

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



O Lugar do Acontecimento como Criação Artística

Ânia Cecília Matos Casteleiro Pais

Dissertação
Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo
Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Ânia Cecília Matos Casteleiro Pais, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulado “ O lugar do Acontecimento como Criação Artística”, 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.

A Candidata,

Lisboa, 6 de Julho de 2023

RESUMO

A investigação conducente a esta dissertação desenvolve-se a partir de um pensamento que procura entender a criação artística como um lugar. Este pensado a partir da relação que se estabelece entre o ato de construir uma obra e o pensamento, numa comunicação dual entre o exterior e o interior. Nesse sentido, a pesquisa é fundamentada na experiência pessoal do artista e naquilo que o motiva à criação, centrando-se sobretudo na análise da situação e do acontecimento num lugar dito existencial. No qual se procura entender o processo interior e exterior, como que numa viagem interna e externa que se realiza enquanto se constrói a obra.

Explora-se a linguagem do lugar, a necessidade da criação, a experiência que se dá interiormente e como essa se materializa para uma experiência exterior, transpondo-se num momento instalativo que se dá ao outro a partir de um palco encenado. Entende-se a instalação como um teatro de objetos, que possui uma escritura corporal própria, tratando-se de uma experiência partilhada, de um processo e manifestação de energias entre corpos que se situam no palco.

Palco que se encontra aberto à interação de um outro – espectador – possibilitando uma performatividade entre corpos que acontecem no espaço pela entrada e saída de espectadores, dissolvendo-se, por conseguinte, a distância entre o observador e a obra. Procura-se entender a experiência e o momento do lugar, este interior e exterior, capaz de realizar a sua própria fenomenologia da percepção, em que tanto o artista como o espectador se dão como parte de um todo no acontecimento, sempre em pé de igualdade para com a situação, na qual o conhecimento começa pela experiência e permanece nela.

Palavras-Chave: Lugar; Criação Artística; Acontecimento; Representação; Formas da Instalação.

ABSTRACT

The investigation leading to this dissertation unfolds from a thought that seeks to understand artistic creation as a place. This is conceived through the relationship established between the act of constructing a work and thought, in a dual communication between the exterior and the interior. In this sense, the research is grounded in the artist's personal experience and what motivates them to create, focusing primarily on the analysis of the situation and the event in a so-called existential place. It aims to comprehend the interior and exterior process, as if embarking on an internal and external journey that takes place while the artwork is being constructed.

The language of place is explored, as well as the necessity of creation, the interior experience, and how it materializes into an external experience, transposing itself into an installation moment that is given to others from a staged setting. The installation is understood as a theater of objects, with its own bodily script, involving a shared experience, a process, and a manifestation of energies between bodies situated on the stage.

The stage is open to the interaction of another - the spectator - enabling a performativity between bodies that takes place in the space through the entry and exit of spectators, thus dissolving the distance between the observer and the artwork. The aim is to understand the experience and moment of the place, both its interior and exterior, capable of realizing its own phenomenology of perception, in which both the artist and the spectator become part of a whole in the event, always on equal footing with the situation, in which knowledge begins with experience and remains within it

Keywords: Place; Artistic Creation; Event; Representation; Forms of Installation.

AGRADECIMENTOS

Entre as várias pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para o enriquecimento deste trabalho de projeto não posso deixar de agradecer:

À minha família, em particular aos meu pais, aos quais dedico esta dissertação, por me darem o espaço e o tempo necessário para a abertura do lugar. Por manterem o meu mundo terra a terra, por serem conscientes do meu percurso trazendo-me estabilidade e clareza em relação às minhas escolhas, acreditando sempre no meu trabalho. Agradeço-lhes por todo o apoio incondicional que me deram ao longo destes últimos anos, sem os quais o meu percurso artístico não teria sido o mesmo. Agradeço ainda aos meus avós, à minha irmã e à minha tia Mara por todo o companheirismo e apoio emocional.

Ao meu orientador Carlos Vidal pela disponibilidade, pela pelo seu interesse em acompanhar-me e pelo seu incentivo. Agradeço-lhe por garantir um espaço seguro de partilha de pensamentos e ideias de um universo pessoal, bem como pela pertinência das suas observações e referências.

Aos meus colegas e amigos que sempre me incentivaram na investigação e com os quais pude sempre partilhar o meu universo, desbravando pensamentos, caminhos e inquietações. Agradeço-lhes por todo o apoio e compreensão, por me deixarem ser. Em particular, à Micaela, à Jéssica, à Irina, à Edna e ao João.

ÍNDICE

1. Introdução.....	9
2. O lugar e o Espaço: Do lugar apropriado à Criação	12
3. O lugar do Acontecimento Interior.....	20
3.1. A outra noite	20
3.2. A fenda que se abre	21
3.2.1. O espanto absoluto.....	25
3.3. A partilha do segredo.....	27
3.3.1. O estranhamento	29
3.3.2. Onde se assinala o vazio	31
3.4. Ser-se <i>outra noite</i>	34
3.4.1. <i>Physis</i> como força produtora	36
3.4.2. O palco vazio	40
3.5. Dar corpo ao vazio	42
4. O lugar do Acontecimento Exterior.....	47
4.1. In Perpetuum.....	50
4.1.1. Apresentação da obra plástica	53
4.2. Teatro e Instalação	67
4.2.1. A obra e o teatro pós-dramático.....	67
4.2.2. O espaço cénico – O palco.....	69
4.2.3. O corpo e a sua projeção no espaço.....	75
4.3. O lugar e a sua relação com o outro (espetador).....	105
4.3.1. O palco aberto.....	105
4.3.3. A performatividade do espetador.....	115
5.O teatro de paisagem	121

6. Considerações Finais	125
7. Bibliografia.....	129

1.Introdução

A seguinte investigação artística surge da necessidade de desenvolver e compreender o conceito de lugar e a sua relação com a criação artística.

Tendo vários territórios de exploração plástica que vão desde a pintura, fotografia, escultura, performance e instalação, apercebi-me de uma necessidade experimental, quase compulsiva e inevitável, que é característica do meu processo criativo. Tomando consciência dos diferentes objetos de estudo possíveis, decido centrar esta pesquisa essencialmente numa questão que não recaí acerca da materialidade desses objetos, mas no lado existencial que contêm e no tipo de presença que contêm. Concentrando-me na minha vivência enquanto indivíduo, sujeito, que pensa, sente e age, tenciono analisar a minha atitude e postura face à experiência da criação artística.

Considera-se que o impulso criativo, o interesse, a intuição e a vontade interior, inata de expressar algo é causa de uma necessidade de criação que se sobrepõe a um conhecimento, raciocínio ou conceitos definidos *a priori*.

Nietzsche admitia que este impulso criativo era resultante de características dionisíacas. Neste devia-se ter a capacidade de esquecer o convencional, o arbitrário e o que foi imposto pela sociedade, que acolhe a intuição e não a razão. Através desse esquecimento, associado ao ato de projetar e impor uma delimitação fenomenológica espaço-temporal, seria possível transformar a consciência convencional em consciência de necessidade, podendo assim chegar à essência das coisas.

O homem que forma e modela a língua está no centro do interesse de Nietzsche. Reconhecemos nele o homem que Platão, no Crátilo, chama nomóteia ou legislador da linguagem. Este último não é certamente mais do que um símbolo, porque aquilo que conta para Nietzsche é descobrir, mais do que aquele que forma a língua, a maneira como ele a forma, assim como aquilo com que a forma (Angèle Kremer – Marietti interpretando Nietzsche, 1997, p. XXIII).

Interessa assim perceber qual é esta consciência de necessidade, qual a origem desta linguagem e o que se entende por criação artística. A forma como a obra surge

através de uma conexão interior, de uma necessidade interior, espiritual de expressar aquilo que se pode chamar por estímulo da alma.

No fundo o que interessa aqui é compreender como é que esta relação simultânea entre o lugar interior e exterior acontece. A forma como o exterior objectiva o interior, o acontecimento, como a necessidade criativa nasce de dentro do ser e, por sua vez, como se exterioriza. Como se dá ao outro através da criação de um corpo, partindo da noção de teatro, encenação e da sua relação com a instalação, admitindo uma obra que se dá ao espectador como um palco, pretende-se não só entender o lugar interior como o lugar exterior que a criação ocupa.

Por assim dizer, esta investigação centra-se na compreensão deste acontecimento, no qual o conhecimento começa pela experiência e nela permanece. No processo de construção da obra, que surge de uma urgência interior, até à sua exteriorização, ou seja, refletir sobre de que maneira o ato e a criação artística se podem dar como um acontecimento, e o que é que sucede nessa sequência. Esta investigação vem contribuir para uma reflexão acerca da prática artística como o lugar do acontecimento, tendo como base a minha experiência pessoal no que concerne à criação.

Nesta reflexão tenho intuito de realizar uma divisão entre o território interior e o território exterior, sendo que cada território possui as suas questões específicas que me interessam desenvolver e aprofundar. No entanto, é importante salientar que embora cada território tenha as suas questões e objetivos específicos, ambos comunicam e influenciam-se entre si, não existe uma separação, divisão delineada entre um e outro. Ambos têm uma relação é essa relação que se pretende descodificar.

Estruturalmente a dissertação está dividida em quatro momentos, sendo que no primeiro momento o foco irá incidir numa reflexão acerca do que se entende por lugar e espaço, assim como na relação que existe entre um e outro no que diz respeito à criação artística.

Seguindo para um segundo momento que se irá centrar no território interior (no processo interior). Nesta análise decido a minha atenção à comunicação dual entre o exterior e o interior. Um momento ligado ao mundo mental, como se trata-se de uma viagem interna que se realiza enquanto se procura construir e se constrói a obra, tenho como objetivo analisar e compreender o lugar como uma viagem e percurso. Perceber como o exterior toca, provoca, molda e influencia o nosso interior, querendo entender principalmente como é recebida interiormente toda essa informação, sendo que essa é altamente condicionada pela experiência e sensibilidade individual de cada um.

Levantar questões acerca da linguagem implícita no processo artístico e na necessidade de criação. Pensar sobre o espaço e o tempo no qual este lugar se desenvolve, entendendo-o como um fenómeno não só visível como invisível.

Procura-se perceber este estado, a experiência, a atitude fenomenológica e o estado mental desse processo interior, com o qual pretendo criar uma analogia com a noite. Verificando de que maneira o lugar se pode traduzir como noite e explicar de que modo a luz criadora se encontra na noite interior (*A outra noite*), determinando também a verdade e a singularidade que emanam desse lugar.

O terceiro momento é dedicado ao território exterior (ao processo exterior), no qual tomo como principal foco de investigação as instalações da minha prática artística, dando particular destaque à exposição *In Perpetuum*, realizada em Setembro /Outubro de 2021 na Biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Neste momento tem-se como principais objetivos, interpretar o lugar, o acontecimento interior, como uma experiência, fenómeno que se propaga para o exterior. Revelar de que forma a *outra noite* se dá a experienciar ao espetador através da instalação (o lugar e a sua relação com o outro), assim como propor ao espetador o lugar como palco e classificá-lo como parte íntegra do acontecimento, sendo ele a origem e o ponto de partida para a criação.

É relevante sobretudo analisar o que acontece em palco, de que maneira se expõe a obra, como a obra é estudada para um lugar que é pensado como se de um palco se tratasse. Pensar a instalação como um teatro do acontecimento, retomando à questão espacial e temporal, na qual pretendo refletir sobre o tipo de experiência vivenciada.

No último momento pretendo colocar estes territórios em perspetiva de modo a clarificar o tipo de experiência que é atingida neste acontecimento e o que é aquilo que forma de facto o acontecimento da criação.

2. O lugar e o Espaço: Do lugar apropriado à criação

O que é um lugar?

A expressão lugar é polissêmica, ou seja, possui vários significados que podem ir desde o espaço que um corpo ocupa num determinado sítio ou local. Assim como uma posição, uma área geográfica, uma localidade, uma povoação, podendo ainda entender-se como uma situação de circunstância especial, entre outros. Assim sendo, qual é o significado do lugar que pretendo explorar e no que é que ele difere em relação ao que se entende por espaço?

O lugar aqui referido está associado a uma postura e atitude fenomenológica, onde o conhecimento começa pela experiência e permanece nela. Não diz respeito a uma análise da realidade propriamente dita, não sendo vinculada a ela, mas à experiência individual do ser sobre a realidade, acerca da sua experiência e da sua perspectiva. O lugar tem assim um significado específico e pessoal, pois é em nós que encontramos a unidade da fenomenologia, dando assim origem a uma percepção e a um conjunto de impressões e sensações que lhe são próprias.

Tendo o pensamento de Edmund Husserl como referência analiso este lugar através do método fenomenológico. A percepção fenomenológica acerca do lugar surge aqui como uma nova forma de compreensão das coisas, dos acontecimentos, do mundo e do sujeito cognoscente. Surgindo assim um novo paradigma epistemológico tanto para o saber científico como para o saber filosófico, não tendendo apenas para a realidade empírica, mas também para o sentido do mundo, das coisas e do ser.

O lugar não é apenas um espaço empírico, mas uma dimensão interior e imaterial, é um estado, uma experiência, um momento, um fenómeno subjetivo no qual a verdade acerca da realidade baseia-se na experiência vivida. A “*outra noite*” surge neste sentido, está contida no fenómeno do lugar, como irei analisar no segundo momento da dissertação. O ato intuitivo surge como o elo desta analogia com a noite, podendo descrever a intuição como o modo da consciência pela qual se está em presença com o ser do objeto, com o seu verdadeiro sentido.

Através da intuição adquirimos imediatamente o conhecimento das essências e captamos o fenómeno. Na própria estrutura do ato intencional da consciência já existe algo intuído anteriormente que faz parte desse ato. A consciência não só entende e percebe o objeto visível e o que ele fornece como vai para além do mesmo, percebendo

esse objeto repleto de significados. É nesse ato que se encontram os dados originários da consciência, é lá que nos é apresentado o objeto em si mesmo e a sua rede de significações possíveis mesmo não tendo a experiência das mesmas. Uma filosofia transcendental que tenta descrever diretamente a nossa experiência tal como ela é, como que num primeiro contacto ingênuo com o mundo. Na qual, cabe ao indivíduo, a partir da *epoché*¹, ou seja, a partir da redução fenomenológica, suspender os significados da atitude natural e suspender esse juízo premeditado da consciência para compreender a verdadeira essência. Pois através dessa redução fenomenológica acedemos ao movimento que procura as coisas e que lhes atribui sentido. Percebendo o mundo como um fenómeno que estabelece uma constante relação conosco, entende-se a consciência como algo intencional com referência a um sujeito pensante, colocando-a em participação e em diálogo com as coisas existentes.

O lugar existe, ele é possível porque existe na consciência a consciência do seu fenómeno, da sua presença. Ele aparece, exhibe-se a si próprio e apresenta-se como um dado, podendo-se assim julgar acerca dele, dos momentos que o constituem e das conexões que o próprio apresenta, sendo essas conexões reais ou imaginárias/fantasiadas. Pois a cada momento a nossa mente divaga, cria novos cenários, novas ligações, imagina situações, objetos, seres que podem até nem existir, contudo a própria fantasia e imaginação já nos são dadas na consciência, como parte do fenómeno do mundo. Percebe-se o seu valor e contexto na realidade e no mundo, pois como irei explicar mais à frente, estas estão diante do mundo, no teatro imaginário (Ponty, 1999, p. 6), vão para além da existência.

A consciência vê, na percepção de uma coisa, neste caso deste lugar, o lugar pode ser e deve ser percebido pela sua essência individual, sem julgar apenas acerca da sua existência como “ser real no tempo real, sobre o ser-agora, o ser-passado e o ser-futuro efetivos” (como citado em Husserl, 1907, p. 99).

Para dar a compreender melhor o que quero dizer por essência individual e a diferença que existe entre a existência e a essência dou o mesmo exemplo dado por Husserl (1907, pp. 98-99). No que concerne à cor por exemplo, se nos for pedido para pensarmos no vermelho. Entendemos o vermelho, a sua significação, a noção do

¹ Epoché- Conceito da fenomenologia contemporânea oriunda do ceticismo grego. Trata-se do estado de repouso mental pelo qual nada afirmamos e nada negamos, explorando o quanto não sabemos para melhor atingirmos a imperturbabilidade.

vermelho está em mim, contudo no processo do pensamento o vermelho aparece imaginado na consciência, refletido na mente.

Nessa reflexão não posso afirmar que a noção do vermelho é para mim o mesmo que é para o outro, porque ainda que se entenda o seu conceito geral, a cor para mim percebida e refletida na mente não será igual à cor refletida na mente de outro. Embora ambos aprendamos a noção de vermelho no seu sentido geral, ou seja, na sua existência, cada consciência vê a cor e imagina-a de certa forma, tem-se uma intuição sobre ela e esse fenómeno diz respeito à essência. Essa cor que é visualizada na consciência está dada, ela aparece e por isso pode ser tornada um juízo evidente, tendo tanta validade e credibilidade como a cor percebida na sua existência, a que está diante dos olhos.

Percebemos portanto deste modo o lugar como uma essência individual e percebemos também a sua validade. Ele é um ato do pensamento, a consciência que vê, a intuição dada na consciência, o que aparece é exatamente essa apreensão e percepção mental do exterior, do que está diante dos olhos, ou seja, da existência, o que torna o lugar um juízo evidente.

Ele não nasce em si próprio, não é um lugar puro por assim dizer, assim como não existe consciência pura. Evoco aqui novamente o pensamento de Husserl, o qual afirma exatamente que a consciência é consciência porque ela é a consciência de alguma coisa. Da mesma forma que não é possível o pensamento puro, ou seja, não existe o pensamento sem o algo que é pensado, não existe também a consciência sem a consciência de algo. Estes não estão separados do mundo, são com o mundo, com a existência, com a realidade, já que a própria realidade existe, porque existe essa consciência sobre a mesma, a consciência é o seu próprio fundamento.

O fundamento do lugar está exatamente na consciência intencional que se tem sobre o mesmo, a consciência deste lugar é a consciência sobre o seu fenómeno. O lugar só existe porque ele está a ser pensado, está presente na consciência, ele não está fora de mim, de facto nada está fora de mim, o mundo que existe é aquele que eu conheço. Os fenómenos que captamos, que existem, são a própria coisa, a sua existência, o que eu percebo e apreendo do mundo é o mundo como ele é.

Somos por assim dizer uma fonte absoluta, a nossa experiência da realidade não provém de algo que não está em nós, esse algo já está dado na nossa consciência, já nos pertence e está apreendido. Não existe o mundo para além de mim, fora de mim, nós somos e estamos com o mundo, somos o mundo. Somos parte daquilo que o constitui, portanto não podemos analisá-lo como algo que não nos é dado à partida. O mundo é

nos dado na consciência a partir do momento que existimos, ambos estamos dados na consciência, pois “o mundo é dado ao sujeito, porque o sujeito é dado a si mesmo” (como citado em Ponty, 1999, p. 5).

É importante salientar que quando digo que somos fonte absoluta e que não existe mundo para além de mim, não quero com isto dar a entender que eu tenho a verdade universal na minha experiência por si só separada da experiência do outro. Mas que na consciência que eu tenho do mundo e de mim, também já esta dada aqui a consciência de um outro na minha consciência, ou seja, esta dado na consciência a consciência que existem outras consciências.

Eu estou dada em mim, o mundo é me dado e o outro já está incluído no mundo que me é dado. O outro não está separado de mim, a minha experiência e a experiência de tantos outros, já me estão dados na consciência como parte daquilo que é o mundo. A minha consciência é uma consciência entre outras consciências.

Portanto quando afirmo que não existe o mundo para além de mim, fora de mim, que nós somos e estamos com o mundo, que somos o mundo. Nesta afirmação já está dado na consciência a consciência que a minha experiência é uma experiência entre outras experiências. A existência das outras experiências e do outro já estão dadas na consciência, estão dadas em mim, sei que elas existem e que são elas que formam o mundo. Cada um tem a experiência de si mesmo e o mundo é a interseção e a relação das minhas experiências com as experiências do outro.

O lugar, por sua vez, é a consciência da nossa experiência do mundo, a forma como o percebemos, tomado pela necessidade da criação de tornar presença a experiência do lugar. Aparece de uma necessidade de apropriação ao que nos é exterior, uma vivência do exterior que é construída pelo artista, pela sua individualidade, como ser no mundo. O lugar acaba por ser uma representação do exterior, no aspeto subjetivo da vivência, constituído com todos os atos de compreensão e com o propósito de perceber o exterior que é visto, entendido e depois apreendido, percebido na mente. É a percepção de como o exterior aparece para nós, como o entendemos em nós.

Ele dá-se no fenómeno do conhecimento, querendo com isto dizer que o lugar dado na consciência se torna um fenómeno do conhecimento, pois é nele que se constitui e constrói o entendimento do que é o lugar. Através do conhecimento pode-se estudar a sua essência da objectalidade em geral, no qual “os actos cognoscitivos, em termos mais amplos, os actos de pensamento em geral não são singularidades desconexas, que vêm e vão sem nexos no rio da consciência” (Husserl, 1907, p. 104),

mas actos de pensamento que se cruzam, que comunicam, que se conectam criando conexões correspondentes no rio da consciência, formulando, por sua vez, a unidade própria do entendimento.

Ao viajar por esse rio da consciência constrói-se um entendimento, dá-se sentido ao lugar, dá-se forma, compreende-se e criam-se ligações, vínculos que completam o pensamento, que conectam diversos actos, sejam esses actos intuídos, cridos ou representados, num processo ascendente que completa o entendimento que se tem do lugar.

Voltemos então à reflexão acerca do lugar como uma representação do exterior, no aspeto subjetivo da vivência, ou seja, uma percepção ou um conjunto de percepções, intuições ou crenças que formulam a forma como o exterior é processado para nós, como o entendemos. No sentido em que, percebemos a viagem que estamos a fazer pelo rio da consciência e as intercessões, as conexões que se formulam e que formam o lugar e todo o processo mental que a viagem envolve, entendendo portanto o lugar pela sua essência individual.

Poderemos então aqui, dado este entendimento, refletir acerca do conhecimento transcendental que Husserl convoca, tentando assim aprofundar o tipo de conhecimento que está contido no lugar. Mais uma vez destaco um dos seus exemplos que vai completar e dar consistência à reflexão que irei fazer acerca do conhecimento transcendental e a sua relação com o lugar. Husserl convida-nos a pensar numa coisa exterior, numa casa, essa casa estará diante dos nossos olhos, sendo percebida pela sua existência, então pensemos na nossa casa.

Esta casa é uma transcendência e sucumbe, segundo a existência, à redução fenomenológica. Está dado de um modo efectivamente evidente o aparecer da casa, *esta cogitatio* que emerge e flui no rio da consciência. Neste fenómeno da casa encontramos um fenómeno de vermelho, um fenómeno de extensão, etc. São dados evidentes. Mas, não é também evidente que, no fenómeno da casa, aparece precisamente uma casa, em virtude da qual aquele se chama justamente uma percepção de casa? E não apenas uma casa em geral, mas precisamente esta casa, determinada assim e assado e que aparece em tal determinação (Husserl, 1907, p. 101).

Segundo Husserl o fenômeno da casa é uma transcendência, ela dá-se no fenômeno do conhecimento, assim como o vermelho, este conhecimento vai para além da sua existência, do seu conceito geral. A casa, assim como o vermelho, a forma como aparecem na consciência intuitivamente, como são dadas na consciência daquele que pensa sobre a casa e o vermelho, com as suas particularidades e detalhes específicos, o conhecimento desse fenômeno, da essência individual seria um mundo transcendental.

Logo, posso dizer que o lugar transporta consigo esse mesmo conhecimento, um conhecimento transcendental sobre a realidade, sobre o exterior, pois ele é a consciência intencional da consciência sobre o exterior que é dado, entendido na mente.

O lugar dado na consciência é um fenômeno do conhecimento transcendental, um conhecimento que não se concerne apenas no entendimento do exterior através da sua existência, como já vimos, mas na consciência que vê, que sente e experiencia de determinada forma. Sendo essa forma, uma forma individual e singular, pois embora o exterior, o mundo seja percebido diante dos olhos na sua forma geral, na sua existência para todos. Ele varia de acordo com quem o pensa, o lugar não me é dado da mesma forma a mim que é dado a outro, ele é um fenômeno interior que aparece de modo evidente. É formulado através de actos de pensamento que navegam pelo rio da consciência, criando assim a sua unidade própria do entendimento, o seu conhecimento transcendental. O lugar é um fenômeno transcendental.

Percebemos assim a diferença entre o lugar e o espaço, o espaço é a existência e o lugar é a essência individual, um conhecimento transcendental. Pois o lugar é a própria percepção do espaço, não existe lugar sem a consciência do espaço, ele é o exterior que aparece em nós e que é entendido na mente, na consciência. Assim sendo, posso afirmar que o lugar é o conhecimento transcendental do espaço, do exterior, do mundo, ele é uma fundação do ser, a realização de uma verdade.

Existe um sentido de entrega que surge com a consciência do lugar, ele pertencenos e nós pertencemos-lhe, o lugar é algo que se nos torna próprio, é a nossa percepção. É nosso e é nesse desdobramento, nessa apropriação que o artista cria a sua linguagem, ou seja, a sua expressão.

Assim como Husserl, Merleau Ponty também se debruçou sobre a questão da fenomenologia, no seu caso centrou-se mais especificamente no estudo da fenomenologia da percepção. Pois apesar de se compreender até agora a intencionalidade que existe a nível mental, ele assume também a intencionalidade

corporal. Aprofundou que a questão fenomenológica expande-se ao corpo, pois o próprio corpo é sempre consciência de algo, é intencional.

O corpo é expressivo e é através dele que a linguagem do artista se torna possível, pois o lugar não é uma separação entre a mente e corpo, mas uma articulação de ambos os fenômenos que se relacionam e comunicam entre si. O corpo também se vê no espaço que ocupa, a nossa experiência neste mundo só nos é possível através do corpo, é através dele que estamos no mundo, que somos presença. Ele fornece significados, logo seria imprudente minimizar a sua importância. O pensamento e a mente estão no corpo, não é possível pensar sem corpo, a mente por si não vê, não percebe o mundo. O que entendemos e percebemos do mundo é a relação que se estabelece entre a mente e o corpo, sendo que ambos são a extensão um do outro.

A linguagem é o testemunho da consciência, ela provém dessa relação, não existe um primeiro momento que é o pensamento e um segundo momento que é o corpo. É uma onda que se movimenta para trás e para a frente, abraçando cada um conforme o seu movimento, o lugar é o fenômeno dessa experiência que é dado na consciência. Não é uma coisa estável, é um fenômeno sensível pelo qual o ser flutua e se move. O lugar não é delimitado pelas condições objectivas, do senso-comum, o ser percebe o mundo à medida que se move com ele. Não assume a onda antes dela existir, ou o seu movimento antes dele acontecer, ele existe e move-se em conformidade com ela, percebendo-a no exato momento em que ela se releva.

A linguagem revela assim a subjetividade do artista, a sua expressão, a sua experiência, não a mascara. O artista decifra o mundo há medida que o sente, que o vive, “a experiência sensível é um processo vital, assim como a procriação, a respiração ou o crescimento” (como citado em Ponty, 1999, p. 31). A experiência sensível, o sensível é aquilo que se apreende com os sentidos, aquilo com o qual apreendemos a experiência da onda e as sensações que ela produz, no qual a percebemos. A sensação é um conceito de reflexão, não um produto tardio do pensamento (Ponty, 1999, p. 32), existe em conformidade, move-se com o mundo. A sensação é um elemento do conhecimento, faz parte do fenômeno do conhecimento do lugar, move-se pelo rio da consciência, ela própria é consciência.

Perceber é uma construção que se faz através de estados da consciência, dados do conhecimento e o sentido que os une. É uma atenção que se tem sobre algo, a percepção desperta em nós uma atenção, algo para o qual nós escolhemos dedicar o nosso tempo e refletir sobre, acabando por enriquecer e desenvolver o algo que foi

percebido. Compreende-se isto facilmente pela própria investigação conducente, a investigação é uma atenção que se dá sobre o lugar que foi percebido, dado na consciência, com o intuito de enriquecer e desenvolver o seu fenómeno, o seu acontecimento.

O lugar é dado na consciência, mas é o artista que escolhe debruçar a sua atenção sobre o mesmo, é a sua atitude sobre o percebido, a transformação que se dá no campo mental, que lhe permite o desenvolvimento da sua linguagem. O artista acaba por fazer do lugar a sua criação.

