

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O APELO

ESTUDO SOBRE A VOCAÇÃO

Ana Rodrigues da Mata Fernandes

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
(Especialidade de Pintura)

Vertente teórico-prática

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O APELO

ESTUDO SOBRE A VOCAÇÃO

Ana Rodrigues da Mata Fernandes

Tese orientada pela Professora Catedrática Isabel Maria Sabino Correia,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes,
na especialidade de Pintura

2015

SINOPSE

O apelo da arte é o mote desta reflexão sobre o fazer artístico. Duas componentes, uma teórica e outra prática, apresentam-se como dois modos de resposta ao mesmo questionar.

A pintura surge da atenção a um apelo do visível. A sua prática diária, de ateliê, motivou a reflexão escrita sobre a vocação, sobre aquilo que conduz à criação, num estudo que se apresenta do ponto de vista de quem faz. As pinturas têm como mote – num tema cíclico, que se repete – um gesto de escuta e de espera.

Que as obras – e, especificamente, as pinturas – são cartas de amor é a intuição que conduz o texto. Este é fundado na convicção de que o artista cria porque responde a um apelar, sendo o seu gesto o de uma correspondência, o de uma passagem que faz com que tal apelo permaneça na obra tocando, comovendo, depois, quem a ela se dirige.

A reflexão terá três momentos: um, inicial, é centrado na ideia de voz – na vocação; o segundo incide sobre o gesto do endereçamento, sobre a correspondência que, amorosa, gera a passagem do apelo à sua transcrição na forma de obra; e, finalmente, o último momento versa sobre a ressonância da voz na arte. Esta será afirmada *carta de amor*.

Palavras-chave: Apelo (Voz); Amor; Silêncio; Transparência; Correspondência; Pintura

ABSTRACT

The *call of art* is the motto for a reflection on artistic creation. Two components, a theoretical and a practical one, present themselves as two answers to the same question.

The genesis of Painting arises from an appeal of the visible. A daily practice in the studio motivated this writing on vocation, an account on what leads to creation from the point of view of the artist. The paintings recurrently show a thorough gesture of listening and waiting.

The intuition leading the essay is that artworks - and specifically paintings - are love letters. Therefore this text is grounded on the belief that the artist creates because he answers to a calling, and his gesture is a kind of match, a link, that incorporate such calling in the artwork, touching, moving those whom it is addressed to.

This thinking will feature three parts: one initial, focusing the idea of voice - on vocation; a second one, concerning the gesture of addressing, the gesture of reaching, that amorously, transcripts the appeal into the form of artwork; and then, finally, a last moment is focused on the resonance of the appeal in the artwork. This one will be declared a *love letter*.

Keywords: Appeal / Call (Voice); Love; Silence; Transparency; Correspondence; Painting

Agradeço,

a todos os que seguiram e contribuíram para este projeto, nomeadamente ao professor Manuel Botelho, ao Rui Serra, à Catarina Domingues, Anabela Mota, Inês Mesquita, Teresa projeto e Carlos Lérias.

De um modo especial agradeço a motivação e apoio de Lurdes e Joaquim Mata Fernandes e, também, o acompanhamento e a orientação atenta da Professora Isabel Sabino que tem vindo a seguir, com grande generosidade e amizade, o meu percurso académico.

Agradeço ao Tomás Maia a permanência em diálogo.

Este trabalho deve também muito à presença constante da Marta Cordeiro que não só acompanhou todas as questões, como fez uma revisão exaustiva e crítica de todo o texto.

ÍNDICE GERAL

O APELO

ESTUDO SOBRE A VOCAÇÃO

	pág.
SINOPSE / ABSTRACT	3
AGRADECIMENTOS	5
ÍNDICE GERAL	7
INTRODUÇÃO	11
A PINTURA	13
Pintar e escrever	13
As pinturas, cartas de amor	14
A ESCRITA	19
A voz que arde e a voz que chama	19
A polifonia: escrever respondendo	22
A questão: as obras de arte são cartas de amor?	23
I. A VOZ QUE CHAMA	31
1. A VOCAÇÃO DO HUMANO	35
O verbo, a convocação a Ser	35
<i>To Kalon</i> , o apelo da origem e o reverso da beleza	36
O início do ritmo, a repetição	40
A questão	43
<i>Eco I – Enquanto pinto o pensamento segue a tinta</i>	47
<i>Eco II – Para pintar preciso</i>	48
2. A VOCAÇÃO DO ARTISTA. O IMPERATIVO DO TEMPO	51
Viver o inexplicável, escutar o ritmo	51
O tempo arde, a dança incontrolável, irreprimível	54
O ritmo frenético e a leveza	54
A estranha alegria e a febre criativa	59
Desejar morrer em obra	61
Cantar como as cigarras. Morrer contente	61
Serias capaz de viver sem escrever? uma intransigência sem lacuna ...	65
Fazer sem fim (com todo o tempo do mundo)	68
<i>Eco III – Como se pudesse morrer a qualquer momento</i>	76

3. A CÂMARA ESCURA INTERIOR – LUGAR DA ESCUTA	79
Corpo musical	79
A voz	79
Câmara de escuta	81
O rumor de algo longínquo	83
A voz mais íntima é a mais exterior	86
O ditado e a inspiração	88
A necessidade interior, o dever e o trabalho	94
Os sonhadores	95
<i>Eco IV – A escuta</i>	99
II. A INSCRIÇÃO DA VOZ, A CORRESPONDÊNCIA	101
1. A CÂMARA ESCURA INTERIOR – LUGAR DA ESCRITA	107
Eco, o cântico dos cânticos e a carta de amor	107
A câmara escura da noite e do sonho, a imagem	112
Amar escrever, amar a ausência	117
<i>Eco V – O apelo</i>	121
2. A PINTURA TRANSPARENTE	123
O apelo do visível	123
A correspondência: a pintura transparente	125
A janela aberta – o olhar	127
A janela aberta – a pintura	129
Pintura que respira	139
A translucência, a lucidez e a chama	142
O princípio da sedução. O véu	145
<i>Eco VI – Pintar a pintura</i>	151
3. ENDEREÇAMENTO	153
Para quem?/ Porque sim.	153
Sem destinatário. Fazer em pura perda	158
Desejar apenas permanecer	159
A carta de amor	163
<i>Eco VII – Epígrafe para um silêncio</i>	169

