

UNIVERSIDADE DE LISBOA FACULDADE DE LETRAS



Faculdade de Letras

RECONFIGURAR O CORPO:
O FRAGMENTO NAS POÉTICAS
DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE
E JORGE MOLDER

MARGARIDA MARIA MENDES GIL DOS REIS PAULOIRO NEVES

DOUTORAMENTO EM
ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA
ESTUDOS COMPARATISTAS

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA FACULDADE DE LETRAS



Faculdade de Letras

RECONFIGURAR O CORPO:
O FRAGMENTO NAS POÉTICAS
DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE
E JORGE MOLDER

MARGARIDA MARIA MENDES GIL DOS REIS PAULOIRO NEVES

DOUTORAMENTO EM
ESTUDOS DE LITERATURA E DE CULTURA
ESTUDOS COMPARATISTAS
TESE ORIENTADA PELA PROF.^a DOUTORA HELENA CARVALHÃO BUESCU

2011

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Estruturais



Governo da República Portuguesa

Ciência.Inovação
2010

Programa Operacional Ciência e Inovação 2010

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, INOVAÇÃO E ENSINO SUPERIOR

A elaboração da presente dissertação de doutoramento foi apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) ao abrigo do concurso de atribuição de Bolsas de Investigação em C&T (SFR/BD/28121/2006).

Noli me frangere!
(*Que ninguém me fragmente!*)

Philippe Lacoue-Labarthe
Jean Luc Nancy (1982)

Ao Francisco, que veio ter comigo

*Andais lá em cima na luz
Em chão macio, génios venturosos!
Ares divinos resplendentes
Vos tocam de leve,
Como os dedos da artista
Cordas sagradas.*

*Sem destino, como dormente
Menino, respiram os deuses;
Pudicamente guardado
Em casto botão
Eternamente
Lhes floresce o Espírito,
E os olhos felizes
Olham em serena
Claridade eterna.*

*Mas a nós foi-nos dado
Não repousar em parte alguma,
Desfalecem, caem
Os homens sofredores
Às cegas de uma
Hora pra a outra
Como água atirada
De rochedo em rochedo,
Anos a fio para o Incerto.*

*Canção do Destino de Hyperion
Hölderlin (1991)*

Índice

8-9	Agradecimentos
10-11	Resumo
12-13	<i>Abstract</i>
14-22	Introdução
23	PARTE I – TEXTO E IMAGEM
24-58	CAPÍTULO I – A liminaridade das artes
59	PARTE II – CORPO E FRAGMENTO
60	CAPÍTULO II – A reconfiguração do corpo: Da totalidade ao fragmento.
60-81	2.1. O corpo em crise
82- 131	2.2. A descontinuidade como busca de totalidade
132	CAPÍTULO III – Representações do corpo
132-172	3.1. O corpo-testemunho
173-208	3.2. O corpo em cena
209	PARTE III – FRAGMENTO E POÉTICAS
210	CAPÍTULO IV – Fragmento, metonímia e instante
210-234	4.1. A escrita do fragmento: livro e série fotográfica

235-243	Conclusão
244-245	Bibliografia
246-280	I. Bibliografia Activa Seleccionada
	1. Obra de João Miguel Fernandes Jorge
	1.1. Poesia
	1.2. Ficção
	1.3. Sobre arte
	2. Obra de Jorge Molder
	2.1. Exposições individuais
	2.2. Exposições colectivas
	2.3. Séries individuais publicadas em livro
	2.4. Colaborações em volume
	2. 5. Capas de Livros
281-308	II. Bibliografia Passiva
309-312	Índice de imagens

Agradecimentos

É difícil escolher as razões e as pessoas a quem agradecer e que tornaram possível a realização deste trabalho. Mas esta tese não existiria sem a confiança e a excelência científica da Professora Doutora Helena Buescu que, em 2006, aceitou orientar o meu projecto de Doutoramento. O convívio intelectual dos últimos anos, as suas pertinentes críticas, assim como as generosas lições de leitura permitiram-me concluir este estudo.

Para um trabalho desta natureza contribuem todos os Professores da Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas e do Mestrado em Literaturas Românicas. Porém, esta tese pertence, sobretudo, ao Programa e ao Centro de Estudos Comparatistas, onde fui adquirindo uma maturidade científica graças ao convívio com os vários colegas.

Um agradecimento particular ao Jorge Molder, pela amabilidade com que sempre me recebeu, pela troca de ideias, disponibilidade e atenção.

Nos Estados Unidos, passei um mês como *visiting scholar*: agradeço à Professora Doutora Ana Maria Martinho a forma como me acolheu na Universidade de Berkeley.

Esta tese contou ainda com uma Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, um apoio essencial.

Aos meus pais, agradeço o facto de nunca terem deixado de acreditar neste projecto. Sem a sua presença, nada faria sentido. Aos meus tios, pelo apoio incondicional. Ao Ricardo, por me ter ensinado a gostar de fotografia.

Aos vários colegas de Doutoramento e amigos, pela troca de ideias e incentivo. Um agradecimento especial à Margarida Kol, que contribuiu com o seu sentido estético, e ao Dr. Francisco Elias pela voz amiga na fase final desta dissertação.

Mas esta tese é para o meu filho Francisco, verdadeira fonte de inspiração.

Resumo

Esta dissertação centra-se na inter-relação entre texto literário (João Miguel Fernandes Jorge) e fotografia (Jorge Molder) e pretende mostrar como a *liminaridade das artes* pode ser um factor determinante nesta que consideramos ser uma relação de contaminação e contiguidade.

Há diversas possibilidades de análise deste cruzamento interartes, mas a que mais nos interessa relaciona-se com as formas de representação do corpo que, como veremos, deixa de ter como objectivo último a representação de um projecto de corpo uno para descobrir novas formas de representação plurais e descentradas. Trata-se, assim, de entender o texto literário e a fotografia como espaços de reconfiguração do corpo. Pelo uso da palavra *reconfiguração* procura evitar-se uma redução da literatura e da fotografia à representação, entendendo-as antes como modos de fazer e pensar (mostrar e figurar) a construção do corpo. Desta perspectiva, interessa-nos pensar de que forma configuração e representação se equacionam face à *liminaridade das artes* e como se escreve o corpo e se dá a ver, no texto e na fotografia.

Corpo, fragmento e texto/fotografia: é uma dinâmica a quatro termos que aqui equacionaremos. Tirando partido reflexivo do que o pensamento filosófico e antropológico contemporâneo tem avançado sobre uma possível teoria do corpo pós-moderno, pretendemos analisar as obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder à luz daquilo que se tem designado como um *corpo em crise*. Defenderemos

que estamos perante um novo conceito de corpo que se nos revela através da sua natureza fragmentária.

Constitui, assim, nosso propósito analisar, por um lado, os efeitos de dispersão temática e formal em João Miguel Fernandes Jorge (no poema e livro) e em Jorge Molder (na fotografia e série) e, por outro, as várias estratégias de reconfiguração do corpo (*corpo-testemunho* e *corpo-em-cena*).

Palavras-chave: Literatura Comparada; Estudos Interartes; Corpo; Fragmento

Abstract

This dissertation centres on the interrelation between literary text (João Miguel Fernandes Jorge) and photography (Jorge Molder), and aims to demonstrate how the *liminarity of the arts* may be a determining factor in what we consider to be a relationship of cross-contamination and juxtaposition.

Several possibilities for analysis are provided by such cross-fertilization between art forms, but what is of greatest interest to us are the possibilities for representation of a subject which, as we shall see, no longer has as its ultimate goal representation of a single element, thus enabling discovery of new plural and decentred forms of representation.

As such, it is a question of understanding the literary text and photograph as spaces for reconfiguration of the subject. In using the word *reconfiguration*, we seek to avoid reducing literature and photography to mere representation, preferring to understand them as methods of effecting and thinking (demonstrating and picturing) construction of the subject. From such perspective, it is in our interest to think about how configuration and representation are reconciled with the *liminarity of art* and how the subject is described and represented in text and photograph. Subject, fragment and text/photograph: this is a four-term dynamic which shall be examined here. Reflecting upon the fact that contemporary philosophical and anthropological thinking have advanced on a possible post-modernist subject theory, we aim to analyse the works of João Miguel Fernandes Jorge and Jorge Molder in

the light of that which has been defined as a *subject in crisis*. We shall provide rationale for the viewpoint that we are dealing with a new concept of subject, becoming apparent to us by virtue of its fragmented nature.

Our proposal, then, is to analyse, on the one hand, the effects of thematic and formal dispersion in João Miguel Fernandes Jorge (in poem and book) and in Jorge Molder (in photograph and series), and, on the other hand, the various subject reconfiguration strategies (*body-testimony* and *subject-in-scene*).

Key Words: Comparative Literature; Inter-Art Studies; Body; Fragment

Introdução

A inquietação e o questionamento parecem cada vez mais prementes quando falamos da arte do século XX. Para alguns críticos, a cultura do século XX chegou a um ponto de viragem, tal como E. M. de Melo e Castro preconizou no título da sua obra, *O Fim Visual do Século XX* (1993). A surpreendente predominância do visual tornou os estudos interartes uma área que tem merecido destaque no âmbito da investigação académica¹. Efectivamente, a forma que melhor serve um retrato fiel do actual estado da arte é a da pluralidade. Na diversidade de orientações que a vai animando, a reflexão sobre o fenómeno literário e artístico pode-se assumir como um ponto de confluência de vários temas, paradigmas e matrizes. Nesse sentido, é interessante a afirmação de Susan Suleiman: “If postmodernist practice in the arts has provoked controversy and debate, it is because *it does* (or does not), not because of what it *is*” (Suleiman, 1990: 186. Itálicos do autor). O pós-modernismo pode oferecer-se como uma encruzilhada onde, como disse João Barrento, podemos encontrar uma razão transversal: “O pós-moderno (...) não se recusa, aproveita-se, ele não é uma nova *Überwindung* (superação), mas uma *Verwindung* (apropriação integradora, envolvimento de posições contrárias com um traço comum, o da *diferença*)” (Barrento, 1996: 61. Itálicos do autor). Neste contexto, é importante entender a prática da arte no pós-modernismo em termos da sua intervenção, *of what*

¹ Seria extensa a lista de obras sobre este tópico, no entanto, podemos destacar, a título meramente indicativo, Norman BRYSON, Michael Ann HOLLY, and Keith MOXEY (eds.) (1994), *Visual Culture: Images and Interpretation*, Hanover, University Presses of New England; Ulla-Britta LAGERROTH, Hans LUND, Erik HEDLING (1997), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Atlanta, GA, Rodopi; Troy THOMAS, “Interart Analogy: Practice and Theory in Comparing the Arts”, in: *Journal of Aesthetic Education*, vol. 25, n.º 2, pp.17-36; John A. WALKER and Sara CHAPLIN (1997), *Visual Culture: An Introduction*, Manchester, London, Manchester UP; Donnis A. DONDIS (1973), *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge, MIT Press.

it is, ou seja, aquilo que a arte ajudou a (re)configurar em termos da própria representação.

É precisamente no âmbito de um pluralismo e de uma miscigenação generalizada das disciplinas artísticas que situamos esta dissertação que pretende confrontar a obra literária de João Miguel Fernandes Jorge com a fotografia de Jorge Molder. A relação entre poesia e fotografia assume aqui uma configuração extremamente singular, uma vez que entendemos existir um ponto de contacto entre ambas as obras: a reconfiguração do que consideramos ser um corpo fragmentado. Se é consensual que o corpo ganha protagonismo pela forma como é reinventado (Ewing, 2000), até que ponto o recurso ao fragmento não contribuirá também para uma reconfiguração do corpo transversal às artes? Esta é a intuição que temos há muito, e a hipótese de que partimos é a de que, mesmo estando perante códigos diferentes, a representação do corpo pode aproximar, inclusive numa relação de complementaridade, poesia e fotografia. Pensar a forma como o corpo é representado exige que pensemos previamente a forma como o sujeito se (auto-)enuncia e se apresenta no texto e na fotografia. Como veremos, o fragmento, responsável, em nossa opinião, pelo aparecimento do conceito de um *corpo em crise*, é pensado em função da sua dialéctica com a totalidade. Ao procurar a unidade, o sujeito depara-se com o fragmento que faz parte integrante dos elementos do todo, ou, pelo menos, do horizonte dessa totalidade. Devemos a Walter Benjamin a mais importante reflexão sobre o fragmento, depois do Romantismo alemão. Para Benjamin, as catego-

rias do fragmento e do descontínuo passaram a ocupar um lugar central na arte da modernidade (e da pós-modernidade) – fragmento da memória das experiências do sujeito ou fragmento das imagens que invadem o nosso tempo e, ao transfigurarem a memória, a fragmentam. Enquanto o texto e a fotografia descrevem a fragmentação do mundo e do próprio sujeito, até que ponto o corpo não terá perdido também a capacidade de se afirmar como um todo? Será que nos é lícito falar de um corpo inteiro sem antes falar de um corpo em fragmentosⁱⁱ, reflexo da fragmentação de uma visão organicista do mundo? Será esta reconfiguração do corpo consequência de “um tempo de acelerações históricas e metamorfoses espirituais apenas críveis” que terão encontrado “entre nós obras espelhos adequadas à sua fulguração destruidora” (Lourenço, 1993: 267), como resumiu Eduardo Lourenço? É procurando dar resposta a algumas destas questões que a presente reflexão obedece à estrutura que se segue.

No Capítulo I, “A liminaridade das artes”, ensaiaremos uma abordagem da problemática da liminaridade interartes, que tem conhecido alguns desenvolvimentos críticos nas últimas décadas. Tentaremos avaliar em que quadro conceptual se pode mover a relação entre texto e fotografia, quais as suas diferenças e pontos de contacto, bem como a singularidade que a partilha de um espaço intersemiótico das obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder pode ter. Seguindo as pisadas de Roland Barthes, Norman Bryson, Susan Sontag, Mieke Bal, Linda Hutcheon, John Berger e W. J. T. Mitchell (que postulará que a relação entre texto e imagem

ⁱⁱ Para William A. Ewing, a fragmentação do corpo na arte do século XX, especificamente na fotografia, deve as suas origens à fotografia instantânea de 1870 - amadores e profissionais detiveram-se a explorar os efeitos resultantes de novos ângulos, distorções e desfoque dos objectos, cortando inesperadamente as figuras captadas à medida que estas se moviam e entravam ou saíam do campo de visão. Mas, para Ewing, terá sido a própria propensão para o corte que motivou a fragmentação do corpo na arte: “Certainly the scientific propensity to slice up time and space into ever finer units contributed generally to a new consciousness about the natural world, and wore away the belief that the evidence of the senses provided all that was required” (Ewing, 1994: 34).

é uma relação de complementaridade), falaremos sobre como a relação texto/fotografia pode implicar uma problemática de (re)configuração do corpo.

De seguida, no Capítulo II, “A reconfiguração do corpo: da totalidade ao fragmento”, procuraremos explicar as principais características que estão em jogo num conceito como *corpo em crise*. Será nosso intento mostrar como a reconfiguração do corpo nos permite estabelecer uma comparação entre as duas obras em estudo. Como veremos, um dos problemas mais complexos que a consciência do corpo nos coloca é a sua fragmentação. Assim, até que ponto a representação do corpo pode ter passado a ser uma experiência do inacabado? E poderemos considerar o fragmento como uma parte ou, partindo do conceito romântico de *experiência absoluta*, a medida usada para atingir a totalidade? Neste sentido, evocaremos Blanchot e o seu conceito de *exigência fragmentária*, para mostrar como a escrita do fragmentário e a reconfiguração do corpo oscilam sempre entre o todo e a parte, o contínuo e o descontínuo.

Será a partir da relação fragmento/todo que se desenharão com maior clareza na nossa dissertação duas das formas de reconfiguração deste *corpo em crise* que pensamos encontrar em João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder. No Capítulo III, “Representações do corpo”, será nosso intuito mostrar como aquilo a que chamaremos o *corpo-testemunho* e o *corpo em cena* se fundam nesta estrutura dialéctica. Com efeito, a tarefa de pensar o corpo neste contexto leva-nos a uma reflexão aturada sobre os limites da própria representação. Assim, consideraremos o corpo o principal instrumento do testemunho. Se, como diz Silvina Rodrigues Lopes (2003), o texto literário pode ser dado sob a forma de testemunho, deve-

mos então pensar o testemunho como um acto subjectivo. Foi justamente para a dilucidação desta problemática entre objectividade e subjectividade no testemunho que as obras de Maurice Blanchot (1969), Agamben (2002) e Derrida (2004) se voltaram com uma acuidade singular. Sendo o testemunho a expressão de um ponto de vista, ao reconhecermos no texto poético e na fotografia funções testemunhais de quem deseja relatar/representar a *sua verdade*, não estaremos perante um sujeito de enunciação fragmentado? Até que ponto o testemunho pode condicionar os moldes de representação do sujeito? Elegendo o corpo como objecto privilegiado de análise, propomos uma segunda categoria de representação do corpo (*o corpo em cena*): à relação do corpo do sujeito com o tempo (acto de dar testemunho) soma-se a sua relação com o espaço, criando um dispositivo de construção cénica do corpo que, como veremos, pode também implicar uma descontinuidade na forma como é representado. Consideraremos, então, que em João Miguel Fernandes Jorge e em Jorge Molder o corpo é não só matéria de criação, mas também acto de enunciação, indo ao encontro de um efeito de proximidade com o leitor/espectador que entendemos existir nas suas obras.

O Capítulo IV, “Fragmento, metonímia, instante”, será dedicado à arquitectura das obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder, a partir dos conceitos de livro e série fotográfica. Procuraremos demonstrar como a fragmentação se pode encontrar dentro da própria noção de totalidade, revelando, assim, uma arquitectura costurada que procura no leitor/espectador a sua compreensão através da releitura.

O percurso que tentaremos acompanhar neste trabalho abrange mais de

um quarto de século, o último do século XX, estendendo-se de 1971 (data da publicação de *Sob Sobre Voz*) / 1977 (ano da primeira série individual de Jorge Molder, *Vilarinho da Furnas (uma encenação)*, *Paisagens com Água*, *Casas e um Triler*) até 2006 (com a publicação de João Miguel Fernandes Jorge de *Termo de Óbidos*) / 2009 (com a exposição *Pinocchio* de Jorge Molder). A escolha das obrasⁱⁱⁱ a analisar versou essencialmente os temas e motivos a tratar nesta dissertação, mostrando como as obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder se inscrevem num movimento característico da arte do século XX/XXI, onde a reconfiguração do corpo em função da sua fragmentação parece ser, em nossa opinião, uma directriz. Escolhemos debruçar-nos sobre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge e a fotografia de Jorge Molder, excluindo, no caso de João Miguel Fernandes Jorge, a obra em prosa, por considerarmos que ambas são referências na arte portuguesa, capazes de tão bem ilustrar aquilo que João Barrento designou como “um fascínio particular, e inexplicável, pela expressão fragmentária” (Barrento, 2006: 18) e uma reconfiguração do corpo (Ewing, 2000: 8), que terá perdido a capacidade de se afirmar como um todo. É certo que, em mais de trinta anos, as obras dos autores em estudo sofreram evoluções, momentos de viragem. Apesar de lhes reconhecermos, ao nível do estilo e temas, uma unicidade, devemos salientar que a obra de João Miguel Fernandes Jorge reflecte uma viragem anunciada nos anos 70, que prosseguirá na década de 80, no sentido do regresso ao poema longo e narrativo. Na poesia dos anos 70, encena-se a experiência do quotidiano, desde a circunstancialidade das

ⁱⁱⁱ No caso da obra de João Miguel Fernandes Jorge, privilegiámos sobretudo alguns dos últimos volumes, por nos parecer neles encontrar uma súpula dos temas presentes nesta dissertação. Na obra de Jorge Molder, elegemos o mesmo critério de selecção das suas séries fotográficas.

coisas até à rememoração de um tempo perdido, passando por vários cruzamentos intertextuais e interculturais. Talvez, por isso, encontremos um conjunto de temas transversal à obra de João Miguel Fernandes Jorge que, apesar de algumas variantes, se mantém constante. Joaquim Manuel Magalhães, seguindo os trilhos daquilo em que se tornou a linguagem da poesia nas últimas décadas, fala-nos justamente de uma espessura da linguagem que depende de um acto físico e de uma possibilidade de dizer. Algo que, no seio do espaço do que se vem designando por “pós-modernismo”, tudo permeia, desde o poema ao leitor: “A linguagem que lê cruza-se com a linguagem que é poema, mas o que entende é o transporte de dois impossíveis: a vastidão do que se pôde ler num poema com a vastidão do que se pôde escrever num poema. Isto ultrapassa a visão mecanista que se tornou maioritária no nosso tempo. A análise da linguagem não basta, porque só é o que tornou possível, o que instituiu como partilhável. É também físico, é também produto humano, é também coisa de corpo o impossível que ficou por dizer e acabou por se partilhar” (Magalhães, 1989: 230-231).

No que diz respeito à obra de Jorge Molder, reconhecemos alguns pontos de viragem no seu percurso, sendo de assinalar aquele que nos parece mais significativo em termos temáticos, com a série *Inox* (1995). A partir desta data, podemos talvez encontrar uma predominância da auto-representação na obra de Molder que se prolonga até às suas últimas séries. Esta performatividade do rosto e do corpo já estava presente na série *The Portuguese Dutchman* (1990), onde a questão da auto-representação e do duplo se começam a definir como *topoi* efectivos da sua obra. Contudo, parece-nos que é a partir de *Inox*, em séries como *TV* (1996), *Anatomia*

e Boxe (1996) ou *Nox* (1999), que o processo criativo de Molder tem uma relação mais próxima com a temática da auto-representação, que nos interessa aqui abordar.

Esta investigação apresenta-se como uma dissertação de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Comparatistas, inserindo-se no campo dos Estudos Interartes. Como diz Mario Praz, “a ideia de irmandade entre as artes encontra-se tão enraizada na mente humana, desde os tempos remotos da antiguidade, que deve haver algo nela de mais profundo do que uma simples especulação, algo de tentador que recusa ser simplesmente posto de parte, como todos os problemas sobre as origens. Poderia mesmo dizer-se que, ao investigar essas relações misteriosas, os homens sentem que se aproximam do inteiro fenómeno da inspiração artística” (Praz, 2007: 115). Na verdade, sendo a relação entre as artes esquivada, o nosso modo de aproximação às obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder será também transversal, não significando com isso um abdicar do rigor e da sistematicidade. Pretendemos ainda, com esta dissertação, contribuir para o ênfase atribuído às relações entre literatura e artes visuais, nomeadamente no que toca a uma arte que nas últimas décadas se tem revelado tão fundamental quanto a fotografia.

Numa passagem onde reflecte sobre o problema semiológico das imagens, Roland Barthes exprime a sua hesitação em tomar uma posição perante a discussão sobre qual o papel e o poder das imagens na nossa contemporaneidade face à linguagem: “there are those who think that the image is an extremely rudimentary system in comparison with language and those who think that signification cannot exhaust the image’s ineffable richness” (Barthes, 1977: 32). Cientes das várias dificuldades que se nos deparam, esperamos, com a presente dissertação, mostrar como ambas as artes, literatura e fotografia, não se anulam entre si mas, pelo contrário, se complementam. Optámos, por isso, pela solução de integrar apenas as obras de dois autores, paradigmáticas, a nosso ver, desta liminaridade e, destas, se-

leccionar as que nos pareceram mais relevantes. Apesar do risco e das consequentes lacunas que as nossas escolhas poderão suscitar, esperamos traçar aqui, até mesmo através de possíveis contestações e objecções, uma relação profícua num domínio tão fulcral da cultura como é o das artes.

Reconfigurar o corpo: O Fragmento nas Poéticas
de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder

PARTE I

TEXTO E IMAGEM

A liminaridade das artes

The play between word and image remains a site for desintegration as well as integration, of non-cooperation as well as incorporation.

(Nichols, 1981: 64)

Em 1970, Roland Barthes, referindo-se especificamente à relação entre literatura e pintura (1979: 61-62), preconizou a queda de barreiras entre as artes. Esta hibridização entre o verbal e o visual levou Barthes a falar de uma anulação da hierarquia interartes e a preferir a designação de *textos plurais*. Ao falar sobre o retrato, Roland Barthes identifica uma sobreposição de códigos que fazem com que não possamos falar apenas numa só disciplina. É essa disparidade que contribui para a naturalidade do discurso (*ibid.*: 62). Este debate em torno da recusa de uma prática mimética, privilegiando antes uma dimensão intertextual, conheceu desenvolvimentos nas décadas seguintes. Nos anos 80, Frederic Jameson¹ (1984) viria a reconhecer esta pluralidade artística como uma marca distintiva do pós-modernismo, gerido, segundo ele, por uma nova lógica cultural capitalista. Para Jameson, é indiscutível a existência de uma cultura de imagens fragmentadas, consequência de uma mudança social em direcção a um novo capitalismo global. Contudo, há também, no seu entender, alguma gratuitidade nesta transformação, visível através do *pastiche*, uma prática neutra do mimetismo, a que chama “a statue with blind eyeballs” (Id., *ibid.*: 65). No fundo, a sociedade estaria a ser empurrada para uma representação de estilos perdidos. Segundo Jameson, a crescente relação entre as várias artes pode correr o risco de ser vista como a perpetuação de estilos culturais passados, conduzindo, em última instância, à estagnação e morte do estilo².

¹ Em 1984, Frederic Jameson publica, na revista *New Left Review*, um ensaio onde considera o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma cultura dominante de coexistência de várias formas de arte, marcada pelo conformismo artístico e criativo: “A conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features” (1984: 54).

² Relembremos o conceito de *estilo tardio* de Edward Said (2006), cujas origens remontam a Theodor Adorno sobre o último período musical de Beethoven. Said definiu dois tipos de postura artística: uma, a culminação da obra do artista que reflecte maturidade; outra, aquela que expressa um certo tipo de alienação. Por isso, sendo possível encontrar as duas posturas artísticas, Said defende que um *estilo tardio* tem outro tipo de consequências – em ambos os casos, ele pode ocorrer quer haja uma ruptura ou uma evolução.

Não partilhamos de todo da perspectiva de Jameson, nomeadamente a forma como reduz a relação entre as artes a um simples *pastiche*. De uma outra perspectiva, já uma autora como Linda Hutcheon se tinha manifestado contra esta leitura de um mimetismo cultural e artístico, reforçando a resistência da relação interartes. Em *A Poetics of Postmodernism* (1988), uma obra que, de algum modo, é uma continuação do seu trabalho anterior sobre metaficção³ e paródia⁴, Hutcheon tinha proposto uma diferente concepção de pós-modernismo, nele reconhecendo uma significativa eclosão de diferentes géneros artísticos e discursos teóricos que se inter-relacionam. Este reforço da existência de relações interartes no contexto da pós-modernidade é igualmente defendido por Susan Suleiman (1990), que aborda directamente a intenção subversiva de movimentos de vanguarda, do surrealismo ao pós-modernismo, que, na sua opinião, destroem barreiras artísticas. Através da leitura de obras provocativamente transgressoras, como as de André Breton, Georges Bataille, Roland Barthes, Marcel Duchamp, entre outras, bem como de mulheres artistas contemporâneas, como Marguerite Duras, Angela Carter, Barbara Kruger ou Cindy Sherman, Suleiman retoma a teoria de Barthes (1979), que nos interessa resgatar para este trabalho, de que só conseguiremos tirar prazer de uma obra de arte se não tivermos como supremo objectivo a sua classificação no interior de uma categoria estanque⁵:

³ Cf. Linda HUTCHEON (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier U.P.

⁴ Cf. Linda HUTCHEON (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen.

⁵ A propósito deste conceito de *contaminação* defendido por Suleiman, já em 1986 Andreas Huyssen havia defendido a ideia de que estamos perante um período de evidente inter-relação artística. Sem negar o impulso de insistir na distinção categórica entre a arte erudita e a cultura de massas, Huyssen defende o pós-modernismo como um paroxismo de ansiedade sobre o sermos também *contaminados* pela cultura de massas, uma tendência exaustivamente documentada por John Carey (1992).

There is no such thing as a totally tidy theory of playing and modernity – or of anything else, probably. The very search for tidiness and attempt to eliminate loose ends, if carried far enough, leads to the recognition of blurred edges. (...) Or as Roland Barthes would have put it, we might as well take our pleasure wherever – and however – we can. (Suleiman, 1990: 4)

Serve este contexto em forma de brevíssimo preâmbulo para adiantarmos, desde já, que não só a compartimentação e categorização absolutas das artes têm perdido pertinência hermenêutica, mas também que se assiste ao desenvolvimento de um novo olhar da crítica sobre as relações interartes, que merece aqui a nossa atenção. Interessa-nos perceber, ao longo deste trabalho, de que forma podemos aproximar a fotografia e a literatura, as duas práticas artísticas que aqui nos propomos estudar, num determinado espaço intersemiótico. Há diversas possibilidades de análise deste cruzamento interartes, mas a que mais nos interessa relaciona-se com as possibilidades de representação do corpo que, como veremos, deixa de ter como objectivo último a representação de um projecto de corpo uno, para descobrir novas formas de representação plurais e descentradas. O segundo eixo que orientará a comparação que propomos para os dois autores em estudo tem a ver com os limites dessa mesma representação, isto é, com a dimensão dialogante que a representação do corpo pode ter no texto e na fotografia. Mas será possível comparar a imagem fotográfica a um texto e chegar mesmo a defini-la, como fez Victor Burgin, como “texto fotográfico” (1986^a: 20)? Podemos encontrar, na relação entre texto verbal e fotografia, uma complementaridade e uma coexistência dentro de uma mesma estrutura de significação (Mitchell, 1994)?

Propomo-nos, num primeiro momento, seguir as teses de alguns críticos que exploram a relação entre texto e fotografia, permitindo-nos melhor equacionar a questão que nos parece central neste trabalho, a da *liminaridade das artes*. Se, para Roland Barthes, a fotografia tem, como veremos, uma função sobretudo ilustrativa em relação ao texto, tese corroborada por Jefferson Hunter, que falará da dependência que as imagens têm relativamente à linguagem, já Norman Bryson defende a existência de uma relação antagónica entre as duas formas de arte. Por seu turno, W. J. T. Mitchell defenderá uma posição intermédia, ao considerar a fotografia uma forma de linguagem. Na mesma linha se inscrevem críticos como Susan Sontag ou Michael North, que entendem a fotografia como uma forma de escrita ou, no caso específico de Sontag, a fotografia como correlata da linguagem, e John Berger, que fala mesmo da fotografia como uma alternativa à escrita. Num primeiro momento, tentaremos analisar o espaço intersemiótico que texto e fotografia podem partilhar e, num segundo momento, reflectiremos sobre o papel do corpo nesta relação de contaminação e contiguidade artística. Desta perspectiva, de que forma configuração e representação do corpo se equacionam face à *liminaridade das artes*? Como se *escreve* o corpo e se *dá a ver*, no texto e na fotografia, no momento em que se toma o sujeito, simultaneamente, como objecto de representação e o seu próprio espectador? Não será este um acto *especial* e uma espécie *particular* de representação?

Um dos ensaios que consideramos mais elucidativos sobre a relação entre as artes é, como já referimos, o de Linda Hutcheon (1988), onde esta ensaísta discute as relações interartes a partir da fotografia como prática artística, no contexto da

pós-modernidade. A imagem usada por Hutcheon de *liminaridade*⁶ tem sido sobejamente reutilizada pelos críticos e artistas para expressarem a intersecção existente entre várias formas de arte, ou seja, as artes são encaradas como formas de discurso que podem estabelecer relações entre si e não como disciplinas estanques. Parece-nos que é possível ver a fotografia como um conjunto de linguagens, dependente de quem a utiliza e do contexto em que é produzida e vista. A sua natureza, como a da linguagem, é polissémica, pois o seu significado só é aferível em função da utilização e do contexto em que é recebida. Não podemos, por isso, segmentar em prática regulamentada a fotografia, pois, seguindo esta linha de análise, a representação fotográfica baseia-se não apenas no que se vê, mas também no que se sabe. O acto de ver e de representar são relativos e dependem tanto do seu referente como do signo que os exprime e do contexto de leitura e recepção em que são exercidos.

Tendo como objectivo analisar esta *liminaridade* a partir de construções artísticas na fotografia que combinem o visual com o verbal, Linda Hutcheon sublinha que esta é uma *tensão de fronteira* (1988: 102), um processo de subversão e desconstrução que se instala no espaço intersemiótico. Na verdade, se partirmos do princípio de que, neste diálogo de tensões, o verbal se pode cruzar com o visual, será então também possível *ler* fotografias, pois cada fotografia requer especificidades de decifração por parte do seu *leitor*, tal como a linguagem. É indiscutível que estamos perante códigos diferentes. Contudo, aquilo que fazemos no acto de leitura do visual não é estruturalmente diferente do que pomos em prática para uma

⁶ Em *Between* (1986^b), Victor Burgin defende que o termo *fringe* é melhor do que *margin* para descrever o encontro entre as artes no contexto da pós-modernidade.

leitura do verbal. Para Gombrich, por exemplo, podemos *ler* uma imagem porque a reconhecemos, antes de mais, como uma imitação da realidade. Tomando como exemplo a analogia de Nelson Goodman entre os mapas e o seu processo de leitura (Goodman, 1968), diz Gombrich: “there is no generic difference between pictures and maps. Both (...) can give us information, but only if we are familiar with the code” (Gombrich, 1981: 14). Mesmo admitindo a existência de diferenças “radicais” entre a imagem e a palavra, Gombrich defende que a imagem visual está submetida a determinadas convenções que, tal como na leitura de um texto, exigem a nossa aprendizagem e a nossa capacidade hermenêutica.

Esta é, obviamente, uma teoria que contraria, até certo ponto, a tese de Barthes (1977), de que a fotografia é uma “mensagem sem código”. Partindo do caso concreto da fotografia de imprensa, e num contexto em que é evidente a influência estruturalista, Barthes identifica a mensagem como sendo constituída por uma fonte de emissão, um canal de transmissão e um ponto de recepção. Contudo, mesmo não negando a sua autonomia estrutural, para Barthes a fotografia nunca poderá ser verdadeiramente uma estrutura isolada, pois ela é “co-operativa” com o texto⁷. Aqui reside, para Barthes, o grande paradoxo da fotografia. Se, por definição, ela transmite a realidade literal, ela não pode entretanto substituir-se à realidade, sendo sim o seu perfeito *analogon*, dependente, acrescentamos, deste compromisso entre o que se lê e as formas de legibilidade. À semelhança de outras representações analógicas da realidade (o desenho, a pintura, o cinema ou o teatro), a fotografia é *mensagem sem código* (Id., *ibid.*: 17). Todas estas formas de arte *imitativa* contêm, diz Barthes, duas mensagens: uma *denotativa*, o *analogon*, e uma mensagem *conota-*

⁷ Em *O Prazer do Texto*, Barthes coloca mesmo a questão de a *fruição* alterar os códigos de recepção do leitor. O texto é, para Barthes, uma dialéctica entre as leis da leitura e os conhecimentos que o leitor traz antes de o ler. Por isso, “não há nada mais infiel do que uma escrita branca” (Barthes, 1988: 65).

tiva. Mas Barthes vai mais longe ao considerar a fotografia como a única estrutura *constituída e ocupada por uma mensagem denotativa* (Id., *ibid.*: 18), na medida em que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível. Note-se que Barthes não defende aqui uma função ilustrativa da fotografia, embora defenda que ela só é verdadeiramente entendida se verbalizada. Uma relação de dependência que em nada contraria a tese de Linda Hutcheon de que são, justamente, as *interferências* entre o texto e a imagem que revelam uma natureza *codificada* de todas as mensagens culturais (Hutcheon, 1988: 106). Diríamos, pois, que a tentação logocêntrica é, neste contexto, inevitável. É nela, e nas tensões que implica, que deveremos atestar.

Podemos dizer que a relação entre texto e imagem assenta num *espaço liminar* (Id., *ibid.*: 109) que existe entre ambas as artes e que nos sugere a existência de uma maior reciprocidade entre uma fotografia, que pode ser decifrada como um texto, e um texto, que pode também ser observado como um objecto visual. Apresentando-nos duas hipóteses de análise desta questão – “the text as distinct from (though linked to) the image, and the text actually incorporated physically into the image” (*ibid.*) – interessa-nos, para este trabalho, desenvolver a primeira hipótese de Hutcheon. Para além da função referencial da fotografia, ligada a coisas reais do mundo, as propostas pós-modernistas para a fotografia revelam uma nova dimensão: a fotografia pode alcançar uma representação de outra instância que nos permite entender as imagens como construção. Nessa sequência, a foto-

grafia revela a sua capacidade representativa, sem, no entanto, nos deixar esquecer a sua necessária auto-referencialidade que fazem dela, como do texto, o resultado de uma operação hermenêutica sempre renovada.

A *liminaridade das artes*⁸ conheceu desenvolvimentos críticos, alguns dos quais aqui se retomam, como o de W. J. T. Mitchell, Mieke Bal, Norman Bryson ou John Berger. O diálogo entre as artes potencia não só o aparecimento de vários níveis de transmissão de experiência do real (seja em plano formal, simbólico ou conceptual), mas também a interrogação sobre esse mesmo real. Assim, a relação entre texto e fotografia implica a problemática da configuração sujeito/objecto, sempre sem ignorarmos, como diz Hutcheon, a sua inserção num determinado sistema cultural, que não pode ser despidianda. Não queremos com isto questionar a autonomia das artes enquanto sistemas semióticos, mas sim considerar que texto verbal e fotografia são actividades interpretativas dotadas de códigos próprios que podem dialogar e efectivamente dialogam entre si.

A defesa da fotografia como acto subjectivo e inteligível, considerada uma actividade *instantânea* e, por isso, um acto eminentemente reflexivo, já havia sido exposta no revolucionário ensaio de Susan Sontag, *On Photography* (1979). A recepção crítica do ensaio de Sontag é um dos acontecimentos mais extraordinários da história dos estudos sobre fotografia. Longe da retórica utilizada nos ensaios sobre fotografia da década de 60, Susan Sontag aborda alguns temas menos explo-

⁸ Cite-se, a este respeito, a nota de Ana Gabriela Macedo: “Entende-se pelo conceito de *liminaridade* (em inglês, *liminality*) o processo constante de compromisso, significação, contestação e apropriação entre duas esferas ou espaços de significação” (Macedo, 2000: 41).

rados – os paradoxos da prática fotográfica e do seu sentido, a responsabilidade e a ética dos fotógrafos e o novo mundo que despertava para a tecnologia. Com a publicação de *On Photography*, a fotografia passa a ser analisada a partir de outros pontos de vista, à luz daquilo que Sontag considera ser a situação contemporânea: seriam, de facto, os fotógrafos “predadores” que se “apropriavam” do objecto fotografado? Quando se fotografam modelos, existe nessa prática a tentação subliminar de os possuir? Será que estes se submetem à realidade pessoal do fotógrafo, em vez de deixarem captar a sua? E, no momento de exposição dessas fotografias, serão elas vistas e entendidas de forma a traduzirem as intenções de quem fotografou? Ou em que medida é a criação dessa *distância* parte da prática fotográfica? Este novo olhar, reflectido por estas questões, serve para sublinharmos uma das teses fortes de Sontag, que anuncia aquilo que críticos como Linda Hutcheon ou W. J. T. Mitchell viriam defender - a fotografia solicita-nos um novo código visual: “they are a grammar and, even more important, an ethics of seeing” (Sontag, 1979: 3). Uma gramática implicando uma ética significa uma linguagem cujos códigos manifestam valores de ordem conceptual e até axiológica na própria forma como se *dá a ver*. A fotografia tem, assim, um código próprio que exige estratégias de descodificação semelhantes às de um texto, implicando relações de interrogação (e não apenas representação) do real. É importante reforçar, para compreendermos a dimensão desta capacidade significativa da fotografia, a função paradoxal que Sontag atribui ao acto de fotografar. Se é indiscutível que a fotografia capta o real (sendo um modo

de *dar evidência*; Id., *ibid.*: 5) e nos dá uma prova de que determinada coisa aconteceu⁹, não podemos deixar de ter em conta até que ponto esta não é uma realidade escrutinada pelo fotógrafo¹⁰. De facto, a fotografia produz um efeito de real, mas esta é uma visão, de algum modo, em diferido e, até certo ponto, uma ilusão referencial. Apesar de a fotografia estar comumente associada à noção de veracidade, qualquer fotógrafo tem sempre de lidar com os imperativos do gosto e, em última análise, da sua consciência do real, por isso, Susan Sontag defende no seu ensaio a dimensão intersubjectiva da fotografia: “photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are” (Id., *ibid.*: 6-7). Mesmo sabendo que os raios de luz passam através de uma lente e formam uma imagem, este *acto indicial* (Dubois, 1992) é também, como diz Sontag, o resultado de um determinado ponto de vista que lhe confere a sua excepcionalidade. Na sua *Pequena História da Fotografia* (Benjamin, 1992), Walter Benjamin reflecte sobre esta singularidade da fotografia:

Mas com a fotografia enfrenta-se algo de novo e singular (...) quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir. (Id., *ibid.*: 118-119)

⁹ Para Roland Barthes, aqui reside a grande diferença entre a fotografia e o texto: “a Fotografia é contingência pura e não pode ser mais do que isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) – ao contrário do texto que, pela acção súbita de uma única palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão” (Barthes, 2009: 37. Itálico do autor).

¹⁰ Em *O Acto Fotográfico*, Philippe Dubois retoma a posição epistemológica de Peirce ao considerar a fotografia um “símbolo”, isto é, a imagem é sempre uma interpretação/transformação do real que representa também outro plano para além do real empírico. Justamente, a tese de Dubois é a de que a fotografia “não é apenas uma imagem produzida por um acto, mas é também, antes de mais, um autêntico acto icónico *em si*” (Dubois, 1992: 53. Itálico do autor).

A singularidade e o acaso fazem parte da natureza da fotografia que, através de facilidades técnicas como o retardador ou a ampliação, dá a ver aquilo que, por vezes, para Benjamin, está no plano do inconsciente. Esses mundos simultaneamente visíveis e ocultos conseguem ser capturados pela fotografia. A subjectividade do registo fotográfico pode, em nossa opinião, ser equiparada ao acto da escrita, pois, em ambos os casos, *experimenta-se* o mundo e dele se faz, simultaneamente, parte. “Having a camera has transformed one person into something active, a *voyeur*: only he has mastered the situation. What do these people see? We don’t know. And it doesn’t matter. It is an Event”, diz Sontag (1979: 10-11). Confrontemos agora estas palavras com as de João Miguel Fernandes Jorge, num texto onde se relembra Ruy Belo: “As palavras erguem-se, multiplicam-se, conversam entre si mesmas no silêncio do tão pouco mundo que temos e sem motivo especial. Elas surgem na mais secreta casa de nossa casa, como alguém amado, mais amado que nós próprios” (Jorge, 1989: 39). Os dois discursos revelam um aspecto comum: ambas as artes são um *evento* em si mesmo que perdura no tempo. Por outro lado, Sontag reforça uma questão que nos interessa aqui reter – a fotografia pode ser vista como um fragmento e uma “citação”, “which makes a book of photographs like quotations” (1979: 71). Esta correlação estabelecida entre fotografia e citação faz, efectivamente, sentido se entendermos ambas como fragmentos da realidade inscritos num certo momento. Tal como o acto de ler, diz Sontag, também a fotografia difere substancialmente do acto de ver um filme, pois o tempo de leitura de um livro ou de observação de uma fotografia depende do seu leitor/espectador, ao passo que o tempo de visionamento de um filme depende, em primeira instância, do seu realizador e das suas decisões de montagem.

À capacidade significadora da fotografia, defendida por Sontag, acrescenta Barthes um outro aspecto, a que chama a “cruza da Foto” (2009: 118). Para Barthes, é justamente porque a fotografia autentifica a existência de uma pessoa que ela é, na sua essência, dolorosa e crua. De uma outra forma, voltamos à questão da ética, que vimos ser tão forte em Sontag. Barthes acaba, porém, por se distanciar da perspectiva de Susan Sontag ao considerar que a fotografia tem, sobretudo, uma função ilustrativa em relação ao texto. Para Barthes, é a capacidade de autentificação que distancia a fotografia do texto: “É a desgraça (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem é talvez esta impotência, ou, para falar de um modo positivo, a linguagem é, por natureza, ficcional” (Id., *ibid.*: 96). A capacidade de invenção da linguagem é comparável à autentificação que a fotografia nos dá e que, para Barthes, de um ponto de vista fenomenológico, se sobrepõe mesmo ao seu poder de representação. Aqui reside, para este autor, a grande diferença entre texto e fotografia: nesta última, “a presença da coisa (...) nunca é metafórica” (Id., *ibid.*: 89). Pelo contrário, ela atesta a existência de um determinado objecto, levando-nos, de alguma forma, a pensar que ele ainda está vivo. Em *A Câmara Clara*, Barthes não retoma tanto a tese da função ilustrativa da fotografia (Barthes, 1977), mas debruça-se sobre aquilo que considera ser a sua especificidade em relação à linguagem. Assim, a fotografia, ao contrário da linguagem, é única porque exige uma presença, tem como característica o *estar lá*, mesmo sabendo que expõe um objecto “que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes 2009: 17). Ela afirma aos nossos olhos a existência do que representa mas, como diz Dubois, não nos diz “isto quer dizer isto” (Dubois, 1982: 46).

Terá sido Walter Benjamin um dos primeiros a chamar a atenção para as especificidades da fotografia e da sua relação com outras formas de arte. Em 1955, com a publicação do ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin associou a reprodução técnica da obra de arte à *perda da aura*. O carácter único da obra de arte e a sua durabilidade são postos em risco pelo desejo de dominar o objecto através da cópia. A necessidade de apropriação do objecto terá ditado, para Benjamin, o aparecimento da fotografia. Uma forma de arte que, em relação a outras artes, comporta uma “insustentável tensão” (Benjamin, 1992: 131), pois desperta-nos o sentido, tal como mais tarde dirá Barthes, para a marca do tempo. Maria Filomena Molder identifica esta restrição benjaminiana do conceito de aura: “Restrição que ele próprio critica quando se apercebe da aura própria do objecto fotográfico, e não do objecto fotografado” (Molder, 1999: 56). Justamente, a aura de cada coisa altera-se ao mesmo tempo que a nossa percepção muda, ela não é uma *experiência imediata*. Isto porque, como acrescenta Maria Filomena Molder, ela pressupõe sempre uma experiência que a antecede, a de seguir vestígios, pois “aquele que se entrega à perseguição de vestígios, arrisca-se a sucumbir à sua aura” (Id., *ibid.*: 59).

Ao afastar-se do pessimismo das palavras de Baudelaire, no “Salão de 1859”¹¹, Walter Benjamin reconhece a tendência crescente para registar imagens efémeras e, simultaneamente, para as legendar. Talvz porque “a fotografia engloba a literatização de todas as relações vitais, e sem a qual a fotografia estagnaria no indefinido”

¹¹ “Nestes lamentáveis dias surgiu uma nova indústria que não contribuiu pouco para que a chã estupidez fosse reforçada na sua crença (...), que a arte mais não é, e mais não pode ser do que a reprodução exacta da natureza (...) ela [a fotografia] tem que voltar ao seu verdadeiro dever, que consiste em ser servidora das ciências e das artes” (Baudelaire, cit. por Benjamin, 1992: 134).

(Benjamin, 1992: 134). Trata-se de uma relação de dependência entre fotografia e texto que nos faz contemplar também a possibilidade de leitura das fotografias: “Mas não terá de ser considerado um pouco mais do que analfabeto o fotógrafo que não sabe ler as suas fotografias?” (Id., *ibid.*: 135). A fotografia é, para Benjamin, um modelo de inteligibilização do contexto em que é produzido e, ao isolar um detalhe no fluxo da história, cria possibilidades de releitura e reescrita. Contudo, temos de notar que talvez o *isto foi* barthesiano e a própria ontologia descrita por Benjamin sejam insuficientes para entender a fotografia na situação contemporânea. Se não é possível negar a sua natureza indicial, podemos colocar a possibilidade de o trabalho da fotografia se centrar cada vez mais, para além da representação, na ideia de contemplação, que implica o registo de uma ordem inteligível das coisas e dos instantes. E se, em vez de duplicar o real, a fotografia expandisse os elementos do real? Ao representar a realidade, a fotografia desloca o seu efeito comunicacional para um espaço ambíguo: entre a presença da representação e a ilusão do reconhecimento por parte do espectador. E, de uma forma talvez diferente, voltamos ao carácter paradoxal que Sontag insistentemente sublinhava para a fotografia. Esta concepção benjaminiana de fotografia, que a coloca num modelo de figuração alegórica, remete-nos para uma vasta crítica que se tem debruçado sobre a fotografia ora como uma arte antagónica, ora complementar em relação à linguagem. Na introdução a *Word and Image* (1981), Norman Bryson defende, justamente, uma relação antagónica entre o “discurso” e a “figura” que acaba por caracterizar como paradoxal: “By the ‘figural’ aspect of an image, I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language – its ‘being-as-image’” (Id., *ibid.*: 6)¹². O paradoxo é bastante

¹² O conceito de *figura* de Bryson é a antítese do conceito de *figuração* de Mitchell (1984), que corresponde à noção brysoniana de discurso.

claro: ao definir o *ser-come-imagem* como aquilo que excede a linguagem, Bryson mostra de que forma a imagem, na sua essência, se torna a figura que corrompe (ou impede) uma suposta totalidade discursiva. No entanto, o autor acaba por não excluir a existência de uma relação de dependência da fotografia em relação à linguagem, pois, enquanto signo, a fotografia recorre ao mesmo tipo de construção conceptual que o signo verbal. Apesar desta dependência, que Bryson parece encontrar na imagem, curiosamente, ele não nega que ela contém em si uma dimensão muito maior do que aquela que aparentemente manifesta: “There is a further dimension in the image, and it is called into being by a process which closely resembles cinematic montage” (Id., *ibid.*: 4)¹³. A montagem, ao permitir a justaposição, por exemplo, de duas ou mais imagens, tem uma carga semântica que faz com que seja, por si só, fonte de significado. Mesmo sem negar a riqueza das imagens, Bryson defende a supremacia do *discursivo*, retomando, de algum modo, a tese da função ilustrativa da fotografia de Barthes (1977). Para ele, é a linguagem que molda e delimita a nossa recepção das imagens, tendo cada uma em si inscrito aquilo a que chama um aspecto discursivo. Bryson acaba assim por seguir, na generalidade, o pensamento barthesiano e mostra, através de exemplos de imagens medievais, o efeito de real que a imagem nos dá e que estabelece uma *escala de distância* entre a imagem e o seu significado (Bryson, 1981: 11)¹⁴. Justamente, é a partir da diferença entre figura e discurso que podemos conceber uma noção que, para o que nos interessa neste trabalho, assenta, segundo Bryson, no seguinte princípio: uma imagem é sempre o

¹³ Sérgio Mah dedica algumas páginas do seu estudo *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno* (2003) à figura do *monteur*, aquele que explora a fotografia enquanto linguagem e “actua sobre um complexo de dados (de detalhes) que se reenviam uns aos outros” (Id., *ibid.*: 61). Remetendo-nos naturalmente esta questão para o pensamento de Walter Benjamin (1992), que reconhece que a História e a sua conceptualização é fundamental para o exercício fotográfico, é na montagem que se condensam relações entre as várias imagens. Para além das noções mais óbvias associadas à montagem (fotomontagem e montagem no cinema), ela pode também estar associada à ideia de “interrupção-suspensão” da acção. É essa forma de imobilização que, para Sérgio Mah, equivale a que nos deparemos “com um desassossego que nos obriga, numa recepção exigente, a procurar e a descobrir um sentido” (Mah, 2003: 65).

¹⁴ A ideia de realismo na imagem defendida por Bryson depende “on this characteristic ratio of the sign: on one side of a threshold, that-which-belongs-to-the-image-alone (the figural)” (1981: 12).

local de convergência de duas forças antitéticas – o ‘discursivo’ e o ‘figurativo’.

Mais recentemente, e assumindo uma posição menos extremada, baseada noutra relação que não a da antítese, Michael North propõe identificar a fotografia como um tipo de *escrita moderna* (North, 2005: 12), oferecendo novas formas de representação, nem totalmente discursivas, nem totalmente pictóricas: “hovering in a kind of utopian space between” (Id., *ibid.*: 14). Talvez inspirado em John Berger, North acaba por retomar a reflexão daquele que vê a prática fotográfica como uma alternativa inovadora face à narração discursiva. Aliás, já em 1972, John Berger havia afirmado que *ver surge antes das palavras* (Berger, 1972: 7) e que, assim como ver é um acto de escolha, também a fotografia é mais do que um mero registo mecânico. Ao vermos uma fotografia, temos consciência de que o fotógrafo seleccionou *aquela* ponto de vista entre uma infinidade de outros possíveis. E porque as obras de arte passaram a ser reproduzíveis, como disse Benjamin (1992), o significado de uma imagem muda de acordo com aquilo que os vários *leitores* nela forem capazes de ver.

Num plano predominantemente sociológico, e longe da tendência esteticizante da fotografia defendida por Susan Sontag (1979), Berger, mas também autores como Pierre Bourdieu (1965) ou Gisèle Freund (1974), enfatizam o poder da fotografia numa sociedade de consumo, onde, através da imprensa ou da publicidade, a imagem de objectos do quotidiano é convertida em objectos passíveis de apreciação estética. Recorde-se que já Walter Benjamin havia antevisto estas qualidades únicas da fotografia. Ao distinguir técnica e magia, algo equivalente à distinção entre operador de câmara e pintor, Benjamin utilizara uma imagem que nos

parece particularmente elucidativa, a imagem do mago e do cirurgião:

O mago mantém a distância natural que existe entre si próprio e o paciente; (...) O cirurgião procede ao contrário: diminui muito a distância em relação ao paciente (...). Isto é, contrariamente ao mago (...), o cirurgião prescinde, no momento decisivo, de se defrontar, enquanto homem, com o seu paciente, intervindo nele de forma operante.

(Benjamin, 1992: 99-100)

Este poder e a capacidade *operante* da fotografia, equivalentes ao cirurgião, foram analisados, em paralelo com a função da linguagem, por um dos autores que, em nossa opinião, foi mais longe no que diz respeito à discussão da liminaridade das artes. Para W. J. T. Mitchell, a fotografia deve ser entendida, antes de mais, como uma forma de linguagem¹⁵: “Instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness” (Mitchell, 1984: 504). É possível, diz Mitchell, encontrar uma complementaridade na relação entre texto e imagem e, mais do que isso, uma coexistência numa estrutura de significação. No contexto do pensamento wittgensteiniano dos *jogos de linguagem*¹⁶, Mitchell propõe um novo entendimento da imagem e do seu uso social e cultural, considerando-a mais do que um tipo de signo. A partir da divisão da imagem por categorias proposta por Mitchell (gráfica, óp-

¹⁵ Cf. W. J. T. MITCHELL (1980), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press.

¹⁶ Apesar de não ter abordado em nenhum dos seus escritos o fenómeno da fotografia, Ludwig Wittgenstein reflectiu sobre a linguagem e a sua produção de sentido. W. J. T. Mitchell recontextualiza algumas das propostas do filósofo austríaco, entre as quais a noção de *jogos de linguagem*. Para Wittgenstein, somos incapazes de ditar as regras de uso da linguagem, pois o seu sentido depende essencialmente do uso que lhes damos. A linguagem funciona, pois, como um jogo com regras próprias, dependente da aplicação da palavra num determinado contexto de enunciação. Ora, estes jogos constituem uma “família” (1987: 229) que é, fundamentalmente, um sistema de múltiplas linguagens. Do mesmo modo, Mitchell acabará por pressupor que a fotografia é uma família de linguagens que se cruzam e interagem entre si. Também a fotografia muda em função do contexto em que se insere, isto é, o seu signo é, se quisermos, polissémico.

tica, perceptual, mental e verbal), conclui-se que a dialéctica palavra/imagem é uma constante na fabricação de signos da nossa própria cultura, sendo o que varia o tipo de relação que se estabelece. A imagem, acrescenta Mitchell, pode mesmo ser subversiva, dando a ver o ponto de vista do fotógrafo. Porque é que insistimos então em manter a relação entre texto e imagem como uma luta por um território, como se de rivais se tratasse? Mitchell avança, em nossa opinião, um argumento de grande pertinência: a imagem é um signo que pretende não o ser e se disfarça; a palavra é o outro lado desse signo, artificial e arbitrário. A esta questão já se haviam, aliás, referido, Barthes (2009) e Hutcheon (1989), ao tomarem como ponto de partida a definição tripartida de signo de Charles Sanders Peirce (1978): símbolo; ícone; índice. Relembre-se que, de acordo com Peirce, a imagem fotográfica não constitui uma “mensagem”, mas uma representação (ou uma “figuração”) de carácter indicial. No sistema peirciano, a fotografia é definida quer como ícone, baseada na semelhança entre o signo e o objecto representado, quer como índice, baseada na relação de contiguidade, causa e efeito, enquanto vestígio. Segundo Peirce, esta é a principal diferença entre a fotografia e a linguagem. Os signos linguísticos, pelo contrário, são arbitrários, logo, símbolos¹⁷.

Parecendo-nos indiscutível que, segundo o ponto de vista de Mitchell, não se trata de negar a existência de diferenças entre o texto e a imagem, não cremos, no entanto, que sejam entendidos como antagónicos. Que tipo de analogias podemos

¹⁷Não se detendo exaustivamente sobre a teoria de Peirce, Philippe Dubois (1992) serve-se também da proposta tripartida peirciana para analisar o objecto fotográfico. A fotografia não é necessariamente analógica porque tem como natureza o índice. Partindo do princípio de que o índice é a impressão física de um objecto real cuja existência foi comprovada, cada fotografia é única. Por outro lado, a fotografia testemunha a existência do que dá a ver, o que não implica que tenha algum significado porque “o índice fica-se pelo *isto foi*. Não contempla o *isto quer dizer*” (Dubois, 1992: 79).

então estabelecer, assumindo as suas diferenças? Não nos podemos esquecer de que esta é uma relação assente numa relativamente longa história de interacções. Há, sem dúvida, uma maior tradição na comparação de duas literaturas de nacionalidades diferentes do que entre literatura e pintura ou literatura e fotografia. Mas, se virmos, como Mitchell, as vantagens de considerar esta relação como sendo de complementaridade, este trabalho ganha um novo sentido, permitindo-nos reflectir sobre a forma como o entendimento das obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder se podem convocar mutuamente.

Em *Iconology* (1986), Mitchell tentou demonstrar por que razão o tropo da diferenciação entre a representação do verbal e do visual é insuficiente para uma sustentabilização teórica. Texto e imagem têm diferentes tipos de funções de signos e pertencem, efectivamente, a sistemas comunicativos diferentes. Contudo, apesar do esforço por parte de algumas disciplinas (como a Semiótica) ter aproximado os estudos entre as artes, a descrição da natureza das imagens mantém alguma ambiguidade. Numa perspectiva historicista, Mitchell relembra que, já em 1968, Nelson Goodman havia lançado as bases para a construção de uma gramática geral de sistemas de símbolos, em que a imagem forneceria o modelo aos sistemas semióticos que constituem as artes. Para Goodman, a semelhança pode assimilar quase tudo, na medida em que *tudo é*, sob certos aspectos, semelhante a tudo o resto. Goodman considera, assim, que a semelhança é insuficiente para definir qualquer tipo de representação. Para além disso, para Goodman, as imagens, tal como o texto, têm

de ser lidas como um código arbitrário. Tudo pode funcionar como um símbolo estético integrado num sistema simbólico estético. Logo no primeiro capítulo de *Linguagens da Arte* (2006), Goodman defende a tese polémica de que toda a representação é convencional, incluindo a representação pictórica e linguística. Ao fazer uma crítica contundente à noção de semelhança entre a linguagem que re-presenta e o que é representado, Goodman acaba por concluir que a representação, tal como a descrição linguística, é denotativa. Algo veementemente contestado por E. H. Gombrich (1981), que critica o extremo convencionalismo desta perspectiva que, na sua opinião, abole qualquer fronteira entre texto e imagem. Será Mitchell que, em nossa opinião, toma a posição mais conciliadora: uma imagem pode ser *lida* se se tiver em atenção o seu potencial semântico e o seu carácter distintivo. O seu significado depende, em muito, da sua relação com outros aspectos de um campo contínuo, tal como afirma Goodman (1968). Por isso, diz Mitchell, “the boundary line between texts and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a meta-physical divide” (1986: 69).

