

É como ter frio dentro de casa foi previamente esboçada através do recorte de pedaços de cartolina de diferentes cores. Estes recortes em cartolina, fruto de uma ação intuitiva, foram depois materializados em madeira. *Uma vaca e um pacote de leite*, por outro lado, resultou de um cruzamento entre um ato premeditado e um ato espontâneo - uma primeira evocação ao *acaso*. Enquanto que o suporte branco principal da peça provém de um



Fig. 25 - *A alegria de não estar morto*, 2023



Fig. 26 - *Morro na praia*, 2023



Fig. 27 - *É proibido atravessar*, 2023



Fig. 28 - *Retrato de um corvo*, 2023

ato previamente delineado, os elementos que nele estão depositados são fruto de um ajuntamento de formas aleatórias compostas pelos restos de madeira gerados durante a execução da peça anterior. Por sua vez, *Sem título #1* (2023) e *Sem título #2* (2023), as únicas peças que não nomeei até hoje, surgiram num pretexto de uma continuação da evocação ao acaso que tinha ocorrido, pela primeira vez, em *Uma vaca e um pacote de leite*. O facto de não as ter nomeado é, precisamente, por serem as únicas obras que produzi até hoje que não são alvo da minha intervenção na totalidade.²⁰⁸

No segundo semestre, estas pinturas expandidas sofreram um desenvolvimento - uma mutação (quase imperativa) para uma configuração escultórica. Devido à sua tridimensionalidade, a passagem para um objeto já inserido num campo escultórico mostrou-se expectável. Por esta razão, as pinturas expandidas distanciaram-se ainda mais do campo pictórico e tomaram a forma de objetos autónomos.

É o caso de *A alegria de não estar morto* (2023) e *Morro na praia* (2022) que ganham a sua autonomia através do sustento obtido por meio de um cruzamento perpendicular de peças de madeira. Além de se terem afastado do campo pictórico das peças anteriores, há ainda um novo método de criar as formas anteriormente obtidas através da sobreposição de pedaços de madeira. O facto de se erguerem por si sós possibilita a criação de aberturas e vazios que concedem às mesmas um carácter circundante e periférico, obrigando o espectador a rodear a peça para a visualizar na sua totalidade.

Aponto, ainda, para uma terceira fase destas pinturas expandidas e objetos autónomos - a *fase final* -, que culminou na mistura de elementos presentes nestas duas instâncias. Estes objetos combinaram a bidimensionalidade das peças do primeiro semestre e as entradas e vazios incluídos nas peças do segundo semestre. Apresento dois exemplos desta terceira fase: *É proibido atravessar* (2023) e *Retrato de um corvo* (2023).

Adicionalmente, as formas - as sobrepostas e as recortadas -, em ambas as peças do primeiro e do segundo semestre, consistem na exploração das diferentes possibilidades da natureza das coisas. A sua construção provém de instâncias irrisórias, pormenores encontrados durante a rotina quotidiana, desde a ausência de um pedaço de cimento numa parede, à representação de um dia de sol. Por vezes, esta ação dá-se ao contrário - o objeto

²⁰⁸ n.a. A única instância em que me permiti controlar o desfecho de *Sem título #1* e *Sem título #2* foi quando foi aplicada o pigmento nas mesmas. Porém, vejo a sua construção (onde ocorre uma implementação dos processos do acaso, semelhante à empregada em *Uma vaca e um pacote de leite*) como o que constitui a essência das mesmas, em alternativa à sua composição cromática.

promove o seu próprio sentido, onde a cor ou as próprias formas surgem ao acaso ou através de um processo intuitivo -, e criam em si a ação principal que constrói a obra. As formas, portanto, não deixam de ser figurativas. São, porém, o produto de um processo de simplificação que as colocam numa posição constante e contrastante entre *o ser* e *o não ser*. Deste modo, não representam nada, possibilitando em potência uma série de experiências de fruição e interpretação. Cabe ao espectador questionar o que observa, questionar se aquilo que olha é o que aparenta ser, ou se são os seus olhos que lhe pregam partidas. O ato da interpretação acaba por ser, portanto, uma ação inútil visto que as respostas procuradas não existem.²⁰⁹ O contacto sujeito-objeto é, então, uma extensão da absurdidade da minha obra, pois obriga o espectador a perseguir algo que não conseguirá alcançar (algo que *Apanha-o antes que fuja*, acidentalmente, já representava sem o saber). Esta fase do meu processo artístico é, essencialmente, caracterizada por conjuntos de acasos e apreensões visuais do *nada* que se transforma no *nada*.

O trabalho produzido no segundo ano do Mestrado em Pintura foi alvo de um desenvolvimento substancial em relação ao trabalho do ano anterior. Este desenvolvimento deu-se por duas razões: primeiro, iniciei uma investigação mais profunda sobre o tema do Absurdo que, consequentemente, informou a minha prática; segundo, produzi para uma exposição individual no ano presente que impulsionou a criação de um novo corpo de trabalho. Este novo corpo de trabalho não só materializa e acompanha integralmente os conceitos desenvolvidos anteriormente neste documento, como representa uma evolução significativa na minha prática artística num todo.

A exposição *Uma vaca e um pacote de leite* inaugurou a 30 de abril de 2024, na Fundação Cecília Zino, no Funchal. Apresentou uma grande diversidade formal, exibindo uma simultaneidade de elementos pictóricos, escultóricos, instalativos e vídeo-performativos. Refere-se, sobretudo e não só, a uma produção que reflete sobre situações e realidades inevitáveis da experiência humana, sendo proposta a hipótese de uma semelhança entre a realidade de uma inocência infantil e um sentimento de desassossego originado já durante a

²⁰⁹ n.a. É importante, então, a existência de um *silêncio*, anteriormente desenvolvido e esclarecido no capítulo *Nada* (veja-se a pág. 76).

idade adulta. Deste modo, a exposição alude a um constante estado de incerteza e adaptação a uma realidade instável, refletindo sobre um sentimento de estranheza em relação a um mundo silencioso e desconhecido, presente tanto na infância como na idade adulta. Os objetos exibidos apresentam a especificidade de uma experiência individual, porém procuram demonstrar uma atmosfera que envolva um sentimento de familiaridade perante uma condição possivelmente semelhante (porém nunca totalmente idêntica) por parte do espectador.

Este sentimento de estranheza com o mundo é exibido na forma da deformação e recontextualização de uma realidade formada por uma ingenuidade, em parte, infantil - feita de disparates, contradições, inutilidades, ambiguidades, impossibilidades, verdades e ficções. Assim, são ponderadas situações como a futilidade e a impossibilidade do *fazer*, a repetição exaustiva e inútil da rotina, a relevância e o valor de ações e contextos banais, a inevitabilidade do erro, e a simultânea complexidade e simplicidade da vida. *Uma vaca e um pacote de leite* expressa, essencialmente, em cada uma das obras exibidas, a materialização de um estado de espírito específico, revelando fragmentos do que é estar vivo num mundo inalcançável e incompreensível.

Inicialmente, admito ter tido dificuldades em abordar o corpo de trabalho produzido para esta exposição, devido à sua diversidade material e formal. Em virtude dessa dificuldade, optei por fragmentá-lo com base nos processos que estruturam a lógica da exposição num todo. Tal opção, contudo, não implica que as obras estejam rigidamente delimitadas em categorias que as separam e distinguem entre si; antes, revela a existência de temas transversais que as interligam, sendo que, em muitos casos (e na maioria, na verdade), podendo uma obra estar integrada em múltiplos temas e até mesmo em todos eles. Considero, portanto, que esta abordagem constitui a forma mais adequada de proceder à sua análise.

Começo, então, por descrever um processo que só muito recentemente se tornou perceptível no meu trabalho - o *inútil*. Neste contexto, o *inútil* toma, por vezes, uma configuração literal; isto é, a obra torna-se inútil *além* da sua intrínseca inutilidade²¹⁰. É o caso de *Livre-Ocupado* (2024), por exemplo, que consiste num puxador de uma porta e um indicador de livre/ocupado. A inutilidade deste objeto está assente na sugestão da presença de uma porta que não existe, muito menos uma porta que se abre e fecha. Pode, por outro

²¹⁰ n.a. Veja-se o capítulo intitulado *O Inútil*.