III. RESSONÂNCIA	173
1. CARTA ABERTA.....	175
A persistência vital das obras	175
Ressonância infinita	175
A carta de amor universal	176
A obrigação de responder, de devolver	183
O imperativo da interrogação perante a obra	185
<i>Eco VIII – A derrocada</i>	188
2. O SOAR DO APELO NA OBRA, SILÊNCIO	191
Quando a palavra cessa	191
O espanto de uma origem inexplicável	192
Uma perturbação da linguagem derivada do amor	196
O encontro íntimo	197
Aquilo que altera a voz abre o olhar	200
<i>Eco IX – Olhos com asas</i>	205
<i>Eco X – Endereçamento</i>	207
3. PINTURA: ARTE DO SILÊNCIO	209
A mordaza que deixa o olhar aberto	209
O apelo mudo da pintura	212
O silêncio perante a imagem pintada	214
<i>Eco XI – Pequena tragédia na minha vida quieta</i>	218
EMUDEECER E APELAR INFINITAMENTE, NOTA FINAL	221
EMUDEECER E APELAR INFINITAMENTE	231
REFERÊNCIAS	253
ÍNDICE E FONTES DAS IMAGENS	263
ANEXOS	265
1 – <i>O Poço</i> (DVD) / Versão digital do texto <i>O apelo</i> (inclui as citações não traduzidas)	267
2 – <i>The red shoes</i> , de Hans Christian Andersen	269
3 – <i>Le désir de peindre</i> , de Charles Baudelaire	275
4 – <i>Pintura</i> , de Cesare Ripa	277

INTRODUÇÃO

A PINTURA

Pintar e escrever

Uma pergunta conduziu o estudo que formou o texto *O apelo*, a saber: *As obras de arte são cartas de amor?* Esta interrogação, na verdade uma intuição afirmativa, foi surgindo lentamente, formando-se da reunião de questões suscitadas por um trabalho prático de pintura. O facto de tal questão prevalecer, mantendo-se sempre em aberto, foi atestando a sua pertinência.

O texto foi-se gerando nos dias de pintura. Assim surgiu o projeto que aqui apresento e que tomou a forma de dois núcleos de trabalho. Estes, embora autónomos, são indissociáveis. São distintos porque o texto não se centra numa explicação do trabalho prático, nem as pinturas são referidas explicitamente no texto – apenas esta introdução e a conclusão dão conta delas verbalmente. É por imagens que vão atravessando a escrita que é, assim, literalmente atravessada pelos registos (visuais e escritos – cada um um *Eco*) que dão conta do trabalho prático. Procurei manter o estudo aberto à reflexão teórica, mais do que centrado num pensamento acerca de um modo de fazer pessoal.

No entanto, apesar de autónomas, a pintura e a escrita evocam a ideia de uma transmissão amorosa (e o seu silêncio). Afinal, é uma só questão que aqui é proposta e, apesar da separação entre as denominadas teoria e a prática, não sou distante do que enuncio: por exemplo, se pude escrever sobre uma *pintura transparente* foi por idealizar e desejar uma pintura assim como é descrita – mesmo enquanto pintura ideal, no capítulo II; se me interessa falar da biografia, na qual posso incluir a autorrepresentação, é porque me ocupa a questão: *qual o futuro das minhas páginas brancas?*

Por outro lado, na componente teórica, algumas opções metodológicas advêm do facto de esta se tratar de uma escrita que acompanha um trabalho prático – e que toma o ponto de vista desta mesma prática.

Das leituras realizadas foca-se, sobretudo, aquilo que foi sentido como um encontro – e estas escolhas terão também, certamente, algo a dizer sobre as pinturas.

Os textos que serão evocados são aqueles que elejo para me acompanharem enquanto pinto, textos de teoria da arte, de filosofia e, sobretudo, da literatura que se

pode chamar *universal*, bem como escritos de artistas (as suas cartas, diários ou testemunhos). Escolhi obras onde encontro – e digo-o adiantando-me – o apelo da obra de arte.

Indicando ainda algumas questões metodológicas, devo referir a facilidade com que num doutoramento teórico-prático a teoria, o estudo, se podem sobrepor à componente prática na gestão do tempo. As leituras encadeiam-se e impõem-se umas às outras como absolutamente imprescindíveis e a pesquisa torna-se sempre incompleta, sempre infinita. A existência da componente prática (que procurei que não fosse traída), exigente um tempo prolongado de execução, determinou, muitas vezes, a ramificação do discurso e o seu pendor evocativo.

No final, aquilo que quis sempre aprofundar foi cada imagem, cada imagem de cada pintura, um trabalho igualmente indeterminado e infinito, impossível de terminar – e um trabalho também repensado e conduzido pelos diálogos estabelecidos em cada leitura.

O fazer da pintura exige e permite-me que entregue grande parte do meu tempo à solidão e ao silêncio: aí encontro o pensamento mas, por vezes, também a sua ausência, a contemplação.

As pinturas, cartas de amor

Embora questione no texto se as obras são cartas de amor, encontro nas minhas pinturas a segurança da afirmação.

Começarei por descrever como são as pinturas de que falo e como se foram formando.

Cada pintura tem como ponto de partida – ou como modelo – uma fotografia, na qual documento a experiência de um lugar e de um tempo. Fui verificando que o espaço era sempre o mesmo, um meio natural, um lugar exterior familiar e privado.

Estas fotografias – onde enceno as composições das minhas pinturas – vão sendo reunidas num diário-gráfico e, do seu conjunto, vou separando uma: aquela que, num dado momento, mais desejo pintar (o que é o mesmo que desejar olhar). Foi-se formando, assim, um motivo de repetição, uma necessidade de retomar ciclicamente à observação daquela natureza (tão diferente de cada vez, mantendo-se, de cada vez,

também sempre a mesma). Em cada viagem procuro o mesmo e a surpresa.

A dada altura questionei: *porque volto repetidamente a fotografar aquelas árvores, aquela ribeira, aquelas pedras? E porque tenho a necessidade de habitar com a minha presença aquelas imagens?* Foi-se tornando claro que havia uma compulsão para a repetição que era despoletada pelo desejo de retomar uma intensidade vivida e cumprida em fotografia. Esta é prolongada no tempo da pintura – que guarda a memória do acontecimento. Isto vivo sem cansaço, sem desejo de experimentar algo diferente, desejando apenas sentir o *eis-me* do momento de cada viagem, de cada imagem e, também, de cada tela nova (penso que talvez o impulso seja formado do desejo contínuo da alegria do recomeço).