A atenção prestada por Mitchell ao poder das imagens e à relação de fronteira com o texto está bem expressa em muitos dos seus ensaios. Para ele, as imagens *falam* connosco, “they present, not just a surface, but a *face* that faces de beholder” (1996: 72. Itálico do autor). Algo que nos remete, por exemplo, para o que Barthes havia dito ao ver uma fotografia da mãe: “Pela primeira vez, a fotografia dava-me uma sensação tão segura como a recordação” (2009: 72). Do mesmo modo, para Serge Tisseron (1986), a fotografia, assim como a literatura, encontra-se neste campo intermédio entre a certeza da realidade e a recordação. Assim, a fotografia

posiciona-se em dois pólos extremos: o da comunicação intensamente subjectiva e o da pura objectividade através do qual o mundo se dá a ler. A fotografia distingue-se de outras artes porque ela é sempre (pelo menos potencialmente) imagem do que é verdadeiro e *dá-se* como sendo verdadeira, pois, como bem refere Tisseron, “ce n’est pas le réel du monde, c’est le réel de la conscience” (Id., *ibid.*: 71). A fotografia é também, por outro lado, espelho da capacidade psíquica de formar e criar imagens. Ora, para Mitchell, o poder das imagens em relação ao texto reside, justamente, no facto de aquilo que as imagens despertam, o nosso desejo de ver, ser aquilo que não nos podem mostrar. Mas nesta *impotência* reside também o seu maior poder. Mitchell desvia, assim, um pouco a questão do significado e do poder da imagem para a questão do desejo. Em 2005, volta a retomar, aliás, esta linha argumentativa, em *What do Pictures Want?*, e questiona o comportamento de quem vê uma imagem e se deixa seduzir por ela. Este é, aliás, para Mitchell, o grande paradoxo da imagem: ela depende do lugar a partir do qual é vista. É ao definir esta *vida* das imagens que Mitchell conclui o raciocínio, comparando-a ao texto: “The living image is, in my view, both a verbal and a visual trope, a figure of speech, of vision, of graphic design, and of thought” (Id., *ibid.*: 10). Entendendo a imagem como um *tropo verbal e visual*, Mitchell pressupõe que pode haver uma partilha, entre texto e imagem, do espaço intersemiótico, dependendo da forma como o leitor/espectador os recebem e os põem em relação. Esta *partilha* entre artes existe porque, diz, todas as artes são *artes compostas* (1986). Pode, assim, existir uma partilha de espaço intersemiótico das obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder: como veremos, quer a representação do corpo, quer a construção da arquitectura da obra

aproxima-as. Apesar de se tratarem de obras materialmente distintas, elas podem convergir semiótica e hermeneuticamente.

Chegamos, assim, a um dos argumentos que nos parece fundamental no pensamento de Mitchell: tanto o texto como a imagem combinam entre si diferentes códigos e convenções discursivas. Esta é uma das razões porque devemos falar de uma *contaminação* entre o texto e a fotografia, ao mesmo tempo que não podemos falar de textos ou imagens *puros*¹⁸. Consideremos a seguinte premissa: a *relação entre o visível e o legível é infinita*, em constante mudança nas práticas representacionais. Do ponto de vista empírico, é certo que esta relação entre texto e imagem tem implicado uma necessidade de comparação a partir de diferentes sistemas ligados quer por analogia, quer por diferenciação. A comparação tem sido o método usado para este estudo interdisciplinar, pela forma como pode ajudar a revelar homologias estruturais entre texto e imagem, mas também diferenças e antagonismos entre eles. Se continuarmos o raciocínio com uma segunda premissa, a de que há uma *contaminação entre texto e imagem*, mesmo admitindo as suas diferenças, devemos então perguntar, com Mitchell: “What difference do the differences (and similarities) make?” (1994: 91). Se aquilo a que estamos, a maior parte das vezes, habituados a encontrar é a relativa subordinação de um meio ao outro (por exemplo, o texto explica ou narra e as fotografias ilustram), porque não analisá-los na sua (suposta) individualidade ou especificidade, mas enquanto *artes compostas*? Assim, podemos considerar que as representações visuais ditas *puras* incorporam a

¹⁸ A este respeito, Christian Metz reflecte, por exemplo, sobre a dificuldade em afastar a dimensão narrativa do cinema, bem como a capacidade comum de registo, apesar das diferenças existentes entre a linguagem do cinema e a linguagem verbal: “Il est un premier point commun au cinéma et à l'écriture, c'est qu'ils sont tous deux techniques d'enregistrement (ils ne sont pas que cela, bien sûr). On résumera dans le mot 'enregistrement', conformément à un usage fréquent, les trois stades successifs que comporte le processus lorsqu'il est complètement déroulé: l'enregistrement proprement dit, la conservation et la 'réproduction ultérieure'” (Metz, 1971: 191).

textualidade no seu campo da representação e os textos *puros* incorporam literalmente a visualidade, até pelo simples facto de serem impressos e, por essa razão, terem uma *forma visual*. Mitchell recusa, com esta perspectiva, a possibilidade de existência de textos e imagens *puros*. Não iríamos talvez tão longe, pois este pode ser um argumento a contestar: e se estivermos perante uma representação visual onde a escrita nunca esteja presente ou perante discursos verbais (orais)? Na verdade, terá Goodman também alguma razão ao dizer que a atribuição de categorias é sempre metafórica (Goodman, 1968)?

Preferimos reter dois argumentos que nos servem de ponto de partida para o avançar desta discussão e esclarecimento das nossas posições. Em primeiro lugar, que as *imagens podem ser lidas como textos* é ponto assente na crítica e na história da arte. Autores como Norman Bryson e Mieke Bal consideram mesmo que a imagem deve ser tratada como um *texto visual* (Bryson, 1991: 179), sendo impossível ignorar a ligação entre o dito e o escrito. Para Bryson, é a componente verbal que ajuda a fixar a imagem na memória: “[The verbal component] will fix, while purely visual aspects, unanchored by text, will quickly fade into oblivion” (Bryson, 1981: 3)¹⁹. Num segundo argumento, retomamos do pensamento de Mitchell o facto de se considerar que a *dicotomia texto/imagem é fortemente relativizada pela noção de contaminação*. Se, de facto, não existem arte *puras*, texto e fotografia devem ser consideradas, como todas as formas de arte, *artes compostas* (Mitchell, 1994: 107).

Nesta mesma perspectiva, parece-nos que Ana Gabriela Macedo sintetiza

¹⁹ Segundo esta perspectiva, poderá existir uma supremacia do discursivo sobre o figurativo, no entanto, é o próprio Bryson quem reconhece o problema inerente a esta questão: uma parte da nossa mente pensa em palavras e a outra utiliza a experiência sensitiva e ocular. Ambas têm, por isso, de interagir.

bem esta reversível relação interartes ao afirmar que “as relações que se estabelecem entre as artes quanto à definição/dissolução das suas fronteiras são relações de tensão e paradoxo” (Macedo, 2004: 36). Relembre-se que já Roland Barthes havia afirmado que a relação entre as artes era sempre parcialmente paradoxal, no caso concreto da fotografia e do texto, pelo simples facto de a fotografia poder, simultaneamente, ser e não ser uma linguagem. Victor Burgin (2001) parte desta mesma reflexão para propor a fotografia como um objecto-texto: “Photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call ‘photographic discourse’” (Id., *ibid.*: 67. Itálico do autor). Neste contexto, parece-nos que o facto de a relação entre texto e imagem estar longe de ser consensual nos pode levar a afirmar, lembrando alguma crítica que até aqui temos referido, que a relação entre a fotografia e o texto é fruto de uma *contaminação*. Será, então, a fotografia, simultaneamente, uma linguagem e uma não-linguagem? É neste paradoxo que reside a liminaridade da fotografia em relação ao texto?

Ana Gabriela Macedo considera a *representação*, a par do modo de olhar e da composição, como o princípio coincidente entre as palavras e as imagens, aquele que atenua, em sua opinião, a relação paradoxal entre texto e imagem. Mas estamos fundamentalmente de acordo que texto e fotografia têm uma intenção de *referencialidade* e apresentam mecanismos de referência efectivos. Debruçando-se longamente sobre esta questão, Rosa Maria Martelo (1998) mostra como a referencialidade pode ir além do evidente conceito de denotação. Se, no século XIX, na tradição realista, a referencialidade de uma obra de arte se articulava primordi-

almente com o facto de esta denotar alguma coisa, como é o caso da fotografia que remete para um objecto e, retroactivamente, comprova a sua existência, Rosa Maria Martelo, a propósito do texto literário, propõe “a função heurística do texto poético, a sua capacidade de redescrição do mundo” (Id., *ibid.*: 33). Assim sendo, mais do que apenas permitir o reconhecimento do mundo por parte do leitor, o texto poético exige o seu *re-conhecimento*. Ora, a disjunção entre referência e denotação parece-nos aqui de fundamental importância, sobretudo ao longo do século XX, em que assistimos a uma invenção da articulação que o Realismo havia proposto. Este entendimento da referencialidade que, aparentemente, parece afastar ainda mais a fotografia do texto, permite-nos, justamente, repensar o conceito de referencialidade: embora ele não invalide a concepção do texto e da imagem como reprodução do real, abre, no entanto, caminho para uma nova formulação como construção. Não querendo reduzir a referencialidade exclusivamente a um processo denotativo, acreditamos que uma obra de arte pode não ser denotativa, o que não significa que não tenha uma função referencial: “Un tableau non figuratif, par exemple un Mondrian, ne dit rien, ne dénote rien, ne peint rien, n’est ni vrai ni faux, mais montre beaucoup” (Goodman, 1992: 28). Esta perspectiva liberta, de algum modo, a obra de arte de uma teoria da imitação e desagrega a noção de mimese como cópia.

Citando várias vezes Jan Mukarovsky, Rosa Maria Martelo analisa o modo como a relação da obra de arte com o mundo é articulada através da categoria do receptor. Isto é, a obra de arte para Mukarovsky seria um espaço de tensão entre o plano mais elementar da produção de sentido e o plano mais global da referencialidade. A sua (re)contextualização dar-se-ia, justamente, no momento em que ela é lida/vista pelo receptor. Não nos parece excessivo alargar esta análise, pensada,

sobretudo, a partir do texto literário no ensaio de Rosa Maria Martelo, à fotografia. Como vemos, encontramos dois modelos de representação, a partir dos quais podemos pensar a fotografia: as imagens estão ligadas aos seus referentes; as imagens conseguem representar coisas de outra instância, considerando que representar é sempre um processo codificado e com uma dimensão auto-referencial. Este segundo modelo reflecte muitas das propostas pós-modernistas para a fotografia, ontologicamente complexificada, no âmbito das quais fotografar pode ser também libertar a imagem de um qualquer significado, ou da necessidade de um significado imediato. Não podemos, é certo, esquecer os discursos em torno da questão da representação na fotografia desde o século XIX. Mesmo que com opiniões opostas, tanto Charles Baudelaire (1993) como Hippolyte Taine (1913) tinham já apontado para a dimensão de prova da fotografia e a autenticação da existência do que é representado²⁰. Devido à sua natureza técnica e ao processo mecânico que tem subjacente, o aparecimento da fotografia faz com que ela seja vista como um processo objectivo que utiliza uma linguagem mimética e, por isso, universal. Apesar da sua atitude profundamente positivista, e paradoxalmente em virtude dela, Hippolyte Taine usará uma expressão que, para Gisèle Freund, abre um novo caminho à interpretação da representação fotográfica, libertando-a deste paradigma da semelhança: “Quero reproduzir as coisas como elas são, ou como elas seriam mesmo que eu não existisse”, diz Taine (cit. por Freund, 1974: 80). A segunda parte da

²⁰ Henri BERGSON (1959) alarga a autenticação da fotografia à questão temporal. A fotografia torna o efeito de presença num facto: pela sua imobilidade, a fotografia fixa o momento e o objecto e interrompe a passagem do tempo.

frase, introduzida pela conjunção coordenativa, abre caminho a uma prática subjectiva da fotografia. Será então que, em termos de representação, a fotografia pode ultrapassar o critério da objectividade? Apesar da sua origem mecânica, poderá o poder de representação sobrepor-se, ao contrário do que disse Barthes²¹, ao poder de autentificação?

É certo que a especificidade técnica da fotografia enquanto representação objectiva da realidade não poderá nunca ser negada. É essa objectividade e validação do real que a distingue, justamente, das outras artes. Contudo, não podemos esquecer posicionamentos contrários a esta perspectiva que surgiram nas últimas décadas e que nos parecem igualmente interessantes. Falamos de críticos como Rudolf Arnheim (1995), Erwin Panofsky (1993) ou mesmo Pierre Bourdieu (1965). Para todos estes autores, a representação do real é sempre o reflexo de uma realidade individual, dependente de uma intenção subjectiva do seu autor. Para Arnheim, o *ângulo* escolhido pelo fotógrafo é fundamental para a representação de um objecto e condiciona em muito o seu enquadramento e a distância que temos em relação a ele:

reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objecto a uma imagem bidimensional e, por outro lado, todo o campo de variações cromáticas a um contraste entre preto e branco; isola um ponto preciso no espaço-tempo e é puramente visual (...), com exclusão de qualquer outra sensação, olfactiva ou táctil. (cit. por Dubois, 1992: 32)

²¹ Defendendo a perspectiva de que o papel do fotógrafo é secundarizado, Barthes defendeu, sobretudo, a mediação técnica da fotografia: “Na fotografia, o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação” (Barthes, 2009: 125).

Mesmo não se debruçando sobre o acto fotográfico em si mesmo, também Panofsky tem uma opinião semelhante no que diz respeito à representação e, mais precisamente, à noção de perspectiva. Para Panofsky, a representação é complexa: se a perspectiva nos transmite, por um lado, uma objectivação da realidade, ela comporta, por outro lado, uma inevitável dimensão subjectiva, pois é sempre uma interpretação do mundo. A representação na fotografia converge, assim, com a impressão visual de quem capta essa realidade. Trata-se de um verdadeiro processo de selecção, com uma inegável dimensão arbitrária (Bourdieu, 1965), que filtra aquilo que é captado. Podemos então considerar o acto fotográfico como uma actividade subjectiva? Poderia um fotógrafo, quando capta e representa o mundo, prescindir da sua perspectiva? Ou residirá a subjectividade da representação fotográfica não tanto no fotógrafo mas, como disse Goodman (1968), naquele que vê e lê as fotografias? Uma coisa é certa: através da componente mimética da sua linguagem, a fotografia tem a capacidade de reproduzir com precisão tudo aquilo que capta e de *mostrar* a realidade ou, pelo menos, a aparência da realidade. Por outro lado, não nos podemos esquecer, como bem nota Susan Sontag (1979), de que a fotografia nos ensina um novo *código visual* que, de algum modo, amplia as nossas noções de realidade e de representação. Se a fotografia é mais do que um acto neutro de representação, se ela é uma interpretação e, como defendeu Walter Benjamin (1992), uma *transfiguração* da realidade, então talvez possamos aqui encontrar um princípio coincidente com o texto, quando também ele re-descreve o mundo. Para Rosa Maria Martelo, à experiência da perda e da fragilidade ontológica provindas da modernidade estética junta-se a poesia, *face legível* do mundo que “se dissolve, também ela, num quadro

generalizado de perda de espessura do real, do qual parece não poder separar-se” (Martelo, 2007: 86).

Para além do seu carácter representativo, a fotografia pode ser produtora de sentido (Freund, 1974: 20). Ela é, tal como a linguagem, um acto de comunicação, polissémico, que se constrói mediante o contexto em que é utilizada. Não queremos com isto, neste trabalho, colar-nos demasiado a perspectivas sociais da fotografia, ou mesmo seguir a visão transcultural de autores como Nelson Goodman (1968), mas sim mostrar como a génese mecânica da fotografia não condiciona o facto de a querermos ver não como simples prova mimética, mas como testemunho, conceito que desenvolveremos neste trabalho. Como diz Walter Benjamin,

com a fotografia enfrenta-se algo de novo e singular (...). Quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir. (Benjamin, 1992: 118)

Assim, não recusando a conexão entre a fotografia e o seu referente, defendemos que existe, como bem notou Sérgio Mah, uma “condição palimpsestual, um signo sem significação em si e que se define nos seus contextos de uso e nos seus ‘jogos de linguagem’” (Mah, 2003: 35). É neste sentido que o aspecto testemunhal da literatura e da fotografia pode constituir um argumento a favor da liminaridade das artes

e uma relativização do poder exclusivamente representativo que é habitualmente atribuído à fotografia.

Em suma, são múltiplas as perspectivas que convergem neste trabalho a propósito da relação entre texto e fotografia: a função ilustrativa da fotografia e a sua dependência em relação ao texto; a relação antagónica entre texto e fotografia; a fotografia como uma prática alternativa ao texto; a fotografia como uma forma de escrita; a fotografia como linguagem e como algo complementar ao próprio texto. Todas elas equacionam as relações de paradoxo e de tensão que podem existir entre as artes. Entretanto, a formulação que mais nos atrai é a dimensão dialogante, que vimos ser defendida por W. J. T. Mitchell.

Para o presente trabalho, são duas as principais questões que iremos desenvolver: a *referência* como princípio coincidente entre texto e fotografia; a sua *função testemunhal*. No que respeita à capacidade testemunhal, seguimos, neste trabalho, um dos aspectos mais produtivos do pensamento de Maurice Blanchot, que reside no facto de texto e fotografia poderem estar ao serviço de uma nova *visão* (Blanchot, 2002), assegurando, assim, a possibilidade de transfigurar e re-descrever o real. Essa visão, fruto do acto de testemunhar um instante – acontecimento da ordem do inexplicável – é aquilo que leva Blanchot a dirigir-se ao leitor e a afirmar: “Tout cela était réel, notez-le” (Id., *ibid.*: 17). O efeito de real de um testemunho advém, para Blanchot, do périplo do sujeito pela urbe, quando absorve as ruínas anónimas que o rodeiam. Esse “délablement anonyme” (Id., *ibid.*: 22), espécie de ruína sem nome, é absorvido pelo sujeito que vagueia pelas ruas e nos mostra como, de algum modo, aquele que testemunha é marcado pelo que vê. Mais do que aquele que é capaz de narrar ou dar conta de factos, o artista está ao serviço de uma nova visão

e tem uma responsabilidade acrescida enquanto testemunha: contar os factos de que se recorda e, logo, a sua própria verdade. Deste ponto de vista, *ver* e *ser visto* parece-nos ser, aliás, a condição comum ao texto e à fotografia. É certo que não podemos esquecer que o testemunho tem sido visto maioritariamente como uma forma narrativa, apresentado através da linguagem verbal. Por isso, aplicar o conceito de testemunho à fotografia implica que o pensemos enquanto conceito oscilante, cujo carácter é o de *prova*. Não negando a sua possibilidade de ficção, como bem notará Jacques Derrida (2004), o testemunho pretende ser, antes de mais, uma representação “fiel do puramente factual”, ou seja, aquilo que atesta a existência de alguma coisa. Mas, até que ponto aquele que dá testemunho não opta entre *dar prova* de ou escolher dizer a *sua verdade*? Como já vimos a este respeito, o papel do fotógrafo tem sido frequentemente secundarizado em prol da característica que mais imediatamente define a fotografia: a objectivação do referente. No entanto, a questão da autoria da fotografia e do poder de manipulação do fotógrafo não tem sido esquecida ao longo do século XX, de onde perguntas como: Qual o grau de criatividade de um fotógrafo? Podemos falar de uma neutralidade absoluta no processo fotográfico? É essa relação entre o mundo e o sujeito, presente na experiência do visual, que levanta, mais uma vez, a questão de saber onde situar o trabalho do artista.

Trata-se de um problema para o qual não temos uma resposta definitiva, mas que nos permite recuperar a hipótese formulada por Rosalind Krauss de que existe uma “relação triangular entre mão e máquina fotográfica, por um lado, e mão e escrita, por outro” (Krauss, 2002: 207). Mesmo que pertencentes a sistemas de signos diferentes, a relação entre o órgão e o instrumento que produz uma imagem ou

um texto evidencia o artista-fotógrafo como *escritor* e a máquina fotográfica como substituta da mão ²². Não queremos com isto defender que a fotografia partilha as mesmas características ficcionais da literatura, contudo, também ela exerce o seu poder de *dar testemunho*, assumindo um carácter insubstituível. A função testemunhal faz com que vejamos ambas as formas de arte como manifestações de uma realidade anterior, representações, portanto, mas também como *simulacros*, a partir do momento em que ganham um carácter ficcional. É certo que esta segunda hipótese se torna particularmente complexa quando aplicada à fotografia. A imagem criada por uma lente é a única possível através dos raios que por ela passam, mas, apesar de esta ser uma operação automática de mecanismo integrado, a fotografia mostra-nos o que é peculiar: uma condição palimpsestial, um signo que dá conta da sua existência na realidade, mas sem significação, definido apenas nos seus contextos de uso. A fotografia enuncia, assim, um *empirismo branco*, uma potência cuja inteligibilidade é criada apenas na situação de enunciação (Dubois, 1992: 46). De igual modo, também o texto nunca pode ser encarado como uma forma exacta, pois funciona como simulacro da realidade, ou seja, é impossível apresentar-se como um instrumento neutro que naturalmente dá testemunho de uma determinada realidade. Ele contraria as leis do verosímil ao testemunhar a experiência de dizer o seu próprio instante.

As obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder permitir-nos-ão ainda colocar a questão da representação do corpo no interior dessa mesma

²² Rosalind KRAUSS (2002) exemplifica a questão com a obra de vários artistas, onde a imagem deixa de ser uma declaração contundente contra a escrita para ser a expressão de uma nova relação entre fotografia e escrita. Herbert Bayer ou El Lissitzky são dois dos artistas em que esta problemática é, a seu ver, mais premente.

problemática. Por um lado, é inquestionável que o corpo ocupa grande parte do discurso poético de João Miguel Fernandes Jorge e da fotografia de Jorge Molder. Mas mais complexa nos parece ser a outra face da questão, em que se problematiza um corpo fragmentado como força motriz de ambas as obras. Texto e fotografia, como veremos, propõem dois sistemas de legibilidade capazes de metaforizar um corpo de carácter fragmentário. O fragmento anuncia uma outra forma de ser corpo, não só através da percepção do carácter descontínuo, mas também pelos elos de ligação que podem existir entre os diversos fragmentos que o constituem. Interessa-nos, por isso, não apenas analisar o fragmento em si, mas as relações significativas existentes entre cada fragmento, ou seja, o espaço lacunar que existe entre os diversos fragmentos e que nos dão um novo conceito de corpo. Existem, pois, duas questões que nos parecem centrais para o equacionar deste problema nas obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder: a questão da enunciação, ou seja, de que forma se reflecte, quer enquanto voz elocutiva, quer enquanto acto representacional, esta natureza incompleta; e a questão da *arquitectura* da obra, isto é, até que ponto a consciência deste corpo fragmentado se reflecte em termos da fragmentação da escrita e da fotografia ao nível da sua própria construção material.

Relativamente à primeira questão, há que a pensar a partir de dois aspectos: a enunciação da *fragmentação* de corpo, como processo de diferenciação, distinto do próprio conceito de *fragmento*, por um lado; e, por outro, a enunciação do fragmento do corpo como aquilo que não se opõe ao todo, mas antes o substitui. Há, pois, que distinguir *fragmentação* de *fragmento*, dois conceitos conceptual e terminologicamente distintos, apesar de mutuamente implicados. A distinção entre ambos permite-nos considerar que se o fragmento pode ser uma pequena totalidade

em si, a fragmentação é o resultado de uma experiência estética que manifesta o prazer do inacabado. Na esteira de Blanchot (1980), a fragmentação é a cisão de uma totalidade em partes, mas é também a “redução a fragmentos (o despedaçamento) do que nunca pré-existiu (real ou idealmente) como conjunto, nem poderá reunir-se em qualquer presença de futuro que seja” (Id., *ibid.*: 99). Como veremos, o corpo é representado a partir de uma cisão, que é também fruto de uma incompletude ontológica. Contudo, é nessa fragmentação que ele se confirma também como unidade. Analisaremos, pois, como o corpo se fragmenta no texto poético e na fotografia e de que forma o fragmento pode surgir como metonímia do corpo.

Quanto à segunda questão, interessar-nos-á ver de que forma um sujeito propõe a fragmentação de si na própria obra. Como afirma João Barrento a propósito das várias utilizações do fragmento, o “espírito pós-moderno” leva-o “a jogar criativamente com o desconcerto do mundo” (2001: 21). Deste modo, a fragmentação do corpo na obra de João Miguel Fernandes Jorge relaciona-se com a forma como a sua representação implica uma ideia de arquitectura compositiva da obra, apoiada em estratégias de escrita como o inacabamento sintáctico de versos ou palavras, a sugestão de incompletude, a descontinuidade lógica da argumentação, a intersecção de diferentes tempos e espaços, a dispersão formal e temática, que em tudo contribuem para sublinhar a importância de partes do corpo, mas também uma possível (por vezes utópica) reunião do corpo pela escrita. O mesmo se passa com a obra de Jorge Molder, em que podemos falar da fotografia como um depósito de percepção, ou seja, da sua condição de palimpsesto. Ao acumular fragmentos e isolar detalhes, Jorge Molder estabelece ligações entre a sua obra, cujos fragmentos se reenviam uns aos outros. Podemos mesmo afirmar que a obra de Jorge Molder

remete para as propostas modernas da fotografia formulada no pensamento de Walter Benjamin – a fotografia como um meio de revelação revolucionário que nos permite fixar fragmentos espaço-temporais. Para Benjamin, interessa, sobretudo, a forma como ela retira uma imagem do seu contexto e a imobiliza perante um devir histórico. Do mesmo modo, acrescentamos nós, a representação do corpo depende desse isolar do detalhe, dessa cesura e construção de um momento intersticial. Ora, o fabrico desta suspensão reflecte-se, como veremos, ao nível da construção da obra, neste caso concreto, das várias séries que constituem a obra de Jorge Molder.

Poderemos, talvez, parafraseando W. J. T. Mitchell, dizer que é possível comparar texto e fotografia porque ambos podem ter uma dimensão dialogante. Como veremos no próximo capítulo, aquilo que, em nossa opinião, aproxima as obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder é a transformação e representação do corpo. Chamamos-lhe deliberadamente *corpo em crise*, inspirados na formulação de Ieda Tucherman, porque, sendo o corpo um meio de contacto de apropriação da realidade, ele acaba por ser contaminado e contaminar com uma face obsoleta (Sontag, 1979: 179). Os corpos representados padecem de uma fragmentação, significando, por um lado, aquela que pensamos ser uma complicidade com o tempo da pós-modernidade e, por outro, o seu existir nesta tensão paradoxal, que aqui pretendemos discutir, entre texto e fotografia.

Reconfigurar o corpo: O Fragmento nas Poéticas
de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder

PARTE II

CORPO E FRAGMENTO

A reconfiguração do corpo: Da totalidade ao fragmento

2. 1. O corpo em crise

On écrit par fragments parce que l'on pense par fragments parce que le monde lui-même (ou la réalité, si l'on veut), se donne comme discontinuité.

(Zaharia, 1996: 78)

Em 1994, Linda Nochlin reflectiu, no seu ensaio *The Body in Pieces*, sobre o papel que o corpo fragmentado tem na prática artística. Uma das obras analisadas foi a célebre representação de Henry Fuseli, *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antique Ruins* (1778-79).

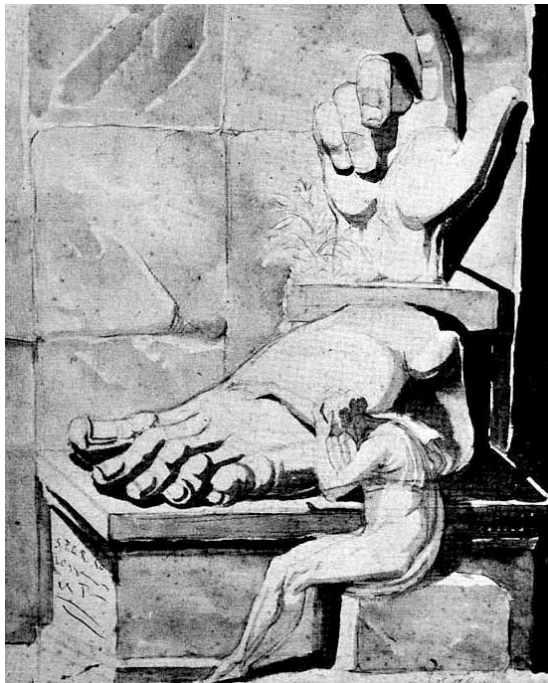


Fig. 1

Fuseli retratou o artista que contempla a ruína do corpo, composto por um pé gigante e uma mão que aponta verticalmente o indicador. Junto dos fragmentos escultóricos, de grande dimensão, encontramos um sujeito que representa o artista, devastado por ver a grandeza do seu passado agora fragmentada. Entristecido pela sua perda, tapa os olhos com uma mão, enquanto com a outra abraça o volume e sente a textura do pé gigante. O contraste entre os fragmentos de grandes dimensões e a pequenez do sujeito ganha ainda mais interesse pelo facto de estarmos perante uma auto-representação. Linda Nochlin usa este, entre outros exemplos, para nos mostrar como, nos séculos XVIII e XIX, o corpo fragmentado era “polivalente”, com várias potencialidades artísticas.

Não é por acaso que damos início a este capítulo com um exemplo desta natureza. Usado pelos artistas da Revolução Francesa, diz Nochlin, o corpo fragmentado passou a ser cada vez mais recorrente nas artes, em clara oposição à imagem de um corpo uno²³. Ora, um dos problemas mais complexos que a consciência do corpo nos coloca é a sua fragmentação. Se o corpo determina a nossa ligação ao mundo e ao outro, a sua fragmentação pode, eventualmente, significar uma ruptura nesta relação.

O sujeito, entidade que se enuncia no texto e se auto-representa na fotografia, define-se pela representação deste corpo em fragmentos que, como veremos, condiciona a organização da própria obra em partes e fracturas. Ora, podemos ver o fragmento, qualquer que seja a sua natureza física, como uma totalidade em si?

²³ Referindo-se às últimas duas décadas, Amelia Jones entende que há uma tendência para a representação do corpo fragmentado na arte: “Multiply-identified, rather than reducible to a single, ‘universal’ image of the self” (Jones, 1998: 197). Para Jones, sobretudo desde os anos 90, o corpo tornou-se grotesco, traumatizado, fragmentado, dissecado e tecnologizado, reflectindo um sujeito muito mais disperso do que uno (Id., *ibid.*: 199).

Até que ponto a representação do corpo pode ter passado a ser uma experiência do inacabado? Analisemos, antes de mais, dois aspectos: o que entendemos aqui por fragmento e que corpo é este que rompe com os cânones da estética classicista e se revela um *corpo em pedaços*.

Falar sobre o fragmento implica, habitualmente, que falemos de uma teoria do fragmento e que tentemos delimitar este lugar instável onde encontramos toda uma variedade de formas breves que a literatura acabou por assumir ao longo dos séculos, a partir de uma abordagem da problemática dos géneros²⁴. A obra *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (1997), de Susini-Anastopoulos, aborda justamente o fragmento sob este aspecto teórico e procura definições terminológicas, como as de *fechado e aberto* ou *breve e longo*, em função da intencionalidade da forma escolhida. Para a autora, o fragmento estabelece uma nova ligação entre texto e leitor, ao determinar uma relação triangular que obriga o leitor a interpretar e inventar novas relações de intertextualidade, como no caso do uso do fragmento-citação. Falar de fragmento implica que não esqueçamos os autores do primeiro Romantismo, do grupo Iena, mesmo que sem o intuito de filiar-mos as obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder nessa tradição. Para os românticos, o fragmento prestava-se à indiferenciação de características entre géneros. As expectativas em inventar uma arte do fragmento, perseguida sobretudo por Novalis, foram descritas da seguinte forma por Maurice Blanchot:

²⁴ A problemática do fragmento como género, desde as práticas românticas, tem sido alvo de várias reflexões. Para André Guyaux, etimologicamente, o fragmento “persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire le blessure ou l'opération, que fait d'un fragment ce qu'il est: un être échappé de tout ce qui n'est pas ou n'est plus, distrait du néant” (Guyaux, 1985: 7-8). Guyaux vai ao encontro daquilo que parece ser um elemento central nesta discussão: o fragmento pode ser assumido, de forma paradoxal, como uma forma completa e acabada. A reflexão tradicional sobre a forma breve, associada à fábula, ao epigrama, ao soneto, ou mesmo à máxima, assenta num denominador comum: esta é uma estrutura fechada, caracterizada pelo seu poder de contenção. Contudo, a atracção pelo fragmento, na poética moderna, “é a materialização mesma do fenómeno poético, entendido como um fazer imaginativo” (Barrento, 2006: 18).

(...) le pouvoir, pour l'oeuvre, d'être et non plus représenter, d'être tout, mais sans contenus ou avec des contenus presque indifférents et ainsi affirmer ensemble l'absolu et le fragmentaire, la totalité, mais dans une forme qui, étant toutes les formes, c'est-à-dire à la limite n'étant aucune (...). (Blanchot, 1969:518)

A ideia de uma obra absoluta despertou o interesse dos escritores do *Athenaeum*, algo que se deve “ao facto de este género, em que o inacabamento é tido por uma forma de conseguimento, se situar nas imediações do meramente processual” (San-Payo, 2003: 124).

Se tivermos em conta não o fragmento enquanto género, mas a sua etimologia, vemos que esta deriva do latim *fragmentum*, cuja raiz, *frangere*, significa partir em pedaços. Um aspecto que nos parece curioso é que *frangere* nos remete, de imediato, para uma pluralidade de fragmentos, dado que é impossível dividirmos o todo num único fragmento. Ora, esta relação entre a parte e o todo é constitutiva do conceito de fragmento, algo que, para Susini-Anastopoulos, marca toda a tradição. Partindo deste discurso histórico e crítico, é possível compreender como o fragmento é habitualmente definido, não como um objecto em si, mas na sua relação com o período ou o género a que surge associado. Fragmentos “românticos”, “modernos”, “pós-modernos”, “filosóficos” ou “literários” não nos dão, porém, uma clara noção da sua funcionalidade. Justamente, neste trabalho, interessa-nos analisar a função²⁵ do fragmento na representação do corpo, mais do que a sua história enquanto género.

²⁵ Sobre este tema se debruçou Camélia Elias, no seu ensaio *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern, Peter Lang, 2004. Como argumenta a autora, o fragmento é um conceito performativo que deve ser entendido a partir da intersecção da poética da perspectiva (história e tipologia) e a poética do género.

De contornos imprecisos, a noção de fragmento surge dominada pela hesitação entre a unidade e a parte, o completo e o incompleto²⁶. Falamos da dicotomia inerente ao fragmento, sem esquecermos a célebre formulação do primeiro Romantismo alemão, herdeira, para Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1978), de uma tradição fragmentária que nos pode remeter para os fragmentos de Heráclito (500 a.C.). Na formulação romântica, o fragmento faz parte de uma *experiência absoluta* que visa atingir a unidade e a totalidade e é a medida utilizada para a obra de arte, funcionando como “resto de individualidade e como individualidade” (Id., *ibid.*: 63). O fragmento é entendido como totalidade em si, uma unidade indivisível, do mesmo modo que qualquer totalidade se pode integrar enquanto fragmento noutra sistema de maior dimensão. Relembre-se o célebre excerto, na revista *Athenaeum*, que define o fragmento como um *ouriço-cacheiro* fechado sobre si próprio (Id., *ibid.*: 123). Desta teorização romântica, retemos a medida do fragmento, comparável a uma “pequena obra de arte”, mas, sobretudo, a ideia do fragmento como totalidade fechada, como um “ouriço-cacheiro”. Como diz Pierre Garrigues, esta era a concretização do sonho dos românticos alemães – encarar o fragmento como o maior exemplo de absoluta simplicidade, “encerrar o infinito no finito” (Garrigues, 1998: 38), condensar o sistema em vez de o anular.

Esta experiência absoluta coloca-nos também perante o conceito de “sujeito forte”, de acordo com Pedro Eiras: “ele conhece a fragmentação do mundo e da linguagem mas crê-se capaz de reunir as suas experiências num sistema (...) que, por sua vez, o confirma enquanto unidade” (Eiras, 2005: 46). O “sujeito forte” do

²⁶ Diz André Guyaux: “L'être partiel du fragment, détaché d'un être total, assimile ce qui lui manque au néant, et le fragment devient un tout, et tout devient fragment” (Guyaux, 1985: 8).

Romantismo alemão é, então, aquele que tenta reunir a sua experiência de forma sistémica, ou seja, o que parecia ser indício da divisão do sujeito é, na realidade, uma etapa para a experiência da totalidade. Por isso, mais do que falarmos de fragmentação no Romantismo, devemos falar, como bem nota Pedro Eiras, de fragmento, não como “antítese da totalidade, mas seu contraponto implícito ou uma nova forma de totalidade. *A antítese da totalidade não é o fragmento mas a fragmentação*” (Id., *ibid.*: 36. Itálico do autor). Considera-se, assim, que “totalidade e fragmento são formas estáticas” (*ibid.*), ao contrário da fragmentação, que é o processo dinâmico de ruptura da totalidade.

Podemos talvez enquadrar este debate em torno daquela que se pode considerar uma das características das últimas décadas²⁷ formulada por Maurice Blanchot – a “exigência fragmentária”²⁸. Como nota o filósofo, são cada vez mais evidentes os sintomas de dissolução e de vestígio (ontológicos, epistemológicos, formais), que nos mostram como o fragmento decorre de um quase imperativo existencial. Mas Blanchot vai mais longe, ao reflectir sobre a fragmentação como algo inerente também à própria escrita. Recusando qualquer nostalgia da totalidade, para Blanchot a escrita é condicionada por uma exigência de descontinuidade que vem do próprio pensamento. A preocupação com o diálogo interrompido leva Blanchot a reflectir sobre a pluralidade da palavra, a sua descontinuidade e fragmentação que se reflectem na interrupção do sentido e na ruptura como forma. Nos séculos XVII e XVIII, afirma Blanchot, conhece-se uma ruptura com a filosofia-ensino e impõe-

²⁷ Disse-o, recentemente, João Barrento: “Parece haver em toda a modernidade (que, nisto, se prolonga sem cesuras pela pós-modernidade) um fascínio particular, e inexplicável, pela expressão fragmentária” (Barrento, 2006: 18).

²⁸ “L’exigence fragmentaire nous appelle à pressentir qu’il n’y a encore rien de fragmentaire, non pas à proprement parler, mais à improprement parler” (Blanchot, 1980: 102).

-se, pela primeira vez, a ideia de fragmento como coerência. A propósito do pensamento de Nietzsche, pergunta o autor de que forma o seu pensamento se realiza por fragmentos, por afirmações fragmentadas entre si. Ora, ao analisar as relações entre a filosofia e o ensino, Blanchot encontra dois possíveis caminhos: um, onde encontramos a exigência de uma continuidade absoluta que se localiza na filosofia de Aristóteles; outro, onde se exige uma descontinuidade, uma literatura de fragmentos dominante, sobretudo, entre os pensadores chineses e em filósofos como Platão, Nietzsche, Bataille ou René Char. Blanchot aponta para a conciliação de uma dupla exigência: “uma exigência de continuidade e uma exigência de descontinuidade que permanecem na linguagem inconciliados” (San-Payo, 2003: 123). Face à continuidade absoluta que, para Blanchot, encontra na escrita automática um dos seus maiores postulados, temos que encarar a linguagem como algo interrompido, onde tudo começa pela decisão de um vazio inicial. Ao analisar o carácter de intervalo e de interrupção inerente à comunicação, Blanchot defende que, por exemplo, só há diálogo na medida em que há descontinuidade. É a pausa e a intermitência que permitem a alternância da conversa, mas a interrupção é também necessária em qualquer sequência de palavras. Para Patrícia San-Payo, “Blanchot não vê na descontinuidade uma doença do entendimento, uma qualquer falha de compreensão analítica, um defeito da capacidade de compreender própria do homem” (Id., *ibid.*: 123). Estamos aqui já longe do ideal de fragmento de Schlegel: para Blanchot, o fragmento nunca é uma totalidade fechada em si, mas parte de um todo perdido ou que nunca se chegou sequer a constituir. Esta escrita do fragmentário oscila sempre entre o todo e a parte, a presença e a ausência. Para além do intervalo que me separa do outro, o que está também aqui em jogo é a forma como

a descontinuidade constitui a própria escrita, uma junção de fragmentos/frases e palavras. Em suma, escrevemos e pensamos por fragmentos, como diz Constantin Zaharia na epígrafe a este capítulo, como consequência também da descontinuidade do mundo e da nossa relação com ele. Justamente, devemos antes falar de uma coexistência do corpo e do mundo, ou do corpo e do corpo do outro, fundada numa contiguidade e reversibilidade.

A concepção de “sujeito forte” do romantismo alemão foi sendo progressivamente abandonada. A consciência fragmentada do mundo faz-nos concordar com a tese de João Barrento de que “a pulsão lúdica do espírito pós-moderno o leva a jogar criativamente com o desconcerto do mundo” (Barrento, 2001: 21), ou seja, perante a consciência da sua efemeridade e do seu tempo, o sujeito reinventa o conceito de fragmento em busca da tão desejada totalidade. Contudo, perante uma “exigência fragmentária”, existem consequências, em nossa opinião, na representação do corpo. Se pensamos e escrevemos por fragmentos, até que ponto a experiência do mundo de forma descontínua não contamina a forma como representamos o próprio corpo? E quais as questões que um corpo fragmentado nos coloca? Se o corpo significa, de certo modo, o nosso lugar no mundo, o corpo em fragmentos parece funcionar como o excesso²⁹ do limite do nosso contacto com o mundo e com o outro. Em certo sentido, a fragmentação do corpo seria equivalente à ruptura existente entre o corpo e o mundo pois, de algum modo, o fragmento interromperia essa continuidade. Neste contexto, o corpo constitui-se na sua descontinuidade e

²⁹ Esta noção de “excesso”, anunciada por Jean Baudrillard (1984), segundo o qual estaríamos num momento histórico de “apocalipse retrospectivo”, vai ao encontro de Gilles Lipovetsky quando anuncia a “era do vazio” (1983). Não concordamos, porém, com ambas as posições, algo radicais, nem com o entendimento da contemporaneidade como reciclagem de experiências passadas. Preferimos seguir a tese de João Barrento, quando diz que existe um *jogo criativo* a partir deste desconcerto (2001).

disjunção em relação às coisas, não nos permitindo ter dele uma ideia *pura*, mas apenas uma interpretação, algo que, para Shaviro (2000), se baseia no mito cartesiano contemporâneo de uma reconfiguração do corpo ao nível da sua representação e significação social.

Na nossa abordagem, não queremos condicionar a leitura da obra de João Miguel Fernandes Jorge e da obra de Jorge Molder a uma acepção restrita de fragmento. Tendo em conta o carácter plurissignificativo do conceito, procuramos pausar a nossa análise por uma noção de fragmento suficientemente abrangente, de forma a possibilitar uma interpretação de elementos tão diversos como a representação do corpo e a arquitectura da obra. Para a compreensão do conceito de fragmento nesta análise, partimos de dois pressupostos: a) fragmento e totalidade são pensados dialecticamente e não como opostos; b) o fragmento pode ser encarado enquanto tal, mesmo que isso signifique que não tenhamos nunca acesso à totalidade de que faz parte. Ora, se considerarmos que o fragmento e a totalidade dependem dessa diferença dialéctica, o objecto de estudo deve contemplar a forma como o texto e fotografia o reinventam. Justamente, parece-nos importante entender o fragmento como uma totalidade em si, mas reconhecer também, nessa totalidade, uma *organização de fracturas*.

A *exigência fragmentária* que Blanchot aplica à linguagem pode, em nossa opinião, caracterizar também a representação do corpo, *reconfigurado e reconsiderado*³⁰, que terá perdido a capacidade de se afirmar como um todo. *A crise do corpo* (Tucherman,

³⁰ “The body is at the core of our dreams and our nightmares because it is being in fundamental ways. And precisely because it is being reconfigured by engineers, it is being reconsidered by artists” (Ewing, 2000: 8).

1999: 90-94) é apontada como uma marca fundamental do último século que nos revela, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, um corpo ausente, sinal da “ruptura do sujeito” (Id., *ibid.*: 91). Cada vez mais, não nos é lícito falar de um corpo inteiro sem falar de um corpo em fragmentos, reflexo, para Eduardo Lourenço, da “grande ausência de nós a nós mesmos” (1993: 59). Existe, assim, um olhar por dentro da pele - a aparência do corpo parece dar lugar à descoberta do corpo no seu interior ou de um corpo em pedaços. Este olhar que coincide, como vimos no ensaio de Linda Nochlin, com uma visão anatômica do corpo desde o século XVI, tornou-se, em nossa opinião, central para caracterizar as representações do corpo contemporâneo. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987) chamaram-lhe *corpo sem órgãos*, feito apenas de carne e nervo, mas não sabemos até que ponto não devemos antes falar de órgãos ou fragmentos *sem corpo*. O rosto será aquilo que, enquanto fragmento do corpo, mais se terá evidenciado nas representações artísticas em lugar do corpo como um todo. Mas outros membros, como as mãos, por exemplo, ganharam protagonismo. Pensamos concretamente na obra de Jorge Molder, onde fragmentos desta natureza adquirem, como veremos, especial destaque.

Como dissemos, Deleuze e Guattari (1987) chamaram-lhe um corpo sem *organ(ization)s*, uma superfície de inscrição na qual cada parte tenta sobrepor-se ao resto do corpo. Esta ‘substituição’ do corpo por órgãos, anunciada por Deleuze e Guattari, vai ao encontro do que Jean-Luc Nancy defendeu como sendo um *corpo em partes*. Nos seus ensaios *L’Intrus* (2000) e *Corpus* (2000^a), Jean-Luc Nancy repensa o corpo a partir da rejeição da ideia de corpo uno, a favor da desintegração do corpo constituído por múltiplas alteridades. Em *L’Intrus*, ensaio que publica a propósito do seu transplante de coração, o corpo é visto como algo singular-plural.

Ao reflectir sobre a experiência do transplante, Nancy pergunta o que queremos dizer com *aqui está o meu corpo*. Também no romance *Em Nome da Terra* (1990), Vergílio Ferreira questiona os limites do corpo ao retratar a angústia da sua degeneração. O protagonista é vítima do inexorável processo de decadência do corpo, o que o faz ter a angustiante consciência da fragilidade da sua existência. O que é afinal o corpo e quais são os seus limites? Em que sentido o corpo pertence ao sujeito e quem é este *eu* que é, de algum modo, *outro* que não o corpo? Para Nancy, as partes do corpo não se combinam num todo porque cada parte pode, subitamente, tomar conta de e tornar-se no todo. Nancy radicaliza mesmo a sua tese ao dizer que não podemos falar de um todo no corpo, nem de uma totalidade, mas apenas da sua absoluta separação e fragmentação.

Jean Baudrillard retoma a tese de Deleuze e Guattari, a de um corpo sem órgãos, ao mostrar como nos “tornámos completamente transparentes” (1991: 155). Para Baudrillard, na sociedade de consumo, o corpo tornou-se o seu mais belo objecto, uma forma de salvação que se tornou alvo de obsessões, isto porque, nas palavras de Le Breton (2004: 7), o corpo é uma construção pessoal, manipulável segundo os desejos do indivíduo. Perante a ideia de um corpo em ruína, também Ieda Tucheran (1999) advoga a ideia de um corpo obsoleto, que se torna frágil e pouco resistente face aos corpos criados pela tecnologia. Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação* (1991: 139-140), aponta, de forma semelhante, para uma visão do corpo que se entrega e confunde com a tecnologia, um corpo sem órgãos nem gozo de órgão. Esta é, para Baudrillard, a batalha diária pela sacralização do

corpo, reveladora de um culto narcisista³¹. Vemos, assim, que é possível detectar um factor de convergência entre vários pensadores contemporâneos, reflectindo, apesar das diferenças, uma percepção comum sobre a representação do corpo.

Inspirado na condição de transparência do corpo de Baudrillard, Paulo Cunha e Silva propõe uma alteração significativa na espessura do corpo que “passou a ser a da película que suporta a sua imagem” (1999: 21). Neste sentido, o autor defende uma “profundidade estratigráfica” (*ibid.*) no corpo, onde se acumulam várias superfícies e imagens. Concordamos com Paulo Cunha e Silva quando diz que “falar do corpo é falar dos seus fragmentos” (Id., *ibid.*: 25), algo presente, desde já, na sua própria natureza constituída por células, órgãos e sistemas. Estes fragmentos anatómicos mostram-nos como é possível, a partir da sua fractalidade, ter acesso ao corpo-todo. A organização fractal do corpo é, de algum modo, a raiz da sua funcionalidade, como sujeitos de relação que somos. O que é curioso é que Paulo Cunha e Silva encontra uma unidade naquilo que pode parecer fragmentado e disperso. Ao admitir, pelo princípio da fractalidade, todos os corpos dentro do corpo e ao reconhecer em cada um dos corpos qualquer coisa de macrocorpo, admitimos também a existência da dialéctica fragmento/todo não como algo oposto, mas complementar. Não queremos com isto dizer que estejamos apenas perante experiências de totalidade ou de fragmentação de si. Esta formação do sujeito no texto e na fotografia pode ser uma sistematização: tanto podemos estar face a um sujeito fragmentado que a escrita e fotografia tentam homogeneizar, como podemos estar

³¹ Referindo-se ao contexto pós-moderno, Lipovetsky fala sobre a glorificação do aspecto físico e a exaltação do ideal de beleza, apresentando-se o corpo como um “cosmético da comunicação” (1983: 252). Também José Gil dirá: “Assiste-se, actualmente, (...) a uma verdadeira invasão do culto do corpo” (1997: 14).

frente a um sujeito uno que a escrita e fotografia tendem a descrever como fragmentado. Neste caso, estamos também perante uma desintegração da identidade, graças à fragmentação do corpo que conduz, em última instância, ao próprio desmembramento. A consciência do corpo fragmentado parece-nos ir ao encontro da expressão que Ieda Tucherman utilizou em 1999: *o corpo em crise*. Para a autora, esta foi uma questão fundamental desde o século XIX até à Segunda Guerra Mundial, numa sociedade massificante que se, por um lado, constitui um corpo único, por outro molda a individualidade de cada membro do corpo. O corpo era, assim, o limite individual, a fronteira entre o sujeito e o mundo social, um corpo “ausente” (1999: 91) que se fazia presente apenas em situações de doença ou ruptura do sujeito. Claro que se abandona aqui a ideia de um corpo uno para se estar com um corpo fragmentado, “rude material orgânico” (Miranda, 1997: 21), onde a carne e a experiência da fisicalidade determinam a experiência da corporalidade. A ideia de um corpo como resto surge nos alvares da modernidade com o saber anatómico que visa o corpo isoladamente e na sua fragmentação. Este saber ilustra bem a fragmentação do corpo e o recuo até ao corpo residual, sugerindo uma fronteira que introduz a descontinuidade entre corpo e mundo. Sem correremos o risco de generalizar, parece-nos que esta tendência pode também ter influenciado significativamente a segunda metade do século XX e século XXI, na forma como vemos o corpo e como as novas tecnologias influenciam a sua inteireza.

A dicotomia fragmento/todo depende da forma como o corpo do sujeito lida com os seus próprios limites, pois este não pode ser visto como um corpo singular isolável. Pelo contrário, tem de ser entendido como um corpo com relações e em

funções. A própria existência do ser humano assim o confirma: nascemos e somos, de imediato, inseridos em grupos de seres humanos cuja existência nos é anterior e nos será posterior. Por outro lado, à luz da Psicologia, só em sociedade, portanto em relação com os outros, é que a criança, com as suas funções psíquicas específicas e moldáveis, se diferencia do outro. Utilizando a imagem de um jogo de bilhar, o sociólogo Norbert Elias caracteriza, assim, o modo como os indivíduos se formam e modificam através e na relação entre eles: “Hoje imagina-se não raramente a relação entre bolas de bilhar: batem umas nas outras e depois distanciam-se novamente umas das outras. Exercem, assim se diz, um efeito recíproco entre si” (Elias, 1993: 42). O mesmo se passa com o corpo do sujeito que se encontra com outros corpos (aquilo a que Norbert Elias chama, no mesmo ensaio, “fenómeno de interdependência”) e com eles estabelece uma relação (“relação recíproca”). Embora o corpo do sujeito seja um todo em si mesmo, ele é também o produto de um conjunto de interdependências resultante de um contínuo vaivém de relações ou reciprocidades com outros corpos. Será, por isso, menos interessante pensar que um corpo existe em si e que todos os outros corpos lhe são alheios. Pelo contrário, o corpo identifica-se enquanto tal em função da existência de outros corpos, da mesma forma que o sujeito “só é capaz de dizer ‘Eu’ por saber que também consegue dizer ‘Nós’” (Id., *ibid.*: 82). Naquilo que é, também, uma contínua passagem do privado para o público, o que é de facto interessante é o corpo continuar a ser o instrumento de apreensão do sentido e o lugar de confluência de diferentes representações.

Face a esta relação entre o corpo do sujeito e o corpo do outro, ou entre o corpo e o mundo, podemos perguntar: será possível pensar o corpo sem o mundo,

ou vice-versa? De que forma a relação com o outro condiciona a forma como se representa o corpo? Existe, de facto, uma relação modelar entre ambas as entidades (Merleau-Ponty, 1964: 171), definindo-se a representação do corpo a partir do momento em que o corpo exterior, ou visível, na acepção de Merleau-Ponty, se confronta com o outro. Do mesmo modo, a revisitação e o mapeamento de lugares que o corpo habitou podem fornecer pistas para a sua configuração, na medida em que, nesses mesmos lugares, o corpo foi marcado pelo mundo.

José Pedro Abreu Ferreira (2004) adiciona a esta relação corpo-mundo um terceiro elemento: o poema, que define como “um acto do corpo, pelo que se constitui como escritura do sujeito e do mundo, logo expressão configurada sobre a matriz que os dois constituem” (Id., *ibid.*: 51)³². Esta proposta parece-nos bastante interessante, indo ao encontro do que Merleau-Ponty designou como *transitividade* (1964: 186) entre o corpo, o mundo e a escrita. A escrita é, assim, um lugar de visibilidade do trabalho sensorial e interior do corpo, bem como do mundo sem o qual não podemos pensar numa relação de reversibilidade. O corpo constitui-se a partir deste conjunto de relações, sobretudo da sua relação com o outro. Se pensarmos neste encontro, vemos como a imagem que temos desse outro, que faz parte da história corporal do sujeito, é também ela fragmentada (constituída por fragmentos do corpo e da sua vivência do tempo e do espaço), o que não quer dizer que esta seja uma imagem imperfeita ou ilusória. Assim, se a representação do corpo do sujeito

³² José Gil, ao perspectivizar o corpo do sujeito a partir do poema, chama a este “buraco aberto na página” o “fundo geral indeterminado de toda a superfície corporal” (Gil, 1997: 154).

depende do encontro com o outro³³, ela é também condicionada pela imagem que temos do outro e pela forma como a escrita e fotografia o inscrevem. Estamos, assim, perante um corpo em crise, à mercê de uma *exigência fragmentária* condicionada pela relação do corpo do sujeito com o mundo e com o outro.

A reinvenção do fragmento pela escrita e pela fotografia leva-nos a considerar especificamente o caso português que, segundo Maria de Lurdes Ferraz, não criou propriamente uma teoria do fragmento no Romantismo, mas importou alguns fenómenos de descontinuidade, sobretudo ao nível da própria escrita. No entanto, a recusa de um modelo aristotélico-horaciano de totalidade permite-nos falar de uma “percepção do carácter fragmentário desse *eu* cujas forças inconscientes (...) começam a impor-se na expressão literária” (Ferraz, 1997: 194. Itálico do autor). Por outro lado, os anos 70 na poesia portuguesa trouxeram consigo uma noção de excesso - presente quer na forma como se representa o corpo, quer na tensão sintáctica/elíptica -, para ir ao encontro do pensamento de Baudrillard (1984), consequência da relação do poeta com o real. A atenção dada ao quotidiano e a narrativa com que se tenta reproduzir essa experiência subjectiva faz-nos concordar com Rosa Maria Martelo quando diz que “existe uma dimensão neo-romântica nesta reformulação” (Martelo, 2007: 39). O sujeito é influenciado pela “percepção do carácter fragmentário” romântico e torna evidente, através da inscrição de referências no poema, a sua consciência do desvanecimento do mundo e da necessidade

³³ Se, como diz Ieda Tucherman, “o corpo conta uma história” (Tucherman, 1999: 105), essa história relaciona-se com os outros corpos com que se cruza e com que estabelece relações.

de “voltar ao real” (Magalhães, 1981: 168)³⁴. A experiência do desencanto, a partir do relato do sujeito, de pequenos acontecimentos do quotidiano que relacionam a poesia, mais do que nunca, com a vida, reflecte-se quer na representação do corpo, quer na exploração de uma sintaxe muitas vezes transgressiva. Ora, se há uma atenção à facticidade e se o real nos é dado como fracturado, só poderemos estar perante fragmentos do corpo e da escrita, a partir da experiência do sujeito. A uma visão do mundo já de si melancólica (Amaral, 1998) junta-se o entendimento do mundo em fragmentos, um real que perde progressivamente espessura. O poema é, assim, o local onde, simultaneamente, se dá testemunho da experiência emocional do mundo e se valoriza o que é circunstancial. Esta é uma tendência que nos parece mais evidente na década de 70, mas que integra também poetas das últimas décadas. Isso mesmo nos relembra Joaquim Manuel Magalhães em 2001, numa directa referência ao seu poema “Princípio”, de *Os Dias, Pequenos Charcos* (1981^a):

Voltar ao real, sim. Como o disse
quando outros se refugiavam
na linguagem da linguagem.
Nessa altura
mudaram quase todos de registo.
Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
desencanto.
(Magalhães, 2001: 69)

³⁴ Em *Os Dois Crepúsculos*, diz Joaquim Manuel Magalhães: “No meio de frases destruídas, de cortes de sentido e de falsas imagens do mundo, organizadas em busca da agressão e de delírio, deixei de saber se a mudança não terá de ser agora um ‘decorum’ novo, um regresso às histórias e às árduas gramáticas sem compêndio. Depois dos efeitos da recusa, se quisermos dizer não, a que diremos não? Que cânones são hoje dominantes contra que se tem de re-erguer a triunfante inovação? Voltar a contar de si, voltar ao coração, voltar à ordem das mágoas por uma linguagem limpa, um equilíbrio do que se diz ao que se sente, um respeito pela tradição da língua e dizer a catástrofe pela articulada afirmação das palavras comuns, o abismo pela sujeição às formas directas do murmúrio, o terror pela construída sintaxe dos compêndios. *Voltar ao real*, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exacta superfície por que vai, onde se perde. No fundo” (Magalhães, 1981: 168. Itálico nosso).