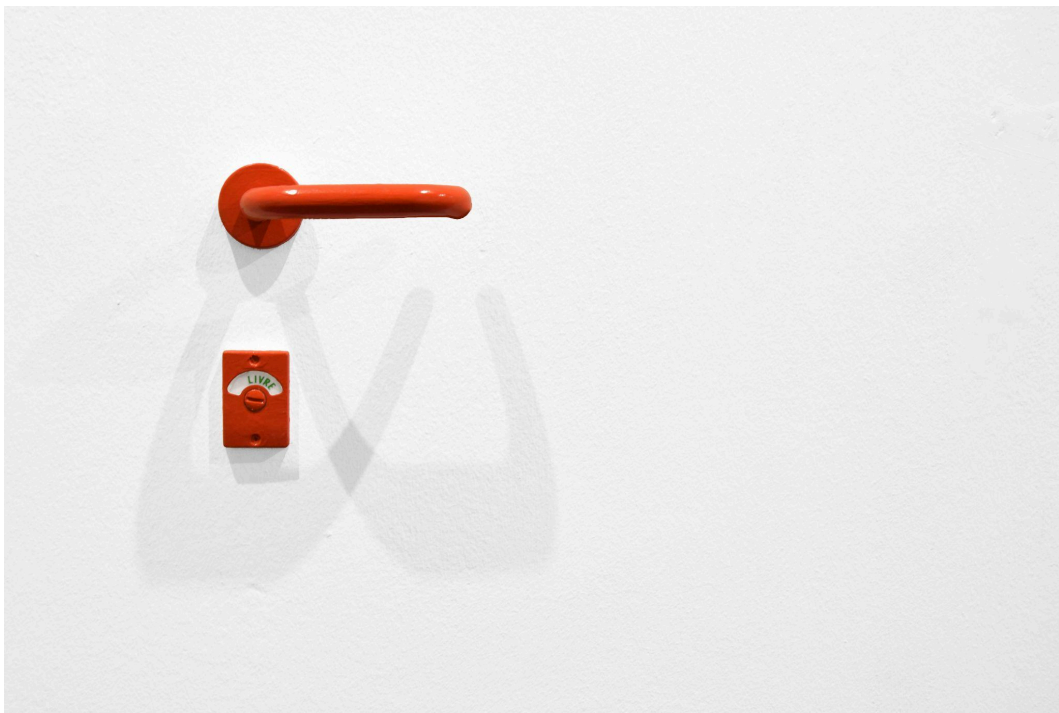


Fig. 29 - *Livre-Ocupado*, 2024

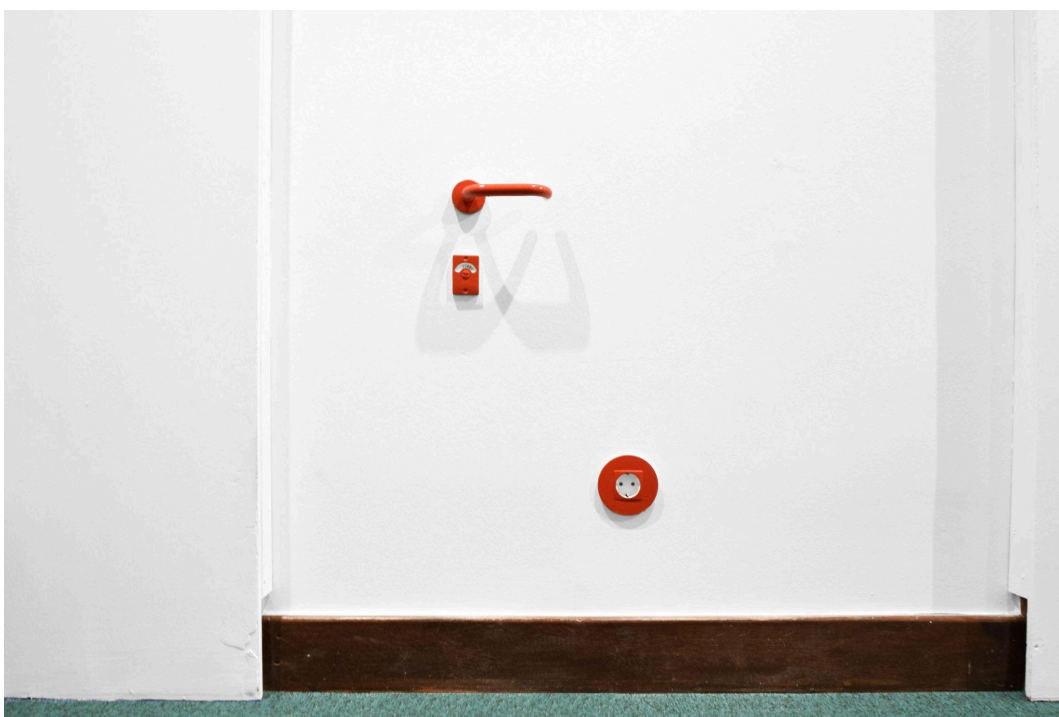


Fig. 30 - *Livre-Ocupado* (2024) na exposição *Uma vaca e um pacote de leite*.



Fig. 31 - *Tirou tinta*, 2023



Fig. 32 - *Mais ou menos isso*, 2023

lado, indicar a existência de uma porta invisível, porém permanecendo a impossibilidade do seu uso. Além disso, o indicador afirma que o espaço invisível (ou não existente) encontra-se livre. O puxador é, então, dispensável, visto que não há necessidade em abrir uma porta que não existe. Da mesma forma, o indicador, como o seu nome instrui, não pode indicar a presença de outra pessoa ou a disponibilidade do espaço do outro lado da parede. *Livre-Ocupado* é, portanto, um objeto que *existe para não existir*.

Originalmente montado no canto inferior da parede da galeria, é pretendido que seja escondido, como se não tivesse importância - ou neste caso, como se não tivesse *utilidade*. É a estranheza da sua montagem que lhe dá também a sua ambiguidade e a condição de “não-objeto”. Entro? Não entro? O indicador assinala que está “*livre*”, mas para onde?

Tirou tinta (2023) pode ser também considerada como estando inserida no campo do inútil, visto que alude ao mesmo através de um objeto que aparenta não estar completo. Foi exibida pela primeira vez numa exposição individual anterior, denominada *Sim, não, mais ou menos* e inaugurada a 28 de julho de 2023, na Galeria Anona, também localizada no Funchal. Consiste na construção de uma baliza fragmentada, incompleta em duas instâncias: uma estrutura em madeira que imita a estrutura (normalmente construída em ferro) do objeto original e que é, quase de forma súbita e forçosa, interrompida pela parede; adicionalmente, a mesma é sustentada sob uma plataforma que remete para a relva de um campo de futebol, igualmente interrompida de forma artificial no formato de um quadrado. A interrupção, tanto da baliza, como da porção de relva (assim como o facto de esta ser claramente artificial), confere ao objeto uma artificialidade, sendo assim reforçada a ideia de que a baliza é um mero “não-objeto”. Paralelamente à peça anterior, *Tirou tinta* é a apropriação de um objeto banal, no qual a sua qualidade de útil é esvaziada. Portanto, a baliza passa de um objeto cujo objetivo é o de permitir o funcionamento de um jogo de futebol para um objeto decorativo que não oferece qualquer utilidade ou propósito (senão o próprio propósito da condição de obra de arte).

Por fim, apresento *Mais ou menos isso* (2023), também exibida pela primeira vez na exposição *Sim, não, mais ou menos*. É de novo uma obra que nega duplamente a sua utilidade, representando o cruzamento entre uma cadeira e uma escada. Evidentemente, estes dois objetos acabam por não cumprir as suas funções individuais em conformidade com a própria função do outro - a cadeira, na tentativa de cumprir a sua função, impede que a escada cumpra a sua, e vice-versa. Adicionalmente, ambos apresentam duas ações que se

opõem, visto que um envolve uma deslocação (a ação de subir e descer), o outro representando um movimento estático (o ato de se sentar). Ao mesmo tempo que *Mais ou menos isso* se apresenta enquanto uma cadeira e uma escada num só objeto em simultâneo, acaba por fim por não conseguir ser nenhum dos dois. Além disso, o título da obra - *Mais ou menos isso* - é fundamental para a compreensão do seu conceito. A expressão "mais ou menos" implica uma margem de indefinição e ambiguidade, uma incerteza que se reflete no próprio objeto que a obra apresenta. A dualidade não resolvida entre a cadeira e a escada sugere e reforça que o objeto está constantemente num estado de transição/estagnação, nunca completamente uma coisa ou outra.

O inútil leva-me à análise de um outro campo - o da *impossibilidade* - já que apresentam características comuns, ao mesmo tempo que se distinguem (pois o inútil é, de certa forma, um impedimento, uma impossibilidade). A *impossibilidade* é, por sua vez, expressada através de duas ações distintas: a *regra* e o *erro*.

A *regra* pode ser encontrada já em *É proibido atravessar* (2023)²¹¹ e, mais recentemente, em *Mantenha os passeios limpos* (2024). Como o nome indica, este elemento remete para uma indicação, semelhante às ‘*instruction pieces*’ de Yoko Ono da década de 60. Contudo, ao contrário desta série de Yoko Ono, estas indicações não procuram a interação do espectador através do cumprimento da indicação apresentada no objeto artístico e limitam-se apenas à proclamação de regras ou indicações de proibição que não se direcionam a alguém em particular. Não sendo claro a quem se direcionam estas instruções, as mesmas são porém importantes para o sentido do objeto e revelam a qualidade de uma impossibilidade *imposta*. Apesar da imposição desta regra, em nenhum destes dois objetos, a mesma pode ser ou necessita de ser, efetivamente, cumprida. Em *É proibido atravessar*, a indicação não é clara - para onde é proibido atravessar? Em *Mantenha os passeios limpos*, como veremos, a artificialidade evidente do cenário apresentado na obra não fundamenta a proibição nela estabelecida.

O *erro*, por outro lado, revela-se como uma impossibilidade *acidental*²¹², isto é, uma impossibilidade que não é previamente determinada por uma instrução. O erro encontra-se

²¹¹ n.a. Veja-se a figura 26.

²¹² n.a. O termo “acidental” aqui utilizado não remete para o sentido literal da palavra (no sentido em que acontece por acaso, por acidente), mas sim para uma impossibilidade que não é imposta por uma instrução de proibição. Veremos que *Uma tentativa falhada de matar um mosquito* é uma simulação de uma impossibilidade, por exemplo.