O apelo sobre o qual escrevi é também o apelo a esse estado de nascimento que se dá quando, através da fotografia, é provocada a consciência do tempo (a consciência de que o tempo é *nunca mais*: o abismo do presente). *O apelo* é uma atração, uma vertigem, uma ausência de coordenadas. Penso que é essa exigência que me toca e que me é endereçada.

Pensei então sublinhar o caráter repetitivo daquilo que tem sido o meu processo de fazer. Num cenário que se repete, uma rocha sobre uma ribeira, tenho fotografado o meu corpo que apenas se apresenta, se dá à imagem. Trata-se da experiência de uma auscultação e, também, da perseguição de um ritmo. Assim, num novo diário-gráfico fui guardando uma série (sempre crescente e sempre incompleta) de fotografias onde se mostra um batimento entre a presença e a ausência de um corpo, onde se nota a passagem do tempo (e das águas). Contudo, apesar de as fotografias se acumularem com um sentido cronológico, o conjunto final sugere sobretudo paragem, síncope e ritmo.

As fotografias, tiradas em cima de um muro de cerca de 5 metros, enquadram um plano picado. Pretendia que o resultado final sugerisse um *cair na imagem*, um cair intensificado pela ambiguidade de uma figura que parece estar deitada, embora apresentando-se – em pintura – vertical. Assim, a imagem, sendo a representação de uma queda, ou de uma deposição, preserva algo de instável. Nela é representado um corpo colado a um fundo, fundido nele, como que inscrito na própria pedra, um corpo sem peso e, por tudo isso, aquela pode parecer a figura de um corpo deposto, uma figura ambígua.

Uma primeira leitura sobre as pinturas poderá conduzir à afirmação de que estas apenas reproduzem a fotografia, de que são *meras* cópias uma imagem¹ – e essa primeira leitura é verdadeira. No entanto, também é verdade que na pintura encontro – de um modo diferente, mais duradouro – uma ligação, uma correspondência àquela realidade, àquela vivência. Procuo mesmo uma fidelidade extrema à fotografia para que possa haver adesão e contacto, procuro um certo caminhar através da imagem fotográfica, na direção da sua verdade. Contudo, face a esse referente *objetivo*, é-me impossível ter em pintura uma neutralidade fria e, aí, surge o trabalho continuado de ateliê, dos médiums, um trabalho fundado no desejo de que a tinta se torne luz (a sua extrema fotogenia seria mesmo a capacidade de produzir luz). Vou sobrepondo camadas e camadas de transparências, vendo a imagem surgir, adensando-se lentamente. A pintura é sempre imagem tocada e, nela, o olhar (o meu e o dos que a virem) prolonga-se – e alonga aquilo que foi o brevíssimo momento da abertura do diafragma: um piscar de olhos.

A pintura é uma experiência do tempo, não do tempo que urge – do *agora-é-nunca-mais* da fotografia, e do presente – mas do tempo da serenidade e do fazer sem fim. É uma pintura representativa com um referente estável. Essa estabilidade faz que o trabalho se torne um processo contemplativo onde está (apenas a um certo ponto) ausente a angústia do pintor perante uma natureza movente, variante com a passagem do tempo². A pintura que tento afasta-se desse concentrar do tempo. De certa maneira tem um movimento inverso: a partir daquilo que foi um breve momento opera uma distensão, um prolongamento. Aí a pintura permite, na solidão, a criação de um lugar do íntimo, onde simultaneamente se dá e se ausenta o pensamento.

A pintura surge de um olhar sobre a fotografia e do desejo de preservar algo da sua indicialidade (quando começo uso projeções, um perspetógrafo moderno). Depois sigo adensando as tintas até ao momento em que vejo uma certa vibração, em que os

1 Como foi prática de pintores como Gerhard Richter, que o afirmaram explicitamente. Em 1964 escreveu : «Eu copiei simplesmente as fotografias com tinta, procurando a maior semelhança possível com a fotografia. Para isso evitei as marcas do pincel e pinteí o mais suavemente que conseguia (...)». *In Gerard Richter text* [ed. 2009], p. 21. Uma relação mais antagónica – um verdadeiro amor/ ódio – entre a pintura e a fotografia pode ser encontrada na obra de Francis Bacon. Sobre esta relação são importantes as palavras de Deleuze no texto “A pintura, antes de pintar”. *In Francis Bacon: Lógica da sensação* [1981], pp. 151-168.

2 Essa exigência da pintura que segue um modelo que acompanha a passagem do tempo é o tema do filme de Victor Erice *O sol do marmeleiro*, onde podemos ver Antonio López no trabalho sucessivo da pintura.

detalhes, as ressonâncias entre os diferentes tons, tornam a pintura um espaço onde o olhar vagueia, onde o olhar não se pode deter num só lugar. Aí, as cores que se cruzam têm um papel importante na sua sedução própria, elas guiam a visão. Idealmente quem vê desejará *perder tempo* nesse olhar.

É esse o modo principal da minha inscrição, muito mais do que o ter nela a minha imagem. Trata-se da imagem de uma pessoa qualquer (e na fotografia procuro exposições de luz que tornam a face representada quase branca). Procuro, sim, inscrever um olhar comovido. Esse é o meu meio de me endereçar, desejando que quem vê as imagens possa ocupar, de certa maneira, o meu lugar.

As pinturas de que falo – para além daquilo que nelas é representado – representam também um prolongar de tempo que é dado ao olhar e ao gesto. Algo do ambiente do ateliê e da procura das imagens é documentado num vídeo intitulado *O poço* (anexo 1). Aí posso dar a ver as pinturas no seu movimento, em passagem, no modo discreto de uma imagem fugidia, seguindo a convicção de que a pintura não se deve deter.

Se a fotografia é como um espelho fixo de uma porção da realidade, a pintura pode ser como um espelho de água – gostava que mantivesse a sua vibração, um rumor, um movimento. O vídeo guarda também também a vertigem, ou a sedução, de que a tese – *O apelo* – fala.

