

**Rui Serra  
SantoSilva  
Tomás Maia**

**COLOSSO**







COLOSSO

TEXTOS

Catarina Ricciardi e João Sarmiento sj  
José Luís Porfírio

FOTOGRAFIA

Pedro Tropa

Rui Serra  
SantoSilva  
Tomás Maia

# COLOSSO

DOCUMENTA



*Excerto do diálogo entre João Sarmiento (JS) e Tomás Maia (TM), gravado na Brotéria em Dezembro de 2023. (Acreditaram-se apenas algumas precisões entre parênteses rectos.)*

TM — É uma peça que me apareceu muito cedo, quando se falou neste projecto; uma peça adequada e inadequada ao espaço, uma peça que pertence e não pertence ao espaço, talvez como tudo o que é insólito na vida, tudo o que transcende a vida na vida — dentro da vida. Primeiramente, não através da sua dimensão gigantesca (porque são seis metros de comprimento, dois metros e dezassete [centímetros] de altura: parece que não foi feita [para ali], mas cabe); antes de ser o volume a criar essa sensação, esperemos de inadequação e, ao mesmo tempo, de pertença, foi a criação da diagonal — uma diagonal que (embora o espaço não seja todo ortogonal) é uma linha que atravessa, de algum modo, o espaço. [...] A afinidade mais profunda e a justeza de o título se manter «Colosso» — do título geral da exposição — tem que ver depois com uma descoberta [...] de que *colosso* não designa, primeiramente, algo grande. [Esta] é uma acepção posterior, uma acepção recente. *Colosso* é uma palavra grega que significa algo que se levanta, simplesmente — e que cresce. [...] E acho que a arte — e a religião — tem que ver com um levantamento: tem que ver com uma constatação crua, dura, de um abatimento, de uma ausência, de um vazio, de um túmulo vazio e *de um levantamento*. E o que me impressionou foi que a palavra *colosso*, no prefixo (*kol*), só quer dizer isso, só quer dizer que algo está erecto, algo se levanta [...] (estamos a falar da Grécia pré-helénica, o chamado período «arcaico», que pode ir até ao século XIII antes de Cristo). [O colosso] diferencia-se de todos os outros ídolos religiosos: primeiro, porque ele está imóvel, é algo para ficar imóvel, os outros [ídolos] são portáteis; depois, porque tem uma relação directa com o corpo humano, isto é, eles [os colossos] estão associados a ritos funerários. Os primeiros colossos até são feitos porque não se consegue recuperar o corpo — daquele que morreu, daquele que partiu para a guerra. E, portanto, são pedras talhadas, muito rudes, com silhueta humana e que, primeiramente, antes de serem erigidas, são colocadas dentro do próprio túmulo.

JS — Estão em vez do corpo.

TM — Estão em vez de... Na verdade, é a invenção do duplo. [Tal] como a lenda da origem da pintura é um contorno [do ausente], de alguma maneira pode dizer-se praticamente que o colosso é a lenda ou a história da origem da escultura. Porque ele aparece como o *duplo* — não é uma imagem artística: é um duplo do ausente. E muito toscamente, muito rudemente talhado, mas sempre com uma referência ao humano. Normalmente os braços soldados ao corpo, imóveis, para poderem representar. E porque é que eles são fixados na terra, cravados na terra [...] Para *fixar uma vida*. Para fixar aquilo a que se chamava *psyché*, um «espírito». Isto pode parecer aqui um preciosismo arqueológico ou histórico, ou filológico, mas acho que é importante porque a arte não deixou de perseguir esta ideia. Com outras palavras, se a arte dá forma — por mais precárias e efêmeras que as suas formas possam ser —, não é uma forma vazia. Aquilo a que se chamou «formalismo». Não é uma forma decorativa, também. Ela tenta fixar — e é essa a ideia do colosso: ele tem de ser fixado, tem de ser cravado, ele não é fácil de transportar (como nós os dois, aliás, estamos agora a constatar...) —, fixar o quê? Uma nuvem, uma alma, um espírito (são várias formas de traduzir *psyché*) [...]. Então, acho que há aqui algo de muito simples: como é que se dá forma ao ausente, se fixa esse ausente e se consegue guardar dele o que há de mais *vívido*. E acho que é isso que nós sentimos nas grandes obras, essa capacidade de uma forma abrigar [a *psyché* e não deixá-la] errante — como se temia... Portanto, a ideia do duplo surge porque a *psyché* estava errante.

JS — Na ausência do corpo de um guerreiro, de algum corpo que tenha desaparecido, recupera-se...

TM — Sim, isso [essa errância] vem pôr em causa toda a ordem cósmica porque ela [a *psyché*] não está nem no mundo dos vivos nem no mundo dos mortos.

JS — E o colosso é essa demarcação...

TM — É essa capacidade de fixar porque se acreditava que ele tinha um poder — para os vivos era [um poder] maior do que os vivos. Porquê? Porque é o poder do morto.

JS — Daí a dimensão ser superior...

TM — Depois, a partir daí, é que a dimensão começa a ser superior... Porque os primeiros colossos, muito rudimentares, são até do tamanho de um homem e de uma mulher. Mas a partir do momento em que se acredita que é algo que tem mais poder do que o humano, começa a escala [a aumentar]. [...] Esta ideia de levantamento, de crescimento a partir de uma ausência...

JS — E de fase, de tempos, de cadência nesta exposição, nestes três momentos... E em todos os trabalhos, dos três artistas, há levantamento quer por se retirarem, [quer] por se abrirem a outros espaços. [...] De facto, as peças vão sendo alteradas, mas mantêm sempre o mesmo lugar ou expandem-se: por exemplo, uma sala que estava coberta com um pano [do SantoSilva]: víamos e sentíamos e percebíamos uma luz no interior dessa sala mas não acedíamos a essa sala. De repente, há um segundo momento em que essa sala é desvendada, desvelada, [é] tirado esse véu para termos acesso a um espaço — e é um espaço em que há o total vazio e o total cheio, as paredes são negras e todo o espaço é coberto com a presença de uma cera usada em rituais; é uma encáustica, uma grande pintura espacial com uma enorme força de progressão. E em todas as peças: as peças do Rui Serra ocupam esse lugar de monumentalidade, reflectem sobre a monumentalidade: o que é que é um monumento, o que é que é sermos pequenos, o que é que é estarmos diante do pequeno que é muito grande? Isto [é feito] com maquetes de espaços arquitectónicos, com objectos estranhos de um ritual desconhecido, mesmo ao próprio artista... E assim sucessivamente... Estavas a dizer, então, esse faseamento...

TM — Sim, porque a peça do Pedro [SantoSilva] — se podemos dizer que há só uma peça, e não há só uma peça mas há um foco, digamos assim, que é a sala obscura, a partir do momento em que o véu cai, nós — devido também à pintura densa das paredes pretas —, nós temos de facto a sensação de entrar num espaço, por um lado, sepulcral e, por outro lado, luminoso, que anuncia algo... Portanto, há aqui, também na peça dele — porque os observadores podem pisar — isso é muito importante —, [a peça] não é vista da soleira da porta, [os observadores] podem entrar, podem descalçar-se se

assim o entenderem: o corpo de cada observador, naquele momento, é um corpo já levantado relativamente a uma sugestão de sepulcro [...]. Há essa sensação muito material, muito física de estar num espaço sepulcral, como disse há pouco, e, ao mesmo tempo, a parede de fundo e o que [se] reflecte do chão contrariam ou suplantam essa dimensão sepulcral porque anunciam, pelo brilho ou pelo esplendor que essa peça tem, ao fundo, como que uma outra abertura. E nesse sentido, e a partir das referências claramente cristãs a partir das quais o Pedro [SantoSilva] também pensa, é sempre a ideia de levantamento — que no léxico latino e cristão se diz simplesmente «Ressurreição». Levantamento: *anastasis*, em grego, é simplesmente traduzido por «Ressurreição». Mas originariamente é isso: a arte levanta, a religião levanta porque algo não cessa de cair...

# ÍNDICE

A ILUSÃO DO TEMPO	
José Luís Porfírio .....	13
OBRAS .....	23
Lista das obras .....	81
COMO NO SONHO DE JACOB	
Catarina Ricciardi e João Sarmiento sj .....	83



# A ILUSÃO DO TEMPO

José Luís Porfírio



*Não há Passado nem Futuro. Só há Espaço no Mundo.*

ANTÓNIO DACOSTA

*Os filhos de Deus, vendo que as filhas dos homens eram belas, escolheram entre elas as que bem quiseram para mulheres.*

*Naquele tempo havia gigantes na terra — e também depois — quando os filhos de Deus se uniram às filhas dos homens e deles tiveram filhos. Eram esses os famosos heróis dos tempos remotos.*

Gn 6,2-4

*Já no princípio, quando pereciam os gigantes orgulhosos, a esperança do mundo se refugiou numa barca.*

Sb 14,16

*O que precedeu [Zeus] foi uma sequência estonteante de convulsões ligadas a nomes genéricos — Titãs, Gigantes, Centímanos — o que se lhe seguiu limita-se à história humana.*

[...]

*Sentado numa cadeira de ferro na célula do templo de Delfos, Píndaro cantou os hinos a Apolo. Perto dele as estátuas de Moira [...] que tinha outrora combatido ao lado de Zeus os gigantes.*

ROBERTO CALASSO, *Le chasseur céleste*

«Um, dois, três, aqui está quem te fez», diziam os miúdos no meu tempo, mas agora, e, neste caso, quem fez este COLOSSO?

A boa resposta será: três actores, em três actos e três espaços, espaços esses que, afinal, são o mesmo espaço; a saber, uma sala quadrada que se abre à sua direita, primeiro para outra pequena sala, quadrada de novo, seguida por um corredor e, mais adiante, por um longo espaço que é um trapézio rectângulo. Esse é o lugar da acção, mais curto no primeiro acto que dispensa o corredor, maior nos outros dois, onde o corredor é tão fundamental quanto o resto.