O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenómenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então se oferecera como horizonte indeterminado (Ponty, 1999, p. 59).

Como referi anteriormente, o lugar não é um espaço, contudo projecta-se no espaço. Quando o artista propaga qualquer coisa para o exterior, esse exterior é uma relação com o outro, a linguagem constrói-se nessa relação é a ponte que se dá ao outro para que o lugar se conheça. É uma visão que o artista proporciona do seu próprio interior, do seu conhecimento transcendental, da sua consciência e isso ocupa um determinado espaço no mundo.

O interior pode dar-se a ver, não é uma coisa interdita. O lugar apreende o visível na sua invisibilidade, e por sua vez, o espaço dá a conhecer o invisível. Dá a conhecer o lugar, torna-o matéria, corpo e esse dar a conhecer o lugar provoca o fenómeno do acontecimento.

Interessa então prosseguir para uma investigação que pretende navegar pelo rio da consciência, de modo a entender os actos de pensamento que estão contidos no fenómeno do lugar, as conexões que lá se processam e a experiência vivida. Começamos então pela divisão do fenómeno em dois acontecimentos que me são dados à consciência, o lugar do acontecimento interior e o lugar do acontecimento exterior.

3. O lugar do acontecimento interior

3.1. A outra noite

A *outra noite*, como já referi, está contida no fenómeno do lugar. Neste segundo momento irei navegar pelo rio da consciência de forma a perceber a sua origem e a forma como se manifesta interiormente.

Mas porquê a *outra noite*? Porque não o dia, ou simplesmente a noite para fazer uma analogia com a experiência interior e o fenómeno do lugar? Ora, o dia e a noite fazem parte da existência, fazem parte do exterior que nos é dado. A *outra noite* surge da consciência que vê, que sente, que conhece e percebe o dia e a noite, ou seja, o exterior. Ela vai para além dos seus significados naturais, dos seus conceitos gerais, sendo uma percepção do exterior apreendido. No processo do ato do pensamento, a *outra noite* manifesta-se pela sua essência individual, pela intuição dada na consciência acerca da mesma. O lugar faz emergir este conhecimento, reconhece a existência da *outra noite* no seu conhecimento transcendental. A *outra noite* é portanto, uma transcendência que se dá no fenómeno do lugar.

Quando afirmo no meu processo artístico que “todos os dias se faz noite em mim”, é-me dada na consciência a viagem interior que está a ser realizada. Entende-se como a *outra noite* se revela através da minha experiência enquanto indivíduo no mundo. Contudo, ela não surge apenas de uma necessidade de trazer sentido à experiência vivida, como também e sobretudo de uma necessidade de criação.

A *outra noite* desenvolve-se a partir de uma necessidade específica. Ela está alienada ao artista, à sua atitude e postura para com a sua consciência e experiência em relação ao mundo. Brota através da conexão interior que o artista faz consigo próprio, do seu trabalho espiritual e interno que, por sua vez, revela a sua linguagem, o seu propósito ao expressar a sua energia criativa.

O lugar não vem iluminar a noite que surge com o final do dia, mas fazer luz sobre uma noite presente no íntimo do ser, uma luz que quer revelar, tornar presente e visível aos nossos olhos a *outra noite*. Esta *outra noite* pela qual quero viajar é uma noite que vive no dia.

3.2. A fenda que se abre

A noite difere da *outra noite*, no sentido em que, a primeira noite é ainda uma construção do dia, “o dia que se faz noite, que se edifica na noite: a noite só fala do dia, é o seu pressentimento, é a sua reserva e profundidade. Tudo acaba na noite, é por isso que existe dia” (como citado em Blanchot, 1987, p. 167), pois a noite é apenas a ausência do dia, uma marca e um vestígio dele. Sendo reconhecida e aceite apenas como um limite necessário do que não deve ser transposto e nada mais do que isso, não se exige mais da noite do que ser um efeito do resultado do fim do dia.

Blanchot, nesta relação que se estabelece entre o dia e a noite dá-nos várias decisões possíveis do dia, no qual a noite é aceite e reconhecida apenas pela necessidade de um limite, como referi anteriormente. Como também pode ser aquela ao qual o dia deve dissipar, sendo o dia a conquista e o labor de si mesmo, chega quase que a retirar a noite na totalidade. Tornando-se praticamente ilimitado, pode entender-se aqui que o dia tem uma influência exclusiva no tempo, este domina-o, retirando assim protagonismo à noite e ao que ela em si transporta. Outra decisão possível é o dia querer ainda apropriar-se da noite, percebendo-a como algo essencial que deve ser conservado em si, transformando-a não num limite mas consumindo-a, tornando-se assim a totalidade do dia e da noite. Este fala ainda do dia e da noite como movimentos opostos, mas ainda assim identifica a noite como a noite do dia, esta tem a sua verdade que lhe é própria, e diz-se ser a verdadeira noite, com as suas próprias leis e com o seu dever de oposição ao dia (Blanchot, 1987, pp. 167-168).

Todas estas possibilidades falam da noite sob a luz do dia, sob a influência do dia no tempo e no espaço como o compreendemos na existência. Contudo, quando falo em todos os dias se fazer noite em mim, falo de uma noite que não é consumida pelo dia, mas que é trazida ao dia com a sua essência e luz que só a ela lhe pertencem. Esta *outra noite* que procuro investigar não depende do dia, ultrapassa a realidade dita comum, ou seja, a existência. Ela é sobretudo interior e trazida ao dia através de um esquecimento da consciência convencional, associada ao ato de projetar e impor uma delimitação fenomenológica espaço-temporal, transformando-a em consciência de necessidade. É a essência individual que se faz ver e sentir sob a própria existência.

Blanchot fala também desta *outra noite* e da ligação que ela contém com o dia, declarando que só o dia a pode escutar e captar, que só nele o seu segredo pode ser revelado e desvendado, “ somente no dia é que a *outra* noite se descobre como o amor

que quebra todos os laços, que quer o fim e unir-se ao abismo” (como citado em Blanchot, 1987, p.168), pois na noite ela é a impossibilidade da união, sem fundamento e profundidade. Este alerta-nos ainda para o perigo da primeira noite, a qual nos poderá transportar para uma angústia e insegurança, na ilusão de que se está no caminho de algo essencial, contudo esta é somente a verdade do dia que ainda pertence ao mundo pelo mundo.

Percebendo esta introdução à *outra noite* que Blanchot realiza, questiono-me sobre esta separação da relação e do diálogo que esta *outra noite* estabelece com o dia e com a noite, pois como anteriormente referi vejo esta *outra noite* como um lugar que se abre na realidade, que se revela ao mundo - este constituído já pela sua noite e pelo seu dia – é a fenda que se abre no mundo e que vai para além da verdade do dia.

No tempo da existência, que se entende sob a influência do dia (com a passagem dos dias), a *outra noite* abre nesse tempo o tempo sem tempo. Contudo, qual é o espaço e o tempo da existência? O espaço é um componente da existência material e o tempo, a sequência das transformações da matéria, sendo por isso, indissociáveis um do outro. O ser está dependente do seu tempo e espaço, adormecido pela rotina, não é consciente da sua experiência existencial, do seu fenómeno, da sua própria existência no tempo e espaço que ocupa. O tempo e o espaço da existência, são percebidos como algo fora de nós, algo para o qual existimos e com o qual somos movidos, transformados e direccionados, entendem-se sob a influência dos dias (com a passagem dos dias).

Tornar consciente a nossa experiência existencial enquanto seres no mundo é tornar consciente que somos tempo e espaço, que esses não estão fora de nós, mas são connosco. A *outra noite*, a consciência do fenómeno abre no tempo e no espaço, ou seja, na existência, o sem tempo e o sem espaço - o lugar - uma nova percepção da existência e da sua experiência. No qual, o tempo e espaço se compreendem na presença do ser. Só e apenas a partir dessa fenda que se abre no tempo e consequentemente no espaço é que é possível alcançar o Ser - Tempo e o Ser – Espaço.

O próprio Blanchot faz referência ao sem tempo, a ausência do tempo como ele descreve, surge de uma solidão essencial. Na essência da solidão encontraríamos um tempo sem negação, no qual “cada coisa retira-se em sua imagem e o Eu que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um Ele sem rosto. O tempo da ausência de tempo é sempre presença, sem presença” (Blanchot, 1987, p. 20).

Contudo, a meu ver, a ausência do tempo que me refiro encontrando-se nessa solidão essencial, é um tempo que se devolve a si mesmo, no qual eu não me encontro

num Ele, mas no qual me devolvo a mim mesmo no Eu que encontrei durante essa ausência. Através dessa ausência de tempo no próprio tempo, que se percebeu enquanto presença e se devolveu a si enquanto ser é que é possível Ser-Tempo e consequentemente Ser-espço. Mas passo a explicar.

Na *outra noite*, o espaço e o tempo tornam-se experiências íntimas do Ser da presença. Pois, ela é sobretudo Ser – Presença. Presença que se faz sentir, que emerge na existência, válida por si mesma, compreende-se a si própria a partir da sua existência. Consciente de si, da sua presença, da sua possibilidade em ser ou não ela própria, corre no rio da consciência de forma constante e desperta de si. Ela não depende da verdade do dia ou da noite, ela fundamenta-se na sua própria verdade existencial, no sentido em que entende a existencialidade da sua existência, revelando-se ao dia e à noite sob a sua própria luz.

O Ser-Presença, que encontramos na *outra noite* fazem parte do fenómeno da essência individual. Pertence ao fenómeno que se desvela, o Ser-Presença que encontramos na *outra noite* faz parte do descobrimento daquilo que é o lugar e no que nele sucede.

A presença é a compreensão do ser existente, Heidegger diz-nos que a essência desse ente está em ele ter de ser, ou seja, na sua responsabilidade em assumir o seu próprio ser. Só é possível chegar à essência da presença através do ser, da sua experiência existencial íntima, pois como o próprio afirma “ a presença se constitui pelo carácter de ser minha”, ela é a possibilidade de ser, “possibilidade própria (...) chamada a apropriar-se de si mesma” (Heidegger, 1986, p. 78).

A *outra noite* é a presença que se apropria a si mesma, ela compreende-se no seu ser e na forma como se dá. Ela é a experiência da vivência, assumindo-a como um modo de ser, ela afirma-nos como unidade de vivência, na qual somos com o mundo, somos o mundo, a própria vida. Tendo isto em mente, posso entender a presença como uma força absoluta pela sua possibilidade em ganhar-se ou perder-se.

Ela está em seu ser, ela é sempre sua, independente do seu ganho ou da sua perda, ela estará sempre na raiz daquilo que é a experiência da vida. É por ser possibilidade que é uma força absoluta, pois é ao ganhar-se e perder-se que encontra a sua infinitude existencial. Enquanto existir vida, existe presença, mesmo tendo mais ou menos consciência dela, podendo ela ser mais ou menos desperta em nós, no nosso ser. Ela manter-se-á sempre no fenómeno do mundo, desperta de si, ela descobre-se a si

própria, não está dependente da nossa consciência, pois o próprio mundo já é em si mesmo presença.

A *outra noite* é esta consciência de unidade, é presença absoluta porque é simplesmente a própria vida que está contida no fenómeno do mundo, na sua raiz. Ser no mundo, faz parte do fenómeno da unidade, no qual cada consciência desperta a sua própria presença na presença que já é dada com a existência. O Ser da presença é descoberto, desvelado em mim, na minha consciência, por isso é que a presença cria o seu próprio espaço existencial.

Heidegger acrescenta ainda que, as nossas relações com o mundo só são possíveis porque a presença é efectivamente ela mesma, é ser no mundo. Ser no mundo, é mostrar-se como se é, por si mesmo, dentro desse mundo. Afirmando que “ cada mundo sempre descobre a espacialidade do espaço que lhe pertence” (Heidegger, 1986, p. 152).

Querendo com isto dizer que a espacialidade da presença está no seu modo de ser. A espacialidade da presença descoberta na *outra noite*, diz respeito ao modo de Ser da presença de quem a descobre, de quem a ganha.

O Ser da presença que habita o lugar admite a sua existencialidade espacial, reconhece e compreende a sua distância em relação ao mundo que a rodeia, pois ela “existe segundo o modo da descoberta do espaço inerente à circunvisão, no sentido de se relacionar num contínuo distanciamento com os entes que lhe vêm ao encontro no espaço” (Heidegger, 1986, p. 157). A partir dessa relação ela direcciona-se, entende a sua posição no espaço, é com o espaço, é espaço, pois enquanto Ser no mundo, “ a presença já descobriu a cada passo um “mundo”” (Heidegger, 1986, p. 159).

Em cada passo o espaço descobre-se na sua espacialidade, em cada mundo que se desvela, a presença retira dessa caminhada a experiência, a vivência da sua existência. Trazendo consigo o conhecimento dessa experiência, do que é habitar o mundo e estar no mundo. Pois pertencemos ao mundo, já lá estamos na sua componente, naquilo que ele é, ele está dado a si próprio como é, na sua presença, nós só o vamos descobrindo a cada passo que damos. Vamos ganhando presença à medida que nos descobrimos através do mundo, que nos entendemos como seres no mundo, com o mundo, como parte da sua experiência existencial.

A *outra noite* abre em nós esta consciência do ser no mundo, do ser da presença. Abre-se em nós a descoberta, a compreensão do nosso fenómeno existencial, o qual se desdobra e desvela, revelando a sua estrutura, as suas motivações, o próprio ser.

Contudo, há que entender, por sua vez, como é que ela surge, como é que esta presença surge, a quem é que ela responde, de onde vem e porque é que ela se abre em nós.

Percebemo-la como um confronto com a própria existência, com a finitude da nossa existência, pois conseqüentemente, ao ganhar-se consciência da nossa presença, ganha-se também consciência da possível perda da mesma, da inevitabilidade da perda da mesma. Pois, como referi anteriormente, a presença é a possibilidade, e quando percebemos que é possível ser, também entendemos que é possível não ser, no sentido em que ganhamos, mas também perdemos a nossa presença no mundo.

O ganho de consciência da vida é o ganho de consciência da morte, querendo com isto dizer que, eles estão intrinsecamente associados, sendo dissociáveis um do outro. Não é possível existir um sem o outro, complementam-se naquela que é a experiência existencial, é na possibilidade de ganhar e de perder presença que somos no mundo. Ser presença é ter consciência que podemos também não ser.

O ser no mundo tem um contacto direto com a perda, com a morte e com o tempo, esses que o tocam, abrem e ferem, criando uma fenda no seu íntimo. Fenda e abertura essa que, por sua vez, está associada à necessidade de criação, à necessidade de marcar o ser da presença, de lhe dar forma, talvez de evitar a sua perda.

3.2.1. O espanto absoluto

A *outra* noite nasce de uma fenda que nos faz tomar consciência do desconhecido íntimo que nos é inato, nasce connosco e morre connosco, é aquele que jamais será anulado pelo progresso, é um gesto de pensamento íntimo, que nos confronta com a própria existência, abrindo-nos, por sua vez, ao espanto absoluto.

Ao contrário do espanto relativo que é marcado pela possibilidade, ou seja, no qual existe sempre uma maneira de conceber e imaginar uma experiência e um evento de uma maneira diferente ao qual ele se apresenta. Podendo-se idealizar que assim não fosse, todo o espanto relativo pode pensar o contrário daquilo que o evento é, imaginando-se uma transformação.

O espanto absoluto, por sua vez, não consegue conceber uma ideia contrária, quando pensamos a existência do mundo não é possível pensar a inexistência do mesmo. Não se pode idealizar a não existência, sendo por isso uma experiência avassaladora, a ideia da não existência, da finitude da vida é um pensamento demasiado agressivo para nós enquanto seres humanos. Este pensamento excede-nos, é impossível

de imaginar, transborda de nós, é maior que nós próprios, excede-nos interiormente, abrindo por isso essa fenda à *outra noite*, que surge como uma necessidade, um recurso usado para lidar com tal confronto.

A possibilidade de não ser presença abre-nos à impossibilidade de imaginar a não presença, o não ser. Quando digo que estamos perante o espanto absoluto, este espanto surge de uma possibilidade que criou a impossibilidade, diferenciando-se assim do espanto relativo, que mantém-se na possibilidade, num fluxo contínuo de possibilidades. A possibilidade que dá origem a um espanto absoluto é uma possibilidade que abre o impossível e o inimaginável em nós, que quebra um fluxo.

Pois, a possibilidade de não ser transcende o nosso imaginário, a nossa consciência, é inimaginável imaginar não ser no mundo. Nós podemos conceber a experiência de qualquer acontecimento da vida, imaginar, entender ou até prever a nossa reação e a nossa vivência em determinada situação, mas tudo o que nós conhecemos é exatamente ser vida, é ser mundo. Não cabe em nós uma experiência que corresponda à não vida, não existe forma de imaginar o não ser no mundo, a morte, a possibilidade da não existência abre em nós a impossibilidade de a conceber.

A porta que se abre à *outra noite*, abre-se por uma questão de necessidade de responder a este vazio e à ideia de desaparecimento absoluto que existe no nosso íntimo, ela é o ganho de consciência do mundo e da impossibilidade da inexistência do mesmo. Quem caminha por ela ouve-se a si mesmo, “ouve um eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco é-lhe devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro” (como citado em Blanchot, 1987, p. 169).

Nesta *outra noite* na qual nos vemos imersos, e na qual o artista se vê imerso, responde-se à morte, à inexistência com a criação. A luz desta *outra noite* que é trazida ao dia é a necessidade criadora que habita no ser e no mundo quando a finitude lhe toca profundamente. É o lugar interior que nos transporta para dentro de nós mesmos, como que num confronto, connosco e com os outros, onde se faz presente a impossibilidade de não se ser presença. É a esta noite que respondemos ao fazer arte, é a sua experiência que proporciona à origem e à necessidade da criação, e por sua vez, à necessidade de contacto e abertura para com um outro.

Ela pertence ao fenómeno que se desvela, que é descoberto em nós. O ser-presença que encontramos na *outra noite* dá origem a este espanto absoluto, a esta consciência que cada vez é mais consciente do seu espaço e do seu tempo, da sua

experiência existencial. Pois existe um encobrimento da outra noite, o fenômeno está velado, de certa forma protegido.

Quando se ganha consciência do mesmo, quando nos encontramos conscientes da experiência existencial, do conhecimento que ao sermos presença convocamos, percebemos e compreendemos. Existe uma abertura do ser que dá origem à criação de uma linguagem própria. Enquanto artistas vemos na *outra noite* uma possibilidade de marcar a presença, de a fazer ter corpo, corpo esse que vai para além do nosso. Cria-se uma linguagem, uma linguagem que, por sua vez, necessita de responder a si própria.

3.3. A partilha do segredo

O espanto absoluto que o ser da presença provoca em nós coloca-nos a nú, vulneráveis, crus perante a possibilidade de não ser. Existe um estranhamento dentro de nós próprios, um desconforto, uma sensação de abismo e sobretudo de desconhecido que se abrem em nós transportando-nos para aquilo que nos é mais íntimo e profundo.

Esta ferida que se abre no ser é maior do que ele próprio, este estranhamento faz parte da experiência da entrada na *outra noite*. É o resultado do confronto com a vida, que nos coloca nus perante o mundo e que nos dá de volta essa nudez como resposta, deixando-nos totalmente expostos ao que nos é de mais frágil e vulnerável.

Nus, queremos devolver a nudez que recebemos. A nossa substancia encontra-se na nossa existência, ao encontrar esta verdade, aquilo que se mostrou em si mesmo, queremos devolvê-lo, partilhá-lo. Mais do querer, temos a necessidade de devolver o que encontramos, responder à presença com presença.

A partilha do ser da presença dá-se através de uma linguagem vulnerável e sensível, de uma linguagem nua, verdadeira. Ela é íntima e ao mesmo tempo comum, ou seja, ela surge através da experiência existencial, à qual todos nós temos acesso assim que estamos no mundo. Mas íntima, no sentido em que, se torna uma experiência velada em si mesma, íntima, secreta até.

Quando falo em linguagem nua, quero com isto dizer que ter corpo e ser nú é uma experiência partilhada, universal, é comum a todos. Contudo, a cada um pertence-lhe a sua nudez, apesar de sabermos que todos a possuímos, a nossa nudez é só nossa, o nosso corpo é o nosso segredo, velado em si mesmo. E o que acontece aqui, com o ser da presença é que existe uma abertura dessa linguagem e uma descoberta desse corpo, desse velamento, do nosso segredo existencial, ele é exposto a si próprio. Ao ser

partilhado a si mesmo, ao recebermos de volta a nossa nudez percebemos que encontramos em nós a verdade.

Nessa verdade surge a necessidade, a presença que se encontrou a si própria e que anseia por se revelar ao mundo. O corpo que quer refletir de volta a sua própria nudez, o seu segredo, que precisa de se dar como se viu. A verdade dessa linguagem faz referência a isso mesmo, ao que se encontrou e que se mostrou a si mesmo, uma verdade que tem a sua essência, na essencial individual. No que foi pensado e tornado consciente, ou seja, na relação que foi estabelecida entre a experiência e a consciência acerca da mesma. Entre o que foi visto e o que foi apreendido, entre o corpo que se olhou e que depois se abriu para si mesmo.

Pois a verdade é a descoberta, Heidegger diz-nos isso mesmo, que ela nasce da análise dos comportamentos da presença e que somente com a abertura da presença é que é possível alcançar o fenómeno mais originário da verdade, pois a presença é e está na verdade (Heidegger, 1986, pp. 288-289). Afirma ainda que “antes da presença e depois da presença não havia verdade e não haverá verdade porque, nesse caso, a verdade não pode ser enquanto abertura, descoberta e descobrimento” (Heidegger, 1986, p. 296).

É nesse corpo que se olhou, que se viu a si mesmo, que se abriu e que quer agora responder a si próprio, partilhar-se, que surge a necessidade da criação. A necessidade da criação é a abertura da presença em nós mesmos, faz parte do seu fenómeno. Na necessidade da criação encontramos o fenómeno mais originário da verdade, pois ela é abertura da presença, a sua descoberta.

Mas, tal como disse anteriormente, esta é uma linguagem que quer responder a ela própria, não é uma presença que se quer fechar depois da sua descoberta. Pois se assim fosse, deixaria de ser presença, de ser verdade, tal como Heidegger afirma. Não se quer um depois da presença, mas uma continuidade da mesma, e essa continuidade surge e é possível na propagação da presença para uma experiência coletiva. Até este momento falou-se no corpo que se olha, que se percebe enquanto corpo e se devolve a si mesmo com essa consciência. Contudo, interessa que esse corpo que se devolve a si mesmo seja capaz de colocar um outro corpo a nú.

Para que a presença possa ser uma contínua descoberta, é preciso que nos descubramos não só em nós mesmos como no outro. Que a nossa nudez não só responda a si mesma, mas que abra a possibilidade da nudez de um outro. Que pela sua presença abra a possibilidade da presença de um outro. Que ambas as reflexões se

encontrem no espaço e se descubram, pois esta linguagem não é fechada em si mesma, ela deve ser sempre descoberta.

E como é que isso é possível? Exactamente pela criação, pela resposta que se dá à necessidade de criação, pois não basta ter necessidade é preciso responder a ela. Não basta descobrir a presença é preciso dar-lhe continuidade. Nessa resposta que se consegue através de uma linguagem nua, íntima, não se procura, enfim, dar resposta a nada, mas dar continuidade à descoberta.

É uma experiência estranha, estranha no sentido em que, se dá e surge de uma descoberta íntima, é a partilha de um segredo familiar até agora ignorado ou esquecido, de uma experiência que à partida não se abre a si mesma, que permanece fechada. Um fenómeno que estranha o mundo, quem o habita e a si mesmo.

3.3.1. O estranhamento

O artista é cujo olhar estranha o mundo, que estranha aquilo que lhe é mais familiar, o próprio ser, ele vem estranhar a existência, aquilo que nos manifesta. Estranheza que, segundo Freud, não acontece a partir de uma invasão desfasada ou imaginária, mas a partir de algo que está no seu interior, que não provem de um mundo exterior, mas desse abismo que se abre no solo do mundo, que brota do que nos é mais íntimo e interior, entrando assim no nosso âmbito familiar².

A nossa inquietação em relação ao mundo surge da estranheza que se encontra nas relações que estabelecemos connosco, com o mundo e com o outro. Ao investigarmos e ao olharmos com profundidade para essas relações algo que deveria ter permanecido oculto ou secreto vem à luz.

Ao incidir a sua pesquisa no significado da palavra alemã *unheimlich* (aquilo que é inquietante, estranho), o oposto da palavra *heimlich*, ou seja, daquilo que é familiar e conhecido, Freud diz-nos que, estamos perante um sentimento inquietante de desconhecido e não familiar que se torna assustador. Assustador, mas não no sentido em que tudo o que é desconhecido e novo se torne inevitavelmente assustador.

Como ele afirma a palavra *heimlich* remete ao familiar, como se trouxesse alguma segurança, conforto e protecção, é como se nos sentíssemos em casa. O inquietante que Freud analisa remete à estranheza da própria casa, quando percebemos

²Tomás Maia, informação oral obtida na aula de Pensamento e Obra (FBAUL, 2021)

que existe algo recalcado, dissimulado, oculto nessa casa, no sítio que nos é familiar e seguro. Daí ser uma estranheza que surge de dentro, do interior, de algo que “deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu” (Freud, 1919, p. 337). *Unheimlich*, remete então para essa dissimulação ou ocultação que existe no âmbito familiar, este faz parte da experiência da *outra noite*, por isso é que faz sentido pensar sobre isto, este faz parte do fenómeno da *outra noite*, da fenda que se abre, como se existisse uma angústia que se desperta ou um incómodo, por assim dizer, naquilo que nos é mais próprio.

O assustador surge de um desconhecido que se encontra naquilo que nos é de mais conhecido e próprio, o *unheimlich* que habita no *heimlich*, que surge na nossa familiaridade. A dissimulação que está dentro de nós e do estranhamento do nosso próprio ser, da nossa casa, da nossa existência.

Aquilo que apareceu na nossa casa foi a ideia da possibilidade da inexistência da mesma, do seu fim. Ideia que já há muito é familiar e conhecida, a possibilidade da não existência, de um fim. Contudo, o nosso inconsciente não tem lugar para pensar a ideia da mortalidade, da finitude, apesar de ela estar completamente associada à nossa condição existencial, a sua ideia é recalcada e mascarada como algo fora de nós. Pois a sua ideia é tão avassaladora e inimaginável que se torna dissimulada em nós.

Ao ler Freud deparei-me com uma frase que me deixou bastante intrigada por conseguir compreender tão bem a experiência da *outra noite*. A frase, “uma casa *unheimlich*” que se pode entender por “uma casa mal-assombrada” (Freud, 1919, p. 360). Somos, de facto, casas mal-assombradas, inquietos por uma assombração que fingimos não conhecer, assustados por algo que sempre soubemos existir, amedrontados por um fantasma que sempre foi nosso, uma casa com medo da sua própria sombra.

Estamos perante um inquietante que há muito nos é familiar à psique, que pouco tem de novo ou alheio, por isso é que é tão estranho e inquietante, pois sempre fez parte do nosso ser. Uma casa mal-assombrada, no sentido em que, conhece muito bem o seu fantasma, não é como se estivemos perante uma entidade que, de repente, aparece e não se sabe quem é, de onde veio e o que faz aqui. Mas perante uma entidade que faz parte do nosso ser, do nosso corpo, que sempre conhecemos e soubemos existir, que sempre foi a nossa sombra. Uma entidade que sempre foi estranhamente familiar.

Estranhamento é consentir o estranho como familiar, a operação artística está no estranhamento familiar, não é uma fuga da realidade (da existência), mas uma abertura da estranheza na realidade quotidiana, de algo reprimido que retorna e que à muito era conhecido. Pois, o artista está numa posição paradoxal, na qual habita tudo o que está

para o possível, assim como o que está para o impossível, não se encontra dentro do possível, está à beira do possível, perto do impossível. Ele vai ao limite, é um ser aberto ao impossível, à sua assombração, por isso é que responde ao que o excede interiormente com a criação, fazendo dessa assombração uma presença.