A ESCRITA

Nesta introdução ao texto começar-se-á – em *A voz que arde e a voz que chama* – por descrever a estrutura geral do argumento nos seus três capítulos centrais procurando-se, também, estabelecer uma primeira circunscrição do tema. Em *A polifonia, escrever respondendo*, serão indicadas algumas opções metodológicas que se prendem, sobretudo, na indicação daquelas que foram as principais referências deste estudo. No último ponto *A questão: as obras de arte são cartas de amor*, é apresentada a questão central propondo-se, à partida e de um modo sumário, dois argumentos que conduzem à intuição de uma resposta: *a) não é possível criar sem amor; b) não é possível criar sem que haja endereçamento.*

A voz que arde e a voz que chama

O apelo – à criação, à génese de uma obra – é uma força de atração, uma força sedutora (próxima à do amor ou à da vertigem). É uma força que gera ardor, que gera desejo – e desejo também de compreensão, porque ela fala, mas dirigindo-se de um modo que é estranho, através do silêncio. Este silêncio não é uma ausência de som, mas a eloquência extrema do fundo constitutivo de toda a palavra, constitutivo do humano. Esse fundo que atrai não pode ser senão pressentido, pressentido com o nosso espanto.

A arte nasce desse apelo que tocou o artista – por isso nos comove, por isso nos espanta de volta – e este é o movimento central deste estudo.

Aqui será evocada essa voz que arde na Criação: a sua escuta e a sua resposta e, sobretudo, uma ideia de eco, de trocas e de ressonâncias num fundo de silêncio. É este eco que funda a possibilidade da correspondência, a crença de que todo o apelo é sempre um endereçamento (algo que acontece no vazio entre dois) e que, como tal, todo o apelo contém a exigência de uma resposta, de uma devolução. Assim se pode propor que a obra de arte é um endereçar e, se é um endereçar amoroso, é porque é inscrito necessariamente com o desejo, com *ardor*. É este que, na arte, *chama*.

É então seguindo a hipótese de que as obras de arte são cartas de amor que se pensará o apelo. Num primeiro momento: *I. A voz que chama*, sob o conceito de

“vocação”, o apelo   entendido como um modo de questionar próprio do humano (no questionamento do seu movimento rítmico); depois será abordada a voca o do artista e o seu fazer urgente, bem como a permanência na obstina o do seu gesto; por último será pensado o corpo enquanto câmara escura interior, o lugar da escuta de uma voz. Num segundo momento: *II. A inscri o da voz, a correspondência*, a cria o será pensada enquanto endereçar. Novamente será evocado o corpo enquanto câmara, agora já não o lugar de uma escuta, mas o lugar de uma escrita, lugar também – como câmara escura – da forma o de imagens. Segue-se a evoca o de uma *pintura transparente* pensando-se a transparência como um modo visual do silêncio e seguindo a ideia de que também o visível apela e conduz o pintor   cria o de imagens. A pintura evocada neste ponto   uma pintura mimética, fundada numa rela o com a realidade, uma pintura que segue o desejo (impossível de ver cumprido) de um aflorar a realidade. Em *Endereçamento* reúnem-se testemunhos de autores e artistas, afirmativos de que a obra   uma carta de amor, a obra   proposta como um endereçar provocado pelo desejo. No terceiro momento, com um caráter conclusivo: *III. Ressonância*, será seguida a intui o de que a voz, que ditou o gesto do artista, continua a ressoar na obra. Será abordada a permanência do apelo nas obras e o assumir que cada uma se apresenta como *carta aberta*. Segue-se uma reflexão sobre o silêncio provocado pela obra que *apela* e, por fim, a pintura   afirmada *Arte do silêncio*.

O pensamento que se ensaia – nestes três pontos centrais – remete assim para uma ideia de eco ao mesmo tempo que a trabalha: aquilo que conduz o artista ao criar continua a apelar na obra. Este   também o modo da correspondência que se trata aqui e que toma apenas uma mudança de foco: no primeiro momento abordando o ponto de vista da causa, evocando conceitos como o da inspira o ou o de uma voz interior e, num momento final, pensando o efeito, a rece o da obra.

Ver-se-  como o apelo gera apelo, o silêncio gera silêncio, num circular de chamamentos e respostas. Por isso, apesar da divisão entre a escuta (da voz) e o pensamento da sua posterior inscri o (na cria o da obra), bem como a sua ressonância no momento da frui o, o discurso não pode ser estanque. Os diferentes capítulos ecoam entre si. Assim, ao escrever sobre uma voz que dita, escreve-se também sobre a inscri o desse *ditado* e sobre o soar posterior da sua voz. Trata-se aí de uma coincidência, de uma simultaneidade entre o momento em que se *ouve* e o momento em

que se faz. Criando-se condições para a audição cria-se a possibilidade da fala³.

Um estudo de Jean-Louis Chrétien deve ser referido pela sua proximidade ao tema que aqui se apresenta. Trabalhando *o apelo e a resposta*, em 1992, é publicado *L'appel et la réponse*. Aí Chrétien refletiu sobre a palavra criadora e, também, sobre a sua intensidade: «A palavra criadora é um grito, criar é gritar»⁴. É também central na sua tese a ideia de que conceber a palavra criadora como apelo significa que aquilo que ela produz e que lança ao mundo lhe é, e lhe tinha sido, também destinado, enviado⁵. Segundo Chrétien, «a voz humana não fala senão respondendo»⁶, não há apelo e resposta se não forem pensados como idênticos: «o passado do apelo é o futuro da resposta, um e outro reúnem-se sem poder apagar a aventura e o risco do olhar e do canto»⁷.

Respondemos quando pronunciamos a nossa primeira palavra. Esta é já uma resposta. Segundo Chrétien, foi preciso apenas que o falar aprendesse a sua própria *iniciativa*. Assim, o apelo é aquilo que abre a linguagem e inaugura também o espanto, sendo que o falar – sem fim – se relaciona com a incapacidade de ter qualquer palavra final face à questão inicial que o apelo inaugura.

Também o visível nos apela, nos fala, e ver é, desde logo, responder àquilo que, no visível, se nos endereça. A pintura, a escrita, podem ser o modo de uma resposta que devolve o apelo. Fundadas nessa correspondência, tomando necessariamente forma mas não tendo proprietários, transmitem-se. Por isso se cria respondendo – por isso a obra é correspondência.

3 Na expressão de Roland Barthes, sobre a monstruosidade da audição de um apaixonado, «Em mim é o ouvido que fala». Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* [1977], p. 219.

4 Chrétien, *L'appel et la réponse* [1992], p. 29.

[São da minha responsabilidade as traduções. A versão digital, em formato Word, preserva, em notas exteriores ao documento, o texto da edição consultada. Sempre que possível as referências foram retiradas de edições portuguesas.]

5 Cf. Chrétien, 1992, p. 31.

6 *Ibid.*, p. 101.

7 *Ibid.*, p. 21.