Este espaço é o lugar de uma exposição que se pode ler como um palimpsesto, onde vamos desvendando o que estava oculto debaixo da superfície, ou como uma escavação arqueológica, descobrindo sucessivamente três camadas, ou três estratos sobrepostos, num movimento onde há presenças

que continuam e se acentuam, outras há que se atenuam e desaparecem, e onde também vão surgindo transformações bem como presenças diferentes.

Os actores têm nome: Rui Serra, SantoSilva e Tomás Maia, as intervenções individuais, as peças, também estão identificadas por autoria e título. Os três actos também: «Um clarão», «Uma cratera» e «A viagem», numa sequência entre Novembro 2023 e Janeiro 2024. O texto que apresenta o conjunto fala de «notícias de uma era remota ou de um futuro incógnito», aí a primeira hipótese abre o caminho para o palimpsesto ou a arqueologia e a segunda para um espaço outro, porventura curvo ou dobrado sobre si próprio, há, no entanto, uma ordem de apresentação que se pode e se deve seguir.

## Descrição

### Um clarão / 1.º acto

Não falta a luz neste clarão, embora sem exagero, mas desvendando tudo, e, primeiro que tudo, o risco que risca o chão da sala inicial, uma diagonal interferindo imediatamente com os passos e o olhar do visitante, *Antes* é o seu nome, dado por Tomás Maia, nome que será sempre o mesmo em cada um dos três actos. O espaço fica imediatamente condicionado entre um antes e um depois que não sabemos ao certo quais sejam, porém se atravessarmos esse risco estaremos no depois, numa espécie de micro-museu, ou microcoleção de maquetes arquitectónicas de outros tantos monumentos possíveis, instalada numa estante com três andares, *Para Pensar* de Rui Serra. Entrando por esse espaço adentro poderemos ver mais duas peças do mesmo autor ocupando a sala ao seu lado. Não sem antes lermos, mesmo à entrada, um aviso, *Esperar*, inscrito na primeira das peças, um prisma rectangular, depois, mesmo ao fundo e ao canto, uma espécie de bico gigante ocupando esse mesmo canto seria a ponta de *A Minha Espada*, a peça mais remota; ao sair desse espaço, inscrito no verso do prisma, *Saber*

*Esperar* completa a primeira série de mensagens verbais que Rui Serra aco-  
pla aos seus objectos.

Há que atravessar de novo o risco inicial e ver, bem junto à entrada e bem no alto, uma *Gárgula* de simples feitura, ainda de Rui Serra, peça de onde pende uma longa vela de cera de abelha, *do Bem e do Mal*, proposta por SantoSilva; no chão, sob a gárgula, mais uma obra de Rui Serra, uma espécie de ovo e (ou) de semente negra que, se atendermos ao título, *Blastogénese*, é um embrião. Discreta, uma nova peça de SantoSilva, *de maneira difusa*, um feixe de luz sobre tecido, impede o acesso ao primeiro espaço lateral.

A partir da leitura dos títulos, um percurso físico, visual e sensível, entrechoca-se com um percurso mental. Ao entrar estamos no *Antes* e atravessamos esse *Antes*, logo a seguir devemos pensar depois de olhar, devemos *Esperar*, e, mais, depois de chegar ao fundo, *Saber Esperar*, e, perto do fim, que é o mesmo do princípio, confrontarmo-nos com o bem, com o mal e com a grande incógnita contida no embrião.

Olhando para os actores neste primeiro acto encontramos:

- o corte no espaço na intervenção solitária de Tomás Maia, como a fronteira que se está sempre a ultrapassar,
- uma presença por todo o lado de Rui Serra, cheia de intencionalidades, e, entre elas, a mensagem fundamental, *Saber Esperar* como o embrião também espera,
- um discreto e grave aparecimento de SantoSilva marcando a decisiva fronteira do bem e do mal.

Uma cratera / 2.º acto

O nome é à partida uma interrogação que fica sem resposta, deixando atrás de si uma permanente dúvida: Cratera? Taça? Vulcão? Cavidade? Útero?

O início é semelhante no tratamento do espaço. O *Antes* de Tomás Maia passa de traçado sem relevo a um longo muro baixo com 6 m de comprimento e 35 cm de altura, fácil de transpor, portanto. Não o podemos evitar e, na sua aparência, *Antes* cresce com a mesma intenção do primeiro acto, como um fiel da balança em torno do qual se notam as intervenções dos

dois outros actores, agora mais equilibrada, pois a participação de SantoSilva cresce em área e em evidência, enquanto a de Rui Serra se equilibra com a de SantoSilva mantendo uma ocupação do espaço semelhante à anterior. Vejamos.

Mesmo no princípio, mesmo nas costas de quem entra, permanece a *Gárgula*, o *do Bem e do Mal* continua a cair partindo da longa vela de cera de SantoSilva, só que a cera alastra à direita para um corredor agora aberto, a novidade espacial deste segundo acto. A cera vai pelo chão e, bem ao fundo, sobe e inscreve-se na parede num longo nicho semelhando um Mihrab, muito embora não esteja orientado para Meca, nem o espaço esteja transformado em mesquita. O seu nome é inaugural, *o primeiro dia*. Já o grosso da intervenção de Rui Serra se passa para além do muro ao fundo da sala quadrada e no espaço trapezoidal. É para este último que emigra a *Blastogénese* confrontada com uma nova peça *Argos*, um esquemático barco (de contentores?) cujo nome ilumina o sentido das peças seguintes: um compasso, isolado no canto onde estivera a espada e, ao fundo da primeira sala, um conjunto de bastões e (ou) bengalas que, tal como o compasso, podem ser acessórios necessários para a evocada aventura dos Argonautas: vela, binóculos, sismógrafo, arco. Esta *Cratera* surge contendo os variados fragmentos de um discurso que se está elaborando ou... esquecendo, isto enquanto, ao mesmo tempo, vai sugerindo o título do terceiro acto.

### A viagem / 3.º acto

O número e intervenções individuais diminuiu drasticamente, mas no caso de Tomás Maia e SantoSilva a presença no espaço aumentou, enquanto de Rui Serra apenas permanece a *Blastogénese*, agora mais evidente, branca e suspensa no ar. Neste terceiro acto tudo está cheio, tudo cresceu, o muro passa dos 35 cm para os 2 m barrando completamente o acesso físico e, parcialmente, o acesso visual a metade do espaço de exposição e a cera tornou-se invasora.

É no confronto com o muro, sempre com o mesmo nome, *Antes*, que nos encontramos finalmente com o título da exposição: *Colosso*. Ele aí está, mergulhado na penumbra e inscrito no muro, um gigantesco esqueleto que,

primeiro, se pode confundir com o de uma ave, pois na penumbra a bacia se assemelha a um bico, só depois esse despojo se descobre enquanto humano, ou sobre-humano pela proporção gigantesca; talvez o gigante Talos, inimigo dos Argonautas e que Medeia ajudou a vencer? Não há quaisquer certezas, apenas suposições, porém o que resta da Viagem (do Argos?) não é o Velo de Oiro, mas o despojo de um gigante vencido.

Para além do muro, espreitando através de uma estreita abertura junto ao crânio do *Colosso*, descobrimos, flutuando no ar, *Blastogénese*, a semente desta vez branca e, no chão, vemos como a cera já alastrou para além do muro na ambição aparente de tudo cobrir.

Esta *Viagem* limita-se a três peças, uma por cada actor, duas, *Antes* e *Blastogénese*, sempre estiveram presentes, enquanto *o primeiro dia* apareceu na *Cratera*, o segundo acto, todas alteraram ou as dimensões, ou a posição no espaço, sendo esta última particularmente significativa:

*Antes*, de Tomás Maia, é uma intervenção vertical, cortando definitivamente o espaço de exposição;

*o primeiro dia*, de SantoSilva, é rasa e horizontal como o chão, um alastrar de cera que, como se fosse lava, vai invadindo tudo;

*Blastogénese*, de Rui Serra, brilha flutuando no espaço, mais semente agora, ergueu-se, iluminou-se e, em vez de se concentrar sobre si mesma, explode em todas as direcções.

A *Viagem* é o Espaço para além da exposição, considerado nos dois eixos fundamentais que o animal vertical que somos lhe encontra, e, mais, na passagem do negro ao branco, da concentração de forças a uma explosão invasora da totalidade onde os limites das medidas tradicionais explodem também e desaparecem.

## E... Depois?

Resta passar em revista a viagem a caminho do *Colosso*, não tanto as etapas, mas os processos para o conseguir VER melhor.

## Olhar

O olhar é um momento do ver, confundido vezes demais com ele, olhar é presencial e o ver pode não ser, olhar é um voo, um deslizar pela superfície das coisas e pelo miolo dos espaços, varrendo, saltando, afagando tudo num simulacro táctil, de longe, de perto, de muito perto, espreitando quando não pode chegar à distância desejada, ou entrar num espaço quase fechado, ou pisar uma superfície instável. Os olhos vão cumprindo o seu papel e o corpo vai com eles.

## Andar

E, porque vai com eles, o corpo anda peregrino por três espaços que, afinal, são dois e que, no final, são três. Oscilando como um pêndulo, dançando quase, voltando, recuando, sempre com o sentido no obstáculo manifesto que se estende pelo chão fora, anunciado primeiro num risco que se concretiza num muro que cresce e é MESMO um obstáculo, o obstáculo onde se inscreve a descoberta definitiva do Colosso. O percurso do corpo vai do olho ao pé que segue o olhar comandando o corpo todo e tudo à sua volta é esse mesmo corpo que se confronta com os espaços e as coisas, mexendo, movimentando-se, andando, dançando para...

## Ler

Quero dizer, saber dos nomes de cada objecto, porque os nomes contêm intenções, insinuações, propósitos, pistas, armadilhas, trilhos: falsos uns, verdadeiros os outros. Os nomes mantêm-se na mudança dos espaços, mas também parecem mudar, tal como as coisas se transformam, crescem ou desaparecem, e as peças mudam de sítio. Há também um guia de papel que nem sempre diz o lugar certo de cada peça, porque foi pensado antes da montagem das mesmas, das montagens, digo, porque foram três as montagens, tal como os actores e os actos desta exposição, é por isso mesmo que quanto mais avançamos nela é imperioso...