3.3.2. Onde se assinala o vazio

Ao contrário do ser humano, o animal ao pressentir a morte, este estranhamento, esconde-se para morrer, sai do seu mundo circundante, do mundo que lhe é próprio, do seu habita. Este não quer ver, nem ser visto, procura um esconderijo para morrer, procura a invisibilidade, instaura um lugar vazio na terra e um ponto cego de visão. Ele não procura um outro quando confrontado com a morte, procura esconder-se daquilo que lhe é próprio, procura isolar-se, não quer ser visto pela sua espécie.

Este ato percebe-se como o limite, no qual a morte leva o animal a inventar o segredo absoluto, o corpo sai do habita, rasga o mundo circundante, desapropria e não deixa rasto desse acontecimento. O segredo morre com ele, não há testemunhas do segredo, contudo o mesmo não acontece com o ser humano, nem com a entrada nesta *outra noite*. Existe no ser humano a necessidade da testemunha, do outro, inventamos rastros do segredo, fazendo com que ele passe para a dimensão do sagrado, ao inventar o túmulo, o homem faz com que o pressentimento da morte e a ideia do vazio não desapareçam.

Enquanto o animal que morre no segredo absoluto cria um buraco negro, o ser humano abre-se à *outra noite*, ao vestígio desse segredo e à partilha do segredo para com o outro. Este vestígio cria uma fenda no mundo dos vivos, faz nascer um espaço exterior do interior, um vazio íntimo e ao mesmo tempo exterior a nós que é impossível apropriar.

Este exterior íntimo e esta intimidade exterior são a passagem do segredo para o sagrado, o homem cria o túmulo, a edificação do corpo, o testemunho do segredo. Enquanto que, o animal abre o vazio e o encerra em si mesmo através do desaparecimento do corpo, da sua desapropriação, o ser humano mantém o vazio aberto, passa este vazio a outro. Mantém o pressentimento da morte na terra, perpetuando assim o vazio.

No buraco que o animal cria não há signos, o vazio apaga-se, a fenda que se abriu volta a fechar-se com o desaparecimento definitivo do corpo. Por sua vez, o

homem ao criar o vestígio, a propagação do vazio na terra, origina o signo poético ou de criação, sendo esses pensados a partir de um fundo de desaparecimento, tornando assim o invisível visível. Pode-se dizer que o animal inventa a invisibilidade e o ser humano assinala-a na terra.

A *outra noite* é então o lugar no qual o ser humano assinala o vazio, o desaparecimento na terra, no qual marca a presença do mundo dos mortos no mundo dos vivos. A criação surge exatamente da experiência desse vazio, da exposição à fragilidade íntima e à nossa nudez, o vazio vem ser criador, fazer nascer algo, pode-se assumir que é o segundo nascimento que o artista procura, uma extensão de si próprio.

Sobre esta relação com a morte, desta experiência interior, Bataille diz-nos que a “morte é, num certo sentido, uma impostura” (Bataille, 1954, p. 106). O humano é aquele que surge da terra, que dela brota, e que a ela retorna, entende-se como vazio aquilo que está à sua volta. Pois, podemos apenas experienciar a nossa vivência, da experiência dos outros pouco sabemos a não ser que eles a decidam comunicar.

Esta improbabilidade infinita de onde venho está abaixo de mim como um vazio: a minha presença, acima desse vazio, é como o exercício de um frágil poder, como se esse vazio exigisse o desafio que *eu* lhe trago, eu quer dizer a improbabilidade infinita, dolorosa, de um ser insubstituível que eu sou. (Bataille, 1954, p. 101)

O ser é assombrado pelo seu próprio *eu*, e essa é a sua essência, ele não se pode substituir por um outro, deixar de ser ele mesmo. A experiência interior não é mais que uma reação ao que é exterior, ao outro, ao *eu* que não pode ser outro, mas que estabelece relações com ele, com o mundo. Nesta relação encontramos a angústia, o estranhamento da nossa presença no mundo, somos o estranho.

O *eu* que é sensível ao desaparecimento, ao tempo irreversível. Abrir-se ao instante, ser sensível ao desaparecimento absoluto, faz com que a espécie não comunique somente para se manter em vida, mas pela necessidade de fazer aparecer, ou seja de marcar a presença. Começa a ser assombrado, como falámos, pela sua própria sombra, o vazio que nele se abre é irreversível, no próprio ser habita algo que se sente impróprio, que tem a ver com o indomável, com a sensibilidade à sua presença temporal e espacial.

Serei sempre *eu* até ao fim, ninguém me livra desse destino, estarei perpetuamente em mim, serei até deixar de ser. Posso falar do que é ser, mas jamais poderei dizer saber o que é não ser, desse *eu* que o deixa de ser, já nada poderei dizer.

Como o autor afirma, fazemos parte do que existe, do que nada pode retirar. A morte vem acabar com esse acordo, abre a possibilidade do *eu* que não existe, que morre, fazendo com que o *eu* perceba o vazio que o rodeia (Bataille, 1954, p. 103).

A morte tem a capacidade de ser uma entidade completamente familiar, vulgar, como absolutamente oculta e velada em si própria, inacessível. No vazio que nos rodeia a vida abre-se à morte, ao contrário do animal que fecha o vazio em si mesmo, que não cria uma angústia a partir dele, o *eu* cria a tragédia e nela assinala o vazio na terra. O animal, por sua vez, não cai na armadilha do *eu*, é por nada lhe ser trágico que ele não abre a vida à morte, não cria vestígios nem testemunhas do acontecimento. Este não traduz a morte em tragédia, só a abraça, fechando-se no vazio acolhe o seu fim.

O vazio que rodeia o *eu* procura um objeto, a criação devém de uma resposta ao êxtase da tragédia, na qual a existência é a obra do homem. Este vazio que o rodeia não se limita a ele próprio, não se encerra nele, mas habita num fluxo de comunicação que não é apenas interior mas exterior, daí a criação do objeto como aquilo que une um fluxo ao outro. Pois manter a vida, viver, significa “não somente os fluxos e os jogos evasivos de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser para o outro, de ti para o teu semelhante ou do teu semelhante para ti” (Bataille, 1954, p. 106).

O *eu* procura ser libertado para fora de si, exteriorizado, digo até que procura exatamente um prolongamento do seu corpo como resposta ao vazio, poder estar finalmente num outro, viver noutro, prolongar a sua presença no vazio que o rodeia. Através dessa comunicação, que se faz através do objeto, abre-se um fluxo que atende à vida, que se dá, e recebe ao outro. O *eu* une-se ao objeto, nesse fluxo contínuo de comunicação, pois a existência é comunicação, existir é comunicar e habitar nesse fluxo. Não somos só as ondas do mar, pertencemos ao oceano que as contém, aos desencontros e encontros que acontecem, pertencemos ao vazio que nos rodeia.

3.4. Ser-se *outra noite*

Ao responder-se ao chamamento da *outra noite*, ao sermos convocados a criar, a gerar um segundo nascimento através da experiência da morte, deste vazio que nos habita e que faz parte do nosso mundo, é como se na morte existisse um gesto de recomeço.

Mas porque é que a experiência do artista em relação à morte é diferente da de outro ser humano? Visto que a ferida se abre em todos, a *outra noite* fica exposta a todos. O ser humano é na sua totalidade marcado pela existência, pela finitude da vida, pela impossibilidade de não ser, pelo que Bataille chama a descontinuidade do ser. Todos têm a sua experiência, o nosso mundo é profundamente marcado pelo vazio e pela ausência, deixamos marcas disso mesmo, como já averiguámos.

Tudo existe na forma como encaramos o fenómeno, pois ele pode ser novamente encoberto mesmo depois de ter sido descoberto. Ai retornamos à questão da presença e da sua possibilidade em abrir-se e fechar-se. A *outra noite*, o seu fenómeno, para uma grande parte dos seres humanos volta a encobrir-se, mesmo depois de descoberta, não há necessidade em mantê-la aberta, para esses é uma presença que só retorna quando a finitude volta à sua experiência existencial.

Quando alguém morre, desaparece, volta então a assinalar-se um vazio, somos convocados a ser suas testemunhas. Nesse momento o fenómeno volta a descobrir-se, mas depois volta a encobrir-se, não há interesse em responder a esta ferida, não há necessidade em permanecer testemunha deste vazio, em mantê-lo a descoberto. Tanto que ele pode voltar a encobrir-se totalmente, ou então, pode permanecer entulhado, mantendo-se visível, mas distante, como se se tratasse apenas de uma aparência (Heidegger, 1986, p. 67).

O que determina o artista e a arte é uma escolha, estamos constantemente a escolher, e o que é determinante aqui é exatamente o que fazemos com esta ferida (com o fenómeno), com aquilo que nos excede interiormente, ficamo-nos pelo vislumbre da *outra noite* mas continuamos a caminhar pela primeira noite. Na qual o homem tenta dissimular-se da morte, essa que o acolhe, como se ela tivesse uma intimidade, onde “aquele que dorme não o sabe, aquele que morre vai ao encontro de um morrer verdadeiro” (como citado em Blanchot, 1987, p. 163), no qual tudo desaparece, atingindo-se o esquecimento. Ou deixamo-nos ser imersos na *outra noite* que se manifesta em nós, aquela que é independente da luz do dia, essa que é a morte que não

se encontra, o esquecimento que se esquece, a lembrança do repouso, o tudo que desapareceu que aparece (Blanchot, 1987, p. 164).

Apesar da ferida estar aberta em todos, nem todos respondem ao seu chamamento, à sua força; o artista não entra apenas na *outra noite*, ele mergulha nela, torna-se na sua experiência, ele próprio é *outra noite*. Ele descobre o fenómeno e quer descobrir-se dentro do próprio fenómeno. Não vem marcar apenas o vestígio do vazio na terra como vai ao fundo da sua essência e faz criar um segundo nascimento. Ao contrário do ser que tem um vislumbre daquela que é a *outra noite* e do que ela em si contém respondendo a essa dissimulando-a, o artista está nela imersa, não só lhe responde como ele próprio já é parte dela, da sua experiência do seu fenómeno, do seu mundo.

O artista vem instalar um mundo, trás à terra um mundo que desvela a própria terra. A obra dá a conhecer esse mundo ao outro, revela-o, ela é a alegoria do fenómeno e o seu símbolo. A obra surge então da materialização do fenómeno, quando o mundo é partilhado, trazido à terra publicamente, dado a conhecer através do objeto, da coisa.

Mas então o que é esta coisa, este objeto pelo qual se dá a ver o mundo, o fenómeno da *outra noite* na terra? Falámos sobre a verdade do fenómeno, da sua abertura em nós e ainda como a necessidade da criação deste objeto surge, mas qual é então a verdade deste objeto? O que é este objeto em si mesmo? Percebemos que cada artista tem os seus objetos e aproveito aqui para falar por experiência própria enquanto artista. A criação é um caminho de avanços e recuos, de conquistas e falhas, de criação de objetos, de coisas, que podem ou não funcionar. Mas o que determina então que um objeto seja mais verdadeiro que outro, que funcione melhor que outro?

Percebemos que o que faz, ou não, um objeto funcionar e resultar é exatamente a verdade que o objeto contém em si. O facto de ele ser mais ou menos que outro está na sua verdade, está no que ele é em si mesmo, no que ele é como acontecimento. A obra surge através da atividade do artista, da sua prática criativa, do seu compromisso para com a sua necessidade, ele compromete-se a responder-lhe, a descobri-la ao longo da sua prática. Durante o processo criativo procura a matéria, a forma, o corpo, para instaurar o invisível na terra, ou seja, o seu mundo. O artista, ele próprio, faz parte da obra, a partir da obra conhece-se o mundo do artista e o próprio artista.

O artista e a obra estabelecem uma relação recíproca um com o outro, nenhum é um sem o outro. Só desta forma é que possível ser-se *outra noite*, só assim é possível responder ao fenómeno da *outra noite*, ao seu chamamento. “O artista é a origem da

obra. A obra é a origem do artista” (Heidegger M. , 1977, p. 9), ambos estão na sua origem, são um com o outro, origem de um que é a origem do outro, ambos se descobrem um ao outro. Pois o próprio artista só se pode compreender a si mesmo a partir do que ele próprio cria e a obra só se pode compreender através da atividade do artista. A verdade da obra, do objeto, está nesta relação.

A verdade da obra é também a verdade do artista. A obra abre na terra o mundo do artista, o mundo que já lhe pertencia, o vazio que já o habitava, a obra é o corpo que se olhou e que se devolveu. Ela abre o mundo e o vazio, mantém-nos, dá-lhes forma, trás à luz e faz surgir na existência o lugar da *outra noite*. É o eco que se repercutiu no espaço, na terra, que a si se ouviu e si se respondeu. Ela está em si mesma, edifica em si própria o mundo do artista, a sua verdade está em ela conseguir estar em si mesma, em conseguir em si edificar e instalar um mundo.

A obra não é apenas o resultado de um processo, ela é o processo, ela é a experiência, é o ser da presença. É a presença do fenómeno, a abertura do vazio, a sua permanência, ela é a *outra noite*. A obra e o artista são como já referi um com o outro, não existem em separado, dão-se e recebem-se mutuamente. Edificados um no outro, instalam um mundo, abrem a presença à descoberta, mantêm-na em aberto e dão-lhe continuidade. Assim sendo, a verdade da obra reside na sua força, na sua presença, na sua capacidade em manter a presença em aberto, em dar continuidade ao fenómeno, em manter o mundo que abre em aberto, ou seja, em ser em si mesma *outra noite*.

3.4.1. *Physis* como força produtora

A *outra noite* evoca em si uma força, essa que o artista faz passar para o exterior através da obra, tentemos então perceber que força é esta na qual reside a essência e a verdade da obra, na qual existe a dualidade da força da vida e da força da morte.

“*Physis Kruptesthai Philei*”, cuja tradução corresponde a “ a natureza gosta de se esconder” frase proferida por Heráclito. Querendo com isto dizer que, é a mesma força a que faz nascer e a que faz morrer. Aquilo a que chamamos vida não é mais do que um equilíbrio instável entre a força que faz nascer e a que faz morrer, o que faz aparecer, o processo de formação, tende a ocultar-se, a esconder-se.

Não existe uma oposição entre a vida e a morte, mas uma tensão entre as duas forças, é no fundo o fenómeno da vida, estamos vivos, mas o nosso corpo esgota-se ao longo do tempo, caminhamos para o limite, ou seja, para a morte. Fazer nascer a vida é,

no fundo, fazer a nascer a morte. A *physis*, o processo pelo qual as coisas vêm ao mundo por si mesmas, que florescem de si mesmas, na qual Heidegger identifica em Heráclito como o Ser (que corresponde à força) o ser fundado pelo Ser que se mantém velado no seu próprio aparecimento. O Ser gosta de se tornar invisível, o seu velamento é parte do desvelamento, é a abertura da revelação que se fecha em si mesmo.

A arte vai à fonte da vida para mostrar essa mesma fonte, ela repete a presença, vem imitar a força da natureza. A força que a *outra noite* evoca é a tentativa de se aproximar e de apresentar a força da própria natureza, da tensão entre a vida e a morte, ela convoca o artista a repetir a natureza, não querendo dizer com isto que ele a vem copiar ou imitar.

Mas porquê a natureza? Porque é que a arte vai à natureza e partir dela quer produzir a sua força e o seu fenómeno? Porque ela é a casa de todas as coisas, é tudo aquilo que temos falado até agora, é a casa mal-assombrada onde o próprio artista habita, onde o *eu* habita, onde a força do *eu* se esconde. É na natureza que encontramos o fenómeno, o fenómeno só pode em si existir porque ela existe, aí reside a sua força, a força da vida e da morte, o conhecimento acerca do lugar. Ela é a vida e a morte, a existência que nos contém, o fenómeno que se abre. O que sempre aqui esteve por si mesmo, ela contém o fenómeno do mundo (da *outra noite*) na terra (na sua existência).

A partir da força da natureza acedemos ao conhecimento transcendental do espírito, do sujeito, a força que queremos produzir advém de um conhecimento que se dá através da sensibilidade do entendimento. A produção não provem de um sentido lógico e determinado, mas da sensibilidade do ser ao seu tempo e espaço, ao seu habita. Como falámos anteriormente um conhecimento transcendental faz-se aparecer na consciência de forma intuitiva, o pensamento não é determinado pela lógica e por conceitos gerais previamente determinados, mas parte da nossa essência individual do nosso ser e sentir.

A natureza não é mais que uma experiência reflexiva de nós mesmos, ultrapassamos certamente, contendo nela mistérios que nos são ocultos, mas também nos contém. A forma como a conhecemos e entendemos é uma representação da nossa mente, da nossa sensibilidade, até a forma como produzimos a sua força é um resultado reflexivo e reflectivo do nosso ser. Encontramos aqui um juízo subjetivo, no qual o objeto produzido faz despontar e dar a conhecer aquele que é o acontecimento interno entre o entendimento e a imaginação.

Ora este conceito transcendental de uma conformidade a fins da natureza não é, nem um conceito da natureza, nem de liberdade, porque não acrescenta nada ao objeto (da natureza), mas representa somente a única forma, segundo a qual nós temos que proceder na reflexão sobre os objetos da natureza com o objetivo de uma experiência completamente consistente, por conseguinte é um princípio subjetivo (máxima) da faculdade do juízo (Kant, 2017, p. 81).

Segundo a filosofia kantiana, a produção deste objeto provém de um juízo reflexionante, no qual se pretende chegar a um entendimento do objeto por via da faculdade da imaginação. Ao nível do conhecimento o que acontece é que a sensibilidade comunica com a imaginação de modo a formar um entendimento, um pensamento, sobre o acontecimento.

Visamos aqui Kant para entender melhor o objeto produzido, pois interessa entender que ele é pensado segundo o processo pelo qual ele surge, pelo seu fenómeno. No universo transcendental a imaginação é o que impulsiona a criatividade e a produção do objeto através de um juízo subjetivo e apreciativo.

Percebe-se a imaginação como um conhecimento transcendental e uma faculdade criadora, de um poder inventivo que fermenta através da necessidade criadora e se transforma em energia para o ato criador. Nesse ato criador a imaginação compreende em si por um lado o conhecimento e por outro a ação e a moral, unidos transformam-se no reencontro da totalidade dos homens através de uma faculdade de juízo. A imaginação fermenta a criatividade, cria-se na imaginação as formas da força que se quer rerepresentar.

A mimésis é aquilo que o artista vem praticar através da experiência da *outra noite*, ele vem rerepresentar, representar sem o sentido da cópia, pois o seu grande e principal objetivo é intensificar a presença através da imaginação.

A arte rerepresenta a natureza naturante, a ideia é dar a ver e a ouvir a força da natureza através das formas que estão sujeitas ao ciclo da natureza, uma obra toca-nos mais quanto mais força contiver na sua forma, ou seja, a forma tem de captar a força. A *outra noite* vem tornar presente aquilo que se retira, “a força da natureza que gosta de se esconder”, vem tornar visível o invisível.

A obra é na sua essência produtora, ela é matéria e quanto mais força contiver na sua forma (na sua matéria), mais facilmente sucumbirá ao seu desaparecimento no ser. Pois, “nunca na obra advém nada da matéria”, diz-nos Heidegger (1977, p. 36),

pois a matéria surge aqui em função da força, o interesse e a necessidade pela matéria manifestam-se com o objetivo de chegar à forma da força, de a captar e não pela matéria propriamente dita.

A própria obra retira-se em favor de si mesma, ela retira-se em favor da presença, da sua força, é isso que é ser *outra noite*. Pois é aí que reside a essência da obra, naquilo que se abre com o que em si se fecha, assim como a natureza. A obra vem instalar um mundo na terra, mas esse mundo surge através da terra, funda-se nela, a terra é aqui a existência (a natureza). O mundo é o lugar, a essência individual, o fenómeno que se dá na terra. Por sua vez, a terra contém o mundo e ao mesmo tempo irrompe através dele. O mundo e a terra estão um com o outro, são inseparáveis, estão numa perpétua relação um com o outro.

Na terra, a obra ela cria o seu habita, pois ao instalar um mundo produz a própria terra; ao retirar-se, “a obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra deixa que a terra seja terra” (Heidegger M. , 1977, p. 36). A obra deixa-se ser o fenómeno, a sua experiência, ela deixa-se estar em si, ou seja, deixa-se estar repousada em si mesma, ela mostra o processo da formação, a unidade da força, o diálogo entre a existência e o lugar, ou seja, entre a terra e o mundo.

No paradoxo e *mimese* de Philippe Lacoue-Labarthe, percebemos a existência de duas mimésis, a *mimese* restrita, que é a reprodução, a cópia do que é dado e a *mimese* geral, a qual tenho feito até aqui referência e na qual está a essência da *outra noite*. Esta não reproduz nada de dado, esta completa, de certa forma, a natureza, é uma *mimese* produtiva, ou seja, “uma imitação da *physis* como força produtora” (Lacoue-Labarthe, 2011, p. 19), na qual a obra é precisamente a forma da força, o artista vem dar forma à força da natureza.

Na *mimese* geral a força da obra reside no que na obra *está* em obra. No diálogo que se perpetua, num esquecimento que se esquece, numa lembrança de repouso, no desaparecimento que aparece... a verdade está no seu acontecer. A obra dá-se no seu esvaziamento, a partir da sua própria desposseção, ela torna-se obra da obra, um acontecer. Projecta-se para si própria, ela está diante de si, diante do seu ser, nua, suspensa no seu Ser-presença. Exposta, ela dá corpo à linguagem, à comunicação como se de um ator se tratasse. Quanto mais despida de si, maior é a sua força, melhor é a sua escritura corporal no espaço.

Pode perceber-se então, o teatro como exemplar da *mimese* geral, isto porque é a experiência da desposseção íntima, é onde eu não possuo outrem, o ausente torna-se

presente. É o lugar onde se instaura uma relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, quanto mais o ator é nada, mais ele pode ser tudo. O artista escreve-se e reescreve-se através do corpo da obra, ela é o seu próprio palco, a sua própria cena. O que tiver de ser, consoante o fenómeno e através da descoberta, ele deixa-se existir no seu estar em si e habita nas suas possibilidades de presença.

Abre-se nele mesmo e volta a conhecer-se sempre que se habita, ele não vem só manter o vazio em aberto, como também, se abre ao vazio, dá continuidade ao vazio, tornando-se ele próprio nele. Assim sendo, a sua obra não vem representar o vazio, até porque o artista não quer representar o vazio. Ele não quer representar nada, não quer fingir ser o que não é, nem vem copiar ou tentar imitar o vazio. Ele vem rerepresentar, ser a presença do vazio, ser o seu corpo, o seu fenómeno na terra, ser a sua força, pois consequentemente o que o artista é a obra vai também ser.

Pode-se então afirmar que o artista é um palco vazio, ele vem deixar-se ser, cria e deixa a sua criação ser o que é, repousa no seu ser, pensa o ente em si mesmo, deixando-o estar na sua essência.

Não só instala um mundo na terra como ele próprio o é, esse mundo.

3.4.2. O palco vazio

“A *outra noite* é sempre o outro, aquele que a ouve torna-se noutro, aquele que se aproxima distancia-se de si” (como citado em Blanchot, 1987, p. 169), é um palco vazio onde devimos outro, ser-se *outra noite* é ser-se o palco vazio, é entrar num esquecimento, esvaziamento de si para chegar à forma da força da natureza, quanto maior for o apagamento do sujeito empírico, mais forte é a obra.

Toda a obra é uma cena, é dar o corpo ao vazio por onde escapa a morte e pode vir uma outra vida³. O artista que entra na *outra noite* e que nela mergulha e imerge profundamente já não é ele mesmo, já não é ninguém, é o outro que toma o lugar do *eu*, esse outro é o *eu* que se converte em imagem (Blanchot, 1987, p. 19). Ao estar e ser-se palco vazio o artista não pertence a esse tempo como já falámos, ele separa-se do tempo da existência, deixa apenas de *estar em* para *ser em*.

Ele habita no Ser-tempo e no Ser-espço, pois por mais paradoxal que possa parecer, é em conhecer-se a si próprio, ou seja, ao *estar em* si, em olhar-se e devolver-se que pode expandir-se para o *ser em* e sair de si mesmo para devir outro, o outro que o

³ Informação oral obtida na aula de Pensamento e Obra (FBAUL, 2021)

habita, o alguém que nele se devolveu. Eu não me encontro num Ele, mas Ele habita em mim e ele encontra-se nesse corpo que se devolve.

Ao *estar em si* próprio e ter consciência do seu fenômeno, a partir daí ele expande-se para o *ser em*. E o *ser em* é muito mais que do ser o próprio, pois nele podem emergir outros, é ele vem ser um vínculo para a possibilidade da presença, ser a presença do tempo e do espaço na existência. Chega-se à conclusão de que quando o vínculo acontece que o artista se retira em favor do Ser da presença. Há aqui exatamente esse cuidado do vocabulário em deixar bem claro que o artista vem ser o Ser da presença e não vem ser o Ser da sua própria presença. Ele vem por uma experiência que se expande dele, não pode de todo como já referimos acabar nele, tem de se continuar a descobrir a presença, não fechá-la em si.

Então, continuando o pensamento, pode chegar-se à conclusão que o tempo e o espaço que se abrem com a *outra noite* não pertencem a ninguém. Pertencem ao alguém que é a presença no vazio onde não existe ninguém, a presença da ausência, no qual ela se afirma a si mesma, ou seja, um artista só assim o poderá ser se devir nele a própria ausência, se se tornar palco vazio.

Ser palco vazio, abrir as possibilidades da presença, é o trabalho do artista.

Para completar este pensamento sobre a experiência e o fenômeno da *outra noite* no artista faço aqui salientar o mito de Orfeu através de Maurice Blanchot. É importante, antes de mais, dar algum contexto sobre este mito grego para chegar a algumas conclusões, o mito da descida de Orfeu aos infernos à procura de Euridice.

Orfeu, aquele que cura pela luz, não com a luz física, mas com a luz do espírito, da consciência. É conhecido pela sua lira capaz de tocar a alma de todos aqueles que a ouviam, trazendo consigo a capacidade de trazer os seres à consciência para os curar. De forma resumida e segundo uma das versões, Euridice, o grande amor de Orfeu teve uma morte trágica, depois do seu casamento com Orfeu, Euridice morre picada por uma serpente ao fugir do seu assediador Aristeu. Orfeu para recuperar Euridice desceu ao reino das sombras, ao reino de Hades no submundo, tocando a sua lira suplicando pelo retorno da amada. Tendo o seu pedido concedido com apenas uma condição, durante todo o caminho de volta à luz, Orfeu teria de ir à frente e Euridice atrás dele e em nenhum momento ele poderia olhar para trás e cruzar o seu olhar com Euridice até ambos chegarem à luz, caso contrário ela seria novamente trazida para o reino das sombras.

Contudo, Orfeu ao ver o primeiro raio de luz e tomado pela dúvida e pela incerteza olha para trás, esquecendo-se que Euridice ainda caminhava pela sombra, perdendo-a definitivamente.

Mas o que nos interessa aqui é como Orfeu perde Euridice já tão perto da luz, como ele quebra a única regra que precisava de cumprir para ficar com Euridice em vida.

Aquele que entra na primeira noite, procura dissimular-se da morte, rodear-se da intimidade acolhedora, foi isso que Orfeu fez ao descer às profundezas, ao ir ao mundo dos mortos para recuperar Euridice. Quis torná-la presente com a sua presença e não presente com a presença da sua ausência. Quis dissimular o vazio, ocupa-lo e anulando-o. Contudo, ela é o instante, o eco da *outra noite* que se aproxima, ele quer fazer dela a possibilidade de existência, traze-la ao dia no próprio dia. Contudo, ao aproximar-se da luz, o ponto que ele deveria evitar olhar, convoca-o, ele ouve o eco da *outra noite* e esquece a obra que deve cumprir. Orfeu olhou na noite o que a noite dissimula, o tudo que desapareceu apareceu, a dissimulação fez-se ver, a impossibilidade instaurou-se. Ele precisa que alguém capte a essência do instante, num esquecimento de si próprio, torna-se palco vazio e dá lugar ao outro que não quer Euridice em sua verdade diurna mas quere-a na luz da *outra noite*, na qual ela só poderá ser presença através da sua ausência.

Orfeu sucumbiu à essência da *outra noite*, fez dela obra, perdê-la e perder-se a si mesmo foi necessário, não se pode querer esgotar o infinito, o seu movimento é fundamental, pois só assim a obra conseguiu ir além de si própria. Para além do próprio artista ter de devir outro e esvaziar-se de si para chegar à forma da força, também a própria obra deve ser esquecida, pois ela só poderá ser realizada através do seu esquecimento.