A polifonia: escrever respondendo

Escrever é também responder, é fazer eco de vozes escutadas. O critério tomado na seleção dos textos evocados acabou por vir ao encontro do próprio teor daquilo que é escrito: fundado numa ideia de passagem, de correspondência e devolução.

O que se segue diz da felicidade de encontros. São, sobretudo, outros que falam, numa escrita necessariamente polifônica, em que se recorre, por opção, à citação em detrimento da paráfrase (para preservar as vozes)⁸.

O questionamento da necessidade da criação artística tem vindo a percorrer a história do homem e, eventualmente, o facto de ser recorrente pode comprovar a sua pertinência. Seguindo um núcleo de ideias centrais – como a questão do génio, ou da solidão necessária para criar – foi-se formando uma teia de pensamento que se desenvolve em diversas direções.

Esta trama, sempre aberta e indeterminada, não se fundou numa deposição indefinida: um atlas de ideias não é um arquivo saturado, exige escolha e funda-se num princípio de montagem obediente a decisões. Aí a subjetividade é incontornável, havendo também muito de jogo de sorte e de acaso nos encontros e nas decisões. Há também estratégia e inscrição pessoal – aquilo que determina, no fim, a especificidade e o carácter pessoal do escrito.

Quanto à pintura, muito do seu saber vem de uma paixão, não apenas de um conhecimento ou de um método, uma paixão que conduz ao respeito pela sua eloquência mais própria: o silêncio, que é, de resto, o silêncio de toda a arte que, quando é apelante, nos silencia. Nas palavras de George Didi-Huberman em *O que nós vemos, o que nos olha*: «Como encontrar, como produzir com palavras a conflagração que, na imagem, nos olha?»⁹. Segundo o autor, a maneira de falar da arte reside sobretudo na capacidade de produzir arte por sua vez (e por isso, afirma, os melhores *críticos* foram escritores exímios como Diderot, Baudelaire, Benjamin). Recorrer-se-á a textos de poetas e escritores porque as suas palavras não são inertes mas vivas (como todas as obras de arte). Serão referidas histórias antigas, textos clássicos como as *Metamorfoses*

8 Segue-se a convicção (que pode ser questionável) de que o rigor da escrita virá da subjetividade e da necessidade pessoal das escolhas, sabendo-se que muitos outros autores e artistas poderiam ser mencionados.

9 Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha* [1992], p. 158.

de Ovídio, textos que atravessaram o tempo. Há também algo indesmentivelmente verdadeiro nas obras de ficção. Entre o seu caráter lúdico e a emoção verdadeira e profunda que produzem, não dirão as histórias, perfeitamente, a verdade da estranheza do humano? Pode-se, por isso, evocar pintores que são personagens e pinturas que foram criadas por escritores entre linhas, entre páginas. O escritores, como os pintores, formam imagens e procurou-se a sua forma evocativa.

São também evocados diversos pintores (Eugène Delacroix, Paul Cézanne, Van Gogh, mas também Gerard Richter ou Michaël Borremans, para citar alguns), escritores (Hans Christian Andersen, Marcel Proust, Hermann Hess ou Thomas Mann), poetas, filósofos, autores que se dedicam à teoria da arte (Rilke, Blanchot, Didi-Huberman, Pontévia).

Depois, se há uma repetição do que foi dito por diversos autores, há também um sentimento de pertença, de que algo foi entregue nessas leituras, de certa maneira dirigido. De resto, o assunto é esse: quem escreve endereça-se a cada leitor, quem pinta dirige-se a um olhar futuro, nunca a algo geral como a um público (embora se dirija *a cada um* neste). Quem cria visa a câmara de solidão – a disponibilidade, a abertura – que existe em cada um. Uma obra de arte é, de certa maneira, sempre dirigida, entregue, *lançada*.

Tal afirmação permite iniciar o último ponto desta introdução onde será apresentada a questão: *pode o objeto artístico ser entendido como uma carta de amor?*

A questão: as obras de arte são cartas de amor?

Existem imensas respostas à questão *o que é uma obra de arte* – sendo uma delas a de que não há resposta possível. O debate permanece inesgotável. Ora, que a arte seja indefinível e que, por isso, tudo possa ser arte, ou que seja arte aquilo que alguns chamam arte, são postulados falsos. A arte é indefinível, antes de tudo, porque põe em jogo um mistério e porque apresenta sempre a própria questão da sua natureza incerta. O seu *não saber* tem uma importância central no próprio fazer errante que define a vivência criativa do artista.

Nem tudo pode ser arte – e, apesar deste texto se iniciar com uma pergunta, esta responde-se enquanto intuição positiva: a arte não pode *não ser* uma carta de amor.

Esta é uma afirmação que – para não ser imediatamente contestada (e pode sê-lo, por um artista, por exemplo, que diz simplesmente de um modo pragmático que as suas obras não são cartas de amor) – necessita de um argumento e tempo para o desenrolar. No entanto, deliberadamente, não se procuraram contra-argumentos – diversos manifestos e testemunhos de artistas são explícitos na afirmação de que as obras surgem de uma luta, de uma raiva ou mesmo de um ódio (sendo que, eventualmente, a obra teria uma função de catarse). Pretendeu-se, por opção, simplesmente refletir convictamente na possibilidade de que a obra é um endereçar amoroso – e isto sem forçar um debate, sem procurar discussão.

A arte é uma carta de amor – e de um modo que não é metafórico – o que será pensado, ao longo de todo o texto, através do desenvolvimento de dois argumentos que permaneceram latentes e que são aqui brevemente justificados:

- a) não é possível criar sem amor
- b) não é possível criar sem que haja endereçamento

a) não é possível criar sem amor.

Amor é, afinal, aquilo que une os humanos através dos tempos, quer na continuidade das gerações (entre pais e filhos), quer na gestação de obras, assim como foi anunciado no diálogo *O Banquete*, de Platão. Nesse texto incontornável sobre o Amor, amar e criar são aproximados, sendo o humano aquele que é capaz de gerar filhos mortais – biológicos – e imortais – as obras¹⁰. Na voz de Diotima, amar e criar são «gerar no Belo»¹¹.

A criação e a filosofia (também uma forma de amar) podem ser já aproximadas. Seguindo Heidegger, no volume *A origem da obra de arte*, «A meditação sobre o que é a “arte” está determinada apenas no seu todo e de forma decisiva, pela pergunta sobre o “ser”. A arte não é tida nem como campo de realização da cultura, nem como uma aparição do espírito, pertence ao acontecimento de apropriação unicamente a partir do qual se determina o “sentido do ser”»¹². O nascimento da arte acompanhou o nascimento do humano, segundo George Bataille (e apenas dando um exemplo) no estudo sobre a arte de Lascaux. Neste, afirma que a arte sempre teve por finalidade «a

10 Platão, *O Banquete*, 206c, p.76.

11 *Ibid.*, 206b.