Fig. 33 - *Uma tentativa falhada de matar um mosquito*, 2024



Fig. 34 - *Uma tentativa falhada de matar um mosquito (pormenor)*, 2024

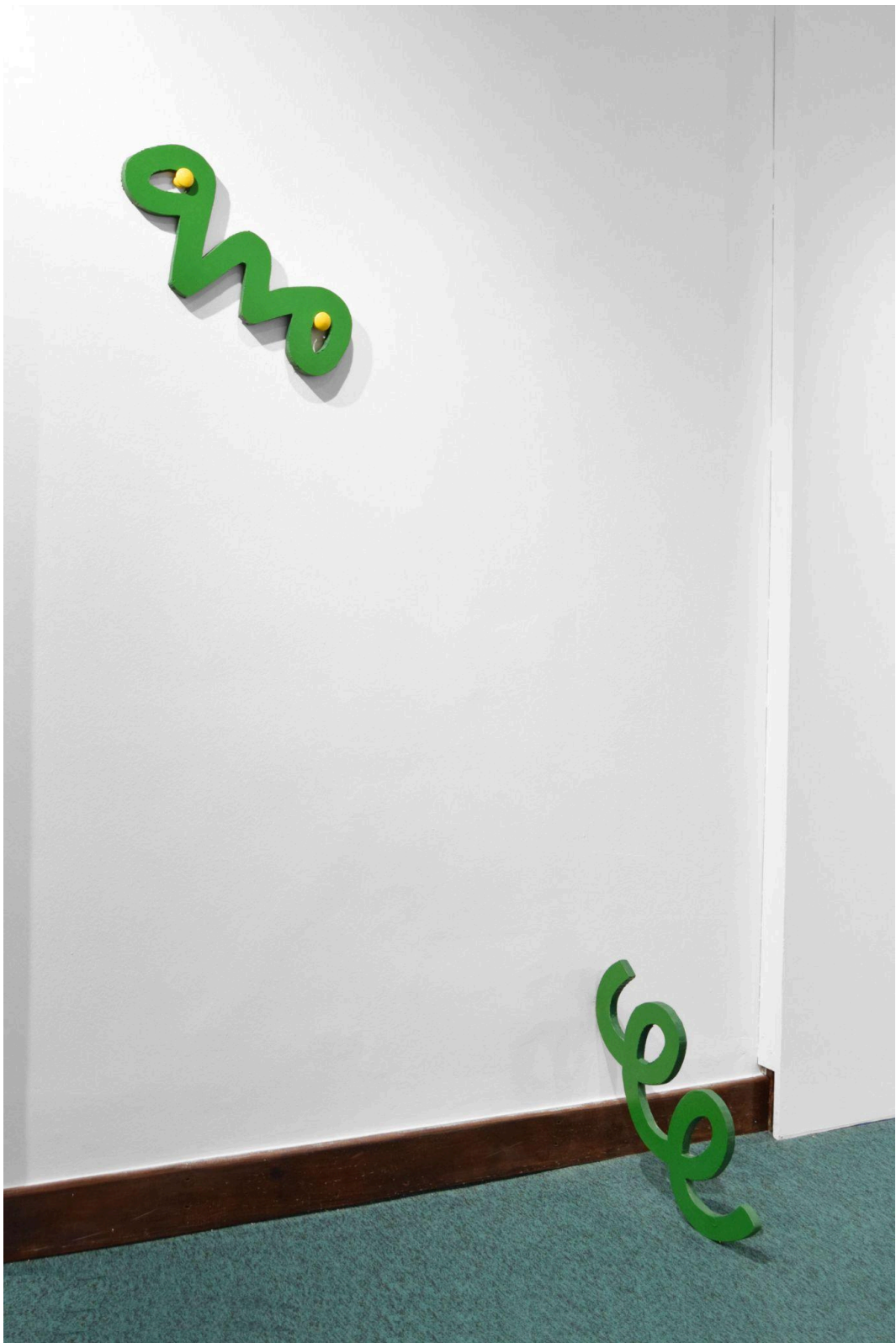


Fig. 35 - *Catrapim, Catrapumba*, 2024

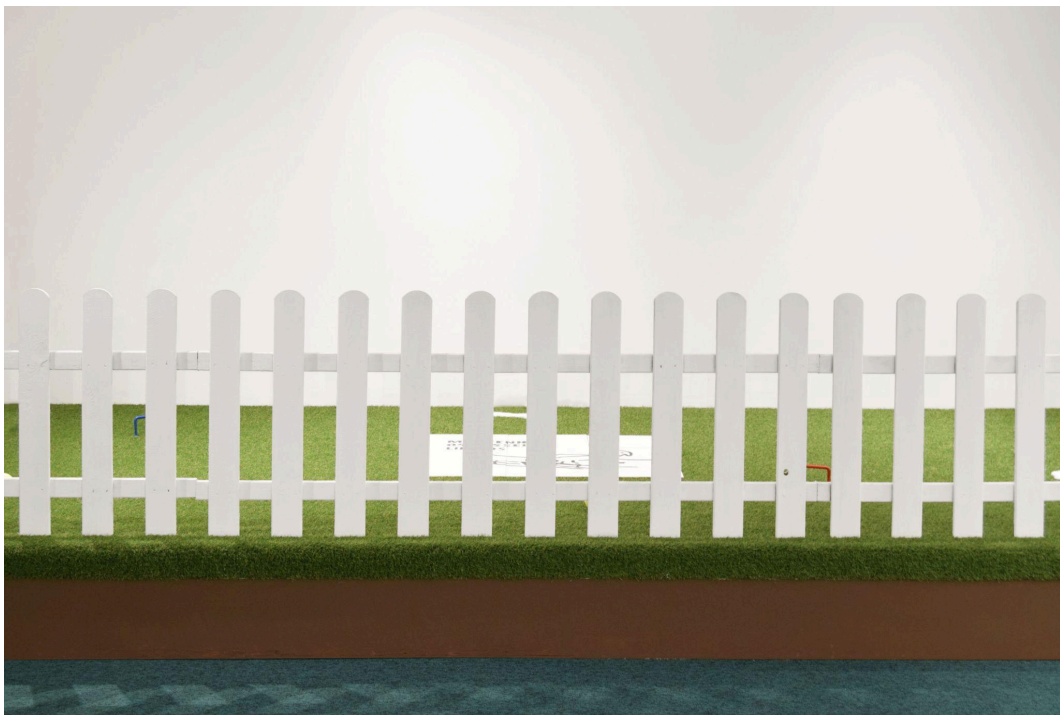


Fig. 36/37 - *Mantenha os passeios limpos*, 2024



Fig. 38 - *Mantenha os passeios limpos* (pormenor), 2024



Fig. 39 - Sinal “Mantenha os passeios limpos”

presente, em particular, na obra *Uma tentativa falhada de matar um mosquito* (2024), na qual está representado o exato momento em que um mata-moscas entra em contacto com a parede, porém falhando por completo o seu alvo. Por sua vez, o mosquito (na forma de um autocolante), ileso, encara o objeto que o tentou golpear com uma grande satisfação e arrogância.

Inspirada numa noite mal dormida, marcada pelas inúmeras tentativas falhadas de silenciar o zumbido incessante e enervante de um mosquito utilizando um mata-moscas, esta obra é nada mais do que a reprodução de um *quase* - o que poderia ter sido e não foi. *Uma tentativa falhada de matar um mosquito* expõe uma impossibilidade particular: não só o mata-moscas falha por completo o seu alvo, como seria *impossível* a execução de tal ato (mesmo se o golpe tivesse sido certo), visto que o mesmo é apenas um autocolante e, como tal, não tem forma. Assim, a escolha de materializar o mosquito na forma de um autocolante é um gesto intencional, que revela uma *dupla impossibilidade* - o fracasso do golpe e a inexistência do próprio alvo.

Adicionalmente, é possível, como referi anteriormente, criar uma relação análoga entre esta obra e *Apanha-o antes que fuja*. Em ambas, a premissa é dirigida a uma perseguição, onde é clara a impossibilidade da mesma se finalizar - em *Apanha-o antes que fuja*, as personagens estão em constante estado de perseguição, sem nunca se alcançarem, pois encontram-se em planos distintos; em *Uma tentativa falhada de matar um mosquito*, o ato de perseguição é fracassado devido à inexistência do alvo. A obra questiona, portanto, a validade da busca incessante por soluções ou respostas em situações que, em qualquer circunstância, não seriam esclarecedoras ou frutíferas. Ao ilustrar este "quase", um evento que não se concretiza, a obra não só representa o erro, como também ilumina o vazio de qualquer tentativa de o superar. Assim, *Uma tentativa falhada de matar um mosquito* revela a futilidade das ações humanas diante do intransponível, refletindo a inevitabilidade do erro e destacando o mesmo enquanto uma condição inevitável e central na experiência humana.

De forma análoga, *Catrapim, Catrapumba* (2024) remete também para o conceito de erro. A obra consiste em duas peças em madeira de pinho, cada uma trabalhada em formato de espiral. Este formato foi especialmente moldado com o intuito de ser criada uma sensação de um movimento contínuo e descendente - o momento de uma *queda*. As espirais são posicionadas de forma a sugerir um diálogo entre si, como se estivessem numa queda simultânea. Adicionalmente, a forma como estão dispostas no espaço expositivo contribui

para a intensificação da sensação de queda: enquanto uma das espirais é meramente posicionada paralelamente à parede, a outra encontra-se, tanto na parede, como em contacto direto com o chão. Esta composição sugere a passagem de um estado de estabilidade para um de instabilidade, assim como a sugestão que a queda já se completou para uma delas, enquanto a outra permanece em suspensão, prestes a seguir o mesmo destino. É reforçada a ideia de um movimento dinâmico e inevitável, guiando o olhar do espectador desde a suspensão até o ponto de impacto no solo. Esta queda é, por fim, a reflexão da experiência do erro e da imperfeição.

Retornando a *Uma tentativa falhada de matar um mosquito*, esta obra demonstra, ainda, uma característica que se apresenta em praticamente todo o meu corpo de trabalho - o *irrisório*. Este momento fugaz - a tentativa em acertar num mosquito com um mata-moscas - salienta uma das múltiplas pequenas tragédias do dia-a-dia, geralmente consideradas desprovidas de qualquer valor. Ao mesmo tempo que *Uma tentativa falhada de matar um mosquito* expressa um interesse pela simplicidade do erro, vocaliza ainda a beleza da simplicidade da rotina e do que não tem importância. É esta simplicidade, este interesse no irrisório, que oferece a possibilidade de olharmos mais atentamente ao que normalmente deixamos passar sem nos apercebermos, consequentemente reduzindo o intervalo que separa a arte e a vida. Então, o belo pode estar presente no momento fugaz, no incontável, no insignificante, no desnecessário, no esquecível, no fútil; até mesmo, na simples tentativa falhada de matar um mosquito.

Paralelamente, *Mantenha os passeios limpos* possui também uma origem irrisória. Apresentando uma configuração instalativa e *site-specific*, a obra consiste num tapete de relva artificial, disposto num palco que já existia previamente no espaço instalativo, envolvido por uma cerca de madeira. Sobre a relva artificial, encontram-se diversos objetos - ossos, bolas de ténis e aros de um jogo de *croquet* - que recriam um cenário que remete a um pequeno jardim de um parque canino. Além de retratar uma realidade quotidiana, a obra encontra a sua origem num sinal de aviso localizado em Lisboa, que instrui: “Mantenha os passeios limpos”²¹³. Este sinal, tipicamente ignorado no dia-a-dia, é apropriado e amplificado na instalação através de um conjunto de nove azulejos, posicionados no centro da obra. Uma vez mais, é realizada uma reflexão sobre como elementos aparentemente insignificantes podem adquirir novos significados quando deslocados de seu contexto original.