Valoriza-se o processo de enunciação lírica ou, como disse Fernando Pinto do Amaral, “um regresso ao sentido” (Amaral, 1988: 161). Este “regresso” que traz consigo um “desencanto” está, em nossa opinião, ligado a uma fisicidade através da qual se vivem as sensações materiais. Tudo isto a par da redescoberta do fragmento, directamente relacionada com uma experiência subjectiva do mundo. O fragmento pode então derivar não só de um exercício de memória, presente no acto de dar testemunho, mas também da experiência do mundo, do puramente circunstancial e ocasional. Em qualquer um dos casos, somos colocados perante uma fragmentação do corpo, ao mesmo tempo que o sujeito é confrontado com uma pulverização de imagens. Mais uma vez, nem sempre esta experiência de um mundo crepuscular se traduz num tom nostálgico. Existe, sim, uma preocupação com o circundante e uma atenção magnificada do quotidiano.

No texto introdutório ao catálogo da exposição significativamente intitulada *The Century of the Body*, William Ewing mostra como também na arte o corpo se tornou uma questão prioritária e como estamos perante novas representações do corpo: “The human body is no longer an absolute entity, fixed by nature and destined to be eternally replicated” (Ewing, 2000: 7). Existe uma mudança no próprio conceito de corpo, para a qual contribuíram factores como o culto do físico, a criação de novas formas de expressão, ou factores sociais como, entre outros, a emancipação da mulher ou o despoletar da I e II Guerra Mundial. O próprio desenvolvimento da fotografia, ao longo do séc. XX, terá contribuído para uma relação mais íntima do público com o corpo. O corpo é, assim, um dos temas fortes da fotografia

que nos oferece *corpos reais* (Clair, 2000: 26)³⁵. É importante perguntarmos de que forma a polaridade dentro/fora, também ela resultante da relação do corpo com o outro, é influenciada pela leitura fragmentária da anatomia do corpo. A ideia de que estamos perante outro conceito de corpo – um corpo centrado sobre si, mas comunicável – mostra-nos quão errado seria o pensarmo-lo apenas como um conjunto de órgãos. Contudo, é através da sua natureza fragmentária que ele mais se nos revela. Referindo-se à arte nos séculos XVIII e XIX, Linda Nochlin identifica três tropos da retórica visual da época: “fragmentation, mutilation and destruction” (Nochlin, 1994: 9). Estaremos ainda perante um prolongamento do primeiro tropo? Se na poesia portuguesa se pode reconhecer uma noção de excesso, pela forma como os limites do corpo são postos em causa, também na fotografia este excesso está presente na representação do corpo. Do corpo fotografado vemos, com frequência, fragmentos, num jogo quase carnal com as suas próprias extremidades – tal é o caso, por exemplo, de autores como John Coplans, Robert Gober, Helena Almeida e, naturalmente, Jorge Molder.

³⁵ Cf. artistas que exploraram o corpo nu, tais como: John COPLANS (2003), *Body Parts. A Self-Portrait by John Coplans*, New York, PowerHouse Books, 2003; Melanie MANCHOT (2001), *Melanie Manchot - love is a stranger: photographs*, 1998-2001, Munich, New York, Prestel; Jock STURGES (1991), *Standing on water*, Philadelphia, Paul Cava Gallery; Robert MAPPLETHORPE (1988), *Robert Mapplethorpe*, New York, Whitney Museum of American Art in association with New York Graphic Society Books; Bill BRANDT (1993), *Bill Brandt: selected texts and bibliography*, New York, G.K. Hall; Lee FRIEDLANDER (2000), *Lee Friedlander*, San Francisco, CA, Fraenkel Gallery / New York, D.A.P./Distributed Art Publishers; Joel Peter WITKIN (2000), *Joel-Peter Witkin, disciple & master*, New York, Fotofolio.



Fig. 2
Robert Gober, *Untitled (Detail from 1978-2000)* (2000-2001)



Fig. 3
John Coplans, *SP 61 85 Legs, Hands Together* (1985)

Esta visão fragmentária do corpo na fotografia permite-nos também aqui falar de um *corpo em crise*. Duas das estratégias da sua representação são a utilização do espelho ou da máscara. Ao confrontar-se com o duplo de si, numa forma de auto-representação obsessiva, o sujeito confronta-se ainda com a fragmentação da sua imagem. Lembramo-nos do auto-retrato de Herbert Bayer (1932) que, frente ao espelho, vê o seu braço decepado, enquanto segura um pedaço desse mesmo braço. O carácter dramático desta encenação remete-nos para o prenúncio de um sentimento de divisão do corpo e para uma consciência dos limites de si próprio.

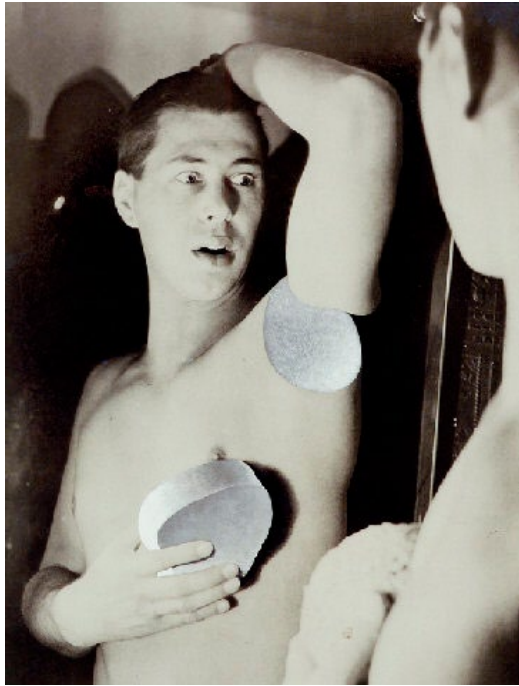


Fig. 4
Herbert Bayer, *Self-Portrait 1932* (1978)

A *exigência fragmentária* de Blanchot leva-nos a pensar como também a representação do corpo pode ser condicionada, conduzindo-nos ao conceito de um *corpo em crise* que atravessa, liminarmente, a poesia e a fotografia, ambas lugares de reinvenção do conceito de fragmento: na poesia, como veremos, através de uma experiência transgressiva e de excesso; na fotografia, através da auto-representação. Em qualquer um dos casos, existe, em nossa opinião, uma experiência de perda do real. O reconhecimento desta perda contamina a própria obra e a forma como se representa o corpo. Rosa Maria Martelo (2007) defende, a este nível, uma tese interessante – a de que estamos perante uma secundarização do papel da metáfora em favor de uma expressão alegórica. O olhar do alegorista é gerido pela fragmentação e pela descontinuidade e pelo facto de falar da alegoria “sem conceber a possibili-

dade de a resgatar” (Id., *ibid.*: 97). Nessa medida, interessa-nos a tese de Rosa Maria Martelo ao defender, numa reflexão de inspiração benjaminiana, que a alegoria se articula sempre com uma experiência da temporalidade. Falar do fragmento é falar da relação de descontinuidade com o tempo e é também, acrescentamos, olhar para a separação de si mesmo como metonímia. Através desta, o sujeito pode ser também um colecionador de fragmentos. Recorde-se que a metonímia se trata de uma associação por contiguidade. Assim sendo, se tivermos em conta que ela é a figura pela qual se designa uma realidade por meio de um termo referente a outro, qualquer fragmento do corpo pode estar relacionado com e em substituição de um objecto ou lugar. Ao utilizar deliberadamente um fragmento do corpo para designar outra coisa, o sujeito tem consciência da função importante do recurso estilístico e estético que usa.

Assim, para além do olhar do alegorista defendido por Rosa Maria Martelo, parece fazer sentido falar de metonímia pela forma como se lida com o estilhaçamento fracturante do sujeito ou com a ruína da ilusão mimética. Como diz Blanchot, são por demais evidentes os sinais de dissolução – “le fragmentaire (...) permet le désarroi, le désarrangement” (Blanchot, 1980: 17) – que corroem o unitário e o totalizante. Ao colecionador de fragmentos associamos o sujeito que escolhe o fragmento para representar o próprio corpo. A relação de contiguidade de tipo espacial, temporal ou causal da metonímia interessa-nos pelo facto de sermos obrigados a ver o fragmento como fazendo parte de uma dialéctica entre o todo e a parte, o contínuo e o descontínuo. Sem qualquer pretensão de inscrever qualquer uma das atitudes numa tradição de modernidade, preferimos apontá-las como determinantes para uma nova definição do corpo que passamos agora a desenvolver na análise da poesia de João Miguel Fernandes Jorge e da fotografia de Jorge Molder.

2. 2. A descontinuidade como busca da totalidade

*Quem há-de lembrar
a cadeira a porta a árvore?*
(Jorge, 1996: 117)

Não podemos falar de continuidade sem falarmos de descontinuidade. Assim o disse Georges Bataille, em *O Erotismo* (1988), referindo como seria através da compreensão do mundo como descontínuo que se redescobria a sua continuidade. A continuidade, que nos remete para uma possível totalidade, estaria ligada a uma unidade inicial que só pode ser descrita a partir da negação da fragmentação. Sem nos querermos basear na ideia de Bataille de que a descontinuidade é uma degenerescência da continuidade inerente à origem do cosmos, interessa-nos o princípio do progressivo conhecimento de fragmentos, da forma de se pensar o real a partir do descontínuo. Na verdade, se achamos excessivas ideias como definir o nascimento como uma fragmentação em relação à mãe, ou que o ser humano é estruturalmente fragmentário, talvez possamos pensar, com a antropologia filosófica de Bataille, que a busca da continuidade através da fragmentação é impelida pelo sentimento de perda e separação.

É justamente esta noção de perda que leva Hölderlin, em 1880, numa das suas célebres elegias - “O Pão e o vinho” -, a lançar uma pergunta ainda hoje actual: “Para quê poetas em tempo de indigência?” (Hölderlin, 1991: 261). Ao formular esta questão, Hölderlin pressupõe que os poetas teriam alguma razão contra o

seu tempo, uma esperança perfeitamente compreensível no contexto do Romantismo alemão, que entendia a poesia como superação de todos os limites³⁶. O poeta contemporâneo, também sob a égide do albatroz de Baudelaire, pássaro desajeitado no convés do navio onde os marinheiros o deixaram, é aquele que assume essa maldição - “ses ailes de géant l’empêchent de marcher” (Baudelaire, 1972: 180) - e que, progressivamente, dessacraliza e rompe a aura. Trata-se de um tema destacado por Walter Benjamin na sua leitura de Baudelaire e que vai ao encontro da parábola benjaminiana do Anjo da História, sintomática pela perplexidade com que se contemplam as ruínas do passado sem que seja possível intervir. A sensação de modernidade advinha da destruição da aura (Benjamin, 2006), a partir do momento em que o poeta se cruzasse com a barbárie decorrente do progresso³⁷. O poeta, já sem aura em Baudelaire, deixa-se confundir na multidão e transforma-se num *flâneur* anónimo. A diferença na pós-modernidade³⁸, salienta Manuel de Freitas, reside no poder de comunicação (Freitas, 2002: 11). É nesse desejo de comunicar que, para Rosa Maria Martelo, “radica uma importante renovação do lirismo, no último quartel do século XX, frequentemente articulável com a valorização de uma relação mais imediata, ou mais legível, com a experiência e, por consequência, capaz de uma

³⁶ Com Rimbaud ou Baudelaire, a poesia perde essa “auréola”, na acepção baudelairiana, “e a regra da traição a si própria torna-se, paradoxalmente, a única regra de fidelidade” (Guerreiro, 1998: 11).

³⁷ Em “Parque Central”, ao referir-se a Baudelaire, Walter Benjamin identifica “o novo fermento decisivo que, penetrando o *tedium vitae*, o transforma em *spleen*” (Benjamin, 2006: 153. Itálico do autor): a alienação de si.

³⁸ Sobre os conceitos de pós-modernismo ou pós-modernidade, cf., a título meramente indicativo: Jean-François LYOTARD (1979), *La Condition Postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit; *Idem* (1987), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée; João BARRENTO (1996), “A razão transversal. Requiem pelo pós-moderno”, *A Palavra Transversal. Literatura e Ideias no Século XX*, Lisboa, Livros Cotovia, pp. 53-64; Fernando Pinto do AMARAL (1991), “Moderno/Pós-Moderno: Alguns sintomas de um clima instável”, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente (autores revelados na década de 70)*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp.17-36; Matei CALINESCU (1999), “Sobre Pós-Modernismo”, *As Cinco Faces da Modernidade. Modernismo. Vanguarda. Decadência. Kitsch. Pós-Modernismo* (título original: *Five Faces of Modernity*, trad. de Jorge Teles de Menezes), Lisboa, Vega, pp. 231-267; Jürgen HABERMAS (1981), “Modernity versus Postmodernity”, in: *New German Critique*, vol. 22 (Inverno de 1981), pp. 3-14; Ihab HASSAN (1982), *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd edition, Madison, University of Wisconsin Press; *Idem* (1987), *The Postmodern Turn: Essays on Postmodern Literature*, Columbus, Ohio State University Press; Gilles LIPOVESTKY (1989), “Modernismo e pós-modernismo”, *A Era do Vazio. Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo* (título original: *L'Ère du vide*, trad. de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria), Lisboa, Relógio D'Água, pp. 75-125.

maior cumplicidade com o leitor” (Martelo, 2004: 243), mas que conhece notáveis desenvolvimentos a partir dos anos 70. Para Fernando J. B. Martinho, passamos a estar perante uma “sábia combinação da linguagem casual, desprendida, avessa a qualquer ênfase retórica, com referências culturais da mais diversa proveniência”, sobretudo com um poeta como João Miguel Fernandes Jorge (Martinho, 1984: 21).

Se o sujeito se individualiza em termos da experiência poética, essa experiência individual e emocional do mundo passa a ser claramente enunciada. Um novo caminho, marcado por um “ímpeto renovado de se contar” (Magalhães, 1981: 258), ou, para Fernando J. B. Martinho, um momento de transição, assinalado em Portugal nos anos 70 com o começo de uma “nova sensibilidade na poesia portuguesa”³⁹ (Martinho, 1984: 17). Esta “nova sensibilidade”, que vai ao encontro do que, três anos antes, Joaquim Manuel Magalhães havia proclamado ao anunciar o “regresso ao real” (1981: 168), é uma forma de consciencialização da poesia e da crise da *mimesis*. Sentindo a necessidade de comunicar, o poeta passa a fazê-lo, sobretudo, a partir da sua experiência pessoal, articulada, por sua vez, com uma renovada atenção à linguagem, em termos sintáticos mas, fundamentalmente, em termos semânticos. É este resgate de sentido que nos permite falar de uma valorização individual das emoções.

Através da aglomeração de elementos do quotidiano, “coisas que acontecem” (Jorge, 1981: 22), João Miguel Fernandes Jorge funda um sistema construído a partir dessa pluralidade, um entendimento do texto e do mundo como a uni-

³⁹ Segundo Fernando J. B. Martinho, há dois livros que ilustram esta viragem no início da década de 70: *Sob Sobre Voz* (1971), de João Miguel Fernandes Jorge, e *A Noção de Poema* (1972), de Nuno Júdice.

dade de uma descoberta pessoal: a de que é a poesia, qual “roubador de água”, aquela que mede o tempo e permite a intersecção do mundo pessoal com o mundo cultural e histórico. A obra de João Miguel Fernandes Jorge define-se pela criação de um texto que tanto adopta elementos dispersos do real como é marcado por isotopias. Existe, efectivamente, uma tentativa de unificar a desorganização desses elementos, algo que podemos pensar através do binómio continuidade/descontinuidade. Ao quotidiano disperso, João Miguel Fernandes Jorge acrescenta uma tentativa de organização interna que, em nossa opinião, não reflecte necessariamente um entendimento do mundo como unidade, mas uma tentativa dinâmica de reunião dos vários elementos que o constituem. É perante essa re-ordenação das coisas que não exclui a sua descontinuidade que podemos concordar com a afirmação de Fernando Pinto do Amaral ao definir o sujeito na pós-modernidade: “esse sujeito regressa, mas não traz consigo a mesma confiança ontológica, a mesma segurança na hipotética profundidade do sentido que pretende comunicar-nos. Mais disseminado por um mundo definitivamente *intotalizável*” (Amaral, 1991: 185. Itálico nosso). A consciência deste mundo *intotalizável* e, conseqüentemente, o sentimento de perda de que o poema dá testemunho, “lugar onde moram sensações, sinais tomados pela memória” (Jorge, 1987: 107), são, a nosso ver, os principais factores que contribuem para a *crise do corpo* na obra de João Miguel Fernandes Jorge. À não totalização das coisas, soma-se aquilo que Rosa Maria Martelo designa como a “experiência de uma descontinuidade” (2007: 97). Ora, essa descontinuidade pode ser vista como uma fragilidade ontológica, mas também como uma aporia na busca da totalidade através da qual o sujeito se enuncia na primeira pessoa e afirma a sua subjectividade. Já aqui o dissemos, a descontinuidade não é necessariamente o oposto

da continuidade, mas o seu pólo complementar. Esta tentativa de organização interna do descontínuo e do binómio descontinuidade/continuidade é bem visível na poesia de João Miguel Fernandes Jorge se tomarmos como exemplo duas das suas obras: *O Roubador de Água* (1991), onde é evidente a pluralidade e descontinuidade como resultado das várias experiências de perda e da sua tentativa de resgate através da presentificação das coisas; *À Beira do Mar de Junho* (1996), onde, através da reunião de elementos, se tenta dar uma unidade ao que é descontínuo.

Publicado em 1981, *O Roubador de Água* é uma obra paradigmática pela pluralidade de elementos que a constituem. Partindo da imagem do “roubador de água”, associada, por Joaquim Manuel Magalhães, ao tempo (Magalhães, 1989: 219), João Miguel Fernandes Jorge traça uma viagem por múltiplas paisagens e cruza diferentes planos: o mundo afectivo do sujeito, o plano histórico, o plano literário e cultural. Composta por sete títulos, cada um com um número diferente de textos, o volume é constituído por poemas que são antecidos, na sua primeira edição, por uma arte poética que, em jeito de prefácio, nos fornece orientações para a sua leitura. Deambula-se, como é aliás habitual na obra de João Miguel Fernandes Jorge, por vários espaços que o corpo foi habitando, isto porque “as coisas da poesia não são metafísica, por isso tenho de ater-me, por pouco que saiba, ao sítio do mundo que me foi dado” (Jorge, 1991: 163). Parece-nos importante salientar este reenvio permanente entre as coisas do real e o mundo íntimo e afectivo do sujeito. No primeiro poema do primeiro capítulo deste livro, “De uma canção perdida”, o poeta atravessa esta realidade assumindo a sua descontinuidade:

Estamos com os nossos barcos. Escrevendo
'cruel' no tampo de uma mesa de modo a ler-se
primeiro o difícil 'l'. (...)
Estamos aqui com o nosso tempo o mesmo é
dizer estamos com os nossos barcos com
estas pétalas de rosa queimadas pelos anos
este começo de jardim
onde se escreve sobre a pedra sobre o
banco verde-escuro de todos os jardins. (Id., *ibid.*: 167)

Existe uma fusão de dois planos distintos – o mundo afectivo do sujeito, que é também o da escrita, e o mundo das coisas. De forma rápida e descontínua, salta-se do plano dos “nossos barcos” e do “nosso tempo” para o “jardim / onde se escreve sobre a pedra”. Esta intersecção de dois mundos quebra, em nossa opinião, qualquer ilusão de continuidade. O mesmo se passa com a existência, nesta obra, de uma espécie de périplo geográfico que nos faz saltar de lugar em lugar, de Peniche às Caldas, passando por Lisboa. Em cada um destes locais, o sujeito recolhe motivos fragmentados, recria ambientes, sobrepõe diferentes tempos: de Estremoz, recorda-se o barro, “pequena figura pintada a vermelho / a azul e a laranja” (Id., *ibid.*: 169), e o tempo da sua origem (“veio de setecentos e do Brasil / para Estremoz”; *ibid.*); de Tomar, recorda-se um certo ambiente que se recria, “duas cabras passantes e a tempestade” (Id., *ibid.*: 171); da livraria Lello, no Porto, recorda-se “o entrecruzar dos / corpos à hora do almoço descendo / as escadas da Lello” (Id., *ibid.*: 223). Em cada poema, encontramos uma intersecção de planos com motivos muito variados, geralmente associados a gestos do quotidiano. Falamos aqui de um espaço geográ-

fico, mas também cultural e mítico. Num poema como “10 de Junho de 1880 / 10 de Junho de 1980” (Id., *ibid.*: 176-177), deparamo-nos, à partida, com um hiato temporal constituído por um século. A primeira estrofe do poema, assim como o título, parecem introduzir-nos numa leitura linear: o poema fala sobre Camões, aquele que “tinha um colar e o olhar ferido”. Estamos num tempo histórico, época em que Camões é poeta oficial do reino. Contudo, se continuarmos a ler a primeira estrofe, a descontinuidade passa a ser a característica deste poema, pela forma como se interseccionam dois tempos diferentes, o tempo histórico e o tempo actual: “comia bolachas na cama / não podia dormir sozinho / tinha por ele prisioneiros bem conhecidos / descia o som quando tocava o telefone” (*ibid.*). Este é provavelmente o tempo da escrita do poema em que, como diz Joaquim Manuel Magalhães, “a figura de Camões torna-se em figura de qualquer poeta, mesmo até na do próprio poeta que, em 1980, o festeja” (Magalhães, 1989: 220). Através da utilização da metonímia para retratar Camões (“tinha um colar e o olhar ferido”; “amava furiosamente o escravo e Leonor / tudo o que fosse trova / em redondilha passodobles”; “fumava ópio nas ruas de Goa”), o poeta vai muito para além de uma simples reconstituição histórica. Justamente, a descontinuidade que o discurso desencadeia transforma o plano histórico numa interpretação. Se alguns versos nos remetem para o tempo histórico, outros há que nos transportam para o tempo do poeta, marcado por um sentimento de desalento, pois “não podemos fazer nada”. A própria figura de Camões é moldada consoante a imaginação do poeta, que o retrata em situações caricatas do quotidiano.

É esta intersecção de planos que permite ainda ao poeta citar outras vozes, de forma descontínua, tais como: António Patrício (num poema, onde versos

como “as folhas olhando a água. // e assim se inutiliza cada gesto” (Jorge, 1991: 170) parecem fazer lembrar as *folhas secas a boiar* no drama em 4 actos de António Patrício, *Pedro o Cru* (1918)); Ruy Belo (poema com o subtítulo “para um roteiro desconhecido”, onde se recorda um passeio a Alcobaça; Id., *ibid.*: 175); Vitorino Nemésio (com uma clara referência à vida de Nemésio e à sua origem insular, “tudo foi aquela viagem de barco / das ilhas ao Atlântico e os versos / na surda língua”; Id., *ibid.*: 172); Camilo Pessanha (o *incipit* do poema cita o primeiro verso da *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, “Eu vi a luz em um país perdido” (Id., *ibid.*: 235). É certo que poderíamos ler este país perdido de modo a que o *perdido* qualificasse o país, dando-lhe uma significação de decadência, mas não se pode excluir a leitura de este *perdido* se poder ler em relação ao sujeito, isto é, o país está *perdido para* o sujeito. Se o país é o lugar onde se viu a luz, a impossibilidade de retorno revela a condição de exilado do sujeito. João Miguel Fernandes Jorge dá justamente continuidade a este verso a partir desta perspectiva: “sob / a pesada prisão das pedras e do ferro / ia rompendo o dia.” (*ibid.*)).

Estabelece-se também diálogo com artistas como Andrea del Sarto (nome que dá título a um poema onde o poeta estabelece um diálogo com o pintor italiano a partir de uma das suas telas: “O quadro onde estou tem um gigante carregado / de água”; Id., *ibid.*: 168), Rothko (a quem dedica um conjunto de nove poemas intitulado “Rothko’s Brown and Grey Series”. Referindo-se a cerca de treze desenhos em papel de Rothko, João Miguel Fernandes Jorge transpõe esse universo para o primeiro poema deste conjunto, onde os “papéis colados segundo a lei / do acaso” (Id., *ibid.*: 181) são o mote para, em seguida, nos restantes oito poemas, espalhar referências várias à obra de Rothko, como a presença da cor, “De uma parte aves cor

de cinza / de outra parte o castanho” (Id., *ibid.*: 187)).

Estes diálogos reflectem uma das estratégias referidas por Joaquim Manuel Magalhães a propósito desta poesia - a sua impessoalização. Através de um conjunto de referências culturais e históricas, o poeta encontra uma forma impessoal indirecta de falar de si próprio. Justamente, é importante referir que “as referências não são mero enfeite”, mas sim “catalisadores de sentimentos” (Magalhães, 1989: 222). Estas são referências das quais o poema se procura aproximar, anunciando no texto uma costura de fragmentos, um contínuo devir que se reflecte na sintaxe desarticulada dos versos: “O cinema tinha esplanada. / Eu vinha do verão. / Chegara ao tom mais escuro de agosto” (Jorge, 1991: 188). Nestes três versos, que constituem a primeira estrofe do oitavo poema do capítulo “Rothko’s brown and grey series”, deparamo-nos com três planos distintos ao nível da sintaxe que nos mostram como, efectivamente, esta escrita vive da descontinuidade. Uma descontinuidade que se relaciona, sobretudo, com a própria concepção do tempo, considerado uma duração interior. Ora, este tempo interior permite ao poeta entregar-se ao puro devir das palavras (“sentimentos, emoções, malquerenças, pequenos saberes do corpo e do mundo e da alma irredutível de tudo isto”; Id., *ibid.*: 262), mesmo que de forma descontínua, jogando com sonoridades e combinações fónicas das palavras, provenientes de reiterações e aliteraões (“‘Frio’ ‘frio’ cada vez mais frio”; Id., *ibid.*: 172) ou de rimas em eco (“onde se escreve ‘cruel’ com acentuado ‘l’”; Id., *ibid.*: 167). Assim, para além das referências culturais, ganham destaque pequenos apontamentos do quotidiano, como a gata “Maravilhas”, a “caixa de fósforos Three Stars Safety Matches” ou a caneta da qual se “perdeu a marca”. Qualquer uma delas com um peso emocional resultante da experiência do poeta que se partilha e que poderia ser comum a qualquer leitor.

Ao movimento de descontinuidade segue-se uma tentativa de reunião de elementos, uma procura de unidade a partir da aceitação do descontínuo. *À Beira do Mar de Junho* (1982) parece-nos uma das obras mais paradigmáticas a este nível. Como já dissemos, é através da tensão entre contínuo e descontínuo que o sujeito constrói o poema. Se, por um lado, existe uma pluralidade de motivos que o sujeito apreende e capta, por outro procura-se uma experiência de continuidade com o mundo, mesmo que esta não se possa concretizar. Existe, em *À Beira do Mar de Junho*, um despojamento em relação à habitual rede de referentes culturais. Traça-se aqui um jogo de distanciação e de memória, isto porque a poesia é aquela que lembra: “Quem há-de lembrar / a cadeira a porta a árvore?” (Jorge, 1996: 117). Nesse diálogo interior com as recordações do sujeito, as coisas adquirem uma existência perene, mas mesmo tendo consciência da mudança das coisas e do mundo existe um esforço para inventariar esses lugares fragmentados. Este olhar inventariante e colecionador (ao modo de Benjamin), reconhece alguma continuidade e unidade às coisas, nasce da descontinuidade de um discurso entrecortado e da própria forma como se estrutura a obra. Podemos talvez dizer que *À Beira do Mar de Junho* está assente no limite entre dois elementos: terra e água⁴⁰. Estes estão, aliás, expostos na reprodução fotográfica de Amadeu Lopes Sabino que abre o volume.

⁴⁰ A epígrafe deste livro reforça também a presença dos elementos terra e água: “Questio de aqua et terra”.



Fig. 5

A partir do ponto de vista do fotógrafo, capta-se a linha que separa, e une, a terra do mar. A fotografia parece ter uma linha invisível que a divide em três planos: a terra; o mar e o horizonte. No plano da terra, da vegetação rasteira sobressaem a árvore e algumas flores que assinalam diferentes níveis de altura. O mar parece preencher o restante espaço da fotografia, que se torna progressivamente menos nítida à medida que se funde com o horizonte. Estes elementos de fronteira estendem-se a outros, todos eles estados e lugares de transformação e mudança. Falamos do dia e da noite, da manhã e do crepúsculo, da casa e da praia, do sol e do vento. Por isso se diz: “Vagueia coração ave / árvore carregada” (Id., *ibid.*: 119). Os elementos do exterior, como a ave ou a árvore, passam a coexistir com o que é interior ao sujeito, como o coração. É neste movimento que podemos encontrar uma uniformidade: na escrita, o sujeito alinha as paisagens e os sentimentos e funda a sua própria história

(“Fundámos uma história de água / entre nós e o mês de junho”; Id., *ibid.*: 123). Se é verdade que encontramos aqui o mesmo discurso de memórias, constantemente interrompido, como em *O Roubador de Água*, torna-se imperioso reunir os fragmentos desse mundo através da “arte de quem se serve de palavras” (Id., *ibid.*: 139). A pluralidade presente noutras obras esbate-se em *À Beira do Mar de Junho*, talvez porque tudo conflui no corpo do sujeito, “corpo magoado rápido de passos / e ferido. // É o nome que levo” (Id., *ibid.*: 133). É a partir do corpo e dos sentidos que tudo se funda, pois é através dele que João Miguel Fernandes Jorge nos mostra como o seu mundo pode ser idêntico ao nosso.

Este movimento entre o descontínuo/contínuo, onde se privilegia, como vimos, efeitos de dispersão temática e formal, tem consequências na representação do corpo. Entendendo o poema como a reunião de elementos plurais, João Miguel Fernandes Jorge reflecte nos seus versos uma gramática do fragmento que é também a do próprio corpo (“Tenho muitos fragmentos para reunir”; Jorge, 1999: 113). Coexistem, nesta afirmação, dois tipos de polissemia: se pode ser paradoxal afirmar a necessidade de reunião de fragmentos, por outro lado admite-se o fragmento como a matéria-prima do poema. Ora, ao criar uma “crónica de figuras, situações ou acontecimentos que ao longo do tempo se escoam” (Amaral, 1991: 69), João Miguel Fernandes Jorge utiliza o corpo como instrumento nesse itinerário tumultuoso que é a “lógica da visão” (Magalhães, 1989: 221). Veja-se o seguinte poema:

1 Das nossas mãos que restará fazer?

Quem há-de lembrar
a cadeira a porta a árvore?

Pousando o tempo sobre o nosso sangue
5 Pousando o sangue sobre o nosso corpo
das nossas mãos que restará fazer?

(Jorge, 1996: 117)

A presença da memória da obra de João Miguel Fernandes Jorge apresenta-se como a primeira tentativa de regressar às origens e repor a ordem cronológica que terá caracterizado esses instantes. Enquanto ordem perdida, a recuperação depende do esforço do poeta no sentido de encontrar os meios que a ela o possa reconduzir. A memória é, claramente, o mecanismo capaz de superar a própria noção de tempo, operando o corpo como o instrumento que tenta aproximar o sujeito desses momentos fundadores. Construindo-se este poema sob a forma interrogativa, o v. 1 sugere a incapacidade do sujeito alterar o curso das coisas e de acrescentar alguma coisa mais ao conhecimento de si. A noção de *resto* demonstra essa volubilidade, mas o que é curioso é a utilização da metonímia que faz as “mãos” carregarem todo o peso do corpo. Nos vv. 2-3, o olhar do sujeito fixa-se em três elementos aglutinados no mesmo verso, sem qualquer separação ao nível da pontuação: “a cadeira a porta

a árvore”. É interessante este deambular do olhar, aliado a um processo selectivo da memória. Repare-se que o uso do pronome interrogativo “quem” desloca a posição axiológica do sujeito para um outro indefinido. Com efeito, o poema dá-nos conta da falha do processo de recordação. Esta ideia, sustentada pelo tom interrogativo do poema, leva-nos a pensar na distinção entre rememoração e recordação, para quem a primeira possui o poder de “modifica[r] o passado”, opondo-se à segunda, pela qual “o passado chega modificado, inerte” (Guerreiro, 2000: 115). Nesta linha, a impossibilidade de alterar o curso do tempo que atinge directamente o corpo do sujeito (v. 4) projecta-o num estado indefinido (v. 6). Esta diferação espaço-tempo condiciona a forma como o sujeito se representa, ao transformar-se em protagonista. Paula Morão capta bem este aspecto quando afirma que “ao procurar o ‘eu’ no passado, o sujeito quer reorientar o porvir, autocorrigindo-se ou inflectindo no seu percurso, construindo uma utopia de si que espera poder cumprir” (Morão, 1994: 28).

O efeito de circunstancialidade criado nesta poesia contribui para que o próprio corpo seja representado de forma fragmentada, quer pela pluralidade de aspectos em que o olhar se vai fixando, uma “mutilada sucessão de / figuras sentimentais ruínas” (Jorge, 1988: 134), quer pela tentativa de re-ligar os pedaços e memórias desse périplo. Em *À Beira do Mar de Junho*, é frequente encontrarmos o gesto de re-ligar os vários tempos. “Vivi nesta casa muitos anos. / Agora mudaram já de certo a fechadura / e as pequenas coisas que fazem uma casa. / As chaves já não as trago / ao lado dos meus gestos” (Jorge, 1996: 162). Uma vez que a memória permite recuperar imagens do passado, o poeta pode confrontar o tempo passado com o presente. A casa, lugar simbólico de retorno às origens, é agora uma sombra do passado da qual o poeta declara não ter as chaves. Dá-se assim conta desta falha

no que respeita à impossibilidade de regresso às origens. Mas é precisamente da necessidade de colmatar estas lacunas e de *costurar* estes fragmentos que se diz nos últimos versos do poema: “Eu avanço sobre o silêncio de / ainda / esperar por ti” (*ibid.*). A espera do outro apresenta-se como a via regeneradora capaz de atenuar o hiato temporal e assume-se como o caminho a seguir.

Encontramos aqui o descentramento, ou “excentricidade”, formulado por Jacques Lacan (1966: 515). A distância entre o eu e o seu pensamento obriga-nos a pensar o sujeito a partir da noção de fragmentação e descontinuidade do corpo. Esta distância interior ao próprio sujeito, que ultrapassa qualquer noção de continuidade originária, não nos parece ser incompatível com uma procura de unidade. João Miguel Fernandes Jorge usa o corpo como espaço onde se projecta uma dimensão emocional que, de algum modo, garante a continuidade dos instantes. Isto porque “o espírito também se escreve com o corpo” (Jorge, 1988: 97), ou seja, tudo é projectado no e a partir do corpo. Por isso se diz: “eu quero ver mais com os olhos do corpo” (Jorge, 1987: 142). O sujeito entrega-se a uma experiência sensorial e corpórea através da qual, mesmo tendo consciência da descontinuidade das coisas, busca a sua totalidade. Esta relação entre o descontínuo e o contínuo implica que olhemos de forma diferente o corpo do sujeito e que encaremos a possibilidade de o pensar como algo fragmentado, consequência da sua descontinuidade no espaço-tempo.

Já no primeiro poema do primeiro livro, *Sob Sobre Voz* (1971), João Miguel Fernandes Jorge havia utilizado uma expressão interessante neste contexto, relativa ao corpo: o corpo, “de sangue e nervos” (Jorge, 1987: 11), manifesta a sua organicidade, não deixando, porém, de assumir a sua contiguidade com o mundo. O lugar à volta do qual remam os barcos é um “coração marinho” e o corpo é

metonimicamente contaminado pelas características desse mundo exterior. Sobre esta comunhão entre corpo e mundo, pergunta o poeta no último verso: “Como se morre aqui?” (*ibid.*), isto é, até que ponto esta interacção não altera radicalmente o próprio entendimento do corpo? Condenado à morte, ao receber uma densidade poética ele é contaminado pelo devir do mundo porque “a dissolução do corpo / não seduz” (Id., *ibid.*: 13). O corpo, “imagem contraída do mundo” (Id., *ibid.*: 26), não se dissolve, mas dispersa-se nesse mundo e, ao dispersar-se, fragmenta-se. Existe, assim, em nossa opinião, uma permanente ligação do corpo ao exterior: “Dentro do círculo do sofrimento / esfera de fezes / a língua, à minguada de sede / em chão castanho de terra” (Jorge, 2004: 24). Esta abertura do corpo, de forma quase abjecta, tal como Julia Kristeva definiu o conceito (Kristeva, 1980), é o ponto de partida da divisão do corpo e da sua fragmentação⁴¹. Se considerarmos que toda a abjecção é um acto de reconhecimento de que o corpo encontra os seus alicerces numa *perda* inicial, então o abjecto pulveriza o sujeito, fragmenta-o⁴². E é no poema, local de exposição do corpo, que a imaginação passa a imagem, “imagens que estão a passar, acabaram de passar, irão passar; ou que não sabemos se alguma vez, sequer, existiram; mas sempre imagem, coisa manifesta” (Jorge, 1987: 107). Como se o poema fosse um espaço de ligação entre o interior do corpo e o mundo.

Uma das últimas obras de João Miguel Fernandes Jorge em que a representação do corpo fragmentado é mais visível é *Jardim das Amoreiras. Vinte e Cinco Poemas para Vinte e Cinco Estudos Anatômicos de Vieira da Silva* (2003). Como o

⁴¹ É também essa fronteira entre o exterior e o interior que nos mostra a nossa condição enquanto seres vivos, pois “my body extricates itself, as being alive, from that border” (Kristeva, 1980: 3).

⁴² Esta fragmentação é aquilo que Julia Kristeva identifica como o epítome da abjecção do sujeito.

próprio título indica, os textos são colocados, em igual número, a par dos estudos anatómicos da artista plástica. Neste paralelo entre o desenho de Vieira da Silva e a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, os poemas confrontam os desenhos, quer seja na beleza que se encontra num osso, quer seja na invenção de biografias imaginárias. Aos primeiros estudos anatómicos, iniciados por Leonardo Da Vinci, com o desenvolvimento da perspectiva e o estudo das proporções, seguiu-se a descrição exaustiva da anatomia humana, levada a cabo por Vesalius, que atingiu a quase perfeição na descrição anatómica pormenorizada⁴³. Este foi, aliás, um dos maiores interesses de Vieira da Silva, que chegou mesmo a frequentar a disciplina de Anatomia, na Escola de Medicina. A fragmentação do corpo, enquanto cisão de uma totalidade em partes ou o agrupamento das partes numa totalidade, é o denominador comum aos desenhos de Vieira da Silva e aos poemas de João Miguel Fernandes Jorge, pois, segundo Blanchot, a fragmentação pode ser uma “marca de coerência” (1980: 99) do despedaçamento do um todo real ou ideal. Em João Miguel Fernandes Jorge, o corpo é natural e definido como irredutivelmente fragmentado. Veja-se, por exemplo, o poema XVI, que aqui parcialmente se transcreve:

1 Quando inicio o meu cálculo sobre
os planos deste pé, julgo que estou a aproximar-me
de uma ilha
com as múltiplas implicações da sua geografia

5 Andros, Samos, a extensa Creta
descem sobre o papel com a sua atmosfera
à qual se sacrificaram tantos heróis
mas a minha paisagem é a de um pé

⁴³ Hal SHARP, “A Brief Essay on Anatomical Drawing”, *Anatomy: The Foundation of Medicine*. University of Virginia. Disponível em: <http://www.hsl.virginia.edu/historical/anatomical/briefessay.html> (acedido: 4 de Março 2010).

nas suas faces laterais. Um pé que foi separado de um corpo como
10 quem corta uma árvore de séculos e séculos. (2003: 42)

Se, no primeiro verso, a análise dos “planos deste pé” é descrita como anatómica, quase como se se tratasse de um processo matemático, de análise e observação, a sobreposição de dois mundos distintos – o real e o imaginário – não tarda a fazer-se sentir a partir do segundo verso. Subitamente, a geografia humana transforma-se numa geografia do imaginário, onde as ilhas gregas “Andros, Samos, a extensa Creta” (v. 5) são os locais escolhidos, talvez pelos ideais de harmonia, mas também pelo facto de serem tão isoladas e quase incomunicáveis como “os planos deste pé”. Essa geografia liga-se ainda ao facto de o desenho ser, para além de “cálculo” (v. 1), “paisagem” (v. 8). Aí, todos os locais do imaginário “descem sobre o papel com a sua atmosfera / à qual se sacrificaram tantos heróis” (v. 6). Será, justamente, o “sacrifício”, condição nobilitária dos heróis da Antiguidade Clássica, que nos permitirá entender a segunda estrofe. O pé, cuidadosamente desenhado, é dotado de uma existência própria, pois foi também ele sacrificado, “separado de um corpo / como quem corta uma árvore de séculos e séculos” (vv. 9-10). A este respeito, Luís Miguel Nava levantou, aliás, uma questão bastante interessante: “Se me fosse possível ver na rua um osso ou um órgão meu, dificilmente o distinguiria dos de outras pessoas junto das quais ele estivesse” (Nava, 2002: 174). Mas se um osso ou um órgão é aquilo que nos aproxima do outro porque é aquilo que nos é comum, por que razão precisamos de saber a que conjunto ele pertence, entender a sua história? Será que cada fragmento se pode tornar autónomo? Se há desvanecimento e fragmentação do corpo no solipsismo, o corpo ganha uma autonomia própria. Por isso,

o sujeito em João Miguel Fernandes Jorge enfrenta a fragmentação do corpo sem se entregar a esse acto de dissolução. Pelo contrário, existe uma consciência de que através da fragmentação do corpo nasce uma sensação de ruína, de uma totalidade desaparecida. Por isso mesmo, somos alertados para o facto de o pé pertencer a um corpo, ameaçado nos seus limites. Tal como “uma árvore de séculos e séculos” (v. 10), também o corpo que “conta uma história” (Tucherman, 1999: 105) vê a sua identidade ameaçada.

Ao longo de *Jardim das Amoreiras*, somos conduzidos numa viagem pelo corpo e os seus membros: o rosto “por inteiro” (Jorge, 2003: 14); o braço “desmembrado do resto do corpo” (Id., *ibid.*:16); o “musculado torso masculino” (Id., *ibid.*: 18); o osso ilíaco direito em “curva rendilhada” (Id., *ibid.*: 20); o “ísquion tuberoso” (Id., *ibid.*: 22); as “duas circunferências, anéis que sustêm o músculo escaleno anterior” (Id., *ibid.*: 24); a “árvore que sustêm o torso humano” (Id., *ibid.*: 30); os ossos, “lamento de um braço que ficou a acenar àquele que partia” (Id., *ibid.*: 32); “a mão direita nas suas duas faces” (Id., *ibid.*: 38); a “extensa tíbia” (Id., *ibid.*: 44). A representação do corpo em fragmentos é o ponto de partida para a partilha de sentimentos e vivências do quotidiano contadas, muitas vezes, pela voz da própria Vieira da Silva, que alterna com a do poeta: “Voltei outra vez à velha escola onde fiz desenho de anatomia” (Id., *ibid.*: 58) remete-nos para um episódio biográfico da artista plástica que contrasta com a voz do poeta - “O destino, i.e., a arte do desenho e da poesia, às / vezes esquece-se de nós e prolonga-se semelhante a / extensa tíbia” (Id., *ibid.*: 44). O corpo passa por uma experiência emocional, mas também sensorial, que acaba por contaminar o poema. Ao recordar Vieira da Silva, através dos seus estudos anatómicos, o poeta depara-se com algo que lhes é co-

mum – a fragmentação do corpo. Resta-lhe, por isso, imaginar aquilo que se perdeu, reconstituir ou reinventar as histórias a partir dos desenhos. Um rosto frontal é o ponto de partida para observar a cor “cinza que restou aos olhos” e para imaginar que estes “terão sido azuis” (Id., *ibid.*: 14). Mas vai-se ainda mais longe ao dizer que este rosto remete para “uma bela figura - / imagino-o nas trincheiras da primeira guerra, no gueto / dos portugueses” (*ibid.*). Ao observar o desenho de um braço, sabendo que “qualquer objecto deste mundo pode considerar-se, em princípio, / um todo composto por breves partes, entre as quais se estabelece / coesão mútua” (Id., *ibid.*: 16), o poeta cruza este plano do real com o plano da imaginação, pois “no braço decepado era / uma voz forte era / uma voz triste” (*ibid.*). O mesmo se passa no poema XXII, onde parece ser a voz de Vieira da Silva aquela que nos fala – “Nesse exacto momento, recordo-me / desenhava o abductor do polegar” (Id., *ibid.*: 56) – para saltarmos do plano do corpo (“não pude mais tirar o meu olhar de / um crânio trepanado”; *ibid.*) para o mundo, “quando tudo se desvanece e, rápido, desapareceu a cidade / árvores, ruas, os prédios” (*ibid.*). O corpo é, por isso, o principal elemento que circula por estas paisagens e experiências que se viveram ou se imaginaram viver, fazendo da poesia uma coisa física, a partir do momento em que é possível contar o que se viveu. Corpo e linguagem inter-relacionam-se e contaminam-se, do mesmo modo que a *foto-grafia* pressupõe essa mesma contaminação entre a imagem e a escrita.

Partindo de uma relação entre o olhar e o corpo, encontramos na fotografia de Jorge Molder uma idêntica busca de continuidade através da fragmentação. A noção de perda em João Miguel Fernandes Jorge, que o leva a valorizar na escrita as emoções, traduz-se, na obra de Jorge Molder, numa fusão com a realidade através de imagens-duplos, uma duplicação de si mesmo e uma exposição imediata. À ideia

de “auto-contemplação” (Medeiros, 2000: 103) presente na iconografia clássica ou no Romantismo, encontramos no século XX esta tendência para uma auto-representação desfigurante de um modo complexo e desviante relativamente ao valor de culto que a fotografia tinha⁴⁴. Pensamos, por exemplo, em Francis Bacon que questiona a própria configuração das formas ao se desfigurar, mas também em imagens de Cindy Sherman ou Nan Goldin, onde a percepção de si passa a ser perturbadora por deixar de se reconhecer o sujeito na sua imagem.



Fig. 6
Cindy Sherman, *Untitled #412* (2003)

Esta fotografia de Cindy Sherman pertence ao seu trabalho recente, desenvolvido a partir de 2003, de imagens de palhaços. A maquilhagem exagerada, os adereços

⁴⁴Para Walter Benjamin, o retrato podia produzir uma aura, na medida em que esta “ocupa uma última trincheira: o rosto humano” (1992: 87).

extravagantes (como a cabeleira) contrastam com o fundo produzido digitalmente, onde se destaca uma mistura de cores. Existe um jogo entre o humor e o horror (a personagem segura estranhamente um boneco) latente nesta fotografia, como se Sherman quisesse sublinhar o *pathos* da felicidade histórica, presente no sorriso exagerado da personagem, que parece esconder outro estado emocional.

No caso de Jorge Molder, foi sempre evidente a irrupção de um gesto auto-representativo, eixo estruturante da sua obra⁴⁵. A auto-representação, radicalmente acentuada com o recurso à técnica da duplicação, faz-nos perguntar até que ponto não existe uma clara diminuição da componente sublimadora da representação do corpo, dando lugar ao que até aqui temos considerado ser um *corpo em crise*. Assim, a primeira questão que se coloca é a de saber se, mais do que um acto de auto-contemplação, a auto-representação não enuncia uma descontinuidade, uma quebra na percepção de si. Retenha-se, em favor desta hipótese, a seguinte passagem de Walter Benjamin: “No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio” (Benjamin, 1992: 87). Mas e se considerarmos que, paralelamente a este “culto da recordação”, o auto-retrato implica uma interrogação sobre o ser e sobre a configuração das formas? O facto de uma grande parte das obras contemporâneas ser auto-representativa parece ser mais do que uma simples tendência para a representação dramática. Elas resultam, em nossa opinião, de uma constante reflexão e falam-nos de uma permanente consciência de si, detentor de um corpo com limites, fragmentado, que nos remete para um senti-

⁴⁵ Cf. Jacques DARRAS (1991), *Joseph Conrad: photographies*, Paris, Marval; Alexandre MELO (1992), “A inocência do detective”, in: *Artes & Leilões*, n.º 15, Junho-Setembro de 1992, pp.42-46; *Idem* (1999), “Retratos, conversas, fragmentos: Jorge Molder”, in: *Arte Ibérica*, n.º 25, Junho de 1999, pp. 8-12; Delfim SARDO (1998), “Nunca digas o meu nome se esse nome não for o do medo”, in: *Arte Ibérica*, n.º 11, Fevereiro de 1998, pp. 24-28; Eric AMOUROUX (2001), “Jorge Molder: de l’autre côté du miroir”, in: *Art Press*, n.º 272, Outubro de 2001, pp.30-35.

mento de divisão interna.

A partir do relacionamento com o mundo externo, o artista opta pelo monólogo para poder falar sobre o estado das coisas. A consciência de um mundo *intotalizável*, enunciada por Linda Nochlin (1994) como a trágica “perda de totalidade”, ganha expressão na obra de Jorge Molder na confrontação solitária do artista com o duplo de si. Tal parece não oferecer dúvidas, em particular nas séries a que aqui faremos referência e que se destacam pela utilização da máscara/disfarce como um recurso que acentua a fragmentação do corpo. A insistência na representação dramática, através de um corpo disfarçado, é um indício do *corpo em crise*. Esta ideia de estranheza do artista que deixa de aceitar como transparente a ilusão mimética e, por isso, deixa de se reconhecer na sua própria imagem é usada por Molder como um dos seus jogos preferenciais. Sendo permitido à fotografia gerar imagens de si com características reais, o efeito de estranheza familiar⁴⁶ ajuda a exprimir a fragmentação do corpo. Esta estranheza é, antes de mais, o encontro consigo próprio e a percepção de que, sendo a fragmentação do corpo o reflexo de uma fractura interior, “o seu aniquilamento é equivalente ao auto-aniquilamento” (Sardo, 1999: 68).

Relembre-se que, na tradição artística ocidental, o retrato é interpretado como a procura do individual, essa descoberta a que Lipovetsky chamou a “cultura do individualismo”, “o direito e o prazer narcísico do indivíduo que se exprime para nada, para si apenas (...). Comunicar por comunicar, exprimir-se sem outro objectivo para além do se exprimir” (Lipovetsky, 1983: 16). Para Paula Morão,

⁴⁶ Sigmund Freud (2003: XII) falou sobre este efeito estético, uma intensa experiência de estranheza, como aquilo que é assustador, que remete ao que é sabido há tempo e longamente familiar. Para os formalistas russos, o efeito de estranheza ou singularização seria o recurso para a libertação do objecto do automatismo perceptivo através de uma operação pela qual se relê o antigo como novo (Chklóvski, 1973: 39-56). Desse modo, o efeito estético responsável pelo prazer da leitura ou pelo prazer artístico é a desvelação de algo que é sabido de certa forma, mas não sistematizado ou visível aos olhos de todos.

movido pelo impulso de descobrir o seu eu, o sujeito utiliza, entre outras, estratégias como a *contemplação* e a *meditação* (Morão, 2005: 253). O retrato e o auto-retrato exigem uma série de *procedimentos mentais* e *escolhas estilísticas* “which confront the artist and the writer with the difficult task of getting hold of his/her finished image as a result of self-representation” (Id., *ibid.*: 264). A predominância da auto-representação na arte contemporânea portuguesa adquire, em nossa opinião, um dos melhores exemplos com a obra de Jorge Molder. O obsessivo questionamento da identidade do sujeito que é representado vê-se reforçado pelo facto de o corpo remeter sempre para uma imagem encenada e fragmentada. A partir da série *Ethos* (1985), podemos falar, com Delfim Sardo, no aparecimento de uma *personagem* na obra de Molder:

Estes (assim denominados) auto-retratos, mostrados pela primeira vez em Montpellier, reúnem fotografias desde 1981 e começam a definir uma situação que seria fundamental na evolução posterior do seu trabalho: a passagem dos auto-retratos para uma ampla categoria de auto-representação. (Sardo, 1999: 8)

É frequente encontrarmos a designação das fotografias de Jorge Molder como exercícios de auto-representação. Aliás, é o próprio quem propõe esta categoria em entrevista a Alexandre Melo: “self-representation as self-representation” (Melo, 1998: s.p.). A auto-representação é assumida como um meio através do qual Molder diz ter encontrado “a character who is not entirely myself” (*ibid.*). E se na maioria das

fotografias admite reconhecer o seu rosto, continua a preferir falar em auto-representação: “A grande diferença é que numa auto-representação há um agir e o que se procura é o resultado desta acção” (Reis, 2003: 70). Como se, no fundo, pudesse ou devesse existir um intervalo entre o artista e o seu duplo capaz de exigir uma representação cuja identidade é *quase* igual à do sujeito. Mais importante do que um mero enquadramento teórico será tentarmos perceber a inquietação que, no caso específico de Jorge Molder, o recurso à sua própria imagem provoca, sabendo que é “na confrontação solitária com o «duplo» de si, a imagem ao espelho, [que] o Eu [se] fragmenta e [se] auto-destrói” (Medeiros, 2000: 109).

A série *Autoportraits* (1987), que reúne fotografias do período entre 1983 e 1987, é expressiva deste confronto que ultrapassa um mero gesto narcísico. Como salientou François Soulages, o auto-retrato pode ser também um meio para atingir um objectivo estético: “Dans ces auto-portraits, le moi, est – chose rare – totalement oublié” (Soulages, 1998: s.p.). Sujeito e referente das suas próprias imagens, o corpo de Jorge Molder acaba por funcionar como um mero objecto que faz parte de uma história que se quer construir, “áreas de ficção que se relacionam com referências literárias, cinematográficas e artísticas, ou quotidianas” (Sardo, 1999: 36). As razões de semelhante interesse assentam naquilo que acaba por ser um paradoxo: as imagens podem ser vistas como simples auto-retratos onde o artista se utiliza enquanto modelo, mas podemos também interpretar a utilização da imagem do artista como fazendo parte de uma complexa teia que estabelece um campo de relação com o espectador. Parece-nos que é à luz desta última categoria que devem ser entendidas as fotografias de Jorge Molder. Será talvez com a série *The Portuguese Dutchman* (1990) que se torna mais nítida a importância da auto-representação

na sua obra. Este é, aliás, um dos poucos casos em que encontramos referências que podemos considerar biográficas: o facto de a série se intitular *The Portuguese Dutchman* remete-nos para a biografia de Molder, português com raízes húngaras e apelido alemão. A partir daqui, existe uma presença obsessiva daquilo que Jorge Molder considera ser uma *persona* inventada: “Sou o actor das minhas fotografias, por isso, em teoria, elas deveriam ser auto-retratos. Mas como quase nunca me reconheço, ou diria que às vezes sou obrigado a reconhecer-me em certas imagens, a questão fica em aberto. É mais estimulante quando temos de lidar com incertezas”, diz Jorge Molder em conversa com John Coplans (Sardo, 1999: 178). Trata-se, afinal, de procurarmos reflectir sobre aquilo que é, essencialmente, um gesto de encenação do próprio corpo que, nunca se tendo deixado demover pelos requisitos do auto-retrato, se lhe apresenta como uma alternativa, não sem algum pioneirismo entre nós.

Na confrontação com a imagem de si, podemos observar uma representação centrada na necessidade de se auto-representar. Cindy Sherman, Jo Spence, Duane Michals, Francesca Woodman, Helena Almeida são alguns dos artistas que utilizam o auto-retrato como um meio de reflexão sobre si mesmo. Porém, em Jorge Molder há duas questões distintivas: o auto-retrato, que tenta não comungar de um objectivo auto-representacional, é um pretexto para a construção de uma ficção; existe, na obra de Molder, a consciência de que o corpo jamais poderá ser visto na sua totalidade⁴⁷. Tal é conseguido através da fotografia, que acentua a fragmentação

⁴⁷ O corpo é desconstruído em detrimento de um objectivo apontado por John Coplans: “Utilizamos os nossos corpos para fazer imagens que reflectem um certo *continuum* de ideias que desejamos investigar e expor” (Sardo, 1999: 182. Itálico do autor).

vertiginosa do corpo. O reconhecimento do sujeito na sua própria imagem implica a compreensão do binómio totalidade/fragmento, mas também uma interrogação sobre a própria identidade. Esta auto-representação converge, em nossa opinião, no sentido de uma abstracção, uma forma de reconhecer a *crise do corpo*. Se o sujeito representado não é o artista, mas também não é qualquer outro sujeito, resta-nos então o campo da pura abstracção. Para Molder, essa *persona* “is between the self and others, between me and the rest of the world” (Melo, 1998: s.p.). Molder provoca a aparência do seu duplo como forma de auto-representação. Esta é uma representação dramática, mas é, acima de tudo, expressiva da percepção que o sujeito tem de si próprio como *non-sense* em descontinuidade com o mundo. Toda a fragmentação, na obra de Jorge Molder, deve ser pensada sobre a impossibilidade de assinalar fronteiras do sujeito, que nunca se identifica apenas consigo próprio. O aparecimento do duplo relaciona-se com esta indefinição a partir da qual nasce outro corpo. Delfim Sardo, que se dedicou exaustivamente a este tema na obra de Jorge Molder, diz:

O trabalho de Jorge Molder, artista que usa a fotografia como sua forma expressiva, é sobre a duplicidade. Esta duplicidade parte de uma ficção de um outro, personagem que o artista constrói a partir da utilização do seu próprio corpo em auto-retratos. (Sardo, 1999: 35)

Algumas séries de Jorge Molder manifestam esta construção de uma figura ficcional. Por exemplo, em *Anatomia e Boxe* (1997), as imagens olham para os seus duplos:

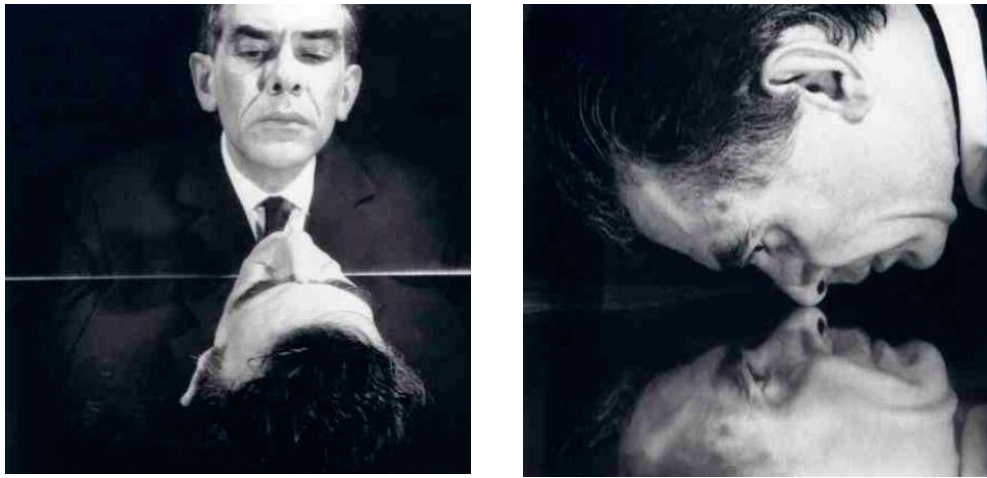


Fig. 7 e 8
Anatomia e Boxe (1997)

Nesta série de 44 fotografias (102 x 102 cm), realizada entre 1994 e 1996, o corpo é colocado em dois locais que implicam, por si só, a sua transformação – o ringue de boxe e o teatro anatómico. Nestas imagens em particular, existe um grande sentido de observação que coloca, literalmente, o sujeito num frente a frente com o seu duplo. A estranheza da imagem que é vista na superfície espelhada resulta do facto de essa imagem já não corresponder ao objecto, pondo em causa a sua própria identidade. A des-figuração do rosto na superfície espelhada gera duas possíveis reacções: por um lado, a contemplação de si; por outro, o afastamento. O sujeito conhece-se sem se reconhecer, imaginando a alteridade a partir do seu próprio reflexo. *Anatomia e Boxe* (1997) é um dos muitos exemplos onde se explora a descontinuidade do corpo do sujeito e a sua própria duplicidade, tema várias vezes abordado no es-

tudo de Delfim Sardo (1999): por exemplo, em *CD* (1998), série que constituiu um estudo preparatório para *Nox* (2000), retrata-se o encontro do sujeito nas polaroids de si próprio; assim como na série *Waiters* (1986), realizada no café Nicola, em Lisboa, onde os criados surgem como sombras que se multiplicam, mas que podem ser assumidas como duplos. A lista de exemplos seria extensa, mas todos eles ilustram a certeza de que nesse gesto, denodadamente encenatório, o corpo é preparado, disfarçado e mascarado. Tudo parte de um processo que almeja mostrar um corpo cuja representação é inevitavelmente fragmentada, como jogo de diferenças entre o eu e o outro. À luz de uma obra que, pensamos, se deve observar sob o signo da dramaticidade e da fragmentação, começemos por identificar quatro dos processos fotográficos que contribuem para esta exposição de si: a corporalização das imagens; o reflexo do sujeito num espelho negro; o uso das sombras; o recurso ao desfoque.