12 Heidegger, *A origem da obra de arte* [1935-36], p. 92. (Editamento)

criação de uma realidade sensível, alterando o mundo no sentido de uma resposta ao *desejo de prodígio, implicado na essência do ser humano*»¹³.

Seguindo Heidegger e Bataille, é por este amor que se cria.

Que não é possível criar sem amor é uma evidência, seja em louvor – em amor pela vida ou mesmo amor por alguém (a quem se entrega uma obra) – seja em lamentação, em perda, infelicidade e, sobretudo, em saudade. Pode-se conceber a pintura como uma história amorosa com o visível, uma história do toque, contudo, uma história também sobre o fascínio, o amor fatal, ou não seja o pintar – como escreveu Alberti, evocando Narciso – o abraçar de uma superfície¹⁴. Pode-se também ensaiar um pensamento sobre a obstinação do pintor (e muitos poderiam ser disto exemplo) que *se dedica*, que se entrega a uma vida de pintura. Essa fidelidade, a própria ideia de fidelidade, só é possível evocando o amor. A pintura – como tantas outras expressões (a escrita, por exemplo, já referida) – oferece uma matéria de vivência ao próprio desejo.

Que a arte se funda num diálogo – e num *diálogo interior* – é afirmado por Tomás Maia em cujas aulas e publicações a arte é defendida enquanto forma de amar, enquanto algo que se passa *entre dois*. Há uma «declaração de amor (materializada na arte)»¹⁵, afirma no ensaio *Assombra*, no qual a pintura – evocando a história de Plínio, o Velho, (descrita no livro XXXV da sua *História Natural*) – nasce de um gesto amoroso naquela que é uma das mais conhecidas e citadas lendas da origem da arte (a pintura surge das mãos de uma jovem de Corinto que traça, com uma linha, o contorno do rosto do amante em partida).

Muitas histórias sobre a origem da imagem (fundadas na saudade) podiam ser evocadas: a do poeta mítico Orfeu (que chora e canta Eurídice), a de Menelau, ou a de Admeto e Alcestes, Narciso e Eco, mas talvez, também, a de Pierre e Marthe Bonnard, ou a de Cézanne e a sua montanha.

O desejo escreve as obras, inscreve-se, toma corpo e, se é impossível criar sem amor, é porque a criação é o endereçar do desejo.

13 Bataille, *La peinture pré-historique: Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], p. 92.

Nota: neste texto são sempre sublinhados meus aquilo que está destacado em itálico.

14 Cf. Alberti, *Da Pintura*, livro II, §26, p. 97.

15 Maia, *Assombra* [2009], p. 21.

b) não é possível criar sem que haja endereçamento.

A obra, carta de amor, exige uma resposta, é um objeto expectante que se dirige a um contacto, a um olhar futuro. A obra tem sempre, no Tempo, uma voz que chama, exigindo tocar o outro na sua compreensão, no seu pensamento, procurando essa interioridade que também encontramos quando habitamos os pensamentos de outros (se alguém se lembra de nós, se nós nos lembramos de outros).

A carta funda um discurso entre ausentes distantes aproximando-os e, para isso, atravessa o espaço e o tempo. Escrever uma carta – ou qualquer espécie de correio (alguns *e-mail* são cartas) – é um gesto simples que nos projeta em direção ao outro.

E a carta *voa* – e podem ser evocadas duas figuras aladas: *Eros*, o amor, aquele que une e separa, que gera as possibilidades das ligações e *Hermes*, o deus grego dito inventor da escrita (que tomará o nome de Mercúrio para os romanos) e, note-se, a divindade responsável também pela cronologia e pelas ligações entre os homens e os deuses, os vivos e os mortos, o deus das teias e das encruzilhadas. Serão Eros e Hermes nomes para as forças responsáveis pelo apelo que corre a história? Que corre através do homem, através da arte?

Não é possível criar sem amor e, também, sem amor à própria vocação de ser vivo, à convocação de ter nascido. É possível dizer que a arte surge de um amor pela vida, que a arte pode nascer da percepção de que a nossa vida é breve, percepção essa que pode tomar a forma da escuta de um rumor: o apelo que indica o silêncio que é o fundo, o *não-saber* onde esta centelha, que somos nós, que é a nossa própria brevidade, se instalou. Não será a arte o meio de fazer ecoar – aqui, no mundo, no tempo que nos é dado – o silêncio do vazio desumano, exterior?



fig. 1 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 2 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 3 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 4 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

I.

A VOZ QUE CHAMA

I. A VOZ QUE CHAMA

(A vocação)

O que é que conduz o artista ao seu fazer? Porque é que a vocação é *vocal*? Porque comporta uma ideia de escuta? E, por fim, como se faz ouvir o apelo que faz criar?

Compreende-se, num primeiro momento, essa *voz que chama* – e os modos da sua escuta – no homem, na sua *vocação de humano* (enquanto ser que foi convocado à linguagem); depois será pensada *a vocação do artista* (aquele que vive o inexplicável, ver-se-á, seguindo o imperativo do Tempo); e, por fim, o corpo humano será entendido enquanto *câmara escura interior – lugar da escuta*: será pensado enquanto vazio que permite a auscultação.

A vocação do artista é a do humano: «a verdadeira arte, o verdadeiro conhecimento, a verdadeira técnica, são uma “vocação”, um “chamamento” que impõe ao homem o seu “apelo” nativo»¹, afirma George Steiner. O artista, *criador*, entregue à vocação, dedica a sua vida à repetição do gesto do aparecimento. Afirma, em cada vez, o aparecimento *em vez do nada*, retomando a estranheza do humano que chegou a um mundo pronto, impossível de explicar. A incompreensão do que é constitutivamente exterior, a mera possibilidade de um intuir espantado, é a fonte dos debates clássicos sobre a inspiração, o génio ou a loucura, sobre a possessão e, também, fonte do trabalho dos artistas comprometidos a viver em obra – aqueles atentos ao tempo que lhes é dado num espaço.