²¹³ n.a. Veja-se a figura 38.



Fig. 40 - *Sapos solitários dormem com fome e ciúmes* (still), 2024



Fig. 41 - *Sapos solitários dormem com fome e ciúmes* (2024), na exposição *Uma vaca e um pacote de leite*

Dentro da exploração do cotidiano e do irrisório na minha obra, surge ainda uma vertente que busca evidenciar os aspectos mais negativos desse contexto, nomeadamente a repetição e a monotonia da rotina. Para abordar essa vertente, incluí uma obra denominada *Sapos solitários dormem com fome e ciúmes* (2024)²¹⁴, uma vídeo-performance que ilustra a natureza cíclica e, muitas vezes, fútil de certas ações repetitivas do dia-a-dia.

O vídeo mostra uma porção de relva artificial, onde se posicionam dois pés com um par de *crocs* calçadas. A ação do vídeo consiste na intervenção repetitiva de uma mão que, utilizando plasticina, cobre os orifícios dos *crocs*, preenchendo-os um a um. Esta ação repetitiva é exercida de forma meticulosa, porém revelando, fundamentalmente, não conter propósito algum. O ato de cobrir, de forma quase obsessiva, cada orifício das *crocs* com plasticina não gera qualquer resultado significativo ou transformação perceptível, reforçando a futilidade do esforço da ação, a qual se encerra em si mesma. É aludida, então, por meio de uma ação inútil, a alienação provocada pela repetição dos gestos e atividades rotineiros, na medida em que se tornam ações automatizadas e destituídas de qualquer significado. O sujeito do vídeo, que ilustra cada um de nós, é visto como o agente da sua própria estagnação, um prisioneiro de gestos automáticos. Remete-me, por exemplo, para uma cena em *Modern Times* em que Chaplin deixa o seu posto de trabalho e os gestos mecanizados do ofício perduram sem que o mesmo os consiga controlar. Nesta obra, a repetição da ação inútil, demonstra a condição humana perante a complexidade da rotina, onde o esforço contínuo não é frutífero e, deste modo, reafirmando a instabilidade do Homem em relação ao mundo.

Tendo isto em conta, é então pertinente revelar o sentimento de *desconforto* generalizado que se manifesta nas obras, embora com diferentes intensidades entre elas. Gostaria de apontar com especial atenção para a presença deste sentimento em obras como *Acordei, e agora?* (2024) e *Desenhos desanimados* (2024).

Acordei, e agora? é uma obra que busca representar a angústia de encarar a necessidade de acordar e viver um novo dia. O ato de despertar pode ser interpretado sob duas perspectivas distintas: por um lado, surge a promessa de novas oportunidades e experiências; por outro, a inevitável repetição da rotina, que frequentemente se revela opressiva.

²¹⁴ n.a. Vídeo disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1jJd_2U0Jcc7XbvIfhb8pl_Q6EeTBXac3/view?usp=sharing.

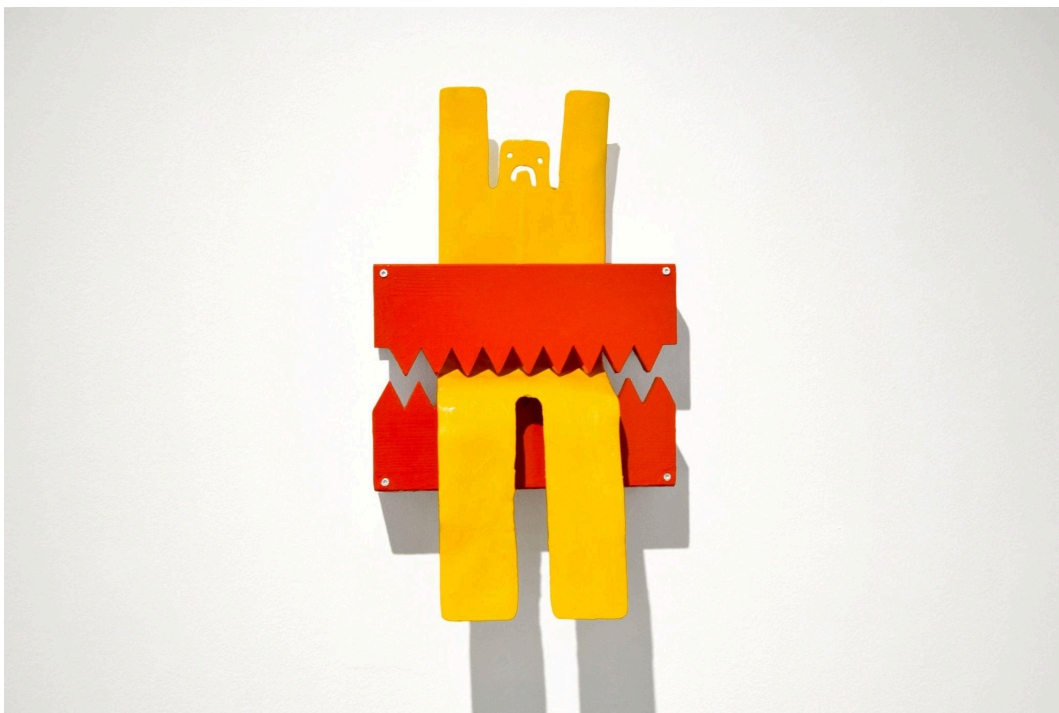


Fig. 42 - *Acordei, e agora?*, 2024



Fig. 43 - *Acordei, e agora?* (pormenor), 2024

A obra consiste em dois elementos interdependentes: a sugestão de uma figura humana, construída a partir de um cano de PVC maleável; e duas peças em madeira que assumem a forma de uma boca com dentes. O material que compõe a figura humana, não só permite a sua contorção, como simboliza uma qualidade frágil que acaba por contrastar com a rigidez da madeira que a deforma. Além disso, a figura expressa uma face marcada por uma expressão triste, revelando o sentimento angustiante do ato de despertar. Deste modo, a obra evoca essa luta interna por meio da deformação da figura humana, vítima de um objeto que a tritura e mastiga, atuando enquanto um agente opressor. Esta metáfora visual encapsula a sensação de ser consumido pelas expectativas, responsabilidades e ansiedades que surgem com a chegada de um novo dia. Além disso, o título "*Acordei, e agora?*", ao sugerir um momento de reflexão e incerteza, pode, por exemplo, ser interpretado como uma metáfora para a transição entre dois estados de consciência distintos: o despertar literal do sono, ou um momento de tomada de consciência ou revelação.

O resultado é estranho e inquietante, ao mesmo tempo, apresentando uma qualidade subtil de humor. Ao se deparar com a condição da figura, o espectador sente-se dividido: por um lado, reage com um riso nervoso, por outro, sente uma profunda empatia. Assim, a peça não apenas provoca uma reflexão sobre a experiência de um *despertar* (no sentido literal), como um outro *despertar* (no sentido metafórico) que convida também à contemplação da complexidade da condição humana.

O conjunto de pinturas *Desenhos desanimados #1 e #2* apresentam temáticas semelhantes. As obras em questão consistem em duas pinturas onde estão representadas uma variedade de personagens de *cartoons* enigmáticos - como o pato Donald, o Doraemon, o Tom, entre outros -, em estados de desespero, agonia ou desconforto. Algumas personagens apresentam meramente expressões de aflição e frustração, enquanto outras parecem permanecer estáticas, capturadas no instante em que observam algo que as perturba. Adicionalmente, algumas figuras surgem apenas de forma parcial na tela, revelando apenas partes do corpo como pernas ou braços, como se estivessem a tentar escapar de algo iminente. As figuras são delineadas por uma linha negra, sobrepostas de tal forma que se torna difícil discernir onde cada uma começa e termina. Esse emaranhado visual confere à composição uma sensação de um momento caótico e frenético, sugerindo uma experiência coletiva de sofrimento, desorientação e inquietude entre as personagens.