3.5. Dar corpo ao vazio

O artista ao ser palco vazio abre, conseqüentemente, esse palco vazio no espaço, ou seja, abre o lugar no espaço. Ele vem então dar corpo à ausência no palco vazio que cria no espaço, vem tornar o lugar presente fazendo da experiência invisível uma experiência visível.

Fala-se em corpo por entendermos que ao abrir um palco no espaço o artista vem dar corpo. Vem prolongar de certa forma o seu corpo, quando se permite ser palco

vazio, possibilita que nele devenham outros de si mesmo, e cria presenças da ausência. Ele coloca em palco o corpo que se devolveu a si mesmo enquanto se olhou. O objeto da sua criação é o *eu* que se converte agora em imagem e que passa a ser *outro*, criando assim no espaço uma acção e uma comunicação teatral, permitindo a abertura para um espaço de cena.

Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral (Brook, 2016, p. 7).

Cada corpo é a presença do vazio, cada corpo dá continuidade ao Ser da presença que temos falado até então. O artista cria os corpos a partir do vazio que nele se abre, espalha-os pelo espaço vazio, pelo palco vazio. No próprio processo de criação e de colocação de corpos no espaço, o próprio espaço se torna o espaço de alguém. Os corpos são corpos de alguém, caem no seu próprio esquecimento assim como o artista passa a ser um mero espetador do seu próprio trabalho. Querendo com isto dizer que, ao ele próprio esquecer o objeto da sua criação, naquele momento já não é apenas um objeto que se encontra no espaço, mas um corpo que o olha outro corpo.

O vazio passa a ter corpo, passa a ser uma presença no espaço. Não se quer com um objeto representar o vazio que habita o artista ou dar uma ideia do vazio, quer-se que o objeto saia de si mesmo como um objeto de outrém e seja o vazio. Ou seja, que ele seja o esquecimento que se esquece, que se perca de si como uma criação de um *outro*, mas que ele seja esse mesmo *outro* e consiga ir além de si próprio através desse esquecimento para chegar à forma da força. Pois só assim poderá devir corpo no espaço, quando tiver nele contida a força daquele que se devolveu, não estando associado a outro corpo a não ser o dele próprio.

O processo criativo deve tornar-se então uma acção teatral na medida em que o que acontece no espaço deve ser um diálogo entre dois corpos que se olham. A obra é criada, o seu corpo colocado no espaço, quando isso acontece o palco vazio abre-se e o corpo da obra comunica com o corpo do artista, são dois corpos que agora se encontram no espaço, aquele espaço é agora um espaço de cena.

É importante salientar que até aqui ainda só estamos a falar da relação do artista e da obra, apenas a falar sobre a construção da obra. Encontramo-nos no espaço do ateliê no qual ambos os corpos se descobrem, é esta a relação que interessa aqui agora

aprofundar, depois, mais à frente, já falaremos no espaço expositivo e na entrada de outros corpos em cena, ou seja, dos espetadores.

Interessa também aqui falar de uma forma mais pessoal e de reconhecer a importância da organização do meu espaço do ateliê, pois existem dois momentos nesse ateliê (*fig.1*). Dois momentos no qual num a obra ainda está em objeto e noutro momento ela passa a ser corpo. Num momento o artista é palco vazio, e noutro ele transpõe esse palco vazio para o espaço e é aí onde se gere o segundo nascimento (onde o corpo da obra realmente nasce, onde o vazio passa a ter corpo).



Figura 1 – Ânía Pais – Registo fotográfico do Ateliê, 2022.

Esta organização do ateliê permitiu uma evolução do trabalho, o ganho da consciência do meu corpo e do corpo da obra só foi possível através deste posicionamento, desta necessidade em que realmente o espaço vazio estivesse reconhecido no ateliê. Este processo tornou consciente este esvaziamento da obra, no qual ela se torna *outro* e tornou consciente a ação teatral que acontece em cena.

Podemos observar a divisão dos momentos na *figura 1*, no lado direito da imagem situa-se o primeiro momento, no lado esquerdo da imagem situa-se o segundo momento.

Coloquemos as coisas aqui em perspetiva para trazer maior clareza acerca deste processo criativo, até para tornar tudo isto menos abstrato. No primeiro momento (à direita na imagem), surge o objeto, é um espaço dedicado à transformação das ideias em matéria. Acontece aqui o que já falámos anteriormente em relação à origem da obra e à

origem do artista. Apesar de o trabalho do artista não se reter no espaço do ateliê e ser sobre a consciência e a posição que ele tem acerca do fenômeno da existência como já averiguámos. É no espaço do ateliê que ele realmente põe em prática e responde à sua necessidade criativa, à convocação da *outra noite*.

À direita é o começo de uma peça, de um objeto, o momento em que o mundo é trazido à terra. Este momento resulta exatamente da sensibilidade do ser em relação ao objeto que está a produzir, da relação que estabelece entre o entendimento e a imaginação. No qual a imaginação faz fermentar a criatividade e dá a energia para que o artista explore o seu poder inventivo através da sua prática. Dá-se espaço a um conjunto de ideias, de esboços, são realizadas escolhas a partir dessas ideias de forma bastante intuitiva, no qual o pensamento é guiado pela nossa essência individual, do nosso ser e sentir até se chegar ao objeto imaginado.

Tendo o objeto imaginado nas mãos, é necessário visualizá-lo num esquecimento, deixá-lo ser por si separado do artista. É necessário cortar, de certa forma, o cordão umbilical para que ambos se possam descobrir no conhecimento que ela em si contém e que quer revelar na terra. Para isso existe o segundo momento, como podemos observar à esquerda na *figura 1*, no qual é criado no próprio ateliê um espaço expositivo. Isto com o objetivo de colocar a peça em palco vazio, de a deixar habitar nesse palco e descobri-la através dele. Acho que pouco ou nada sabemos sobre a obra até esse momento.

É nesse momento que ela se revela e vem à luz com a luz da *outra noite*. Este é o momento em que se descobre o corpo da obra, a sua força, o ser da presença. O próprio palco é moldado segundo o que o corpo da obra necessita e o que ela pede para si mesma. Nesse processo o artista aqui tem o papel de responder ao que a obra pede, e ter a sensibilidade de a entender sobre a sua própria luz.

Aqui o vazio passa a ter corpo, é o corpo de alguém, é corpo e ainda consegue a partir do seu esquecimento e esvaziamento que venham de si outros corpos. Passo a explicar, este palco nem ao artista pertence, ele é o palco de alguém, é palco vazio. Ao entrar no espaço de alguém, em espaço vazio, o artista assume a postura de observador do próprio acontecimento que ele fez acontecer. Neste momento ele esquece o objeto da sua criação, ao colocá-lo neste espaço, a obra ganha-se a ela própria, e neste palco passam a ser dois corpos que se olham.

O corpo da obra passa a ser um *outro*, e ao ganhar esta potencialidade, ela própria é capaz de gerar outros corpos e ser ainda *outros*, tal é a sua força, e o seu

esvaziamento. Ela consegue devir *outros* e desde que o artista tenha a sensibilidade para lhe responder consegue descobrir e dar continuidade à presença. Num palco vazio, tudo o que habita é capaz de entrar num esvaziamento de si próprio, de ser vazio e devir *outro*. Neste momento temos um corpo quase infindo que se desdobra em vários “personagens”, por assim dizer, não no sentido em que vem representar algo para além de si, mas que se abre ao ponto que *outros* devenham de si.

Podemos entender que o próprio processo no ateliê é performativo, trata-se de um acontecimento de ação teatral, onde dois corpos que se situam em palco, um que nele habita e que se dá a conhecer e que se revela há medida que outro o circunda e por ele caminha. Observando o seu comportamento, a sua forma de estar e a sua presença, o artista contribui para que o corpo da obra atinja o seu potencial máximo, num jogo coreográfico que vai acontecendo, ambos dançam um com outro em palco, até serem encontradas as melhores posições, os melhores ângulos, a melhor iluminação e a melhor sombra, ou seja, até se darem por satisfeitos.

4. O lugar do acontecimento exterior

O lugar interior ocupa um determinado espaço pessoal no lugar exterior, este lugar diz respeito à forma, à exteriorização deste lugar do acontecimento interior para um lugar exterior. É o espaço que é apropriado e nele criado um palco vazio através da experiência do acontecimento interior que agora se vai transmitir ao outro, que se dá através de um acontecimento e uma experiência exterior.

Este passo para o segundo momento que se dá no ateliê, o qual referi anteriormente, é sem dúvida essencial para conhecer a verdade da obra, a linguagem da obra, do seu corpo. Esta passagem que trás o lugar da *outra noite* para o espaço (para o exterior), abre na terra o espaço de alguém, abre o Ser da presença (o Ser – tempo e o Ser – espaço) e a verdade do lugar no espaço.

É complexo de traduzir e dar a ver ou a experienciar este processo, pois ele devém de um juízo subjetivo e da sensibilidade do próprio artista. Estabelece-se uma comunicação muito própria entre o corpo do artista e o corpo da obra no ateliê, contudo neste momento em que o artista se coloca numa posição de espectador em relação à sua obra, este percebe de que forma a *outra noite* se pode dar ao outro porque ele próprio é o *outro* nesse momento.

Neste processo de perceber de que forma a *outra noite* se pode dar a experienciar e a vivenciar ao outro o meu próprio ateliê abre-se aos espectadores que nele tenham interesse em habitar (*fig.2*).



Figura 2 – Ânia Pais – Registo fotográfico do Ateliê, 2022.

Quando é possível tenho aqui oportunidade de analisar o comportamento dos corpos em cena e o tipo de comunicação que a obra estabelece para com o outro em cena. Estudar de que forma se relacionam, perceber se a peça exige mais ou não, se pede algo mais que até ali ainda não tinha sido demonstrado ou entendido, levando a uma completa transformação da forma de estar e de ver enquanto artista.

É quase como um espetáculo que se dá no ateliê, a obra já está em palco, já está instalada, cada espectador decide entrar na instalação, por ela andar e ali interagir com a obra. De fora analiso a coreografia que devagar se deixa a descoberto, que se vai revelando, percebo o ambiente que criei e as sensações que se instauram. Nesse momento torno-me espectadora de todo o espetáculo que montei e já os próprios espectadores se tornaram parte do meu teatro, da minha obra (como iremos analisar mais à frente).

Ao ter acesso a estas interações logo no ateliê, no meu espaço de trabalho, posso facilmente deslocar, movimentar o corpo da obra em palco conforme o que ela pede. No sentido em que, posso trabalhar a obra de modo a fazê-la chegar ao seu potencial máximo tendo já em conta a interação e a coreografia que ela realizou em palco como referência, posso trabalhar de forma a melhorar essa interação entre corpos.

Cada espaço tem a sua influência sobre a obra, e cada espaço tem o seu próprio palco e as suas condições que precisam de ser averiguadas, cada um com as suas particularidades, contudo esta experiência que se dá já no próprio ateliê permite adquirir uma grande consciência acerca do espaço, na forma como este influencia a obra e como é que ela pode tirar o melhor partido dele, ou seja, como é que ela pode através dele instaurar um palco.

Percebemos então que este acontecimento exterior surge a partir do momento em que a obra é trazida na sua luz para a existência, ou seja, no momento em que a ideia é transformada em matéria. Começa logo no ateliê quando o fenómeno interior é transposto para o exterior, quando o artista decide responder à sua necessidade e através dela criar corpo. Todo o acontecimento exterior está contido no próprio processo de trabalho, na comunicação que se estabelece entre o corpo da obra e corpo do artista até chegar e se dar a um outro que vem, por sua vez, habitar o palco vazio que o artista instala na terra (no exterior).

Interessa neste momento centrarmo-nos e percebermos que teatro é este que aqui surge com este palco vazio que se instala no espaço, ou seja, interessa entender a que teatro este palco pertence. Já falámos um pouco da relação do artista com a obra nesse

palco dentro do ateliê, mas interessa também sobretudo como esse palco se expande para além do ateliê, como é que um espaço se transforma em palco vazio e como é que através dele o artista constitui uma cena. No fundo entender como o fenómeno da *outra noite* se transforma numa experiência exterior que se dá ao outro (espetador) através da instalação.

No que concerne este acontecimento exterior tomo como principal foco de investigação a minha exposição *In Perpetuum*, realizada em Setembro /Outubro de 2021 na Biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Exposição constituída por três momentos instalativos que irei apresentar de seguida. Dois momentos que se concentram no espaço interior da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa e um terceiro momento que se concerne no espaço exterior da biblioteca, ou seja, no seu jardim.

Teremos acesso a três palcos distintos, cada um com os seus objetivos e com o seu acontecimento, a partir deles irei analisar que a que teatro pertencem estes palcos e a relação do teatro com a instalação. Começamos então com a introdução à folha de sala da exposição escrita por Carlos Vidal e à apresentação das obras que fizeram parte da exposição.

4.1. *In Perpetuum*

Do corpo ao traço resumo uma ideia de Carlos Vidal a propósito de uma individual da autora. Podemos passar à citação:

Uma vez que o lugar (isto é, a fuga ou a “transcendência” ao objeto e a instauração de uma nova tela que é espaço como suporte) é tema central no trabalho de Ânia Pais, segundo todas as evidências e acompanhando as palavras da autora (nas quais a criação como “lugar interior” se lança no espaço expositivo através do teatro), podemos começar por descrever o lugar e os objetos aqui implicados, vistos, sentidos, porque uma exposição é, sobretudo, um “estado mental e físico” (leio no 1º relatório de Mestrado da Ânia, intitulado “O presente – o lugar do acontecimento”). Ou melhor, a exposição é uma experiência física instável que nos liberta da exatidão, o que se percebe desde que começamos a descrevê-la, aos seus constituintes, neste caso tecido negro desfiado que é, simultaneamente, desenho, desenho material que se desenvolve no espaço ganhando a espessura de um corpo, suas partes, o cabelo de alguém em repouso por força da gravidade e um corpo ao qual foi “ensinado” a cair, que aprendeu a cair (diria Luísa Neto Jorge).

O que vemos, como descrever o objeto e o espaço (a arquitetura de raiz) expositivo? Podemos fazê-lo ou a poética dos objetos da autora consegue fazer com que lancemos determinado ceticismo sobre o exato do que vemos?

Tentemos fazê-lo. O espaço expositivo, ou a galeria da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova, onde estamos, é uma espécie de poço onde podemos descer por escadas laterais e visíveis. A particularidade deste espaço é a de que, de imediato, contactamos com o objeto exposto, vamos descendo e vendo as várias formas do objeto criado e mostrado, a sua mutação de escala ou escalas, começamos por vê-lo de cima e chegando ao piso da galeria propriamente dito (ao fundo) podemos olhar para o alto e tomar, de novo, o pulso do objeto dado, que desse ângulo é já um novo objeto.

Há um tecido com uma determinada largura que é desfiado em linhas negras (desenhos? pinturas?), portanto um negro que é ausência de cor, ausência que ainda imaterializa mais o objeto; os fios são de largura controlada, medida

de acordo com uma escala “certa”, descaem, depositam-se no chão, cruzam-se aí como cabelos emaranhados (estão como que vivos e pertencentes a um corpo desconhecido e invisível), e voltam a subir a toda a altura do espaço, “escultura” que proporciona um frente a frente que parece gerar um espelhamento, contudo um falso espelhamento, pois este tecido e seus fios são frágeis ao ponto de um sopro os poder desalinhar, desalinhando a sua simetria.

Uma conclusão: a materialidade destes finos fios negros consagra um facto determinante (como veremos); além disso, como o objeto é simétrico, não saberemos de que lado se dá a queda dos fios e de que lado eles sobem, daí o título da exposição, “In Perpetuum”, a fazer-nos recordar o princípio hermético “em cima equivale ao que está em baixo” (do *Kybalion*, recolha do início do século XX em torno da filosofia de Hermes Trismegisto). “In Perpetuum” realiza, de facto, esta realidade de uma circularidade indefinida, que só pode ser denominada “essência” (do desenho, da pintura, da forma, da composição, enfim da obra de arte, falando heideggerianamente no ponto em que o artista é a origem da obra e esta do artista; já o termo “essência” o remeto para Husserl, fazendo uma atípica ligação entre alquimia e fenomenologia).

Dizia que a materialidade destas linhas-fios gerava (gera) um facto determinante: neste tecido desfiado podemos dizer que o desenho *acontece*, a imaterialidade da linha ganha largura, espessura e peso táctil (por isso cai), o desenho é a realidade, uma realidade como qualquer outra independentemente da linha existir ou não. O objeto participa, pois, numa discussão sobre a definição de desenho (ou de pintura), mais do que numa discussão sobre a definição ou possibilidade da (ou de uma) “instalação”.

“In Perpetuum”, sim, pois, como teorizado, e bem, por Catherine de Zegher (diretora do nova iorquino DrawingCenter entre 1999 e 2006), o desenho não se liga apenas à linha e à ausência de cor, ao papel ou aos meios intervenientes mais simples e imediatos (eventualmente produzindo cor), o desenho não é uma experiência física, é sobretudo reflexivo ou, como aqui, tensional: a linha do desenho é uma “linearidade” que se liga ao texto, ao poema, ao drama e mesmo à pintura, para já não falar de sombras e espaço como na obra instalada na Sala Estúdio: uma caixa de luz “fechada” por fios e uma projeção de sombras e linhas no espaço e paredes em volta. Por isso, é que Ânia se vai interessar pelas teses de Hans-Thies Lehmann em torno do teatro pós-dramático,

onde o texto pode ser o ator, e o desenho uma pintura de luzes e sombras, por vezes tudo extremado e próximo da cegueira, pois aqui se afirma sobretudo a sensorialidade. E aqui voltamos ao desenho que *acontece*.

Neste ponto, o encontro é com Bachelard (*La Poétique de L'Espace*, 1957). Fala-nos o autor do poético como de uma anterioridade da linguagem, talvez para não pensarmos que tudo o que é humano no homem pertence ao logos, uma vez que o homem procura libertar-se desse “demasiadamente humano” através da imagem poética e do “problema da criatividade”. Mas se esta imagem existe (a imaginação-criação), como aqui a linha existe fisicamente, então será por isso que Bachelard nos diz que o poético é o “acontecimento do logos”. Quer dizer, a criatividade provém de nós, como o logos, a razão, o poema – em suma, o que é humano no homem só pode vir de nós. Derrida diz-nos isto (com suas diferenças, uma sua palavra-chave) de outro modo: há que buscar um além da presença do presente na determinação do ser ou do presente da presença, e a isso se chama o “traço”. E esta é uma exposição de traços. No espaço, serenos e em movimento. De traços e de corpos. (Carlos Vidal, 2021).

4.1.1. A apresentação da obra plástica

Apresento de seguida as obras que constituíram a Exposição *In Perpetuum*, realizada em Setembro /Outubro de 2021 na Biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.



Figura 3 – Ânia Pais – Vertigem II, 2021.

Tecido e ferro, 3500 x 182 cm



Figura 4 – Ânia Pais – Vertigem II, 2021.

Tecido e ferro, 3500 x 182 cm



Figura 5 – Ania Pais – Vertigem II, 2021.

Tecido e ferro, 3500 x 182 cm



Figura 6 – Ânia Pais – Vertigem II, 2021.

Tecido e ferro, 3500 x 182 cm



Figura 7 – Ânia Pais – Vertigem II, 2021.

Tecido e ferro, 3500 x 182 cm



Figura 8 – Ánia Pais – Sem nome, 2021.

Tecido, ventoinhas, madeira e fita led, 140 x 83 cm.

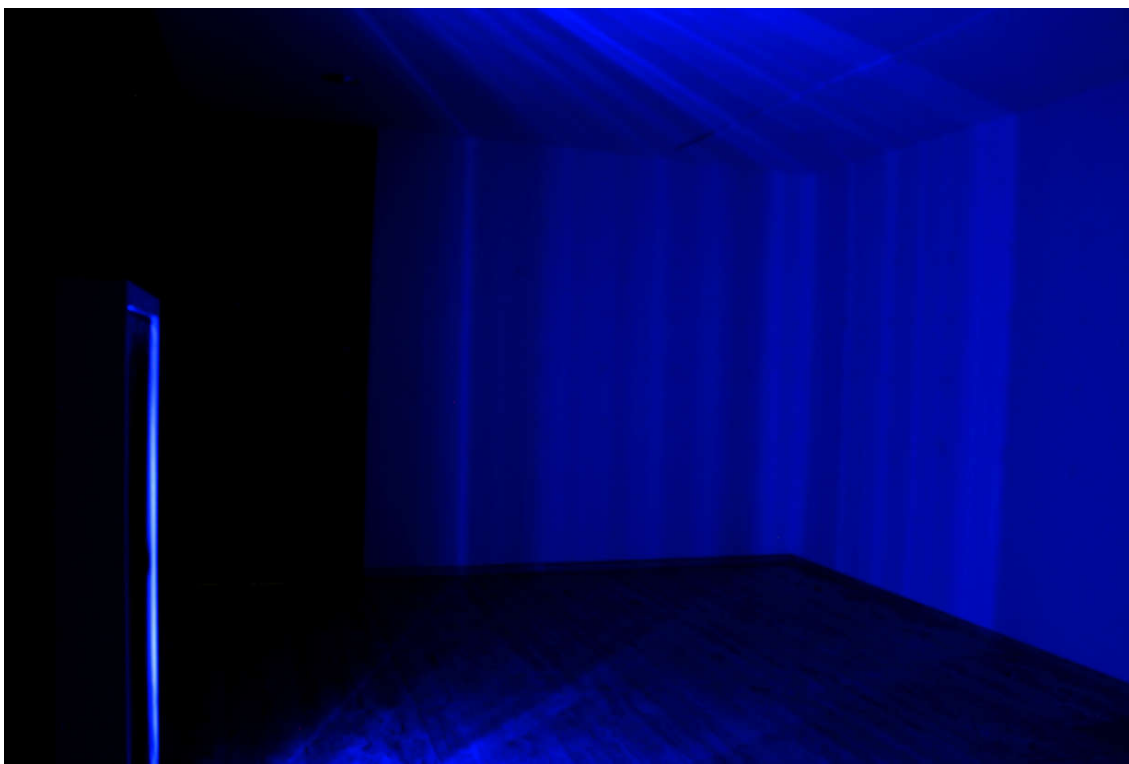


Figura 9 – Ânia Pais – Sem nome, 2021.

Tecido, ventoinhas, madeira e fita led, 140 x 83 cm.



Figura 10 – Ânia Pais – Sem nome, 2021.

Tecido, ventoinhas, madeira e fita led, 140 x 83 cm



Figura 11 – Ânia Pais – Ato de amor I, 2021.

Tecido, dimensões variáveis



Figura 12 – Ânã Pais – Ato de amor I, 2021.

Tecido, dimensões variáveis



Figura 13 – Ânia Pais – Ato de amor II, 2021.

Tecido, dimensões variáveis



Figura 14 – Ánia Pais – Ato de amor II, 2021.

Tecido, dimensões variáveis.



Figura 15 – Ánia Pais – Ato de amor III, 2021

Tecido, dimensões variáveis.



Figura 16 – Ânã Pais – Ato de amor III, 2021.

Tecido, dimensões variáveis.

4.2 Teatro e Instalação

4.2.1. Teatro pós-dramático

O teatro surge aqui através de uma investigação e análise acerca do espaço e da força com a qual a obra se dá a experienciar e a ver ao outro (o espetador). Fala-se sim em teatro, mas em teatro pós-dramático, pois este nega o modelo tradicional do drama, move-se para além do teatro dramático, tentando separar-se definitivamente dele. Pois o drama apresenta-se num mundo isolado, separado e independente da audiência contribuindo para a criação da ilusão. Ilusão que o teatro pós-dramático pretende superar, assumindo-se assim como um teatro que não cria uma distância entre o significante (palco) e o significado (a narrativa), entre o mostrar e o mostrado, que manifesta uma nova lógica estética que se subentende na composição dos elementos que compõem o evento teatral. (Bleeker, 2002, p. 38).

Está para além da representação o que motiva sua análise, pois encontramos aqui uma superação da *mimese* restrita para chegar à *mimese* geral. A instalação pertence a um teatro que tem como característica a *mimese* produtiva, pois não se pretende assumir a instalação como lugar de representação e imitação da realidade, mas como uma duplicação da mesma. No sentido em que essa duplicação é uma realidade reapresentada, devolvida a si mesma no espaço, este que se abre ao lugar e à sua experiência, é o reflexo que se devolve, aquilo que se olhou e que se devolveu sobre esse olhar.

A obra não representa algo para além si própria, não é um ator que se apresenta como representação ou fingimento de uma outra entidade. Não se pretende ilustrar um outro, não se quer fingir nenhuma ação, o que interessa no teatro pós-dramático e na sua relação com a instalação é o ponto de encontro que o teatro estabelece com outras artes, a forma como se expande com um potencial de perceção que se distingue do paradigma dramático (Lehmann, 1999, p. 48). Assim como uma compreensão de um estrutura própria de novos gestos, movimentos que se evidenciam e afirmam com uma realidade própria, com uma autenticidade particular.

O drama está associado a um teatro literário e narrativo, separado do público, centra-se num palco fechado em si mesmo, o seu objetivo está determinado mesmo antes de ser apresentado, pode vir sempre a sofrer alguma modificação, contudo os desempenhos já estão escritos, a linguagem já está determinada e os corpos tendem apenas a reproduzi-la. Querendo com isto dizer que este palco comunica apenas consigo

mesmo, este não convoca um espaço de fala ou um espaço de comunicação, o espectador não pertence à cena, a cena dá-se a ele, mas ele não se devolve nela. No teatro não se atinge uma essência individual dos intervenientes, esses prestam-se à sua função que é determinada por outrem.

É este comportamento e modo de estar que o teatro pós-dramático quer superar pois como Lehmann afirma “ trata-se muito mais da presença autêntica dos atores individuais, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja ela proveniente do texto ou do diretor da encenação” (Lehmann, 1999, p. 49).

Quer-se a essência individual de cada ser, o que em cada um se devolve. Não se procura um corpo que seja agente de um outro ou que dê voz às palavras que outro escreveu. Quer-se ser corpo e voz própria, não se procura ser uma réplica de outro, não se quer uma repetição do mundo. Neste palco instaura-se um mundo, sendo ele a origem e o ponto de partida para a construção da cena e do próprio palco. O mundo que se instaura descobre-se na terra que habita e que se devolve.

A ideia de um teatro pós-dramático começou a formar-se principalmente no final do séc.XX, contendo elementos e características que consideramos serem vanguardistas. Esta intersecção e este ponto de encontro entre várias áreas vêm, por sua vez, quebrar com a noção de teatro anteriormente definida, colocando em questão a visualidade da representação. Neste palco onde agora se constrói a cena, no qual se descobre a linguagem, surge um princípio de jogo, diálogo e composição em palco, que prioriza a construção de uma realidade própria.

Coloca-se tudo em interação, trata-se de um palco dispositivo no qual habita uma noção de sujeito descentrado; neste conjunto de interações a unidade perde-se e o sujeito desliza pelos acontecimentos em cena. Este não domina a cena, procura-se e encontra-se nela, com o seu corpo e a sua sensibilidade fazem parte da obra, do seu fenómeno. Centrando-se sobretudo na ação, no movimento dos corpos, na imagem e na linguagem... essa que está sempre em constante transformação. Em palco cada corpo, cada ritmo e movimento deixam um rasto, um vestígio de si na obra.

Pretende-se agir e não fingir que se age, propor uma ação e cumpri-la. Se for proposto pintar uma tela, nesta ação não se finge que se pinta uma tela, pinta-se a tela com todo o movimento que essa ação ou esse gesto exige, com o esforço e ritmo corporal e mental que essa ação precisa. Não se pretende, por sua vez, fingir um ambiente, mas que o ambiente da ação seja de facto criado e experienciado, que seja dado a vivenciar. Que a ação não esteja separada do sujeito, mas que seja com ele, para

que ele a possa sentir e vivenciar, para que possa essencialmente fazer parte daquilo que é a cena. O palco que surge com a instalação pertence a um teatro no qual as ações não são ilustradas, no qual não se pretendem simular ações, mas propostas e realizações.

Assim sendo, é relevante sobretudo analisar o que acontece neste palco, que ações se efectuam, de que forma se expõe a obra, como a obra é estudada para um espaço que é pensado como se de um palco se tratasse. Sendo ele a origem e o ponto de partida para a criação da instalação, do acontecimento, do momento e da experiência.