## Lembrar

E ao lembrar estamos na antecâmara do Ver, pelo menos eu vejo ao escrever estas palavras, longe dos espaços e dos objectos que neles se instalaram, como sempre que vejo uma exposição no confronto entre a memória e as palavras que a vão fixar, pelo menos por alguns momentos, e, com esta exposição, *Colosso*, mais ainda, porque o olhar, o andar, o ler, estiveram, pelo menos a partir do segundo acto, submetidos à necessidade do Lembrar e ao sentir simultâneo dos limites e do ilimitado, abrindo as portas a uma especial vibração do Espaço, aquela mesma que produz a ilusão do Tempo.

Nossa Senhora da Graça da Póvoa e Meadas  
17-28 de Maio de 2024



# COLOSSO I

NOVEMBRO > DEZEMBRO 2023

















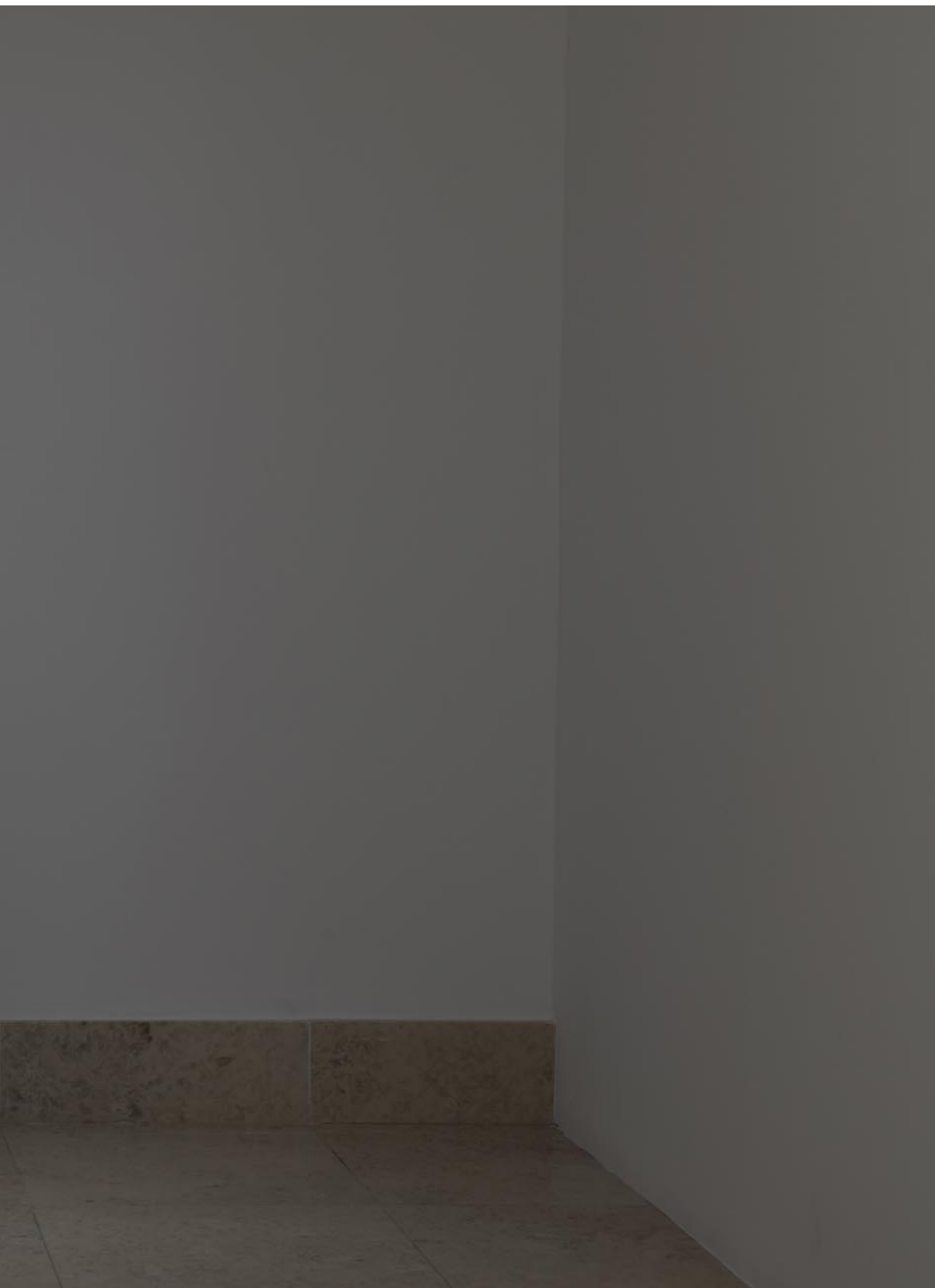


















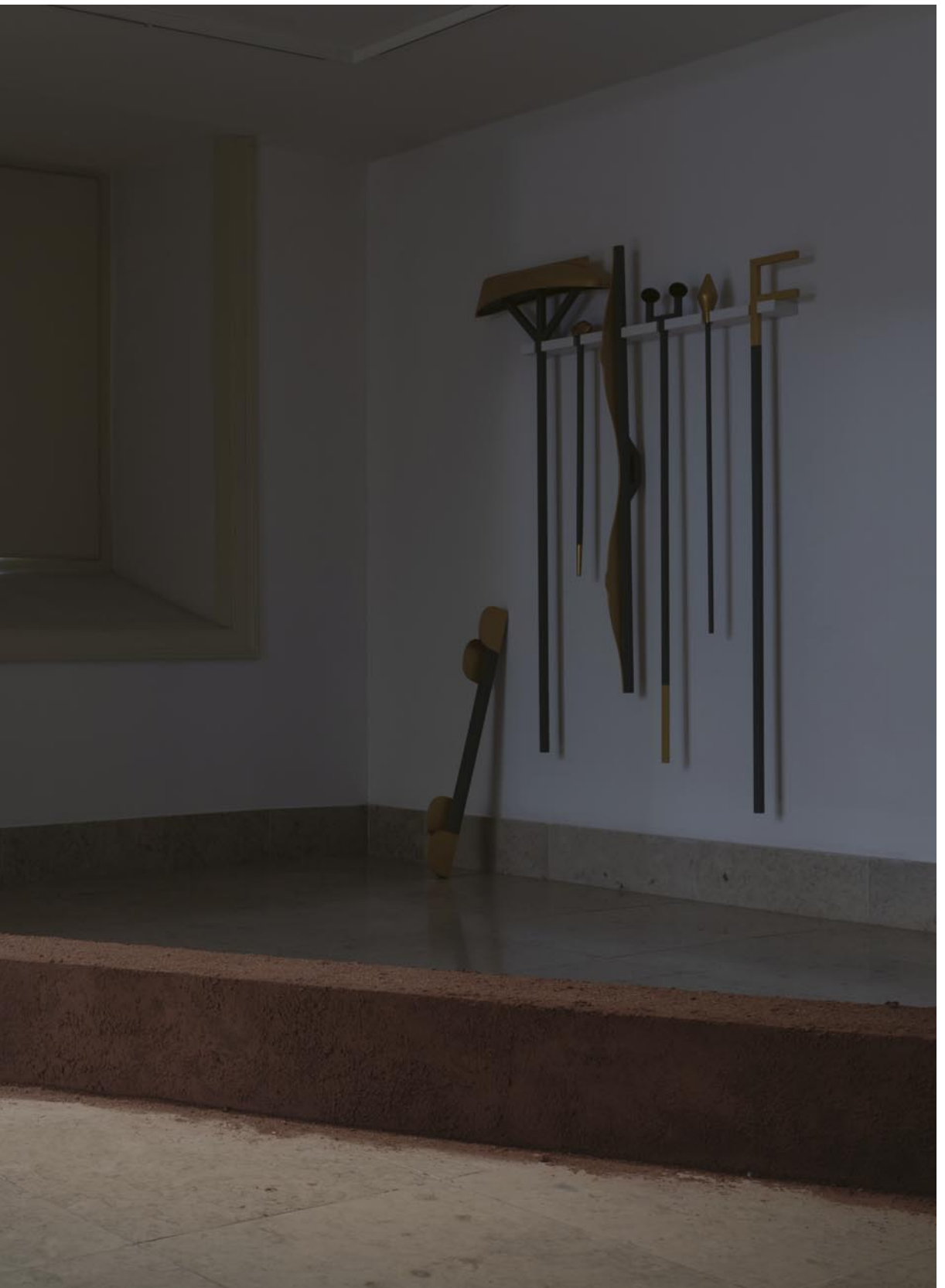




# COLOSSO II

DEZEMBRO > JANEIRO 2024







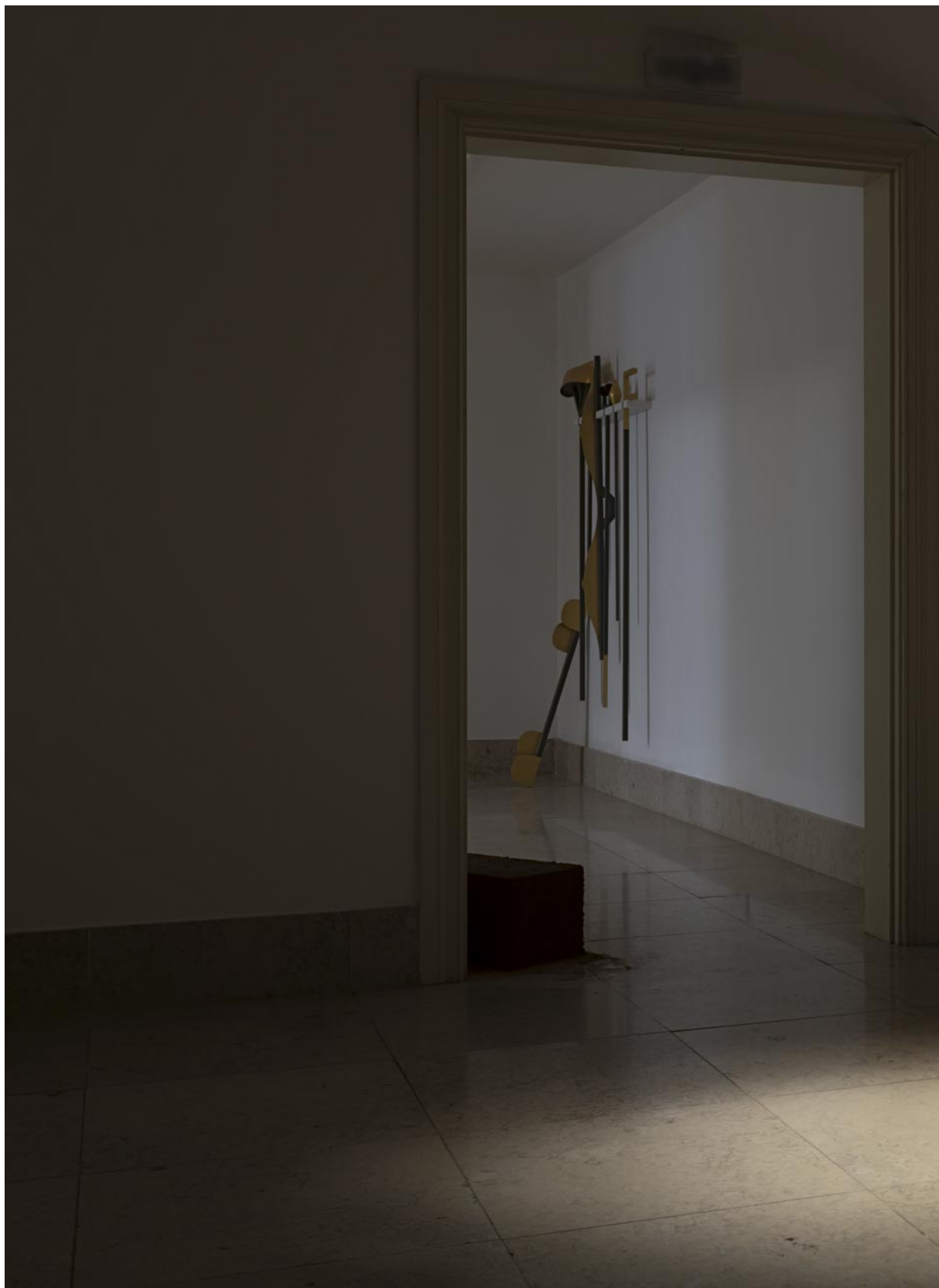




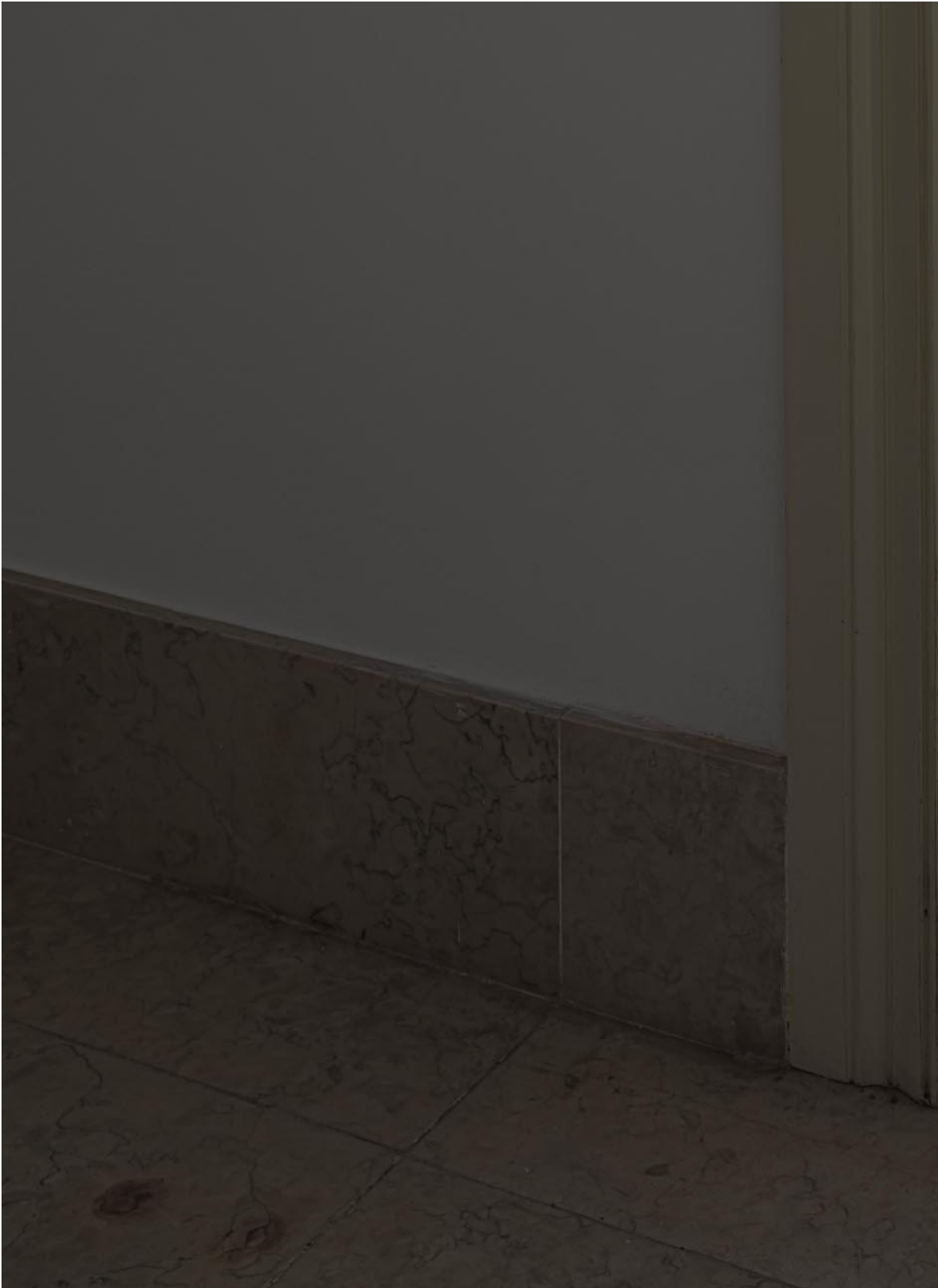












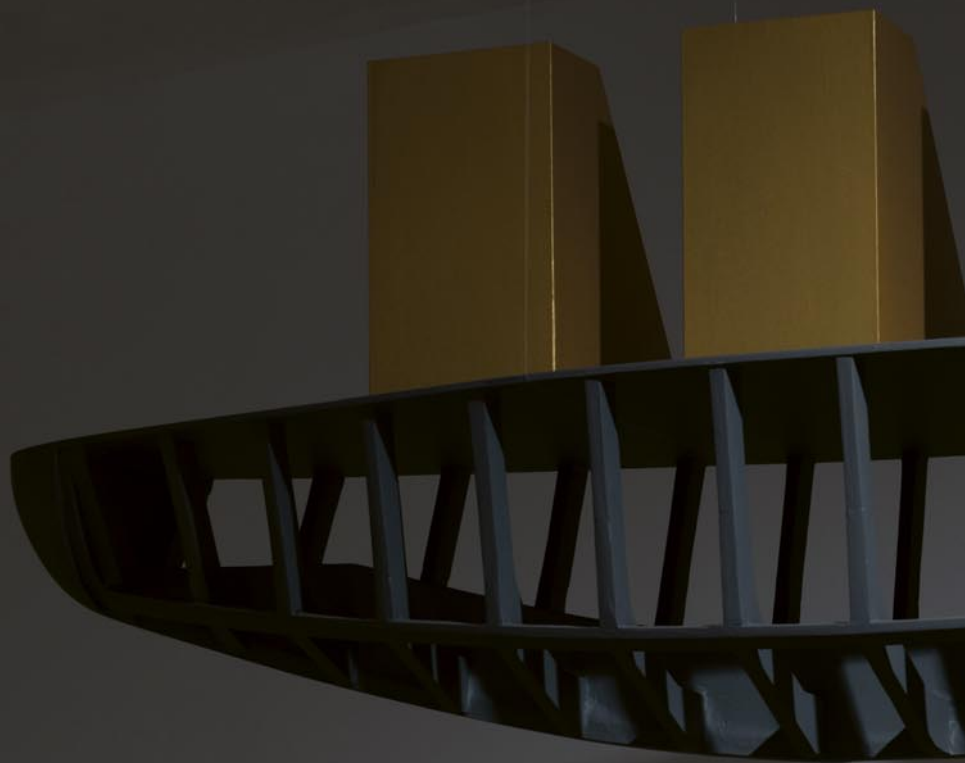














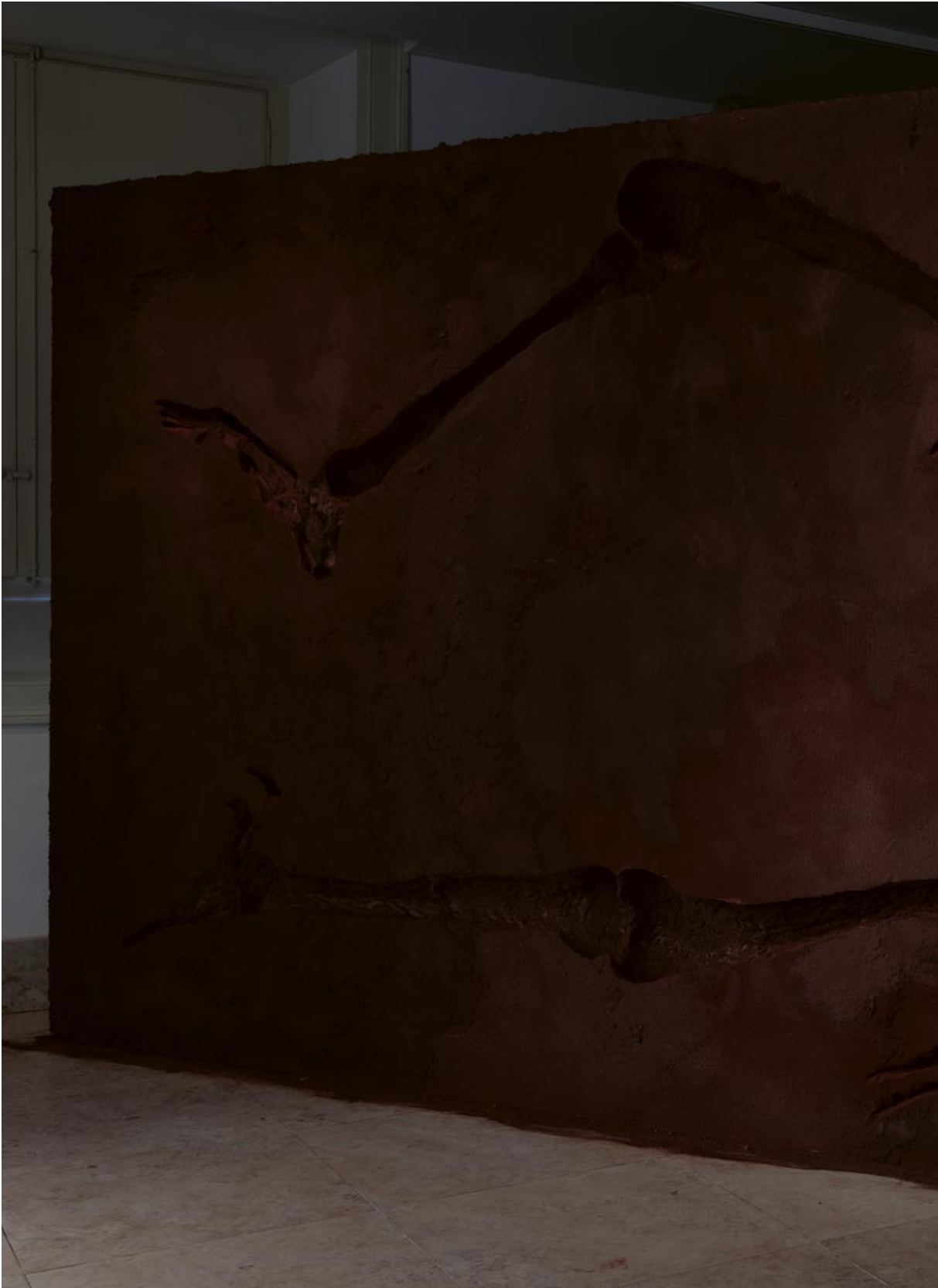


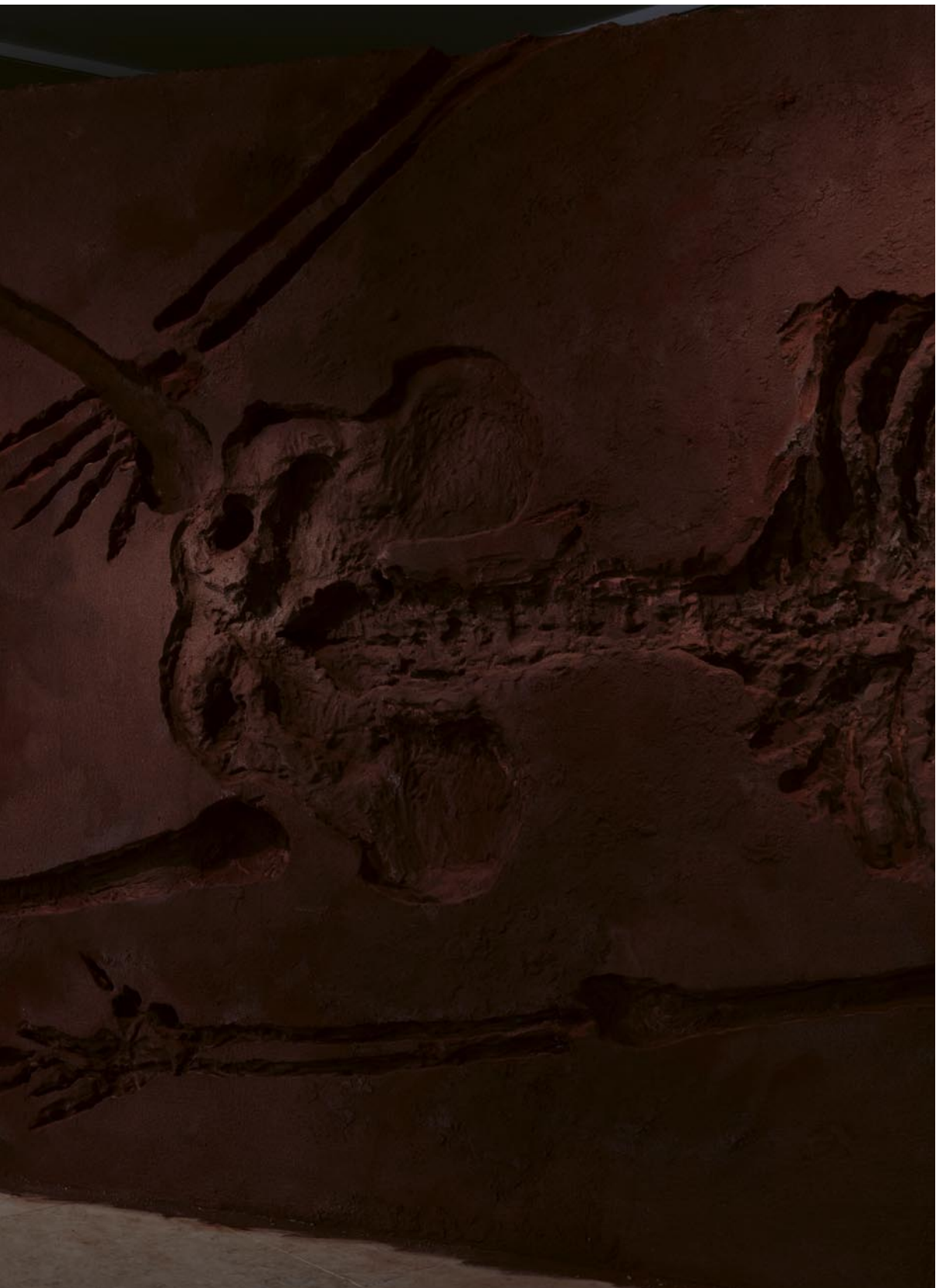




# COLOSSO III

JANEIRO 2024





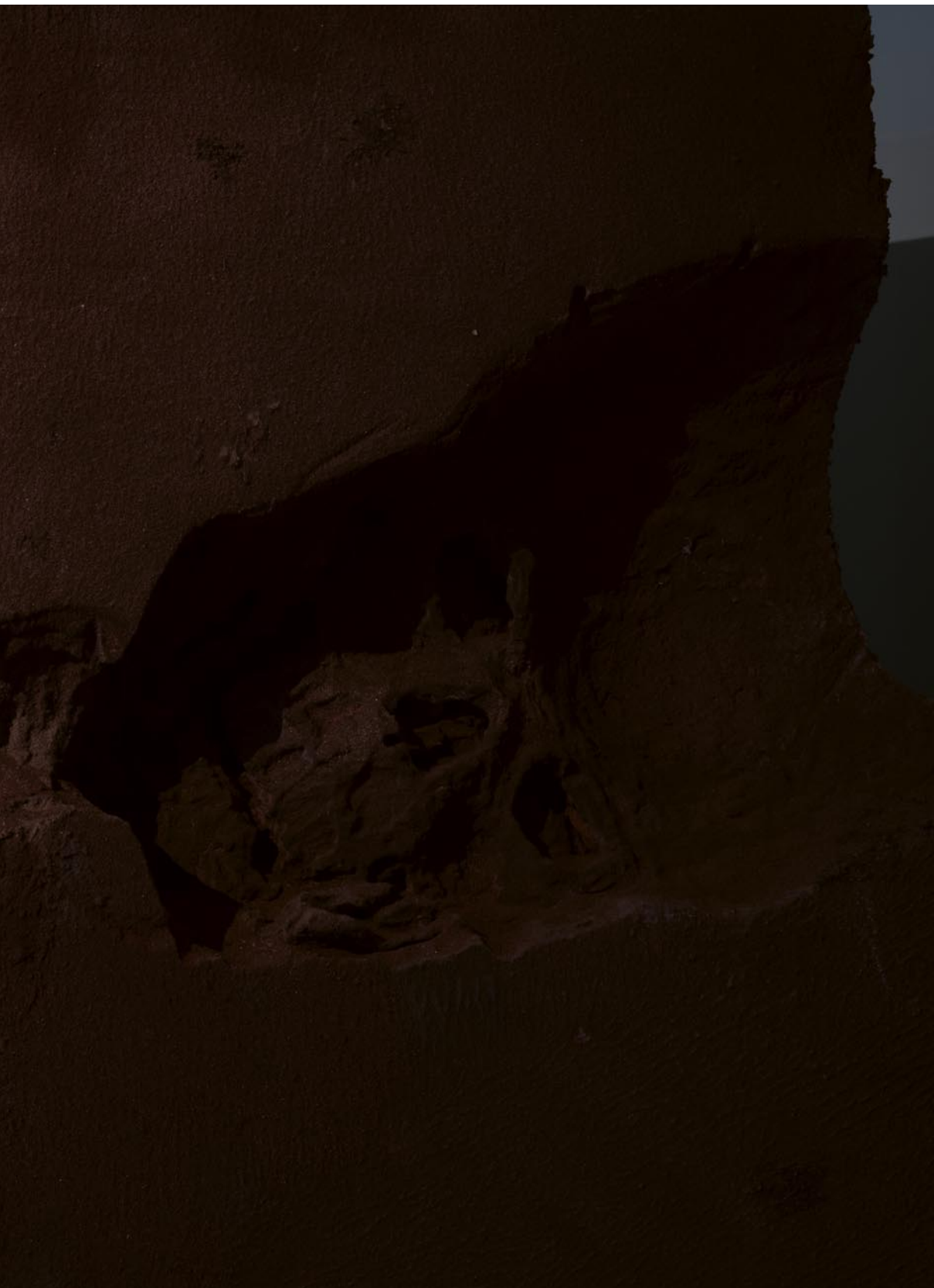










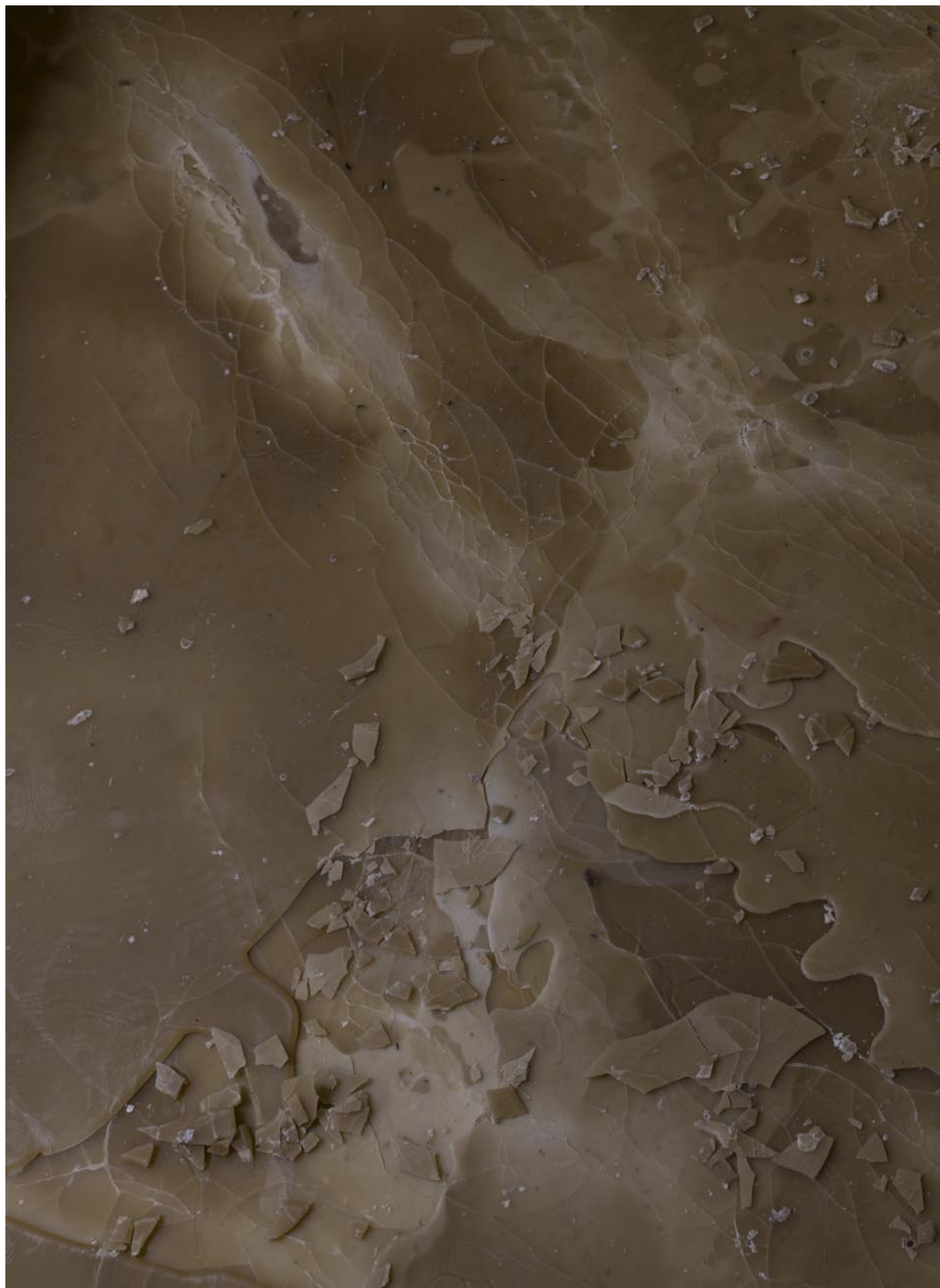


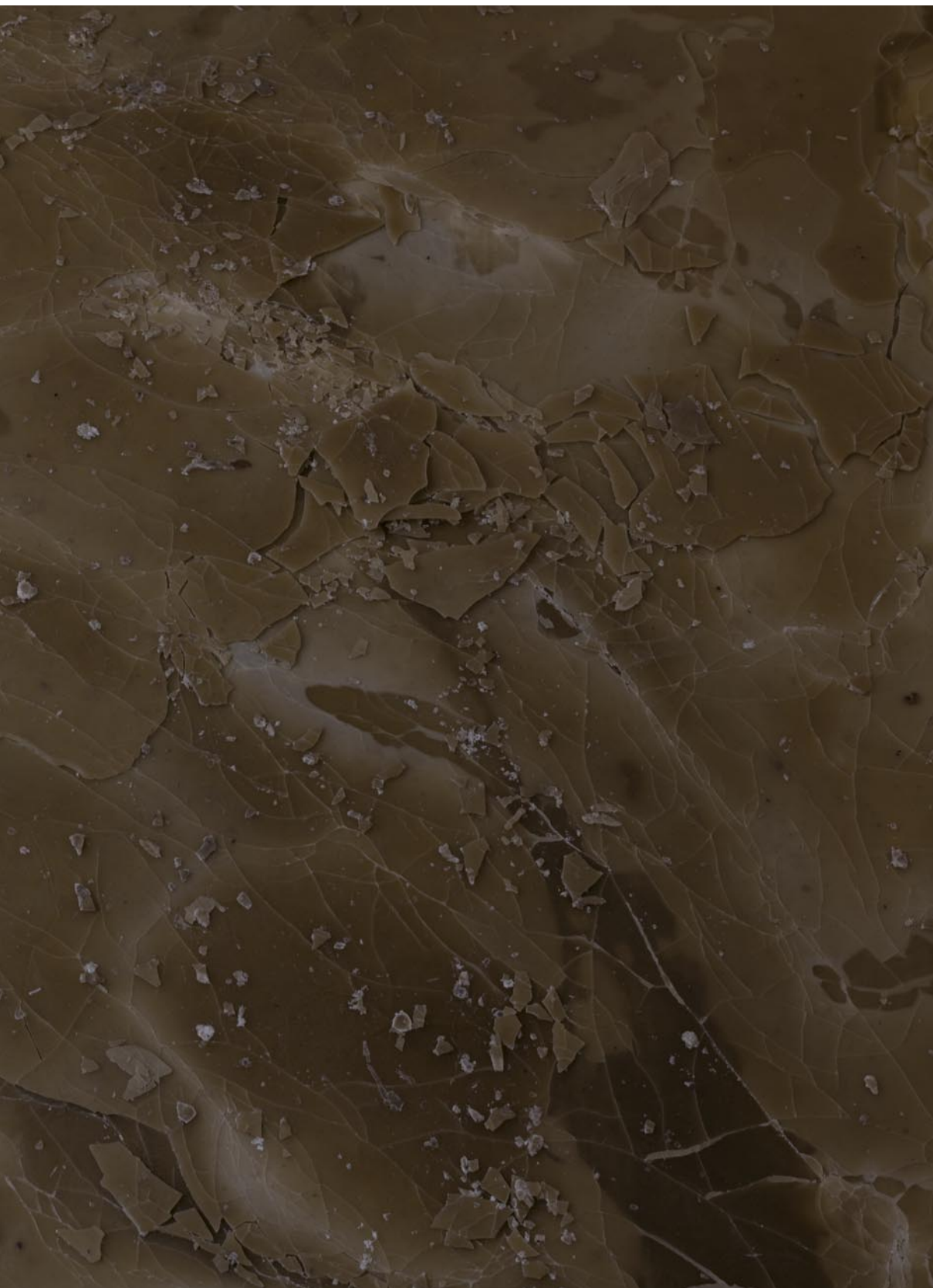














## Lista das Obras

### COLOSSO I

PP. 24-25

Rui Serra, *Para Pensar*, 2018-2023

6 estantes e 11 maquetes  
(materiais diversos)

152 × 120 × 83 cm