Fig. 44/45 - *Desenhos desanimados #1*, 2024

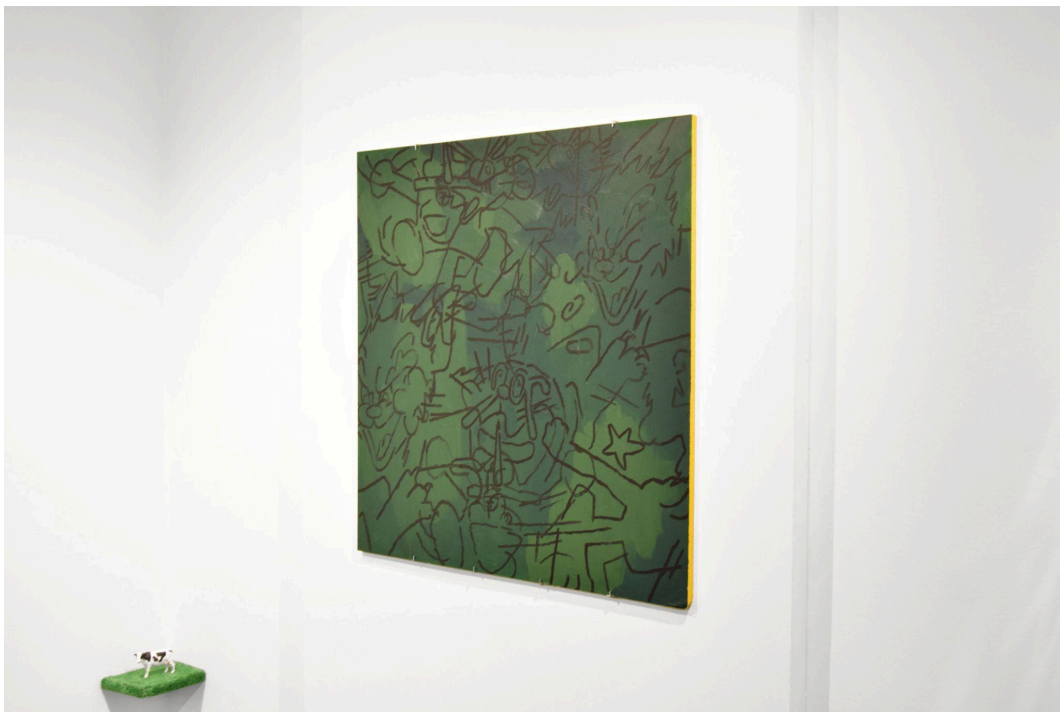


Fig. 46/47 - *Desenhos desanimados #2*, 2024



Fig. 48 - *Volkswagen Polo 1997, 2024*

Desenhos desanimados propõe uma nova versão das leis que governam o universo dos *cartoons*, visto que, com frequência, estas personagens são inseridas em situações complexas e agonizantes, embora mascaradas pelo humor. A obra em questão desafia essas normas ao apresentar os personagens com uma vulnerabilidade evidente, revelando o que se esconde sob a leveza cômica dos *cartoons* e expondo um estado de fragilidade emocional que é geralmente ignorado no universo da animação. Paralelamente, algumas das personagens de *cartoon* representadas nas pinturas da série *Desenhos Desanimados* foram posteriormente transformadas em autocolantes e colocadas num acrílico, integrando uma nova obra intitulada *Volkswagen Polo 1997* (2024). O acrílico possui dois puxadores que permitem ao espectador movimentar a peça e observar os autocolantes que o preenchem em ambas as faces.

Volkswagen Polo 1997 evoca um momento nostálgico, caracterizado pela reinterpretação de memórias pessoais e, ao mesmo tempo, reforçando a presença do irrisório. Esta obra faz referência a uma recordação de infância, na qual, juntamente com os meus irmãos, cobria os vidros traseiros do automóvel do meu pai — um *Volkswagen Polo* verde de 1997 - com autocolantes encontrados na fruta durante as visitas à mercearia. Embora os autocolantes utilizados nesta obra sejam agora de personagens de *cartoons*, e não os da fruta como na memória original, esta escolha não é arbitrária. Os *cartoons* fizeram também parte do meu imaginário infantil e, por conseguinte, são unidos dois momentos distintos da minha infância, convergidos numa narrativa unificada. *Volkswagen Polo 1997* carrega um profundo valor sentimental, celebrando, uma vez mais, a beleza dos pequenos acontecimentos quotidianos e daquilo que, à primeira vista, parece não ter importância.

A *não-palavra* é um outro elemento que não só se encontra presente na obra produzida no primeiro ano do Mestrado, como no segundo. No primeiro, a presença da *não-palavra* - que é, efetivamente, a concretização de um *silêncio* - manifestava-se pela dificuldade em interpretar os elementos formais das obras, tanto nas pinturas expandidas, como nos objetos autónomos. Contudo, o meu trabalho plástico mais recente, particularmente aquele incluído na exposição em questão, reproduz este silêncio através da implementação do *nonsense* - a evocação do que é ilógico e absurdo²¹⁵. Apresento, então, duas obras que expressam este desenvolvimento: *Não vale a pena chorar sobre leite derramado* (2024) e *Um poema dedicado à minha gata* (2024).

²¹⁵ n.a. Aqui o termo “absurdo” é utilizado no sentido literal da palavra, isto é, o que é contrário à razão e ao bom senso.



Fig. 49 - *Não vale a pena chorar sobre leite derramado*, 2024



Fig. 50 - Um poema dedicado à minha gata, 2024

Não vale a pena chorar sobre leite derramado é constituída por uma torneira azul, posicionada diretamente no chão do espaço expositivo, sem qualquer indício que esteja conectada a qualquer sistema de canalização. Diante da mesma, encontra-se uma poça branca que, pelo título da obra, se presume que seja leite. Por essa razão, *Não vale a pena chorar sobre leite derramado* exibe duas situações em simultâneo: uma evocação literal ao ditado popular, que expressa a inutilidade de lamentar eventos irreversíveis; e uma situação estranha em que uma torneira começa a verter leite sem qualquer explicação plausível. O *nonsense* presente na obra manifesta-se na própria impossibilidade da situação que ela representa. A ideia de uma torneira que verte leite de forma inexplicável, faz referência a uma realidade ilógica, onde são subvertidas as funções deste objeto comum. Este aspeto torna-se ainda mais significativo quando é considerado o título da peça, que sugere uma aceitação resignada frente ao inevitável. Ao representar, visualmente e literalmente, o “leite derramado” mencionado no ditado, a obra desafia o sentido do mesmo, indicando a necessidade de uma resignação em relação ao acontecimento que a mesma apresenta. Esta simbiose de realidades contrastantes acaba, então, por se tornar num paradoxo - o espectador é convidado a confrontar a inadequação entre o enunciado e a situação criada pela obra. O deslocamento das funções habituais da torneira e a presença de um líquido inesperado (o leite) tornam-se símbolos de um mundo governado pelo *nonsense*. A peça desafia, assim, as fronteiras entre o significado e a ausência de significado, sugerindo que a arte pode, por meio do Absurdo, criar novas maneiras de pensar o quotidiano.

Um poema dedicado à minha gata é um objeto que imita, de forma deliberadamente grosseira, uma folha de papel presumidamente arrancada de um caderno comum. Nesta folha encontra-se redigido um poema que exibe a seguinte disposição:

Um poema dedicado à minha gata

miau

miau

miau

miau.

A premissa é simples: o poema dirige-se exclusivamente à minha gata. Para tal, o poema manifesta o uso de um vocabulário que se restringe aos sons que os humanos habitualmente associam aos gatos - o *miau* -, uma tentativa de simular uma comunicação que poderia ser entendida apenas por um felino. Contudo, essa tentativa de aproximação comunicativa contém uma contradição inerente: a minha gata, à qual o poema se destina, não consegue ler ou reconhecer os símbolos gráficos incluídos no mesmo. Além disso, mesmo se fosse capaz de entender a repetição dos *miaus* enquanto um eco dos seus próprios sons, a mesma não conseguiria compreender a intenção por detrás do poema. Simultaneamente, é imperativo destacar que o poema não apenas falha ao comunicar com a minha gata, mas também cria um tipo de afastamento em relação ao espectador humano, que, ao interpretar a peça, percebe que não é o destinatário pretendido. A tentativa em dialogar, tanto com a minha gata e o espectador, perde-se na impossibilidade da ação. Portanto, embora contendo um destinatário pretendido, *um poema dedicado à minha gata* acaba por ser um poema dedicado *a ninguém*.

Um poema dedicado à minha gata representa, portanto, a implementação de uma lógica comunicativa que evoca o *nonsense*, caracterizado por uma falha deliberada em cumprir a função tradicional da transmissão de significados. Assim como a obra anterior, o *nonsense* desta obra reside precisamente num paradoxo: uma mensagem é criada com a intenção de estabelecer um contato que, por natureza, não pode ser realizado. A obra não se propõe a estabelecer um entendimento recíproco, mas sim a subverter a própria noção de comunicação sem uma audiência. Assim, o *nonsense* surge não só como uma ausência de sentido, mas também como uma expressão do desejo de comunicar, mesmo que as palavras - ou sons - nunca sejam entendidos pelo outro e se percam no vazio.

Pode ser feita, quiçá, uma analogia entre o produto desta obra e as peças teatrais de Samuel Beckett. Ao analisar a peça *En attendant Godot* e *Um poema dedicado à minha gata*, é possível identificar, em ambas, uma tentativa em comunicar com o outro que nunca se chega a realizar. Contudo, o que as conecta realmente é a ideia de uma certa *frustração*, onde esta tentativa em comunicar algo – uma espera e/ou procura por um sentido e uma resposta - se torna o centro da experiência, mais do que a própria mensagem e a sua compreensão.

Para encerrar esta análise, por fim, é relevante abordar um último elemento temático circunscrito à minha obra plástica - o *humor*. A sua presença não é restrita a peças em específico, por outro lado, revelando-se um recurso expressivo central que permeia, não só

todo o corpo de trabalho incluído na exposição em questão, como a minha prática artística na sua íntegra. Ainda, não se limita a uma única abordagem, apresentando formas diversas que incluem o Absurdo e a ironia subtil em certas instâncias, e contendo uma qualidade mais sombria e existencial noutras. Adicionalmente, não só se manifesta nos próprios objetos, como também se concretiza na escolha dos títulos dos mesmos. A atribuição do carácter humorístico das obras pode, por sua vez, ser-lhes concedido através da contradição entre a imagem apresentada e o título que a acompanha, ou, em alternativa, através do contexto absurdo e inusitado que o título fornece ao próprio objeto. Portanto, os títulos desempenham um papel crucial na ativação do humor nas obras, fornecendo uma camada de interpretação que contrasta ou reforça o que é visualizado. Um exemplo disto é o factor cómico originado pela incongruência do paradoxo encontrado em *Não vale a pena chorar sobre leite derramado*, no qual o ditado popular evocado pelo título é desafiado pelo cenário contrastante apresentado pela obra.

Por outro lado, quando é o objeto em si que funda a sua própria qualidade humorística, pode apresentar a transposição de um elemento banal para um novo contexto ao gerar um certa estranheza e desafiar as expectativas do objeto original e, por sua vez, resultando numa possível leitura cómica do mesmo. *Mantenha os passeios limpos* ilustra este mesmo processo. O sinal de rua, que originalmente apela a uma ordem, perde o seu propósito no contexto expositivo e acaba por se tornar fútil e inusitado. Além disso, é-lhe dada ainda atenção na forma de uma ampliação, transformando-o assim num elemento quase monumental. O humor emerge precisamente da desproporcionalidade entre a natureza da mensagem, normalmente ignorada no dia-a-dia, e a sua nova colocação, que a torna um objeto de contemplação estética. Além disso, outro aspeto que contribui para a qualidade humorística da obra é a própria reprodução gráfica do cão do sinal original, desenhado num traço amador, quase infantil.