Quando dizemos que as imagens de Jorge Molder são imagens corporalizadas, queremos dizer que, através da sua dimensão, elas confrontam o espectador numa relação óptica, mas também física. Em termos da história da fotografia, esta é uma técnica que nos remete para os anos 60, década em que começou a ser mais utilizada. Na linha de Marcel Duchamp, são muitos os artistas que começam a utilizar a fotografia pela sua rapidez de execução, permitindo-lhes registar *performances*, *body art* ou mesmo vídeo⁴⁸. A fotografia passa de um valor documental a uma forma de expressão artística. Nos anos 60 e 70, os trabalhos do americano Robert Rauschenberg e de Susan Weil denotam um interesse pela exposição do corpo, algo que, para

⁴⁸ Cf. Nicola ERNI et al. (2011), *Zeitgeist and Glamour: Photography of the '60s and '70s*, New York, Prestel USA; Nick YAPP (2008), *1960s: Decades of the 20th Century*, Langenscheidt Publishing Group; Giovanni ANSELMO et al. (2003), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, New York, Walker Art Center; John SZARKOWSKI (1984), *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art; A. D. COLEMAN (1998), *Light Readings: A Photography Critic's Writings 1968-1978*, New Mexico, University of New Mexico Press.

John Pultz e Anne de Mondenard, estava aliás próximo do *Action Painting* pelos “traces littérales de l’effort physique qui présidé à l’élaboration de l’image” (Pultz, 1995: 148). A fotografia desprende-se, assim, dos seus parâmetros ópticos e de uma função meramente documental. Mesmo sendo considerada até aos anos 70 como um meio menor, ela começa a ser invadida por outras artes e *desmaterializa-se*⁴⁹. Ora, a sensação de confronto com o corpo mantém-se ao longo de toda a obra de Jorge Molder. Desde as primeiras séries de finais dos anos 70, Molder utiliza, em especial, dois tipos de dimensões: o pequeno formato dos zínco e das *polaroids* que exigem ao espectador um movimento de aproximação em direcção à imagem, contribuindo, de certa forma, para a turvação da percepção; a ampliação de fotografias para grandes dimensões, cerca de um metro quadrado, que nos obrigam a um afastamento em relação à imagem pelo confronto corporal que exigem. É através do jogo com a dimensão das imagens que Molder manipula a solitária figuração de um corpo encenado que se apresenta em fragmentos. De facto, Molder utiliza conscientemente o formato normal da *polaroid* (78 x 78 mm), assumindo-a como estudo, tal como salienta em conversa com John Coplans: “Acho que as polaroids são uma coisa muito diferente da fotografia: são aguarelas. Por isso tiro-as como se fossem estudos, como esboços para o desenho mas, ao mesmo tempo, não posso deixar de olhar para elas como objectos visuais completos” (Sardo, 1999: 181). Mais concretamente, existe uma dimensão de confronto com a imagem, seja de pequeno seja de grande formato. Se alguma das duas imagens nos obriga a mover em direcção

⁴⁹ Este é um conceito utilizado por Lucy Lippard que parte do pressuposto de que a obra de arte é muito mais do que um simples material: “it has often been pointed out to me that dematerialization is an accurate term, that a piece of paper or a photograph is as much as an object, or as ‘material’, as a ton of lead” (Lippard, 1997: 5).

a ela, outras há que exigem um afastamento. A leitura das imagens depende, assim, do lugar ocupado pelo corpo do espectador. Através das imagens de pequeno formato, a fotografia é facilmente colocada sob a égide de um poderoso *attractor*⁵⁰ porque, sem uma envolvimento física do espectador, perde-se o jogo do olhar que é pretendido.

Ethos (1985) terá sido a primeira série feita a partir de chapas de zinco impressas a positivo⁵¹. Mas outras séries como *Corredor* (1998) e *CD* (1998) são totalmente apresentadas no formato polaroid que, de algum modo, contribui para uma progressiva abstracção do corpo. Veja-se uma das imagens da série *CD*:

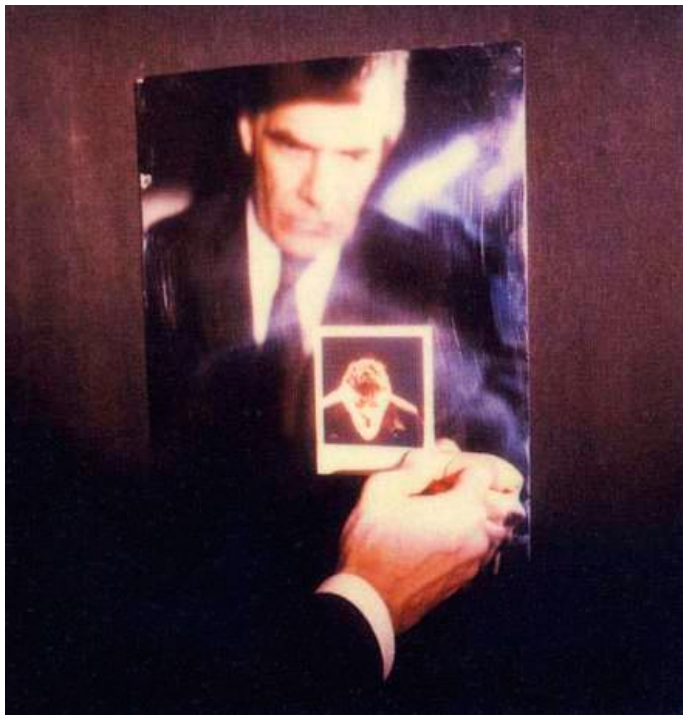


Fig. 9
CD (1998)

⁵⁰ Para Glen Rand e Richard Zakia, este é um conceito utilizado, sobretudo, na fotografia pós-moderna: “An attractor is a concept that affects all parts of the mental and physical processes of making images” (2006: 86).

⁵¹ Um processo retomado alguns anos depois, em 1998, na série *PI* (1998), sobre o Panteão de Roma. Através desta técnica de impressão, a fotografia é impressa em chapas de zinco. A imagem é realizada com uma tinta sobre a superfície em alto relevo, por meio da reacção ácida das partes não protegidas, que vai transformá-la numa matriz, pronta para ser impressa, cujo efeito final aproxima a fotografia do desenho.

Esta fotografia apresenta-se como uma intrigante figuração do corpo do artista e do seu duplo. Nela, somos confrontados com uma personagem reflectida ao espelho que olha para uma *polaroid* que segura na mão e que faz parte desta mesma série. O enquadramento desta *polaroid*, qual *mise-en-abîme*, apresenta-nos à partida três planos distintos, a que podemos somar um quarto: o plano da mão, que é também o do artista; o plano do espelho, funcionando como um duplo do artista; a *polaroid* que inscreve o acto fotográfico dentro da própria imagem; e um quarto plano que é o do espectador, aquele que, mediante o ponto de vista, pode analisar de múltiplas formas os planos que constituem esta imagem. No fundo, aquilo que esta imagem faz, ao conviver com uma descontinuidade interna, é obrigar-nos a um movimento corporal, um verdadeiro exercício de olhar. A *polaroid* torna-se um *attractor* pela dimensão em si.

Este movimento de atracção do corpo já se havia verificado, por exemplo, na série *TV* (1995): a reduzida dimensão das fotografias exige uma tamanha proximidade que a câmara não consegue focar o rosto de Molder. Apesar do desfoque não ser apenas uma consequência, mas sim uma técnica fotográfica utilizada frequentemente por Molder, tal sucede também nas imagens de grande dimensão que se mantêm constantes no que diz respeito à medida escolhida: “Tentei várias dimensões, entre as quais o metro quadrado exacto e verifiquei que não me agradava. No entanto, uma dimensão um pouco maior já correspondia perfeitamente às minhas expectativas” (Sardo, 1999: 192). Conseguindo com estas imagens o efeito diametralmente oposto, Jorge Molder consegue alcançar um poder raro de intimidação. Em 2000, com a série de 14 fotografias (180 x 180 cm) *Comportamento*

Animal, Molder apresenta um conjunto de imagens de olhos, todas evocativas de animais, que nos remetem para a sua série *Uma Taxidermia de Papel* (1989), feita no Museu Zoológico de Coimbra. O que é interessante é que, perante imagens com cerca de dois metros quadrados, somos levados a comparar o nosso olho com aquele olho de grande dimensão. Como se esse olho, fragmento de um corpo, nos remetesse para uma unidade perdida. Esta fisicidade conseguida através da presença de fragmentos do corpo atinge, como diz Agamben, toda e qualquer dimensão de limiar, partindo do princípio de que “existe uma relação secreta entre gesto e fotografia. O poder do gesto de reassumir ordens inteiras de potências angélicas constitui-se no objectivo fotográfico e tem na fotografia o seu *locus*, a sua hora tópica” (Agamben, 1999: 43). A fotografia pode mostrar um rosto, um objecto, um acontecimento qualquer, no entanto, a repetição do gesto é a chave de uma infinita recapitulação da existência. O mesmo se passa em a *Condição Humana* (2005), série de 13 imagens na dimensão 131 x 97 cm, onde o sujeito é mostrado quase em tamanho real numa sequência fílmica de possibilidades combinatórias infinitas. João Miguel Fernandes Jorge chama-lhes mesmo “peça humana com ângulos quase metálicos, por vezes, e sempre dolorosas formas diversas.” (Jorge, 2006: 81). Para além da manipulação da dimensão das imagens, o corpo atinge, em nossa opinião, uma das mais completas formas de abstracção e fragmentação através da técnica do reflexo do corpo num espelho negro. É inevitável não nos lembrarmos de Pistoletto ao falarmos deste processo que dá origem não só a uma abstracção da presença, mas também à criação do efeito do duplo. Na série de auto-retratos feitos em 1960, *Autoritratto argento* e *Autoritratto oro*, Pistoletto, uma das referências de Molder, retrata-se isolado num

fundo ora prateado, ora dourado ⁵². Como refere Jorge Molder, “Michelangelo Pistoletto produz um reflexo e reflexão de si numa dimensão pictural” (Molder, 1993: 18). Em 1961, e seguindo a mesma linha de isolamento da figura num fundo uniforme, Pistoletto enverniza o fundo de negro, servindo-se dele como um quadro reflector.

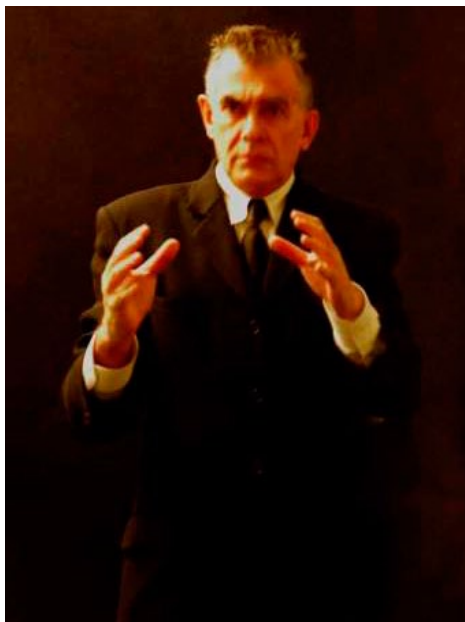


Fig. 10
Condição Humana (2005)

A relação triangular entre o seu reflexo, a figura pintada e o espectador é retomada na obra de Jorge Molder. A reflexão da figura prende-se com a intenção de se auto-representar, mesmo aceitando “um inevitável estado de questionamento acerca do seu verdadeiro estatuto” (Molder, 1993: 22)⁵³. Na série *Condição Humana* (2005), por exemplo, podemos observar o recurso a esta técnica. Ao longo da série, o sujeito

⁵² *Michelangelo Pistoletto*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 2000.

⁵³ O espelho, como principal instrumento de duplicação, tem sido um dos principais objectos utilizados na obra de Jorge Molder. Mas é a partir de 1986 que o seu uso passa a ser permanente, como se o espelho fosse algo inerente à própria imagem fotográfica, “talvez porque não existe na realidade uma imagem única, mas sim uma imagem dupla. O que vês e o que esperas ver” (Sardo, 1999: 177), diz Jorge Molder. Nesse espelho, o sujeito reconhece o seu duplo, o que não quer dizer que se reconheça a si próprio.

alterna vários movimentos, criando uma sequência fílmica. A posição dos braços muda de imagem para imagem, mostrando, de algum modo, a inconstância e a volatilidade do corpo, mas também uma posição teatral. Nesta imagem, o sujeito parece agarrar qualquer coisa invisível. A postura das mãos faz-nos crer que estamos perante uma posição encenada. Mas o que é verdadeiramente interessante é este reflexo numa superfície espelhada que, de algum modo, enuncia uma quebra na percepção de si. Existe um efeito ilusório que é passado ao espectador, na medida em que só após uma cuidadosa observação notamos que não estamos perante um dos habituais auto-retratos, mas antes da fotografia do reflexo do sujeito numa superfície negra espelhada. Esta superfície permite uma multiplicação do corpo e, de certa forma, uma abstracção. Através desta solução, o espectador vê-se directamente implicado, incorporando o retrato, na medida em que assume a mesma orientação que o artista. Existe, assim, uma certa abstracção nesta possibilidade de multiplicação, pois somos afastados do verdadeiro objecto, “como se o seu carácter maximamente concreto coincidisse com a sua verdade rigorosamente abstracta” (Molder, 1993: 30). Veja-se o caso desta imagem da série *Circunstâncias Atenuantes* (2003):



Fig. 11
Circunstâncias Atenuantes (2003)

Nesta imagem, vemos um corpo de cristal que tapa, quase por completo, o rosto do artista. Ao ser colocado em primeiro plano, o copo permite-nos perceber a existência de um rosto, mas oculta estrategicamente os traços identitários desse mesmo rosto – olhos, nariz e boca. Podemos pensar que o copo funciona como uma forma de mascarar o rosto, ao dificultar a percepção do mesmo. O rosto é rasurado e apresenta-se-nos de forma parcelar. Não se deixa focar senão uma parte, fragmento de uma coisa ocultada, isto é, há sempre uma parte escondida, sendo que só um fragmento é visível. O copo é ainda uma forma de ‘esfacelamento’ do rosto, que conserva apenas características circundantes (orelhas, testa, cabelo). O rosto pode, assim, ser entendido como representação de um desvio do que é norma, parte de um jogo de circunstâncias que é o da ficção. Justamente, existe uma turvação da percepção, como se houvesse uma necessidade de destabilizar as formas, como se fosse impossível assumir a totalidade do corpo, só retratado da cintura para cima. Como diz Jean Clair, “ce qui vous est le plus proche, dans la répétition de sa proximité, vous est le plus étranger” (Clair, 1989: 173).

O acentuar da expressão desta destrutividade é conseguida através daquelas que consideramos serem a terceira e quarta técnicas usadas por Molder, de algum modo interligadas entre si: o uso das sombras e o desfoque. Através da sombra, reproduz-se um corpo que nos é dado a ver como uma mancha negra, quase fantasmático. Para João Miguel Fernandes Jorge, existe, nestas fotografias, um “uso nostálgico da luz” (Molder, 1987a: s.p.), isto é, a passagem de uma luminosidade visível para o invisível e, logo, abstracta. Cria-se um desejado distanciamento entre o espectador e o fotografado, na medida em que o corpo está dissimulado na luz

que o dá a ver cripticamente. A manipulação da luz pode, então, criar, pelo menos, três efeitos: a) ofuscamento; b) escuridão; c) os dois em simultâneo. *Inox* (1995) é um bom exemplo deste último efeito, onde existe uma distorção que, naturalmente, impõe uma certa distância ao espectador. Sem recorrer a qualquer máscara física, é a luz que assume o papel de disfarce/deformação. A luz convive com linhas verticais de escuridão, enquanto o rosto, retratado na sua expressão frontal, parece fundir-se com o negro do fundo. Este jogo confere à fotografia um efeito dinâmico, acentuando um jogo de reconhecimento/desconhecimento. Revelam-se e ocultam-se partes do corpo, parecendo significar uma tendência para tornar confuso o sentido de identidade. Note-se que, na pintura, o uso das sombras conheceu especial relevo na obra de vários artistas. Pensamos, por exemplo, em Giorgio de Chirico que, entusiasmado com a escrita de Apollinaire e com o fulgor do Surrealismo, ficou conhecido “for his metaphysical paintings of deserted squares, uninhabited buildings in haunted dream worlds” (Hubert, 1972: 151). De Chirico mostra-nos, em muitos dos seus trabalhos, a presença de alguém ou algo num ambiente fantasmático, sem nos permitir definir os contornos das coisas. No caso particular de Jorge Molder, o uso do claro-escuro conduz a uma ambiguidade onde se foca parte do rosto do qual a totalidade evita ser mostrada. Para além desta técnica de ocultação e disfarce, a exploração da obscuridade denota uma clara reminiscência do pictorialismo⁵⁴ que defendia a expressividade do artista e a manipulação dos materiais fotográficos para criar imagens com tendências plásticas.

⁵⁴ Edward Steichen (1879-1973), o fotógrafo comercial mais bem sucedido nos anos 20 e 30, é um dos exemplos de quem aderiu ao estilo pictorialista experimental, lançado por artistas como Alfred Stieglitz (1864-1946). Este estilo acreditava nas potencialidades absolutas do jogo de luz e pretendia despertar no espectador emoções várias através da ilusão do real. Para isso, este efeito dependia em muito do tamanho da impressão: “The larger the printer the more likely it is to produce the desired effect on the spectator” (Anderson, 2008: 115).

A série *O fazer suave do preto e branco* (1985), em diálogo com o pintor Jorge Martins, mostra-nos como Molder se começa a afastar de uma focagem para criar um efeito semelhante ao desenho, tal como mais tarde voltará a fazer em *Waiters* (1986), onde se representa um jogo fantasmagórico de movimentos que reflectem corpos imperceptíveis dos quais apenas se destaca o branco e o negro do traje. Como vimos, quer através do reflexo em superfícies espelhadas, quer através da manipulação da luz, este é um corpo fragmentado, frequentemente de contornos pouco definidos ou recorrendo ao disfarce. A máscara, como veremos ainda, é o indício e expoente máximo deste *corpo em crise* e tem vindo a ganhar expressão nas últimas obras de Molder. Ela é um elemento perturbador para o sujeito, que deixa de se reconhecer na sua própria imagem. Numa das suas séries mais recentes, *Pinocchio* (2009), Jorge Molder apresenta um conjunto de imagens resultantes de fotografias tiradas aos modelos, réplicas do artista, que integraram duas instalações em 2008: no Centro Galego de Arte Contemporânea e na Fundación Telefónica, em Madrid. O que, inicialmente, se destinava a um trabalho de documentação, passou a ser algo autónomo, que deu origem a uma série. Falamos especificamente deste trabalho, na medida em que será talvez aquele onde o rosto, como fragmento, mais se esconde sob a égide da máscara. A relação ambivalente de Jorge Molder com a construção de uma cópia do seu corpo não é recente e muito menos o será o jogo com a máscara que oculta e revela o rosto. Mas interessa-nos, particularmente, a máscara na sua dupla função de disfarce e de ilusão e no que ela traz de novo à representação do que acreditamos ser um *corpo em crise*. Através dela, o espectador tem uma visão alterada do rosto e, simultaneamente, a possibilidade de se encontrar com uma personagem

fictícia. A máscara é uma representação da cabeça, uma dupla figura do indivíduo que representa, em última instância, a visão dos outros. Do ponto de vista de uma concepção representativa do retrato, ela é, de certo modo, a afirmação de uma não-presença, contudo, não simboliza uma inexistência, é antes pensada como representação de um rosto. “En vérité, il y a toujours de l’invisible *dans* le visible” (Paquet, 1982: 13. Itálico do autor), diz Marcel Paquet a propósito da obra de Magritte. O invisível pode-nos mostrar algo ao nível pensante e invocar como a imagem inventa aquilo que ela mesma revela. Uma dupla condição que é a de reflectir o próprio limite do reflexo.

A máscara surge como uma alternativa de camuflagem a uma realidade a que a arte nas últimas décadas tem sido sensível. Nela, apenas uma expressão é fixada, imutável e inacessível do ponto de vista de qualquer alteração. Para Emmanuel Lévinas, o rosto é o ‘*ecrã*’ do corpo, o elo de ligação entre os indivíduos (1971: 214). Ora, a opacidade do rosto através da máscara é um obstáculo a este encontro com o outro. Quais as consequências desta perda da facialidade em favor da sua ocultação é aquilo que parece mais interessante na obra de Jorge Molder. Senão, vejamos: a máscara confronta-nos com uma ausência do corpo, mas continua a apelar à identificação do sujeito, pois ela mima uma aparência humana. Contudo, o uso da máscara reflecte também uma nova concepção do corpo aliada à ideia de que a representação do corpo pode ser uma forma de manifestar um problema de identidade. A máscara submerge e oblitera o rosto ou a “*visagéité*”, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987). Para ambos, existe um nítido contraste entre o uso da máscara nas sociedades ‘primitivas’ e a máscara tal como é usada no capitalismo.

Esta acaba por se apresentar como uma substituta do rosto, contribuindo para a sua abstracção e não-humanidade. Como salienta Amelia Jones, o uso da máscara é determinante, ao longo do século XX, em termos artísticos: “The strategic value of playing the game all too well (via the exaggerations of the masquerade) became increasingly clear” (Jones, 1998: 74), entendendo por “masquerade” “the production of the self as exacerbatedly the thing most expected – but marking this thing as fake” (Jones, 1998: 74). Sendo aquilo que nos pode dar o efeito de uma ilusão, a máscara surge como uma estratégia de (auto)representação, acabando por incutir à obra uma segunda vertente: a ausência como presença, ou seja, a máscara sugere a ausência do corpo do artista e a noção de perda e fragmentação do corpo.

Em 1994, Jorge Molder utiliza diversas formas de máscara associadas ao auto-retrato, tal como na série *The Sense of the Slight-of-Hand Man*, título este retirado de um verso de um poema de Wallace Stevens. Cada imagem desta série tem um título individual, algo não muito frequente na obra de Molder, assumindo cada imagem como um caso isolado que, de algum modo, expressa a natureza fragmentária da série. O processo de construção das imagens desta série divide-se em três facetas distintas, como se existisse uma quase mutação na fotografia: a montagem dentro da própria imagem; a fotografia de imagens projectadas; a construção de imagens a partir de outras imagens rasgadas. Se tomarmos como exemplo imagens como a *PO1* ou *PO2*, inspiradas na fotografia de Paul Outerbridge, mais precisamente nos seus auto-retratos de 1927, podemos ver como a máscara está ao serviço de um auto-retrato onde o disfarce faz parte do trabalho de um manipulador. Numa das imagens, o corpo está disfarçado como se a personagem fosse um boneco. A

posição do corpo, em especial a das mãos, faz-nos crer que estamos perante uma espécie de boneco articulado. O corpo enfaixado com óculos mantém, contudo, o mesmo tipo de indumentária de outras fotos onde reconhecemos o artista. A máscara é aqui elevada ao seu expoente máximo – mais do que disfarçar, ela cega a personagem, impedindo qualquer contacto visual com o espectador. Por exemplo, em *Para Continuar* (1997), a máscara passa já por uma intervenção directa no próprio rosto. Numa das imagens, o sujeito olha-nos com círculos negros em torno dos olhos, do nariz e da boca. Para Delfim Sardo, esta é uma referência clara ao universo surrealista de Magritte que “torna presente, através da ausência, a personagem de chapéu de coco a que o pintor belga nos habituou como o seu duplo” (Sardo, 1999: 13). O mesmo se repete em *Anatomia e Boxe* (1997), onde a máscara, que passa por esta intervenção no rosto, faz parte de um jogo ficcional que se quer manter:

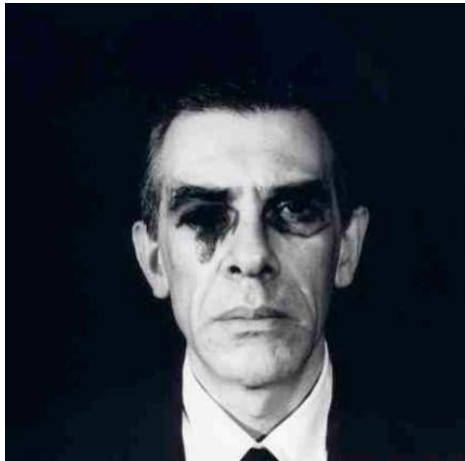


Fig. 12
Anatomia e Boxe (1997)

Os olhos pintados de negro ocultam parcialmente o olhar. Esta é uma forma de destruição do olhar que está, aliás, presente outras vezes na obra de Molder. Note-se

que se é através do olhar que vemos e somos vistos, ou, como diz Anthony Synnott, os olhos são um “símbolo do Eu” (1993: 222), a sua ocultação turva qualquer relação intersubjectiva. Aliás, na tradição filosófica platónica, mais importante do que o olhar em si é estabelecer uma ligação entre o olhar e a teoria do conhecimento. Margarida Medeiros retoma, aliás, esta teoria, mostrando-nos como o olhar é o ponto de partida para outro plano superior: “Em Platão, os olhos em si mesmos não significam nada de bom ou mau. O que importa é a direcção que toma o olhar.” (Medeiros, 2000: 72). Sendo, naturalmente, a “direcção” do olhar referida por Platão uma orientação para um plano cognitivo, é interessante pensarmos, no caso de Jorge Molder, como a pintura dos olhos nos impede de saber qual a direcção específica do seu olhar. Note-se ainda que o negro é, na maioria das vezes, a cor de máscara privilegiada por Molder, talvez mais insistente a partir da série *The Portuguese Dutchman* (1990).

A máscara passa a estar intimamente relacionada com uma metodologia da metamorfose através do disfarce, semelhante aos vários *clowns* presentes na obra de Bruce Nauman. Nos anos 80, Bruce Nauman faz uma série de vídeos e de peças para instalações, onde surge um *clown* (*Clown Torture*, 1987).



Fig. 13
Bruce Nauman, *Clown Torture* (1987)

A preocupação com os limites da representação e a sua significação é um aspecto que nos parece comum a Jorge Molder. A instalação de Nauman consistia numa pequena sala com dois ecrãs que passavam continuamente um vídeo e duas projecções em paredes opostas. Todas as imagens mostravam um *clown* que fazia acções absurdas directamente para a câmara e que parecia prisioneiro das suas piadas linguísticas. Entendamos o *clown* de ambos os artistas como uma metáfora, isto é, uma figura que tenta manter a ilusão da representação no espectador. Usando um protagonista cuja natureza é o símbolo perfeito de tal tarefa – a de causar ilusão, a personagem é caracterizada. Não temos na obra de Molder, é certo, os exagerados disfarces de roupa ou a maquilhagem excessiva, mas a simplicidade de caracterização do *clown* de Molder reúne todas as condições para ser reconhecido como tal. Talvez porque a

essência do *clown* recai neste cliché de signos que se prendem com a roupa e com o disfarce cosmético. Justamente, a mensagem que, em nossa opinião, se tenta passar é a de que um *clown* é apenas aquilo que a sua roupa e maquilhagem significam; não existe nada por detrás da máscara. Existe, assim, um certo esvaziamento de sentido, até porque é desconcertante o facto de não conseguirmos comunicar com um *clown*. Este esvaziamento de sentido vai ao encontro da noção de perda em João Miguel Fernandes Jorge. Não sendo possível recuperar, através do processo rememorativo, momentos inaugurais do sujeito, estes apresentam-se como longínquos e ir-repetíveis, presos aos condicionamentos de uma temporalidade linear. Esta *perda* irremediável diz respeito à impossibilidade de a memória de longo prazo restituir em absoluto o que se recorda. Para Alberto Oliverio, confiamos à memória de longo prazo recordações como “um episódio da nossa vida, o rosto de uma pessoa conhecida” (2001: 20), lembranças dispersas e insuficientes. Pela mesma perda de um horizonte uno, Jorge Molder alcança uma solução inversa mas paralela: perdendo-se a noção de totalidade no corpo, o sujeito duplica-o e disfarça-o, assumindo a descontinuidade como algo original. A fragmentação do corpo permite a Jorge Molder continuar a experiência de si, já não como confirmação de uma identidade, mas como auto-representação e encontro com o seu duplo.

A representação do corpo adquire, deste ponto de vista, um carácter quase trágico. O corpo é lugar de transformação e metamorfose a fim de alimentar um jogo ficcional, contudo, tudo pode não passar de uma ilusão, na medida em que esta é uma máscara esvaziada de sentido. *Pinocchio* (2009), uma das séries mais recentes de Jorge Molder, é talvez aquela que melhor reflecte sobre o significado deste

disfarce do corpo. As várias imagens, quase todas com cerca de um metro quadrado, mostram-nos um processo de replicação do seu corpo, através da representação de máscaras. Trata-se de algo que tem, de certa forma, ocupado Molder nos últimos trabalhos, como já havíamos observado na série *Ocultações* (2008). Como o próprio nome indica, em todas as imagens o corpo move-se a fim de ocultar parte ou a totalidade do rosto. Quer através da posição das mãos sobre o rosto, em especial sobre os olhos, quer ao fotografar-se de perfil ou mesmo recorrendo ao desfoque, a máscara está presente nesta série, onde se recorre, pela primeira vez, à utilização física de uma mascarilha que encobre o olhar:



Fig. 14
Ocultações (2008)

A máscara encobre aqui o verdadeiro rosto de quem a usa, destrói uma concepção imediatista e ilusória da verdade e impede-nos de avaliar o modelo da máscara. Fornece-nos uma aparência aparente, ilude-nos, simula e confronta-nos com o *outro*.

Acaba por ser o desdobramento do sujeito numa personagem fictícia, a *persona* de que falava Molder, e que contribui para o esvaziamento do corpo do sujeito que dá lugar ao *outro*, isto é, ao seu duplo. É interessante se pensarmos que, na tradição helénica, a máscara estava intimamente ligada ao acto de representar. A máscara escondia e, de certa forma, desfigurava, contudo, era considerada “to have no inside” (Jones, 1971: 44). De facto, a máscara, enquanto paradigma na relação entre o eu e o outro e o eu e o si próprio, era esvaziada. Na tragédia grega, por exemplo, a máscara permitia que o actor esquecesse o seu género, idade ou tipo de corpo e representasse qualquer papel. Contudo, para Nietzsche, nela encontra-se uma poderosa metáfora da condição humana. Através dela, somos impossibilitados de ver qualquer expressão ou emoção, mas acaba por funcionar como uma intermediária entre o exterior e o interior do corpo (Nietzsche, 2002). A máscara não é, assim, um mero acessório, mas uma parte integrante da representação do corpo que, de algum modo, possibilita a continuidade entre o exterior/interior. Para Derrida, a máscara tem associados valores como a *dissimulação*, a *morte* e um “efeito siderante”, quando nos mostra a “objectividade petrificada, a morte ou a cegueira” (Derrida, 2010: 86).

Em *Pinocchio* (2009), é abandonada, curiosamente, na sua quase totalidade, a predominância do escuro pelo claro. As imagens são inundadas por uma grande luminosidade que permite realçar a máscara em si. Veja-se o caso deste exemplo:



Fig. 15
Pinocchio (2009)

Esta máscara é um molde em gesso da cabeça do artista. A ligeira inclinação e as próprias imperfeições do material remetem-nos para o corpo do sujeito. Note-se, no entanto, a predominância do branco, quer da máscara em si ou da superfície em que a máscara assenta, quer do fundo branco da fotografia. Se o preto tem sido até aqui a cor dominante da obra de Molder, momentos houve em que, como neste exemplo, se apostou na luminosidade da fotografia. Referimo-nos às séries *Esgrimistas* (1986) e *O fazer suave de preto e branco* (1985). Fragmento do corpo, a máscara remete-nos directamente para uma concepção de *corpo em crise*, descontínuo, pois as várias mãos e cabeças sucedem-se nesta série como numa mostra arqueológica, de nítida inspiração clássica. Ao contrário do que temos visto até aqui na obra de Molder, a fotografia parece ganhar um novo sentido e funcionar quase como um mero suporte documental. Os fragmentos corpóreos podem ser vistos como elementos genéricos que se sucedem uns aos outros. Este registo documental do seu corpo, que teve início em 2005, ganha protagonismo e permite-nos ver esta série como uma autoscopia. Esta é, verdadeiramente, uma experiência de desencorporação, onde o fotógrafo nos dá a impressão de ver o próprio corpo a partir da sua perspectiva óptica.

A grande diferença reside no facto de a duplicidade de si não ser aqui confirmada através do seu reflexo, mas, pelo contrário, de se exprimir através de réplicas mais ou menos idênticas à do autor. Este é, por isso, um novo desafio na obra de Jorge Molder, como diz Bruno Marchand, esta é a “transferência do protagonismo que a performatividade do duplo assumia em muitas das séries anteriores para a performatividade do fotógrafo” (Molder, 2009: 9), ou seja, este acaba por ser o en-

contro do fotógrafo não com um duplo de si reflectido ao espelho, mas com uma réplica de si próprio.



Fig. 16
Pinocchio (2009)

Uma imagem como esta, onde o molde da cabeça do artista dá lugar ao molde da sua mão, faz-nos pensar como nunca, até aqui, o *outro* havia ganhado um lugar de tamanho destaque na obra de Molder. Este corpo fragmentado, do qual, para além do rosto, assistimos a réplicas da mão do artista, eleva o corpo ao estatuto de simulacro, enquadrando-o naquilo que Jean Baudrillard considera serem as quatro fases da imagem:

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência de realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.

(Baudrillard, 1991: 13)

Ao alcançar o último nível, o da simulação, a verdadeira referência deixa de existir, dando apenas lugar a um simulacro perfeito. Por isso mesmo, estas não são apenas máscaras; são *réplicas* do artista que nelas encontra a forma mais perfeita de duplicidade. Mas note-se que as máscaras estão quebradas, são ocas. A experiência extracorpórea do artista é, por isso, um confronto com um invólucro vazio. Remetendo-nos, numa primeira análise, para as máscaras mortuárias da mitologia e iconografia greco-romanas, estas máscaras substituem o rosto. Veja-se o caso desta imagem de uma máscara sem cabeça que, como tal, ameaça fragmentar-se em pedaços:



Fig. 17
Pinocchio (2009)

Para Gerrit Confurius, existe um símbolo por detrás desta máscara quebrada que “pode funcionar como uma metáfora para o fim” (Molder, 2009: 13). A máscara interpela-nos directamente, pois ela representa também a visão que os outros têm do sujeito. Para além da sequência de máscaras, a série contém auto-retratos, como se o artista tentasse reafirmar a diferença entre uma identidade particular e os fragmentos do corpo desprovidos de qualquer identidade. O título da série, *Pinocchio*, clara referência à obra de Carlo Collodi, remete-nos para uma personagem ficcional

que nos desarma em termos de juízos críticos. “Pinocchio sou eu mesmo enquanto criança, sem deixar de ser adulto” (Molder, 2009: 11), ou seja, sou aquilo que já não sou, mas imagino que ainda possa ser. A continuidade é a meta idílica, desejada mas nostalgicamente perdida.

Em João Miguel Fernandes Jorge, o corpo é definido como irredutivelmente fragmentado, nascendo, a par com a sua fragmentação, uma sensação de perda. A consciência de uma totalidade perdida está presente também em Jorge Molder, através da auto-representação e da duplicação de si, que acentuam a dimensão de um *corpo em crise*. Se, para João Miguel Fernandes Jorge, a fragmentação do corpo é uma consequência da experiência emocional do sujeito que recorda, revive e deambula por vários lugares, para Molder, a fragmentação do corpo reflecte também uma fractura interior, uma espécie de auto-aniquilamento através da presença de uma *persona* inventada nos seus auto-retratos. As duas obras aqui estudadas têm um ponto forte em comum: em ambas, existe a afirmação de um sujeito que se diz e se expõe a si mesmo. O que varia é a forma como o corpo se fragmenta face à miragem da totalidade e à consciência da sua efemeridade. Se Bachelard tiver razão quando diz que “somente pela narração (...) conhecemos a nossa unidade” (2001: 93), a forma como João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder arquitectam as suas obras a partir de experiências do real sugere, por si só, uma dispersão. No próximo capítulo, exploramos justamente a dificuldade que o sujeito sente em se reconhecer e afirmar de forma una e o modo como cria estratégias de encenação para fazer com que a presença do corpo na sua totalidade deixe de ser garantia de sentido. Ao criarem aquilo que definimos como um *corpo-testemunho* e um *corpo-em-cena*, João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder admitem a descontinuidade que constitui o corpo e reconfiguram-no a partir dessa encenação.

Representações do corpo

3.1. O corpo-testemunho

*This is not surprising that the witness' gesture is also that of the poet,
the auctor par excellence.*

(Agamben, 2002: 76. Itálico do autor)

Sendo o testemunho entendido, geralmente, sob uma forma narrativa, poderia parecer menos óbvio invocarmos esta forma discursiva como um dos elos de ligação entre o texto poético e a fotografia aqui em estudo. No entanto, como veremos, o que permite esta aproximação é a possibilidade de considerarmos a liminaridade das artes sugerida, bem como, a nossa ver, a indispensabilidade de texto e fotografia serem pensados também a partir desta perspectiva. O conceito de testemunho reúne em si um conjunto de questões que podemos aplicar à literatura e fotografia: ele questiona as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo/representativo. Se, por um lado, podemos falar de testemunho literário porque o sujeito se manifesta através da palavra (narrativa ou poética), por outro, o testemunho tem na sua origem uma visão referencial, que não reduz necessariamente o real à sua vertente ficcional. Ora, pensar os limites da representação significa considerá-la marcada por imperativos epistemológicos: através do testemunho, abre-se espaço para a escuta (e observação) da voz (e do corpo) daqueles que querem comunicar algo.

Neste sentido, ter-se-á de fazer uma primeira observação: o que permite uma aproximação entre o estudo do testemunho na literatura e na fotografia é a possibilidade de verificarmos que ambas são dadas através de diferentes modos de linguagem que partem da representação e reconfiguração do corpo. O corpo se-

ria, assim, o principal instrumento do carácter liminar do testemunho. Liminar porque o testemunho oscila sempre entre o fazer-se expor e, simultaneamente, a constituir-se não como prova definitiva, mas como a verdade daquele que o pratica. Este carácter indefinível não se aplica tanto se invocarmos o testemunho na sua acepção mais corrente, a de *atestar, comprovar, revelar, manifestar* ou *apresentar*. A sua responsabilidade peculiar é reconhecer e dar a conhecer o que pode escapar à História – entendida não apenas em termos sequenciais, mas também como narrativa dos acontecimentos⁵⁵. Como forma narrativa, o testemunho conta algo alegadamente verídico através de uma voz neutra que, ao expor a sua verdade dos eventos aqui e agora, exige duas condições fundamentais: a presença perante aquilo que é testemunhado; a sobrevivência de quem se pode comprometer com o teor do seu testemunho. Existe, portanto, uma responsabilidade peculiar de quem, ao testemunhar o que escapa à representação histórica, reconstitui uma determinada ocorrência.

É curioso que é cada vez mais frequente o aparecimento de formas de arte contemporâneas que usam o testemunho como meio de transmissão e como um modo de nos relacionarmos com a nossa História. Um filme como *Hiroshima, mon amour* (1959), de Marguerite Duras e Alain Resnais, dá conta desta relação com alguns dos principais traumas históricos – a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto, a bomba nuclear. Na sua relação directa com os eventos, o testemunho parece ser composto por fragmentos de memória. Com efeito, o testemunho é incapaz de

⁵⁵ Cf. Márcio SELIGMANN-SILVA (2000), “História como Trauma”, in: M. SELIGMANN-SILVA e A. NESTROVSKI (org.), *Catástrofe e Representação*, São Paulo, Escuta, pp. 73-98.

se apresentar como um relato completo ou como uma conclusão. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2005), ele é uma prática discursiva, um *acto* de discurso, mais do que uma simples formulação de uma declaração. Existe, pois, uma certa forma de performatividade nesta prática, que nos remete para uma determinada *acção* da História. Um tal reenvio aproxima-nos do que escapa à representação histórica, pois é através da memória – entendida como uma forma narrativa, pelo menos parcialmente – que se reconhece e se dá a conhecer. Parece-nos, assim, legítimo afirmar que o testemunho recorre a um modo narrativo, ao demonstrar textualmente a sua tentativa de reconstituição dos factos.

Tal carácter oscilante entre o puramente factual e a possibilidade de ficção pode constituir a base para a caracterização do testemunho. Comprometendo-se a *fazer a verdade* (o que não implica que tal se concretize), o testemunho pode também escolher a ficção. Precisamente por isso, concordamos com Shoshana Felman (1992), quando diz que a essência do testemunho é histórica, mas ao simultaneamente perguntar-se o que acontece quando esta prática integra, por exemplo, um romance. Ao analisar *A Peste* de Camus, Felman admite que o testemunho pode ser mais do que um simples meio de transmissão histórica, na medida em que ele *intervém*, de forma eficaz, na história de cada personagem. Coloca-se aqui uma segunda questão, assente na oposição binária factos/ficção. Até que ponto o testemunho pode problematizar a sua própria capacidade de relatar uma realidade objectiva? Podemos entender o testemunho como algo para além da concepção de verdade? Para Silvina Rodrigues Lopes, o próprio texto literário pode ser dado sob a forma de testemunho: “Qualquer texto construído como ficção se pode apresentar como exemplo do testemunho. E o contrário é igualmente aceitável: qualquer relato

anterior, testemunhal, pode ser transposto para um texto literário ou apresentar-se directamente como literário” (2003: 242). Ora, esta reversibilidade só faz sentido se pensarmos também o testemunho como acto subjectivo. Justamente, para Agamben, a subjectividade é a chave do testemunho, pois aquele que dá testemunho é também um “*auctor* par excellence”, como se lê na epígrafe deste capítulo. O *modo* como o testemunho é exposto pode ir para além de uma simples exposição do factual para ser um relato de uma verdade subjectiva: “To take seriously the statement *I speak* is no longer to consider language as the communication of a meaning or a truth that originates a responsible subject. It is, rather, to conceive a discourse in its pure taking place” (Agamben, 2002: 140. Itálico do autor). Para Agamben, é na afirmação do eu que reside a chave do testemunho porque é nesse *I speak* que a testemunha fala por aqueles que não podem falar.

Coloca-se aqui a questão da verdade do testemunho e da sua fronteira com a ficção. Em *Morada. Maurice Blanchot* (2004), Derrida acaba por falar da ficção como testemunho, referindo-se ao facto de este aliar verdade e ficção. De acordo com Derrida, há uma permeabilidade nesta zona fronteira. Ao analisar o texto de Blanchot, *L’Instant de ma mort*, Derrida mostra como Blanchot escolhe deliberadamente a ficção para testemunhar perante o leitor factos e experiências biográficas. Dá-se, assim, testemunho da *sua* verdade – um poder da testemunha que, ao ser um sobrevivente insubstituível, consegue repetir o instante e torná-lo presente. A testemunha compromete-se com o teor do seu testemunho mas, para Derrida, é a ausência de provas e de uma atestação que nos permite falar da ficcionalidade do testemunho. Apesar de a testemunha dizer a *sua* verdade, a ausência de provas aproxima o testemunho da ficção. Diz Patrícia San-Payo: “Para Derrida, também a ficção testemunha mas, na ausência de atestação, só o pode fazer em termos para-

doxais” (2003: 120). De algum modo, estamos perante “o paradoxo de base da escrita intimista, o da distanciação indecidível entre ficção e documento, que deixa ver as armadilhas em que podem cair aqueles que, trabalhando os textos, são puxados para as suas margens” (Morão, 1994: 27).

À problemática da oposição binária factos/ficção podemos ainda associar a questão da representação. Vinculado à *visão*, o testemunho implica tanto uma capacidade de julgar (no sentido do testemunho jurídico contemporâneo), como, noutro sentido, uma proximidade: um elemento complementa o outro. Por sua vez, a linguagem da poesia e da literatura persegue este encontro impossível, um *encontro misterioso*, tal como o chamou Paul Celan (1996), que implica a capacidade da língua de unir e afastar pontos aparentemente isolados entre si. O testemunho existe, então, no espaço entre as palavras e as coisas. Ninguém testemunha para quem testemunhou, ou seja, para quem experimentou o invivível e o irrepresentável⁵⁶, mas o testemunho é também manifestação desses encontros⁵⁷. Para além de uma representação do mundo, o carácter ficcional do testemunho faz com ele possa ser encarado como simulacro da realidade: “O testemunho está sempre ligado à *pos-*

⁵⁶ Em 1974, num volume intitulado *Discours, Figure*, Lyotard tenta repensar a relação entre texto e imagem, colocando a questão do que seria uma imagem que não se opusesse ao texto. Lyotard questiona o privilégio do discurso como o único produtor de sentido e insiste na relação íntima entre a palavra e a figura (o símbolo e a letra), a fim de tentar dissolver a estrita polaridade entre os domínios do visível e do dizível. Anos mais tarde, em *O Inumano* (1990), Lyotard acabaria por desenvolver uma teoria estética sobre o sublime pós-moderno, partindo da ideia de *presentificação do irrepresentável* - em suma, uma procura de uma dimensão sensível na imagem para além do visto, que remete para as relações com o texto. Enquanto o *irrepresentável* em Barthes está no cerne da própria representação, Lyotard vai encontrá-lo fora dela, numa série de subversões de leis estabelecidas (por exemplo, da forma cinema).

⁵⁷ Jacques Rancière, em *Le destin des images* (2003), interroga de forma contundente o frequente recurso que a filosofia contemporânea endereça à noção de *irrepresentável*, num esforço de discernir ainda se tal noção seria mesmo dotada de uma “figura conceptual específica” (Id., *ibid.*: 125). A argumentação de Rancière, que se desenvolve a partir de um contraponto e de objecções ao sublime lyotardiano, defende que é discutível considerar a representação como consequência inevitável da herança conceptual do sublime e que privilegia o conceito de *irrepresentável* como condição de possibilidade de uma filosofia da arte. Para Rancière, o *irrepresentável* acaba por ser hipostasiado no discurso estético (Id., *ibid.*: 152). Eis, portanto, na inscrição do traço irrepresentável de um certo objecto, o advento daquilo que Lacoue-Labarthe designa, correlatamente ao sublime, como um “pensamento do excesso” (1978: 116).

sibildade pelo menos, da ficção, do perjúrio da mentira” (Derrida, 2004: 22. Itálico do autor)⁵⁸. Por outro lado, aquilo que pode aproximar o testemunho do texto literário ou da fotografia é uma interrogação comum sobre a possibilidade e também os limites da *representação*. No entanto, no caso do texto literário, por exemplo, ele parte da representação exacta do mundo para dela se afastar, numa “dinâmica da dissipação”, como lhe chama Silvina Rodrigues Lopes (2000: 241). Temos, assim, que distinguir, no contexto deste trabalho, o testemunho poético do testemunho na fotografia. Na fotografia, descreve-se, de algum modo, a ocorrência no *instante* em que foi captada, na literatura, o texto literário funcionaria como representação de um determinado estado de coisas, para em seguida se desfazer dele. Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes:

Tal como o possível, no sentido de hipótese a concretizar, o testemunho em literatura nunca pode ser mais do que um ponto de partida de que a escrita se desfaz ao dizer ‘sim’, isto é, ao ser a construção da forma exacta, nem escassa nem excessiva, e irreconhecível. (Id., *ibid.*: 241)

Ao perguntarmos o que pode o poético mudar no testemunho, lembramo-nos da questão levantada por Jorge de Sena na década de 60. Para Sena, a capacidade de intervenção é aquilo que melhor caracteriza o testemunho, “a mais alta forma de transformação do mundo” (Sena, 1960: 26). Partindo do princípio de que toda a

⁵⁸ É também por esse motivo que Derrida fala no *sofrimento* da testemunha, “por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunhar, tornar-se uma prova” (Derrida, 2004: 22).

representação é sempre uma interpretação (formulação de hipóteses de sentido), Sena considera que não se dá testemunho em nome dos outros, mas fala-se apenas de si próprio, algo que não implica necessariamente um posicionamento biográfico. No estudo que dedica a Jorge de Sena, Jorge Fazenda Lourenço (1994) salienta precisamente a distinção entre “testemunho documental” e “testemunho poético”. Enquanto acção conducente ao conhecimento da verdade, o testemunho poético tem, segundo Fazenda Lourenço, algo que o distingue do testemunho documental: a sua visão estética do mundo. Mais do que uma memória de factos e acontecimentos, o testemunho poético pode partir de uma interpretação dos sinais contidos na realidade das coisas. É importante falarmos na capacidade da visão, pois o testemunho é, em si, uma exposição do que é visto. Porém, o testemunho poético vai mais além, ao utilizar a visão como instrumento de meditação e de penetração do real⁵⁹. O testemunho poético é, assim, a manifestação de um ponto-de-vista. Falamos de uma visão inquiridora que é, para além de um acto de reconhecimento, um acto transformador: se existe uma selecção e hierarquização dos acontecimentos relatados, há também uma interpretação dos mesmos que implica um ponto de vista subjectivo declarado. Ora, por esta ordem de ideias, podemos talvez afirmar com Jorge de Sena que o testemunho poético é *transformação* porque, para além da experiência vivida, há uma especulação sobre e uma amplificação do que é experienciado. Enquanto especulação sobre o mundo, o testemunho poético transmite ao leitor “*esse conhecimento de um devir*, daquilo que é um trânsito permanente entre

⁵⁹ No caso de um autor como Jorge de Sena, existe mesmo uma “vidência do testemunho” (Lourenço, 1994: 172), um aprofundamento de um olhar prospectivo, apenas possível porque vai para além do saber retrospectivo do testemunho documental.

o real e o virtual, ou vice-versa” (Id., *ibid.*: 186. Itálico do autor). O virtual, ou a imaginação, se quisermos, é aquilo que vai para além de um testemunho documental: ao acontecimento soma-se o que podia ter acontecido.

Falar do testemunho em fotografia implica que nunca esqueçamos que a singularidade desta reside na sua génese automática: enquanto a cortina da máquina permanece aberta, há uma inscrição da imagem na película. Charles Peirce, como vimos, referiu-se-lhe como *índice*, nós chamamos-lhe aqui *vestígio*, na acepção benjaminiana do termo, ou seja, aquilo que estabelece uma contiguidade física com um determinado referente e é sinal dele. Existe, porém, uma distinção que convém aqui fazer entre o real e a ficção na fotografia. Como diz Barthes, este fenómeno de inscrição do vestígio diz respeito à “coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva” (Barthes, 2009: 109). Mas, até que ponto a fotografia é sempre uma prova mimética? É certo que a fotografia nos faz acreditar na existência do objecto que representa, mas será que ela nos dá conta do seu sentido? Sobre isto, diz Walter Benjamin na *Pequena História da Fotografia*: “É uma natureza diferente a que fala à câmara ou aos olhos; diferente principalmente na medida em que, em vez de um espaço impregnado de consciência pelos homens, surge um outro embrenhado pelo inconsciente” (Benjamin, 1992: 119). Existe, efectivamente, uma operação automática na fotografia – os raios de luz passam através da lente e formam uma imagem –, mas a sua capacidade palimpsestial de sedimentação de um vestígio não pode ser entendida como prova absoluta. Pelo contrário, esse vestígio apenas ganha sentido mediante o seu contexto de uso.

Saliente-se que quando falamos de vestígio remetemos para o pensamento de Walter Benjamin e para a sua reflexão sobre o conceito de aura, distinguida esta

das artes reproduzíveis tecnicamente. A aura diz respeito ao que é autêntico e único, uma experiência incompatível, para Benjamin, com o entendimento operatório da fotografia. O que é curioso é a associação que Benjamin faz entre este conceito e a sedimentação de um vestígio. Como nota Maria Filomena Molder, “aura designa, por um lado, uma experiência de sedimentação, de concentração das energias de um projecto de percepção” (1999: 55). O seu carácter único e irrepitível afasta-a das formas de reprodução técnica, sobretudo da fotografia. Algo que, como diz Maria Filomena Molder, o próprio Benjamin acabará por repensar ao associar a aura a “uma estranheza irremediável por que somos tocados” (Id., *ibid.*: 57), isto é, a apreensão da aura nunca é uma experiência imediata, mas um processo de aprendizagem, de “seguir vestígios” (Id., *ibid.*: 58). Esta experiência é, pois, anterior à própria aura porque exige uma atenção/contemplação prévias. Por esta ordem de ideias, é possível falarmos de vestígios na fotografia, mais do que de provas. O vestígio traz consigo uma imagem entre verdade e ficção, por isso, se a fotografia é *índice* de uma dada realidade anterior, ela implica também um estado de coisas pré-existente. A fotografia pode ser, justamente, marca de passagem, uma repetição em diferido na qual se cristaliza qualquer coisa. Ao conceptualizarmos o acto fotográfico como indicial queremos dizer não só que a fotografia referencia sempre algo que lhe é contíguo, mas também que a fotografia tem uma condição palimpsestial, cuja significação depende do uso que lhe é dado.

Assim, ao reconhecermos no texto poético e na fotografia funções testemunhais, perguntamos: se o testemunho é o desejo de relatar/representar uma certa verdade e se existe uma impossibilidade de o fazer em plena consciência, não será o sujeito de enunciação fragmentado? Ao fazer a *sua* verdade, não estilhaçará o su-

jeito o seu discurso e a sua própria representação? Nesse sentido, Maurice Blanchot (1969) terá traçado a *exigência fragmentária* como pressuposto da escrita moderna. Para sermos mais exactos, esta seria uma exigência da obra inacabada, reflexo de uma consciência da acção descontínua do pensamento. Ao entender a fragmentação como inerente à escrita, Blanchot considera que é possível conciliar na escrita como no corpo do pensamento um dupla exigência – a continuidade e a descontinuidade.

Ligado a este sistema binário, o testemunho condiciona os moldes de representação do sujeito. Este tem de lidar com os lapsos de memória e de linguagem⁶⁰ e com o que o critério de *fazer verdade* pode implicar. Existem, assim, consequências que se reflectem na forma como o seu corpo é configurado: a) se considerarmos que uma das exigências do acto de dar testemunho é a exigência fragmentária, admitimos que a adopção do fragmento é algo inerente ao meio escolhido pelo sujeito para testemunhar (neste caso, a escrita e a fotografia); b) admitindo que o fragmento é uma particularidade constitutiva do pensamento e, logo, da escrita e da fotografia, ele manifesta a exigência de uma descontinuidade inerente à escrita e ao acto criativo. Perante uma nostalgia da totalidade, na escrita do fragmentário há não só uma interrupção de sentido, mas também a imposição da ruptura como forma. A propósito da dialéctica continuidade/descontinuidade, afirma Paula Morão: “ao procurar-se no passado, ao antever-se no futuro, o ‘eu’ entra na dialéctica entre os princípios de concentração e dispersão, dividido entre uma força centrípeta e uma força centrífuga. Nem sempre é fácil reencontrar o caminho para casa depois de um

⁶⁰ Para Agamben, os poetas-testemunhas encontram na linguagem aquilo que permanece e sobrevive. É a subjectividade, chave do testemunho, que justifica porque é que a testemunha fala também por aqueles que não podem falar: “Testimony is a potentiality that becomes actual through an impotentiality of speech” (Agamben, 2002: 146).

tal esforço de fragmentação, nem sempre é fácil voltar à interpretação global da vida que é propósito da autobiografia (...). (Morão, 1994: 29).

No que diz respeito ao texto poético, como veremos mais adiante, existe uma interrupção de sentido que se reflecte na própria escrita fragmentária, reflexo em parte, da tentativa de preenchimento de lacunas desse tempo ido. Não podemos associar a escrita de João Miguel Fernandes Jorge ao ideal romântico de fragmento⁶¹. A ideia deste como totalidade fechada não é o sentido que queremos aqui explorar pois, na escrita de João Miguel Fernandes Jorge, não estamos perante formas como o aforismo ou a máxima, mas sim face a uma escrita contínua da qual faz parte o fragmento como perda. Mais na esteira fragmentária de Blanchot, o fragmento pode ser marca de uma certa coerência, “tanto mais resistente quanto precisaria de se desfazer para se formar, não por um sistema disperso, nem pela dispersão como sistema”, na tradução de Pedro Eiras (2005: 42-43). Para Blanchot, a “exigência fragmentária” é capaz de estilhaçar a unidade, possibilitando, no entanto, outro modo de realização da escrita. Relativamente à fotografia, interessa-nos aqui reter a representação do sujeito pela dialéctica fragmentação/totalidade. Se pensarmos que a noção de testemunho implica a compreensão de um sistema binário de dicotomias, podemos relacioná-la com o modo como pode condicionar a representação do corpo, instrumento através do qual se presta testemunho.

Há, na fotografia de Jorge Molder, uma cisão do corpo que reflecte esta dissipação do sistema binário das dicotomias, assim como o conhecimento e a ex-

⁶¹ Na revista *Athenaeum*, o fragmento é descrito como algo “fechado sobre si próprio como um ouriço-cacheiro” (Lacoue-Labarthe, 1978: 206).

periência do sujeito da fragmentação do mundo⁶². Ao dar testemunho de instantes ou experiências do passado, o sujeito diz a sua fragmentação através da representação daquilo que, no capítulo II, considerámos ser um corpo *reconfigurado*. O próprio acto de dar testemunho, uma força de aproximação do distante, fundamenta uma tentativa de unificação nunca plenamente alcançada. Esta tensão constitui, aliás, o próprio valor aural, cuja perda Walter Benjamin considera um dos efeitos ambíguos da modernidade. É em função desse contexto e da pergunta sobre o sentido nele inscrito pelo sujeito que se coloca a questão mais específica do lugar do corpo na escrita e na fotografia.