Tomás Maia, *Antes*, 2023

Óxido de ferro e areia branca  
600 × 7 cm

PP. 26-27

Rui Serra, *Para Pensar*, 2018-2023

6 estantes e 11 maquetes  
(materiais diversos)

152 × 120 × 83 cm

Tomás Maia, *Antes*, 2023

Óxido de ferro e areia branca  
600 × 7 cm

PP. 28-29

Tomás Maia, *Antes*, 2023

Óxido de ferro e areia branca  
600 × 7 cm

SantoSilva, *de maneira difusa*,  
2023

Feixe de luz [branca] sobre  
tecido

209 × 109 cm

PP. 30-31

Rui Serra, *Para Pensar*, 2018-2023

6 estantes e 11 maquetes  
(materiais diversos)

152 × 120 × 83 cm

PP. 32-33

Rui Serra, *Gárgula*, 2022

Acrílico sobre cartão e madeira  
18 × 16,2 × 61,5 cm

SantoSilva, *do Bem e do Mal*,  
2023

Vela de cera de abelha

169 × 1,5 cm

Rui Serra, *Blastogénese*, 2020-2024

Acrílico sobre fibra de vidro e  
madeira

22 × 18 × 22 cm

PP. 34-35

Rui Serra, *Esperar*, 2023

Acrílico sobre madeira e MDF  
82 × 46 × 34 cm

Rui Serra, *A Minha Espada*,  
2018

Tecido sobre cartão  
192 × 68 × 94 cm

PP. 36-37

Rui Serra, *A Minha Espada*,  
2018

Tecido sobre cartão  
192 × 68 × 94 cm

PP. 38, 39

Rui Serra, *Esperar*, 2023

Acrílico sobre madeira e MDF  
82 × 46 × 34 cm

PP. 40-41, 42

Tomás Maia, *Antes*, 2023

Óxido de ferro e areia branca  
600 × 7 cm

### COLOSSO II

PP. 44-45

Rui Serra, *Sismógrafo, Bastão, Bengala, Arco, Binóculos, Vela, F*, 2018-2023

Acrílico sobre madeira, cartão e  
MDF

200 × 160 × 30 cm (dimensão  
do conjunto)