De forma semelhante, há obras em que o humor emerge a partir de ações que se revelam desprovidas de propósito ou lógica, como a execução de um gesto aparentemente inútil ou fracassado. Este aspeto é evidente em *Sapos solitários dormem com fome e ciúmes*, que, além de ilustrar uma ação ilógica, representa a repetição quase obsessiva de uma ação cujo esforço não resulta em qualquer efeito discernível. *Livre-Ocupado*, paralelamente, representa a ausência de uma porta que, por sua vez, determina que os dois objetos que a acompanhariam, úteis no seu contexto original, se tornam inequivocamente inúteis. Do

mesmo modo, *Uma tentativa falhada em matar um mosquito* manifesta um interesse por um gesto irrisório, ilustrando a incongruência entre um esforço deliberado e um objetivo fracassado - um golpe que, na prática, nada atinge. Este deslocamento de escala, que transforma uma ação trivial num evento digno de atenção, carrega uma qualidade humorística que surge da desproporção entre a ação e a seriedade com que é tratada no contexto da obra.

A análise realizada ao longo deste capítulo - que abordou a relevância do papel do Absurdo na minha obra, através da função do humor, do banal, da não-palavra e do erro - procurou revelar as múltiplas camadas que compõem a minha obra plástica, destacando as suas principais temáticas, lógicas e abordagens. Mais do que um mero exercício de descrição formal e conceptual, esta análise pretendeu evidenciar a forma como cada obra dialoga com a complexidade e absurdidade do mundo contemporâneo, sugerindo um novo método de conviver com o mesmo.

Desta forma, o meu interesse pelo Absurdo não reflete apenas a fragilidade e a incerteza inerentes ao mundo contemporâneo, como celebra também a resiliência e a capacidade em encontrar sentido no meio do caos. Através do humor, da banalidade, do erro e da não-palavra, as minhas obras convidam o público a confrontar a irracionalidade do quotidiano e a abraçar as incongruências que definem esta realidade. A minha obra plástica, mediante os temas apresentados, explora o que significa ser humano, afirmando que nada é demasiado trivial, ilógico ou inútil para enriquecer a nossa compreensão da experiência de estar vivo. Ao incorporar elementos do Absurdo na minha obra plástica, procuro desafiar e instigar o espectador a uma reflexão mais profunda sobre a natureza da existência absurda e os paradoxos inerentes à condição humana. Assim, a minha produção artística não só se apresenta enquanto um produto de uma existência absurda, como reconhece e valoriza todos os seus aspetos, especialmente os aparentemente insignificantes que, na verdade, compõem a essência desta existência.

5.3. Amanhã

A afirmação do Absurdo enquanto um tema central na minha prática artística tornou-se evidente, em grande parte, devido ao que aprendi durante o Mestrado. Esta aprendizagem, contudo, não se limitou aos conhecimentos adquiridos no contexto académico e à minha investigação pessoal, como também abrangeu as valiosas experiências de convívio e troca com outros colegas.

Ao relembrar o meu percurso académico e, por consequência, o meu percurso artístico, surge uma vontade inabalável em prosseguir esta exploração e experimentação que se tem vindo a desenvolver gradualmente ao longo dos anos. Este momento de análise e reflexão não encapsula apenas uma trajetória já percorrida, mas também se configura como um ponto de partida para um futuro repleto de possibilidades infinitas.

Afinal, o que se revela verdadeiramente absurdo é a existência de uma multiplicidade de projetos e ideias que intenciono concretizar, contudo não havendo tempo suficiente para os realizar a todos. Este documento reflete o que fui capaz de produzir no curto espaço de tempo proporcionado pelo Mestrado, ciente de que ainda há um vasto campo a ser explorado e experimentado. Assim, este trabalho não se apresenta como uma conclusão definitiva, mas sim como um indício de um percurso em constante evolução, crescimento e desenvolvimento. Dito isto, espero que as oportunidades para concretizar todas as aspirações que ainda cultivo se materializem, permitindo-me levar adiante as investigações e criações que analisei e produzi, e continuar a expandir os limites da minha prática artística.

O amanhã é como se fosse ontem e todos os dias são iguais...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Absurdo é uma condição fundamental da existência humana, caracterizada pelo confronto entre o Homem e um universo que não lhe dá as respostas que procura. Este confronto assume, assim, uma natureza paradoxal: trata-se de uma relação que é, simultaneamente, íntima e distante, na medida em que o ser humano se encontra imerso na vastidão do universo, mas sem acesso a um sentido ou propósito claros.

Ao longo deste processo de investigação, procurei explorar a forma como podemos conviver com essa condição do Absurdo, sem nunca nos perdermos na vastidão do universo. A conclusão a que cheguei, embora não a considere definitiva, é que a resposta reside em abraçarmos a nossa própria humanidade, valorizando aquilo que somos e as ações que realizamos. Independentemente da aparente insignificância de um determinado momento, todos eles, sejam grandes ou pequenos, fazem parte da experiência de estar vivo. Ao chegar a esta conclusão, afirmo que ser humano é voltar-se a si mesmo, refletir sobre a sua própria insignificância em comparação a tudo o que existe. É uma realidade, que apesar de angustiante, pode ser ao mesmo tempo apaziguadora. Reconhecendo essa condição, a nossa pequenez diante dos cosmos, talvez possamos aprender a valorizar a nossa presença no universo, aquilo que ele nos tem para oferecer, mesmo que permaneça em silêncio perante o nosso desejo de claridade.

Assim, o meu projeto artístico, como afirmei anteriormente, constitui-se enquanto uma análise profunda da questão do que significa ser humano. O mesmo não se propõe a escapar desta condição absurda, nem a oferecer uma solução redentora; em alternativa, busca evidenciá-la, destacando as tensões e reflexões que essa condição nos impõe. Cada obra procura ser um instante, uma memória potencial que ainda não se realizou por completo, e que molda, reinventa e dialoga com a condição absurda.

Neste esforço contínuo de compreender o mundo que me rodeia, as obras acabam por constituir um universo próprio, onde coexistem o problema e a resposta. A minha obra plástica, então, não trata apenas de representar a angústia existencial generalizada, mas também de encontrar, no próprio processo de criação, um modo de coexistir com o Absurdo, transformando a produção artística numa materialização do que o mesmo envolve. Assim, a minha obra busca ser um espaço onde o indivíduo pode confrontar, reconhecer e, eventualmente, aceitar a sua própria condição no vasto e incompreensível universo.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AAVV, *Maurizio Cattelan*, Nova Iorque: Phaidon Press, 2000

ADER, Bas Jan; WOLFS, Rein (ed.), *Please Don't Leave Me*, Roterdão: Museum Boijmans Van Beuningen, 2006

ARISTÓTELES; OGLE, William (trad.) *Aristotle on The Parts of Animals*, Londres: Kegan Paul, Trench & Co, 1882

ARGAN, Giulio Carlo, *A Arte Moderna na Europa: De Hogarth a Picasso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010

ARRIFANO, Pedro, *O Absurdo na arte ocidental: A angústia existencial no século XX*, Lisboa: Repositório da Universidade NOVA de Lisboa. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Orientação da Prof.^a Dra. Margarida Acciaiuoli, 2019

BADIOU, Alain; TOSCANO, Alberto (ed.), POWER Nina (ed.), *On Beckett*, Manchester: Clinamen Press, 2003

BANES, Sally, *Greenwich Village 1963: avant-garde performance and the effervescent body*, Durham: Duke University Press, 1993

BATAILLE, Georges, *Lascaux or The Birth of Art*, Milão: Skira, 1955

BATAILLE, Georges, *The Limit of the Useful*, Londres: The MIT Press, 2022

BAUM, Kelly, *Delirious: Art at the limits of reason 1950-1960*, Nova Iorque: Yale University Press, 2017

BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot*, Nova Iorque: Grove Press, 1954

BERGSON, Henri, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, Nova Iorque: The MacMillan Company, 2014

BLANCHOT, Maurice; Susan HANSON (trad.), “Everyday Speech”, pp. 12-20, in *Yale French Studies*, Connecticut: Yale University Press, nº 73, 1987

BRECHT, George, *Chance Imagery*, Nova Iorque: Something Else Press, 1966

BRETON, André; POLIZZOTTI, Mark (trad.), *Anthology of Black Humour*, São Francisco: City Lights Books, 1997

BRETTELL, Richard, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*, Oxford, Oxford University Press, 1999

CAGE, John & GANN, Kyle (ed.), *Silence: Lectures and writings by John Cage*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961

CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Porto, Porto Editora, 2016

DALE, Alan, *Comedy is a man in trouble: Slapstick in American Movies*, Minnesota: Minnesota University Press, 2000

- DANTO, Arthur, *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1996
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Nova Iorque, DoubleDay & Company Inc, 1966
- FREUD, Sigmund, *The Psychopathology of Everyday Life*, Londres: Ernest Benn Limited, 1914
- FRIEDMAN, Ken (ed.), *The Fluxus Reader*, Newbury: Academy Editions, 1998
- HIGGIE, Jennifer (ed.), *The Artist's Joke*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2007
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Londres: Routledge, 1949
- IONESCO, Eugène, *Notes and counter notes: writings on the theatre*, Nova Iorque: Grove Press, 1964
- IVERSEN, Margaret (ed.), *Chance*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010
- JOHNSTON, Stephen (ed.), *The Everyday*, Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2008
- KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, Lisboa: Editorial Presença, 1996
- LEFEBVRE, Henri, *Critique of Everyday Life: Foundations for a Sociology of the Everyday*, 2ª edição, Londres: Verso, 2002
- MAFFESOLI, Michel. "Trottoirs- Sidewalks (Promenades en Marges)", in *Galerie Chantal Crousel*, out - dez 2002.
- MALONE, Meredith, (ed.) *Chance Aesthetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010
- MARGULIES, Ivone *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham: Duke University Press, 1996
- MINOIS, Georges, *História do Riso e do Escárnio*, São Paulo: UNESP Editora, 2003
- MOLDERING, Herbert, *Duchamp and the Aesthetic of Chance: Art as Experiment*, Nova Iorque: Columbia University Press, 2006
- MOTHERWELL, Robert (ed.) *The Dada Painters and Poets*, Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1949
- O'DONNELL, Mark, "O'Donnell's Laws of Cartoon Motion", in *Esquire*, Jun-1980.
- ORDINE, Nuccio; BOMBASSARO, Luiz (trad.), *A utilidade do inútil: um manifesto*, Rio de Janeiro: Zahar, 2016
- PARREIRA DA SILVA, Manuela (ed.), *Correspondência 1923 - 1935*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999
- PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, Nova Iorque: Arcade Publishing, 1978
- PESSOA, Fernando, *Cancioneiro: Uma Antologia*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2013
- PESSOA, Fernando; PIZARRO, Jerónimo (ed.), *Livro do Desassossego*. Lisboa: Tinta-da-china, 2013