Encontramos aqui algumas linhas que nos propomos explorar no que diz respeito à representação de um corpo fragmentado. A consciência do espaço, do tempo e das sensações existe porque o corpo, local de mediações, é produtor de sentidos. Podemos mesmo dizer que existe uma tomada de consciência do corpo⁶³ que se espacializa. Contudo, aquilo que nos parece é que a corporeidade se volta para uma plasticidade que elimina contornos definitivos e que fomenta a própria fragmentação do corpo. Em primeiro lugar, o cruzamento de tempos e de espaços diversos, dado que a memória surge como uma possibilidade de produção de sentido, reflecte a fragmentação do corpo. Esta nostalgia de um tempo perdido motiva o aparecimento de referências à solidão do indivíduo ou a representação de partes do corpo. Em segundo lugar, parece-nos importante referir que há uma íntima relação do corpo com o espaço, a partir da recuperação episódica da vida corrente. O corpo

⁶² João Barrento refere mesmo que os autores “modernos” jogam “criativamente com o desconcerto do mundo” (2001: 21).

⁶³ É necessário rever a noção de corpo, já que este comporta vários sentidos. José Gil, em *Metamorfoses do Corpo* (1997), procura rever a noção de corpo, mostrando como é redutor associá-lo a um organismo. Para José Gil, o corpo é cada vez mais mascarado, reformulado e remodelado.

dá testemunho de lugares fragmentados e conta-nos o que viveu ou imaginou viver, o impossível que ficou por dizer e que acabou por ser contado, ou seja, ele funciona como espaço e suporte da própria arte.

O corpo fragmentado, em João Miguel Fernandes Jorge, é consequência sobretudo desta relação do sujeito com o tempo. Ao falar sobre o passado, o poeta tenta reconciliar-se com a sua história, numa experiência que podemos considerar aural: “Mais do que pelo olhar da primeira vez, eu / sou movido pela intensidade da última visão” (Jorge, 1986: 59). A existência de mais do que uma “visão” que impulsiona criativamente o sujeito remete-nos para a experiência de aura, segundo Walter Benjamin, caracterizada por uma demorada aprendizagem. Assim se compreende que o poeta não tenha sido movido pelo “olhar da primeira vez”, instantâneo e imediato, mas pela “intensidade da última visão”, apreendida a partir de um processo de reflexão, que é também a sedimentação a que se refere Maria Filomena Molder (1999). Esta é também uma experiência não de captação de fragmentos, como na obra de Jorge Molder, mas de *reunião* dos mesmos, com implicações directas no papel que a memória aqui representa. Na obra de João Miguel Fernandes Jorge, existe um trabalho de memória equiparado, de certo modo, ao de Georges Perec, ao tomar como principal orientação os lugares de infância. Nessa exploração do passado, o sujeito encontra a possibilidade de leitura de traços mnemónicos que o fazem reactivar o seu potencial narrativo: “Vivre, c’est passer d’un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner” (Perec, 2000: 14). Ao publicar, em 1971, o seu primeiro livro de poesia, *Sob Sobre Voz*, João Miguel Fernandes Jorge reuniu um conjunto de poemas que falavam, sobretudo, de coisas quotidi-

anas. O volume, desenvolvido em torno daquele que podemos considerar o mote – “Vivemos sobre a terra. Apresento-te / a nossa casa, os nomes que damos às coisas / as honras que nos são destinadas, / este corpo de sangue e nervos” (1987: 11) –, transmite-nos a ideia de efemeridade. Justamente, todos os poemas nos falam de um processo temporal que, progressivamente, se vai definindo espacialmente. Apesar de não existir no livro uma ordem temporal sequencialmente definida, são várias as referências a marcas de temporalidade: Março, a “entrada do Outono”, o verão, “à beira do inverno”. O corpo, de “sangue e nervos”, aparece inscrito nestes vários tempos e é instrumento num processo de rememoração. Contudo, é curioso notarmos como existe uma desanimada e melancólica perplexidade perante as faltas e as ausências que se vão sentindo. Exemplo disso é a inflexão interrogativa, no poema 17: “Esta falta de quê.” (Id., *ibid.*: 27). Se esta carência se relaciona com o tópico da efemeridade, ela está também ligada ao sentimento de melancolia que atravessa a sua poesia. Num livro como *A Jornada de Cristóvão de Távora. Primeira Parte* (1986), a memória é um mecanismo de presentificação da ausência. A devastação do tempo e a perturbação da identidade são compensadas pela memória e por um trabalho de reunião de vestígios que afirmam o acontecimento passado e o chegam mesmo a completar:

- 1 Acabei hoje o sabonete cujo uso iniciaste aquando
o teu último banho cá em casa. Ficaram coisas que
te pertencem e que não sei se deva guardar,
a saber: um candeeiro, um desenho, uma fotografia.
- 5 Outras coisas ficaram

alguns discos e já não sei que livro. Não ferem
tanto. Há ainda a memória da pele, o amarelo dos
olhos e algumas expressões do teu português falado.
Mas estas últimas coisas já se confundem com o
10 espírito da casa, quero dizer-te com a poeira da
casa. (Id., *ibid.*: 91)

O espaço da casa traz consigo a devastação do tempo e uma intimidade do sujeito que é perturbada por objectos e recordações. A memória recupera esses vestígios do acontecimento passado, como o “sabonete cujo uso iniciaste”, objectos e sensações, como “a memória da pele”, que o repetem como representação. Neste poema, assistimos a uma quase encenação de uma ausência da qual só conhecemos vestígios que se confundem “com a poeira da casa”. Parece-nos importante salientar que textos como este fazem parte de um conjunto de poemas caracterizados pela deambulação geográfica e cultural. *A Jornada de Cristóvão de Távora* é um tríptico publicado ao longo de quatro anos, com cento e noventa poemas (75 + 68 + 47). A palavra *melancolia* vai estando presente, como no poema “126, Rua da Atalaia” (1988: 101): “deu-me para ficar triste e / pedi uma singela água do Luso”. Os sinais que o poeta encontra e nos vai dando como pistas mostram-nos também como as coisas têm uma existência efémera. Num mundo em mudança, elas deixam apenas sinais, vestígios da sua existência, por isso, “Quem há-de lembrar / a cadeira a porta a árvore?”, pergunta, em *À Beira do Mar de Junho* (1982), o poeta (1996: 117). Esta pergunta (“Quem há-de lembrar”) é o cerne da questão que aqui queremos abordar e é ela que abre lugar ao testemunho.

Na descoberta de si e do mundo, as coisas revelam-se como vestígios. Por isso, pergunta novamente o poeta: “Das nossas mãos que restará fazer?” (*ibid.*). Face ao devir das coisas e do próprio corpo em permanente transformação – “corpo magoado rápido de passos / e ferido” (Id., *ibid.*: 133) – nasce uma melancolia que é quase telúrica: “A melancolia / desce / sobre a terra / sobre as folhas da terra” (Id., *ibid.*: 127). Os curtos fragmentos que compõem, sobretudo, a primeira parte do livro, sendo frequente o monóstico, reflectem a própria noção de vestígio. Diz Joaquim Manuel Magalhães: “[A poesia] proveio de uma impossibilidade de dizer e tem de ser entendida também como resíduo dessa impossibilidade” (1989: 230). Esta “impossibilidade de dizer”, mantida de forma sempre residual naquilo que é dito, confronta-nos com uma tentativa de reconstituição pela escrita do que vai para lá de uma reconstituição histórica e objectiva dos acontecimentos.

Reconhecer e dar a conhecer através da memória tem, assim, várias implicações, inclusive na posição do sujeito poético. Numa obra como *O Roubador de Água* (1981), é a partir da recriação de ambientes que o sujeito vai sobrepondo diferentes tempos, reflexo da duração interior do próprio *tempo*⁶⁴. Existe uma espécie de geografia de um país (Alcobaça, Caldas, Tomar, Porto, Viana), a que se somam motivos circunstanciais que o poeta vai seleccionando do seu quotidiano, como as escadas da livraria Lello, a cerâmica das Caldas ou a ponte de Eiffel em Viana. Este efeito de circunstancialidade está também presente em marcas temporais bem delimitadas (“Sexta-feira, 24 de Fevereiro”; “10 de Junho de 1880 / 10 de

⁶⁴ Joaquim Manuel Magalhães considera que devemos chamar “à principal qualidade deste livro dispersão, ao seu principal esconjuro melancolia” (1989: 219).

Junho de 1980”). No teor testemunhal, encontramos o testemunho da experiência que depende da memória que o sujeito tem e que possui um papel aglutinador de referências. Por um lado, estamos perante a consciência da irrepetibilidade destes momentos, cabendo ao sujeito dar testemunho do que está definitivamente perdido. Mas, por outro lado, tal circunstancialidade é reflexo da posição do poeta que dá testemunho: uma posição de responsabilidade e de sinceridade. Justamente, diz Levinas, a verdade apenas pode ser testemunhada a partir de uma exposição do sujeito face ao outro. Essa verdade torna o sujeito responsável por dar testemunho ao outro e de ser continuamente questionado: “The witness is not reducible to the relationship that leads from an index to the indicated. It is bottomless passivity of responsibility and thus sincerity” (Levinas, 1998: 151).

Parece-nos que a dimensão nostálgica desta poesia provém da consciência do carácter singular de cada momento vivido, algo que se manifesta na própria estrutura dos livros de João Miguel Fernandes Jorge. Um volume como *Actus Tragicus* (1979) é, a nossos olhos, exemplar no tocante a essa questão. O livro é constituído por sete partes: a primeira, composta por 21 poemas, alguns com título, como é o caso de “Para que seja sem título” (1991: 94), onde se ironiza sobre o processo de organização do próprio volume; a segunda, “Pequenos versos em forma de Natal”, com quatro poemas; a terceira, “Os seis quartetos dedicados a Joseph Haydn”, com seis poemas; a quarta, “Doze Nocturnos em Ceuta”; a quinta, “Duas páginas de Londres”, composta por dez pequenos fragmentos, assinalados com numeração romana; a sexta, “Sonatinas de Sibelius”, com quatro poemas; a sétima, “Ilda Lupino by Carla Bley”, com quinze poemas, alguns numerados, outros com título. Os po-

emas, “pequenos vislumbres” (Id. *ibid.*: 163), como lhes chama o poeta, são, por sua vez, compostos por micropoemas, fragmentos separados por rupturas interiores. Justamente, dá-se testemunho do que é instantâneo (“pequeno”), sendo o lugar do poeta aquele a partir do qual se “vislumbra” o mundo. Algo extensível a *O Roubador de Água*, como podemos ver no poema “Lugares de memória”:

1 Outros virão mais capazes de gostar.

Morre-se sempre pelo lado do inverno
adormecido em nuvens
vindo dentro de uma árvore

5 metade das raízes,
a metade dos céus.

Este receio carregado de infância.

Alma pequena,
adormecida,
10 com esse fio de prata.

O vento as nuvens corpo estendido vencido
pela luz
não tenho mais a pedir
ervas aves e luz.

15 Vindo de tão perto. (Id. *ibid.*: 238)

O próprio título deste poema, “Lugares de memória”, reflecte a circunstancialidade

que referíamos há pouco, mas note-se que estes são “lugares de memória”, isto é, que vivem na memória do sujeito e pelos quais se luta para que não caiam no esquecimento. Composto por três estrofes e três monósticos, existem também três lugares distintos no poema: no inverno (vv. 2-5), no plano da alma (vv. 8-10) e no do corpo “estendido vencido” (vv. 11-14). Existe, se quisermos, uma espécie de descida a um plano corpóreo, partindo do lugar “adormecido em nuvens”. Assumindo a responsabilidade de dar testemunho desses “lugares de memória”, a dimensão emocional do sujeito de experiências de prazer ou dor está presente, por exemplo, quando o poeta se afirma perante “todos os quartos de hotel onde amei” (Id, *ibid.*: 134).

Não se trata de apenas exercer a memória de lugares ou corpos, mas de dar corpo, através do discurso, à tentativa de presentificação de pessoas e coisas pelo acto de as recordar, como n’*O Roubador de Água*, no poema “Pedro”: “Ao seu lado está nada está ninguém e tanta coisa pode / dizer-se tinha o corpo coberto de fumos e a alma de tão / nocturna era uma coisa nem mesmo presente / nos momentos presentes” (Id, *ibid.*: 198). A utilização do nome próprio no título do poema ajuda a presentificar o sujeito - “Mas o teu nome por todo este dia é o meu” (*ibid.*), como se visitar o tempo dependesse do despoletar de imagens activas no processo re-memorativo, como o “corpo coberto de fumos”. Com efeito, a responsabilidade de dar testemunho passa também pelo encontro com os outros e pela apropriação da sua experiência. Relembre-se que, como disse Derrida (2004), testemunhar pressupõe a existência de um sujeito que dá conhecimento a outrem de alguma coisa e que pode, para isso, usar as palavras que partilha com os outros. A relação com o outro, melhor, com as palavras também de outros é, para Helena Buescu, sinal da

“consciência de que é com as palavras dos outros que eu posso transformar aquilo que é irrepetível, dentro da minha própria experiência, na experiência verbal dos outros” (2008: 171). Experimentar as palavras dos outros é transformá-las numa experiência partilhável. A esta relação com o outro, necessária ao testemunho, soma-se o facto de o mesmo ter a singularidade de ser dado na primeira pessoa que, de forma insubstituível, dá conta do que presenciou. Assim, o uso da primeira pessoa do singular atesta o que foi e o que diz, na medida em que o testemunho é, sobretudo, a revisitação de uma memória pessoal. Diz Derrida: “Je témoigne’ cela veut dire: j’affirme (...) que cela m’a été ou m’est présent, dans l’espace et dans le temps (sensible, donc), et bien que vous n’y ayez pas accès, pas le même accès vous-mêmes, mes destinataires, vous devez me croire” (2005: 31). O que é curioso nas palavras de Derrida é vermos como, para além da responsabilidade que tem a testemunha, o acto de dar testemunho tem uma implicação performativa do sujeito naquilo que diz: ele oferece-se a si mesmo como testemunha. Usando a primeira pessoa, o sujeito compromete-se a dizer a sua verdade, apesar de não existir compromisso de uma demonstração que prove o que se diz. Quem testemunha não traz consigo uma prova, traz apenas a sua experiência singular e única e a capacidade de a dizer.

Tal se verifica na poesia de João Miguel Fernandes Jorge que, para além do uso da primeira pessoa do singular em quase toda a sua obra, fala do seu encontro com os outros, entendendo aqui “outros”, como bem notou Joaquim Magalhães, como “corpo, mas também como casas, lugares, grupos, nações” (1989: 227). Um dos livros mais recentes de João Miguel Fernandes Jorge em que esta questão melhor se coloca parece-nos ser *Termo de Óbidos* (2006). Se existe obra de João Miguel

Fernandes Jorge em que podemos falar de uma arte de memória, esta é uma delas. O próprio título do volume indicia um gesto histórico de delimitação de fronteiras - “termo” era a antiga designação administrativa de uma área territorial que, habitualmente, coincidia com o perímetro de um município.

Este trabalho da memória adquire, no interior do livro, uma tripla dimensão: *recordar, escutar e citar*. Curiosamente, é essa a epígrafe do livro - “Recordar-os” -, uma mobilização do poeta relativamente ao acto de recordar que passa quer pela revisitação de fragmentos de uma determinada existência temporal, quer pela efabulação de uma história pessoal. Efectivamente, existe também nesta obra um universo imaginativo, fruto de uma experiência do tempo por parte do sujeito. O acto de recordar pressupõe uma definição temporal e/ou espacial a partir do ponto de vista do sujeito. Os quatro primeiros poemas são exemplificativos deste trabalho de memória e, para Manuel Gusmão, “parecem montar um dispositivo que os outros poemas confirmam e excedem” (Gusmão, 2007: 45). Encontramos na abertura do volume um percurso em direcção à matriz ontológica, onde a infância é o tempo escolhido pelo sujeito. A ela diz respeito uma multiplicidade de vozes que, integrando, nestes quatro poemas, episódios nos quais o sujeito se identifica, ocorre dispersa e desordenadamente à memória. Se, a partir daqui, é frequente encontrarmos poemas espacial e temporalmente delimitados (“A Casa em A-dos-Ruivos”, “Junto à Misericórdia de Óbidos”, “A Casa da Travessa”, “O Café Central” ou “As primeiras sardinhas pelo fim da Primavera”), a contaminação entre este gesto objectivo e a singularidade subjectiva da experiência extravasa os limites do que encontramos nestes quatro poemas. Acabamos, por isso, por estar perante uma memória

difusa, onde se cruzam várias imagens, como nestes versos do último poema do livro: “vila inteira, o aplauso rouco, cão maior por entre as vinhas / um recorrer de vozes em vigília / parece não ter fim” (2006.: 96).

Poemas como “Na segunda metade dos anos quarenta”, “Naquela casa me-tia muito medo viver”, “Sobre os anos cinquenta” e “São Brás” mostram à partida uma preocupação de balizar com precisão aquilo que é recordado. A exactidão e o rigor do testemunho são, por isso, dados através da inscrição de datas e lugares que enquadram cronologicamente a experiência do sujeito. O que é interessante é vermos como se inscreve o ponto de vista do sujeito que, para além do gesto objec-tivo de datação, revela também a sua constituição lírica, naturalmente subjectiva. A singularidade da sua experiência, quase toda concentrada nos primeiros anos da infância e da adolescência, é tão intensa “que mal cabe no limite da vida” (Id., *ibid.*: 13). À semelhança dos limites geográficos do perímetro de Óbidos, o limite da po-esia coincide com o limite da vida, na medida em que encontramos uma inscrição autobiográfica do sujeito. Por isso, apesar da impossibilidade de recordar factos tão remotos, à mercê do esquecimento (“apesar de / ‘não te podes recordar’ / ouvir acer-ca de fugaz instante”; Id., *ibid.*: 9), o sujeito diz: “Lembro-me de três factos” (Id., *ibid.*: 9). Através da escrita, recupera-se uma experiência que se quer fazer presente, pois, de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, “o que há de memória na recordação é um vazio: a força do esquecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem” (2003: 62). Ora, se a escrita é um modo de recordar, o acto de dar testemunho exige por si só uma certa forma de verosimilhança. Contudo, o sujeito regressa ao

passado, mesmo que pertença “ao delírio sonâmbulo da raiz de quem / tem dois anos de vida” ou que isso implique antecipar o impossível, ou seja, a própria morte: “o grande / frasco das sanguessugas (prendiam-se às minhas mãos / como ao meu corpo no túmulo)” (Jorge, 2006: 9-10). O acto de recordar relaciona-se não só com a revisitação de lembranças remotas, mas também com a recordação de tempos e lugares mais actuais, como é o caso dos poemas “Natal de 2003”, “12 de novembro de 2004”, “25 de dezembro de 2004” ou “16 de março de 2005”. Em todos eles, existe a inscrição da primeira pessoa do singular que se constitui na recordação e na duração dos acontecimentos recordados: “a chuva caía com força sobre o meu corpo e o pijama, / trapo listrado encharcado que depressa despia / de medo e frio; com os pés / empurrava o lençol para o fundo da cama, o cobertor // de papa aquecia muito” (Id., *ibid.*: 11). Este sujeito que se constitui a partir das suas memórias (“A estrada que desce / dilata a minha vida – o cheiro do funcho, a hortelã bravia, o brilho da folha da laranjeira, do limoeiro”; Id., *ibid.*: 17) tece também a sua memória com base no encontro com os outros.

Escutar é, para nós, a segunda premissa deste volume, em que o poeta recorda o encontro com os outros, parentes, pessoas próximas com quem se cruzou, ou mesmo lugares que vislumbra. A inscrição do outro no acto de dar testemunho acaba por ser uma forma de legitimar e validar aquilo que é dito. Por isso, o poeta recorda o avô paterno, “sentado / numa cadeira de bunho, manta sobre as pernas” e o “calor de uma voz do fundo da casa” (Id., *ibid.*: 9) ou “os meus parentes na terra argilosa de S. Brás. Os meus avós / primeiro, depois os tios” (Id., *ibid.*: 14). Existem muitas vozes que se escutam e a escutar nestes poemas, para além da do sujeito. A

voz do cauteleiro que apregoa a “dilacerante felicidade” (Id., *ibid.*: 10), o “ruído dos passos sobre o saibro” (Id., *ibid.*: 14), a voz da tia Emília (Id., *ibid.*: 15) ou a recordação do companheiro de carteira da escola de quem se diz: “ninguém está mais perto de mim / sentado ao meu lado no banco da infância” (Id., *ibid.*: 18). O que é curioso é que, para além da atenção do sujeito a pequenos sons e vozes que o remetem para um tempo de infância, essas vozes são com frequência citadas no poema, conferindo ao acto de dar testemunho uma capacidade de presentificar o que ocorreu. Mais do que referir a voz do cauteleiro no poema, o leitor pode ouvir *ipsis verbis* o pregão “«Ela chegou a Sorte / Grande, Ela chegou»” (Id., *ibid.*: 10), a tia Emília que chama para o jantar (“«tudo está pronto, Augusto Miguel»” (Id., *ibid.*: 14)), o companheiro de escola que se queixa “«tenho frio»” (Id., *ibid.*: 18), o diálogo entre o filho e o pai (“«pai, quantos dias tinha eu quando fui circuncidado?» / «Cala-te João / isso nem ao maior silêncio se vai dizer»” (Id., *ibid.*: 27)), ou a voz do amigo com quem se janta no restaurante (“«chamo-me Albano, / a cozinheira é sua mulher?»” (Id., *ibid.*: 50)). Para além de se encontrar com os outros, o sujeito revive esse encontro e dá testemunho dele. Uma experiência de reunião de fragmentos, de recordações difusas, ambientes e gestos que, até certo ponto, faz lembrar a tradição de Cesário Verde e António Nobre. No testemunho, a citação (quer em termos literários ou jurídicos) desdobra a sua lógica de disseminação, isto é, no conceito de citar está implícito que o seu objecto é retirado do seu contexto. No momento em que é citada a voz do outro, ela é também destruída porque

⁶⁵ Benjamin refere-se às fotografias do rosto humano como “o novo olhar” (1992: 128).

recriada e *apropriada* por quem dá testemunho.

Ao contrário da experiência aural que encontramos na poesia, na fotografia temos antes de falar numa procura de vestígios, no sentido benjaminiano do termo. Segundo Walter Benjamin (1992), na reprodução técnica da arte, a experiência da aura entra em declínio. Mas é o próprio ensaísta quem, ao falar da fotografia, restringe o conceito de aura e traça uma distinção entre objecto fotográfico e objecto fotografado. Para Benjamin, só no rosto humano fotografado poderá a aura encontrar o seu refúgio⁶⁵. Falando sobre a experiência da aura como uma aprendizagem, ele fá-la preceder de uma outra experiência sobre a qual nos interessa aqui falar a propósito de Jorge Molder: a experiência de seguir vestígios. O vestígio (*Spur*) é caracterizado pela proximidade e, como diz Maria Filomena Molder, aquele que contempla vestígios “não é só obrigado a prestar atenção, é sobretudo obrigado a ter prestado já atenção” (1999: 59). Esta relação com um tempo passado, e, como veremos, nostálgico, é, a nossa ver, central para a compreensão da obra de Jorge Molder.

Antes de qualquer outra consideração, não nos podemos esquecer de que a relação do fotógrafo com a técnica é decisiva para a fotografia. Regida pelas leis da física e da química, o princípio elementar da sua natureza técnica é a impressão luminosa. Ora, nesta impressão, existe uma contiguidade do signo com o seu referente, aquilo a que, como vimos, Peirce chamou *índice*: a imagem é dotada de um valor singular, determinado pelo seu referente; ela é o *vestígio* de um real. Walter Benjamin dirá mesmo que, na fotografia, diferentemente da pintura e do desenho,

o objecto captado *volta*:

Apesar de toda a habilidade artística do fotógrafo e da metodologia na atitude do seu modelo, quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem, sente o impulso irresistível de encontrar o ponto singelo em que a existência de cada minuto há muito decorrido contém o vindouro e de forma tão convincente que nós, retrospectivamente, o podemos descobrir. (Benjamin, 1992: 118-119)

Este ponto de vista subjectivo da reacção do espectador face à fotografia é também confirmado em *A Câmara Clara* (2009), de Roland Barthes. Para Barthes, a fotografia é uma inscrição referencial, apesar de existir o perigo de generalizarmos o referencialismo. Sem anular a sua natureza técnica, encontramos na fotografia, como diz Philippe Dubois, “o vestígio, a marca, o sedimento” (Dubois, 1992: 44), ou seja, o vestígio de uma presença, a marca dessa presença e a ruína do que lá esteve. Consideramos, assim, que “vestígio, marca e sedimento” são três momentos centrais do processo fotográfico. Para além deles existem outros, como a escolha do ângulo de visão ou do tempo de pose e, num terceiro momento, a própria revelação e reprodução da fotografia. “É portanto simplesmente *entre* estas duas séries de códigos, durante o instante da exposição propriamente dita, que a fotografia pode ser considerada como um puro acto-vestígio”, afirma Dubois (Id., *ibid.*: 45. Itálico do autor). Ora, a nosso ver, é esse *instante* que nos permite falar de testemunho: é em

⁶⁶ A fotografia atesta a existência de uma dada realidade, mas não o seu sentido. Como defende Roland Barthes (2009), o referente da fotografia funciona como uma realidade empírica ‘branca’.

virtude do facto de estar ligada a um objecto único que nos dá a ver que a fotografia funciona como acto testemunhal⁶⁶. Sendo o testemunho um acto de *dar voz* ou *reconhecimento* a, ele implica um compromisso com uma singular ocorrência. Daí que podemos associar o testemunho não apenas à presença do sujeito, mas também ao instante único que atesta. É por esta razão que consideramos muito importante a relação que a obra de Jorge Molder manifesta com o tempo. É a revisitação de espaços que nos permite, por um lado, falar da lonjura das coisas e, por outro, da necessidade, à parte de qualquer preocupação cronológica, de traçar um contínuo e uma ordem. Diz Walter Benjamin: “Só podemos reter o passado como uma imagem que no instante em que se deixa reconhecer lança um clarão que não voltará a ver-se” (1992: 159). O passado é, efectivamente, irrecuperável, no entanto, revisitá-lo e recordá-lo são formas de reter a imagem desse passado tal como ela nos propõe.

Esta preocupação de encontrar vestígios de um tempo que se julga perdido está presente em várias séries de Jorge Molder. Em 2000, é o próprio quem inscreve no convite da sua exposição em São Paulo, Brasil, o seguinte texto de que aqui transcrevemos um excerto:

Um homem procura esboçar a ombreira da porta. Não é bem um desenho aquilo que vai fazendo, é mais como se quisesse tornar precisa uma indicação urgente da qual pode depender a sua sobrevivência, ou apenas uma memória. (...) Outro homem percorre incessantemente uma casa como se procurasse alguma coisa que está mais dentro dele do que na casa, que se percebe já não ser habitada.

O texto refere-se ao vídeo *A Linha do Tempo* (2000) e à série *Curta-metragem 1 & 2* (2000):



Curta-metragem 1 & 2 (2000) Fig. 18



Linha do Tempo (2000) Fig. 19

A noção de sobrevivência está intimamente ligada à memória, que assume aqui o seu carácter individual. A necessidade de mostrar aos outros, de os tornar participantes da sua memória é um desafio a que o sujeito se propõe: estabelecer uma ponte com os outros e conseguir-se resgatar enquanto sobrevivente. É curioso observar como o fotógrafo faz uma distinção entre os dois “homens” das fotografias de cada série. Na *Linha do Tempo*, o homem percorre os corredores da casa em busca de vestígios. Corroída pelo tempo, a casa pode, de algum modo, ser associada ao corpo – a primeira, enquanto estrutura arquitectónica que, a partir do momento em que é experienciada, deixa de ser uma estrutura inerte (Bachelard, 2008); o segundo, como estrutura anatómica psíquica. Este sujeito é uma testemunha-sobrevivente,

assumindo no acto de deambular pela casa a razão da sua sobrevivência. Como diz Shoshana Felman, o testemunho é a “experience of the narrator’s repetitious crossing of the line dividing life from death” (1992: 42-43). A testemunha é aquela que, ao passar pela *linha do tempo*, sobrevive para contar o que viveu.

Em *Curta-metragem 1 & 2*, encontramos, porém, “outro homem”, alguém que deambula também pelo espaço da casa, mas já não em busca de vestígios concretos no espaço. Da casa vazia, passamos, como diz Jorge Molder, para o plano interior do sujeito, para esse sítio da outridade que está não na casa, mas dentro dele. Esta linha entre o espaço exterior e o espaço interior mostra-nos como, enquanto espectadores, estamos fora do processo de testemunhar. Esta busca dentro de si, mais do que dentro da casa, abre uma nova dimensão do testemunho: para além de deambular pelo espaço exterior da casa em busca de vestígios de um tempo perdido, procura-se aqui encontrar algo dentro de si próprio. Mas como atestar algo num espaço interior? Esta necessidade topográfica de procurar vestígios dentro de si é, paradoxalmente, uma forma de não-testemunho⁶⁷. Contudo, no caso da fotografia de Jorge Molder, a deambulação pelo espaço vazio da casa acaba por funcionar como metáfora dessa que é também uma deambulação por outros espaços. Note-se que, para além do espaço da casa, neste caso o corredor, simbolicamente entendido como um lugar de passagem, existe uma espécie de percurso numa viagem temporal. Jogando com o contraste do preto e branco, Jorge Molder recorre ao desfoque que lhe permite o não reconhecimento do seu rosto. A luz no fim do corredor ilu-

⁶⁷ “It is impossible to testify from inside because *the inside has no voice*” (Felman, 1992: 43. Itálico do autor).

mina o sujeito, cuja sombra é projectada numa das paredes, criando um efeito de duplo. O que é importante é, por um lado, a divisão entre a luz e a escuridão (para onde avança o sujeito) e o próprio movimento em si. Ao deslocar-se no espaço, o sujeito viaja simultaneamente dentro de si próprio. Ambos os movimentos, exterior e interior, são trabalhos do corpo que selecciona, monta e inventaria uma história, pois cada percepção é já, por si só, uma memória: “There comes a moment when the recollection thus brought down is capable of blending so well with the present perception that we cannot say where perception ends or where memory begins” (Bergson, 1991: 106).

Talvez o exemplo mais precoce na obra de Jorge Molder em que surge esta preocupação em dar testemunho de um tempo que parece perdido seja a sua primeira exposição individual, *Vilarinho das Furnas (uma encenação), paisagens com água, casas e um trailer* (1977). Feita a partir de uma instalação da artista portuguesa Ana Hatherly, esta série consiste numa conjunto de imagens que têm como tema a evacuação e submersão, pelas águas de uma barragem, da pequena aldeia de Vilarinho das Furnas. Como o próprio título da exposição indica, esta é uma encenação, dado que aquilo a que temos acesso é uma paisagem em ruínas, claramente marcada pela nostalgia. O fotógrafo capta os vestígios da aldeia dizimada e dá testemunho de um tempo perdido, de um lugar onde apenas restam as memórias.

Não será por acaso que datam dessa mesma época as fotografias que integram o livro *Uma Exposição* (1980), assinado em conjunto com João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães. Composto por 21 fotografias a preto-e-branco (16,5 x 16,5cm), as imagens têm, para Delfim Sardo, “uma pro-

ximidade em relação ao universo de Edward Hopper, de que lhe interessa o sentido de abandono e a proximidade em relação ao cinema negro americano” (1999: 39). Centrada, sobretudo, na captação de portas e janelas, à semelhança do que já havia acontecido em *Fotografias de Dentro e de Fora* (1978), a objectiva de Jorge Molder capta o esbatimento de fronteiras com o real. Esta atmosfera quase espectral, uma espécie de degradação que se manifesta aos olhos, mostra-nos como apenas convocando a memória temos acesso à dimensão real e presente das coisas. Estamos perante a manifestação patente da dimensão temporal do testemunho, cuja vontade de presença se constitui sobre o reconhecimento da ausência. O desfoque é aqui metáfora de um tempo do qual só restam vestígios, fragmentos. Se, como diz Maria Filomena Molder, “aquele que contempla segue vestígios” (Molder, 1999: 59), a obra de Jorge Molder inscreve-se perfeitamente neste raciocínio – à metodologia de auto-representação, seguida na sua obra até às séries mais recentes, podemos associar um trabalho do corpo como testemunha. É o próprio Jorge Molder quem o afirma, em entrevista a John Coplans: “Quando alguém descobre alguma coisa que não esperávamos, é uma forma de encontrarmos algo inesperado naquilo que julgávamos conhecer” (Sardo, 1999: 184). A fotografia é aqui entendida como a satisfação de expectativas pessoais de um sujeito que, ao testemunhar a sua realidade, se descobre também a si próprio⁶⁸. Movido por uma espécie de inquietação, o fotógrafo reúne fragmentos dispersos e recolhe os despojos do que já teve uma vida.

Na série *Circunstâncias Atenuantes* (2003), constituída por 12 zínco (22

⁶⁸ À afirmação de John Coplans - “precisas de encontrar alguém que olhe para o que fizeste, é essa a finalidade daquilo que fazemos” -, acrescenta Jorge Molder: “Um testemunho, mas isso não tem nada a ver com satisfazer as expectativas das pessoas” (Sardo, 1999: 185).

x 22 cm) e por 16 fotografias (102 x 102 cm), é o próprio Jorge Molder quem, num texto que acompanha a série, assume uma ligação directa entre a sua vida pessoal, enunciando-se na primeira pessoa, e as imagens que constituem a série: “Não me sinto obrigado a acrescentar mais quaisquer pormenores. Parece-me tudo suficientemente apresentado. A não ser que nasci em 1947 e que estas imagens são de uma fita desse mesmo ano e que a antiguidade é nestes casos de ter sempre presente”. Note-se que, mais uma vez, existe aqui uma dimensão nostálgica e melancólica que a própria fotografia atesta. Jorge Molder assume o resgate dessas imagens marcadas pela *antiguidade*, testemunhas elas próprias de um tempo vivido pelo sujeito: “Quando voltei a ver este filme percebi nele imagens que me pertenciam”.



Fig. 20

Circunstâncias Atenuantes (2003)

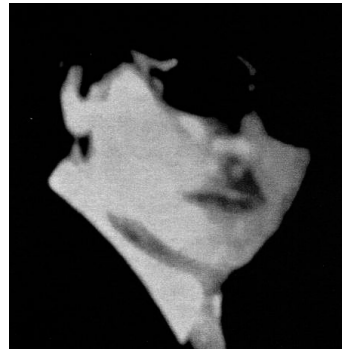


Fig. 21

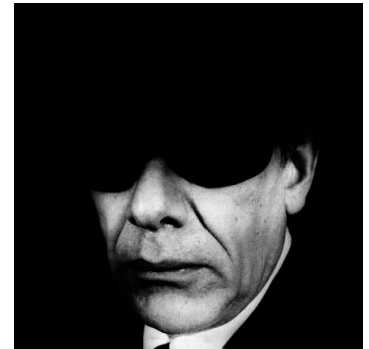


Fig. 22

Recordemos que estas imagens tiveram origem no filme *The Red Shoes* (1948), de Michael Powell e de Emeric Pressburger, que conta a história de uma jovem bailarina, baseada no conto homónimo de Hans Christian Andersen. Compreendemos também como o sujeito manifesta um desejo de experimentar a representação em palco, dramatizando as suas emoções e recorrendo inclusive ao disfarce (veja-se o

caso da imagem à direita, em que o sujeito apresenta uma indumentária semelhante à do personagem masculino). O rosto do homem do filme de Powell perpassa a sua própria memória, levando-o a caracterizar-se de forma idêntica. Mais uma vez, aquilo a que aqui assistimos é um acto de memória que permite ao sujeito inscrever o seu tempo no tempo das imagens do filme. Justamente, podemos considerar que quer a encenação quer a teatralização fazem parte do testemunho como acto. Mas podemos também colocar como hipótese que se trata de dar testemunho de como o acontecido é partilhado e transmitido, de como ele se transforma, de Andersen, a Powell e Pressburger e destes a Jorge Molder.

Mais do que fazer a verdade, o testemunho está sempre ligado à possibilidade da ficção, mesmo se nunca pode deixar de ter no seu horizonte a noção de prova. Esta irreducibilidade do testemunhal em relação ao ficcional implica estruturalmente a possibilidade de encenação, isto é, de um sujeito que faz do testemunho uma experiência sintética onde se encadeia o tempo – no instante em que se dá testemunho, é importante que este reúna características que prometam a sua reprodutibilidade técnica, ou seja, que possa ser eternamente repetido. Ora, como diz Derrida, mais do que ser apenas uma narração, “a essência do testemunho não se reduz (...) às relações descritivas, informativas, ao saber ou à narrativa; é em primeiro lugar um acto presente. O mártir, quando testemunha, não conta uma história, oferece-se” (Derrida, 2004: 35). Justamente, através da auto-representação, Jorge Molder *oferece* o seu corpo num acto de testemunho do seu tempo passado e presente. O corpo traz (e dá) o passado no presente.

A exposição máxima do rosto de Jorge Molder é, efectivamente, equiva-

lente à enunciação na primeira pessoa que encontramos na poesia de João Miguel Fernandes Jorge. Ao fazer-nos participantes dessa actuação, deixando ao cuidado de cada um o estabelecimento da fronteira entre a ficção e a realidade, Jorge Molder interroga o princípio da fotografia, supostamente não ficcional. “Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior” (Derrida, 2004: 25). Este “limite indecidível”, uma ténue fronteira entre ficção e realidade, conhece, em nossa opinião, três vertentes na obra de Jorge Molder: a) estamos perante registos de um tempo que já passou; b) estes registos exigem do espectador uma crença, sem provas, numa certa ordem do tempo; c) ao sujeito, resta-lhe refugiar-se num estatuto de ficção quando se mascara. Se a memória é um dos princípios de condição do testemunho, existe claramente, na obra de Jorge Molder, uma sinalização do tempo vivido. A série *Waiters* (1986), se contemplada em paralelo com a série *Curta-metragem 1 & 2* (2000), dá testemunho de um tempo igualmente nostálgico, marcado pela espera. Realizada num dos cafés mais antigos de Lisboa, o Nicola, a série é composta por 25 fotografias.



Fig. 23
Waiters (1986)

A focagem extremamente suave assemelha a fotografia a “desenhos *conté* e quase parecem querer disfarçar o momento de que dependem, quando o obturador se abre”, diz Ian Hunt (Sardo, 1999: 276). O halo de luz captado, recorrendo várias vezes ao reflexo em superfícies espelhadas, remete-nos para a passagem do tempo e para a ténue fronteira das coisas e do seu duplo naquele que é um espaço histórico da capital. Existe, nesta série, uma espécie de letargia – as mesas e cadeiras, os empregados, todos parecem esperar a animação do espaço que parece ter sido congelado no tempo. Esta quase abstracção⁶⁹ simboliza uma certa distância que o próprio sujeito estabelece em relação à sua imagem, levando-nos a dizer que a *sua* experiência é também a experiência *dos outros*.

Podemos, assim, perguntar, de que forma a dimensão nostálgica da poesia de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder se reflecte na representação do corpo. Ligado aos princípios da presença e da sobrevivência, como é que o acto de dar testemunho condiciona a configuração do corpo do sujeito? Parece-nos que, quer em João Miguel Fernandes Jorge, quer em Jorge Molder, o sentimento de reconhecida melancolia se traduz numa pulverização de imagens, isto é, o corpo deambula por espaços e tempos. Em *Termo de Óbidos* (2006), estamos perante um corpo que se faz e desfaz na recordação difusa de um ambiente e da sua duração⁷⁰: “já passaram tantas coisas pelas nossas mãos e / imagens que foram dor e alegria já se foram além / para a distância da tela povoada de noite, sombra do / recordar” (Id., *ibid.*: 24). O corpo foi testemunha desta “sombra do recordar” de memórias

⁶⁹ Molder usa este conceito com uma acepção especial, tal como o podemos citar da entrevista a John Coplans: “Quando vejo uma imagem que não coincide comigo e não reconheço ninguém em particular, ainda assim reconheço que está ali alguém que não é ninguém em particular. Acho que é uma experiência espantosa e diria que essas imagens são abstractas” (Sardo, 1999: 278).

⁷⁰ Joaquim Manuel Magalhães caracteriza este itinerário na poesia de João Miguel Fernandes Jorge como “uma ordenação tumultuosa (mas sem caos) de elementos plurais” (Magalhães, 1989: 221).

personais, recordações de infância pontuadas pela descoberta de uma íntima sensualidade (“Demorava os lábios / na breve despedida do natal e o dezembro seguinte não / mais chegava, para eu amar o gelo nas poças de água” (Id., *ibid.*:25)), mas também de um tempo histórico: “Não sei se éramos hóspedes da terra se visitantes da / noite no Portugal de Salazar” (*ibid.*).

No caso de Jorge Molder, existe um certo apagamento do corpo, pois interessa sobretudo a presença num dado espaço e tempo interior. Este apagamento gera, em primeiro lugar, um “esvaziamento mimético da imagem” (Faria, 2006: 12), tornando-se mais importante a experiência visual das coisas do que o reconhecimento visual da imagem do sujeito. Em segundo lugar, estamos perante séries que reflectem uma certa descontinuidade – entre duas imagens da mesma série, tenta-se passar a ideia de um lapso temporal, um limiar que cabe ao espectador descodificar. Se regressarmos à série *Curta-metragem 1 & 2* (2000), atentemos na descontinuidade existente nesta série:



Fig. 24 e 25
Curta-metragem 1 & 2 (2000)

Em cada uma das imagens pertencentes à mesma série existe uma manifesta dimensão física. Há, no entanto, um diferencial de pequenos movimentos que cada imagem transporta: se na maioria das imagens desta série podemos observar um sujeito que percorre, ora de costas, ora de frente, um longo corredor, há ainda um contraponto entre as imagens de corpo inteiro e toda uma série de imagens que focam o rosto do sujeito. Este recolhimento intimista do sujeito que regressa ao espaço simbólico da casa está presente na obra de João Miguel Fernandes Jorge, quando, por exemplo, se diz: “Os sentimentos são o suplício do carrasco / ao nosso lado. Quando os julgamos longínquos / assaltam-nos ao pequeno almoço e de noite / sentam-se no banco vazio do / carro” (Jorge, 2006: 31). Justamente, este plano dos sentimentos é aquele que alterna com a experiência objectiva do mundo e do qual se dá também testemunho, muitas vezes de uma forma corpórea: no “espaço íntimo, simétrico / da árvore sanguínea / o transporte da matéria nervosa a um e outro lado / rasguei os lábios e procurei o trânsito dos alimentos” (Id., *ibid.*: 88).

Para além da deambulação por espaços e pelo tempo, o corpo, em João Miguel Fernandes Jorge e em Jorge Molder, transporta, como vimos, uma história. A casa é um dos lugares onde se projectam as raízes da história familiar e pessoal do sujeito e, por isso, um dos seus espaços privilegiados. Metáfora, mas também metonímia do corpo, a casa pode ser vista, simultaneamente, como espaço interior e lugar de visibilidade, do mesmo modo que as janelas são lugares de apreensão do mundo e de exteriorização. Se tomarmos como exemplo *Termo de Óbidos* (2006), encontramos dezenas de referências de casas, sobretudo enquanto espaços de memória: a “casa velha, que era dos Vieiras” (Id., *ibid.*: 9); a casa onde “metia

muito medo viver” (Id., *ibid.*: 11); “A casa em A-dos-Ruivos” (Id., *ibid.*: 16), “A Casa da Travessa” (Id., *ibid.*: 24), “A casa que foi a minha casa” (Id., *ibid.*: 33), entre muitas outras. Veja-se o seguinte poema:

1 O meu amor pelo que é antigo. A minha casa foi
 a casa dos meus pais,
 tem hoje mais de trezentos anos. Aqui, quase toda a gente
 vive em casas muito velhas, que
5 são estimadas e ao mesmo tempo recebem novas
 formas de vida. Quando as renovamos e aproximamos a sua
 velha existência dos dias de hoje, sentimos como é difícil
 manter vivos valores que já pertencem à distância. (Id., *ibid.*: 45)

A casa é lugar de ancestralidade, receptáculo de memórias. Se existe nesta poesia um gosto por reter imagens, a casa condensa-as, apesar da passagem do tempo e da volatilidade das imagens. Pela casa passaram gerações, foi-se renovando. A personificação da infância através da casa sugere o seu aparecimento espontâneo na memória do sujeito, como se visitar esse tempo do “antigo” dependesse de um depoletar e sentimentos (v. 1) no processo rememorativo que o leva às origens familiares (v. 2). Com efeito, o modo como se descreve este envelhecimento da casa simboliza o próprio curso natural do tempo (vv. 5 e 6). Porvém daqui o sentimento nostálgico do sujeito que, colocado perante a possibilidade de renovação da casa (v. 7), é também confrontado com a sua própria solidão e com a distância que mantém em relação

ao passado (“sentimos como é difícil / manter vivos valores que já pertencem à distância”). Tal como sustenta Bachelard, “a casa primordial e oniricamente definitiva” (2008: 32), esse espaço de lembranças e “valores” fundadores da essência do ser são insuficientes para desafiar a temporalidade. Resta apenas “o meu amor pelo que é antigo”, os sentimentos que, na sua relação com a memória, cristalizam o tempo fundador do sujeito.

Se a escrita pode ser vista como lugar de memória, o mesmo podemos dizer da casa onde encontramos marcas, perdidos sinais de uma “velha existência”. “Poeta dos instantes revividos num fulgor nostálgico” (Amaral, 1991: 76), o sujeito apercebe-se de como a degradação temporal atinge não só a estrutura da casa mas, sobretudo, aquilo que à primeira vista parecia perdurável, os “valores que já pertencem à distância”.

Esta é consequência da omnipresente acção do tempo, da qual Jorge Molder dá também testemunho. Em 2001, Jorge Molder cria uma série onde é particularmente interessante o papel da casa. *O Pequeno Mundo*, série de 24 fotografias (35 x 35 cm), mostra-nos um homem que, de novo, percorre uma casa:



Fig. 26, 27 e 28
O Pequeno Mundo (2001)

Nestas três imagens, encontramos um sujeito em dois espaços diferentes da casa, duas delas num corredor, espaço de passagem, e a terceira sentado a uma mesa. O papel é uma constante ao longo desta série, como se o sujeito desenhasse ou esboçasse a arquitectura da própria casa. Diz Jorge Molder: “Um homem percorre uma casa que entendemos, de imediato, estar ligada ao seu passado. É um local onde as marcas do tempo são bem visíveis, tanto no estilo das coisas que nos são dadas ver, quanto nas marcas que o tempo lhes foi emprestando⁷¹”. Na qualidade de armazém de lembranças fundadoras da essência do ser, a casa “devolve (...) a energia de uma origem” (Bachelard, 2008: 33).

A casa é também aqui, como em João Miguel Fernandes Jorge, espaço de memória, um lugar povoado de vestígios e marcas. Mais do que construir uma narrativa, Jorge Molder fixa pequenos gestos e pormenores do quotidiano. É certo que essa narrativa (ou ficção) está subjacente, na medida em que pressupomos uma história por detrás do espaço da casa, mas esta narrativa não tem princípio nem fim. Como em João Miguel Fernandes Jorge, dá-se testemunho de instantes que podem ser baralhados e que, no caso da fotografia, como no caso da literatura, não têm de ter uma noção sequencial. As breves palavras de Jorge Molder sobre esta série mostram-nos ainda como o sujeito procura qualquer coisa nesse espaço, movido por uma certa inquietação causada pelos efeitos do tempo. *Vaguear* será talvez a melhor palavra para definir este que é, também, um trabalho de memória. O corpo (re)conhece-se em função da identificação dos lugares por onde passou.

⁷¹ Vide: <http://www.jorgemolder.com/gallery/gallery.php?id=6>

No próximo capítulo, reflectiremos precisamente sobre esta encenação do corpo e a forma como a relação com o espaço pode condicionar a sua representação. Para Merleau-Ponty, corpo e espaço participam da mesma natureza, a do visível (1964: 179). Assim, a comunicação através do corpo que se apresenta pode ser exemplar de um *modo performativo*. Como veremos, é possível encontrarmos na obra de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder um certo jogo dramático no modo como o corpo se nos oferece. Uma forma de encenação de si que pode ser determinante para a fragmentação do corpo.

3.2. O corpo em cena

We live in a culture of the spectacular and of the specular: a culture which theatricalizes everything.

(Durand, 1980: 167)

Ao definirmos as obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder como uma busca de continuidade a partir do descontínuo ganhamos a percepção da existência de uma pluralidade de elementos que nos permitem falar do fragmento. Como vimos até aqui, essa fragmentação pode ser observada nos processos representativos que, como diz Jean Clair (1989), nos remetem para uma “split-representation” (Id., *ibid.*: 165), isto é, uma visão fragmentária do corpo associada à observação do sujeito⁷². No confronto com a imagem de si próprio, o sujeito exhibe essa representação, permitindo-nos falar de exposição ou encenação do eu. É sobre esse carácter encenatório, que nos desperta para um sentimento de divisão interna, que pretendemos falar ao utilizarmos o conceito de *corpo em cena*.

A encenação do acto de fragmentação do próprio corpo decorre, antes de mais, da relação do corpo com o espaço, aquilo a que Michel Foucault chamou o “problema do lugar” (Foucault, 2005: 244). À categoria do espaço somar-se-ia, segundo Foucault, o “problema da colocação humana” (*ibid.*), ou seja, a relação que

⁷² Para Margarida Medeiros, existe um “sentimento de descontinuidade do tempo e da experiência, que induz a ruptura permanente com os laços ao mundo exterior, e que é também o sintoma de uma descontinuidade psíquica e afectiva – um traço da ‘cultura do narcisismo’” (Medeiros, 2000: 118).

o sujeito tem com o espaço e a forma como ao construir cenários abre novas possibilidades de reinvenção do próprio corpo. É extensa a lista de referências bibliográficas que poderíamos convocar sobre o espaço e as várias categorias⁷³, mas, mais do que reflectir sobre a questão do espaço, interessa-nos a contaminação que pode existir entre os dispositivos enunciativos das artes, neste caso da poesia e da fotografia. Justamente, o conceito de *corpo em cena* pressupõe um conjunto de possibilidades miméticas associado à ideia de reconfiguração do corpo: o sujeito atribui ao corpo um certo desempenho de papéis e ficciona o próprio eu. Ao encenar figurações teatrais, cria-se uma relação entre a poesia e a fotografia, o dispositivo de construção cénica do corpo e a sua própria acção. Esta ideia de acção, associada à reconfiguração do corpo, remete para um jogo de reconhecimento/desconhecimento. Neste sentido, a performatividade do corpo pode implicar uma descontinuidade na forma como ele é representado, na medida em que o espaço em que se encena tem uma relação metafórica ou metonímica com o sujeito, contribuindo, no entender de Helena Carvalhão Buescu, para uma relação “integrativa”: “O sujeito aprende a viver, a amar ou a morrer num espaço que apresenta sempre com a sua vida, o seu amor ou a sua morte relações que não podem ser qualificadas como causais mas, pelo contrário, integrativas” (Buescu, 1995: 57).

Neste sentido, a exposição do corpo seria uma forma de representar uma clivagem entre o corpo do sujeito e esse outro que está ligado ao jogo de reconhecimento/desconhecimento. O carácter performativo na forma como se representa

⁷³ Surgiu, nos últimos anos, um vasto conjunto de reflexões que trazem à discussão a questão do espaço e a sua análise cultural. Henri Lefebvre e Edward Soja propuseram um projecto meta-teórico sobre o privilégio do tempo em relação ao espaço. Em *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989), Soja defende que a primazia da temporalidade no modernismo ocidental teve o efeito de expurgar o significado ontológico e epistemológico da espacialidade. Soja fala sobre a desvalorização do espaço desde o século XIX, remetendo esta despacialização para a obra de intelectuais como Marx. Será, contudo, na linha da análise fenomenológica de Gaston Bachelard do espaço (1958), que o interpreta na sua relação com a revelação e a subjectividade, que nos interessa posicionar. Bachelard explora o funcionamento simbólico do espaço como manifestação da imaginação humana.

o corpo, que entendemos existir nas obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder, permite-nos falar da relação do corpo com o espaço, no sentido em que a pensaram autores como Merleau-Ponty e José Gil. Para o filósofo francês, o espaço não é o ambiente, real ou lógico, no qual se dispõem as coisas, mas o meio onde a posição das coisas se torna possível. Merleau-Ponty considera fundamental o papel do corpo porque é ele e os seus movimentos que proporcionam a concretização do nosso conceito de espaço e, dessa maneira, dos objectos que o habitam. Assim, o espaço experienciado pelo sujeito deixaria de ser apenas o espaço físico e convencional para ser um espaço activo e dinâmico⁷⁴, configurado em função da presença do sujeito nele: “O espaço é em si, ou, melhor, é o em si por excelência, a sua definição é de ser em si. Cada ponto do espaço é e é pensado aí, onde é, um aqui, o outro ali, o espaço é a evidência do onde. Orientação, polaridade, envolvimento são nele fenómenos derivados, ligados à minha presença” (Merleau-Ponty, 2004: 40). Considera-se fundamental o papel do corpo porque é da sua relação com o espaço que depende o nosso conceito de espacialidade. Recorde-se que a filosofia da corporalização de Merleau-Ponty se baseia na divisão cartesiana entre o eu e o mundo, permitindo-nos definir o espaço como uma categoria através da qual se estabelecem relações visuais e ambientais e o corpo como o elemento através do qual se recebe a informação primária. O mesmo dirá José Gil (1994), para quem o espaço só é concebido na sua relação com as coisas, na medida em que o corpo se insere num contínuo processo de localização. José Gil parte do conceito pessoano

⁷⁴ O espaço, diz Henri Bergson (1993), sendo-nos exterior por definição, não é mais do que um esquema da divisibilidade indefinida, não deixando, porém, de ser espaço mesmo dividido.

de “espaço interior” para demonstrar como existe uma interacção entre o espaço interior, fora do espaço, e o espaço objectivo da paisagem exterior. O corpo localiza-se neste espaço de interpenetração, onde o exterior, quando projectado no interior, ganha sentido. Como diz José Pedro Abreu Ferreira, “o conhecimento do corpo (...) resulta também do conhecimento da paisagem que o gera, devendo a identidade do sujeito estabelecer-se entre ambos” (Ferreira, 2004: 43). Corpo e espaço participam da mesma natureza, a do visível (Merleau-Ponty, 1964: 179), a que se junta um terceiro elemento: o olhar.

A possibilidade de pensar o corpo e o espaço numa relação modelar, em que um não pode ser entendido sem o outro, leva-nos a interrogar de que forma se movimenta o corpo no espaço e qual o papel que o olhar tem nesta relação. Cada um dos movimentos corresponderia não só à integração do corpo no espaço, mas também à forma como o espaço seria reconfigurado em função do corpo e vice-versa. Até que ponto podemos então falar de uma *encenação* do corpo e do espaço, como sintoma de um tempo que valoriza, sobretudo, a aparência e o superficial? Para Régis Durand (1980), estaríamos perante um *modo performativo*, sintoma de uma cultura de teatralização, onde o sujeito se encena, bem como às suas múltiplas vozes. Este *modo* é uma faculdade comunicativa, aquilo a que Durand especificamente chama *acting-out* (Id., *ibid.*: 171): um gesto dirigido ao outro, que lhe exige uma interpretação⁷⁵. Este modo performativo seria, para Durand, um ponto de sutura/fractura, no qual se poderiam reconhecer múltiplas vozes. Consciente de que o termo *per-*

⁷⁵ Para Régis Durand, o “acting-out” é uma forma de encontrar expressão não nos modos simbólicos, mas no real: “The acting-out is a means of expression, an accidental form of discourse, but it is only a means: it must gesture on the direction of the deaf person it is addressing” (Durand, 1980: 171).

formance abrange vários significados e actualizações recentes, desde a presença do real na *body art*, à fantasia do sujeito performativo na literatura, Durand não deixa de defender que uma das características da literatura contemporânea é a de que o texto é sempre uma *performance* de si próprio, uma encenação do acto de dizer. Isto porque, diz Durand, se a essência do texto literário for a indecibilidade entre as coisas e os eventos, o performativo tem um papel importante na forma como permite a oscilação, a *perversão radical* (Id. *Ibid.*: 172).

Noutra perspectiva, Erving Goffman (1993) utiliza o termo *encenação* para se referir ao papel que um sujeito representa, tentando apresentar uma versão idealizada da personagem que reflecte sempre os valores da sociedade. Para Goffman, todos os envolvidos, personagem e observadores, desempenham um certo *papel*, reflectindo a personagem os valores da sociedade. Goffman sugere algo que nos parece bastante interessante neste contexto: ao encenar-se, o sujeito fá-lo relacionando-se sempre com a realidade tal como *a entende*. Em consequência, o que aqui julgamos ser fundamental é que, de modo mais ou menos sistemático, a caracterização da personagem e do espaço envolvente parecem ser elementos decisivos na formulação de um *corpo em cena*. O posicionamento da personagem serve, como veremos, para enriquecer a qualidade do seu desempenho. A própria comunicação não-verbal, sob a forma de gestos, recorda Goffman, contribui também para reforçar este *modo performativo*. Ao falar sobre a íntima relação entre corpo e espaço, Goffman usa o exemplo de um árbitro de basquetebol: a linguagem do corpo é verdadeiramente a sua forma intuitiva de comunicar, mas a sua capacidade de decisão reside no acto de processamento da informação na qual se baseia. Relacionado com isto existe a

possibilidade de, acidentalmente, o árbitro poder enganar o público com a linguagem corporal involuntária. Existe, assim, um certo jogo dramático como manifestação corporal, que vive da relação que se estabelece com o outro (público, leitor ou espectador). Este jogo implicaria uma transferência de papéis que fariam do outro um cúmplice do processo artístico. Com ou sem intenção, a personagem expressa-se a si própria, motivando os espectadores a aplicar a experiência que já possuem ao que observam. Cremos ainda poder relacionar estes argumentos de Goffman com o papel de testemunhas que os outros podem ter. Por muito passivo que pareça o seu papel de espectadores, explica Goffman, eles projectam uma definição da situação a que assistem: “É pedido aos outros que acreditem que a personagem que estão a ver realmente possui os atributos que parece possuir, que a acção que desempenha tem as consequências que implicitamente afirma, e que, de um modo geral, as coisas são o que mostram ser” (Id., *ibid.*: 29). Não é, pois, indiferente, para a constituição da personagem, a forma como ela se relaciona com o espaço e o modo como o vive, através do corpo. A vivência do espaço pode ser claro sinal não só da constituição da personagem, mas também da sua relação com os outros. Ao colocar-se perante eles, é necessário utilizar pistas, provas ou gestos expressivos que permitam ao espectador ter consciência da forma como o sujeito está dependente de um *estar* no espaço.

Temos aqui utilizado, num contexto específico, o termo *performance* como aplicado a esta encenação do sujeito no espaço. Apesar da generalização do termo anglo-saxónico, consideramos, com Carlson (1996), que ele depende, acima de tudo, da consciência da existência de uma representação: “We may do actions unthinkingly but when we think about them, that introduces a consciousness that

gives them the quality of *performance*” (Carlson, 1996: 4. Itálico do autor). Julgamos, pois, ser plausível que nesta acepção de *performance* se reflectam dois tipos de relação com o espaço: a corporalidade e presença (mas também ausência) do corpo no espaço; a reflexão cultural e social que deriva dessa auto-reflexão e experimentação. Ora, o entendimento destes factores parece-nos fundamental para perceber aquilo que Shoshana Felman identifica, nas últimas décadas, como uma ansiedade da presença (Felman, 1980). Para Felman, não existe uma *performance* pura num texto, mas apenas um jogo entre diferentes modos. Isto porque a essência do texto literário é esta oscilação entre as coisas e os eventos. A análise do performativo pode então ser interessante porque permite reflectir sobre esta espécie de perversão que torna o texto inacessível a qualquer forma de articulação. Esta *ansiedade da presença* vai ao encontro do efeito de proximidade que entendemos existir na obra de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder, um modo quase teatral na relação do sujeito com o mundo. Assim, consideramos que, em João Miguel Fernandes Jorge, a encenação do corpo se dá através do mapeamento de lugares, enquanto que em Jorge Molder a auto-representação é escolhida como a forma primordial de encenação. O corpo é não só matéria de criação, mas também *acto de enunciação* que não se esgota na sua referência porque “o espírito também se escreve com o corpo” (Jorge, 1988: 97).