Foi exatamente nessa lógica de trabalho e de pensamento que a exposição *In Perpetuum* surgiu. Não se tem acesso à cena sem primeiro ter acesso ao palco, é a partir dele que tudo se desdobra, as relações entre os participantes em cena, a comunicação e a linguagem do palco só pode ser efetivada e estabelecida neste encontro *a priori* com o espaço que a obra vai habitar, com o palco que a obra vai pisar por assim dizer. Não se podia pensar a obra, a sua linguagem, sem primeiro ter acesso à linguagem do espaço, aqui o teatro começa antes da própria cena, antes de qualquer palavra, sendo que essa é compreendida através do espaço que ocupa.

O teatro pós-dramático que Lehmann investiga não precisa nem necessita de um texto que determine previamente a construção da peça, não precisa sequer que uma palavra seja dita, não precisa tão pouco de um guião. As possibilidades abrem-se e os limites entre as áreas artísticas apagam-se de tal forma que é possível construir um teatro sem que previamente exista e haja necessidade de um texto que determine a construção da cena.

O próprio espaço tem a sua linguagem, a sua escritura teatral, nesta exposição o meu trabalho enquanto artista foi perceber essa linguagem que lhe é intrínseca, entender os elementos que ali já estão em interação, a disposição que o espaço proporciona em relação a mim e aos outros. O que o espaço em si convoca, quais são as possibilidades do seu palco, perceber ao caminhar e observar o espaço, qual é o palco que ali está contido. Para que depois se possa abrir o espaço à sua possibilidade, fazer dele presença, abrir, por sua vez, no espaço o palco.

4.2.2. O espaço cénico – O palco

O palco do teatro pós-dramático, como já referi é o espaço onde tudo pode acontecer. No que diz respeito à estética espacial pós-dramática, Hans-Thies Lehmann apresenta-nos diversos exemplos de palcos, nos quais o principal objetivo se centra na

absorção do espetador. Desde o palco com uma separação em relação à plateia, ao espaço interativo ou integrado e ainda espaços heterogéneos com passagem para situações quotidianas, nos quais se procura uma experiência imagético-espacial (Lehmann, 1999, p. 272).

De forma sintética, tal como Lehman refere, pode compreender-se o espaço cénico como um quadro, pode tomar-se como exemplo o teatro de Robert Wilson (*fig.17*). No qual Wilson constrói os espaços como molduras, fazendo com que se ganhe uma função estética de isolamento e de exposição delimitada dos corpos em palco. Criando molduras de luz, espaço e som, no qual há todo um envolvimento de gestos que possui de certa forma um carácter cerimonial. O seu teatro é exemplar do efeito quadro, no qual a lentidão e este trabalho sob a percepção e movimento orientam para esse mesmo efeito, centrando-se na exploração do mundo surreal, do mistério e do divino que é corporizado através dos *performers* para a cena.



Figura 17 – Robert Wilson – *I La Galigo*, 2004, Singapura.

O teatro pós-dramático substitui a ação dramática pela cerimónia, característica que se lhe torna inerente, como que se tratasse de um acontecimento social. Contudo podemos perceber através de Lehmann que este espaço pode ir, por sua vez, para além da cerimónia. Quando se fala do palco, outros valores e questões surgem no que diz respeito também à palavra, à intensificação da linguagem, essa que não provém de uma racionalidade, mas de uma linguagem emotiva, lírico-espiritual.

O teatro da voz, uma ressonância do acontecimento, um espaço arquitetônico que pensa a voz para o espaço, não existindo um enredo, o diálogo dá-se no vazio, esse que se torna protagonista. Este teatro estimula a diluição e a alteração da percepção, o qual pretende construir uma nova interação e comunicação visual entre o acontecimento e o espectador. Existindo ainda espaços cênicos que se difundem completamente com o espaço do espectador, fazendo com que esse seja parte integral do acontecimento.

Pode perceber-se ainda o espaço como um lugar-exceção, tornando-se de certa forma distante do cotidiano, um espaço contemplativo do futuro, idealizados por Nietzsche como lugares “...espaçosos para a reflexão, tranquilos e amplos, lugares com longos e altivos saguões (...) Edifícios e instalações que expressem como um todo a sublimidade do compenetrar-se e deixar de lado” (como citado em Lehmann, 1999, p. 281).

Dentro deste panorama relativamente ao espaço cênico, observam-se montagens cênicas que não são organizadas de formas homogêneas, que têm como característica campos alternantes, nos quais o espaço é redefinido ao longo da encenação. Num processo de montagem e desmontagem textual tornando-se por isso mais literário, não tendo qualquer continuidade narrativa convocando assim uma ideia de corte cinematográfico. O espectador tem, por sua vez, a sensação de estar a acompanhar um filme, como se pode observar no teatro de Jan Lauwers (*fig. 12*), no qual a audiência vai juntando fragmentos e sintetizando-os com a sua consciência.



Figura 18 – Jan Lauwers & Needcompany - *The Deer House* , 2010, Bruxelas.

Surgem também dois tipos de teatros provenientes da influência das artes plásticas, o teatro específico ao local e o teatro heterogéneo. O teatro específico apresenta-se como uma possibilidade fora da zona teatral, onde o teatro se adapta ao local onde está posicionado, tornando-se assim co-participante da performance e da atividade que vai surgir. Os atores e espetadores vivenciam uma experiência fora da zona habitual, compartilhando assim o espaço, o tempo e o acontecimento com o local. Já o espaço heterogéneo surge motivado pela ativação do espaço público, com características arquitetónicas que ao contrário do lugar-exceção está interessado na realidade quotidiana.

Feito este breve levantamento acerca dos diversos espaços cénicos que podem ser encontrados no teatro pós-dramático e ao salientar dois dos artistas que Lehmann nos dá a conhecer na sua análise e investigação acerca do espaço cénico, podemos perceber que o grande mote que corresponde a todos é a preocupação que têm em articular uma nova perceção, no qual se procura substituir a perceção uniforme por uma abertura à fragmentação. O que, por sua vez, proporciona uma abundância de signos simultâneos que permitem apresentar aquilo que tenho vindo a referir ao longo do texto como uma abertura na realidade, uma duplicação da mesma, um olhar que se devolve, uma reflexão da existência.

Esta duplicação decorre por meio de uma desierarquização que vai acontecer nos recursos teatrais. No que diz respeito à dramaturgia visual, o que ocorre na maioria das obras de teatro pós-dramático é que não se trabalha mais com textos pré-existentes, esses são improvisados, ou construídos durante ensaios mantendo-se sempre em aberto uma possível alteração e modificação, segundo aquilo que acontece no palco. Há uma preocupação em esquecer, de certa forma, o texto, pretende-se criar uma distância entre texto e o ator que possibilite atribuir um papel, ou seja, uma atenção mais dominante a outros elementos da cena criando assim uma lógica que lhe é própria e íntima.

Neste teatro do acontecimento, há um diálogo entre corpos e uma efetivação e apresentação de atos que acontecem naquele momento que proporcionam à vivência do *aqui e agora*, possibilitando um armazenamento das impressões sensíveis que são experienciadas intensamente. Existe uma nova forma de pensar, de construir e de assistir, explora-se um espaço cénico que nos abra a uma postura livre e ativa, de procura e descoberta ao próprio acontecimento.

O *aqui e o agora* é o ponto central a que quero chegar para compreender como o lugar se abre no espaço, e como espaço recebe o lugar. Receber o lugar no espaço,

deixar a fenda aberta, assumir o vazio e dar-lhe corpo é receber, como já averiguámos, o Ser-Tempo e o Ser-Espaço, ou seja, é abrir no espaço e trazer a palco o Ser da presença. De acordo com Santo Agostinho, existe um movimento temporal em vários sentidos, contudo não nos é possível experienciar o momento presente. Não nos é perceptível ver aquilo com o qual estamos a coincidir, questionando até que ponto existe o presente, refere-se a ele como um reflexo, uma memória do passado. Afirmando que na aproximação não somos capazes de ver a totalidade, enquanto no afastamento somos capazes de a entender.

Considero que existe uma dificuldade em coincidir com o momento presente, mas este existe, percebo-o como um momento de sintonia com a situação no qual a atenção e as energias estão completamente voltadas para o acontecimento. O que acontece é uma dificuldade humana de se entregar ao vazio e a uma separação do texto, como no teatro é necessária uma construção de uma percepção que possibilita uma entrega por parte do espectador aos momentos e ações que estão a acontecer. No sentido em que, o presente só acontece quando se perde a noção do tempo, quando se abre no espaço o tempo sem tempo e o espaço sem espaço, conseqüentemente.

O aqui e o agora é a abertura ao acontecimento, ser presente é manter em aberto. Este não faz mais do que parte da experiência e do fenómeno da essência individual, ou seja, do fenómeno do lugar que o teatro do acontecimento vai abrir e manter no espaço. Ao abrir o espaço à sua possibilidade, ao fazer dele palco, assumimos o seu corpo, a sua presença, para que nele outros corpos possam surgir. Outras presenças. O teatro do acontecimento abre a presença à continuidade e à descoberta. Neste tempo e neste espaço, estamos sob a influência do fenómeno da *outra noite* que se devolve agora através da forma.

O presente que encontramos neste palco não se pode ler ou compreender sob a luz do dia ou da noite, mas sob a luz da *outra noite*. Pois este presente abrange o fenómeno da existência, a consciência em existir. Coincidir não é mais do que a consciência de que se é, perder a noção do tempo é ganhar consciência que se é tempo, não consiste numa separação de mim e do outro, mas consiste na percepção de que eu existo em mim e que em mim habita outro.

Santo Agostinho afirma ainda que "... no que é eterno, nada é passado, mas tudo é presente, enquanto nenhum tempo é todo ele presente: e veja que todo o passado é obrigado a recuar a partir do futuro, e que todo o futuro se segue a partir de um passado,

e que todo o passado e futuro são criados e derivam daquilo que é sempre presente?” (Agostinho, 2001, p. 109).

Em Agostinho o presente sem passado será a eternidade, sem movimento, sem tempo, sem espaço, um ponto sempre fixo. O presente só poderá ser tempo e existir se, conseqüentemente, se tornar passado. Este admite uma postura na qual considera três tempos, “...o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras” (Agostinho, 2001, p. 117). No qual o presente respeitante às coisas passadas diz respeito à memória do indivíduo em relação ao passado, o presente que se concerne às coisas presentes é encarado como uma visão, ou seja, uma perspectiva da situação e em relação ao presente que se ocupa às coisas futuras como uma expectativa e idealização.

Ao refletir sobre isto, considero que tudo é presente, se não estivesse no presente como teria memória do passado, como idealizaria sequer um futuro? Esta memória e esta idealização só são possíveis porque de facto há presença em ser presente. Apenas sendo *aqui e agora* é que posso visitar o passado e sonhar com o futuro, só habitando no presente é que poderei navegar pelo espaço-tempo que habita em mim, que sou. Pois só poderei ser tempo e espaço se for presente, o diálogo entre tempos só se pode efectivar nessa presença e consciência. Este palco cénico abre-se ao seu acontecimento, abre-se à consciência de si próprio enquanto presença. O Ser da presença habita no presente e na consciência de que se é presente, visto que ao se ser presente é-se simultaneamente passado e futuro. É habitar numa consciência que se percebe como tempo e espaço, pois, mais uma vez, estes não estão fora de mim, mas São comigo.

Esta perda de noção de tempo não é de todo uma perda. Esta perda é um ganho de consciência da minha presença, do meu espaço e do meu tempo, do meu corpo e isto acontece a meu ver naquilo que se pode chamar de teatro de paisagem, mas não por ser realizado na natureza ou num ambiente natural. O termo paisagem aparece por transmitir sensações de contemplação, admiração, espanto, de reflexão e tranquilidade, no qual todos os corpos se dão como parte de um todo na situação. O homem não está separado da paisagem, do bicho ou da pedra (Lehmann, 1999, p. 133), como também nos ensina a antropologia de Lévi-Strauss e Viveiros de Castro, quando o conceito de ação se dissolve em favor do acontecimento, o espaço aparece como uma paisagem que ao longo do tempo sofre variações e modificações contínuas de luz, objetos e formas que tanto aparecem como desaparecem.

Este teatro, este acontecimento, que se vivência neste palco instalativo, o *aqui e agora* que faz parte do fenômeno da instalação (da experiência do seu palco cênico), traz essa mesma consciência de pertença, de tempo e espaço. De que pertenço ao lugar, ao espaço, ao tempo, a mim e ao outro. Ou seja, de que não estou fora do palco, mas encontro-me nele fazendo parte da sua escritura. Habito no mundo, estou no mundo, sou mundo, pertenço-lhe e ele pertence-me. Na sua experiência é todo um fluxo contínuo, no sentido em que fazemos parte das variações e transformações contínuas de luz, de objetos e formas, fazemos parte daquilo que aparece e desaparece.

Faço parte da imagem que estou a criar, a imagem que vive em palco não desempenha um papel secundário, mas ela é o corpo de cena tornando-se, portanto, numa experiência pictórica autónoma. Na qual o “ tempo representado e o tempo da representação já não estão separados” (Lehmann, 1999, p. 312), pois o que surge é exatamente o tempo da reapresentação, da presença. A imagem activa-se, torna-se por assim dizer numa constante descoberta, uma simultaneidade de ações e reações. Desvela-se em cada presença, qualquer observador que nela habite experiência a sua vivência, numa oscilação de foco e de orientação assume, sem que se aperceba, um papel co-participante de toda a experiência visual.

O palco faz ecoar um ritmo cênico, uma necessidade de movimento e de procura. A imagem é um espaço sempre em construção, em alteração, ela descobre-se constantemente no outro que a habita. Esta imagem está contida num palco habita no Eu, no Eu que já é outro, transforma-se, fragmenta-se, abre-se à sua possibilidade, habita na sua possibilidade. O presente que nele se encontra, no qual ela nos faz habitar, está em todo o lado e em lado nenhum ao mesmo tempo. É a presença que se olha, que se abre, que se faz pensar na sua possibilidade e impossibilidade de existência.

4.2.3. O corpo e a sua projeção no espaço

Em *In Perpetuum* encontramos um palco instalativo que pertence a um teatro específico ao local. Esta exposição contém três palcos que são conscientes de si mesmos, do espaço em que estão inseridos, da potencialidade desses espaços, da linguagem a que cada um corresponde. Ou seja, encontramos três palcos que têm consciência da presença do espaço em que habitam e da forma como essa presença influencia a construção e o desenvolvimento da linguagem da obra, da cena.

Assim como Carlos Vidal afirma no seu texto *Do corpo ao traço*, apresentado anteriormente, a exposição é pensada através de uma nova tela que tem como princípio fundamental o espaço como suporte. Esse é, de facto, o principal suporte do meu trabalho. Ler o espaço, proceder a uma recolha de informação sobre a sua linguagem, pensar e ter em consideração o seu corpo antes de idealizar o corpo da obra. Deixar que ele mostre o que nele em si já está contido, o que ele pede, o que comunica, todo o processo de trabalho para realizar esta exposição começou com esta atenção e consideração pelo espaço.

É difícil enquanto artista que a imaginação não comece logo a produzir imagens mentais, é completamente natural até que exista um momento ou vários momentos de imagens e ideias que surgem logo com a proposta expositiva. E são ideias que valem de certo ter em conta e que valem a pena anotar. Contudo, era importante para mim que ao habitar o espaço conseguisse ir na posição de espetadora, de observadora, que me deixasse esvaziar para que o espaço me pudesse preencher e assim comunicar, tornar visível, ser o seu palco.

Esse foi o primeiro contacto com os espaços, num processo demorado de recolha de informações, de entrega, era essencial permitir que o lugar fosse preenchendo os espaços lentamente, que neles se fosse transmitindo a sua necessidade e que neles a sua presença se fosse desvelando.

Tal como Vidal refere, no que diz respeito ao espaço expositivo que contem a peça *Vertigem II*, o espaço “é uma espécie de poço onde podemos descer por escadas laterais e visíveis” (*fig.3*). Ao caminhar por ele, ao ganhar noção das potencialidades visuais do mesmo, foi notório para mim a dimensão do palco que acabara de se abrir. Descendo e subindo pelos três pisos, as possibilidades de existência foram aumentando, foi muito claro para mim que o espaço proporcionava a construção de uma peça que se devolvesse nele de forma a aproveitar todas essas possibilidades existenciais de si mesma.

Tendo como principais referências a altura e a imensidão de perspectivas e ângulos de visão que o espaço em si proporcionava, a construção da obra foi pensada de forma a tirar o melhor partido dessas características inerentes ao espaço. Trabalhando com um palco que oferece não um modo de ver, não uma perspectiva visual, mas sim três patamares de diferentes alturas e com três frentes cada. Pode-se experienciar a obra de cima, a cerca de dez metros do chão, quase como em queda, ou ir para o piso abaixo e ver a peça a cerca de quatro metros do chão, numa visão mais central no que diz

respeito à altura. Ou ainda, descer até ao fundo “do poço” onde se pode olhar para cima e tomar um outro ângulo e uma outra experiência da obra. Nestas condições a peça acaba por ganhar e manter em aberto várias possibilidades de existência, devolvendo-se sempre noutra corpo, noutra presença. Foi isso que me fascinou, o facto de numa peça poder existir um fluxo contínuo de descoberta de presenças. Um palco que possibilita uma multiplicação de um corpo em vários, pela sua ampla experiência visual e corporal.

De forma a pensar este corpo e a sua projeção no espaço, o segundo momento foi dedicado a uma investigação espacial deste palco que acabara de se revelar, através de maquetes do espaço e maquetes de potenciais obras fui realizando vários estudos conforme se pode verificar nas próximas figuras.

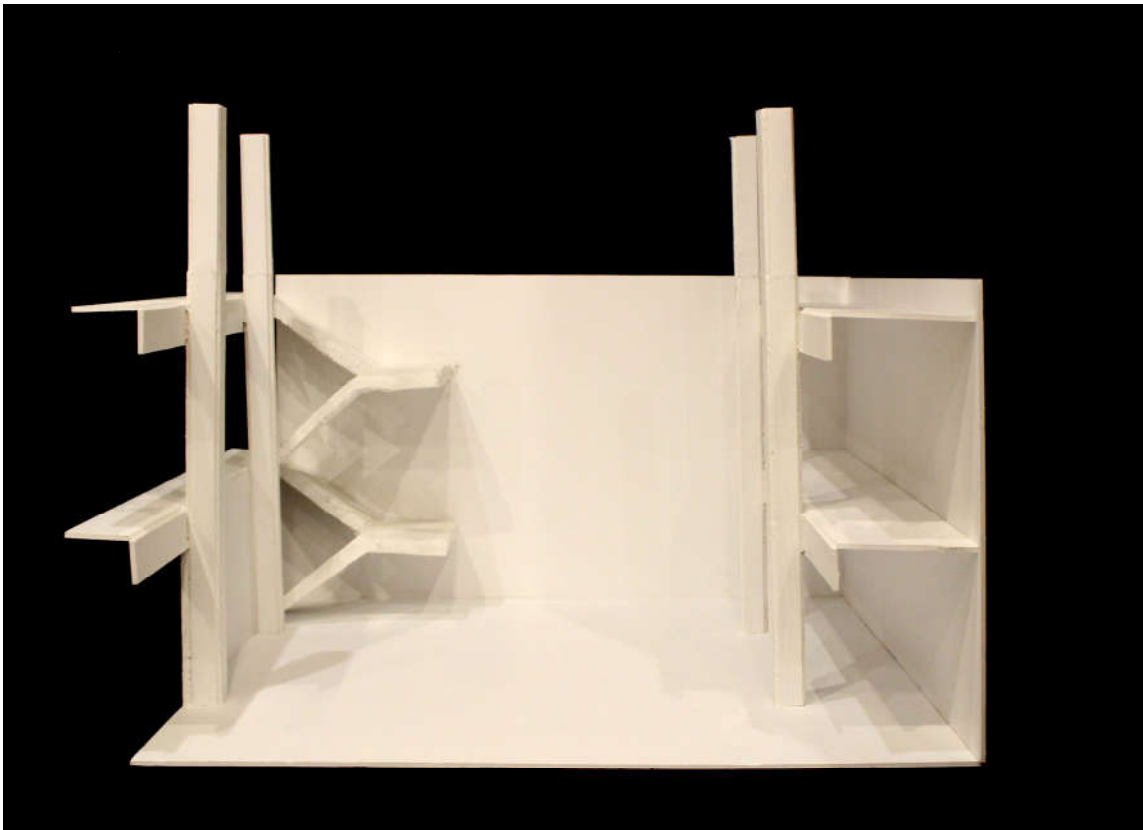


Figura 19 – Ánia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, 2021.

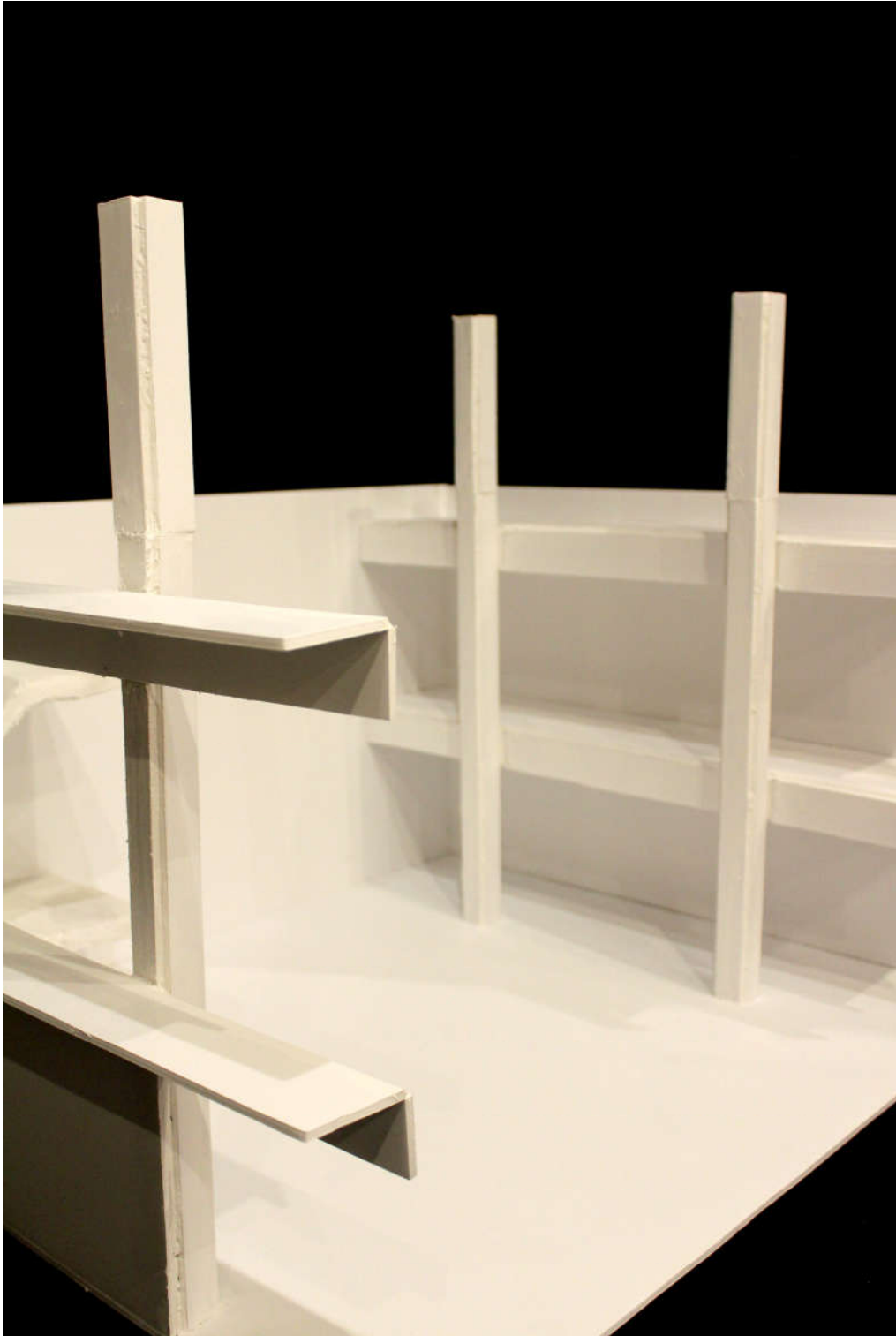


Figura 20 – Ânã Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, 2021.



Figura 21 – Ânã Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, #01 experiãncia, 2021.



Figura 22 – Ánia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, #01 experiência, 2021.

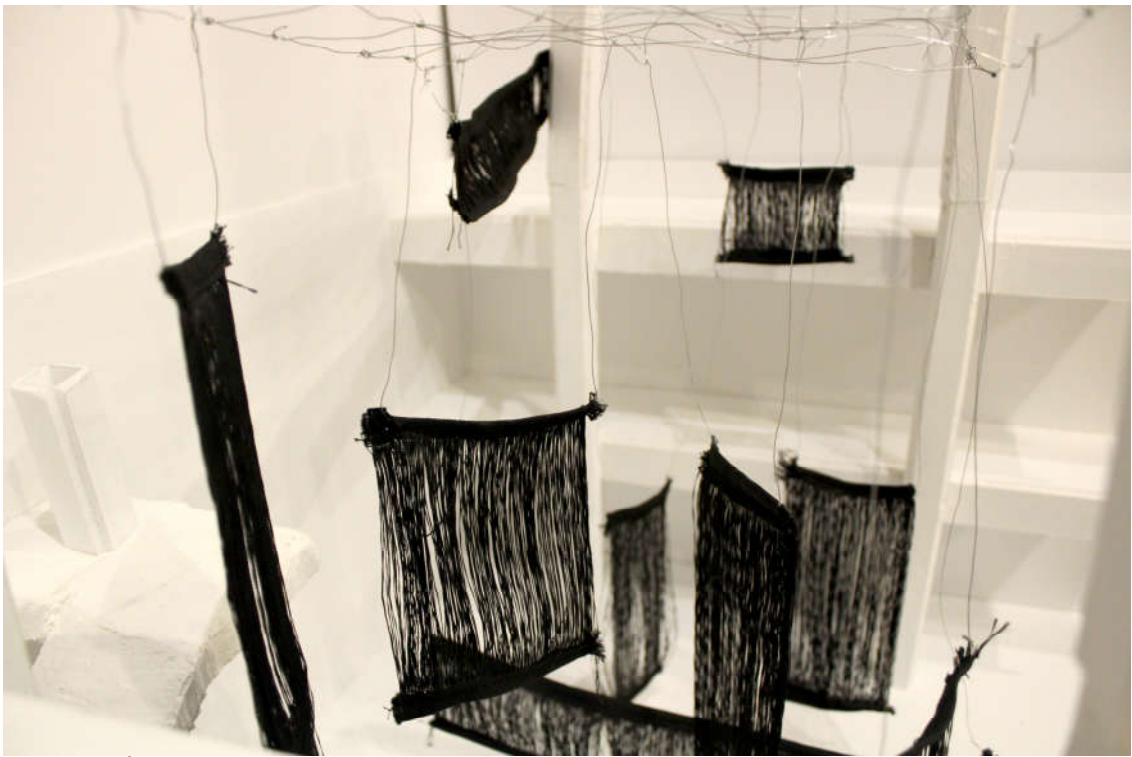


Figura 23 – Ânia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, #02 experiência, 2021.



Figura 24 – Ânia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, #02 experiência, 2021.



Figura 25 – Ânia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, #03 experiência, 2021.



Figura 26 – Ânia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, #03 experiência, 2021.



Figura 27 – Ânã Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, # 03 experiêncã, 2021.

Através desta última experiência (*fig.25-27*) percebi que queria uma obra contínua, quase sem princípio nem fim, um fluxo de linhas que criasse este movimento perpétuo que se expande pelo espaço e que nos abre à descoberta. Descoberta essa que nos provoca essa mesma necessidade de movimento, de percurso, de entrada e saída de corpos, que nesse fluxo se deixam fluir pelo espaço fazendo-se pertencer ao palco.

Criou-se uma obra que se abre a um fluxo contínuo de presenças que se abrem e que se devolvem a si mesmas. Proporcionando à possibilidade, dando-nos um corpo que ao nascer já é outro, que dele já devêm outros. Pois nenhum corpo é só ele mesmo, ele é tudo aquilo que se olhou, que nele se devolveu e que dele se separou e nasceu outro.