1 Steiner, *Heidegger* [1978], p. 118.



fig. 5 - Hans Baldung Grien, *As três idades da Mulher e da Morte*, 1510.
Óleo sobre madeira, 48 x 32,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

I. 1 – A VOCAÇÃO DO HUMANO

O verbo, a convocação a Ser
“To Kalon”, o apelo da origem e o reverso da beleza
O início do ritmo, a repetição
A questão

*A vida é um mistério,
e o amor é outro dentro do primeiro.*²

Vincent van Gogh

O Verbo. A convocação a Ser

Nascemos *para nós*, ao vermos, ao entendermos a nossa imagem enquanto nossa. Nascemos para nós nos jogos com os espelhos, mas *entendemo-nos* também (o que implica sermos dois, como os dois que *se entendem* num discurso coloquial) ao ouvirmos a nossa própria voz, ainda enquanto balbuciar. Nas palavras de J.-L. Chrétien, «o nascimento *do eu para si* é vocal»³, o momento em que a nossa própria voz se torna uma evidência de nós próprios (para nós), aquilo que o autor afirma ser um «sim imemorial»⁴, que se prolonga cada vez que tomamos a palavra e nos afirmamos seres da linguagem. O Verbo de todos, o Verbo humano, é o apelo que nos faz falar e, nesse momento, incarnar duplamente o apelo (que é resposta) e a resposta (que sempre apela).

O Verbo é a potência de nomear, a possibilidade extrema que existe ainda antes da formulação de qualquer palavra.

Apelo criador é também o chamamento de Deus ao ser, um apelo lembrado nas palavras de São Paulo na *Epístola aos romanos*. Nessa carta é afirmado que Deus chama ao ser o que não existe. Deus chama as coisas, os seres que – e tal é impossível de formular sem um paradoxo – *existem na inexistência*, no inominável. Lê-se que Deus é o que «dá a vida aos mortos e chama à existência as coisas que estão no nada»⁵. Em

2 Van Gogh, *Cartas de Van Gogh a seu irmão Théo* [ed. 1968], p. 226.

3 Chrétien, 1992, p. 96.

4 *Ibid.*, p. 30.

5 Bíblia Sagrada. S. Paulo, *Epístola aos romanos*, IV, 17.

nota podemos ler que, literalmente, o que está escrito no texto antigo é que Deus *chama à existência as coisas que não existem como se existissem*.

Que o criar implica nomear é uma noção que acompanhará a civilização ocidental. Em Nicolau de Cusa, por exemplo, nas cartas a Deus, as suas palavras dizem que apelar é criar (*vocare est creare*)⁶. Deus, na nossa tradição, é tanto criador à imagem dos humanos – como *Deus pictor* ou *Deus artifex* – como o artista é dito, por exemplo, pintor divino, guiado pela divindade. Desta noção gera-se uma imagem do artista enquanto ser recetivo – e a fundação da *mimesis* enquanto fidelidade pictórica à natureza perfeita e bela, uma natureza *atravessada* (na Antiguidade, pelos deuses, na tradição católica pelo esplendor divino).

Seguindo J.- L. Chrétien «Deus chama todas as coisas do nada ao ser. [...] Deus chama porque ele é a própria beleza, mas também como criador. Surgindo ao ser, nós respondemos»⁷. Existimos porque fomos convocados a ser falantes, porque fomos dotados da possibilidade de escutar. Na palavra *Kalon* (Belo) está – seguindo a sua etimologia – contida essa ideia de apelo, e de apelo a ser: *τὸ καλόν*, o belo, é também *chamar* (em inglês, *to call*). O belo, o fulgor, o divino, é o endereçar que nos é lançado: «O endereçamento que nos lança a beleza chama-nos também a nós mesmos. Destinando-nos a ela própria, ela destina-nos ao que o nosso ser tem de promessa. O rapto amoroso»⁸.

To kalon, o apelo da origem e o reverso da beleza

O *Kalos* (Belo, termo por vezes ambíguo, substantivo ou adjetivo) comporta a ação de chamar e, de um modo particular, de atrair a si, amorosamente. Na tradição platónica a beleza é apelo: um modo de algo ser vocativo, o belo é em *provocação*. Na nossa língua, o apelo (que tem a sua origem no termo latino *appellare*), diz-se um chamar, um apelo é um chamamento, um termo que guarda a sonoridade da palavra *flama*, chama. Que há um ardor, um fogo que arde na ideia de apelo, parece intuir-se na própria trama da linguagem.

6 Nicolau de Cusa, *A visão de Deus* [1453], p. 177.

7 Chrétien, 1992, pp. 27-28.

8 *Ibid.*, p. 23.

O divino, o não saber, atrai, assim como atrai a natureza. O Belo – *Kalon* – age também entre os humanos, que une irresistivelmente. Os amantes são seres germinais que têm, em si, a possibilidade de criar, de dar à luz. *Kalon*, enquanto apelo, também opera no movimento desse dar à luz – e mesmo já no esplendor dessa possibilidade. O belo ou a beleza é algo que se manifesta em surgimento. Habitamos (entre a escuridão anterior ao nascimento e a posterior, na morte) o lugar da possibilidade das epifanias, o lugar do *estado nascente*. A beleza manifesta-se enquanto inesperado, no espanto (*eis!*), espanto que sentimos quando nos fazemos instrumento do seu ressoar.

Um título sugestivo de J.- M. Pontévia, *Tout à peut être commencé par la beauté*⁹, indica, no conceito de beleza, o enigma da aparência – aparência que é origem, primeiro momento: *Talvez tudo tenha começado pela beleza*. Também em Chrétien, «A origem da palavra "Belo", *Kalon*, não é uma etimologia entre outras, ela é a própria origem da linguagem. A palavra *Kalon* é o nome do nome, ele denomina aquilo que, na palavra, *chama*. Belo, *kalon*, é aquilo que vem de um apelo, *kalein*, que nele continua a chamar»¹⁰. E *kalein* é chamar, tanto no sentido de interpelar, quanto no de dar um nome. No núcleo do nó deste léxico, o que conduz à criação – o apelo e a própria criação enquanto nascentes (em *fiat lux*) são o mesmo: *Kalon*.

Se a beleza apela é chamando-nos ao desconhecido que trazemos em nós, assim como é descrito no diálogo platônico *Fedro*, no qual é dito que ver a beleza é revê-la, que o gesto de nos dirigirmos a ela é sempre um regressar: um já ter estado. Sentimos reverberações, ecos.