Em *Invisíveis Correntes* (2004), João Miguel Fernandes Jorge prossegue a linha estética de obras anteriores, ao assumir um lirismo e uma emocionalidade explícitos. A experiência e a necessidade de a comunicar assumem particular importância num volume onde, mais uma vez, estamos ora perante a nostálgica

visitação de uma infância, ora se reivindica a capacidade de recuperar o tempo das origens verbal e ontológica. Esta atitude traz como seu corolário um facto que consideramos importante: deambular pelo espaço, em múltiplas paisagens, mostrando como essa é também uma condição do recordar. Há poemas que se inspiram nas artes (uma fotografia de um forçado; uma estátua da Colecção Farnese; as Variações Goldberg), outros que captam a natureza epifânica das coisas mais simples: “o pavão do Palácio Pimenta no seu passo invejável” (Id., *ibid.*: 19); “o começo do inverno” “por entre as mesas da esplanada no Rato” (Id., *ibid.*: 21); o cheiro “de café de saco bem quente / servido em copo” (Id., *ibid.*: 30); “uma taça de faiança com florões e pássaros” (Id., *ibid.*: 71). Se o título do livro faz alusão ao “formulário explicativo de determinada operação cambial não fundamentada em documentos” (Id., *ibid.*: 7), talvez a “corrente” de ligação deste conjunto de poemas seja a memória da viagem (“Na distância, o movimento de uma / estrada” (Id., *ibid.*: 24)), a recordação de uma errância, onde tanto se invoca Eugénio de Andrade ao descer de Belmonte, como se relembra a experiência de visitar o palácio Pimenta e sentir-se “o jardineiro daquele / amor” (Id., *ibid.*: 19). Se o corpo se apresenta sempre num determinado espaço, onde deixa os seus vestígios, não será por acaso que a imagem de capa deste livro se baseia numa gravura de M. C. Escher (1898-1970):



Fig. 29
M. C. Escher (1952)

Neste desenho, estamos perante os quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo (representado aqui pelo sol reflectido na água). O que é curioso é que, nesta imagem, podemos ainda ver pegadas de quem ali deixou a sua marca. Ora, em nossa opinião, *Invisíveis Correntes* aponta também para esta ligação com o espaço, oferecendo-nos um roteiro pelos vários locais por onde o sujeito vai passando (Vale de Colmeias; Havana; Convento de Santa Maria de Almoester; Vila Chã de Ourique; o Rato, em Lisboa; Câmara de Lobos; Évora; Cáceres; Atenas; São Luís do Maranhão). Esta deriva geográfica está, aliás, presente ao longo de toda a obra de João Miguel Fernandes Jorge⁷⁶ e são as referências a estes locais, mapa recortado onde o sujeito se encena, que contribuem para que o corpo se afirme como o principal instrumento desta poesia, catalisador de sentimentos que se deixa seduzir pelo mundo. Como diz Joaquim Manuel Magalhães, “ao exprimir-se, o poeta percebe o mundo. Ao perceber-se, exprime o mundo” (Magalhães, 1989: 228). Existe uma relação dual entre a expressão do sujeito e o seu entendimento do mundo. Mas, como veremos, também podemos falar de relações simbólicas (ou “invisíveis correntes”) entre os poemas (num, a “noite do incêndio”, onde sobressai o pêlo chamuscado do cão; noutra, “o verão de todos os incêndios”, onde tudo arde no fim de Julho) que, de algum modo, aproximam as várias viagens do corpo e meditações sobre a paisagem. O tom da escrita nunca esconde a amargura, nem a nostalgia de um mundo que se conheceu, mas que está em vias de desaparecer ou já desapareceu, como o descrito no início do poema “Natureza morta com Cristo” (Jorge, 2004: 71):

⁷⁶ Para Fernando Pinto do Amaral, João Miguel Fernandes Jorge fixa em palavras “essa incessante volatilidade das imagens” (Amaral, 1991: 72). Daí o encontrarmos na sua poesia abundantes referências a locais e tempos específicos, desde uma inserção histórica dos poemas (Jorge, 1985: 51), que nos leva ao reinado de Miguel I, ao tempo de D. Sebastião e da sua jornada em Alcácer-Quibir (Id., *ibid.*: 52) ou à evocação do infante D. Henrique (Jorge, 1982: 108), a lugares do tempo presente por onde o sujeito vai passando, ou simplesmente à entrega do acto de partir, nem que seja sem uma rota pre-definida: “O esplendor dos mapas. Letras e riscos / irregulares levam-me para o mundo, / trazem-me os grandes portos, as cidades / do mar” (Jorge, 1986: 48). Este périplo do poeta é, para Pinto do Amaral, reflexo de uma “mobilidade perceptiva e *trans-subjectiva* (i.e., com capacidade de absorver a livre flutuação entre falas e contextos comunicacionais de diversos sujeitos)” (Amaral, 1991: 78. *Itálico do autor*).

O quarto, aberto de quando em vez para uma visita
como se nele findasse a casa. Sobre a
mesa, fotografias de gente
que morrera há muito. E uma taça de faiança com florões e
pássaros, risco vermelho num quarto meio perdido
onde alguém raramente dorme.

Existem nestes versos, como diria Goffman (1993), uma interessante caracterização e disposição dos objectos no espaço. O quarto é assumido metonimicamente como o espaço central da casa. De uma perspectiva global do quarto, “como se nele findasse a casa”, passamos para uma espécie de zoom sobre a cénica disposição das fotografias na mesa, que registam o tempo do que já aconteceu, e o pormenor da taça de faiança que contrasta com a inabitabilidade do espaço (“onde alguém raramente dorme”). Destaca-se aqui a importância de uma lógica da visão que nos impõe uma ordem ao nosso próprio olhar (a captação do pormenor). Marcado pelo clima nostálgico, este poema demonstra como a memória se reflecte na realidade e nos pequenos objectos do quotidiano.

O corpo é tornado instrumento de um constante vai-e-vem entre o presente do sujeito e a sua memória, entregando-se a um conjunto de acções que nos chamam a atenção para os vários sentidos: o ouvido, que escuta “palavras / num murmúrio triste” (Jorge, 2004: 21); o olhar, que vê “o pêlo chamuscado do cão” (Id., *ibid.*: 9); o tacto, quando “os dedos seguiam os contornos das letras” (Id., *ibid.*: 66); o olfacto, sensível “ao cheiro da roupa que ficara abandonada” às “bolas de naftalina” (Id.,

ibid.: 71). Qualquer uma destas sinestésias nos reenvia para um plano estritamente corporal, em que o corpo participa da descoberta dos pequenos objectos.

O mesmo se passa em *A Jornada de Cristovão de Távora*, que leva João Miguel Fernandes Jorge a referir-se ao corpo nos seguintes termos: “Um corpo percorre outro / estabelece a sua força / a passagem do seu movimento” (1986: 421). Estes versos enunciam, mais uma vez, a questão que pretendemos aqui abordar, a de um corpo num contínuo estado de localização (em “movimento”), cujo conhecimento depende da sua relação com o outro e com a paisagem em que se insere. Podemos também encontrar esta ideia de movimento em versos como: “Nesse fim de manhã, senti-me o jardineiro daquele / amor – cortei a relva, construí vedações, deitei / árvores abaixo, ergui acima do jardim colunas e fumo” (2004: 19); “Os olhos, verde claro, envolviam a água e a vila” (Id., *ibid.*: 20); “Olhos, bem / escuros, observavam à distância” (Id., *ibid.*: 21); “Em torção do corpo, apoiado no braço, o rosto desenhava-se na água que / restara ao sabor da lama” (Id., *ibid.*: 24); “Cruzam as pernas, em descuido. / Sustenta um braço, a cabeça. Os músculos quase rebentam à / superfície da pele” (Id., *ibid.*: 39). Nos vários movimentos do corpo, através do qual se recriam paisagens ou se invoca o corpo do outro, o olhar surge como um factor de grande importância na relação de percepção entre o sujeito e o mundo. Justamente, é através do olhar que se captam os fragmentos do mundo, que se tenta dar expressão aos sinais da realidade. Os “olhos” e o “olhar” são aquilo que possibilita o acesso ao significado da realidade. Numa clara inspiração na obra de Luís Miguel Nava, a pele é também uma fronteira permeável que nos revela o interior do próprio corpo. Por isso, “os músculos quase rebentam à / superfície da

pele”, extravasando as fronteiras do corpo. Tudo contribui para uma aproximação do corpo ao mundo, forma de adiar a condição efémera do sujeito: “Preciso do testemunho, de uma tempestade, do regresso, / suceda o que suceder” (Id., *ibid.*: 76). Esta enumeração (“testemunho”, “tempestade”, “regresso”) sintetiza a forma como se encara o processo da memória: não apenas como uma possibilidade de recuperar, mas como um modo de instaurar uma nova ordem através do testemunho. Destaca-se aqui a ideia de que é preciso fazer acontecer qualquer coisa, como uma tempestade, para evitar o esquecimento. Se se assume a necessidade de recuperar as origens perdidas, também se dá destaque ao papel que o movimento do corpo tem. Note-se que o “regresso” pode ter uma natureza bidireccional – regressa-se ao passado ou regressa-se do passado ao presente. Este movimento temporal acompanha a deambulação do corpo por vários espaços, entre os quais destacamos alguns que nos parecem merecer atenção na poesia de João Miguel Fernandes Jorge.

A casa é um dos principais lugares onde este *corpo em cena* melhor se nos apresenta. Lugar de infância, mas também de maturidade, é na casa que o sujeito se (re)encontra, sobretudo porque ela é também elo de ligação ao exterior, local de fronteira. No poema “A casa que foi a minha casa” (2006: 33), podemos ler: “a casa conservava o amparo, esponja / embebida de todo o tempo do mar / no silêncio e no crespo da mais alta vaga / de porta e janelas fechadas sobre o deserto / nocturno”. A casa surge como lugar de passagem de natureza bidireccional, que tanto permite a saída para o mundo como o recolhimento. Repare-se como não há

possibilidade de simbolicamente⁷⁷ ter acesso à casa, “de portas e janelas fechadas”. Apenas pela rememoração é possível abri-la, sabendo-se, no entanto, que a sua presença na memória a fecha, impedindo a concretização do acesso. A função atribuída à casa, espaço de intimidade, é extensível ao poema, lugar de apreensão do mundo. Esta é, quase sempre, uma relação melancólica, constitutiva do sujeito poético.

O tema da melancolia pode ser visto como fruto do trabalho do luto, que supera a depressão e arranca da *acédia* um investimento reflexivo. Na acepção freudiana, existe uma correlação entre a melancolia e o luto (1969) que nos parece fazer aqui sentido⁷⁸. Isto sugere que a melancolia está, de alguma forma, relacionada com uma perda retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. O melancólico exhibe ainda, segundo Freud, algo que está ausente no luto - um empobrecimento do ego. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego que se confronta com uma perda narcisista. Ora, a casa é este espaço onde se projectam as origens do sujeito e onde se *apresenta* o próprio corpo: “A casa, o quarto, a cama respiravam por inteiro / o sal do seu e do meu corpo” (2006: 46); “numa cadeira velha de bunho / trazia até mim as horas que não iria nunca / viver e no meu quarto no sótão perseguia-me a sombra do / meu próprio corpo” (Id., *ibid.*: 28). Mais uma vez, existe uma aproximação do olhar em termos de perspectiva, como se estivéssemos perante um *zoom* fotográfico (“A casa, o quarto, a cama”) e a personificação dos vários objectos que “respiravam por inteiro”. Com efeito, sugere-se a espacialização das recordações ao criar a ima-

⁷⁷ Este significado metafórico do aberto e do fechado prende-se, segundo Bachelard (1958: 224), com a possibilidade de regressar a um tempo primordial. Simbolizando a sua dimensão perdida, a casa sugere a espacialização das recordações, o que, para Bachelard, se apresenta como um modo de as solidificar (Id., *ibid.*: 29).

⁷⁸ O luto, de um modo geral, é a reacção à perda de um ente querido ou a perda de um lugar, um objecto, um ideal, e assim por diante. Contudo, do ponto de vista da psiquiatria, ele não é considerado uma condição patológica nem submetido a tratamento médico. Freud aplica à melancolia o que aprendemos sobre o luto. Num conjunto de casos, é evidente que a melancolia também pode constituir reacção à perda de um objecto amado, mas para Freud existe aqui uma perda de natureza mais ideal. O objecto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objecto de amor.

gem de uma casa configurada em função da vivência do corpo.

Tal como a casa, também o mar é outro dos espaços de localização do corpo. Em *Bellis Azorica* (1999), o corpo trata de reunir fragmentos do mundo, tal como diz o poeta no último poema: “Tenho muitos fragmentos para reunir” (Id., *ibid.*: 113). Programa poético ou simples propósito, tenta-se *reunir* no poema as contingências do mundo (“fragmentos”). Vejam-se os seguintes versos: “O mar é somente a nossa imaginação / é o poder mais ímpio / como corrigi-lo? // Propus-me fundar uma ciência do mar” (1987: 55). Mais do que um dos locais por onde o corpo passa, o mar é também espaço de criação. Esta “ciência do mar” poderia ser a imaginação e a capacidade inventiva do sujeito. Justamente, também o mar comporta aqui a sua natureza metafórica que diz respeito ao processo de escrita. A imagem do mar é capaz de reconduzir a outro plano, como se a sua existência dependesse da sua dizibilidade. Relacionado com isto está ainda a percepção das coisas através do corpo e da sua capacidade de ordenar os fenómenos numa determinada sequência. Por isso se pergunta: “Como chamar lugar a esta passagem?” (Id., *ibid.*: 51). O sujeito constata que o corpo condiciona a forma como se organiza o real: “Nem toda a gente tem o mar em casa / por setembro / no lento alegre dia de setembro” (Id., *ibid.*: 45). O mar faz, assim, parte da existência do poeta e tem ainda a capacidade de alterar as qualidades do seu dia (“Azul / com o seu halo de claridade espalhando azul / sob o peso do dia branco / por setembro”; *ibid.*). A função da água, metonimicamente representada pelo adjectivo “azul”, seria realizar uma espécie de iluminação do dia e servir de inspiração à própria criação. Diz João Miguel Fernandes Jorge: “O contrário do mar é o poema” (Id., *ibid.*: 46). Mas o mar pode ser também o mar da

memória, cujas águas são o conjunto de recordações do movimento do corpo pelo mundo e do próprio processo criativo, a que se atribui um papel fundador: “Fundámos uma história de água / entre nós e o mês de junho” (1996: 123). O mar funciona, como disse Fernando Pinto do Amaral, como “agente de metamorfose entre passado e futuro” (Amaral, 1991: 75), relacionado com a questão do tempo e da sua passagem. São águas produtivas, as da memória, que permitem ao sujeito, através da contemplação do mar, uma recuperação do passado. Marca identitária da sua poesia, o mar em João Miguel Fernandes Jorge é equiparado por Joaquim Manuel Magalhães à montanha em Pascoaes ou à infância em Dylan Thomas (Magalhães, 1989: 229). Subjacente a este lugar do mar, na memória e no processo criativo do poeta, podemos encontrar uma reacção do corpo perante ele: “As praias? / O riso sobre as águas? / O corpo que pousamos nas areias?” (1996: 122). A praia, lugar de fronteira e de ligação ao mar, é o sítio onde se (re)pousa o corpo, mas onde se pode configurar também como expressão de tumultuosos afectos. Disso podemos ter uma ideia quando o poeta se refere ao outro, cuja memória se confunde com o mar: “Posso dizer a mim próprio / o mar que se confunde / com estas palavras, com o teu rosto?” (1987: 13). O mar funciona como o local de encontro do corpo que se deseja, do mesmo modo que representa a expressão de um eros feito de memória - “O tempo é qualquer coisa / que tem a ver com água / com deus demasiado largo / explodindo” (Id., *ibid.*: 14). Para além da comparação do tempo à água, esta é uma relação que extravasa todos os limites. À ideia de que o mar é o lugar de encontro do sujeito consigo próprio e com o outro, acresce uma outra- a consciência de que é impossível representar o mar: “Não há ciência / do mar porque o mar é / um ritmo.

Como representá-lo?” (Id., *ibid.*: 21). O mar pode ser associado ao poema, aquilo que se descobre sem palavras e se partilha através da evidência da sua representação. O simples facto de olhar as coisas pode, assim, permitir ao poeta atingir uma hipótese de sentido.

Os objectos do mundo e do quotidiano revelam-se e ajudam o poeta a melhor compreender a sua existência e as suas origens. Na realidade, desse processo de mapeamento dos lugares exteriores por onde o corpo do sujeito passa, cada objecto parece contribuir para a sua configuração, como se o corpo assumisse uma “transitividade entre corpos” (Merleau-Ponty, 1964: 186), estabelecendo uma relação de proximidade entre o mundo e o poema. Em *Um Mundo Distante*, diz João Miguel Fernandes Jorge: “*O remador inclina o corpo / sobre o mar. Os braços estendidos levam, / trazem os remos. / Afastam o barco da praia*” (1984: 31. Itálico nosso). Este movimento de *inclinação* pode ser entendido como uma forma de atenção e proximidade ao mundo: um corpo que física e simbolicamente *escuta e age*. A inclinação do corpo é, se quisermos, uma forma de preparação e de encenação, que se traduz numa ocupação do espaço. Um poema como “Grasmere”, em *Jornada de Cristovão de Távora* (1986: 55), mostra como o próprio corpo é preparado para se mover no espaço: “Não olhes. Não esqueças a imagem / do corpo, marca-o com o destino dos cães do ar (...) / o lago é quase um narrador mortal, / prende-lhe o teu coração”. O corpo é *marcado* e os seus gestos são direccionados no sentido de uma progressiva interiorização – da imagem do corpo retemos também a imagem do coração, preso ao real. Esta dispersão de lugares contribui para que seja impossível ao corpo fixar-se num só lugar, logo, ser visto como um todo. Na verdade, esta

impossibilidade reflecte bem aquilo que temos vindo a defender relativamente ao conceito de um *corpo em crise*. A vontade imensa de viajar e de tudo mostrar accentua o carácter eminentemente cénico da escrita que engendra ficções através de um corpo em trânsito.

Relacionada com esta questão do corpo que participa do real está a relação do corpo do sujeito com outros corpos. A presença do outro e do seu confronto com o sujeito permite-nos aferir a importância que estas relações podem ter para a configuração do corpo. A história do corpo do sujeito está, assim, dependente das histórias dos outros corpos que com ele se relacionam. Referimo-nos, especificamente, aos laços familiares, entendendo aqui a relação com pessoas, objectos ou lugares (“O carimbo de / borracha do avô Jaime, um dente meu, de leite, que / eu mesmo arrancara, / um coral da ilha de Moçambique que me dera / o tio Patuleia”; 2006: 72) ou as relações amorosas, através da presença constante de um outro masculino, quase sempre corpos anónimos (“Com os meus namorados ficava esperando o dia seguinte / e outro lado do rio”; 1988: 54; “Eu gosto desta terra como gosto do som da tua voz / às oito da manhã”; 1987: 85). As relações amorosas geram, nesta poesia, um conjunto de sensações associadas à descoberta sexual do próprio corpo. A expressão afectiva é, em nossa opinião, muito importante pela forma como permite ao corpo estar em errância entre o desejo e o amor, a paixão e o sexo. A fruição da condição efémera parece ser o mais importante, desde a descrição de uma masturbação, no poema “TAP Pequeno Almoço 2000” (2004: 36), ao poeta que se coloca na posição de observador de um encontro amoroso (“Eu era ainda rapaz (...) / Dois corpos que permaneceram em abandono entre uma e / a próxima estação. O

vestido amarrotado como se estivesse em / sofrimento. Um / braço, meio dormente, tocava o chão. Os rostos, brancos e / amaciados pela fraca luz, límpidos” (2006: 71)) ou a descrição de uma das primeiras experiências de infância: “Deitava-se ao meu lado e / nunca nos tocámos, o afecto era o / silêncio todo da aldeia / e o mar” (Id., *ibid.*: 46).

Por oposição a este corpo do outro, exterior, encontramos um corpo interior, no plano dos sentimentos ou do *invisível*, como diria Merleau-Ponty (1964: 185), que representa o indivíduo e fundamenta a sua identidade: “Os sentimentos são o suplício do carrasco / ao nosso lado. Quando os julgamos longínquos / assaltam-nos ao pequeno almoço e de noite / sentam-se no banco vazio do / carro” (2006: 31). A comparação dos sentimentos com uma espécie de execução potencia a ideia de um espaço interior que existe paralelamente ao espaço exterior onde o corpo se move. A história do corpo está indiscutivelmente ligada aos sentimentos que nascem da relação do corpo com o mundo e com os outros. Para João Miguel Fernandes Jorge, parece ser mais importante não tanto a aparência do corpo, mas o que ele desperta ao nível dos sentimentos. Quase sempre, o plano dos sentimentos relaciona-se com um momento específico da sua história corporal, a infância:

lembro-me da pele intensa que era a dele
sentado ao meu lado nos bancos da infância
(o que está feito, feito está) ‘tenho frio’
(...)
quando me defendo das cinzas húmidas do inverno
lembro-me da pele intensa que era a dele (deixem-me
repetir o verso)
nesses momentos ninguém está mais perto de mim
sentado ao meu lado no banco da infância. (Id., *ibid.*: 18)

A pele é metonímia da imagem do outro e desperta a ligação entre o poeta e a memória desse tempo, no “banco da infância”. A pele do outro é o factor catalisador que faz o sujeito centrar-se no seu corpo. Com efeito, o poema dá conta desse encontro que tenta presentificar e corporalizar a matéria do passado. Repare-se como se sublinha a reiteração do que é dito - “deixem-me repetir o verso” - supondo que, ao verbalizá-lo, também se contribui para uma maior capacidade de rememoração. A pele parece constituir-se como pretexto para recordar aquilo a que Barthes, numa fotografia, chamaria o *punctum* (Barthes, 2009). O *punctum* é aquilo que *salta* da fotografia, o acaso que tem, para Barthes, uma importância decisiva. Do mesmo modo, também o poeta recorda neste poema o *pormenor* da pele do outro: “por anos e anos trago por remorso a sua pele / sombra de seda queimada pelo sol dos campos, breve / canção de marfim” (2006: 18). Como se ao substantivo “remorso” correspondesse uma certa expressão física, de quem queria recuperar a sensação de contacto com a pele e a imagem do sujeito e se dá conta da falha do processo de rememoração⁷⁹.

Noutros poemas, encontramos não só uma série de referências a laços familiares, como toda a expressão do corpo do sujeito se reduz a uma vivência interior. Este estado psicológico de reencenar o corpo a partir do passado é sentido com tal veemência que, muitas vezes, se sobrepõe ao tempo da escrita do poema e nos faz viajar ao tempo de infância: “pai, quantos dias tinha eu quando fui circuncidado?’ / ‘Cala-te João / isso nem ao maior silêncio se vai dizer” (Id., *ibid.*: 27). A utilização

⁷⁹ Algo que, em linguagem bergsoniana, se poderia exprimir pela inexistência do ponto de intersecção entre o espírito e a matéria: a memória não consegue presentificar a matéria do passado, daí o esforço de rememoração.

do discurso directo e do diálogo com o pai, utilizando inclusive as aspas para o assinalar, faz-nos companheiros de viagem “pela estrada antiga do Carvalhal / o carro batia na pedra da ponte” (*ibid.*). Em *Termo de Óbidos*, o pai assume-se como uma das presenças mais nomeadas, a quem é dada uma voz, figura, entre outras, convocada para o discurso poético e cenicamente associada ao tempo primordial. Utilizamos o advérbio ‘cenicamente’ de forma deliberada, isto porque o outro pode ser visto como uma personagem, num cenário cuidadosamente construído. Referimo-nos, por exemplo, à figura do avô paterno, “sentado / numa cadeira de bunho, manta sobre as pernas” (Id., *ibid.*: 9), ao caixa do banco que “contava as notas que lhe levava em tempo / de férias, quase sempre enganava-se, molhava os dedos numa / esponja, / recomeçava” (Id., *ibid.*: 12), ou ainda à mãe e à tia Alice a separarem talheres “sobre a secretária das contas da farmácia” (Id., *ibid.*: 9).

Todas estas relações do corpo se concretizam no espaço do poema, que poderá ser considerado lugar privilegiado de expressão do poeta e de encenação do seu próprio corpo. O poema dá conta desse deambular do corpo que, pelo acto da escrita, se consubstancia em sensações, mesmo que estas não sejam reais (“O corpo a imagem contraída do mundo, / verdadeira e falsa”; 1987: 38). Cada um dos poemas de João Miguel Fernandes Jorge, para além de se constituir como um lugar por onde o corpo passou, revela imagens. É o poeta quem o afirma numa Nota final ao primeiro volume da sua Obra Poética: “Agora quero lembrar ainda Aristóteles, quando nos diz que é impossível pensar sem recorrer à imagem. Imagens, fantasmas são os que são estes poemas. Imagens que estão a passar, acabaram de passar, irão passar; ou não sabemos se alguma vez, sequer, existiram; mas sempre imagem, coisa

manifesta” (1987: 107). O corpo, tal como o poema, funciona como uma espécie de vidro através do qual se contacta com o mundo.

“Sobre as dunas a asa da ave / sobre as ondas o remo do barco / a viagem do sol / a água azul sonora” (Jorge, 1982: 64). Note-se a presença da anáfora (“sobre as”) que reforça a ideia de movimento do corpo que já havíamos referido. Através da escrita, o poeta investe o corpo de um papel: a missão inventariante de quem revisita lugares, fragmentos de histórias, e os faz resistir ao esquecimento através de um “corpo magoado rápido de passos / e ferido” (Id., *ibid.*: 62). Este pode ser um corpo frágil, que assume o peso do ofício que lhe é dado: “A aspereza é o nome / o acordado corpo / a incerteza o escreve” (Id., *ibid.*: 68). Palavras como “aspereza”, “acordado” e “incerteza” caracterizam um corpo que se dispersa no mundo. A “aspereza” transmite-nos uma sensação física, táctil, enquanto que a “incerteza” caracteriza o deambular do corpo. Contudo, este é um corpo “acordado”, atento ao visível, porque “a voz é um lugar para a luz” (Jorge, 1986: 30), ou seja, é no espaço do poema, no que é dizível (“a voz”), que o visível (“a luz”) tem lugar⁸⁰. A experiência de vários lugares é inscrita no poema, tornando-se este o palco principal da representação e reconfiguração do corpo.

Em suma, parece-nos que, denunciando uma relação entre o corpo e o mundo, o poema lança as suas raízes na realidade. E porque, como disse Barthes, “a escrita passa pelo corpo” (Barthes, 1976: 83), o poema é espaço de transformação e apresenta-se-nos, por vezes, na sua quase animalidade: “O que vinha da noite

⁸⁰ Joaquim Manuel Magalhães chama a atenção para o facto de, nesta poesia, existir uma distância consciente “entre o que se encontra aquém e o que se encontra além da linguagem” (Magalhães, 1982: 118).

voltava / para a noite. / Estranho canto do pássaro” (1991: 123). É no poema, equiparado ao “canto do pássaro”, que se assume o corpo como operador de uma ligação (ou “transitividade”, no sentido em que a emprega Merleau-Ponty) entre a realidade e o poema. “O corpo chama-se conforme é o caminho” (Id., *ibid.*: 77), o corpo assume a categoria de corpo-texto que permite que no poema se estabeleça uma rede de imagens. O corpo que se apresenta e encena faz-nos considerar que se torna impossível a sua fixação como um todo unificado, corpo “que depois se mete por outros caminhos, veredas, ilhas, afluentes. E assim se fragmenta” (Brito, 1981: 77). Todos estes fragmentos, expressão da vivência de uma quotidianidade, contribuem para a definição do corpo no espaço e para a sua própria configuração como lugar. O corpo é superfície de inscrição de impressões e, simultaneamente, espaço de transformação, mutável, porque é o reflexo da passagem do mundo por ele. É então a linguagem que resolve a tensão entre os movimentos do corpo, dado que o poema é o lugar de reunião de tudo aquilo que o olhar capta: “Os olhos, a primeira palavra, ou o sol // o rosto, o dia, o mais nada escrito / ter de estar aqui onde um cão ladra / um pássaro voa / e o corpo, querendo a noite obstinadamente” (1991: 81). É curiosa esta obstinação do corpo que traz consigo uma vontade imensa de estabelecer ligações intermináveis com o mundo, através dos olhos “cegos de avenidas, de coisas ainda para ler” (*ibid.*).

De facto, se o corpo é vigilante (“não durmas, corpo, não durmas ao longo da terra”; Id., *ibid.*: 78), ele “deve conformar-se com o vigor do / vento o teu corpo é a tua navegação” (Id., *ibid.*: 76). Perante esta encenação dramática do corpo, o poema é manifestação corporal e instrumento de relação com o mundo. Disso temos

um exemplo no sexto poema de *Actus Tragicus*: “O coração fica sempre presente. Procura-o e tens os / dados. Sobre a tábua do corpo a minha descrição / muralha de rochedos para onde parti” (Id., *ibid.*: 82-83). As imagens do lugar do corpo mostram-nos como existe uma contaminação dessa corporalidade com o próprio poema, fazendo dele próprio um *corpo em cena* pelo mundo. O cerne do poema reside na sua emotividade, no coração “sempre presente”. O corpo é metaforicamente associado à *tabula rasa*, onde se vão inscrevendo as várias experiências do sujeito. A possibilidade de construção de cenários e a contiguidade física que encontramos em João Miguel Fernandes Jorge está também presente, em nossa opinião, na obra de Jorge Molder. Se o conceito de *performance* tem sido, sobretudo, associado ao teatro e à dança, interessa-nos a sua relação com a ideia de um desempenho do papel do corpo e a sua encenação. A luz, a escala fotográfica, o corte ou a montagem são técnicas artísticas que nos permitem aproximar este conceito da fotografia. A ficcionalidade do eu que encontramos em João Miguel Fernandes Jorge, através do corpo que se apresenta e experiencia os vários lugares por onde vai passando, está presente em Jorge Molder na forma como o sujeito se encena e (auto)representa. A forma como Molder recorre a uma construção de cenários, mesmo que despojados, e muitas vezes em movimento, que desperta no espectador uma determinada expectativa, incute ao corpo uma carga dramática. O corpo *enuncia-se*, do mesmo modo que na poesia de João Miguel Fernandes Jorge podemos falar de uma apresentação do corpo. Ora, a ideia de acção pode estar tão presente em João Miguel Fernandes Jorge, como ser associada à representação em Jorge Molder.

Tomemos como referência o termo francês *mise-en-scène* que significa,

literalmente, *pôr em cena*. Muito utilizado no universo cinematográfico, refere-se a quase tudo o que entra na composição da cena: enquadramento; movimento da câmara; personagens; iluminação; cenografia. O que nos interessa neste conceito é a sua relação com o espaço, dado que uma fotografia é um corte sobre algo que ocorre numa área bem delimitada. Esse espaço pode ser único, fechado pela moldura da fotografia ou aberto, proporcionando a ilusão de mais espaço em seu redor. A esta relação da imagem com o espaço acresce o gesto do corte – a imagem fotográfica capta, retira e recorta uma porção da extensão espacial. O gesto de separar um pedaço de real que determina a imagem tem, por si só, qualquer coisa de performático, sendo que existe um certo jogo na forma como se dá a ver o espaço – pode ser tão importante o que a fotografia mostra como aquilo que dá a ver. Mais precisamente, aquilo que foi excluído do campo de representação acaba por ter uma relação de contiguidade com o que é representado. Como diz Philippe Dubois, quando falamos em movimento na representação fotográfica devemos pensar que ela “enquadra um fora-de-campo muito particular: colocar fora de campo o próprio tempo” (Dubois, 1992: 184), ou seja, só capta o imóvel. Ao pensarmos em toda uma série de elementos (*décor*) que podem ser usados nesta *mise-en-scène*, como portas, janelas ou espelhos, vemos como cada um deles é susceptível de introduzir no espaço da fotografia outros espaços contíguos. O espaço da representação fotográfica é construído, modelado, fornecendo ao corpo os mecanismos essenciais para se (auto-)representar. A captação de indícios tem um significado paralelo na fotografia de Atget que, por volta de 1900, fotografou as ruas de Paris. Como diz Walter Benjamin, Atget fotografava como se se tratasse de um “local de crime” (Benjamin,

1992: 88). Este local, onde se captam indícios, é cuidadosamente encenado. Existe, não só, um equilíbrio entre a captura da imagem e a encenação, mas também a ideia de que a imagem está a ser produzida para um espectador virtual que funciona como uma referência. Tal dispositivo encenatório está também presente na fotografia de Jorge Molder e parte, em nossa opinião, do acto de se auto-representar esse outro virtual. Tomemos como exemplo uma das suas séries, *Condição Humana* (2005), composta por 13 imagens (131 x 97 cm), onde existe uma sequência de auto-representações. As imagens apresentam-se quase em tamanho real. Ao longo da sequência, a personagem encena um conjunto de gestos, como se tentasse estabelecer uma conversação muda com o espectador. O que é curioso é que a expressão do rosto é, quase sempre, invariável, à excepção dos gestos que parecem ter um léxico próprio. À primeira vista, associamos esta posição do corpo em movimento à linguagem gestual, mas com quem estabelece a personagem essa conversação? O facto de as imagens serem impressas em grande dimensão, estabelecendo uma relação corporal, diríamos mimética, com o espectador, acentua esse confronto, colocando personagem e espectador num frente a frente. É certo que a personagem não nos olha frontalmente, como talvez fosse de esperar. O seu olhar não se cruza directamente com o nosso mas, estranhamente, parece dirigir-se a um outro que está para além do nível do próprio espectador. A noção de *corpo em cena* ganha aqui sentido, quando nos apercebemos daquela que pode ser uma estratégia de encenação do corpo: a criação de uma distância entre personagem e espectador. Talvez porque para nos reconhecermos tenhamos que reflectir sobre a imagem que o outro vê, ou seja, o outro pode condicionar a auto-representação do corpo e o próprio acto

de exposição de si. Apesar de o espectador ser tentado a estabelecer um contacto visual com a personagem, é perceptível um nítido desvio propositado. Como refere Delfim Sardo, esta “obliteração da presença” é resultante de um processo muito utilizado na obra de Jorge Molder – o reflexo num espelho: “O personagem que se encontra retratado, pomposo e quase rembrandtiano, não é o próprio sujeito da fotografia, mas o seu reflexo, produzido num espelho negro” (Sardo, 2006: s.p.)⁸¹. Vejamos algumas das imagens a que nos referimos:



Fig. 30 e 31
Condição Humana (2005)

Existe, nestas fotografias, uma encenação do corpo, através de um procedimento de diferiçã (“différance”, no sentido derridiano⁸²) do objecto. Referindo-se ao signo linguístico, Jacques Derrida mostra o movimento do signo, que diferencia e difere,

⁸¹ O encontro com o próprio reflexo numa superfície negra espelhada é algo a que recorria Michelangelo Pistoletto e sobre o qual Jorge Molder reflecte: “Michelangelo Pistoletto, em 1961, realiza *Uomo di fronte – Il presente e Uomo di schiena – Il presente*. Trabalho com características idênticas às dos anteriores: a mesma dimensão e as mesmas operações de isolamento da figura. O fundo torna-se então negro e Pistoletto ao envernizá-lo descobre a entrada na tela do reflexo do espaço envolvente. Convertido o fundo numa superfície espelhada a figura perde o seu isolamento imediato para estabelecer com o movimentado horizonte onde agora habita uma relação de infinitos inumeráveis. O fundo uniforme e baço, local de infinito potencial dá, assim, lugar a uma ininterrupta invasão dos momentos do mundo” (Molder, 1993: 19).

⁸² Miguel Tamen, tradutor do *Glossário da Crítica Contemporânea* (1984), de Marc Angenot, traduz *différance* por “diferiçã”.

nunca se fixando numa única instância. Ora, existe, nas fotografias de Jorge Molder acima reproduzidas, um adiamento do confronto da personagem com o espectador através do espelho que, obstáculo entre a personagem e o obturador da máquina fotográfica, representa o corpo em diferido. A utilização do espelho insere-se na lógica de complementaridade de Derrida, contrariando os binómios ausência/presença e personagem/espectador. Através do espelho, insere-se, pelo jogo do reflexo, um fragmento do espaço 'virtual' dentro do espaço 'real', enquadrado pela máquina⁸³. Desconjuntando os valores de transparência da fotografia, é a cor negra do espelho que aponta para a possibilidade de representação do corpo como encenação e jogo. Transgride-se o *medium* da fotografia, produzindo um desvio: o *medium* deixa de poder ser transparente e perde a sua potencial qualidade translúcida, tornando-se filtro, ecrã, como se se tratasse da tela de um filme. São assim sublinhadas as qualidades de representação teatral ao utilizar um objecto que acentua o seu carácter performativo. Se, por um lado, o uso do espelho negro nos dá o reflexo do fotógrafo, por outro estabelece uma dupla distância em relação a essa imagem virtual. A inclusão, no plano da imagem, do próprio duplo é, aliás, uma das estratégias mais utilizadas por Jorge Molder desde o início da sua obra. Aqui, a utilização do espelho faz com que o sujeito se contemple a si próprio, utilizando-se como um meio para alcançar outro eu, que é uma imagem especular de si – como se por detrás de uma máscara se escondesse outra máscara, e assim sucessivamente. Note-se ainda o trabalho cromático presente nesta série de Jorge Molder, que ajuda a definir uma

⁸³ Philippe Dubois insere aqui a categoria dos auto-retratos, “uma vez que nos dá a contemplar o seu exacto contra-campo, quer dizer, a sua própria enunciação, captada na acção que a constitui” (Dubois, 1992: 203). Com o espelho, a questão do campo e do fora de campo fica diluída.

situação performativa e que alguma crítica tem remetido para uma influência da pintura, em especial das obras de Rembrandt, Valázquez ou Manet (Sardo, 2006), mas também para uma influência do cinema, tal como podemos constatar noutras séries⁸⁴. A zona do rosto e mãos é sempre mais iluminada do que a do corpo, existindo uma iluminação direccionada a partir do canto superior esquerdo da fotografia. A fotografia capta ainda o próprio movimento do corpo, neste caso da mão direita, que contrasta com a posição do sujeito.

A performatividade do corpo está também presente na série *Vasistas* (2005), um trabalho resultante de um vídeo feito a partir de um quadrado negro que se recorta no tecto. Na descrição desta série, diz Jorge Molder: “Vídeo feito a partir de um quadrado negro, ao jeito de Malevitch, no tecto, ao qual se pode voltar, ou cair, infinitamente. O título evoca a expressão de surpresa *Was ist das?* que os soldados alemães chegados a França no século XIX sentiam perante a existência de janelas no tecto, locarnas. A interrogação tornou-se substantivo e os franceses legitimaram o seu uso. O vídeo trata destes transportes e transformações de sentido”⁸⁵. Existe um ‘transporte’ do corpo que tem aqui um percurso vertical: desse quadrado negro que se recorta do tecto, emergirá uma sola de um sapato e depois um corpo que, progressivamente, sai do escuro e cai. Mais uma vez, tal como na utilização do espelho negro, o quadrado negro oculta parcialmente o corpo do sujeito e cria um obstáculo à nossa percepção.

⁸⁴ *Não tem que me contar seja o que for* (2006/2007) é uma série de imagens trabalhadas directamente a partir do cinema. Tal como em *Circunstâncias Atenuantes* (2003), com origem no filme *The Red Shoes* (1948) de Michael Powell e de Emeric Pressburger, Jorge Molder capta pormenores de filmes que cruza com auto-representações, numa lógica de afinidades e coincidências.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.jorgemolder.com/gallery/gallery.php?id=3> (acedido: 20 de Novembro de 2010).

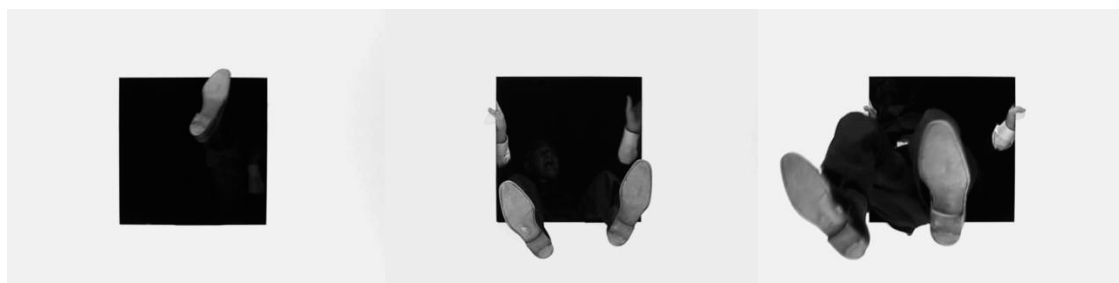


Fig. 32, 33 e 34
Vasistas (2005)

Assume-se a espacialidade do vídeo pelo facto de existir aqui uma revelação aos olhos do espectador através de um espaço que se abre progressivamente e vai revelando o corpo do sujeito. Por outro lado, uma das características que acentua o carácter performativo é a construção de uma narrativa a partir de uma sequência de imagens. Nesta série, Jorge Molder constrói sequências de imagens, como esta que aqui reproduzimos, que se centram na reconfiguração da sua própria figura. A temática da queda, fruto da relação do corpo com o espaço, já presente em séries como *Anatomia e Boxe* (1997) ou *Nox* (1998/9), é um exemplo deste poder de transformação. Para além de, em *Vasistas*, existir uma nítida aposta na fisicalidade – é a partir do quadrado negro que o corpo se vai tornando cada vez mais presente, como se esse quadrado delimitasse dois planos, o lado de lá, negro, e o lado de cá, o do espectador, ou seja, o plano da ficção e o plano do real, existe também a possibilidade de criar uma ilusão e manipular o olhar do espectador. Este jogo da presença/ocultação está relacionado com a ideia de um espaço estratificado em diferentes planos. A segregação de planos, que confirma a ideia da tridimensionalidade e, por isso, da perspectiva, aproxima esta série de uma ideia de pintura “encenada”, em que é o

próprio corpo que assegura a possibilidade de atravessar de um dos planos ao outro.

O carácter performativo da fotografia está, pois, associado à reconfiguração do corpo e, no caso de Jorge Molder, do próprio rosto. Recorre-se muitas vezes à caracterização do rosto ou à utilização de adereços que sublinham um jogo de reconhecimento/desconhecimento. O disfarce faz parte da encenação do corpo que não esquece a criação do efeito de ilusão. Na série *Nox* (1998/9), a utilização de pinturas no rosto ou o uso do chapéu contribuem para o disfarce do sujeito e para a ocultação da sua identidade.



Nox (1998/9) Fig. 35, 36

A caracterização do rosto que nos lembra um palhaço cria, novamente, uma distância entre a personagem e o espectador. Tal como nas fotografias em que se retrata ao espelho, Jorge Molder assume-se como um actor das suas próprias fotografias, tentando que a imagem fotográfica não coincida, tanto quanto possível, com aquilo que é, mas com aquilo que se *aparenta* ver. Muitas vezes, essa *persona* inventa-

da é ocultada, deixando-nos na dúvida quanto à sua identidade. O mesmo tipo de caracterização do rosto é utilizada numa das imagens da série *Anatomia e Boxe*:



Anatomia e Boxe (1997) Fig. 37

O rosto que nos olha com círculos negros à volta dos olhos tem em si um efeito de distorção de feições, ocultando-as parcialmente. Esta metamorfose ou disfarce confirma a encenação que se faz do corpo, presente nesta série a vários níveis. Cabe ao espectador *enceguecer*, para utilizar um termo de Derrida, isto é, “atingir o signatário de cegueira, e portanto em vazar *com o mesmo golpe* os olhos do modelo ou obrigá--lo, a ele, o *sujeito* (...), a vazar os olhos para se ver tanto quanto para se representar” (Derrida, 2010: 66. Itálicos do autor). Ao estabelecer-se uma analogia entre o teatro anatómico e o ringue de boxe, a fotografia assume-se como a captação de um palco de transformações e manipulações do corpo⁸⁶. Isso mesmo explica

⁸⁶ É o próprio Jorge Molder quem nos remete para a teatralidade do espaço em *Anatomia e Boxe*: “These are two places (anatomy theatre and the boxing ring) where the human body is completely misshapen or exhaustively analysed” (Molder, 1998: s.p.).

Molder a John Coplans, ao dizer que se considera o actor das suas fotografias, mas que dificilmente se reconhece nelas: “Sou o actor das minhas fotografias, por isso, em teoria, elas deveriam ser auto-retratos. Mas como quase nunca me reconheço, ou diria que às vezes sou obrigado a reconhecer-me em certas imagens, a questão fica em aberto” (Molder, 1999: 178). O auto-retrato evolui, na obra de Jorge Molder, para uma auto-representação do corpo que *performa* uma *persona*. “Intimar” e “descrever o seu lugar ao espectador” seriam as duas condições do auto-retrato, onde a figura representada nos olha sempre “segundo a lei de uma impossível e cegante reflexividade” (Derrida, 2010: 66). É precisamente a *hiper-consciência da impossibilidade da auto-representação* que, para Paula Morão, facilitou a produção de obras fragmentárias (Morão, 2007: 259). *Anatomia e Boxe* (1997), uma das série mais longas produzidas pelo artista, é central para compreender a questão da encenação do corpo, onde o artista se usa a si próprio como modelo. Se a mesa anatómica é lugar de manipulação do corpo, o ringue de boxe é outro espaço de manipulação, já não interior, mas ao nível do confronto com outros espaços. Daí que, como refere Delfim Sardo, “do corpo que cai fica a sua morfologia massacrada pelo confronto, pelo combate entre a ductibilidade e a condenação metamórfica” (Sardo, 2006: 12). Efectivamente, a queda é apontada como o principal movimento desta série, onde se joga com a plasticidade do corpo. Através dos efeitos da luz – um corpo luminoso ou entregue às sombras – temos um corpo que ora rejuvenesce, ora envelhece, como se esse espaço onde é retratado fosse local de transformação. Parece-nos que é a partir de 1995, mais precisamente da série *Inox*, que encontramos na obra de Jorge Molder um crescente dramatismo e uma performatividade na forma como se

representa o corpo. Na série *TV*, em 1996, há uma clara opção pelo auto-retrato, onde o sujeito se vai, progressivamente, aproximando da câmara e, tal como acontece na série *La reine vous salue* (2001), a excessiva proximidade em relação ao espectador faz-nos reformular a nossa percepção e a noção de distância em relação à fotografia.



La reine vous salue (2001) Fig. 38, 39

Existe, nestas imagens, um total enfoque no rosto, ao mesmo tempo que este se enquadra num fundo negro. Ao longo da série de 16 imagens, os corpos em movimento contribuem para o acentuar de uma certa abstracção na forma como o rosto é retratado. Esse movimento, presente noutras séries já aqui referidas ou no vídeo *Linha do Tempo* (2000), é muito importante, em nossa opinião, para compreender a obra de Molder – referimo-nos a movimentos de repetição, erráticos, que nos impedem de pensar que estamos perante cópias de cópias. Existe, contudo, uma certa estranheza no movimento. Por um lado, somos compelidos a nos aproximar da fotografia, pela sua dimensão (120 cm x 120 cm), por outro temos uma tendência para o afastamento, de forma a tentarmos tornar mais perceptível a própria imagem. Nestas duas imagens, temos ainda a impressão de que o artista está colado à lente, algo que ajuda a amplificar ainda mais o rosto perante o espectador. Ao longo da

série, o corpo é colocado em evidência num determinado espaço. A luz, com nítida incidência de baixo para cima ou apenas de um dos lados modifica completamente a expressão do rosto e fabrica uma alteridade ao centrar sobre si mesmo os holofotes.

A criação de uma estranheza na forma como a fotografia é recebida é algo que interessa a Jorge Molder. É a partir da distância ou da familiaridade da representação do rosto que pode nascer uma estranheza pelo indiscernimento que existe entre o sujeito e esse outro representado. Por outro lado, da performatividade do corpo depende também o recurso a uma imagética do desfoque que, ao turvar a visão do espectador, lhe faz perder a noção de unidade. Na série *Desconhecimento Imediato* (2005), como aliás já havíamos observado em séries como *The Sense of the Sleight-of-Hand Man* (1994) e *Anatomia e Boxe* (1997), em alguns auto-retratos frontais o desfoque da imagem é claramente premeditado:



Desconhecimento Imediato (2005) Fig. 40

Tal como o próprio título indica, existe um “desconhecimento” à primeira vista,

ao termos contacto com as coisas. Mas, nesta imagem, a evidência de um princípio de ocultação do rosto opõe-se a qualquer tentativa de descoberta das feições. Através do desfoque, as formas são transitórias, imprimindo na fotografia um certo movimento próprio de um corpo em metamorfose. Em *La reine vous salue* (2001), essa metamorfose e a experimentação dos limites da fotografia estão também presentes: a repetição do rosto ao longo de 16 fotografias é conseguida através de uma aproximação excessiva da câmara em relação ao rosto do retratado, que enche praticamente todo o espaço da imagem. No mesmo ano, na série *Em Primeira Mão*, Jorge Molder explora novamente essa relação entre o corpo do espectador e o seu próprio corpo, jogando aqui, novamente, com a questão da dimensão da fotografia, mas no seu movimento inverso. Se, em *La reine vous salue*, estamos perante fotos de grandes dimensões, na série *Em Primeira Mão* as imagens são *polaroids*, com uma dimensão mais pequena (50 x 50 cm).



Em Primeira Mão (2001) Fig. 41

A mão, fragmento várias vezes repetido, é captada sobre um fundo negro, enquanto experimenta diferentes posições. Mais uma vez, o fundo negro turva a nossa percepção e a mão (nesta imagem, os dedos só são visíveis parcialmente) funciona como metáfora do que observamos noutras séries de Molder, onde o rosto e o corpo assumem uma performatividade: o movimento da mão acontece como numa coreografia, estabelecendo uma relação entre aquele que dá a ver e aquele que vê. E, ainda que assim não o pretenda, ao posar, o sujeito encena o seu próprio corpo.

Face aos argumentos expostos, estamos naturalmente perante um conceito ampliado de *performance*. Consideramos que a presença do corpo do artista como ponto de partida do seu trabalho é um dos factores de análise para uma definição. Tal emergência do corpo fica clara nas obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder e pode mesmo ser considerada como uma forma de representar e afirmar o próprio eu.

Para além da descontinuidade que o modo performativo parece inculir na representação do corpo, a valorização do assistemático no sistemático pode possibilitar, noutro plano, a conciliação entre um programa de construção de sistema (o livro e a série) e a criação de diferentes unidades de sentido (os poemas e as fotografias). No próximo capítulo, tentaremos mostrar como a construção do *livro*, em João Miguel Fernandes Jorge, e da *série*, em Jorge Molder, pode também funcionar como aquela que consideraremos aqui a última forma de totalidade/fragmentação.

Reconfigurar o corpo: O Fragmento nas Poéticas
de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder

PARTE III

FRAGMENTO E POÉTICAS

Fragmento, metonímia e instante

4. 1. A escrita do fragmento: livro e série fotográfica

A Totalidade causa ao mesmo tempo riso e medo.

(Barthes, 1976: 217)

Falar de fragmento nas obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder leva-nos também a reflectir sobre aquilo que consideraremos ser a *arquitectura* do livro e da série fotográfica. Retoma-se aqui uma das perguntas iniciais: como se escreve o fragmento? Até que ponto o fragmento interfere na construção do texto e da fotografia? Parece-nos que uma leitura do percurso dos autores em estudo não pode deixar de lado a questão do *livro* e da *série*: os dois conceitos permitem-nos identificar operações de escrita/criação, salientar relações semânticas e ainda orientar a leitura dos textos e das imagens de modo a torná-la mais produtiva. Como vimos até aqui, a valorização do assistemático no sistemático possibilita a conciliação entre um programa de construção de sistema (o livro e a série) e um critério de criação de diferentes unidades de sentido (os poemas e as fotografias). O livro e a série podem funcionar como uma forma de totalidade/fragmentação, onde os elementos que os constituem são autónomos e organizados (ou não) de forma aleatória entre si. Até que ponto os poemas e as fotografias, inseridos nesse projecto sistemático que é o livro e a série, não reflectem por si só uma descontinuidade?

É certo, como disse João Barrento, que “nunca o fragmento pôde prescindir da articulação com uma qualquer forma de totalidade” (2010: 68). Contudo, se este é o fundamento da estética pós-moderna, e de toda a estética, como defende João Barrento, ele parte também da noção de sistema e da sua heterogeneidade. O fragmento condiciona a forma como se representa e reconfigura o corpo, o tempo

e o próprio espaço. Mas a *escrita* do fragmento revela também a mesma natureza metonímica que conta com o importante papel do leitor ao descobrir as potencialidades dessa escrita que assenta sobre o dito e o não-dito. A multiplicidade de objectos e personagens invocadas, assim como de elementos paratextuais, pode funcionar como úteis instruções de construção do livro/série – índices, epígrafes, prefácios, posfácios, notas explicativas, ilustrações devem ser hierarquizados e interpretados, pois podem ser garantia da totalidade na própria fragmentação: são eles que criam uma lógica interna no livro/série, dando-lhes uma ideia de integralidade e coerência. A partir destes elementos, o leitor (re)organiza o texto e, mesmo que este forneça instruções precisas para a sua recepção, cabe ao leitor recriar e estabelecer elos de continuidade. A criação de uma organicidade⁸⁷ que se esconde por detrás dos conceitos de livro e série pode ser vista, em nossa opinião, como uma unidade *costurada* – mais do que a soma das partes que a compõem, o que é mais interessante é a *forma* como é construída. E é esse processo de construção que envolve aquilo a que podemos chamar uma poética da leitura.

Num ensaio sobre a posteridade do Livro de Mallarmé, Daniel Moutote faz uma distinção entre dois termos que são, no fundo, dois modelos de escrita - o *volumen* e o *codex*:

⁸⁷ É importante reforçarmos esta noção de *organicidade* pois, como salienta João Barrento, “negando-se a ser um todo, o fragmento acolhe todas as manifestações dispersas e múltiplas do ser” (2010: 65).

Nous proposons de présenter la conception mallarméenne comme opposant au Livre traditionnel, que de la Bible à Zola déroule une histoire, le Livre moderne, constitué par les fiches d'une production poétique, à la fois instantanée, renouvelée et discrète: c'est-à-dire d'opposer au *Volumen* le *Codex* dans la production littéraire post-mallarméenne. (Moutote, 1988: 6. *Itálico do autor*).

O projecto de *Livro* de Mallarmé seria, por excelência, uma obra aberta que perderia uma ordem sintagmática para alcançar, como diz Umberto Eco, um “sentido completo” (Eco, 1989: 80)⁸⁸. Mas existe, nesta descrição de Moutote, uma diferente concepção relativamente ao que habitualmente chamamos livro, que implica modelos diferentes em termos da relação com o leitor. O *Volumen* aparece como uma imagem de continuidade, enquanto que o *Codex* tem um carácter fragmentário. Segundo Moutote, o *Livro* de Mallarmé insere-se nesta segunda tipologia e desenvolve-se contra uma noção de livro como totalidade fechada⁸⁹. A imagem do livro *costurado* associada ao *Codex* acentua a ideia do carácter fragmentário da obra, mas também do esforço em re-ligar os vários fragmentos. Um acto que tem ainda a ver com a arquitectura do livro que, para Helena Buescu, pode implicar “un sens compositionnel et performatif” (Buescu, 2003: 54). Ora, se esta arquitectura é

⁸⁸ Para Eco, o facto de a obra se apresentar como uma estrutura *aberta* reflecte a nossa ambiguidade enquanto ser-no-mundo (Eco, 1989: 292). Ora, segundo esta perspectiva, a abertura total da obra permitiria uma aleatoriedade, fruto da realidade empírica do sujeito, logo, fragmentada. Dito de outro modo, seria a própria fragmentação do sujeito a impedir a formação de uma obra como totalidade.

⁸⁹ *Vide*: “C'est dans ce *Codex* aux virtualités infinies que notre époque a reconnu ses Maîtres Livres, ceux qui sont reçus comme dispensateurs de leçons parce qu'ils retiennent dans sa variété la leçon des acts poétiques de création intellectuelle de tout une existence d'homme, mais encore parce qu'ils permettent d'en varier à l'infini la performance au gré et au goût du seul maître en morale que chacun soit prêt à admettre: soi-même” (Moutote, 1988: 10). Para Eco, o facto de a obra se apresentar como uma estrutura aberta reflecte a nossa ambiguidade enquanto ser-no-mundo (Eco, 1989: 292). Ora, segundo esta perspectiva, a abertura total da obra permitiria uma aleatoriedade, fruto da realidade empírica do sujeito, logo, fragmentada. Dito de outro modo, seria a própria fragmentação do sujeito a impedir a formação de uma obra como totalidade.

premeditada, “c’est-à-dire fruit d’une réflexion qui justement, dans le contexte, veut s’ échapper à la pensée de l’ inspiration” (*ibid.*), o seu carácter fragmentário também o é. Para Maurice Blanchot, existe no livro (e na série, acrescentamos) “une intention calculatrice, la mise en jeu d’un pouvoir d’extrême réflexion, capable d’organiser nécessairement l’ensemble de l’ouvrage” (Blanchot, 1959: 305). Segundo Blanchot, a própria dispersão pode ser unificadora e totalizadora, pois o fragmento é a possibilidade de dizer o absoluto. A construção de uma arquitectura da obra reflecte-se na relação que pode existir entre os vários fragmentos que a compõem, “espaces qui sont entre eux, absence rendue visible et palpable par la nature complètement incomplète du fragment lui-même” (Buescu, 2003 46). Podemos, assim, definir o todo como uma relação funcional entre as várias partes que o constituem – não recusando a multiplicidade, o conceito de livro e de série que defendemos afasta-se, justamente, do *Livro* de Mallarmé pelas relações internas que se estabelecem. Ao contrário do projecto de *Livro* total, interessa-nos designar aqui o livro/série como um sistema plural, onde se podem estabelecer ligações (e des-ligações) entre as várias partes que o constituem.

Efectivamente, a experiência da totalidade não impede a criação de uma rede de relações entre as várias partes, até porque, como diz José Gil a propósito da poesia de Fernando Pessoa, “a totalidade não é o conjunto fechado de todas as sensações, mas a ubiquidade móvel do sentir de infinitas sensações” (Gil, 1999: 117). A fragmentação do livro/série dá também conta dos mecanismos de divisão do su-

jeito, ou seja, a fragmentação da escrita pode contribuir para a ideia de um *corpo em crise*. O *livro* e a *série* podem apresentar uma configuração delimitada, mas não necessariamente fechada, permitindo ao leitor/espectador o desdobramento dos vários núcleos de significação. Se, como vimos, as obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder trabalham uma ideia de reconfiguração do corpo, então a abertura do livro e da série reflecte-se também na hipótese de um corpo fragmentado. Ao escrever-se fragmentariamente⁹⁰, a dispersão pode deixar marcas na representação do corpo.