Toda a obra foi desenvolvida com o cuidado de pensar no movimento dos corpos no espaço. No que ela iria pedir por parte de cada corpo que com ela se relacionasse, ou seja, existiu um cuidado em entender a relação do corpo da obra com o corpo do espectador que com ela vai co-existir. A sua projeção no espaço não se centra apenas na relação que ela vai ter com esse, mas com cada corpo que nela pode vir a interagir e a relacionar-se. Pois ela é linguagem e essa linguagem irá interagir não só com a linguagem do espaço como com a de cada corpo que decida entrar em palco.

A descodificação e a sensibilidade em entender a linguagem de cada espaço foi um momento de viragem para que no espaço se desse o lugar, o fenómeno da presença. Da mesma forma que existiu essa preocupação para este espaço, ambos os outros espaços foram pensados sob a mesma condição e necessidade. Num segundo palco, este mais contido, fechado em si (*fig.8-10*), foi novamente imprescindível fazer maquetes do espaço, visitá-lo e perceber a relação e a posição do meu corpo nele. Pois esta projeção do corpo no espaço não só acontece com o corpo da obra, como com o meu próprio corpo neste primeiro momento e depois com o corpo daqueles que a habitam, dado que, todas essas relações influenciam as escolhas que iram ser feitas e aquilo que seria a obra.

Sendo um espaço fechado, com poucas entradas de luz senti que este palco pedia uma obra que proporciona-se um ambiente mais imersivo, que trabalha-se a escuridão e a usa-se em seu favor, aproveitando-a, assumindo-a como ponte de ligação entre a obra e o espaço. Pelo que a obra foi pensada de forma a ser a luz neste palco, a única luz existente. Interessou trabalhar a relação entre luz e sombra, a forma como a própria sombra se pode assumir como corpo em palco e estabelecer diálogos e relações com as sombras daqueles que por ela passam. Construir um palco no qual o corpo das sombras

se fundam, isto como que numa dança entre luz e sombra, entre corpos que se encontram.



Figura 28 – Ânia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, 2021.

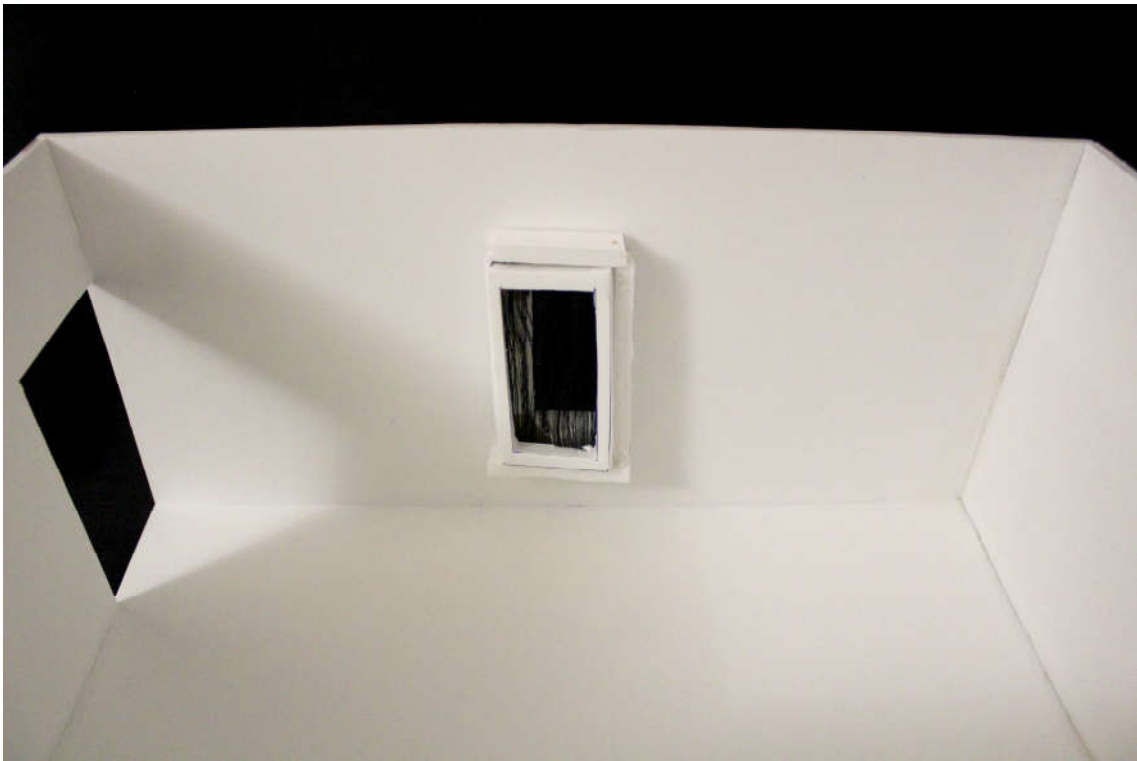


Figura 29 – Ânia Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, 2021.

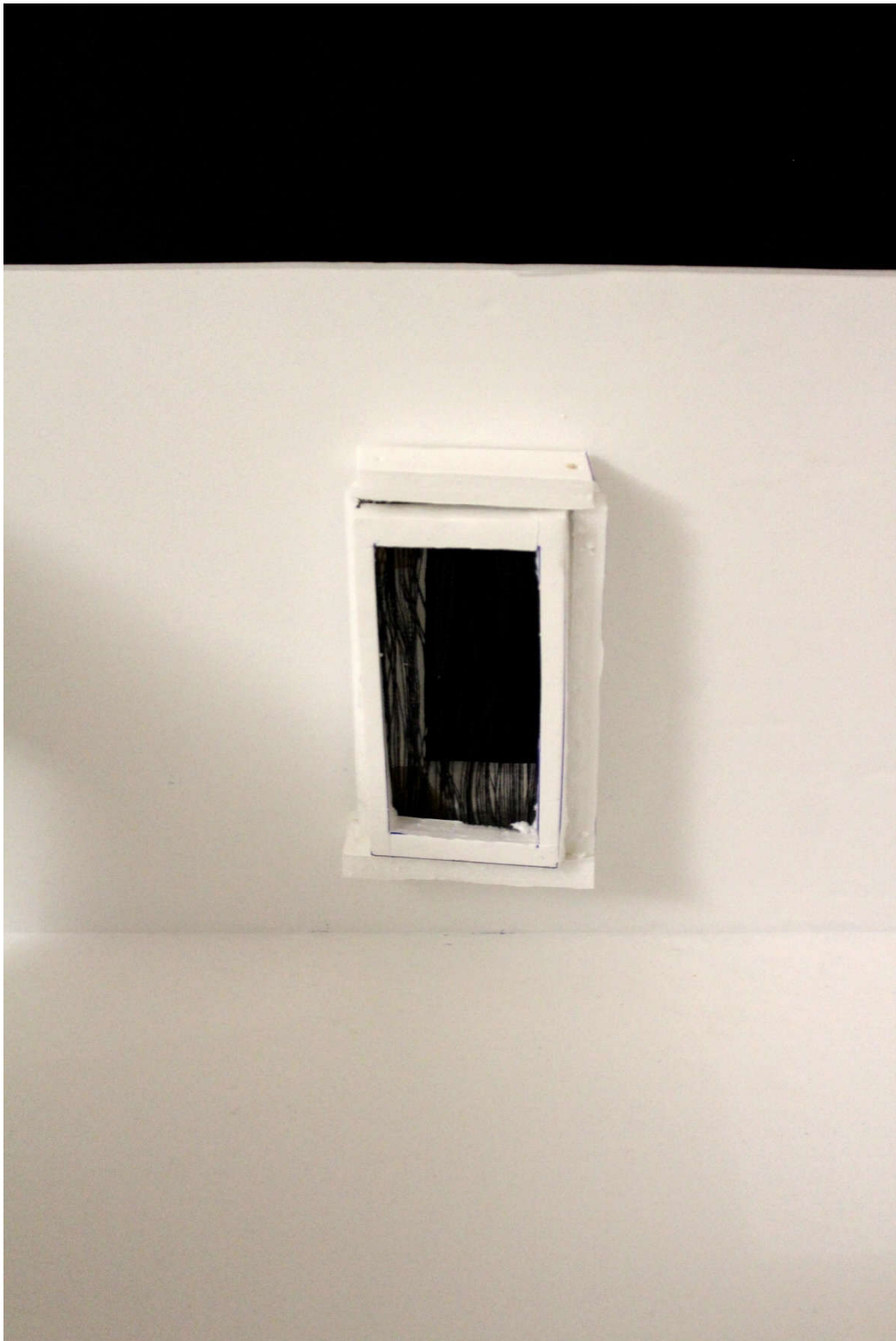


Figura 30 – Ânã Pais – Maquete do espaço expositivo da FCT, 2021.

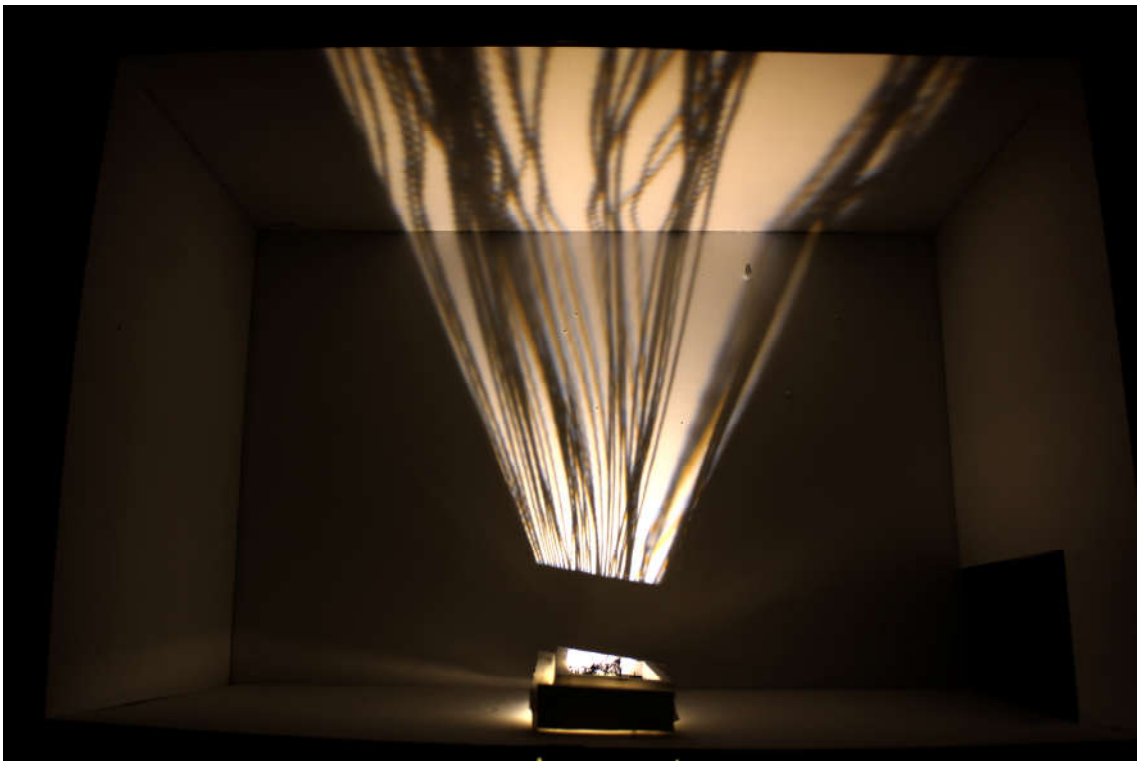


Figura 31 – Ánia Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #01 experiência, 2021.

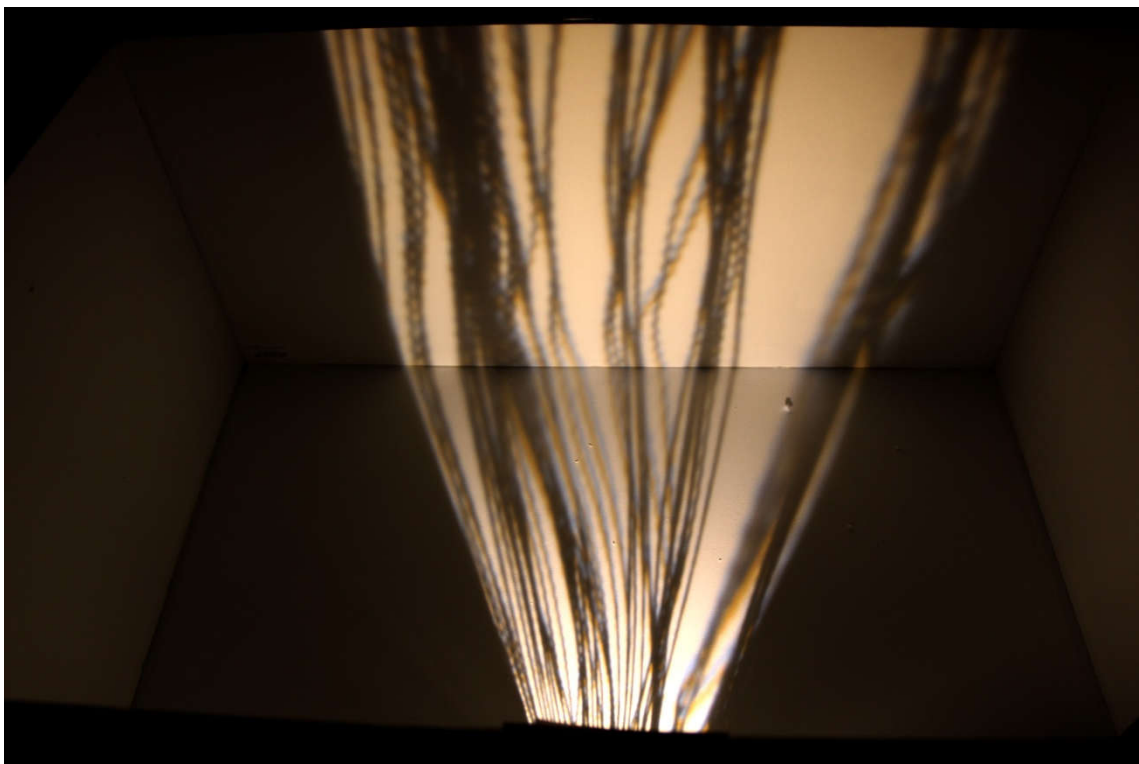


Figura 32 – Ânã Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #01 experiência, 2021.



Figura 33 – Ânias Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #01 experiência, 2021.

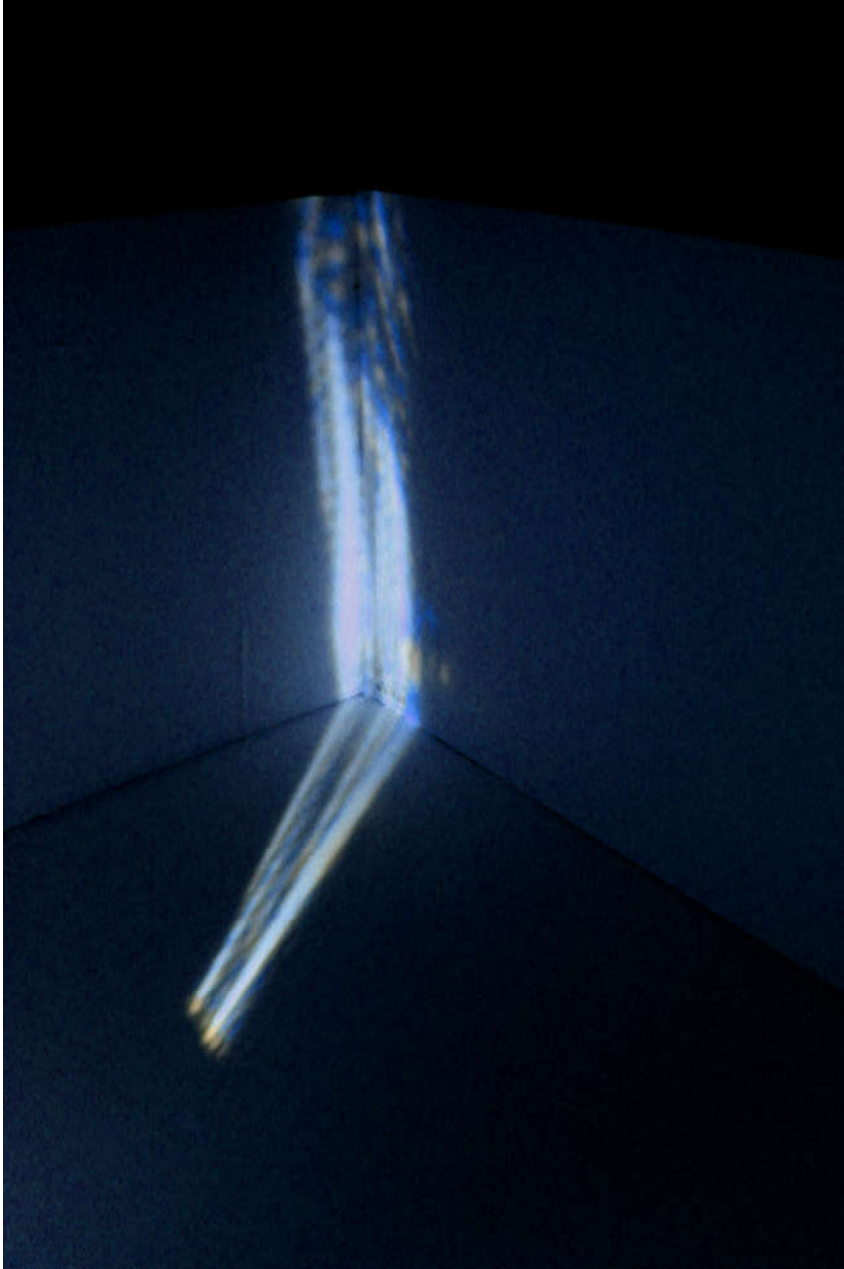


Figura 34 – Ânã Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #02 experiência, 2021.

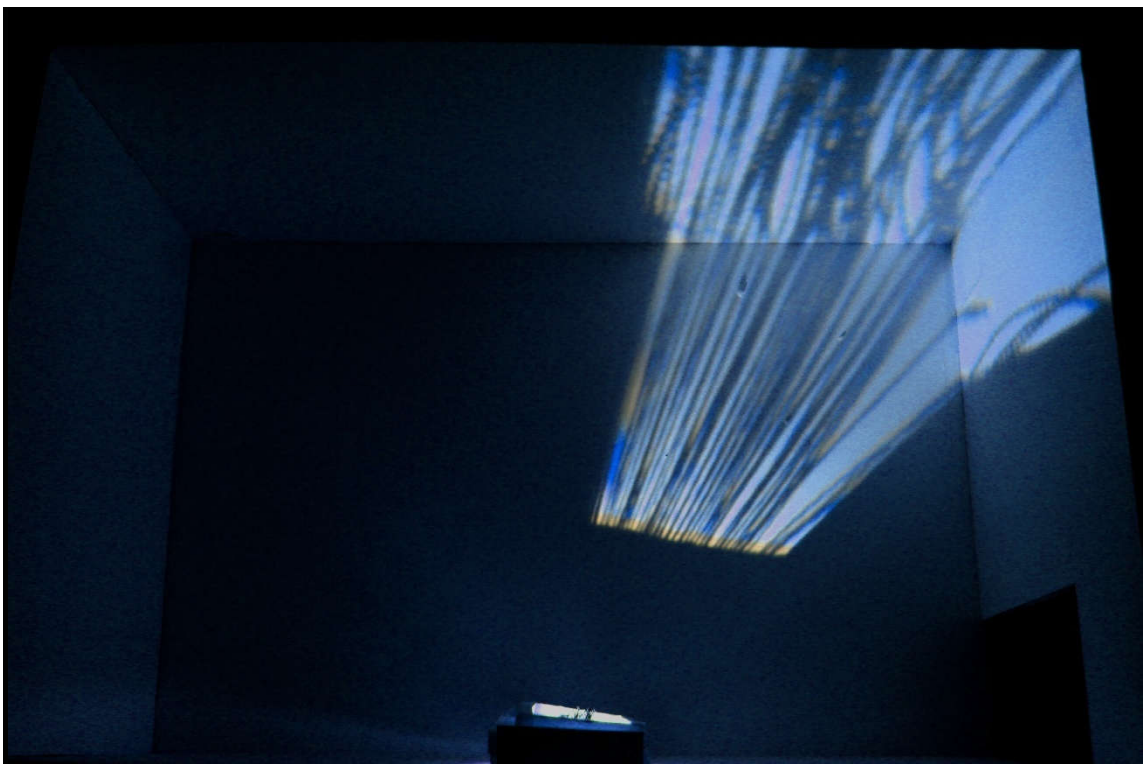


Figura 35 – Ánia Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #02 experiência, 2021.

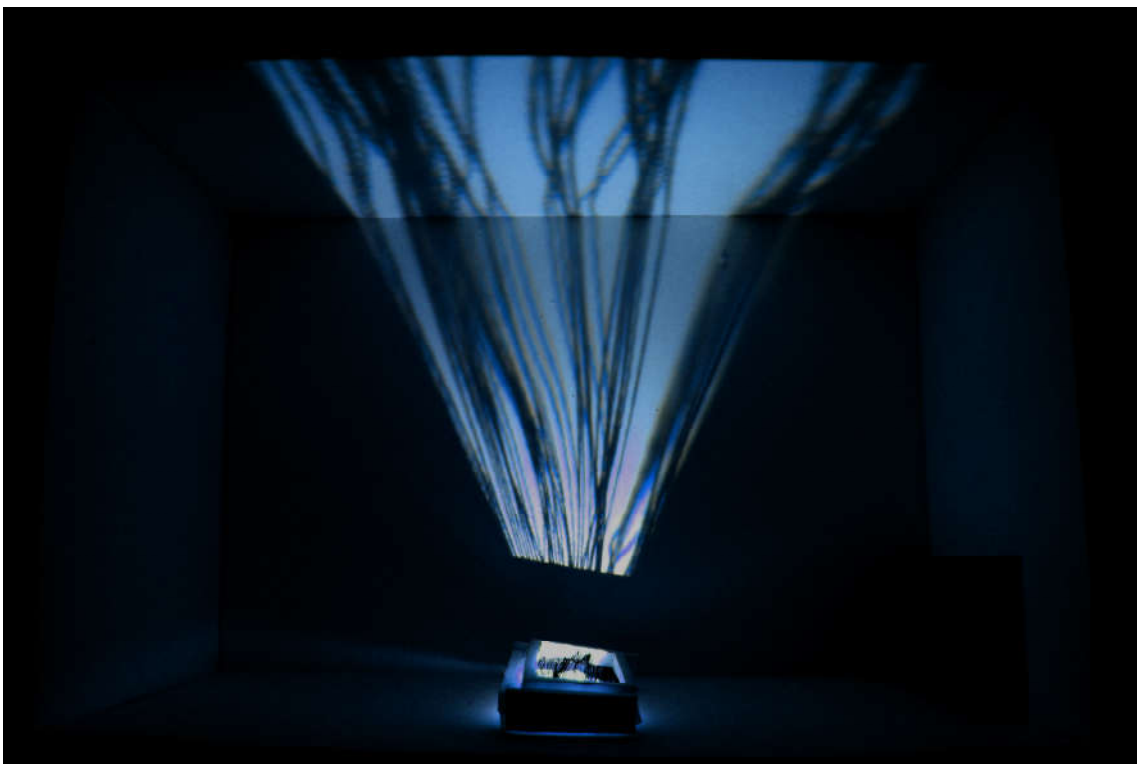


Figura 36 – Ánia Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #03 experiência, 2021.

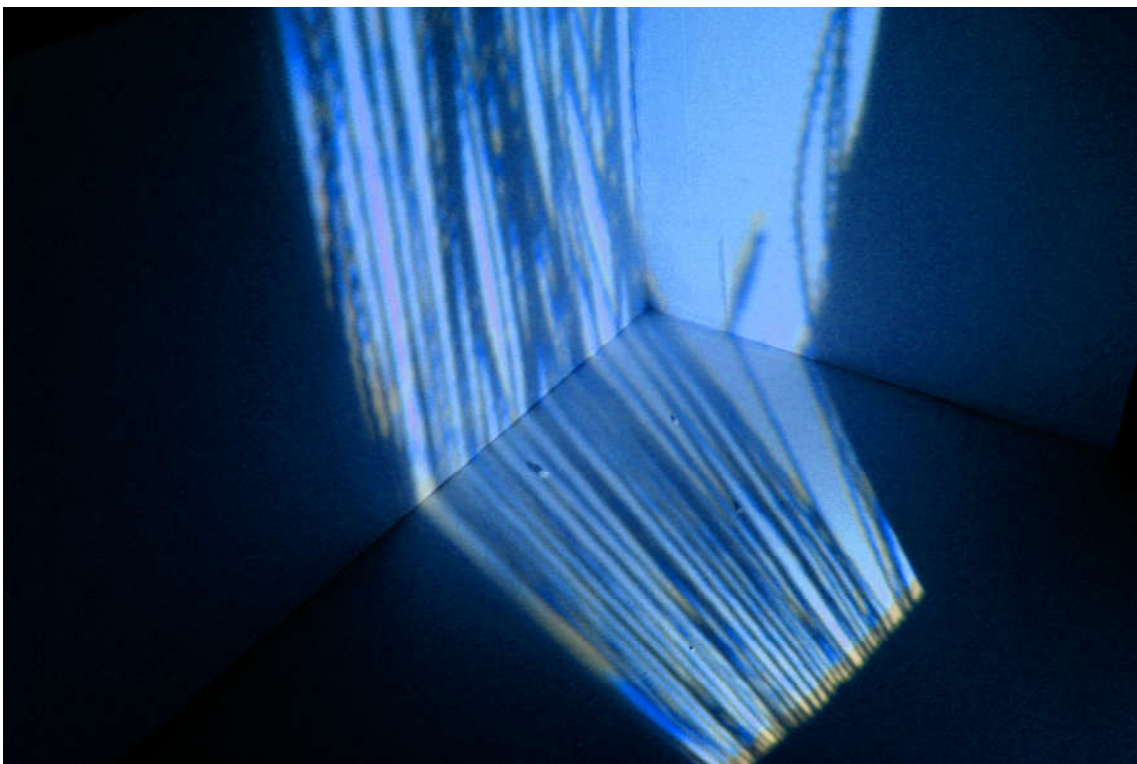


Figura 37 – Ánia Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #03 experiência, 2021.

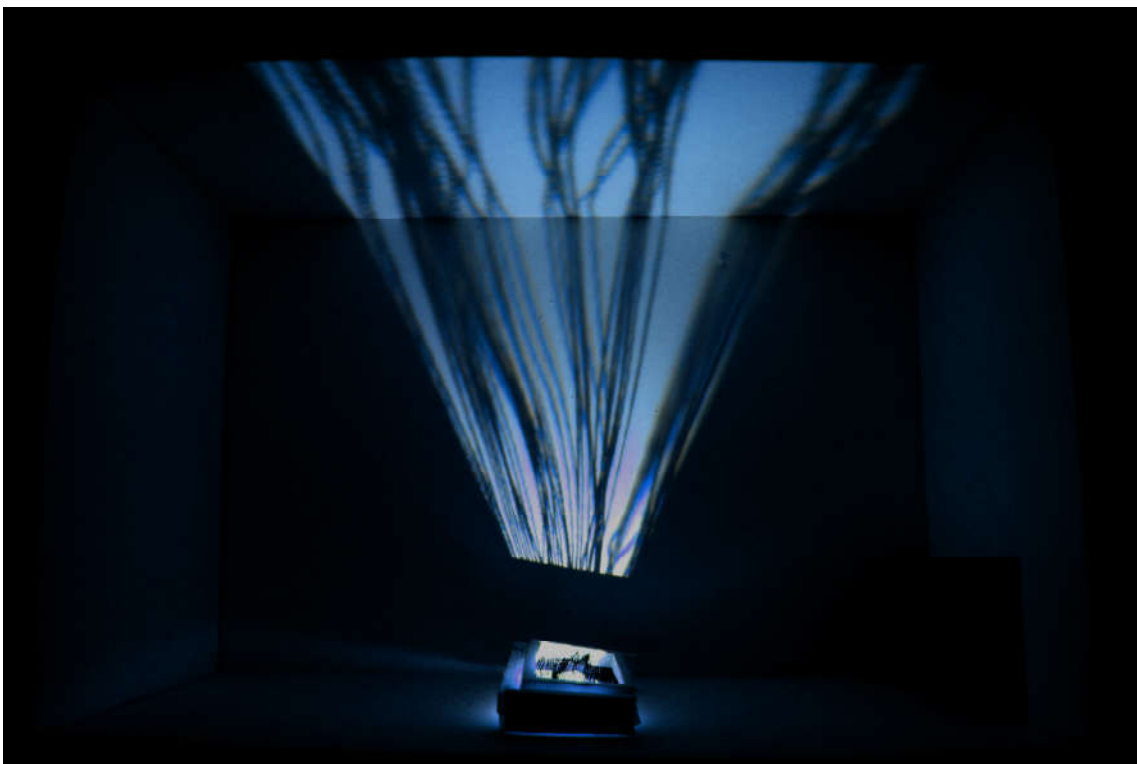


Figura 38 – Ánia Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #04 experiência, 2021.