PETERS, Carl, *Charlie Chaplin's Modern Times: The Work of Life in the Age of Mechanical Reproducibility*, Londres: Routledge, 2022

PLATÃO; CORNFORD, Francis (trad.) *The Republic*, Oxford: Oxford University Press, 1941

RICHTER, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1997

SCHNEIDER, Alan, *Waiting for Beckett*, Nova Iorque: Chelsea Review, 1958

SOLOMON, William, *Slapstick Modernism: Chaplin to Kerouac to Iggy Pop*, Illinois: University of Illinois Press, 2016

SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Nova Iorque: Dell Publishing Co., 1964

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008

TZARA, Tristan, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Londres: Calder Publications, 1992

VIRILIO, Paul, “On Georges Perec”, in *AA Files*, nº 45/46, Londres: Architectural Association School of Architecture, 2002

Webgrafia

BRACEWELL, Michael, “Jesus Doesn't Want Me for a Sunbeam: On David Shrigley” in *Frieze*, nº25, Nov-Dez 1995

MORTON, Tom, “Maurizio Cattelan: Infinite Jester” in *Frieze*, nº 94, outubro 2005

SCIENCE GALLERY, “Laws of Cartoon Motion in a cartoon Landscape” in *Science Gallery*, agosto 2019, Disponível em: [Consult. 5-8-2024]

<https://london.sciencegallery.com/dark-matter-exhibits/laws-of-motion-in-a-cartoon-landscape>

SEARLE, Adrian, “Andy Holden: Laws in a cartoon landscape” in *cinemamuseum*, setembro 2019. Disponível em: [Consult. 5-8-2024]

<http://www.cinemamuseum.org.uk/2019/andy-holden-laws-of-motion-in-a-cartoon-landscape/>

HOLDEN, Andy em entrevista à PinchukArtCentre - *Andy Holden, one of 21 artists nominated for the Future Generation Art Prize 2017*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8kmrQoK97p0>. [Consult. 5-8-2024]

HOLDEN, Andy em entrevista à MOCA Toronto - *Andy Holden discussing Laws of Motion in a Cartoon Landscape in Toronto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FmTBA3xuhi0>. [Consult. 5-8-2024]

Filmografia

ADER, Bas Jan, *Fall 2, Amsterdam*, 1970, (Países Baixos), P/B, Sem Som, 19 s

ADER, Bas Jan, *Fall 1, Los Angeles*, 1970, (U.S.A), P/B, Sem Som, 24 s.

BROTHERS, Warner, *High Diving Hare*, 1948, (U.S.A), Cor, Sonoro, 7 min 30 s

CHAPLIN, Charlie, *Modern Times*, 1936, (U.S.A), P/B, Sem Som, 87 min

CHAPLIN, Charlie, *The Dictator*, 1945, (U.S.A), P/B, Sem Som, 125 min

CHAPLIN, Charlie, *The Tramp*, 1915, (U.S.A), P/B, Sem Som, 26 min

REISNER, Charles; KEATON, Buster, *Steamboat Bill Jr.*, 1928, (U.S.A), P/B, Sem Som, 70 min

HOLDEN, Andy, *Laws of Motion in a Cartoon Landscape*, 2011-2016, (Inglaterra), Cor, Sonoro, 55 min

WARHOL, Andy, *Sleep*, 1964, (U.S.A), P/B, Sem Som, 321 min

WARHOL, Andy, *Empire*, 1966, (U.S.A), P/B, Sem Som, 485 min

LISTA DE FIGURAS

Fig.1- Franz von Stuck, *Sisyphus*, 1920; óleo s/ tela, 103 cm x 89 cm. Col. Galerie Ritthaler in <https://www.ritthaler-galerie.de/knstler-stuck-franz> [Consult. 2024-2-15]

Fig. 2- Jenny Holzer, *Self-Portrait*, 1981; tinta de esmalte s/ metal, 53,3 x 58,4 cm. Col. Le Gallerie Degli Uffizi in https://www.uffizi.it/en/artworks/holzer_self_portrait [Consult. 2024-7-10]

Fig. 3 - Hugo Ball a recitar *Karawane*, no Cabaret Voltaire, em 1916, in <https://www.vanvaf.com/post/what-is-dadaism-in-the-art-movement> [Consult. 2024-7-15]

Fig. 4 - David Shrigley, *How are you feeling?*, 2012 (vários desenhos)

Fig. 5 - Charles Reisner, *Steamboat Bill Jr.* (stills), 1928, 70 min

Fig. 6 - Charlie Chaplin, *Modern Times* (still), 1936, 87 min

Fig. 7 - Warner Brothers, *High Diving Hare* (still), 1949, 7 min 30 s

Fig. 8 - Andy Holden, *Laws of Motion in a Cartoon Landscape* (still), 2011-2016, 55 min

Fig. 9 - Maurizio Cattelan, *Errotin, Le Vrai Lapin*, 1995; performance, in https://www.perrotin.com/fr/exhibitions/maurizio_cattelan-errotin-le-vrai-lapin/2785 [Consult.2024-8-12]

Fig. 10 - Maurizio Cattelan, *A Perfect Day*, 1999; performance. in https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/5394 [Consult.2024-8-12]

Fig. 11 - Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999; resina de poliéster, pêlos naturais, acessórios, pedra e carpete, dimensões variáveis. Fotografia disponível no site da Perrotin Gallery: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/la-nona-ora/15420 [Consult. 2024-8-12]

Fig. 12 - Maurizio Cattelan, *Him*, 2001; cera, cabelo humano, terno, resina de poliéster e pigmento, dimensões variadas, 101 cm x 41 cm x 53 cm. Fotografias disponíveis no site Coleção Pinault: <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/him> [Consult. 2024-8-12]

Fig. 13 - David Shrigley, *Untitled: Register your existence*, 2022; papel, tinta acrílica e caneta, dimensões desconhecidas. Fotografia disponível no site oficial do artista: <https://davidshrigley.com/colour-works/untitled-register-your-existence>

Fig. 14 - Jean Arp, *Untitled (Collage with Squares Arranged According to the Law of Chance)*, 1916-1917; papel rasgado e colado s/ papel de cor, 48,5 cm x 34,6 cm. Fotografia disponível no site do MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/37013> [Consult. 2024-8-13]

Fig. 15 - Marcel Duchamp, *3 Stoppages Étalon*, 1913-1914; Caixa de madeira com três fios colados em três tiras de tela pintadas, montadas num painel de vidro moldado, dimensões variadas. Fotografia disponível no site do MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/78990> [Consult. 2024-8-13]

Fig. 16 - Marcel Duchamp, *3 Stoppages Étalon* (pormenor), 1913-1914. Fotografia disponível no site do MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/78990> [Consult. 2024-8-13]

Fig. 17 - Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1915-1923; óleo, chumbo, pó e verniz s/ vidro, 27,7 cm x 17,6 cm. Fotografia disponível no site do MoMA: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011> [Consult. 2024-8-13]

Fig. 18 - Andy Warhol, *Empire* (still), 1965, 485 min

- Fig. 19 - Andy Warhol, *Sleep* (still), 1963, 321 min
- Fig. 20 - Regina Silva, *Apanha-o antes que fuja*, 2020; tinta acrílica s/ barro, 16 cm x 24 cm
- Fig. 21 - Regina Silva, *É como ter frio dentro de casa*, 2022; tinta de água s/ contraplacado, 55 cm x 50 cm
- Fig. 22 - Regina Silva, *Uma vaca e um pacote de leite*, 2022; tinta de água s/ contraplacado, 55 cm x 45 cm
- Fig. 23 - Regina Silva, *Sem título #1*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 30 cm x 27 cm
- Fig. 24 - Regina Silva, *Sem título #2*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 30 cm x 23 cm
- Fig. 25 - Regina Silva, *A alegria de não estar morto*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 40 cm x 35 cm x 15 cm
- Fig. 26 - Regina Silva, *Morro na praia*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 46 cm x 42 cm x 17 cm
- Fig. 27 - Regina Silva, *É proibido atravessar*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 36 cm x 27 cm
- Fig. 28 - Regina Silva, *Retrato de um corvo*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 30 cm x 20 cm
- Fig. 29 - Regina Silva, *Livre-Ocupado*, 2024; puxador de porta, indicador livre/ocupado e tinta de água, 18 cm x 15 cm x 7 cm
- Fig. 30 - *Livre-Ocupado* (2024) na exposição *Uma vaca e um pacote de leite*.
- Fig. 31 - Regina Silva, *Tirou tinta*, 2023; tinta de água s/ pinho e relva sintética, 200 cm x 100 cm x 70,5 cm
- Fig. 32 - Regina Silva, *Mais ou menos isso*, 2023; tinta de água s/ contraplacado, 90 cm x 45 cm x 50 cm
- Fig. 33 - Regina Silva, *Uma tentativa falhada de matar um mosquito*, 2024; arame, pasta de modelar, autocolante e tinta de água, dimensões variadas.
- Fig. 34 - Regina Silva, *Uma tentativa falhada de matar um mosquito* (pormenor), 2024
- Fig. 35 - Regina Silva, *Catrapim, Catrapumba*, 2024; tinta de água s/ pinho, dimensões variadas
- Fig. 36/37 - Regina Silva, *Mantenha os passeios limpos*, 2024; técnica mista, 500 cm x 193 cm x 102 cm
- Fig. 38 - Regina Silva, *Mantenha os passeios limpos* (pormenor), 2024
- Fig. 39 - Sinal “Mantenha os passeios limpos”
- Fig. 40 - Regina Silva, *Sapos solitários dormem com fome e ciúmes* (still), 2024; vídeo, 3’43”, cor, som, loop, 50 fps, 2K DCI; Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/ljJd_2UOJcc7Xbvlfbh8pl_Q6EeTBXac3/view?usp=sharing
- Fig. 41 - Regina Silva, *Sapos solitários dormem com fome e ciúmes* (2024), na exposição *Uma vaca e um pacote de leite*
- Fig. 42 - Regina Silva, *Acordei, e agora?*, 2024; cano pvc, tinta de água e pinho
- Fig. 43 - Regina Silva, *Acordei, e agora?* (pormenor), 2024
- Fig. 44/45 - Regina Silva, *Desenhos desanimados #1*, 2024; tinta acrílica s/ aglomerado, 100 cm x 100 cm