A importância do fragmento para a interpretação é algo que consideramos pertinente no tocante às obras dos dois autores em estudo. Para além da sua materialidade, revelada na construção do *livro* e da *série*, o fragmento em si tem disponibilidade para significar, quer no próprio poema, quer na fotografia. De forma distinta, as obras dos dois autores configuram-se em função desta relação entre uma totalidade fechada e aberta. No caso de João Miguel Fernandes Jorge, o *livro* não se fecha sobre si, mas valoriza uma lógica interna própria que nos permite falar de uma arquitectura onde os poemas são *costurados*, ou seja, pressupõe-se que quer as palavras quer os silêncios contêm potencialidades comunicativas, criando uma relação próxima com o leitor. Em Jorge Molder, a construção da *série* não renuncia também a esta relação autor/espectador, pelo contrário, aproxima-a do espectador, que tem a seu cargo uma releitura do “irreconhecível (in-conhecível) que há no conhecido” (Barrento, 2010: 147).

⁹⁰ Como diz João Barrento, reportando-se ao célebre verso de Hölderlin (*Dichterlich Wohnt der Mensch...*), “fragmentariamente habita o homem esta Terra...’ Habita e escreve” (Barrento, 2010: 76).

Não conhecendo várias reedições, à excepção da compilação dos livros publicados entre 1971 (*Sob Sobre Voz*) e 1989 (*Pelo Fim da Tarde*) na *Obra Poética* em seis volumes editados pela Presença, podemos dizer que a obra de João Miguel Fernandes Jorge foi pensando o âmbito da sua recepção. Sintoma disso é, sem dúvida, a presença dos elementos paratextuais dos livros de João Miguel Fernandes Jorge que põem em evidência o cuidado do autor na preparação de cada obra. Concentremo-nos, em primeiro lugar, na *Obra Poética* do autor. No primeiro volume (1987), é inserida uma nota final onde se cumprem alguns objectivos: dar conta do tempo a que remontam os dois livros de poesia compilados (*Sob Sobre Voz* e *Porto Batel*); as alterações que surgiram nesta reedição- “O prefácio do Ruy Belo e o posfácio de Joaquim Manuel Magalhães para *Sob Sobre Voz* já não os incluo nesta edição”, diz João Miguel Fernandes Jorge, assim como “No começo vem em epígrafe uma passagem da *Ética Nicomaqueia* (de resto, mantive todas as epígrafes nos dois livros)”. São aqui dadas várias pistas de leitura, sobre o facto de estarmos perante poemas que são “imagens, fantasmas (...). Imagens que estão a passar, acabaram de passar, irão passar” (Jorge, 1987: 107). Acaba por se dizer que o livro é constituído por poemas-*imagens*, reforçando a fixação do instante no próprio poema, pois, como diz Roland Barthes, “é cada momento que é inteligível e não a duração” (Barthes, 1976: 113). Por isso mesmo, não interessa estabelecer uma correspondência entre cada poema e a realidade, pois “não sabemos se alguma vez, sequer, existiram; mas sempre imagem, coisa manifesta” (Jorge, 1987: 107). Cria-se aqui uma ideia de livro que vai contra a noção de uma continuidade, dado que estamos perante poemas-*imagens* que, no entanto, preservam uma forte noção de construção: “É-me difícil

voltar a lê-los [os livros], cortar uma ou outra palavra, suprimir um acento porque a ortografia o fez cair em desuso” (*ibid.*). Dá-se conta de um prévio trabalho de construção sobre cada poema, que se mantém intocável. O mesmo se passa no segundo volume da *Obra Poética* (1987) onde, na Nota final ao livro, se volta a referir a não reescrita e reconstrução: “Pensei cortar muito ou mesmo fazer desaparecer alguns dos poemas de *Alguns Círculos*, o que não acabou por acontecer, apesar de não gostar deste meu livro desde a sua publicação” (Id., *ibid.*: 161). Mas é o próprio autor quem coloca a questão da relação entre o livro e a sua recepção, cabendo ao leitor a possibilidade de um novo olhar: “São livros, estes meus livros, que nos trazem um olhar obscuro porque desaparecido há muito do nosso lado. Mas esse olhar não deixa de ser ainda sedutor e bem capaz de registar pequena forma de prazer. Dirá o leitor (!) [sic] se assim poderá ou não ter lugar” (*ibid.*). A intocabilidade dos poemas transmite a ideia de uma arquitectura do livro cuidadosamente pensada, mas simultaneamente aberta aos diferentes movimentos de leitura. Como nota Helena Buescu, a própria aparência de ordem obriga-nos a considerar o *carácter precário* de toda a leitura (Buescu, 2003: 55).

No caso de *Turvos Dizeres*, o volume divide-se tematicamente em subcapítulos, tais como “A ilusão veemente”, “Jain Crichton Smith”, “Heraclito”, “Chick Corea Piano Improvisations”, “A Praia” e “As recompensas”. Aparentemente fragmentado ao nível da sua estrutura interna, existem no livro, mais precisamente em cada subtítulo, elos de ligação temáticos e formais. No subtítulo “A Praia”, o mar e a praia são o cenário escolhido para 12 poemas, enquanto no subtítulo “Chick Corea Piano Improvisations” os oito poemas assumem-se formalmente como uma

sequência de imagens (picture), quase todos de forma breve, variando entre um e 13 versos. O mesmo se passa no livro *Alguns Círculos*, dividido por numeração romana em cinco partes. Na edição de 1974 (Moraes Editores), o livro abre com a secção “Da Crónica do Rei Pedro mais Alguns Capítulos”, que vem na sequência da publicação da “Crónica” em 1973, seguindo-se uma segunda parte constituída por cinco grupos intitulada “Alguns Círculos”. Na *Obra Poética*, a “Crónica” desapareceu, tendo início o livro na parte I dos “Círculos”. Apesar desta reconstrução, a aparente fragmentação que se parece manter neste livro acaba por encontrar uma continuidade na sugestiva imagem dos círculos. A forma circular ou cíclica vai-se repetindo: “um quarto de um círculo de lua” (1987: 121); a queda do corpo “sobre o espaço do espírito / vagabundo” (Id., *ibid.*: 132); a repetição das coisas no tempo - “Esta árvore pode ser repetida no tempo as vezes que quisermos” (Id., *ibid.*: 35); “o círculo do ar” (Id., *ibid.*: 136); “a pedra lançada para a água / os círculos / os círculos onde longe muito longe” (Id., *ibid.*: 145). Há que destacar também a forma cíclica de alguns poemas, como em “A cidade busca em si o que / encontra em si mesmo”, em que, num dodecástico, o último verso retoma o tema do poema: “A cidade a cidade é o corpo seguro de todas as coisas” (Id., *ibid.*: 89). Veja-se ainda o poema “13 de Novembro de 1973”, dividido em três estrofes (uma quintilha, uma septilha e uma quintilha), em que a última estrofe, para além de recuperar a mesma estrutura da primeira, bem como a mesma rima (ABCCD), termina numa inversão do predicado no fim do verso e num desdobramento do primeiro verso em dois (“as horas da manhã” e o predicado “seriam”):

Seriam as horas da manhã.

(...)

As horas da manhã. Um corpo inteligente sigo.

Neste instante seriam. (Id., *ibid.*: 109)

A noção de circularidade prende-se ainda com uma espécie de elo temático que une todas as partes do livro, frequente, aliás, na obra de João Miguel Fernandes Jorge: a relação do sujeito com a memória e, mais precisamente, com o seu passado. Uma subjectivização que, como salienta João Barrento, se acentua a partir de “Círculos III”, onde “assistimos a um progressivo rarefazer da substância poética de base sociológica (...) Os círculos alargam-se, e tornam-se mais ténues os indícios que ligam a expressão a essa substância de base, que agora se concentra, repetida e insistentemente, em situações de distantes vivências ‘junto ao mar’” (Barrento, 1975: 74). A objectividade de uma consciência político-social dá, progressivamente, espaço a um subjectivismo, onde o sujeito transpõe a realidade objectiva para o seu próprio mundo e transforma a crónica de um tempo histórico e cultural em mero pretexto para falar da sua experiência.

O trabalho de memória volta a ser o principal impulsionador da criação numa obra como *Direito de Mentir* (Arcádia, 1978). Numa Nota final ao terceiro volume da *Obra Poética* (1988), João Miguel Fernandes Jorge mostra-nos como uma nota pode ser muito mais do que um apêndice de circunstância. Pelo contrário, as suas linhas contribuem de forma estimulante para a compreensão da gesta que se encontra na origem de um livro:

Direito de Mentir é um livro de que particularmente gosto. Inclui dois títulos anteriores: *Cartucho* (edição dos autores, 1976) e Man Ray, *Oito Tiros À Sua Morte* (O Oiro do Dia, 1977). *Cartucho* (...) foi um cartucho mesmo e onde me acompanharam o Joaquim Manuel Magalhães – a quem se deve a ideia –, o António Franco Alexandre e o Helder Moura Pereira. (Jorge, 1988: 145)

Existe claramente uma valorização do experimentalismo linguístico e poético no acto de amarrotar poemas dispersos e de os colocar dentro de um cartucho atado com um cordel, algo que claramente interroga a tradição do *Livro de Mallarmé*, resolvendo a sua materialidade num conjunto de ‘papéis’ cuja leitura será sempre aleatória. Importa não esquecer que estamos no início dos anos 70, um período marcado pelo poder de atracção do experimentalismo (Martelo, 2010: 155-180; Morão, 1993: 75-77). Esta relação com as tradições permite a existência de uma proliferação de estilos e linguagens privados (Eysteinson, 1992). No que diz respeito ao *Cartucho*, dificilmente poderemos falar de ‘publicação’, dado que se trata de uma colecção de poemas soltos de quatro poetas. Estamos, sim, perante um gesto provocatório, a relembrar o espírito da chamada “Pop” anglo-americana, que rompe com a su-bordinação aos Modernismos ainda evidentes na década de 60. O que é curioso é a não-arquitectura do objecto, constituído por poemas-fragmentos de quatro vozes diferenciadas.

Contudo, em *Direito de Mentir* (1978) e na *Obra Poética* (1988), João Miguel Fernandes Jorge sente necessidade de organizar poemas, investindo na forma do *livro*. Ora, a insistência sobre a reapresentação gráfica dos textos testemunha um repensar da obra, como se o autor costurasse cada poema e encarasse o livro resultante como mais do que a soma das suas diferentes partes. Cabe, sim, ao leitor interpretar a passagem de um livro em folhas soltas, com “poemas bem amarrados” (Id., *ibid.*: 145), para a defesa de um livro costurado. O livro, dividido em seis subtítulos, abre com “De um caderno comprado em Peniche”, seguido de “Poemas que estavam no Cartucho e outros que podiam lá ter estado”. Em *Direito de Mentir* podemos dizer que encontramos cenas do quotidiano que se cruzam com relações contextuais de diferente natureza - relações de parentesco, amorosas, políticas, entre outras. É neste campo - o da experiência do olhar sobre o real⁹¹ - que se move a poesia de João Miguel Fernandes Jorge. É aqui que reside o direito do poeta, a arte de mentir⁹², o “escrever a relação retrospectiva da intenção e do acto” (Id., *ibid.*: 92). Cada um dos cinco subtítulos limita bem o próprio discurso. À excepção da terceira e quarta partes, existe um jogo entre a palavra e o número. Veja-se a primeira parte, constituída por 10 poemas, sendo que os oito primeiros estão numerados de 1 a 8, dispensando os títulos. Entre 8 e 10, a sequência numérica é interrompida pelo nono poema ao inserir um sintagma nominal - “Paisagem de Montanha com Arco-Íris”. O mesmo se passa na quinta parte, onde o algarismo 9 dá lugar a um título, ou ainda na terceira parte, “Évora”, onde as três primeiras partes que a compõem têm

⁹¹ Diz João Miguel Fernandes Jorge: “Para acompanhar e tornar transparente esta cidade é necessário seguir, / noite fora, ruas e praças” (1987: 90). Existe uma agilidade na descoberta do real, “noite fora”, só possível pelo reconhecimento das coisas através do olhar. É a partir dessa visão do mundo que o poeta cruza as suas percepções exteriores com as suas fantasias e memórias.

⁹² Como diz Jorge Fernandes da Silveira a propósito da intenção e do acto de mentir, “o direito de mentir é universal e que, na poesia portuguesa, ele já foi institucionalizado por Pessoa - ou de evocar até o Húmus, de Raul Brandão: ‘Criamos tudo - e a mentira’ (Silveira, 1980: 71). Do mesmo modo, também Oscar Wilde acabaria por se queixar do declínio da mentira (*The Decay of Lying*, 2010), do mesmo modo que Hannah Arendt (1967) chamou a nossa atenção para uma mutação na história da mentira - apenas asna modernidade é que a mentira teria alcançado o seu limite absoluto.

valor de numérico (“Um”, “Dois”, “Três”), alternando depois novamente a cadeia verbal com a cadeia numérica, que instaura uma nova ordem ao passar para “10 Era o meio de agosto. Os vendedores”. Esta alternância instaura ao longo do livro uma nova ordem e, de algum modo, uma descontinuidade que joga com o leitor, mostrando-nos como a linguagem poética é autónoma e assimétrica.

Talvez possamos incluir, de algum modo, a obra de João Miguel Fernandes Jorge num projecto de livro centrado sobre a relação entre a forma concisa do poema e a organização do livro *costurado*, figuração evidente do codex, onde se acentua o gesto de re-ligar os poemas aparentemente separados entre si. É João Miguel Fernandes Jorge quem o diz na Nota final ao quarto volume da *Obra Poética* (1991): “Cada verso aqui escrito é a enumeração da minha evidência. Não me sinto muito responsável por eles, mas também não os posso ignorar. Eles formam um chão que é, à vez, absoluto e particular e relativo, acabado e por acabar, uno e multifacetado e dividido pela particularidade que sempre surge no terreno de oposição e aparência a que julgo não poder deixar de submeter a criação poética” (Id., *ibid.*: 262). O sujeito caracteriza cada verso como uma “enumeração” da sua presença e visão do mundo. É curiosa a referência a esta figura de estilo, que repousa sobre uma sequencialização e que tem como propósito uma intensificação ou acumulação de argumentos no discurso. Como se cada verso, seguindo a lei da *brevitas* própria do fragmento, vivesse também da sua relação com os outros e encontrasse sentido na própria capacidade associativa da linguagem.

Publicado em 1977, pela Moraes Editores, *Crónica* reúne cerca de cinquenta poemas que já haviam sido publicados noutros volumes. Trata-se de um gesto

deliberado de republicação de um poemário que, mais uma vez, tem um elo de união temático. Na edição de 1977, o livro segue uma estrutura organizada onde se dispõem os poemas já publicados e poemas inéditos em sequências ordenadas cronologicamente. Estes poemas reportam-se sobretudo a referências histórico-culturais, mais precisamente em torno do rei D. Pedro e do seu reinado. Cada título de poema é, aliás, indicativo do seu conteúdo. Um título como “Do reinado Delrei Dom Pedro, Oitavo Rei de Portugal, e das condições que em elle avia” move-se em torno da representação de uma determinada acção, a fim de focar como cada poema acaba por experimentar um tom narrativo. Veja-se, a título de exemplo, o fôlego discursivo dos seguintes versos, que prescindem de qualquer pontuação, bem como o coloquialismo próprio desta poesia: “Suporto desde a minha nascença a visão da minha morte / o denso nevoeiro do outono casa de caçadores / moços de monte aves cães pertença de tal jogo o meu / no outono que levou” (1991: 17). Existe ainda um movimento no tempo e no espaço, tendo como horizonte a história. Parte-se de um período identificável da História de Portugal para se saltar para o universo do sujeito poético: “o nosso trabalho consiste / em ultrapassar esta primeira imagem da crónica” (Id., *ibid.*: 20), isto é, está reservado ao poeta mais do que dar apenas conta dos factos históricos. O poeta integra-os em contextos presentes e dialoga com essas referências, figuras e acontecimentos. Contudo, apesar de esta ser assumidamente uma colectânea, nela encontramos um critério de unidade e de coerência temáticas: assumindo o formato de crónica histórica, a temática está exclusivamente voltada para Portugal e para uma determinada época histórica.

O mesmo se passa em *O Roubador de Água* (1981), onde as várias referên-

cias apontam para um espaço nacional (geográfico, cultural). Por isso mesmo nos aparecem personagens como o rei Carlos ou Diogo de Azambuja. O trabalho sobre a forma *livro* parece fazer-se através da procura de uma unidade temática que permita a articulação dos vários poemas e dos vários subcapítulos.

Peça fundamental deste processo é sempre o leitor. Diz João Miguel Fernandes Jorge na Nota final ao quinto volume da *Obra Poética*: “Resta-te, leitor, a estranheza da dúvida, que talvez seja, quem sabe, o melhor da sua leitura” (Jorge, 1996: 171). Dirigindo-se ao leitor, o autor implica-o no processo de construção da própria obra. A linha que *costura* os poemas entre si ganha corpo a partir da sua leitura. É o próprio autor a colocar esse poder nas mãos do leitor, o de receber e avaliar cada poema. Existe nestas notas uma espécie de ordem de leitura implícita - elas traduzem o contexto de criação de cada obra e acabam por solicitar uma releitura.

Porém, esta releitura tem também as suas exigências. Será talvez neste ponto que a imagem de um todo constituído por fragmentos se afasta da ideia de fragmentação hermenêutica que parece sugerir. A palavra “correntes” está presente no título de uma das suas mais recentes obras, *Invisíveis Correntes* (2004), e determina, de algum modo, o tipo de leitura que se espera do leitor. O pressuposto da organicidade do todo funciona como tentativa de incentivar o leitor a encontrar no livro esses elos invisíveis que unem os vários fragmentos e que são uma antecipação do todo. Ao contrário de outros livros, aqui cada poema tem um título distinto, não se dividindo em partes. À excepção dos poemas “Arcádia I, II, III, IV, V, VI e VII” e de “Cremaster Cycle I, II e III”, onde se estabelece através do numeral uma relação ordenada dos poemas (apesar de, note-se, estes estarem dispersos ao longo do

livro), todos os restantes títulos nos remetem para episódios do quotidiano do poeta. Talvez faça sentido distinguirmos, numa espécie de parêntesis, leitura de releitura. Se falarmos de uma leitura que progride linearmente até ao fim do livro, este pode parecer uma sequência de fragmentos: quase todos os poemas têm lugar num tempo passado, mas em espaços e circunstâncias diferentes – de Vale Colmeias passamos para um jantar com convivas e seguimos para o Convento de Santa Maria de Amoster ou para o jardim do Palácio Pimenta, e assim sucessivamente. Contudo, a releitura mostra-nos uma repetição temática em que as várias ligações do poema se revelam. Justamente, existe um elo metonímico em cada poema que nos compele a reler o livro duas vezes em função da epígrafe do livro: “Um Invisível Corrente: formulário explicativo de determinada operação cambial não fundamentada em documentos” (Id., *ibid.*: 7). Esta segunda leitura acaba por estar implícita desde o começo do livro, na medida em que o leitor é levado a ler em função da possibilidade de mudança dentro do próprio volume (*operação cambial*).

Aquilo que nos interessa na metonímia é o seu princípio gerador – a associação por contiguidade. A contiguidade pode implicar os factores espaço e tempo, enquanto a sinédoque trabalha sobretudo com o princípio da inclusão ou, como diz Kelly Basílio, da “relation *intégrante* d’appartenance” (Basílio, 1993: 75). Tendo por base um princípio de contiguidade entre dois significados, este é também um tropo com uma dupla propriedade – contiguidade ou, numa relação mais livre e em alternância, conotação⁹³. É justamente esta associação de ideias que nos per-

⁹³ “Pour qu’il y ait métonymie, il ne suffit donc pas qu’il y ait contiguité ou connotation, il faut qu’il y ait à la fois l’une et l’autre” (Basílio, 1993: 87).

mite estabelecer elos de ligação entre os poemas. Se, através da epígrafe, João Miguel Fernandes Jorge mobiliza a atenção do leitor para estas possíveis ligações, cada poema acaba por funcionar como uma efabulação pessoal da história, rente aos acontecimentos do quotidiano. O poeta parece montar um dispositivo em que os poemas confirmam a singularidade subjectiva de cada experiência. A metonímia é, a nosso ver, o princípio que pode dar contiguidade aos fragmentos, essas micrototalidades que são os poemas, que constituem o livro.

Partindo da relação do sujeito com o seu tempo, um poema como “A Infância de Cristo” (Id., *ibid.*: 27) remete-nos para um episódio bíblico. Essa relação está sobretudo presente nos três primeiros versos: “Noite, disse o anjo. Maria, José – pai de família – , o / centurião, a infância, o sonho de Herodes, a /fuga, a chegada a Saïs”. Porém, ao longo do poema, apercebemo-nos de que esta é uma metonímia da vivência do poeta, transposta para o “Natal de 2002” e para a sua própria infância (“A banda do Carvalhal, ainda a oiço pela noite de dezembro / cortejo de figuras, a infância”). Para além do cruzamento de episódios históricos e culturais com a sua própria vivência, existe também, na obra de João Miguel Fernandes Jorge, um jogo interno com referências da sua obra. No poema “Palavras dos Remadores” (Id., *ibid.*: 74), existe uma clara referência à obra *O Regresso dos Remadores* (Jorge, 1996) e uma relação metonímica com esse universo: “Não vi / o barco nem os remadores” (Jorge, 2004: 74) estabelece uma relação de contiguidade com versos como “E via os barcos / claros e desertos” (Jorge, 1996: 42), mas também para o universo das cantigas de amigo da poesia trovadoresca. Ambos os poemas, separados por oito anos de publicação, acabam por ter um ponto em comum: a recordação de um

passado. O cruzamento do passado pessoal com o passado literário do poeta pode projectar o leitor novamente para o início do livro, a fim de o reler à luz da memória difusa dos ambientes e da duração dos acontecimentos.

Nesse sentido, mesmo estabelecendo-se no livro um percurso sem ordem cronológica, nele é possível encontrar um circuito de retrospectão que une os vários poemas através de uma relação de contiguidade. Existe, no fundo, a tensão entre duas ordens de tempo: a da leitura e a da releitura. Apenas na segunda, ela própria repetição de um percurso, se foca este circuito de ida e volta, esta sequência temporal não ordenada cronologicamente, mas que nos mostra como é possível conciliar o fragmento com o todo e como, na descontinuidade natural da escrita, se pode evidenciar uma consciência de construção de arquitectura do livro.

A questão da construção da obra pode-se também aplicar à fotografia de Jorge Molder. Uma das questões que mais tem sido colocada a propósito da obra de Jorge é a existência ou não de uma narrativa ficcional em cada série. Acontece na obra de Jorge Molder algo de semelhante ao que encontramos em João Miguel Fernandes Jorge - existe uma aparente fluidez temática que acaba por operar na série como um contínuo visual. Há, contudo, em cada série, individualmente considerada, formas de fragmentação resultantes do intervalo que existe entre as imagens, espécie de lapso temporal que desafia o leitor à sua descodificação. Falamos, naturalmente, do momento do corte e da obturação que marca objectivamente a fragmentação em cada série. O facto de recorrer a séries fotográficas, em detrimento de imagens isoladas, é uma das componentes essenciais na obra de Jorge Molder. Utilizada em larga escala a partir dos anos sessenta, a série pode associar-se à ideia

de fragmentação e de repetição. A série possui, por si só, um carácter descontínuo devido aos intervalos que existem entre as suas imagens. Ela é elíptica pois, ao repetir posições do corpo e objectos, é também intercalada por vazios que, paradoxalmente, contrariam esse princípio de repetição. Justamente, a repetição será o facto essencial de uma série fotográfica - repetem-se os temas e as próprias formas, a ausência e a presença do sujeito.

Existe, contudo, uma distinção que devemos fazer entre série e sequência, geralmente reportada ao universo cinematográfico e à ideia de movimento e de narrativa. Philippe Dubois (1992: 183), ao estabelecer uma relação entre a fotografia e o cinema, acaba por distinguir dois tipos de sequência, a relacionada com o movimento e a derivada de uma relação com um princípio narrativo. Para Dubois, a fotografia opera a partir de um corte por continuidade e constitui-se sempre numa paragem. Se Dubois acaba por insistir na questão do movimento, um autor como Perin Emel Yavuz (2007) define a série como uma sucessão ordenada de imagens, dependente de um fluxo temporal, e a sequência como o desenvolvimento de uma lógica narrativa.

É certo que o princípio de representação de um determinado movimento da sequência, herdeiro da cronofotografia, está presente em algumas séries de Jorge Molder, como vimos até aqui. No entanto, parece-nos não existir nelas um efeito narrativo. Existe sim uma tendência para a ficção em cada conjunto de imagens, associada a um contínuo movimento do corpo, uma das vertentes essenciais da obra de Jorge Molder que domina a série fotográfica. Jorge Molder elege um conjunto de poses fixas cuja exposição em série nos pode conduzir a uma ilusão de movimento.

Contudo, o que nos parece mais interessante na obra de Jorge Molder é a forma como se constrói a série a partir do princípio de fragmentação: cada imagem individual que compõe a série pode ter sentido fora da totalidade em que se inscreve, mas ganha uma nova leitura se vista como parte de um conjunto de imagens inseridas numa construção ficcional.

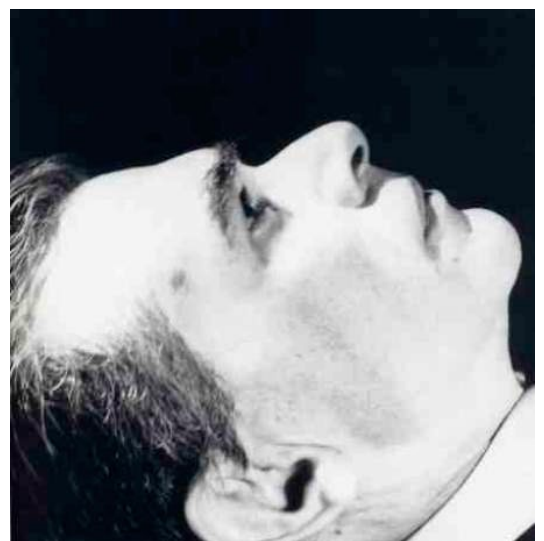
O trabalho de Jorge Molder envolve directamente o espectador na encenação da imagem - nesse instante, cujo princípio ou desenlace desconhecemos, o espectador é convidado a implicar-se no momento que convida à significação e à interpretação. Como salienta Paula Morão, “portrait and, moreover, self-portrait demand a series of mental procedures and stylistic choices which confront the artist and the writer with the difficult task of getting of his/her finished image as a result of self-representation” (Morão, 2007: 264). Esta dificuldade de construção do auto-retrato prende-se, como diz Derrida, com a relação com o outro: “Como as Memórias, o Auto-Retrato aparece sempre na reverberação de várias vozes. E a voz do outro comanda, faz retinir o retrato, apela-o sem simetria nem consonância” (Derrida, 2010: 70).

Justamente, Nuno Faria identifica aquela que pensamos também ser a grande questão que Molder nos coloca, transversal à sua obra: “Qual a origem e qual o destino de cada imagem, que trajectória descrevem este corpo e este rosto?” (Faria, 2006: 19). Se em cada série encontramos pequenos gestos que diferenciam as fotografias, podemos falar da produção de *diferença*, mas também de uma tentativa de organização dessa descontinuidade. Referimo-nos, por exemplo, ao facto de todas as séries de Jorge Molder terem um título que, de algum modo, estabelece um

elo de ligação entre as imagens de cada série. É, aliás, o próprio Jorge Molder quem dá a sua definição de série:

Chamo 'séries', para usar um estilo filosoficamente consagrado, a modelos unívocos e inequívocos de tempo, de pertença e ainda de outros atributos que tenho dificuldade em tornar claros. Sei muito bem quando começa, consigo descobrir como acaba, sou capaz de entender os elementos constitutivos, mas o funcionamento e a sua ocorrência escapam-me por completo (Baptista, 2006: 154).

O elo temático em cada série de Jorge Molder e, de um modo geral, na sua obra, parece-nos ser a reconfiguração ou metamorfose do corpo: exposto à luz ou ocultando-se na sombra, captado com maior ou menor velocidade, o corpo é manipulado. Uma série como *Anatomia e Boxe* (1996), numa clara remissão ao teatro anatómico e ao ringue de boxe, é, como vimos, uma arte de exposição da manipulação do corpo plástico e das suas transformações.



Anatomia e Boxe (1997)

Fig. 42, 43

Nestas duas imagens, que surgem numa sequencialidade, o rosto é captado de perfil, com uma clara incidência de luz que o torna ainda mais visível ao contrastar com o fundo negro. A atmosfera criada implica uma espécie de silêncio e alguma perturbação pelo facto de o sujeito parecer aguardar algo, como se de um ritual se tratasse. Apesar de parecerem idênticas, existe nestas duas imagens uma transformação do corpo: na imagem da esquerda, o rosto parece mais inclinado, dando-nos menos a noção de todo, enquanto na imagem da direita podemos ver o cabelo, a orelha e o colarinho. Esta estrutura anatómica que privilegia a cabeça repete-se, por exemplo, numa série como *Condição Humana* (2005), constituída por um conjunto de 13 fotografias, onde existe, mais uma vez, um princípio unificador: todas as fotografias são auto-representações frontais do artista, mas o que introduz a diferença entre elas é uma espécie de léxico de gestos, como se o artista tentasse através deles estabelecer uma espécie de diálogo sem palavras com o espectador.

Assim, apesar do princípio do fragmento que encontramos em cada fotografia, ao retratar partes do corpo do artista (aqui sim se trata da figura da sinédoque), podemos falar de uma contiguidade na série. Veja-se o caso de uma das séries mais marcantes no percurso de Jorge Molder, *The Secret Agent* (1991):



Fig. 44, 45 e 46
The Secret Agent (1991)

Dentro desta série, encontramos uma espécie de sub-núcleo constituído por imagens de caixas - doze caixas abertas e uma caixa fechada. Destas caixas vão saindo diferentes objectos (lentes, penas, gelo, fumo ou, simplesmente, nada). Da mesma série faz parte um outro sub-núcleo que, de algum modo, se relaciona com este: um conjunto de contentores, mais precisamente uma bateria de vidro vazia que serve também para a exploração de várias possibilidades combinatórias. Sendo um repositório ao qual podemos atribuir um certo simbolismo - microcosmos dentro do universo ficcional de Molder -, parece-nos irrelevante tentarmos descobrir na obra de Molder um significado unívoco. Isto porque o que é mais interessante, para além da simbologia da caixa e do seu conteúdo, são as suas possibilidades combinatórias, assim como dos sub-núcleos da série, que funcionam como um puzzle. Os objectos de cada caixa funcionam como metonímias relativas às evidências e à efemeridade da própria vida.

Podemos isolar uma fotografia de Jorge Molder, mas mais interessante será vê-la no conjunto em que é inserida. Como diz François Soulages, “L’art est comme le sport collectif, il fonctionne como système” (Soulages, 1998: s.p.). É interessante esta noção de *sistema* que implica várias possibilidades combinatórias. Com efeito, Jorge Molder tem o poder de *jogar* com as séries, criar sub-núcleos, recriá-los quase indefinidamente. O acto de seriar as fotografias, mesmo que encaremos cada uma delas como um fragmento, é já uma forma de lhes atribuir alguma ordem, quer ao nível do referente, quer ao nível do ponto de vista adoptado nas fotografias. Apesar de podermos cair na tentação de dizer que existe, de algum modo, uma repetição na sua obra, como na série *Comportamento Animal* (2002), onde se fixa o movimento

da presença enigmática do sujeito e do seu olhar, existem diferenças no tratamento das várias imagens. E, seja como for a primeira noção de repetição implora conjecturar sobre uma relação assim estabelecida



Fig. 47, 48, 49
Comportamento Animal (2002)

Todas as imagens desta série sugerem o mesmo estilo, os mesmos referentes, a mesma atmosfera e o mesmo ponto de vista, contudo, existem pequenas diferenças entre as fotografias. Esta série consiste num conjunto de imagens de olhos, mas, na verdade, o olho é retratado como fragmento, já que em cada imagem só vemos um único olho que nos remete para a sua série de 1989, *Uma Taxidermia de Papel*. O facto de se retratar um olhar eleva a fragmentação ao próprio conteúdo das fotografias. O trabalho com a luz que faz incidir um brilho especial no olho captado contribui ainda mais para que esse olho nos pareça aumentado. Mais uma vez, como nos auto-retratos, o olho emerge da sombra, do negro, acabando por ser potenciado através da iluminação. Mesmo tratando-se sempre do mesmo olho (o direito), ele parece diferente em cada imagem, quer devido à orientação da luz, quer pela própria abertura ou fechamento da pálpebra.

Parece-nos que as séries de Molder não procuram uma lógica interna, nem escolhem um território narrativo. Existem, sim, elementos que propiciam uma relação de contiguidade - ao trabalhar quase sempre com o mesmo elemento, que é o seu rosto, Jorge Molder usa modelos de construção corporal, de composição de imagens e da organização destas que lhe permitem pôr o seu corpo em jogo e em diálogo com o outro. Podemos talvez dizer que, progressivamente, o rosto foi tomando conta do corpo na obra de Jorge Molder e, ao longo das séries que nos desafiam a procurar analogias, o artista lança-nos o desafio da dissemelhança, enquadrado naquilo que é semelhante e idêntico. Esse espaço que se abre para o dissemelhante

⁹⁴ A este propósito refira-se a definição de imagem abstracta proposta por Xavier Baert: “Ce qui caractérise alors l’image abstraite, ce n’est plus sa supposée indépendance à l’égard de la figuration, ni même ses qualités matérielles, mais sa définition comme zones d’intensités” (Baert, 2000: 39).

revela uma zona de intensidades e um corpo que acaba por conduzir a representação a uma certa abstracção⁹⁴. Sujeito a transformações sucessivas, o corpo do artista revela-se, por vezes, de contornos indefinidos, como se se trabalhasse também sobre o seu apagamento. A série *Desconhecimento Imediato* (2005) será talvez aquela em que, através do desfoque, do uso de filtros e do preto e branco contrastado, melhor se tenta ocultar a própria expressão do rosto, criando assim uma espécie de *rostro abstracto*:



Fig. 50
Desconhecimento Imediato (2005)

Na obra de Jorge Molder, sobretudo ao nível de uma abordagem dos diferentes dispositivos de construção da série, de enquadramento e reenquadramento do corpo, como o uso de superfícies espelhadas, o desfoque, os contrastes entre o preto e o branco, somos convidados a um reflexão sobre os fundamentos das imagens e o recurso sistemático a séries fotográficas. A série enfatiza, assim, o carácter intersticial

do próprio acto fotográfico, bem como a reconfiguração do corpo assumida pela auto-representação que, ao longo da obra de Jorge Molder, revela um corpo em permanente transformação.

Esta possibilidade de pensar a fragmentação dentro do livro ou da série, uma descontinuidade presente na própria ideia de unidade, é, em João Miguel Fernandes Jorge e em Jorge Molder, sinal da própria liberdade criativa. a fragmentação revela, de algum modo, na literatura e na arte, uma superação de práticas disciplinares mais tradicionais, atravessadas agora por um ecletismo formal que aposta nas atitudes individuais dos seus criadores. Do mesmo modo, o *corpo em crise* pode não reflectir apenas um insuficiência por parte do sujeito mas, justamente, uma possibilidade de se pensar para lá dos limites da unidade.

Conclusão

“Preciso do testemunho, de uma tempestade, do regresso, suceda o que suceder”⁹⁵

O título escolhido para concluirmos esta dissertação, para além de nos permitir recordar algumas das questões essenciais aqui abordadas sobre a obra de João Miguel Fernandes Jorge, autoriza uma pequena reflexão sobre a forma como se explicita a contingência do sujeito através de três conceitos: testemunho, tempestade e regresso. Estas três manifestações poéticas conciliam-se com o que tentámos demonstrar até aqui, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge e na fotografia de Jorge Molder. Como vimos, existe uma posição do sujeito que (auto-)enuncia as suas necessidades, desde a vontade de *testemunhar* (compreender-se e encontrar a sua origem) à necessidade de entender as potencialidades da linguagem poética e artística (*tempestade*) e do próprio corpo nesta demanda (*regresso*) – em suma, um lugar onde tudo seja possível acontecer, no sentido de permitir uma revelação no seu estado primordial.

Pela nossa parte, o que pretendemos tratar num primeiro ponto foram as possibilidades de análise que a relação interartes, entre poesia e fotografia, pode ter, relacionando esta *liminaridade* com as possibilidades de representação do corpo. Acabámos por seguir o trilha do pensamento de W. J. T. Mitchell, quando diz:

⁹⁵ Do poema “Na Cela de São Jerónimo” (Jorge, 2004: 76).

“Language and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment – perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding” (1984: 503). Efectivamente, a fronteira entre a palavra e a imagem tornou-se permeável e, apesar de estarmos perante dois códigos diferentes, também as imagens podem ser entendidas como um signo que nos dá uma aparência da realidade. Não pretendemos contribuir para uma nova definição da essência da imagem, mas antes analisar a forma como poesia e fotografia podem ser duas disciplinas com vários pontos de contacto que reflectem também a evolução da própria sociedade. Interessou-nos entender de que forma se pode travar o diálogo entre duas formas de arte distintas, para concluir que a categorização *absoluta* das artes perde, cada vez mais, pertinência hermenêutica. A verdade é que, não só é possível comparar a imagem fotográfica a um texto, como podemos também encontrar uma relação de complementaridade e coexistência entre ambos. Tal como o texto, também a fotografia parece ter uma capacidade significadora (Sontag, 1979: 43) que reside no seu poder de representação: a este propósito, notou Walter Benjamin (1992) que a fotografia é sempre um modelo de inteligibilização do contexto em que é produzida. Texto e imagem pertencem assim a sistemas comunicativos diferentes, mas isso não significa que não possam partilhar o mesmo espaço intersemiótico ou os mesmos *topoi*, entre eles aquilo a que chamámos uma *reconfiguração do corpo*.

Juntam-se, certamente, a esta problemática da reconfiguração do corpo outros temas e motivos que não pudemos aqui tratar. Poderíamos considerar, por

exemplo, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge e na fotografia de Jorge Molder, um problema como a rede intertextual e de influências⁹⁶ sobre a qual as suas obras se constroem. Preferimos, no entanto, debruçar-nos sobre aquela que consideramos ser uma tendência que aponta um ponto em comum na arte contemporânea, através da tomada de consciência de um corpo fragmentado. Neste sentido, a poesia e a fotografia configuram-se como suportes de uma consciência que promove um intercâmbio entre o corpo, o mundo e o próprio poema/imagem. Para José Gil (1997), se a literatura é um espaço privilegiado onde se delinea uma espécie de cartografia de saberes, a partir dos discursos sobre o corpo, o corpo, que é também linguagem, parece ser o local onde a linguagem reside. O mesmo se passa em relação à fotografia contemporânea que, para Margarida Medeiros, regista uma imagem do corpo “assombrada pela dissolução da identidade” (2000: 151). Esta busca da fragmentação da totalidade segue, pois, um movimento de cisão, mediante o qual da representação do corpo se passa a uma sua reconfiguração, a capacidade de compreender como a imagem do corpo é passível de ser recriada.

Coube-nos, perante isto, tentar delimitar os potenciais sentidos do conceito de fragmento, para além da apologia romântica do fragmento como um *ourriço-cacheiro* (Schlegel). Existe uma distância entre a consciência romântica de fragmento e a consciência de fragmento na contemporaneidade, sobretudo com a primeira geração do Romantismo, em especial Novalis e Schlegel: o fragmento, enquanto forma concentracionária, surge como o suporte artístico por excelência, depend-

⁹⁶ Segundo Harold Bloom, a influência “é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta” (Bloom, 1991: 19).

ente da ideia de sistema e da indistinção dos géneros. O sujeito define-se, assim, pelo desejo de uma totalidade do próprio mundo, o *absoluto poético* de Lacoue-Labarthe e Nancy (1978), que, para se atingir, exige que passemos sempre pela fragmentação.

Aquilo que nos parece estar em jogo é que o fragmento existe numa relação com outros fragmentos, e é o resultado de uma *exigência fragmentária* (Blanchot, 1980) que indicia três aspectos: 1) o fragmento é uma forma que acolhe manifestações dispersas e pressupõe uma linguagem do inacabado; 2) as dicotomias ausência/presença, ocultação/desvelamento, continuidade/descontinuidade são constitutivas do fragmento; 3) apesar da contenção da forma, que encontra no Romantismo o seu expoente, o fragmento está sempre articulado com uma forma de totalidade (algo que, aliás, o próprio Romantismo não negará, ao remeter a prática da escrita fragmentária para a noção de sistema).

A questão que aqui se coloca é: perante esta vontade do fragmentário na contemporaneidade, quais as consequências que a crença numa essência fragmentada do sujeito pode ter? Neste sentido, procurámos ver, em João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder, de que forma o corpo é reconfigurado através do fragmento. Nos dois autores em estudo, encontramos, a par da meta da totalidade, as noções de perda e vestígio como constitutivas do sujeito. Como diz João Barrento, “o fragmento, de tempo ou de escrita, revela assim a sua condição metonímica, a sua dimensão eucarística: ao dizer ‘Isto é o meu corpo’ sabe que esse corpo, na sua dimensão total, está ali e não está ali” (2010: 70). Ou seja, podemos afirmar que no fragmento se manifestam várias dicotomias, pois, como dissemos, ele assenta sempre na dialéctica entre fragmento e totalidade. Contudo, ao contrário daquilo que Benjamin considera como a estrutura alegórica do fragmento romântico, parece-nos

que estamos aqui perante um problema de irrepresentabilidade do todo e, mais do que isso, de impossibilidade da sua apreensão enquanto forma una. Daí o termos utilizado a expressão de Ieda Tucherman, *crise do corpo*, para designarmos aquilo que nos parece ser uma reconfiguração do corpo em função do conceito de fragmento. Nas obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder não existe um sujeito uno mas, pelo contrário, um sujeito constituído por fragmentos de experiências. Ambos os criadores têm em comum uma continuada representação do corpo fragmentado. O que varia é a axiologia da fragmentação desse corpo: João Miguel Fernandes Jorge funda um sistema construído a partir da pluralidade, resultado da sua intersecção com o mundo cultural e histórico, um mundo *intotalizável* do qual nasce uma experiência da descontinuidade. Enquanto a noção de perda é em João Miguel Fernandes Jorge um tema central, reage Jorge Molder com a duplicação de si, através de uma tendência para a auto-representação, essencialmente parcial.

A questão que se coloca não é tanto como superar o conceito de um corpo dividido, mas antes como reconfigurar o corpo em função da fragmentação do sujeito. Jorge Molder usa a fotografia como linguagem onde se encena e onde se supõe haver uma *performance* específica, do mesmo modo que João Miguel Fernandes Jorge, ao dar, por exemplo, testemunho de instantes ou experiências do passado, *diz* a sua fragmentação através do corpo que, fragmentariamente, atesta a vivência do sujeito. Em ambos os casos, esta reconfiguração do corpo sucede à celebração da vivência efémera das coisas: na fotografia, pela forma imediata como se põe em cena o corpo e se reforça a questão da perda do sujeito; na poesia, pelo périplo traçado que nos mostra como as coisas, num mundo em permanente mudança, deixam apenas vestígios da sua existência.

Não queremos com isto dizer que estamos perante uma total ausência do desejo de totalidade – pelo contrário, ao tentarem cristalizar a experiência e o pensamento na forma do livro e da série fotográfica, tenta-se preservar pelo menos um horizonte possível de unidade. Contudo, como vimos, quer no livro, quer na série, podemos encontrar essa fragmentação de si, fruto, talvez, da consciência da efemeridade do sujeito. A fragmentação implica também uma questão hermenêutica que está implicada na própria concepção da obra. A partir dos conceitos de livro e série fotográfica que, como vimos, conciliam a fragmentação com a totalidade a partir de uma lógica interna própria, cabe ao leitor aceitar o desafio da releitura/reordenação e, como refere Helena Buescu ao citar Baudelaire, tornar-se “semblable et frère de celui qui écrit” (Buescu, 2003: 55).

Em suma, o que podemos concluir?

Em primeiro lugar, a relação entre literatura e fotografia permite-nos pensar que a relação interartes, que pressupõe uma complementaridade e uma coexistência, veio abrir-nos novas possibilidades hermenêuticas. Isto significa que não só podemos relacionar comparativamente uma imagem fotográfica com um texto, mas que também podemos encontrar relações de contiguidade e de contaminação artística. Por essa razão nos parece muito acertado a reflexão de W. J. T. Mitchell (2005), quando nos fala da possibilidade de formas de coexistência entre texto e imagem, bem como recorda a partilha do espaço intersemiótico, dependendo apenas da forma como o leitor/espectador os põem em relação. Para Mitchell, não podemos falar de textos ou imagens *puros*, porque a dicotomia texto/imagem é fortemente relativizada pela noção de *contaminação*.

Em segundo lugar, podemos concluir que o corpo é o instrumento por ex-

celência mediador do discurso na fotografia e no texto. Simultaneamente, pudemos observar como estamos, cada vez mais, perante um tipo de corpo a que não é alheia a percepção da sua própria fragmentação. A imagem do corpo funciona como exemplo daquilo que consideramos um paradigma cada vez mais presente nas artes – o *corpo em crise*, que confirma as teses de Ieda Tucherman (1999) e de Linda Nochlin (1994) de que a representação do corpo parece ter passado a ser uma experiência do inacabado. A exposição do corpo no texto e na fotografia surge, assim como consequência da descontinuidade do mundo e da relação do sujeito com ele, fundada nas relações de contiguidade e reversibilidade.

Em terceiro lugar, relativamente à crescente tendência para uma experiência da descontinuidade, esta surge como um sintoma que tem consequências específicas não só ao nível da representação e reconfiguração do corpo, mas também da própria estrutura das obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder. Em João Miguel Fernandes Jorge, destacámos a intersecção de vários planos (mundo afectivo do sujeito, planos histórico, literário e cultural), o papel da memória e o esforço de recuperar uma ordem perdida (o *corpo-testemunho*, operador nesse processo selectivo da memória) como factores determinantes para a fragmentação do corpo. Foi também interessante verificar como a descontinuidade e fragmentação do corpo significam, correlativamente, na obra de Jorge Molder, um confronto com a cisão do sujeito (o duplo), à qual Molder reage através da auto-representação (*corpo em cena*) de um corpo marcado pela dissolução. O *corpo em crise* surge associado à fragmentação da totalidade que, no entanto, nunca deixa de ser colocada como horizonte.

Em quarto lugar, verificamos que este desejo de encontrar a totalidade a

partir da fragmentação se manifesta na própria estrutura da obra. A observação da natureza metonímica do fragmento, que não pode prescindir de uma articulação com a totalidade, faz-nos pensar que a *arquitectura* do livro e da série fotográfica é sempre *costurada*, isto é, se se acentua o carácter fragmentário da obra, não se esconde o esforço em re-ligar os vários fragmentos. O mesmo é dizer que a incompletude do fragmento é a razão do fascínio que por ele parece existir. Dele depende aquilo que considerámos ser uma reconfiguração do corpo, um corpo em fragmentos que faz parte de uma totalidade perdida. Um corpo que se olha ao espelho, do mesmo modo que “cada fragmento é o espelho oval onde nos vemos. Que nos vê- E cabemos inteiros nessa moldura. Sem resto nem remissão. Apesar do redondo, o fragmento é arestado. Há uma dureza agreste no fragmento, que nos vem lembrar a nossa finitude humana” (Barrento, 2010: 146). A representação do corpo é por excelência um dos lugares pelos quais, nestes autores, passa a reflexão sobre a dimensão temporal (e mortal) da vida humana.

Bibliografia

Princípios de constituição da bibliografia

Dada a especificidade da natureza do tema proposto, não nos forçámos a analisar exaustivamente a totalidade das obras de João Miguel Fernandes Jorge e de Jorge Molder. Contudo, e porque julgamos que uma listagem bibliográfica pode ter utilidade para uma futura investigação, tentamos dar aqui conta, o mais possível, das várias obras publicadas, bem como de alguns estudos seleccionados em torno dos dois autores. Esta bibliografia serviu como ponto de partida à nossa investigação e, de algum modo, está presente nas várias ligações que se tentam tecer neste trabalho.

Em termos metodológicos, decidimos dividir a bibliografia em duas partes essenciais, cada qual com as suas subsecções: I) Bibliografia Activa Seleccionada, por sua vez dividida em dois pontos: 1. Obra de João Miguel Fernandes Jorge e 2. Obra de Jorge Molder. O primeiro, divide-se em três subsecções: 1.1. Poesia; 1.2. Ficção; 1.3. Sobre Arte. O segundo divide-se em cinco subsecções: 2.1. Exposições individuais; 2.2. Exposições colectivas; 2.3. Séries individuais publicadas em livro; 2.4. Colorações em volume; 2.5. Capas de livros. A segunda parte, II) Bibliografia Passiva, onde se optou por não fazer nenhum tipo de divisão, para uma melhor consulta bibliográfica.

No que diz respeito às obras de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Mol-

der, optámos por uma ordem cronológica, permitindo, de algum modo, evidenciar o ritmo de evolução da sua produção literária e artística; quanto à restante parte da bibliografia, ela é apresentada pela ordem alfabética dos autores. No que diz respeito a algumas indicações bibliográficas presentes em notas de rodapé, não são assinaladas na Bibliografia Passiva pois consideraram-se importantes apenas para ilustrar questões específicas. Cumpre ainda assinalar que esta bibliografia não esgota a totalidade de outros estudos que possam ter sido publicados sobre João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder. Encontrando-se os dois autores ainda no activo, este é um documento que exige uma permanente construção.

I) Bibliografia Activa Seleccionada

1. Obra de João Miguel Fernandes Jorge

1.1. Poesia

JORGE, João Miguel Fernandes

- (1971) *Sob sobre voz*, Lisboa, Moraes.
- (1972) *Porto Batel*, Lisboa, Moraes.
- (1973) *Turvos Dizeres*, Lisboa, Moraes.
Da Crónica do Rei Pedro: alguns primeiros capítulos, Lisboa, s.n.
- (1975) *Meridional*, Lisboa, Plátano.
Alguns Círculos, Lisboa, Moraes.
- (1977) *Crónica* (pref. de Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa, Moraes.
- (1978) *Direito de Mentir*, Lisboa, Arcádia.
- (1979) *Actus Tragicus*, Lisboa, Editorial Presença.
“Entrar humildemente por engano, pela morte dentro”, in: *Raiz e Utopia*, n.º 7/8 (Separata).

- (1981) *O Roubador de Água*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1982) *À Beira do Mar de Junho*, Lisboa, A Regra do Jogo.
Poemas Escolhidos, Lisboa, Assírio & Alvim.
O Regresso dos Remadores, Lisboa, Editorial Presença.
Seguia o Clamor da Razão sob as Árvores do Parque (fot. de Jorge Molder), Lisboa, Tip. Ideal.
- (1984) *Os Poucos Poderes* (co-autor Ruy Belo; fotografia de Jorge Guerra), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
Um Nome Distante (esculturas de Manuel Rosa), Lisboa, Contexto.
- (1985) *Tronos e Dominações*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1986) *A Jornada de Cristóvão de Távora. Primeira Parte*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1987) *Obra Poética. Sob Sobre Voz, Porto Batel*, vol. 1, Lisboa, Editorial Presença.
Obra Poética. Turvos Dizeres, Alguns Círculos, vol. 2, Lisboa, Editorial Presença.

- (1988) *A Jornada de Cristóvão de Távora. Segunda Parte*, Lisboa, Editorial Presença.
Obra Poética. Meridional, Vinte e nove poemas, Direito de mentir, vol. 3, Lisboa, Editorial Presença.
As Escadas não têm Degraus, vol. 1 (co-autores António Feijó, Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa, Edições Cotovia [vol. 2, 1990; vol. 3, 1990; vol. 4, 1991; vol. 5, 1991].
- (1989) *Pelo Fim da Tarde*, Lisboa, Quetzal.
- (1990) *A Jornada de Cristóvão de Távora. Terceira e Última Parte*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1991) *Obra Poética. Crónica, Actus Tragicus, O Roubador de Água*, vol. 4, Lisboa, Editorial Presença.
- (1992) *Terra Nostra*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1994) *O Barco Vazio*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1995) *Antologia Poética: 1971-1994*, Lisboa, Editorial Presença.
- (1996) *Obra Poética. O Regresso dos Remadores, À Beira do Mar de Junho*, vol. 5, Lisboa, Editorial Presença.

- (1997) *O Lugar do Poço* (co-autor Rui Chafes), Lisboa, Relógio d'Água.
Não é certo este dizer, Lisboa, Editorial Presença.
- (1999) *Bellis Azorica*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2002) *A Pequena Pátria*, Lisboa, Editorial Presença [antologia].
Museu das Janelas Verdes, Lisboa, Relógio d'Água.
Março, os Remadores no Douro (desenho de Jorge Pinheiro),
Porto Edições Asa.
Funchal em fundo (desenho de Rui Vasconcelos), Porto,
Edições Asa.
- (2003) *Jardim das Amoreiras. Vinte e cinco poemas para vinte e cinco
estudos anatómicos de Vieira da Silva*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2004) *Invisíveis Correntes*, Lisboa, Relógio d'Água.
Castelos: I a XXXV, Lisboa, Averno.
- (2006) *Termo de Óbidos*. Lisboa, Relógio d'Água.
- (2008) *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009) *Pickpocket* (co-autor Rui Chafes; introdução de Pedro Mexia),
Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

(2010) *Mãe-do-Fogo* (co-autor João Cruz Rosa), Lisboa, Relógio d'Água.

1.2. Ficção

(1987) *Um Quarto cheio de Espelhos*, Lisboa, Quetzal.

(1988) *As Escadas não têm Degraus*, vol. 1 (co-autores António Feijó, Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa, Edições Cotovia [vol. 2, 1990; vol. 3, 1990; vol. 4, 1991; vol. 5, 1991].

(1989) *Uma Paixão Inocente*, Lisboa, Cotovia.

Nem Vencedor Nem Vencido, Lisboa, Editorial Presença.

(1993) *Fins-de-semana*, Lisboa, Relógio d'Água.

(1998) *O Pé Esquerdo*, Lisboa, Relógio d'Água.

(2000) *A Flor da Rosa*, Lisboa, Relógio d'Água.

No Verão é melhor um Conto Triste, Lisboa, Relógio d'Água.

(2010) *Versos e Prosas em forma de Natal*, Lisboa, Relógio d'Água.

1.3. Sobre Arte

(1974) *Isabel LaginhaS: Pintura, Desenho*, Lisboa, Galeria de S. Francisco.

(1981) *Jorge Molder. Modus inveniendi: dois fragmentos*, Porto, Roma e Pavia.

(1983) *António Palolo*, Lisboa, Altamira.

António Palolo: Pinturas/83 (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Helena Vaz da Silva), Lisboa, Centro Nacional de Cultura.

(1984) *Paisagem com muitas Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Ilda David: Pinturas, Lisboa, Módulo Centro Difusor de Arte.

Manuel Rosa: Escultura, Lisboa, Módulo Centro Difusor de Arte.

José Pedro Croft, Escultura, Lisboa, Galeria Leo.

(1985) *Rocha Pinto*, Lisboa, Galeria Tempo.

(1987) *Bartolomeu: Uma Retrospectiva* (textos de Joaquim de Matos Chaves e João Miguel Fernandes Jorge), Braga, Universidade do Minho.

Pinturas 1985-87 / Menez, Lisboa, Galeria 111.

Jorge Molder. Fotografias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.

- (1988) *António Palolo*, Lisboa, Quetzal.
Victor Fortes (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Fernando Pernes, Eurico Gonçalves), Lisboa, Galeria Triangulo 48.
Valente Alves: Uma Vida Interior, Lisboa, Clube Cinquenta.
Helena Pinto, Lisboa, Galeria Monumental.
Rocha Pinto: Pintura 88, Lisboa, Altamira.
Bartolomeu dos Santos, Gravura, Lisboa, Galeria 111.
“Artistas que me fizeram escrever”, Funchal, *Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*, pp. 25-29.
- (1989) *Bartolomeu Cid dos Santos, Exposição Retrospectiva* (org. de José Sommer Ribeiro, Bartolomeu Cid dos Santos, Maria Helena de Freitas; textos de Edward Lucie-Smith, João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.
Manuel Vilarinho: Conheces esta Estrada?, Lisboa, Galeria Leo.
Filipe Rocha da Silva: Pinturas Recentes, Lisboa, Galeria Gilde - Espaço Poligrup Renascença.
Jorge Martins, Lisboa, Emi-Valentim de Carvalho.
- (1990) *José António Cardoso: Pintura* (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Alexandre Melo, João Pinharanda, José Luís Porfírio), Santo Tirso, Galeria A5.

Pedro Calapez: As Ruínas Circulares, Porto, Galeria Atlântica.

O que resta da Manhã, Lisboa, Quetzal.

Duane Michals: Há Palavras que têm de ser ditas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.

(1991)

Palolo: Pintura, Lisboa, Galeria Valentim de Carvalho.

Sebastião Resende: Trabalhos Recentes (trad. de Álvaro M. da Costa), Porto, Galeria Fluxus.

Sobre o Mar e a Casa (co-autor Pedro Calapez), Lisboa, Comissariado para a Europália 91.

Pedro Calapez: Histórias de Objectos, Desenhos e Pinturas (textos de Philippe Rossillon, Luigi Covatta, Jacqueline Nebout, Helena de Freitas, João Miguel Fernandes Jorge; trad. de Helena de Gubernatis, Sophie Enderlin), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.

Ana Vieira: Diário de Cinco Dias. Gessos, Lisboa, Centro Nacional de Cultura.

(1992)

Joana Rosa: Doodles = Desenhos (textos de Jorge Molder e João Miguel Fernandes Jorge, trad. de David Alan Precott), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.

Ana Vidigal: Pintura, Porto, Galeria Zen.

- (1993) *Luis Neuparth: Escultura e Desenho*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro de Arte Moderna.
- Ralph Eugene Meatyard* (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Christopher Meatyard), Lisboa, Encontros de Fotografia / Loja da Atalaia.
- Lindström: Pintura* (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Michel Perrin), Lisboa / Porto, Galeria 111 / Galeria Zen.
- (1994) *Palolo: 1992-93*, Funchal, Associação Quebra Costas.
- Manuel San Payo*, Lisboa, Galeria Monumental.
- (1995) *Abstract & Tartarugas: Luz e Sombra Visível*, Lisboa, Relógio d'Água.
- António Palolo 1963-1995* (textos de Jorge Molder, Rui Sanches, Maria Helena de Freitas, João Miguel Fernandes Jorge, Xana), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.
- Litoral* (fotografia de Albano da Silva Pereira; texto de João Miguel Fernandes Jorge), Coimbra, Universidade de Coimbra.
- (1997) *Alexandre Conefrey*, Braga, Galeria Paula Fampa.
- Paulo Brighenti: Desenho e Pintura*, Braga, Galeria Paula Fampa.
- Sofia Areal: Ailovió*, Lisboa, Galeria Hugo Lapa.
- Rosa Carvalho: Vermelho, Azul, Amarelo e Branco*, Porto, Canvas & Companhia.

- (1998) *Rosa Carvalho*, Lisboa, Assírio & Alvim.
Choupal. François Méchain (texto de João Miguel Fernandes Jorge; trad. de David Prescott), Coimbra, Encontros de Fotografia.
Gil Cortesão: Dançam Lebres na Selva, Porto, Galeria da Restauração.
António Palolo: Obra 1997-1998, Porto, Galeria Presença.
Francamente: Alberto Caetano e Sofia Areal, Funchal, Câmara Municipal.
Linha do Oeste: Óbidos e Momentos Artísticos Circundantes, Lisboa, Assírio & Alvim.
Rui Chafes: Bolor, Pólen, Funchal, Galeria Porta 33.
Vitor Pomar: Fotografia, 1970-1974 (textos de Jorge Molder, Rui Sanches, João Miguel Fernandes Jorge; trad. de Betina Mires), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.
- (1999) *Cabo Verde: Fotografias de Inês Gonçalves* (texto de João Miguel Fernandes Jorge; trad. de David Prescott), Coimbra, Encontros de Fotografia.
- (2000) *Eduardo Batarda: Pintura*, Lisboa, Galeria 111.
Pedro Calapez: Trabalhos do Olhar, Ponte de Sor, Biblioteca Municipal.