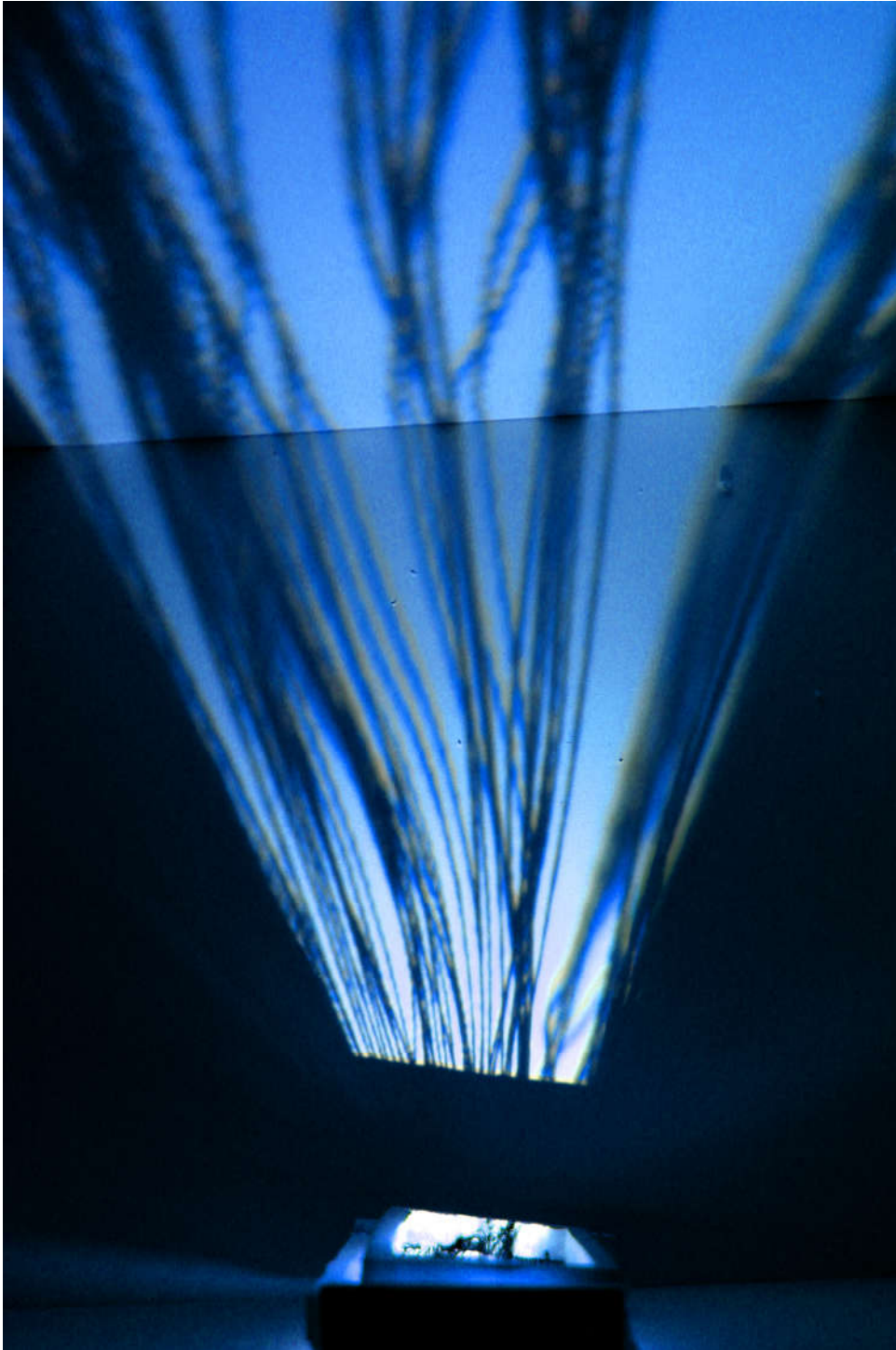


Figura 39 – Ânia Pais – Sem nome, maquete do espaço expositivo da FCT, #04 experiência, 2021.

Esta ideia de uma dança entre luz e sombra não foi só pensada para este palco interior, como também para o palco exterior que se deu no jardim da Faculdade (*fig.8-13*). Esta luz e sombra, controladas e criadas por mim dentro da sala, viajam depois para um palco exterior que pede exatamente o oposto, que toda esta dança se desse de forma inesperada e incontrolável. Admito que foi o espaço que mais demorou a desvendar-se e a abrir o seu palco, levou-me mais tempo e mais atenção pois havia vários factores a ter em conta. Não só pelo facto de estar a trabalhar com um espaço à partida instável e mutável, como também por querer criar algo que não só fosse colocado em palco, mas que fizesse parte dele e aproveitasse as condições que estavam a ser oferecidas pelo mesmo, entranhando-se de centra forma com a sua linguagem de forma “natural”.

Portanto, foi um espaço que, apesar da investigação, apesar dos ensaios feitos através de maquetes digitais (*fig.40-43*) só se descodificou totalmente no dia da montagem e no processo de montagem. Na realidade só sabemos o que é verdadeiramente a obra quando ela ocupa o palco, quando assume a sua presença no mesmo e estabelece uma relação connosco, até esse momento trabalhamos com ideias que podem funcionar e com esquemas que nos ajudam a entender aquele que vai ser o corpo da obra, mas até ao momento em que a obra se estabelece e assume uma presença corporal no espaço, é sempre algo que nos é distante. É no momento de montagem que se aproxima de nós, que o peso se sente, que se torna corpo com peso e sombra.

Esta obra suscitou-me imensas dúvidas, existiam várias possibilidades de existência e de formas que poderiam acontecer. Contudo, depois de um período de análise do espaço, de reflexão, pareceu-me certo trabalhar com aquilo que o espaço em si já proporcionava, querendo apenas salientar o que ali já existia, dar, por sua vez, tela à pintura que o palco já continha. Segundo esta intenção de dar tela, dar um suporte para o que em si já existia; criei através do tecido “paredes” que imergiam dos troncos das árvores e se que estendiam até ao chão penetrando a terra. Desta forma pintou-se através das sombras e criou-se em palco uma pintura dançante em constante mutação influenciada por todo o espaço envolvente.



Figura 40 – Ânia Pais – Ato de amor II e III, maquete do espaço expositivo da FCT, #01 experiência, 2021.

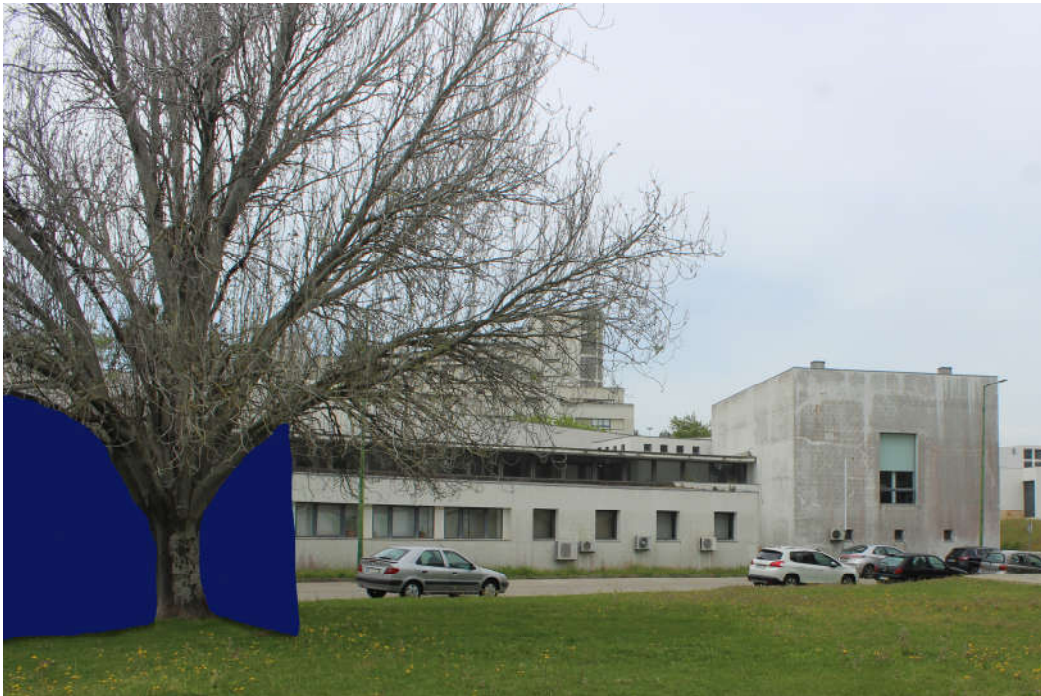


Figura 41 – Ânã Pais – Ato de amor II, maquete do espaço expositivo da FCT, #02 experiência, 2021



Figura 42 – Ânã Pais – Ato de amor III, maquete do espaço expositivo da FCT, #03 experiãncia, 2021

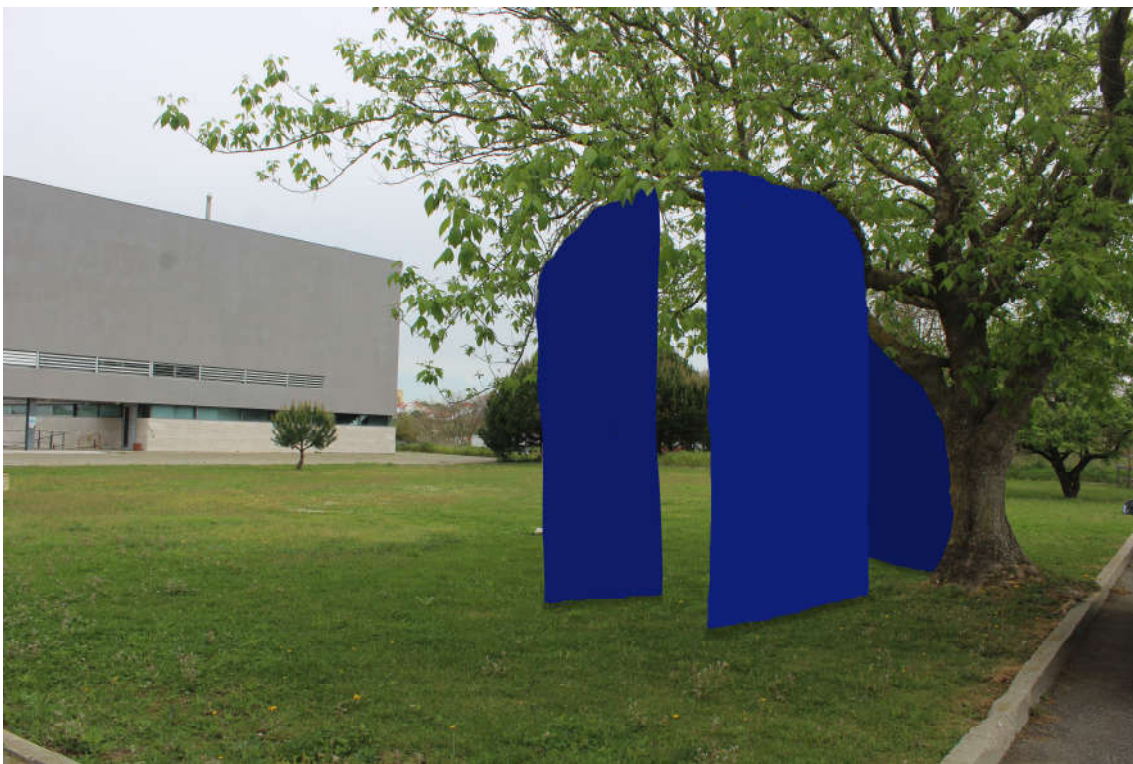


Figura 43 – Ânia Pais – Ato de amor III, maquete do espaço expositivo da FCT, #04 experiência, 2021

Nestes espaços pretendeu-se entender a obra de arte como um corpo, este que vai ser exposto e pensado para um palco que, por sua vez, vai estabelecer diálogos e conexões com outros corpos, num exercício de contemplação e reflexão, como se em palco tudo se tratasse de um teatro cenográfico da paisagem.

Quando falo em teatro cenográfico de paisagem quero pensar, sobretudo, como a paisagem torna o acontecimento autónomo, separado de uma dimensão ficcional ou narrativa. Relativamente ao tempo espacial do teatro de paisagem aproveito para mencionar Gertrude Stein, que procurava essa separação do drama e da história. Um teatro no qual os protagonistas não fossem capazes de se distinguir dos restantes personagens. Esta desejava que o teatro se tornasse mais como uma paisagem, pois Stein considerava que “uma peça que fosse exatamente como uma paisagem não traria dificuldade sobre as emoções do espetador (...) isto porque a paisagem não tem de se fazer conhecer” (como citado em Rebutisch, 2012, p. 150, tradução nossa).

A paisagem textual de Stein parecia ser o ponto para compreender o teatro como uma experiência estética temporal em movimento, e não como uma maldição temporal sobre a acção representada do texto. Pois a acção temporal da acção representada implica uma tensão que se forma entre o espetador e o acontecimento, no qual o espetador ou está a frente ou atrás da representação. Querendo com isto dizer que o espetador se torna ao longo do teatro ansioso e nervoso, isto porque as relações que se estabelecem entre “a coisa que é vista e a coisa sentida sobre o que é visto não acontecem ao mesmo tempo” (Rebutisch, 2012, p. 146, tradução nossa) sem existir uma sintonia de ambos na experiência. Contudo, o que se pode observar no teatro de Gertrude Stein é que apesar de não existir uma atribuição de um papel ou de um texto ao actor, ele continuará sempre a representar algo que não é ele próprio, não atingido por isso a tal desejada paisagem.

O teatro dos objetos, inteiramente sem atores, que integra a figura humana como elemento estrutural espacial semelhante à paisagem, entende-se uma instalação com as mesmas características e preocupações que estão contidas neste teatro, assumindo-a como um teatro de objetos. Se numa instalação os corpos humanos se submetem a uma realidade na qual estão em pé de igualdade com os objetos que lhes são apresentados transmitindo a mesma linha de energia, torna-se possível a absorção do mesmo numa realidade na qual ele não domina e não é superior à natureza.

Não existe texto ou enredo, este está subentendido na encenação dos objetos, atribui-se um papel dominante aqui ao objeto, que possui uma linguagem própria,

podendo compreende-se como uma escritura corporal; o corpo do objeto não é diferente do meu corpo ou de qualquer outro corpo. Constitui-se na instalação um teatro estruturalmente diversificado, no que diz respeito ao texto da performance, tornando-se sobretudo presença, excluindo-se mais uma vez a ideia de representação.

Trata-se de uma experiência partilhada, de um processo e manifestação de energias entre corpos que se situam no palco, experiência essa que se dá por uma iluminação diferenciada, cuidada, que pensa a relação de um corpo com o outro e de que forma se mostra a outro. Sendo que a escolha da sua apresentação influencia imediatamente tudo o que acontece no palco, desde a sua relação com os outros corpos que também lá estão, como com os corpos que nele podem entrar.

A performance surge por meio desta mesma disposição, do cuidado da montagem do objeto ou objetos no palco, que determina o tipo de diálogo, relação e ação que existe em cena, sendo que o significado e a situação de cada objeto são particularmente influenciados por ela. Trata-se de uma visualidade complexa, no qual se coloca a instalação como texto, como um poema cênico no qual tudo se encontra coreografado como que numa dança entre corpos.

O corpo da obra ocupa o ponto central, a instalação apresenta-se como um teatro de uma corporeidade auto-suficiente, que é exposta pelo seu gesto, pela sua presença, pela sua sensibilidade e intensidade. A instalação pode ser caracterizada, de certa forma, como um teatro abstrato, um lugar do olhar, do visual, do espaço, da simultaneidade e da corporeidade, que realiza a sua própria fenomenologia da percepção, a qual se caracteriza pela superação da ficção e da mimese restrita.

4.3. O lugar e a sua relação com o outro

4.3.1. O palco aberto

Tem de se compreender que, apesar de se entender a Instalação como um teatro abstrato, esta vai para além dessa disciplina, assumindo-se com uma autonomia muito particular. Pois ela é tudo o que não é pintura, cinema, escultura, teatro, entre outros, pois tem contido nela todas essas disciplinas, é um conjunto das margens dessas fronteiras. No que se concerne ao teatro, ela consegue superar uma fronteira no que diz respeito à conexão e a uma abertura para com o outro.

Nela, atinge-se a experiência da paisagem, na medida em que a sua experiência é sincronizada com a experiência visual e física do observador, ela dura durante o tempo

que o espetador a quiser experienciar. Sendo que ela permanecerá lá depois quando ele decidir retirar-se, mas o momento será singular, uma experiência estética temporal em movimento. Percebe-se como um quadro sem molduras, um palco que se encontra no nosso plano, como uma divisão aberta na qual o espetador pode pisar e entrar.

Vem destruir e ser, de certa forma, uma fuga à perspetiva, esta que foi criada para um espetador visual que tem apenas um ponto de vista sob uma realidade representada, que possui e tem perceção apenas de uma parte da imagem. Esta desconstrução vem novamente fugir ao drama, pois a perspetiva serve o drama com uma função simbólica, na qual o palco aparece numa totalidade separada, num mundo envolto só em si mesmo, independente de tudo o resto, no qual a audiência só pode entrar através duma janela oferecida como por uma pintura (Bleeker, 2002, p.38). Ao contrário do quadro, este palco aberto não necessita de um ponto de vista pois ele dá-se na totalidade e na realidade ao espetador, dá-se no seu tempo e espaço, fazendo dos que recebem, presenças.

O que faz com que a postura do espetador mude drasticamente, passando agora a mover-se no espaço da obra, entre os objetos e os corpos, não se encontrando sozinho. O que o faz ganhar uma consciencialização da sua própria presença no espaço, do seu Ser-tempo e espaço, do seu próprio corpo e da sua relação com os outros corpos, estes que constroem a sua passagem pelo palco, que obstruem o seu caminho, que dialogam e comunicam com ele, local no qual se “experiencia a experiência” (Petersen, 2015, p. 55).

Abrir no espaço o lugar, dar a experiência do lugar ao outro é um processo de unificação, unificação do espaço com o eu que se devolve enquanto outro, e o outro que é comum a todos; o outro que todos somos e que em todos nos vemos refletidos. O outro que é a experiência da experiência, o que se olhou, e o palco o vazio onde todos os olhares se olham, onde todos nos devolvemos como outros.

Constrói-se um palco de inclusão, de obras que são criadas com a consciência da necessidade do outro, da presença e do impacto do outro. Pois só através desta inclusão de um outro, ou seja, de um corpo que acompanha o corpo da obra é que é possível dar continuidade à presença, à abertura e à descoberta. Logicamente, um palco inclusivo é um palco aberto, onde não são estabelecidos limites entre o que é meu e o que é do outro, pois eu já sou o outro, um palco aberto requer que todas as paredes de separação entre ele e o público sejam abatidas, destruídas.

Na instalação, o outro é um parceiro na descoberta do palco, a sua abertura começa por um impulso que é estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a sua necessidade. A linguagem que se forma e modela é o resultado de um processo de compreensão desse palco e das minhas motivações. A sua abertura assume a sua necessidade de uma experiência partilhada, onde se quer por tudo em relação.

Esta abertura orienta-me enquanto artista, o movimento e o ritmo que acontece em palco pela entrada do público torna a obra mais verdadeira. Através desse processo a linguagem do palco torna-se mais clara, o caminho começa a orientar-me, esquecendo-me de mim e observando o outro, percebo a obra, o palco. Entendo o que falta, o que resulta, o que ainda está por resolver, percebo que linguagem se conseguiu atingir, a palavra que ecoa ao meu redor, por sua vez, a comunicação que se estabelece.

Já não sou só eu que coordeno ou que me dou como encenadora deste palco, é o próprio palco, a obra que me guia no seu processo de construção de acordo com as suas necessidades, pois “se o que queremos é que a peça seja ouvida, então teremos de invocar o seu som” (Brook, 2016, p. 52) e construir a obra é ter a sensibilidade de ouvir o som que lhe é próprio e invocá-lo. Descobrir o a cada passo que dou percebo como a palavra deve ser dita, como este som se pode fazer ecoar pelo espaço isto num processo que resulta da observação e da experiência.

Quando o palco se abre percebe-se a corrente que flui em dois sentidos, o som da obra expande-se, ganha outra intensidade é como se ela estivesse à espera pacientemente por esta atitude para poder dar-se no seu potencial máximo. O público vê-se em ação, assume a sua posição em relação à obra, dá e recebe em palco. É como se na criação da instalação, se instaura-se um espírito, uma atmosfera, e o público entrasse nesse espírito, nessa atmosfera e fizesse parte dela, da sua forma de estar.

Quando digo que o outro, ou seja, que o espectador é um parceiro no processo da criação, digo-o pela tomada de consciência que o artista deve ter sobre ele, sobre o seu corpo e o seu impacto. Pois o artista trabalha para si próprio, para responder à sua necessidade, ele cria para si, mas também para o outro. Ele dá de si ao outro, e embora o seu processo seja muito íntimo e pessoal, o espectador está sempre subentendido nesse processo, ele está lá e não está, precisa de ser esquecido, mas ao mesmo tempo presente na consciência durante o processo de criação.

A instalação torna-se como que num acontecimento, um momento singular de partilha de energias, um lugar de ritmo, movimento e transformação que é trazido para o espaço. No qual não se exige nada, de repente num espaço comum, como o espaço da

Faculdade de Ciências e Tecnologias, um espaço de carácter académico, de investigação e estudo, num espaço de biblioteca; dá-se um palco, instaura-se um palco e todos pisam esse palco, entrando assim no espírito da obra e fazendo parte daquilo que ela é. No fim todos acabam por ser personagens de cada cena que se propõe, contribuindo para o funcionamento e para a linguagem da obra.

Pode perceber-se a instalação como um happening, e aqui aproveito para fazer referência ao trabalho de Christo e Jeanne-Claude, que a meu ver olham o mundo como um palco aberto, no qual o próprio mundo, o contexto de cada espaço, de cada pessoa faz parte desse palco que eles abrem no espaço. Tudo aquilo que nos pode parecer que é exterior à obra, é lhe de facto interior e faz parte dela, pois ela não se separa do outro, ela é com o outro. O palco já lá está, na realidade, o palco para o artista é o próprio mundo, ele apenas tem a sensibilidade necessária para o conseguir abrir e a obra é sobre isso, sobre o ato, o gesto que está em abrir o palco na terra.

De facto, Christo e Jeanne-Claude são uma grande referência para o meu trabalho, elevando esta consciência de abertura e de acontecimento que o momento instalativo pode conter em si. Estes são mundialmente conhecidos pelas suas grandes intervenções em espaço dito públicos, como em meios urbanos e meios rurais. Esta mentalidade que considera o mundo como espaço expositivo - de que o trabalho já não se pode conter dentro de quatro paredes e têm agora a necessidade de se expandir para o mundo, lidar com o terreno, com a natureza e com o quotidiano de uma sociedade - interessa-me muito.

Rosalind Krauss designou esse acontecimento como o campo expandido da escultura e o grande renascimento da land art (Malpas, 2007, p. 15), na qual surge uma grande preocupação com o espaço, com o lugar, com a paisagem e o ambiente no qual a obra está inserida, sendo que Christo e Jeanne-Claude pertencem a este tipo de pensamento, postura e atitude. Estes tentavam ao máximo escapar desse espaço convencional e experimentar a realidade do mundo lá fora; existe toda uma ideia de migração por detrás das suas obras, de deslocação e nomadismo. O lado performativo é inerente ao processo da land art, o processo é uma viagem, o mundo é como um palco, no qual qualquer coisa pode acontecer, ele é a origem e o ponto de partida para a criação da instalação, do acontecimento, do momento e da experiência.

Inspira-me esta atitude, faz-me querer ir além e procurar mais e ambicionar mais do meu trabalho. Que as obras se dêem ao espetador também na sua própria terra e de dessa terra se devolva o mundo, que o essencial seja o processo e a descoberta desse

mundo, desse palco instalativo e da sua abertura. Pois a obra não é o objeto que se insere no espaço, o trabalho de arte não é sobre esse objeto em específico, mas sobre o processo, sobre a abertura, sobre a experiência da obra, desde a sua construção à sua finalização e ao tempo de exposição. Como Christo menciona várias vezes a obra é “all the togetherness” (Harvard University, 2016), toda a união dos acontecimentos e a fisicalidade que ela suscita tanto com o espaço, como com o artista e os espectadores.

Tomo como referência o documentário “*Christo in Paris*” de 1990, acerca da obra *The Pont Neuf Wrapped* (fig.44 e 45). No qual a obra está completamente dependente do espaço onde vai ser inserida, tudo nela é pensado em função desse espaço, enquanto o espaço não lhes é cedido a obra não pode existir no mundo material. As obras são sobretudo sobre a presença, gestos, eventos (happenings) e performances que têm um momento único no tempo e no espaço, sendo por isso presenças irrepetíveis. “O happening é pensado enquanto um novo objeto, uma nova construção que encontra lugar no mundo, que enriquece o mundo, que é adicionado à natureza e que passa a existir a par da vida quotidiana” (Brook, 2016, p. 79) .



Figura 44 – Christo e Jeanne-Claude - *The pont Neuf Wrapped*, 1975 – 85, Paris.



Figura 45 – Christo e Jeanne-Claude - **The pont Neuf Wrapped**, 1975 – 85, Paris.

O palco aberto proporciona por sua vez à performatividade da linguagem, essa que não é apenas um meio de comunicação, mas de transformação, ela modifica o pensamento, introduz-se como algo que vem concretizar uma ação. Aparece como uma emergência, uma necessidade, um fenômeno que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos, esta “é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (como citado em Zumthor, 2000, pp. 31- 32). O artista vem colocar tudo em causa, criar uma ruptura na realidade introduzindo uma nova possibilidade ao exprimir um desejo de realização. Através desse desejo de realização vem modificar o olhar, forçando o público a ver a espectacularidade do acontecimento, mediante uma comunicação, um discurso poético e sensível.

O artista é o encenador do seu palco, ele dirige, posiciona e estabelece as relações que pretende entre a obra e o espaço, sendo que uma das coisas que mais surpreende é também aquilo que ele não pode controlar, os aspetos naturais da paisagem, os espetadores, que dão uma nova vitalidade à obra. A obra é pensada como uma imagem de cena em movimento, uma imagem de cena em aberto, em ação, que está numa perpétua comunicação com os espetadores e com aquilo que cada um acrescenta à cena.

Com cada palco surge como que uma nova experiência, uma nova vida, não existe uma experiência igual. Para além da obra *The Pont Neuf Wrapped* proveito para salientar as obras *Valley Curtain* (fig. 46), *Running Fence* (fig.47) e *The Floating Piers* (fig.48). O palco que se abre em cada espaço é uma novidade, um novo conjunto de ações e reações, uma manifestação da energia e do espírito do lugar provocada por uma envolvimento íntima com o meio, pois quando no espaço se abre o lugar, esse toca-nos de maneira diferente, ganha uma capacidade transformadora e a obra é a experiência desse fenómeno.



Figura 46 – Christo e Jeanne-Claude - **Valley Curtain**, 1970-72, Colorado.



Figura 47 – Christo e Jeanne-Claude – **Running Fence**, 1972, California.



Figura 48 – Christo e Jeanne-Claude – **The Floating Piers**, 2014 - 16, Itália.