Tomás Maia, *Antes*, 2023

Óxido de ferro, areia branca e  
poliestireno  
28 × 600 × 28 cm

PP. 46-47

Tomás Maia, *Antes*, 2023

Óxido de ferro, areia branca e  
poliestireno  
28 × 600 × 28 cm

P. 48

Rui Serra, *Sismógrafo, Bastão, Bengala, Arco, Binóculos, Vela, F*, 2018-2023

Acrílico sobre madeira, cartão e  
MDF

200 × 160 × 30 cm (dimensão  
do conjunto)

P. 49

SantoSilva, *o primeiro dia*,  
2023

MDF, óleo, cera de velas de  
oração derretidas

234 × 127 cm

- p. 50  
Rui Serra, *Gárgula*, 2022  
Acrílico sobre cartão e madeira  
18 × 16,2 × 61,5 cm  
SantoSilva, *do Bem e do Mal*,  
2023  
Vela de cera de abelha  
queimada diariamente  
dimensões variáveis
- p. 51  
SantoSilva, *do Bem e do Mal*,  
2023  
Vela de cera de abelha  
queimada diariamente  
dimensões variáveis  
(pormenor)
- pp. 52-53  
Rui Serra, *Sismógrafo, Bastão,  
Bengala, Arco, Binóculos,  
Vela, F*, 2018-2023  
Acrílico sobre madeira, cartão  
e MDF  
200 × 160 × 30 cm (dimensão  
do conjunto)  
Tomás Maia, *Antes*, 2023  
Óxido de ferro, areia branca e  
poliestireno  
28 × 600 × 28 cm  
Rui Serra, *Blastogénese*, 2020-  
-2024  
Acrílico sobre fibra de vidro e  
madeira  
22 × 18 × 22 cm
- pp. 54-55  
Tomás Maia, *Antes*, 2023  
Óxido de ferro, areia branca e  
poliestireno  
28 × 600 × 28 cm
- pp. 56-67  
Rui Serra, *Blastogénese*, 2020-  
-2024  
Acrílico sobre fibra de vidro e  
madeira  
22 × 18 × 22 cm
- Rui Serra, *Compasso*, 2022  
Acrílico sobre madeira e MDF  
70 × 30 × 70 cm  
Tomás Maia, *Antes*, 2023  
Óxido de ferro, areia branca e  
poliestireno  
28 × 600 × 28 cm
- pp. 58-59  
Rui Serra, *Blastogénese*, 2020-  
-2024  
Acrílico sobre fibra de vidro e  
madeira  
22 × 18 × 22 cm
- pp. 60-61  
Rui Serra, *Argos*, 2019  
Acrílico sobre madeira e cartão  
40 × 116 × 35 cm
- pp. 62-63  
Rui Serra, *Compasso*, 2022  
Acrílico sobre madeira e MDF  
70 × 30 × 70 cm  
Rui Serra, *Argos*, 2019  
Acrílico sobre madeira e cartão  
40 × 116 × 35 cm
- p. 64  
Rui Serra, *Compasso*, 2022  
Acrílico sobre madeira e MDF  
70 × 30 × 70 cm
- COLOSSO III  
pp. 66-73  
Tomás Maia, *Antes*, 2023  
Óxido de ferro, areia branca e  
poliestireno  
217 × 600 × 28 cm
- p. 74  
Rui Serra, *Blastogénese*, 2020-  
-2024  
Acrílico sobre fibra de vidro e  
madeira  
22 × 18 × 22 cm
- p. 75  
SantoSilva, *o primeiro dia*,  
2023  
MDF, óleo, cera de velas de  
oração derretidas  
234 × 127 cm
- pp. 76-79, 80  
SantoSilva, *tirando as  
sandálias*, 2023  
Cera de velas de oração  
derretidas  
dimensões variáveis

# COMO NO SONHO DE JACOB

Catarina Ricciardi e João Sarmiento sj

[Brotéria]



*Como se se tratasse de uma espécie de escrito póstumo afrontamos aqui a tarefa de um exercício difícil, o de convocar em nós a vitalidade da exposição trifásica Colosso. Assim, na presente publicação, queremos perscrutar as faculdades da memória notando-a como um acontecimento duplo, entre a visibilidade do que foi dado a ver na exposição (nas suas datas, e espacialidades aqui documentadas) e a invisibilidade do que define e compõe a subestrutura orgânica das relações entre as partes. Tudo aquilo que foi sendo segredado na dialéctica dos trabalhos expostos e, naturalmente, na digestão e apropriação necessárias (que somente é possível reconhecer com a distância dos dias).*

## Fluidez e Reactualização

Na antecâmara da nossa memória habita a noção de fluidez — quer pela relação com o tempo quer pelos acontecimentos do espaço expositivo: a fluidez sentida na superfície de cera do trabalho de SantoSilva, em alagamento contínuo, nas sombras projectadas do barco em voo de Rui Serra e na água aspergida sobre a bacia escavada em negativo da enorme ossada maternal de Tomás Maia. Sobre a aridez desse elemento terroso dá-se a liquidez onírica de uma mãe inamovível que funciona como vestígio de um corpo deitado e hidratado pela matéria do sonho que é a água. A fluidez é a nossa primeira memória: «água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe.»<sup>1</sup> Fomos levados pela fluidez, como por uma clepsidra silenciosa.

Também o espaço mostrou liquidez na mutação das fases expositivas. Aí reconhecemos a passagem, como na noite de Páscoa, (*pesah*), uma travessia do Mar Vermelho entre o enxuto e o molhado, conduzidos por uma coluna de fogo. Uma travessia no estado líquido como quem murmura para dentro o *Hino da Noite* de Novalis: «A Noite leva-te maternalmente.» Esta passagem, como avisava o Rabi Gamaliel (+52), é feita de geração em geração, e deve ser considerada por cada um como se ele próprio tivesse saído da escravidão egípcia. Fazendo memória *anamneses* (*toûto poeîte eis ten emèn*

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos (Ensaio sobre a imaginação da matéria)*, Martins Fontes, São Paulo, 2.<sup>a</sup> ed., 1998, p. 136.

*anamnesin*, faz isto em memória de mim). Não como mera recordação, mas enquanto *zikkaron* (da raiz *zkr*), como reactualização.

A noção de uma reactualização que active em si essa noite-passagem, a noite como a noite-mãe, é um acontecimento que se desdobra como *lugar teológico*. Pois acontece em cada um, como fenómeno que se dá no hoje (*sémeron*) da existência. Esta passagem é hoje passagem-início, «de início em início através de inícios que nunca têm fim», como lembrava Gregório de Nissa (+394). Contudo, a invocação deste «passado» faz-se num presente prospectivo, insuflado da mesma vitalidade do evento fundador que é perpetuado aqui. Assim, esta noite de Êxodo é a mesma noite que é a «*única a ter conhecimento do tempo e da hora em que Cristo ressuscitou do sepulcro*».<sup>2</sup> Nascimento da gruta-túmulo, a-histórico porque sempre em expectativa, no presente, continuamente mergulhados nessa noite líquida e materna.

No interior da exposição também nós estávamos numa galeria geológica, numa gruta como espaço ganho à rocha. Aí, tudo foi reduzido ao essencial, os lugares da luz desenhados com precisão, e aquilo que era dado a ver, em todas as três fases, rigorosamente delineado. Não queriam os artistas que vissemos coisas a mais, ficámos, pois, impedidos de ver os contornos espaciais do espaço, moldando desta forma a experiência espaciotemporal da gestação da noite e da passagem. Como num útero, cujas dimensões são a da expansão em todas as direcções, os artistas preferiram obedecer a uma atitude espacial que negou os constrangimentos da arquitectura do lugar, para se preocuparem apenas com a elasticidade dos fenómenos.

### Ausência e Elegia

Nesta *reactualização* reconhecemos a importância da categoria nocional da *ausência*. Conscientes de que *Colosso* foi uma exposição de escultura, objectos-esculturas, transformação de espaços com reminiscências da *fluxos* e com uma importante tonalidade crepuscular. Pudemos aceder à mitificação que Rui Serra preparou, como quem relata vestígios de outras vidas com ferramentas de officios/rituais que se extinguíram; também no trabalho de SantoSilva, onde se foi abrindo uma cave-santuário norteada por uma en-

---

<sup>2</sup> «Vigília Pascal», *Missal Romano*.

cáustica, mostrando o poder da devoção da matéria sobre um espaço, confirmando que *é o templo que santifica o ouro* e não o seu contrário (Mt 23, 16-17); ou ainda, na linha de terra que emergiu na diagonal da sala, por Tomás Maia, criando um bloqueio da espacialidade que resultou na exteriorização crescente e dramática da *ausência*.

Lançada a semente, ninguém fez mais nada. Quando de manhã abríamos o espaço da galeria, as mutações da noite tinham ocorrido e prolongavam-se durante o dia. O espaço sofreu o que é próprio da escultura: uma *gestação involuntária*, pois «ser grávido é deixar que *o outro em si se esculpa*».<sup>3</sup> Assim, como a semente depois de semeada no interior da terra, o semeador *dorme e levanta-se, de noite e de dia, e a semente germina e cresce, sem ele saber como* (Mc 4,27), esta exposição também pareceu ter o tempo da arqueologia, o tempo que as coisas levam no fundo da terra a germinar. A devoção, as acções de inumação, as ausências côncavas são fenómenos semelhantes à vida intra-uterina de uma terra sem tempo. Reconhecemos, por isso, nos artefactos arqueológicos algo mais além que vestígios arcaicos; são também hieróglifos da *ausência*. Uma ossada, por exemplo, é, desde o momento daquela morte, sempre aquilo que é: sinal da *ausência* desse mesmo corpo (*soma*, corporização, o universo das relações) passando a ser presença do cadáver (*sarx*).