- (2001) *Fernando Calhau, 00.01* (texto de João Miguel Fernandes Jorge; trad. de David Prescott), Lisboa, C. Guerra.
- José Loureiro: Pintura, Desenho* (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Nuno Faria; trad. de David Prescott), Lisboa, Relógio d'Água.
- Paulo Brighenti, Rui Vasconcelos: Uma Jornada* (texto de João Miguel Fernandes Jorge; trad. de David Prescott; fot. de Teresa Santos, Pedro Tropa), Funchal, Galeria Porta 33.
- Maria Moisés e Outras Histórias, 2000-2001 / Paula Rego*, Porto, Galeria 111.
- Sombras*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2002) *Bárbara Assis Pacheco: De Partibus Animalium*, Lisboa, Faculdade de Ciências.
- Sofia Areal sobre Cadernos de João Miguel Fernandes Jorge* (textos de João Miguel Fernandes Jorge, Ana Isabel Ribeiro, Luísa Soares de Oliveira; trad. de Richard Trewinnart; fot. de Rosa Reis), Almada, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea.
- Rui Chafes, Fernando Calhau: Um Passo no Escuro* (texto de João Miguel Fernandes Jorge; trad. de Ana Sofia Martinez, Maria Adelaide Martinez), Lisboa, Câmara Municipal.
- Pedro Calapez: Ornamento Escondido*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, Mosteiro dos Jerónimos.
- Territórios Singulares na Coleção Berardo*, Sintra, Sintra Museu de Arte Moderna.

- (2003) *Andreas* (co-autor Manuel Valente Alves), Lisboa, MNAA – Instituto Português dos Museus.
Pedro Gomes, Lisboa, Galeria Filomena Soares.
Luís Hortalà: Right Place, Wrong Time (introd. de Jorge Molder; textos de João Miguel Fernandes Jorge, Teresa Blanch; trad. de José Gabriel Flores), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna.
Rui Sanches: Alguns Santos Mártires Revisitados (trad. de David Alan Prescott), Funchal, Museu de Arte Sacra.
Gabriel Orozco (coord. de Albano Silva Pereira, Joana Neves, Paulo Corte-Real; trad. de David Prescott, José Ángel Cilleruelo; texto de João Miguel Fernandes Jorge; fot. de Florian Kleinfenn), Coimbra, Centro de Artes Visuais.
- (2004) *Santos & bestas: Bárbara Assis Pacheco, João Cruz Rosa*, Funchal, Porta 33.
- (2005) *Sofia Areal: Beco do Jardim 33*, Açores, Galeria Fonseca Macedo.
António Palolo: 1975-1976. Obras Inéditas, Lisboa, Galeria 111.
“Passagens entre o corpo e a alma”, *Passagens: 100 Peças para o Museu de Medicina* (ed. de Manuel Valente Alves), Lisboa, MNAA, pp. 196-198.

- (2006) *A Gravata Ensanguentada*, Lisboa, Relógio d'Água.
Jorge Pinheiro. Oferenda Esquecida, Porto, Campo das Letras /
Galeria Palmira Suso.
A presença do Divino na obra de António Dacosta e Júlio Pomar
(textos de João Miguel Fernandes Jorge, Emanuel Félix), Angra do
Heroísmo, Museu de Angra do Heroísmo.
Jorge Molder: Algún Tempo Antes (textos de João Miguel
Fernandes Jorge, Maria do Céu Baptista; trad. Diego Doncel),
Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de
Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporânea.
- (2007) *Fazer Falar o Desenho: André Banha, João Tengarrinha, Jorge
Feijão, Luís Nobre, Nuno Franco, Paulo Tuna, Rui Carvalho*
(texto de João Miguel Fernandes Jorge), Funchal, Museu de
Arte Contemporânea.
- (2008) *Processo em Arte*, Lisboa, Relógio d'Água.
João Vieira, Lisboa, ACD Editores.
“Pedro Gomes: o corpo, o papel, o fogo”, in: *Dardo Magazine*,
n.º 8, Junho-Setembro 2009, pp. 160-181.
José Loureiro (trad. de David Prescott), Porto, Galeria
Fernando Santos.
Jorge Pinheiro: a não-figuração nos anos 70. Trabalhos Escolhidos
(prefácio de João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, João Esteves
de Oliveira. Galeria de Arte Moderna e Contemporânea.

- (2009) *Natureza de Manuel Gantes*, Guarda, Teatro Municipal.
“João Maria Gusmão + Pedro Paiva”, in: *Dardo magazine*, n.º 11,
Junho – Setembro 2009, pp. 146-169.
Silêncio a Silêncio: Moirika Reker Gilberto Reis (textos de João
Miguel Fernandes Jorge, Gisela Rosenthal), Lisboa, Fundação
Carmona e Costa, Assírio & Alvim.
“A arte: um certo modo de uso no mundo”, in: *L + Arte*, n.º 57,
Fevereiro, pp.12-13.
- (2010) *O Arquitecto de Nuvens. Alexandre Conefrey, Gil Heitor
Cortesão, Rosa Carvalho*, Lisboa, Galeria João Esteves de Oliveira.
Processo e Transformação (textos de Ana Isabel Ribeiro, Emília
Ferreira, João Miguel Fernandes Jorge; fotografia de Alcino
Gonçalves), Almada, Câmara Municipal, Casa da Cerca.

2. Obra de Jorge Molder

2.1. Exposições individuais

- (1977) *Vilarinho da Furnas (uma encenação), Paisagens com Água, Casas e um Triller*, Porto, Associação Fotográfica do Porto, Novembro.
- Vilarinho da Furnas (uma encenação), Paisagens com Água, Casas e um Triller*, Lisboa, Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, Abril.
- (1978) *Fotografias de Dentro e de Fora*, Porto, Cooperativa Árvore, Outubro.
- (1979) *Convivência: 21 Fotografias Azuis*, Lisboa, Associação Portuguesa de Arte Fotográfica, Outubro.
- Fotografias de Dentro e de Fora*, Coimbra, Galeria do Centro de Estudos de Fotografia, Junho.
- Convivência: 21 Fotografias Azuis*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Junho.
- Convivência: 21 Fotografias Azuis*, Matosinhos, Liceu Nacional de Matosinhos, Maio.
- Fotografias de Dentro e de Fora* (com poemas de Joaquim Manuel Magalhães e de João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, Centro Nacional de Cultura, Abril.

- (1980) *Uma Exposição* (com poemas de Joaquim Manuel Magalhães e de João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Novembro.
- Uma Exposição* (com poemas de Joaquim Manuel Magalhães e de João Miguel Fernandes Jorge), Porto, Galeria do Jornal de Notícias, Junho.
- Convivência: 21 Fotografias Azuis*, Lisboa, Faculdade de Direito de Lisboa, Maio.
- Convivência: 21 Fotografias Azuis*, Coimbra, Galeria do Centro de Estudos de Fotografia, Janeiro.
- (1981) *Modus Inveniendi: Dois Fragmentos*, Porto, Galeria Roma & Pavia, Dezembro.
- Modus Inveniendi: Dois Fragmentos*, Coimbra, 2.ºs Encontros de Fotografia de Coimbra, Edifício Chiado, Junho.
- Uma Exposição* (com poemas de Joaquim Manuel Magalhães e de João Miguel Fernandes Jorge), Évora, Pró-Évora, Março.
- Uma Exposição* (com poemas de Joaquim Manuel Magalhães e de João Miguel Fernandes Jorge), Coimbra, Galeria do Centro de Estudos de Fotografia, Janeiro.
- (1983) *Modus Inveniendi: Dois Fragmentos*, Setúbal, Casa do Bocage, Outubro.
- Um Dia Cinzento*, Lisboa, Módulo, Maio.

- (1984) *Um Dia Cinzento*, Porto, Módulo, Janeiro.
Um Dia Cinzento, Coimbra, 5.ºs Encontros de Fotografia de Coimbra, Edifício Chiado, Março.
- (1985) *O Fazer Suave de Preto e Branco* (em colaboração com o pintor Jorge Martins), Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro.
Ethos, Coimbra, 6.ºs Encontros de Fotografia de Coimbra, Centro de Artes Plásticas de Coimbra, Novembro.
Ethos, Lisboa, Cómicos, Abril.
- (1987) *Autoportraits, Montpellier, Journées de la Photographie et de l'Audiovisuel*, Maio.
Fotografias de Jorge Molder, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro.
- (1988) *Zerlina, uma narrativa*, Lisboa, Teatro da Trindade, Setembro.
Fotografias, La Coruña, Galeria Labris, Junho.
L'Oubli, Lausanne, Musée de L'Elysée, Maio.
Cabinet d'Amateur (em colaboração com o pintor Gaëtan), Lisboa, Cómicos, Março.
- (1989) *Fragments d'une presence*, Rennes, Le Grand Huit, Novembro.
Photographies, Paris, Comptoir de la Photographie, Março.

- (1990) *The Portuguese Dutchman*, Porto, Imagolucis, Outubro.
Photographies, Artothèque de Grenoble, Junho.
Molder, Photographie, Matière, Lumière, Bruxelas, Contretype,
Janeiro.
- (1991) *Joseph Conrad*, Cómicos, Ministério das Finanças, Novembro.
The Secret Agent, Cómicos, Outubro.
Trabalhos Anteriores, Beja, Convento de São Francisco, Abril.
Exposição, Sines, Centro Cultural Emmerico Nunes, Agosto.
- (1992) *Insomnia*, Derby, Derby Photo Festival, Setembro.
Insomnia, Festival de Cahors, Junho.
- (1993) *Zerlina, uma Narrativa*, São Paulo, Museu de Arte Moderna
de S. Paulo, Novembro.
Zerlina, uma Narrativa, Rio de Janeiro, Paço Imperial, Setembro.
História Trágico-Marítima, Paris, Centre Georges Pompidou.
The Secret Agent, Faro, Galeria Trem, Maio.
- (1994) *Por aqui quase nunca ninguém passa*, São Paulo, 22.^a Bienal de
São Paulo, Outubro.
The Sense of the Sleight-of-Hand Man, Nova Iorque, Jayne
Baum H. Gallery, Março.

- (1995) *INOX*, Paris, Galerie Farideh Cadot, Setembro.
INOX, Lisboa, Centro Nacional de Cultura, Maio.
- (1996) *TV*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, Março.
- (1997) *Anatomia e Boxe*, Porto, Centro Português de Fotografia,
Dezembro.
- (1998) *Photographs*, Southampton, John Hansard Gallery, Julho.
Photographs, Londres, South London Gallery, Maio.
Insomnia, Toulouse, Galerie Municipale du Château d'Eau,
Fevereiro.
Trabalhos de precisão, Porto, Galeria Pedro Oliveira, Novembro.
- (1999) *Anatomy and Boxing*, Aachen, Ludwig Forum, Novembro.
Nox, Veneza, Pavilhão Português na 48.ª Bienal de Veneza, Maio.
Anatomy and Boxing, Witten, Interval, Abril.
- (2000) *2*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, Novembro.
Nox, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Maio.

- (2001) *Le Petit Monde*, Paris, Mayson Européenne de la Photographie,
Dezembro.
Travaux Recents, Paris, Centre National de La Photographie,
Dezembro.
La Reine Vous Salue, Lisboa, Museu de História Natural,
Outubro; São Paulo, Gabinete de Arte Raquel Arnaud,
Setembro; Marília Razuk, São Paulo, Setembro.
- (2003) *Em 1ª Mão*, Porto, Galeria Pedro Oliveira, November;
Santiago de Compostela, Registos Temporários, Galeria Scg,
Outubro.
Linha do Tempo e Pequeno Mundo, Angra do Heroísmo,
Palácio dos Capitães Generais.
Circunstâncias Atenuantes, Lisboa, Lisboa 20 Artes Plásticas,
Fevereiro.
- (2004) *O Pequeno Mundo*, Évora, Grupo Pró-Évora, Julho.
O Pequeno Mundo, Lisboa, Galeria Lino António, Escola
António Arroio, Maio.

- (2006) *Algun Tempo Antes*, Madrid, Fundación Telefónica, Novembro.
Não tem que me contar seja o que for, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Outubro.
Condições de Possibilidade, Coimbra, Centro de Artes Visuais, Setembro.
Waiters, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Setembro.
Algun Tempo Antes, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, Abril.
- (2007) *Não tem que me contar seja o que for*, Cinemateca de Madrid, Março.
- (2008) *Di Note, Human too Human*, European Photography, Reggio Emília, Abril.
Malas Maneras, Madrid, Galeria Oliva Arauna, Maio.
De todas as Formas e Feitios, Porto, Galeria Pedro Oliveira, Novembro.
- (2009) *A Interpretação dos Sonhos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro.
Pinocchio, Lisboa, Espaço Chiado-Culturgest, Maio.
- (2011) *Operações Especiais*, Castelo Branco, Câmara Municipal de Castelo Branco / ESART, Fevereiro.

2.2. Exposições colectivas

- (1978) *Exposição de Arte Moderna*, Lisboa, Sociedade de Belas Artes.
- (1980) *1.ª Encontros de Fotografia de Coimbra*, Coimbra, Edifício Chiado, Junho.
Arte Portuguesa Hoje, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Janeiro.
- (1983) *Livro de artista*, Lisboa, Cooperativa Diferença, Dezembro.
- (1984) *Saint-John Perse - Apresentação da série "Face lavée d'oubli"*, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Março.
EIAM'84 - I Exposição Ibérica de Arte Moderna, Cáceres, Campo Mayr, Maio-Junho.
La Giovane Fotografia Europea, Nápoles, Centro Studi Posillipo, Setembro.
Artistas - Fotógrafos em Portugal, São Paulo, MAC (Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo), Novembro.

- (1985) *Nuove Tendenze Nella fotografia europea*, Centro d'Arte "Labirinto", Montorio Al Vomano, Novembro.
- (1986) *ARCO*, Madrid, Galeria Cómicos, Abril.
III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Junho.
5.ª Bienal de Vila-Nova de Cerveira, Junho.
11 Artistas na Diferença, Lisboa, Galeria Diferença, Setembro.
Quarto escuro (Nueve fotografías portuguesas), La Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso, Novembro.
2.ª Bienal de Vigo, Novembro.
7.ªs Encontros de Fotografia de Coimbra, Coimbra, Círculo de Artes Plásticas, Novembro.
- (1987) *Arte Contemporâneo Português*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporâneo, Fevereiro.
Lusitanies (aspect de l'art contemporain portugais), Albi, Art Rencontres Internationales, Centre Culturel de l'Albigeois, Julho.
- (1989) *Fonds National d'Art Contemporain*, Paris, Palais de Tokyo, Janeiro.
Uma taxidermia de Papel, *10.ªs Encontros de Fotografia de Coimbra*, Novembro.

- (1990) *“Je est un autre”*, Lisboa, Galeria Cómicos, Fevereiro.
Última Frontera - 7 Artistas Portuguesos, Barcelona, Centro Santa Mónica, Março.
Faces of Contemporary Art, Estocolmo, Kulturhuset, Fevereiro.
- (1992) *Minimal relics*, Amsterdão, University of Amsterdam, Dezembro.
L'échappée europeene, Paris, Pavillon des Arts, Novembro.
La première photo, Paris, Galerie du Jour, Novembro.
Minimal Relics, Amsterdão, Photo Research.
2. Internationale Foto-Triennale, Esslingen, Outubro.
Arte Portuguesa 1992, Kunsthalle Dominikanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum; Galerie na der Bocksmauer, Akzisehaus Osnabrück, Junho.
Primavera Fotográfica, Barcelona, Abril.
Yokoama Art Fair, Madrid, Cómicos, Março.
ARCO, Madrid, Cómicos, Fevereiro.
Voyeurism, Nova Iorque, Jayne H. Baum Gallery, Fevereiro.

(1993) *Jardins do paraíso*, Coimbra, Galeria do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra Encontros de Fotografia de Coimbra, Novembro.

Set Sentits, Sete artistas Portugueses na Coleção da Fundação Luso-Americana Para o Desenvolvimento, Barcelona, Palau Robert, Outubro.

Le jardin de la vierge, Bruxelas, Espace 251Nord, Setembro.

Images Gitanes, Festival de Arles, Chapelle de la Charité, Julho.

Image First: Eight Photographers for the '90s (A. Serrano, T. Ruff, T.J. Cooper, M. Rovner, A. Grauerholz, J. Welling, A. Fuss, J. Molder), Laura Carpenter Fine Art, Santa Fe, Maio.

Minimal Relics, Roterdão, Natural History Museum, Abril.

ARCO, Madrid, Cómicos, Fevereiro.

História Trágico-Marítima, Lisboa, Galeria Valentim de Carvalho, Janeiro.

(1994) *FLAC*, Paris, Galerie Froment & Putman, Outubro.

Lieux de l'écrit, Festival de Cahors, Junho.

O Rosto da Máscara, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Junho.

Jardins do Paraíso, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Fevereiro.

Quando O Mundo Nos Cai Em Cima. Artes no Tempo da Sida, Lisboa, Palácio do Correio Velho.

- (1995) *Face a Face*, Centre Photographique Ile de France, Fevereiro.
Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995, Paris, Maison Européenne de la Photographie, Abril.
- (1996) *Nebeneinander* (Jorge Molder, Julião Sarmento e Rui Sanches), Funchal, Galeria Porta 33, Dezembro.
Ecos de la Materia, Badajoz, M.E.I.A.C., Dezembro.
D'une Mayn... l'autre, Toulouse, Galerie Municipale du Château d'Eau, Julho.
Transitions, Galerie Farideh Cadot, Abril.
Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, Paris, Mayson Européene de la Photographie, Abril.
Le monde après la photographie, Nice, Villa Arson, Fevereiro.
Le monde après la photographie, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, Junho.
- (1997) *Tout Doit Disparaître*, Grenoble, Bibliothèque Municipale de Grenoble, Fevereiro.
Anatomias Contemporâneas, Oeiras, Fundação de Oeiras, Novembro.
Livro de Viagens, Frankfurt, Kunstverein, Setembro-Novembro.
A Arte, o Artista e o Outro, Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, Junho-Setembro.
Autoportraits, Toulouse, Galerie du Château d'Eau, Julho.
En la piel de toro, Madrid, Palacio Velázquez, MNCARS, Maio-Setembro.
Nove Artistas, 1987/1997, Lisboa, Galeria Cesar, Outubro-Novembro.

- (1998) *Ein Leuchtturm ist ein truriger und glücklicher Ort*, Berlim, Akademie der Künste, Junho.
Anos 80, Lisboa, Culturgest, Maio.
Longe e Perto, Kiev, Galeria de Exposições da União de Pintores da Ucrânia, Abril.
Fictions intimes, Paris, Espace Electra, Outubro.
- (2000) *The Mnemosyne Project*, Coimbra, Encontros de Fotografia 2000, Novembro.
Fragment - oder die Gegenwart des Zweifels, Berlim, Brecht-Haus Weissensee, Outubro.
Colecção MELAC (Museu Extremenho e Ibero-Americano de Arte Contemporânea), Cascais, Centro Cultural da Gandarinha, Outubro.
Colectiva: Helena Almeida, Luís Campos, Jorge Molder, Lisboa, Galeria Diferença, Julho.
Portugal se asoma al Mediterráneo, Guardamar, V Jornadas Fotográficas de Guardamar, Maio.
- (2001) *Espelho Cego - Seleções de uma Coleção Contemporânea*, Rio de Janeiro, Paço Imperial, Maio.
Face-a-face (Obras dos anos 90 e Novas Aquisições da Coleção Berardo), Sintra, Museu de Arte Moderna, Fevereiro.
Colectiva, Galeria Cookie Snoei de Rotterdam, Fevereiro.
Colecção do Banco Privado Português, Porto, Fundação de Serralves.

- (2002) *Territórios Singulares na Coleção Berardo*, Sintra, Sintra Museu de Arte Moderna - Coleção Berardo, Outubro.
- Zoom - Coleção de Arte Contemporânea Portuguesa da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento: Uma Seleção*, Porto, Museu Serralves, Outubro.
- Sans Consentement*, Neuchâtel, CAN/Centre d'Art Neuchâtel, Junho.
- (2003) *Cara a Cara*, Lisboa, Culturgest, Outubro.
- Colección de la Caixa Geral de Depósitos*, Badajoz, MEIAC, Setembro.
- Vigo Visións. Colección Fotográfica do Concello de Vigo*, Vigo, Março, Abril.
- (2004) *20+1, Artistas portuguesas nas colecciones CGAC*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, Novembro.
- Grande Escala*, Coleção Berardo, Calheta – Madeira, Centro das Artes Casa das Mudas, Outubro.
- Casa de Luz, Colección Fundación Foto Colectania*, Barcelona, Outubro.
- Horizont(e) [1984-2004]*, Galeria Luís Serpa Projectos, Cordoaria Nacional, Outubro.
- About Face*, Londres, Hayward Gallery, Junho.
- Éblouissement*, Paris, Galerie du Jeu de Paume, Junho.
- Vidas Privadas*, Colección Fundación Foto Colectania, Barcelona, Maio.
- Je t'envisage*, Lausanne, Musée de l'Elysée, Fevereiro.

- (2006) *Jan Fabre Die Verliebene Zeit*, Neues Museum Weserburg, Junho.
- Secuencias 76/06 - Arte contemporáneo en las colecciones públicas de Extremadura*, MEIAC, Badajoz, Museu de Cáceres, Museu Vostel.
- Retratos e Figuras na Paisagem da Coleção do Museu do Chiado*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Outubro.
- Extrañas Parejas*, Barcelona, Fundació FotoColectania, Setembro.
- Sedução, Cinema & Pintura*, Sintra, Sintra Museu de Arte Moderna, Coleção Berardo, Junho.
- Sem Limites, Fotografias de la colección de la Fundação de Serralves*, Barcelona, Fundació FotoColectania, Barcelona, Maio.
- De Dentro - 6 contemporary portuguese artists* (Helena Almeida, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, João Penalva, Julião Sarmento), *Moscovo, NCCA* (Centro Nacional de Arte Contemporânea), Março.
- Le Temps Emprunté, Photographies on the stage pieces by Jan Fabre*: Helmut Newton, Carl De Keyzer, Robert Mapplethorpe, Jorge Molder, Malou Swinnen, Dirk Braeckman, Maarten Vanden Abeele, Wonge Bergmann, Jean-Pierre Stoop, Pierre Coulibeuf, Luxemburgo, Galerie Beaumont Public.

- (2005) *Vidas Privadas*, Badajoz, Colección Fundación Foto Golectania, Museo Extremeño de Arte Contemporâneo, Dezembro.
- Portugal Novo - Artistas de Hoje e Amanhã, Paula Rego, Helena de Almeida, Julião Sarmento, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, Outubro.
- Le Temps Emprunté, Fotografias sobre os trabalhos cénicos de Jan Fabre*: Helmut Newton, Carl De Keyzer, Robert Mapplethorpe, Jorge Molder, Malou Swinnen, Dirk Braeckman, Maarten Vanden Abeele, Wonge Bergmann, Jean-Pierre Stoop, Pierre Coulibeuf, Chapelle du Méjan, Arles.
- Uma Extensão do Olhar (entre a fotografia e a imagem fotográfica)*, Coimbra, Fundação PLMJ e Centro de Artes Visuais, Janeiro.
- Colección de Fotografía Contemporánea de TELEFÓNICA, Vigo, Museu de Arte Contemporânea de Vigo, Janeiro.
- (2007) *O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli- Transnaturalia*, Coimbra, Museu Botânico, Novembro.
- Outras Zonas de Contacto* - Colecção de Fotografia de Américo Marques -, José Luís Neto, Andreas Gursky, Bernd & Hilla Becher, Helena Almeida, Cindy Sherman, Fundação Carmona e Costa, Novembro.
- ARTEMPO - Where Time Becomes Art*, Veneza, Palazzo Fortuny, Junho-Novembro.
- Das schwarze Quadrat/ Hommage an Malewitsch*, Hamburger Kunsthalle, Março.

(2008) *Jan Fabre - Le Temps Emprunté*, Bruxelas, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, Março.

(2009) *Out of this world* - Colin McCahon, Ben Rivers, Thomas Ruff, James Turrell – Auckland, St.PaulST Gallery, Setembro.

2.3. Séries individuais publicadas em livro

(1981) *Modus Inveniendi: Dois Fragmentos* (texto de João Miguel Fernandes Jorge), Porto, Galeria Roma & Pavia.

(1985) *Ethos* (texto de Pedro Tamen), Lisboa, Galeria Cómicos.

(1987) *Fotografias de Jorge Molder* (textos de José Sommer Ribeiro e João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon.

(1988) *L'Oubli* (texto de François Soulages), Lausanne, Musée de L'Elysée.

(1997) *Anatomia e Boxe* (texto de Jorge Molder), Porto, Centro Português de Fotografia.

- (1998) *Photographs* (texto de Susan Copping; entrevista de Alexandre Melo), London, South London Gallery.
CD (texto de Jorge Molder), Porto, Galeria Pedro Oliveira.
- (1999) *NOX* (texto de Delfim Sardo), Veneza, XLVIII Biennale di Venezia, Palazzo Vendramin del Carmini.
- (2001) *La reine vous salue...* (texto de Jorge Molder), Lisboa, Lisboa Vinte Artes Plásticas.
- (2003) *Circunstâncias Atenuantes* (texto de Jorge Molder), Lisboa, Lisboa Vinte Artes Plásticas.
Jorge Molder (texto de Moacir dos Anjos), Recife, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.
Jorge Molder (texto de Delfim Sardo), Instituto Açoriano de Cultura.
- (2006) *Algum Tempo Antes* (textos de Manuel Oliveira, Maria do Céu Baptista, João Miguel Fernandes Jorge e Aurora Garcia), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporâneo.
- (2007) *Condições de Possibilidade* (texto de Delfim Sardo), Coimbra, Centro de Artes Visuais.
Não tem que me contar seja o que for (texto de João Bénard da Costa), Lisboa, Cinemateca de Lisboa.

2.4. Colaborações em volume

- (1980) *Uma Exposição* (com João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães), Lisboa, A Regra do Jogo.
- (1982) BESSA-LUÍS, *Agustina, A Mãe de um Rio*, Lisboa, Contexto.
Seguia o clamor da razão sob as árvores do parque (com João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, Paulo Costa Domingues.
- (1983) *Um Dia Cinzento*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- (1984) *1974 Portuguese Books / Livres Portugais / Portugiesischer Bücher*, Lisboa, Instituto Português do Livro.
- (1985) *O Fazer Suave de Preto e Branco* (em colaboração com Jorge Martins), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1989) *O Gosto do Pão* (com João Miguel Fernandes Jorge), Lisboa, EPAC.
- (1991) *The Secret Agent*, Lisboa, Difusão Cultural.
Joseph Conrad, Paris, Marval.
Spazio Umano (Rivistalibro Internazionale di Arte e Letteratura), Milão.
La Recherche Photographique, Paris, Mayson Européenne de la Photographie.
- (1992) *Zerlina*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II.
- (1997) *Nós como futuro, oito fotografias para um ensaio de Eduardo Lourenço*, Lisboa, EXPO 98, Assírio & Alvim.
- (1999) *Luxury Bound* (em colaboração com Delfim Sardo, John Coplans, Ian Hunt), Milão, Electa.

- (2006) FARIA, Nuno, *Comportamento Animal*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SARDO, Delfim, *Jorge Molder - O Espelho Duplo*, Lisboa, Caminhos da Arte Portuguesa no século XX, Caminho.

2.5. Capas de livros

- (1977) CATOIRA, Manuel, *A Cadea – A outra beira do silêncio*, s.l., Ourense.
- (1987) TAMEN, Pedro, *Delfos, Opus 12*, Porto, Gota de Água.
- (1988) HELDER, Herberto, *As Magias*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1993) JORGE, João Miguel Fernandes, *Fins-de-semana*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (1997) MIRANDA, José A. Bragança de, *Política e Modernidade*, Lisboa, Edições Colibri.
- (1998) MOURA, Vasco Graça, *A Morte de Ninguém*, Lisboa, Quetzal.

- (2001) SANTOS, Boaventura de Sousa, *A Cor do Tempo quando Foge*, Lisboa, Edições Afrontamento.
- (2004) FREITAS, Manuel de, *O Coração de Sábado à Noite*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2005) DONCEL, Diego, *En ningún paraíso*, Madrid, Visor de Poesía.

II) Bibliografia Passiva

AA.VV. (1993), *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Porto / Rotterdam, Fundação de Serralves / Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst.

AGAMBEN, Giorgio (1999), *Ideia da Prosa* (título original: *Ideia della prosa*, trad. de João Barrento), Lisboa, Cotovia.

AGAMBEN, Giorgio (2002), *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (título original: *Quel che resta di Auschwitz*; trad. de Daniel Heller-Roazen), New York, Zone Books.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2001), “Jorge Molder: el caso Molder. The Molder affair”, in: *Exit*, n.º 10, Maio-Julho, pp.74-80.

AMARAL, Fernando Pinto do (1988), “O regresso ao sentido”, *Um Século de Poesia (1888-1998) – A Phala (edição especial)*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 159-167.

AMARAL, Fernando Pinto do (1991), O Mosaico Fluido. *Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.

AMARAL, Fernando Pinto do (1991), “João Miguel Fernandes Jorge”, *O Mosaico*

Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 67-79.

AMARAL, Fernando Pinto do (1998), *Discurso e Imagens da Melancolia na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

AMOUREUX, Eric (2001), “Jorge Molder: de l’autre côté du miroir”, in: *Art press*, n.º 272, pp.30-35.

ANDERSON, Paul (2008), *Pictorial Photography – Its Principle and Practice*, Philadelphia, Stoddard Press.

ANGENOT, Marc (1984), *Glossário da crítica contemporânea* (título original: *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, trad. de Miguel Tamen, pref. de Maria Alzira Seixo), Lisboa, Comunicação.

ARENDT, Hannah (1967), “Truth and Politics”, in: *The New Yorker*, February 25, p. 49.

ARNHEIM, Rudolf (1995), *A Arte do Cinema* (título original: *Film as art*, trad. de Maria da Conceição Lopes da Silva), Lisboa, Edições 70.

ASSIS PACHECHO, Fernando (1988), “Versos para Gostar Devagar”, *O Jornal*, 22.01.

BARRENTO, João (1975), “[Recensão crítica a ‘Alguns Círculos’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 28 (Novembro de 1975), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 73-75.

BACHELARD, Gaston (1958), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BAERT, Xavier (2000), “Densités surgies des intervalles”, *Exploding, Hors série: Ken Jacobs, Tom Tom the Piper's Son*, Paris, Re-Voir, pp. 39-41.

BAKHTINE, Mikahil (1970), *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil.

BAL, Mieke, Norman Bryson (1991), “Semiotics and Art History”, in: *Art Bulletin*, 73.2, June, pp. 174-208.

BAPTISTA, Maria do Céu (2006), “Uma conversa”, *Jorge Molder: Algún Tempo Antes* (ed. lit. João Miguel Fernandes Jorge e Maria do Céu Baptista), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporânea, s.p.

BARRENTO, João (2001), *A Espiral Vertiginosa. Ensaio sobre a Cultura Contemporânea*, Lisboa, Cotovia.

BARTHES, Roland (1976), *Roland Barthes por Roland Barthes* (título original:

Roland Barthes par Roland Barthes; trad. de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves), Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (1977), *Image Music Text* (título original: *Le texte et l'image*; trad. de Stephen Heath), London, Fontana Press.

BARTHES, Roland (1979), *S/Z*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland (1988), *O Prazer do Texto* (título original: *Le plaisir du texte*, trad. de Margarida Barahona), Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (1989), *O Grau Zero da Escrita*, (título original: *Le degré zero de l'écriture*, trad. de Margarida Barahona), Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (2009), *A Câmara Clara* (título original: *La chambre claire*, trad. de Manuela Torres), Lisboa, Edições 70.

BASÍLIO, Kelly Benoudis (1993), *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Librairie Droz.

BATAILLE, Georges (1988), *O Erotismo* (título original: *L'érotisme*, trad. de João Bénard da Costa), Lisboa, Antígona.

BAUDELAIRE, Charles (1972), *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche.

BAUDELAIRE, Charles (1993), *O Pintor da Vida Moderna* (título original: *Le peintre de la vie moderne*, trad. de Teresa Cruz), Lisboa, Vega.

BAUDRILLARD, Jean (1984), *De la séduction*, Paris, Denoël.

BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação* (título original: *Simulacres et simulation*, trad. de Maria João da Costa Pereira), Lisboa, Relógio d'Água.

BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (trad. de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto), Lisboa, Relógio d'Água.

BENJAMIN, Walter (2006), *A Modernidade* (título original: *Gesammelte Schriften*; trad. e edição de João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim.

BERGSON, Henri (1993), *Matière et mémoire: essais sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Quadrige.

BISMUTH, Léa (2010), "Jorge Molder", in: *Art press*, n.º 366, Abril, pp. 84-85.

BLANCHOT, Maurice (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (1980), *L'Écriture du desastre*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice (2002), *La Folie du jour*, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1965), *Un Art un Moyen*, Paris, Minuit.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (1976), “[Recensão crítica a António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, *Poesia*, Lisboa, 1976]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 33 (Setembro de 1976), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 91-92.

BRITO, Casimiro de (1981), “[Recensão crítica a ‘Actus Tragicus’ de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 63 (Setembro de 1981), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 76-77.

BRYSON, Norman (1981), *Word and Image: French Painting in the Ancient Regime*, Cambridge / New York, Cambridge University Press.

BUESCU, Helena Carvalhão (1984), “[Recensão crítica a ‘À Beira do Mar de Junho’ de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 77, (Janeiro de 1984), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 90-91.

BUESCU, Helena Carvalhão (1995), *A lua, a literatura e o mundo*, Lisboa, Cosmos.

BUESCU, Helena Carvalhão (2003), “Des Livres du futur et du passe: Pessoa et

Mallarmé avec passage par Calvino et Ortega”, in *ACT 7 – Representações do Real na Modernidade* (org. de Helena Buescu e João Ferreira Duarte), Lisboa, CEC / Edições Colibri, pp. 43-59.

BUESCU, Helena Carvalhão (2008), *Emendar a Morte. Pactos em Literatura*, Porto, Campo das Letras.

BURGIN, Victor (1986a), *The End of Art Theory*, London, Macmillan.

BURGIN, Victor (1986b), *Between*, Oxford, Blackwell.

BURGIN, Victor (2001), “Looking at Photographs”, *Representation & Photography* (ed. Manuel Alvarado et alii), New York, Palgrave, pp. 65-75.

CAMPOS, Cristina (2009), “Jorge Molder”, in: *Arte y parte*, n.º 81, Jun-Jul, p.135.

CAREY, John (1992), *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1800-1939*, London, Faber and Faber.

CARLSON, Marvin (1996), *Performance, a Critical Introduction*, London, Routledge.

CARVALHO, Gil Nozes de (1983), “A Razão Amorosa”, *Diário de Notícias*, 12.01.

CATTANEO, Carlo Vitorio (1977), “[Recensão crítica a ‘Meridional’ de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 40 (Novembro de 1977), pp. 80-81.

CELAN, Paul (1996), *Arte poética: O Meridiano e Outros Textos* (título original: *Le Méridien & autres proses*; trad. de João Barrento e Vanessa Milheiro), Lisboa, Cotovia.

CEPEDA, Rui Gonçalves (2009), “Jorge Molder”, in: *Lapiz*, n.º 255, p.92.

CHKLÓVSKI, Victor (1973), *Sur la théorie de la prose* (título original: *O meopuu npo36t*; trad. de Guy Verret), Lausanne, Editions l’Age d’Homme.

CLAIR, Jean (1989), *Méduse*, Paris, Gallimard.

CUNHA, Guálter (1997), *A Música do Mundo - Modos da Criação Poética em o Barco Vazio, de João Miguel Fernandes Jorge*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

DELEUZE, Gilles (1987), Foucault (título original: *Foucault*; trad. de José Carlos Rodrigues), Lisboa, Vega.

DELEUZE, Gilles, e GUATTARI, Félix (1987), *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris.

DERRIDA, Jacques (1979), *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.

DERRIDA, Jacques (2004), *Morada. Maurice Blanchot* (título original: *Demeure. Maurice Blanchot*, trad. de Silvina Rodrigues Lopes), Lisboa, Edições Vendaval.

DERRIDA, Jacques (2005), *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Éditions de l'Herne.

DERRIDA, Jacques (2010), *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas* (título original: *Mémoires d'Aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, trad. de Fernanda Bernardo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

DIOGO, Américo António Lindeza (2002), “[Recensão crítica a ‘Bellis Azorica’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 159/160 (Janeiro de 2002), pp. 446-449.

DUARTE, Isabel Margarida (1982), “[Recensão crítica a ‘O Roubador de Água’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 68 (Julho de 1982), p. 70.

DUBOIS, Philippe (1992), *O Acto Fotográfico* (título original: *L'acte photographique*, trad. de Edmundo Cordeiro), Lisboa, Vega.

DURAND, Régis (1980), “The anxiety of performance”, in: *New Literary History*, vol. 12, n.º 1 (Autumn, 1980), pp. 167-176.

DURAND, Régis (1992), “Jorge Molder, o mensageiro”, in: *Artes & Leilões*, A.3, n.º15, Jun-Set, pp.36-41.

ECO, Umberto (1989), *Obra Aberta* (título original: *Opera aperta*, trad. de João Rodrigo Narciso Furtado), Lisboa, Difel.

EIRAS, Pedro (2005), *Esquecer Fausto. A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.

ELIAS, Camelia (2004), *The Fragment Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern, Peter Lang.

ELIAS, Norbert (1993), *A Sociedade dos Indivíduos* (título original: *The Society of Individuals*, trad. de Mário Matos), Lisboa, Dom Quixote.

ESTEVES CARDOSO, Miguel (1984), “Sobre os mares que nos estão guardados”, *Diário de Notícias*, 14.06.

EWING, William (1994), *The Body: Photographs of the Human Form*, s.l., Chronicle Books.

EWING, William (ed.) (2000), *The Century of the Body*, London, Thames & Hudson.

EYSTEINSSON, Astradur (1992), *The Concept of Modernism*, Cornell, Cornell University Press.

FARIA, Nuno (2006), *Jorge Molder: Comportamento Animal*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FELMAN, Shoshana (1980), *Le Scandale du Corps Parlant*, Paris, Seuil.

FELMAN, Shoshana (1992), “Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching”, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York and London, Routledge, pp. 1-56.

FERRAZ, Maria de Lourdes (1997), “Fragmento”, *Dicionário do Romantismo Português* (org. de Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Caminho.

FERREIRA, José Pedro Abreu (2004), *A Subversão da Anatomia. Imagens do Corpo em Luís Miguel Nava*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FOUCAULT, Michel (2005), “Espaço outros”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 34, 35 (Junho de 2005), pp. 243-252.

FREITAS, Manuel de (org.) (2002), *Poetas sem qualidades*, Lisboa, Averno.

FREUD, Sigmund (1969), *Obras Completas, vol. XIV* (trad. de Abram Eksterman), Rio de Janeiro, Imago.

FREUD, Sigmund (2003), *The Uncanny* (trad. de David McLintock), London, Penguin Books.

FREUND, Gisèle (1974), *Fotografia e Sociedade* (título original: *Photographie et société*, trad. de Pedro Miguel Frade), Lisboa, Vega.

GARRIGUES, Pierre (1998), *Chutes et perfection (éloge du parfait)*, Paris, L'Harmattan.

GIL, José (1994), *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença.

GIL, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água.

GIL, José (1999), *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d'Água.

GOFFMAN, Erving (1993), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (título original: *The presentation of self in everyday life*, trad. de Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio d'Água.

GOMBRICH, E. H. (1981), "Image and Code: Scope and Limits of Conventionality in Pictorial Representation", *Image and Code* (ed. Wendy Steiner), Michigan, University of Michigan, pp. 11-42.

GOODMAN, Nelson (1995), *Modos de Fazer Mundos* (título original: *Ways of worldmaking*, trad. de António Duarte), Porto, ASA.

GRAY, Jeremy (1989), *Ideas of Space: Euclidean, Non-Euclidean and Relativistic*, Oxford, Oxford University Press.

GREENBERG, Clement (1988), *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago/London, The University of Chicago Press.

GUATTARI, Felix, Deleuze, Gilles (1972), *O Anti-Édipo* (título original: *L'Anti-Oedipe*; trad. de Manuel Maria Carrilho e Joana Morais Varela), Lisboa, Assírio & Alvim.

GUERREIRO, António (1987), “[Recensão crítica a ‘A Jornada de Cristovão de Távora - Primeira parte’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 100 (Novembro de 1987), pp. 154-155.

GUERREIRO, António (1998), “A poesia sem interrupções”, in: *Relâmpago*, n.º2, Abril, pp. 9-12.

GUERREIRO, António (2000), *O Acento Agudo do Presente: Ensaio*, Lisboa, Cotovia.

GUIMARÃES, Fernando (1974), “[Recensão crítica a ‘Porto Batel’, de João Miguel

Fernandes Jorge; ‘Da Crónica do Rei Pedro. Alguns Primeiros Capítulos’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 18 (Março de 1974), pp. 69-70.

GUIMARÃES, Fernando (1989), “Da imagem ao sinal: a poesia de João Miguel Fernandes Jorge”, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho.

GUSMÃO, Manuel (2007), “A tessitura lírica de uma memória”, in: *Ípsilon. Público*, 30 de Março, pp. 44-45.

GUYAUX, André (1985), *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière SA.

HAZARD, Paul (1974), *O Pensamento Europeu no Século XVIII: de Montesquieu a Lessing* (título original: *La pensée européenne au XVIIIème siècle*, trad. de Carlos Grifo Babo), Lisboa, Presença.

HÖLDERLIN, Friedrich (1991), *Poemas* (título original: *Gedichte*; trad. de Paulo Quintela), Lisboa, Relógio d’Água.

HUBERT, Renée Riese (1972), “The Fabulous Fiction of Two Surrealist Artists: Giorgio de Chirico and Max Ernst”, in: *New Literary History*, vol.4, n.º 1, Autumn, pp. 151-166.

HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge.

HUYSSSEN, Andresa (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post Modernism*, Bloomington, Indiana UP.

JAMESON, Frederic (1984), "Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism", in: *New Left Review*, n.º 146, July-August, pp. 53-92.

JONES, Amélia (1998), *Body Art. Performing the Subject*, Minnesota, University of Minnesota Press.

JURGENS, Sandra Vieira (2003), "Jorge Molder", in: *Arte y parte*, n.º 48, p.116.

KRAUSS, Rosalind (2002), *O Fotográfico* (título original: *Le Photographique*; trad. de Anne Marie Davée), Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

KRISTEVA, Julia (1973), "The Ruin of a Poetics", *Russian Formalism* (ed. S. Bann and J. Bowlt), Edinburgh, Scottish Academy Press, pp. 102-119.

KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoir de l'Horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

LACAN, Jacques (1966), *Écrits 1*, Paris, Seuil.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, e NANCY, Jean-Luc (1978), *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

LE BRETON, David (2004), *Sinais de Identidade – Tatuagens, Piercings e outras Marcas Corporais* (título original: *Signes d'identité, Tatouages, piercing et autres marques corporelles*; trad. de Teresa Frazão), Lisboa, Miosótis.

LÉVINAS, Emanuel (1971), *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Fayard.

LÉVINAS, Emanuel (1998), *Otherwise than Being: Or Beyond Essence* (título original: *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*; trad. de Alphonso Lingis), Cornell, Cornell University Press.

LIPPARD, Lucy (1997), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press.

LIPOVETSKY, Gilles (1983), *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* (título original: *L'ère du vide*, trad. de Miguel Serras Pereira, Ana Luísa Faria), Lisboa, Relógio d'Água.

LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo (1993), *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença.

LOURENÇO, Jorge Fazenda (1994), *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

LYOTARD, Jean-François (1990), *O Inumano: Considerações sobre o Tempo* (título original: *L'Inhumain*, trad. de Ana Cristina Seabra, Elisabete Alexandre), Lisboa, Estampa.

MACEDO, Ana Gabriela (2000), “A Retórica da Imagem Fotográfica e a Pós-Modernidade”, in *ACT 12. Entre Artes e Culturas* (coord. Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte), Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas / Edições Colibri, pp. 39-54.

MACEDO, Ana Gabriela (2004), “Poéticas visuais e reconfigurações do corpo”, in: *Cadernos de Literatura Comparada – Século XXI. Questões e Perspectivas*, n.º 10/11, Dezembro, pp. 35-49.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981), *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, Relógio d'Água.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981a), *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, A Regra do Jogo.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1982), “Uma teoria para João Miguel Fernandes Jorge”, in: JORGE, João Miguel Fernandes, *À Beira do Mar de Junho*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 117-123.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Editorial Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (2001), *Alta Noite em Alta Fraga*, Lisboa, Relógio d'Água.

MAH, Sérgio (2003), *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MARTELO, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2004), *Em Parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2007), *Vidro do mesmo Vidro. Tensões e Deslocamentos na Poesia Portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.

MARTINHO, Fernando J. B. (1984), “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): poesia”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 78 (Março de 1984), pp. 17-29.

MARAVALL, Susana (2008), “Jorge Molder”, in: *Arte y parte*, n.º 75, Junho-Julho, p.146.

MELO, Alexandre (1998), “An Interview with Jorge Molder”, *Jorge Molder. Photographs*, London, South London Gallery, s.p.

MELO, Alexandre (1999), “Retratos, conversas, fragmentos: Jorge Molder”, in: *Arte Ibérica*, A.3, n. 25, Junho, pp. 8-12.

MIRANDA, José A. Bragança de (2003), “Jorge Molder ou a rainha está de volta”, in: *Revista de comunicação e linguagens*, n.º 31, Fevereiro, pp. 123-136.

MEDEIROS, Margarida (2000), *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MELO E CASTRO, E. M. de (1993), *O Fim Visual do Século XX* (ed. Nádía Gotlib), São Paulo, EDUSP.

MENDES, Victor J. (1992), “[Recensão crítica a ‘A Jornada de Cristóvão de Távora. Segunda Parte’, de João Miguel Fernandes Jorge; ‘A Jornada de Cristóvão de Távora. Terceira Parte’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, In: *Colóquio/Letras*, n.º 125/126 (Julho de 1992), pp. 281-282.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2004), *O olho e o espírito* (título original: *L'œil et l'esprit*, trad. de Luís Manuel Bernardo, pref. Claude Lefort), Lisboa, Vega.

METZ, Christian (1971), *Langage et cinema*, Paris, Librairie Larrousse.

MIRANDA, José Bragança de (1997), *As Ligações do Corpo*, Lisboa, Meméo.

MITCHELL, W. J. T. (1980), *The Language of Images*, Chicago / London, University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (1984), "What is an Image?", in: *Literary History*, vol. 15, n.º 3, Spring, pp. 503-537.

MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory. Essays on the Verbal and Visual Representation*, Chicago / London, University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (1996), "What do Pictures really want?", in: *October*, vol. 77, Summer, pp. 71-82.

MITCHELL, W. J. T. (2005), *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Image*. Chicago / London, University of Chicago Press.

MOLDER, Jorge (1993), “Duplex”, in: *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Porto/Rotterdam, Fundação de Serralves/Witte de With, Centrum Voor Hedendaagse Kunst, pp. 17-31.

MOLDER, Maria Filomena (1999), *Semear na Neve*, Lisboa, Relógio d'Água.

MORÃO, Paula (1981), “Da Luz. Das Sombras”, *Jornal de Letras*, 3.03.

MORÃO, Paula (1993), *Viagens na Terra das Palavras: Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Cosmos.

MORÃO, Paula (1994), “O secreto e o real - caminhos contemporâneos da Autobiografia e dos escritos intimistas”, in: *Românica*, n.º3, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da FLUL/Cosmos, pp.21-30.

MORÃO, Paula (2007), “The Impossible Self-Portrait”, *Stories and Portraits of the Self* (ed. Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte), Amsterdam, New York, Rodopi, pp. 20-65.

MOURÃO, José Augusto (1994), “[Recensão crítica a ‘Terra Nostra’ de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 132/133 (Abril de 1994), pp. 241-242.

MOUTOTE, Daniel (1988), *Maîtres livres de notre temps: postérité du 'livre' de Mallarmé*, Paris, J. Corti.

NANCY, Jean-Luc (2000), *L'Intrus*, Paris, Galilé.

NANCY, Jean-Luc (2000a), *Corpus*, Paris, Métailié.

NAVA, Luís Miguel (1982), *O Pão A Culpa A Escrita e Outros Textos*, Lisboa, IN-CM.

NAVA, Luís Miguel (1983), "João Miguel Fernandes Jorge: Um Passo Diante da Água", *Jornal de Letras*, 2.08.

NAVA, Luís Miguel (2002), *Poesia completa 1979-1994*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

NICHOLS, Bill (1981), *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana UP.

NIETZSCHE, Friedrich (2002), *A origem da tragédia* (título original: *Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik*, trad. de Álvaro Ribeiro), Lisboa, Guimarães Editores.

NOCHLIN, Linda (1994), *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson.

NUNES, Maria Teresa Arsénio (1989), “[Recensão crítica a ‘Nem Vencedor nem Vencido’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 109 (Maio de 1989), pp. 117-118.

OLIVERIO, Alberto (2001), *A memória e os seus segredos* (título original: *Memoria e oblio*; trad. de Maria Luísa Jacquinet), Lisboa, Editorial Presença.

PANOFSKY, Erwin (1993), *A Perspectiva como Forma Simbólica* (título original: *Die Perspektive als “symbolische Form”*, trad. de Elisabete Nunes), Lisboa, Edições 70.

PAQUET, Marcel (1982), *Photographies de Magritte*, Paris, Atelier Vokaer.

PEREC, Georges (2000), *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée.

PEREIRA, Edgard (1999), “[Recensão crítica a ‘Não É Certo Este Dizer’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 153/154 (Julho de 1999), pp. 312-313.

PITTA, Carlos (1987), “[Recensão crítica a ‘Tronos e Dominações’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 96 (Março de 1987), pp. 109-111.

PITTA, Eduardo (1991), “[Recensão crítica a ‘Pelo Fim da Tarde’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 121/122 (Julho de 1991), pp. 243-244.

PRAZ, Mário (2007), “Ut pictura poesis”, *Concerto das Artes* (org. Kelly Basílio, Máro Jorge Torres, Paula Morão, Teresa Amado; coord. Kelly Basílio), Porto, Campo das Letras, pp. 115-132.

PULTZ, John, Anne de Mondenard (1995), *Le corps photographié*, Paris, Flammarion.

RAND, Glen, Richard ZAKIA (2006), *Teaching Photography: Tools for the imaging educator*, Woburn, Focal Press.

RICOEUR, Paul (1984), *Temps et récit: La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil.

ROCHA, Luís de Miranda (1972), “[Recensão crítica a ‘Sob Sobre Voz’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 8 (Julho de 1972), pp. 85-86.

ROCHA, Luís de Miranda (1979), “[Recensão crítica a ‘Crónica’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 49 (Maio de 1979), pp. 74-75.

RUAS, António do Fundão (org.) (2000), *Retidos os dedos sob o sabor das coisas: sobre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge* / org. António do Fundão Ruas, s.l., Cadernos do Povo.

RUBIM, Gustavo (1992), “[Recensão crítica a ‘Uma Paixão Inocente’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 125/126 (Julho de 1992), pp. 293-294.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2009), “Jorge Molder: almost never anyone, or a drama in people”, in: *Dardo magazine*, n.º 10, pp. 44-89.

SAID, Edward W. (2006), *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, New York, Vintage Books.

SAN-PAYO, Patrícia (2003), *Blanchot. A Possibilidade da Literatura*, Lisboa, Edições Vendaval.

SAN-PAYO, Patrícia (2003), “Maria Gabriela Llansol e a escrita fragmentária. Leitura de Onde vais, drama-poesia?”, in: *Românica*, n.º 12, pp.121-136.

SANTOS, Hugo Pinto (2010), “[Recensão crítica a ‘Pickpocket’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 174 (Maio de 2010), pp. 192-194.

SANTOS, Hugo Pinto (2010), “[Recensão crítica a ‘A Mãe-do-Fogo’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 175 (Setembro de 2010), pp. 164-167.

SARDO, Delfim (1999), *Luxury Bound. Fotografias de Jorge Molder*, Lisboa, Assírio & Alvim.

SARDO, Delfim (2005), *Jorge Molder: o espelho duplo*, Lisboa, Editorial Caminho / Edimpresa

SARDO, Delfim (2009), “Esse est percipi”, in: *Jorge Molder. Official Website*. Disponível online em: www.jorgemolder.com/texts/text.php?id=36 (acedido: 20 de Fevereiro de 2009).

SCHLEGEL, Friedrich (1978), [*Athenaeum*; fragmentos atribuídos a Friedrich Schlegel], Philippe LACOUÉ-LABARTHE e Jean-Luc Nancy, *L’Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2000), “História como Trauma”, *Catástrofe e Representação*, São Paulo, Escuta, pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2005), “Trauma, testemunho e literatura”, *O Local da Diferença. Ensaios sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*, São Paulo, Editora 33, pp. 63-122.

SENA, Jorge de (1960), *Poesia*, Lisboa, Moraes.

SHARP, Hal, “A Brief Essay on Anatomical Drawing”, *Anatomy: The Foundation of Medicine*. Disponível em: <http://www.hsl.virginia.edu/historical/anatomical/briefessay.html> (acedido: 3 de Fevereiro 2010).

SHAVIRO, Steven (2000), *The Cinematic Body: Theory out of Bounds*, London, University of Minnesota Press.

SILVA, Paulo Cunha e (1999), *O Lugar do Corpo. Elementos para uma Cartografia Fractal*, Lisboa, Instituto Piaget.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (1980), “[Recensão crítica a ‘Direito de Mentir’, de João Miguel Fernandes Jorge]”, in: *Colóquio/Letras*, n.º 54 (Março de 1980), pp. 71-73.

SOJA, Edward (1989), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso.

SONTAG, Susan (1979), *On Photography*, London, Penguin Books.

SOULAGES, François (1998), “L’oubli de Jorge Molder”, *Jorge Molder, l’oubli*, Lausanne, Musée de L’Elysée Lausanne, s.p.

SULEIMAN, Susan Robin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Harvard U.P..

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997), *L’Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, P.U.F.

SYNOTT, Anthony (1993), *The Body Social. Symbolism, Self and Society*, London, New York, Routledge.

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe (1913), *Philosophie de l'art*, vol.1, Paris, Hachette.

TISSERON, Serge (1986), “La photographie entre certitude de réalité et souvenir sans image”, *Photographe et inconscient* (ed. François Soulages et alii), Paris, Editions Osiris, pp. 64-74.

TUCHERMAN, Ieda (1999), *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, Lisboa, Vega.

WILDE, Oscar (2010), *The Decay of Lying: and other essays*, London, Penguin Classic.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1987), *Tratado Lógico-Filosófico*. Investigações Filosóficas, (trad. de M. S. Lourenço), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

YAVUZ, Perin Emel (2007), “Le Filmique à l'épreuve de la fixité: la photographie séquentielle dans les années 60 e 70”, in: *Cinémaction*, n.º 122, pp. 145-152.

ZAHARIA, Constantin (1996), *La parole mélancolique: une archéologie du discours fragmentaire*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Índice de imagens

FIG. 1 Henry Fuseli, *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of Ancient Ruins*, 1778-1780.

FIG. 2 Robert Gober, *Untitled* (Hand Holding New York Times Letter to the Editor Between Blue Jean Legs), 40.6 x 50.8 cm, fotografia a preto e branco em gelatina de sais de prata, 2000-2001.

FIG. 3 John Coplans, *Legs, Hands Together*, 50.8 x 61 cm, fotografia a preto e branco em gelatina de sais de prata, 1985.

FIG. 4 Herbert Bayer, *Self Portrait*, 39.7 x 29.8 cm, fotomontagem a preto e branco em gelatina de sais de prata, 1932.

FIG. 5 Amadeu Lopes Sabino

FIG. 6 Cindy Sherman, *Untitled #412*, 130.2 x 104.8 cm, 2003.

FIG. 7 e 8 Jorge Molder, *Anatomia e Boxe*, 102 x 102 cm, 1997.

FIG. 9 Jorge Molder, *CD*, 7.9 x 7.7 cm, polaroid, 1998.

FIG. 10 Jorge Molder, *Condição Humana*, 131 x 97 cm, 2005.

FIG. 11 Jorge Molder, *Circunstâncias Atenuantes*, 102 x 102 cm, 2003.

FIG. 12 Jorge Molder, *Anatomia e Boxe*, 102 x 102 cm, 1997.

FIG. 13 Bruce Nauman, *Clown Torture*, 102 x 102 cm, quarto monitores vídeo a cores, quarto altifalantes, quarto videogravadores, dois projectores, 1987.

FIG. 14 Jorge Molder, *Ocultações*, 96 x 96 cm, 2008.

FIG. 15 Jorge Molder, *Pinocchio*, 96 x 96 cm, 2009.

FIG. 16 Jorge Molder, *Pinocchio*, 96 x 96 cm, 2009.

FIG. 17 Jorge Molder, *Pinocchio*, 96 x 96 cm, 2009.

FIG. 18 Jorge Molder, *Curta-metragem 1 & 2*, 7.9 x 7.7 cm, polaroid, 2000.

FIG. 19 Jorge Molder, *Linha do Tempo*, vídeo preto e branco, 2000.

FIG. 20, 21, 22 Jorge Molder, *Circunstâncias Atenuantes*, 102 x 102 cm, 2003.

FIG. 23 Jorge Molder, *Waiters*, 31 x 26 cm, 1986.

FIG. 24, 25 Jorge Molder, *Curta-metragem 1 & 2*, 7.9 x 7.7 cm, polaroid, 2000.

FIG. 26, 27, 28 Jorge Molder, *O Pequeno Mundo*, 35 x 35 cm, 2001.

FIG. 29 M. C. Escher, xilogravura em preto, verde e castanho, impressos a partir de 3 blocos, 1952.

FIG. 30, 31 Jorge Molder, *Condição Humana*, 131 x 97 cm, 2005.

FIG. 32, 33, 34 Jorge Molder, *Vasistas*, vídeo preto e branco, 2005.

FIG. 35, 36 Jorge Molder, *Nox*, 102 x 102 cm, 1999.

FIG. 37 Jorge Molder, *Anatomia e Boxe*, 102 x 102 cm, 1997.

FIG. 38, 39 Jorge Molder, *La reine vous salue*, 122 x 122 cm, 2000.

FIG. 40 Jorge Molder, *Desconhecimento Imediato*, 47 x 47 cm, 2005.

FIG. 41 Jorge Molder, *Em Primeira Mão*, 60 x 60 cm, 2000.

FIG. 42, 43 Jorge Molder, *Anatomia e Boxe*, 102 x 102 cm, 1997.

FIG. 44, 45, 46 Jorge Molder, *The Secret Agent*, 26 x 26 cm, 1991.

FIG. 47, 48, 49 Jorge Molder, *Condição Humana*, 131 x 97 cm, 2005.

FIG. 50 Jorge Molder, *Desconhecimento Imediato*, 47 x 47 cm, 2005.