4.3.2. A performatividade do espetador

Como seria de esperar, esta abertura possibilita não só uma performatividade cénica, como já foi referido, mas uma performatividade entre corpos que acontece no espaço pela entrada e saída de espetadores, pela maneira como cada um decide pisar o palco, entrar em cena e pela maneira como cada um decide interagir com aquilo que o rodeia. Pode tomar-se como exemplo Ilya e Emilia Kabakov cujas instalações fazem lembrar também palcos (*fig. 49 e 50*), nos quais confrontam o espetador com o espaço e os seus elementos.

Os seus palcos abandonados são identificados num contexto museológico como palcos encenados. As suas instalações teatrais vão ao encontro e convergem com o teatro de paisagem que Gertrude Stein explorava, contudo na paisagem de Kabakov o espetador encontra-se no espaço e move-se com o mesmo. O espetador não existe fora do contexto da obra, ele está dentro da obra, ele faz parte do momento e do acontecimento.

A esta evolução da experiência do espetador que deixa de ser apenas o observador (aquele que vê) para passar a ser incorporado e parte fundamental do palco – parte da acção - Kabakov denominou de *Total Installation*. No qual se afirma que o actor principal da instalação é o espetador, pois toda a instalação é guiada e orientada pela sua percepção. Sendo que este não está na instalação para ler ou descobrir o que o artista quer ou não dizer, mas sentir como a obra se relaciona com ele mesmo.

Um dos principais objetivos para activar o espetador na obra é acabar com a barreira que existe entre ele o artista, quer-se uma mentalidade que considera o espetador exatamente o mesmo que o artista. Isto para que o artista consiga despertar no espetador as mesmas experiências que ele próprio experienciou, pretende-se trabalhar a obra de forma que o espetador não procure a experiência através do artista, mas através de si próprio.

Neste teatro, o artista é o director e cineasta da peça, aquele que estrutura toda a cena tendo em conta essa mesma posição que o espetador toma no espaço cénico, pois este pertence à estrutura. A experiência do espetador é a experiência da obra; ao entender isto cria-se um caminho, uma passagem, vários momentos de compreensão no qual a obra se vai deixando descobrir e experienciar consoante o caminho feito por cada espetador.

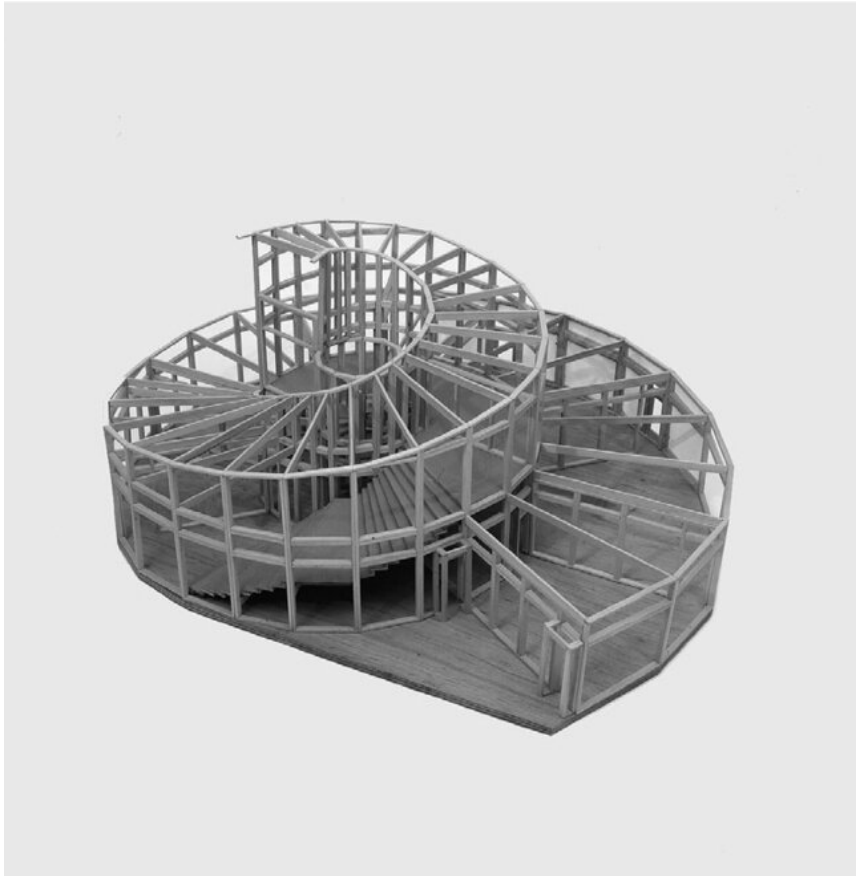


Figura 49 – Ilya e Emilia Kabakov – *The Palace of Projects*, 1998.



Figura 50 – Ilya e Emilia Kabakov – *The Palace of Projects*, 1998.

No teatro do acontecimento a encenação surge como uma construção que nunca acaba, ela é a junção de vários fragmentos que são expostos e que se desvelam ao longo do caminho pela entrada e saída de espetadores. Em cada entrada juntam-se e perdem-se fragmentos de acordo com a experiência de cada espetador, interessa essa singularidade da obra, interessa que ela seja uma coisa diferente de acordo com as relações que vai estabelecendo e construindo ao longo do seu caminho. A instalação torna-se algo com uma linguagem mutável e transformadora; nessa singularidade abre-se a si mesma na possibilidade de cada um que a habita. Cada um que a percorre escolhe e junta os fragmentos que lhe fizer sentido juntar através da sua experiência, é ao caminhar que se descobre a obra, que se lê o seu texto e que se entende a sua escritura.

Coloca-se o espetador numa posição de destaque, este faz parte e é pensado dentro da estrutura da composição da obra. É-lhe activada a presença, tornando-se um ator da cena apresentada, fazendo por isso parte da descoberta e do texto da mesma. É como que se, de certa forma, o espetador se converte-se num *performer*; ele está dentro do acontecimento, ele toma a sua posição no tempo e no espaço, quase como se se tratasse de um sonho, ele entra neste ambiente imersivo e é quase engolido nele. A esta envolvência psicológica e física do sujeito num ambiente imersivo, como se tratasse de um sonho, é caracterizada por Bishop como uma das quatro possíveis interações na instalação. Em *Installation Art*, Bishop refere exactamente a obra *The Man Who Flew into Space from his Apartment* de Kabakov (fig. 51 e 52) para pensar sobre esta possível interação do espetador com a instalação, no que diz respeito ao sonho (Bishop, 2005, p. 14).

Esta é uma das interações que me faz sentido refletir quando penso na relação da obra com o espetador. O que se compreende como *Total installation* nesta possibilidade em que se toma a instalação como um sonho, é que se constrói um ambiente imersivo, no qual o espetador não está só rodeado de um cenário físico, mas é submerso pelo trabalho, inundado de certa forma por ele e puxado para o seu contexto. O espetador ocupa no trabalho uma posição central, o sonho que ele vai habitar foi e é construído para ele, em função dessa habitação, em função da presença do seu corpo e da sua posição no espaço.

A *Total Installation* é um lugar onde habitam consciências, é onde se dá, a meu ver, o fenómeno do sujeito; percebemos isso através do trabalho de Kabakov, abre-se o espetador à experiência da experiência, ao seu fenómeno, ela faz manifestar em cada um associações culturais, quotidianas, indo à memória pessoal de cada um e à sua

experiência íntima. De repente, o caminho que o espectador percorre na obra já não é um caminho qualquer, mas é o seu caminho, ele reconhece-se nele. A obra surge quase como um gatilho que nos acorda para essa visita interior que nos abre ao reflexo dessas vivências, dessas memórias, dessa consciência que nos são agora devolvidas.



Figura 51 – Ilya e Emilia Kabakov – *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, 1985.



Figura 52 – Ilya e Emilia Kabakov – *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, 1985.

Bishop fala-nos ainda das três outras possibilidades de interações da instalação para com o espectador, sendo que na segunda possibilidade são exploradas as possibilidades da experiência da perspectiva do observador, a terceira enfatiza a perda da sensação do “eu” recorrendo ao trabalho de Freud e Lacan e a quarta que remete para uma implicação política relacionada com o papel ativo do observador (Bishop, 2005).

Não só me interessa esta primeira possibilidade que Bishop fala como também é de salientar a terceira possibilidade de interação. Na qual, se dissolve a distância do espectador entre si e os outros, neste caso entre si e a obra, na qual este se envolve por completo no ambiente e na experiência do acontecimento. Este é como se ficasse submerso num pleno esquecimento de si próprio, numa expansão da consciência individual que retorna ao mito, à redescoberta do ritmo, do movimento, da dança e do corpo.

Parece contraditório, mas penso que é um seguimento da primeira possibilidade que se verificou, aliás se pensarmos e retornamos à viagem que fizemos no que concerne ao artista, percebemos exatamente que ganhar a consciência da nossa consciência, da nossa subjetividade, do espaço e do tempo que somos é o primeiro passo para o esquecimento. Contudo, paradoxalmente, é através dessa subjetividade, através dessa viagem íntima e dessa tomada de posição que chegamos à abertura da presença, que abre o espaço ao lugar, chegando assim a essa imersão do *eu* no *outro*. O espectador não só se vê refletido na obra, como se vê devolvido na mesma, é interessante pensar nisso, pois é nessa devolução que penso existir a terceira possibilidade de interação que Bishop menciona, pelo menos, no que diz respeito, a este teatro do acontecimento.

Na devolução encontramos o eu que acaba por se dissolver no acontecimento, por se entregar ao vazio, o eu que já é obra, que já é outro, o eu que está expandido no fenómeno do acontecimento, que se viu, que se olhou e que, por sua vez, se devolveu, não na sua forma, mas na forma daquilo que viu.

A obra é todo este caminho, é toda esta troca de fragmentos que se dá entre os sujeitos, todo o diálogo que se fórmula e a viagem que acontece. É simplesmente um dar e receber constante, de quem chega a um ponto que já não sabe o que está a dar, nem o que está a receber, só sabe que habita e está presente nesse fluxo constante que está em perpétua transformação.

5. O teatro de paisagem

A instalação pode compreender-se como um teatro abstrato, dos objetos, no qual a figura humana é integrada como um elemento estrutural espacial semelhante à paisagem. Construída através de objetos que são posicionados no palco, aos quais se atribui a noção de corpo, passando a ser vistos e pensados como um *outro* que habita o espaço, com as suas necessidades e linguagem específica. Não existindo enredo ou texto narrativo o diálogo dá-se no vazio da cena, vindo assim a construir uma nova comunicação visual e física entre o acontecimento e o espetador através de uma escritura corporal.

O espetador encontra na instalação um espaço no qual se move em simultâneo com a situação, fazendo por isso parte do acontecimento. Faz parte dos elementos que constroem e estruturam este teatro, entregando-se ao vazio, entregando-se ao *outro* no qual se vê refletido, separando-se do texto; torna-se, sobretudo, presença, corpo da obra.

A instalação é o fenómeno do momento presente, um momento de sintonia com a situação, no qual a atenção e as energias estão centradas no fenómeno do acontecimento. Um teatro de uma corporeidade auto-suficiente, exposto pelo gesto, pela sensibilidade e sobretudo pela presença, que realiza a sua própria fenomenologia da percepção. Sendo que o homem se dá como uma parte de um todo no acontecimento, não estando separado da situação atingindo por isso a experiência da paisagem.

A *outra noite* transporta-se para o espaço abrindo nele o seu lugar, lugar esse que abre o seu palco na terra e nela mostra o seu mundo, um palco instalativo no qual se dá o teatro de paisagem.

Porquê chamar a este teatro, teatro de paisagem e não apenas teatro do acontecimento? Pois o acontecimento, o seu fenómeno corresponde ao fenómeno da paisagem. O conceito de ação dissolve-se em favor do fenómeno, o fenómeno é o estado imersivo, a distância, a proximidade, a singularidade, a essência individual, a unificação, a parte do todo, a expansão da consciência, estar e habitar em si, para que em si se encontre o *outro*, o *outro* que sempre nos habitou e ao qual sempre pertencemos. É a abertura à fragmentação e, por sua vez, o acesso à extensão e à unificação.

Ao logo da investigação tenho vindo a fazer referência a esta experiência da paisagem que se quer fazer sentir e experienciar no espaço. Ora, com o lugar, com a sua

abertura, com a instauração da sua presença e do seu palco, penso que encontramos neste lugar o acontecimento da experiência da paisagem.

A paisagem é onde nos perdemos, onde nos encontramos. É onde a casa nos é dada a ver através da sua luz própria, dada a ver por tudo o que ela é, onde acedemos à sua estrutura, às suas raízes, à sua sombra. Ela vem por tudo a nú, o termo paisagem, como já referi, surge deste estado imersivo de quem contempla, de quem olha e se deixa perder no que vê. Olhar o teatro, a instalação, como quem olha e contempla uma paisagem. Perceber, enfim, a instalação como o seu fenómeno.

Isto por encontrarmos na instalação as sensações, o diálogo que ela em si desperta. Ela absorve-nos, mas ao mesmo tempo, expande-nos, faz-nos ir dentro de nós mesmos e simultaneamente faz-nos sair de nós mesmos. Faz-nos habitar no nosso ser e sair de nós para lhe pertencermos, para a habitarmos.

Talvez esta relação surja para mim de forma muito natural e espontânea. Sinto que descobri na instalação todas as paisagens que me habitam. Descubro nelas o meu corpo, o meu espaço e o meu tempo. Na fragmentação, no vazio encontrei-me dentro de um todo e continuo a encontrar-me, a habitar-me e a desabitarmos, a construir e a destruir a casa só para olhar uma e outra vez.

Falar de instalação para mim é a mesma coisa que falar de paisagem, e tento aqui ser o mais pessoal possível e dar a conhecer a minha forma de ver as coisas. Pois, não consigo explicar isto de outra forma, não me é possível dar a conhecer esta experiência sem a descrever como a sinto.

É sobretudo a presença que se faz sentir, talvez seja pela minha prática no ateliê, suponho, pelas minhas vivências, pelo local onde cresci, vivi e vivo, pela paisagem que desde nova sempre me engoliu, à qual sempre pertenci. Nem consigo pensar no meu ateliê como um sítio fechado em si mesmo, tenho o meu local de trabalho, o local onde concretizo, mas o meu ateliê sempre foi todo o território onde vivo. Sempre foi toda a paisagem que me envolve e à qual posso chamar de casa.

Ando pela terra, vagueio por ela, perco-me na paisagem que me é circundante. Contudo esta sensação de perda não é algo que afronte, não é uma coisa assustadora. Ao entrar pelas suas sombras, ao vê-la nas suas formas encontro-a e encontro-me. Perco-me nela, para me encontrar em mim. Perco-me de mim para a encontrar a ela. Neste fluxo contínuo existe a consciência acerca da sublimidade do seu fenómeno. Pois, encontro-me no *eu* que, por sua vez, faz parte do todo, no *eu* que, por sua vez, sempre foi o *outro*.

O *outro* que sempre esteve em mim, a paisagem é a casa que se expõe pela sua luz e pela sua sombra, sem ter medo do que é. Apenas é.

Ao vaguear por ela acompanhamos, percebemos que fazemos parte de toda a sua transformação, que nos transformamos com ela, fazemos parte do seu fluxo. A paisagem é um acontecimento autónomo, no qual o meu corpo não lhe é separado, não lhe é indiferente. A minha presença, não é mais nem menos do que a presença de um outro no seu acontecimento, ambos somos presenças da sua presença. A experiência da paisagem está na sua dissolução, na incapacidade de distinguir o que é mais ou menos, o que tem mais ou menos valor, na incapacidade de distinguir o que é meu e o que é do outro, na incapacidade de definir onde começo e onde termino. A experiência da paisagem está no meu encontro e na minha dissolução.

A paisagem é a descoberta sem fim, a presença que não se fecha, que está em constante movimento, é o Ser-tempo e o Ser-espaço de cada corpo que a habita. É a abertura constante do ser, ela toca-nos a todos de formas muito diferentes, abre-se em nós e desponta em nós pensamentos, emoções, sensações que nos são próprias, que nos faz ganhar consciência de nós mesmos, do nosso fenómeno. Ela tem como característica esta experiência muito pessoal que nos expõe ao nosso ser e sentir, ou seja, faz-nos atingir a essência individual no qual chegamos ao conhecimento transcendental.

Contudo, no momento, não é sobre fazer conhecer o que quer que seja, não se faz este caminho com o intuito e a intenção de chegar a esse conhecimento. Este caminho faz-se pela sua experiência, é sobre habitar no que acontece e tudo surge à consciência de forma muito intuitiva através dessa essência. A paisagem não tem de se fazer conhecer, não se quer desvendar a paisagem, dissecá-la, por assim dizer, isso pouco interessa.

O que interessa é a sua capacidade de nos permitir *estar em* para *ser em*, pois ela dá-nos o espaço que permite esse feito, ela dá-nos, abre-nos ao sem espaço e ao sem tempo para que possamos repousar na sua essência, no seu Ser - tempo e Ser - espaço. Sem querer nada, ela dá-nos tudo o que nem imaginámos pedir, dá-nos o tempo e o espaço para encarar a existência, para existir, abre-nos a nós mesmos, ao olhar que se olha, ao reflexo que se vê e que se devolve.

Ela abre-nos à expansão, abre-nos para o *ser em* para devirmos nela, na sua possibilidade, para sermos e para nos compreendermos como parte do seu corpo. Como um corpo que habita, que se transforma, que não se fecha em si, mas que está constantemente a abrir-se perante a experiência do seu fenómeno.

Descrever a experiência da paisagem, falar dela é como falar deste teatro do acontecimento que a instalação proporciona e faz acontecer no espaço. O que quero da instalação é que nela se encontre a reapresentação do fenômeno da paisagem, que nela se encontre produzida a sua força, que na sua forma, por sua vez, seja capaz de mostrar a casa, o habita, tornando o invisível visível. Afinal o que é a instalação senão a forma da força da paisagem, senão a reapresentação do seu fenômeno.

A instalação vem dar presença ao fenômeno da, ela não pede nada, isto porque ela é a experiência da despossessão íntima, onde não se possui outrem, no qual, o ausente se torna presente. A instalação vem ser a forma da força, vem dar forma à força através do seu teatro de paisagem, ela instaura na terra o mundo produzindo a própria terra. A instalação, este teatro de paisagem como se conclui, vem ser o diálogo entre o espaço e o lugar, ela abre o espaço ao lugar, vem dar a conhecer a *outra noite*, esse é o fenômeno da criação, é esse o seu gesto, o seu acontecimento.

6. Considerações finais

A presente investigação centra-se numa análise singular e íntima, isto com o propósito e com o desejo que através da análise de um universo pessoal, acerca da prática artística, contribua para o desenvolvimento e para o entendimento daquilo que se entende como criação artística.

Apesar de ser uma dissertação que surge num contexto de mestrado em *pintura*, ela procura destruir fronteiras entre disciplinas e refletir sobre o ser artista em si, a sua intencionalidade com a criação, a sua necessidade e a sua origem, chegando depois a uma reflexão acerca da forma. Forma essa que não delimitada a uma disciplina, é tratada como uma prática interdisciplinar, onde se procura explorar a linguagem, descobri-la e dar-lhe continuidade. Considero que enquanto artista essa interdisciplinaridade é característica no meu trabalho, pois procuro responder à obra com a curiosidade que quem sobre ela nada sabe, abrindo por isso diversas interações entre realidades distintas que acabam por se unir e formular uma linguagem. Pois as minhas principais motivações centram-se em tomar conhecimento da linguagem de forma a expandi-la, sendo por isso guiada pela imaginação, pela experimentação, pelo impulso estético e pela curiosidade. Curiosidade essa que deixa sempre tudo em aberto, sem descartar a possibilidade, que abre sempre um novo caminho e que permite que a obra possa expandir-se e dar-se a conhecer uma e outra vez.

O tema desta dissertação surge na admiração que sempre senti pelo processo em si, pela origem das coisas, pela necessidade da criação, pela vontade de entender as escolhas que se fazem durante esse processo e pela forma como se responde à necessidade, ou seja, pelo interesse em compreender o acontecimento da criação e o lugar que ela ocupa e ao qual pertence. Dessa forma, analisaram-se dois lugares, o lugar do acontecimento interior e o lugar do acontecimento exterior, isto para entender o fenómeno do processo criativo. Pois procura-se perceber o acontecimento da criação artística como um lugar que existe numa comunicação dual entre aquilo que nos é exterior e interior.

Inicialmente, o tema foi apresentado, foi contextualizada a sua importância, a sua pertinência para o meu percurso artístico, visto que se trata de um interesse que se tem vindo a manifestar ao longo dos anos no meu trabalho, para depois ser introduzido o conceito de lugar. Assim sendo, num primeiro momento foi explorado o conceito de

lugar através do método fenomenológico, introduzido por Husserl, isto para distinguir e fazer uma separação entre aquilo que entendemos como espaço e lugar. Era importante num primeiro momento distinguir os dois conceitos e entender o lugar separado do espaço, como uma entidade autónoma que possui um conhecimento próprio. Através de Husserl e Ponty chegou-se a uma clarificação do que se entende por lugar e a uma análise acerca do seu fenómeno e do conhecimento que lhe é inerente.

Fazendo esta distinção foi então possível seguir para um segundo momento no qual se introduziu o lugar do acontecimento interior. Admitindo-se o lugar como o fenómeno no qual está contida a necessidade da criação, o fenómeno da *outra noite*. Neste momento percorre-se e faz-se uma viagem pela consciência, tentando chegar à origem dos impulsos criativos, navega-se pelo rio da consciência de forma a desvendar o fenómeno do lugar interior. Percebe-se aqui o significado desta *outra noite*, a sua verdade e a sua singularidade que, por sua vez, são a verdade e a singularidade do lugar.

Somos conduzidos por uma viagem interior, na qual as coisas vão aparecendo em seguimento de outras, de repente, a *outra noite* começa a assumir a sua presença e começamos a entender a linguagem que lhe está contida, ou seja, começamos a entender a escritura do lugar. Entende-se a *outra noite* como o lugar no qual se assinala o vazio e no qual o artista vem criar em função do seu chamamento. Ele vem responder ao vazio da *outra noite*, dar-lhe forma, habita-a e a partir dela cria a casa, pois ele não só experiencia a *outra noite*, como é *outra noite*. Chegando à conclusão que o artista vem ser palco vazio.

O artista faz surgir na existência (no espaço) o lugar da *outra noite*, e fá-lo através da forma, ao abrir o mundo e o vazio na terra ele instaura um palco no espaço. Daqui surge então o terceiro momento da dissertação, o lugar do acontecimento exterior, no qual se quer entender a forma, o corpo do lugar, por sua vez, da *outra noite*. Este momento é focado no palco que se instaura no espaço, ou seja, na abertura do lugar no espaço. Tomando como principal foco de investigação a instalação e destacando a exposição *In Perpetuum* (como se pode verificar no capítulo 4). Explora-se como a *outra noite* que se propaga para o exterior, transpondo-se numa experiência instalativa que se dá ao outro a partir de um palco encenado, palco esse que pertence ao teatro do acontecimento, o qual contém uma corporeidade auto-suficiente, que é exposto pela presença, pelo gesto, pela sensibilidade e intensidade.

Na qual a experiência instalativa se entende como um processo em construção, no qual se admite o espetador como parte desse processo, no qual se integra a figura

humana como elemento estrutural espacial semelhante à paisagem, no qual o homem não está separado do bicho ou da pedra. Encontrando nesse teatro do acontecimento um lugar no qual o conceito de ação se dissolve em favor do acontecimento e do Ser da presença, sendo que o homem se dá como parte de um todo no acontecimento, não estando separado da situação.

Percebe-se o artista como o grande encenador deste palco, um palco que tem como principal característica pensar a obra como uma imagem de cena em movimento, como uma experiência espacial e temporal em movimento. Dando-se primazia à experiência da experiência, instaura-se um momento singular de partilha de energias, de consciências que habitam o lugar trazendo cada uma um ritmo, movimento e transformação à cena. A obra é uma junção de fragmentos que se desvelam ao longo do caminho, que se abrem num ciclo contínuo de presenças, no qual se quer um encontro e uma dissolução entre a obra e o *outro*. Nela, pretende-se atingir a experiência da paisagem na qual o homem se dá como parte do todo, parte do habitar da casa, do Ser da presença.

Seguindo-se, por último, o quarto momento no qual se dá destaque à experiência da paisagem e ao desejo em encontrar na instalação o seu fenómeno, a sua experiência. Apresentando-se e admitindo-se a instalação como uma rerepresentação da paisagem, do Ser da presença que emerge na *outra noite*. Como a forma da força pela qual se faz conhecer o fenómeno do lugar.

Considero que existiram alguns tópicos igualmente interessantes que acabaram por ser mencionados de forma mais ligeira, devido aos limites impostos à extensão deste trabalho de projeto. Contudo, sinto que correspondo ao objetivo proposto e que acabei por me surpreender com os resultados e com o caminho que foi sendo construído ao longo da investigação. A nível teórico interessa-me continuar a explorar esta ideia de lugar e o seu fenómeno, continuar a desbravar caminho e a abrir possibilidades em relação ao que se entende como *outra noite*. Interessa-me habitar neste teatro do acontecimento e aprofundar este teatro de paisagem e a sua relação com a instalação.

Para isso concilio esse interesse com uma prática artística que neste momento se expande para o território do espetáculo e do teatro, isto com o propósito de continuar a abrir o trabalho para si mesmo. De forma a tomar conhecimento de outras experiências, de outras consciências, de outras formas de sentir e de ver o mundo, estabelecendo relações e pontos de comunicação. Comecei a trabalhar num projeto que tem vindo a

revelar-se enriquecedor, no qual em conjunto com outros artistas pretendemos fazer uma pesquisa original sobre a expressão artística contemporânea e a sua interdisciplinaridade, cruzando o Teatro, a Dança e as Artes Plásticas, no qual enquanto artista realizo a cenografia da peça. Num processo em que cada um expõe o lugar, a sua *outra noite*, experimentado signos inerentes a cada uma destas áreas artísticas, querendo questionar os elementos que compõem um espaço ou um acontecimento cénico.

Tendo isto em conta, é de prever que a investigação continuará a expandir-se num trabalho deste âmbito que supõe mais colaborações interdisciplinares para o futuro, pois aspiro, em contínuo, a acompanhá-las e a amadurecê-las durante o processo de criação.

7. Bibliografia

- Agostinho, S. (2001). *Confissões; Livros VII, X e XI*. (A. d. Santo, J. Beato, & M. Pimentel, Trads.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Bataille, G. (1954). *A experiência Interior*. (A. Hall, & L. Júdice, Trads.) Lisboa: EDIÇÕES 70.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art - A Critical History*. Londres: Tate Publishing.
- Blanchot, M. (1987). *O espaço literário*. (Á. Cabral, Trad.) Rio de Janeiro: Rocco.
- Brook, P. (2016). *O Espaço Vazio*. (R. Lopes, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Christo. (2016). Rouse Visiting Artist Lecture: Harvard University (1 de Novembro) Christo.[Vídeo].Youtube.(2021-05-05).
https://www.youtube.com/watch?v=JrmzFE3V9w&t=541s&ab_channel=HarvardGSDHarvardGSD
- Christo e Jeanne- Claude. (2016). NYUAD Institute (22 de Março). Christo and Jeanne- Claude [Vídeo]. Youtube. (2021-05-05).
https://www.youtube.com/watch?v=J5Oz52Ax6k&ab_channel=NYUADInstituteNYUADInstitute
- Freud, S. (1919). *O inquietante*. (P. César de Sousa, Trad.) São Paulo: Companhia das letras.
- Heidegger, M. (1977). *A Origem da Obra de Arte*. (M. d. Costa, Trad.) Lisboa: EDIÇÕES 70.
- Heidegger, M. (1986). *Ser e Tempo , Parte I*. (M. S. Schuback, Trad.) São Paulo: Editora Vozes.
- Husserl, E. (1907). *A ideia de Fenomenologia*. (A. Morão, Trad.) Lisboa, Portugal: Edições 70, Lda.
- Kant, I. (2017). *Crítica da Faculdade do Juízo*. (A. e. Marques, Trad.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Lacoue-Labarthe, P. (2011). *O paradoxo e a mimese*. (M. Tomás, Trad.) Paris: Projeto Teatral.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Teatro pós-dramático*. (P. Süssekind, Trad.) São Paulo: Cosac e Naif.
- Nietzsche, F. (1997). *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Petersen, A. (2015). *Installation Art - Between Image and Stage*. Copenhaga: Museum Tusculanum Press.

Ponty, M. M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.