Fig. 46/47 - Regina Silva, *Desenhos desanimados #2*, 2024; tinta acrílica s/ aglomerado, 100 cm x 100 cm

Fig. 48 - Regina Silva, *Volkswagen Polo 1997*, 2024; acrílico, autocolante e puxadores, 50 cm x 50 cm

Fig. 49 - Regina Silva, *Não vale a pena chorar sobre leite derramado*, 2024; torneira, pasta de modelar, cera e tinta de esmalte, dimensões variadas

Fig. 50 - Regina Silva, *Um poema dedicado à minha gata*, 2024; pasta de modelar, clips e tinta de água, 22,5 cm x 15,5 cm

APÊNDICE I



Fig. 1 - Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1951 (terceira versão, depois da original de 1913 ter sido perdida);
roda de bicicleta e banco de madeira, 128,3 cm × 63,5 cm × 31,8 cm



Fig. 2 - Marcel Duchamp, *Bottlerack*, 1961 (réplica da peça original de 1914); ferro galvanizado, 49,8 × 48.3cm



Fig. 3 - Marcel Duchamp, *Fountain*, 1964 (réplica da peça original de 1917); porcelana, 36 cm × 48 cm × 61 cm



Fig. 4 - Bas Jan Ader, *Fall I (Los Angeles)* (Still), 1970; vídeo-performance, 24 s



Fig. 5 - Bas Jan Ader, *Fall II (Amsterdam)* (Still), 1970; vídeo-performance, 19 s



Fig. 6 - Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964; performance

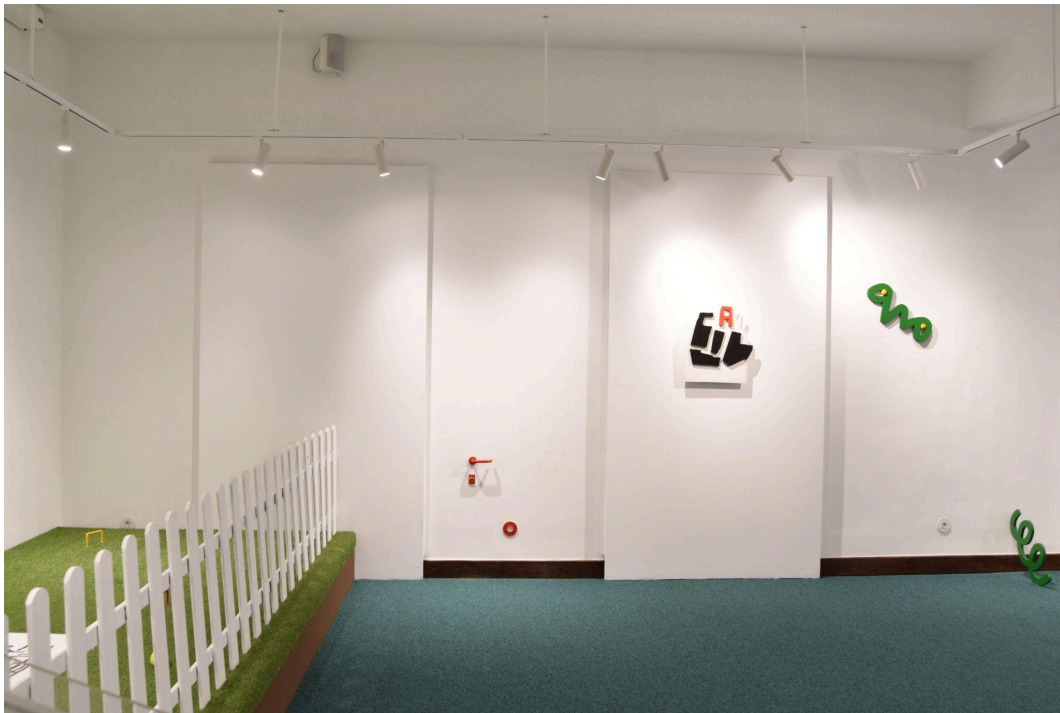


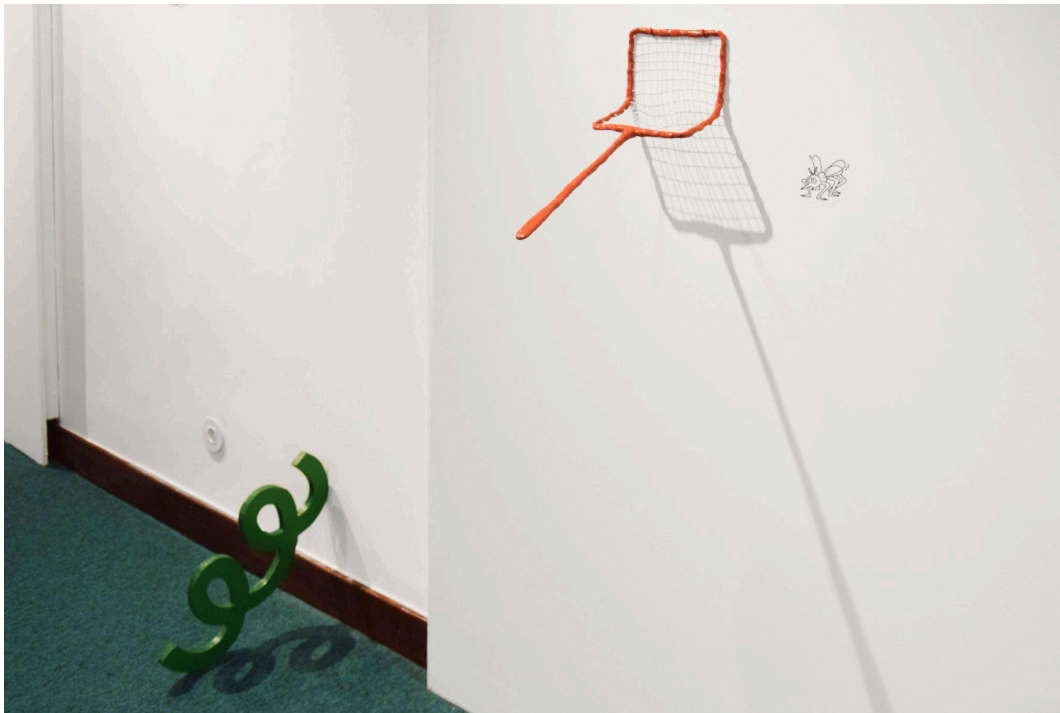
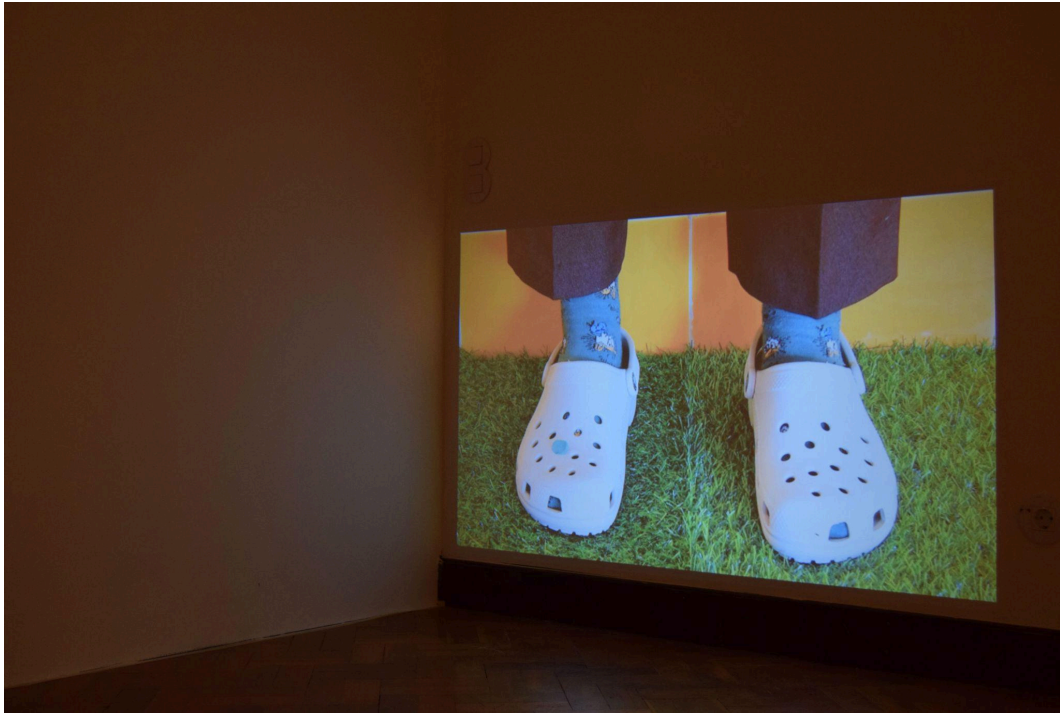
Fig. 7 - Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964; Serigrafia e tinta s/ madeira, 43,2 cm × 43.2 cm × 35.6 cm

APÊNDICE II

(As imagens que se seguem são vistas da exposição *Uma vaca e um pacote de leite*, inaugurada no Funchal, a 30 de abril de 2024)







Regina Silva
2024 :)