A *ausência* leva-nos à natureza da Elegia. Enquanto atmosfera silente, a *ausência* é nuclear na poética elegíaca, pois esta é o modo de reverberar o desaparecimento, com manifestações híbridas nas diversas culturas. Por definição, é um género literário que versa sobre o *ausente* numa lírica com estilo marcial, amoroso, erótico, gnómico. É uma voz poética que não recua perante o cadáver, pois se o cadáver é um «símbolo que dá que pensar»<sup>4</sup>, talvez o túmulo dê para cantar. Assim, é o símbolo que «dá o sentido» e, neste caso, é a partir da doação da *ausência* que nasce o canto, a arte. Mesmo que irreflexa, a arte parece ser, como aponta María Zambrano, «o desejo veemente de decifrar ou procurar a pegada deixada por uma forma perdida de existência».<sup>5</sup>

A Elegia é um subproduto do ímpeto por *decifrar e procurar* a vida que emerge dessa subtração escavada na terra. A *pegada* enquanto marca da passagem de alguém cuja *ausência* não se compadece com subterfúgios, ou

<sup>3</sup> Tomás Maia, *Res Prima*, Documenta, Lisboa, 2020, p. 17.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *Esprit*, 27/7-8 (1959).

<sup>5</sup> María Zambrano, *Metáfora do Coração (e outros escritos)*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993, p. 43.

nivelamentos ociosos, escondimentos, esquecimentos instantâneos. Neste sentido, hoje, no estado de vida que «faz nascer a Elegia, o problema do tempo aparece mais exacerbado que nunca. É como se somente se vivesse no que é passageiro, consumido pelo espectáculo da passagem, gozando da realidade exactamente o que nela sem cessar fenece».<sup>6</sup> A Elegia, por sua vez, canta sobre aquilo que nos fica da *ausência* como permanência resistente do passado. É por isso o movimento contrário à besta-autómato da vida aparente, que se pensa como geração-espontânea sem um *antes*, sem a espessura de uma arqueologia infinita que é perfuração dos lentíssimos extractos da existência. Por isso, a Elegia pode ter o modo de respirar da *makrothymía* (*makrós*, o longo e *thymós*, paixão), como quem habita a paixão longa, a verdadeira paciência, a longanimidade. Como quem costura com as linhas do *gozo* e da *dor* uma espera grávida para que o consumo, na sua raiva insaciável, não submerja esta gestação. A Elegia serve não para a nostalgia de cantar à vida passada, mas para versar à espera prenha de vida. Como aquela definição misteriosa de Clarice Lispector, «Mãe: é não morrer».

### Túmulo-mãe e a Encarnação

(...) e através da mãe o filho pensa  
Que nenhuma morte é possível e as águas  
estão ligadas entre si<sup>7</sup>

As lágrimas são *águas* da morte e do parto. Por isso há neste sentido um estremecimento interior, que Jeremias e Oseias professam ser próprio de Deus e que se condensa no termo hebraico *Rechem-rachamim*. Este deriva do verbo *racham*, que é «sentimento feminino, materno, que nasce das vísceras, da interioridade da mãe que sabe sofrer com o filho presente no seu útero».<sup>8</sup>

Esta força de uma vida no interior de outra é um potenciador da consciência de que somos seres sempre mediante a relação a um outro. Por isso, na vida e na morte, somos ontologicamente necessitados de um baptismo (βαπτίζειν, *baptizein*, imergir, mergulhar), para que possamos, nas «águas

<sup>6</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>7</sup> Herberto Helder, «Fonte II», em *Poesia Toda*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1996, p. 43.

<sup>8</sup> Enzo Bianchi, *Humanística e Teologia*. 37:1, 2016, p. 12.

ligadas entre si», pertencer à corrente viva do passado que avança. É, portanto, uma condição *sine qua non* reconhecermo-nos como filhos diante da grande Mãe. Com efeito, nesta exposição, o muro onde se vazou a modelação da gigante mãe aumentou a perplexidade perante a *ausência* do seu corpo. O esqueleto matriz, esvaziado, parecia reclamar a necessidade de ser colmado pela imagem do filho. Resposta essa que a peça operou. De facto, cumpriu essa função, pois cada um de nós, no corpo-a-corpo com esse trabalho, fizemo-nos filhos. Mas também, de outros modos, com a abertura do túmulo de cera (de SantoSilva) e com os objectos (de Rui Serra) também fomos convocados a essa participação. Porque o túmulo é túmulo-mãe enquanto produtor dos nascimentos.

No cristianismo, é pelo mistério da encarnação do Filho que a invisibilidade de Deus ganha imagem, por isso é a «encarnação, que abre o mundo à imagem». Segundo Marie-José Mondzain, «só [se] soube responder a estas questões ao investir no mesmo movimento o vocabulário da maternidade e o da filiação. Ao abordar a questão da imagem para fazer dela a pedra-de-toque da arquitectura intelectual e política, foi necessário devolver a sua função generativa e constituinte à figura maternal na sua relação com a morte».<sup>9</sup> Assim, percebemos que é o Filho que enche o vazio invisível de Deus, nascendo e fazendo nascer do túmulo-mãe, das águas e da rocha.

Pelo contrário, tantas são as vezes em que a criação das imagens funciona como uma espécie de memorial, monumental ou não, que não carrega mais do que uma forma — como cadáver empalhado. Os memoriais tendencialmente são arte falida por princípio, quando são esvaziados da frenética ambivalência do nascimento-morte, do parto de nós mesmos. Estas peças prolongam da morte a sua decomposição fétida, sem serem capazes de dar lugar à presença de um outro, ausente na sua visibilidade. Essa arte, que quer monumentalizar-se a si mesma, apenas perpetua a desrealização da aparência e torna-se uma *arte zumbi*. Cadáveres de si próprios reanimados por qualquer força modal, estilística ou económica que se quer immortalizar.

A arte despida de uma recordação qualquer de um tipo de serviço político ou religioso deve antes fazer-nos «nascer dentro da morte».<sup>10</sup> Apreen-

<sup>9</sup> Marie-José Mondzain, *Homo spectator (ver, fazer ver)*, Orfeu Negro, Lisboa, 2015, p. 223.

<sup>10</sup> Tomás Maia, *Res Prima*, Documenta, Lisboa, 2020, p. 67.

demos nesta exposição que deve ser tentada, sobre todas as quedas, a «resposta da arte» de não cessar de reerguer e fazer desse movimento o levantamento absoluto, fundante. Como um mito, um sonho, um devaneio, que traz, *ainda que de noite*, o levantamento. O Colosso é, portanto, um levantamento elegíaco. Levantamento premente que não reergue o espelhamento de si mesmo, mas reergue a captação da vida do ausente. Reergue ressuscitando, não reanimando, e por isso cria um lugar.

No *ciclo da vida de Jacob* é erigido um lugar por um movimento semelhante a este que falámos aqui. Diz o texto do Génesis: «Logo de manhã levantou-se Jacob, agarrou na pedra sobre a qual tinha dormido, ergueu-a e colocou-a em forma de pilar, ao alto como um monumento e derramou óleo sobre ela (...) ergueu as pedras e ungiu-as» (Gn 28,18).

Na presença de uma estela levantada e ritualmente unguida, surge uma pergunta fruto da origem do gesto de erguer que condensa todo o sonho nocturno da vida e da morte, e se questiona sobre os limites de uma qualquer matéria. Parece ser uma pergunta acerca da génese da arte que aparece como um fenómeno do instinto-colosso de reerguer ausências, materializando anamneses num levantamento vertical, para que possam dar à luz, para que se torne possível «nacer na morte». Mediante uma verticalidade que se transforma em coluna, como sustentáculo do céu, canal, escada e porta da casa de Deus. Diz Jacob depois do seu impulso plástico: «esta pedra, que eu erigi à maneira de monumento, será para mim casa de Deus» (Gn 28,22).

No seu sonho Jacob vê uma escada entre o céu e a terra e faz despertar as origens de um lugar de vida num gesto de levantamento. Edifica um monumento que, assim como na arte, não replica a aparência da morte, mas reergue no tempo uma imagem encarnada, por ser a visibilidade da vida invisível. Também esta exposição ficou erguida na arqueologia espiritual da nossa humanidade, mais uma reactualização, aqui relatada nos registos presentes deste livro que temos em mãos. Mais uma camada, mais um nascimento na morte.

## AGRADECIMENTOS

António Dinis Silva, Catarina Ricciardi, João Sarmento sj,  
José Jorge Gomes Furtado, Luísa Maia,  
Sara Maia, Teresa Vale

Este livro foi publicado por ocasião da exposição  
*Colosso*, realizada na Galeria Brotéria,  
de Novembro de 2023 a Janeiro de 2024.

# EXPOSIÇÃO

Produção, Comunicação e Montagem: Brotéria

\* Brotéria

$\frac{b}{a}$

cioba

belas-artes  
ulisboa

fct Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

A peça *Antes*, de Tomás Maia, é dedicada a João Sarmento sj

Imagens © Rui Serra, SantoSilva, Tomás Maia, 2025  
Textos © José Luís Porfirio, Catarina Ricciardi, João Sarmiento sj, 2025

© Sistema Solar Crl (Documenta)  
Rua Passos Manuel 67 B, 1150-258 Lisboa

ISBN: 978-989-568-169-3  
Março, 2025

Design gráfico: Manuel Rosa, Tomás Maia  
Revisão: Helena Roldão

Depósito legal: 544777/25  
Impressão e acabamento: Gráfica Maiadouro





TEXTOS

Catarina Ricciardi e João Sarmiento sj  
José Luís Porfírio

FOTOGRAFIA

Pedro Tropa

DOCUMENTA

\* Brotéria

$\frac{b}{a}$

cioba

belas-artes  
ulisboa

fct  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