O apelo é lançado infinitamente. No limite da linguagem é impossível de compreender e «[...] esse excesso do apelo sobre toda a resposta, e sobre toda a escuta possíveis, é precisamente aquilo que me faz, sem cessar, reabrir os lábios para cantar aquilo que quebra a minha voz, e falhar a escuta do inaudito que apela».¹¹

O humano tem uma ferida latente, uma ferida que é aberta na consciência do informulável. Jean Genet, num volume centrado na experiência da convivência no ateliê de Alberto Giacometti, afirmou: «A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira

9 Cf. Pontévia, *Écrits sur l'art et pensées détachés* [1984-86], vol. 2 (“Tout à peut être commencé par la beauté”), p. 54.

10 Chrétien, 1992, p. 17.

11 *Ibid.*, p. 43.

quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda.»¹²

A beleza tem apenas uma origem: a ferida. A beleza é dada como tensão, como um batimento, como uma reversibilidade entre o extremo brilho e a maior obscuridade. É assim descrita no diálogo *Fedro*, de Platão. Encontramos a conceção grega próxima à de Lacan no seu pensamento da relação entre o belo e a morte. Segundo Pontévia, que, lendo o *Fedro*, refletiu sobre o conceito de *cintilação*, «O desafio é entender porque é que aquilo a que Platão chama *Erôs* é chamado por Lacan a morte»¹³.

Sobre isto, as palavras decisivas são de Rilke: «o belo não é senão / o começo do terrível, que nós mal podemos ainda suportar»¹⁴. O poeta aponta o reverso do belo, algo que resta obscuro, escondido. Tal terrível pode ser assimilado ao caos (que teve tanto o nome do tremendo, como o nome do sagrado, ou o nome daquilo que se pode chamar o fundo obscuro primordial – de onde surgiu a germinação sem fim.

O caos, que podemos conceber como vivacidade extrema ou desordem, mas, também, como vertigem ou *sem-fundo* – segundo Pontévia, que pensou o abismo como sedução¹⁵ – é uma «Noção intolerável porque mais originária do que qualquer noção de ordem. Toda a ordem tem um fundamento, isto é, supõe uma ordem prévia, mas podemos interrogar-nos sobre o próprio fundamento? [...] Essas interrogações produzem a vertigem, porque elas conduzem ao sem fundo»¹⁶.

Chega-se a uma evidência: se *a beleza é o princípio do terrível*, na vida, a morte espera sempre – como a morte que espera, à espreita, nas pinturas de Hans Baldung-Grien [fig. 1, p. 26]. Aí a sua figura (a morte é o esqueleto que ri sempre) segura uma ampulheta, a marca do tempo, enquanto abraça estreitamente uma jovem (a beleza, bela, branca e fecunda) que nem dá por ela, que está absorta – como o humano está quase sempre absorto da possibilidade da sua própria morte. A morte é discreta, abraça a jovem por trás, olhando-a por cima do ombro, talvez contando o momento em que a beijará – o que será sempre algo como uma dentada (não há carne, não há lábios) e um espanto. A chegada da morte, que todos esperamos sem esperar, surge como um choque

12 Genet, *O atelier de Giacometti* [1957], p. 12.

13 Pontévia, 1984-86, vol. 2, p. 54.

14 Rilke, “As elegias de Duíno” [1922], in *Poemas*, p. 193.

15 «A maior sedução é a do abismo». Pontévia, *Écrits sur l'art et pensées détachées* [1984-86], vol. 3 (“Tout peintre se peint soi-même”), p. 127.

16 Pontévia, 1985-86, vol. 2, p. 208.

e uma injustiça – e sempre demasiado cedo.

Para a gestão dessa injustiça, Rilke propõe uma vivência que é uma ética: que a morte não seja estrangeira, que seja colocada em vida. Tal surge de uma exigência porque a morte é o outro nome, «o outro lado da vida»¹⁷, a parte que com ela faz um todo. Trata-se, em Rilke, de abrir, em vida, a possibilidade do espantoso segundo em que se morre, a evidência de que a consciência da morte trará à vida de cada um o sentimento do seu próprio júbilo, o louvor. A alegria existe na aceitação do difícil e do grave. Na leitura que Blanchot faz de Rilke, na obra *L'espace littéraire*, «a morte é aqui o sinal de uma existência plena»¹⁸, sendo que a coragem do humano – para não viver num deserto de medo empobrecido – estará em não recuar perante a sua parte obscura, em não tornar a morte inimiga ou estrangeira¹⁹.

O *outro lado da vida*, já referido enquanto abismo, sem-fundo, absoluto, ou mesmo Deus (pois são muitos os nomes do que é inominável) é aquilo que nos escapa essencialmente, algo que sentimos como um exterior residente na nossa maior intimidade. Sentimo-lo num *cair em nós* (ao modo das bonecas russas) infinito, inconcebível. Somos sempre vedados pela nossa própria natureza. Contudo, acedemos ao espanto por lampejos, brevemente, de um modo fulgurante, tanto na vida, como na arte e no belo (*no início do terrível*). Segundo Blanchot, cujo termo (de difícil tradução), *désœuvrement*, será decisivo no seu pensamento da essência do objeto artístico: «A arte, como imagem, como palavra e como ritmo, indica a proximidade ameaçadora de um exterior vago e vazio, existência neutra, nula, sem limite, ausência sórdida, condensação sufocante onde, sem cessar, ser se perpetua na forma do nada»²⁰. Contudo, a arte, indicando a proximidade do terror, cumpre no humano uma necessidade benévola, na constatação de que «ao sentimento segundo o qual o homem pode matar um pouco a morte inoculando-a, deu-se o nome de “belo” (ou de sublime)»²¹. A representação é fundada numa vontade (ou desejo) de gestação de formas – nascidas do nada –, formas renovadamente novas.

17 Rilke, referindo as *Elegias*, em carta dirigida a *Witold von Hulewich* [1925]. In *Letters of Rainer Maria Rilke, 1910-1926*, vol. II, p. 273.

18 Blanchot, 1955, p. 165.

19 Cf. *Ibid.*, p. 163.

20 Blanchot, 1955, p. 326.

21 Maia, 2009, p. 72.

O início do ritmo, a repetição

Que o terrível possa ser *colocado em jogo* está implícito no conceito de sublime²², conceito este onde não está ausente uma experiência da dor e do perigo, bem como o sentimento da incomensurabilidade, da escala que dá ao humano o sentimento da sua frágil grandeza. Na experiência do sublime há algo não se domina, que escapa ao entendimento (em qualquer fado, tragédia, ou destino). Na arte, a vertigem do sublime é provocada e controlada, torna-se aprazível, assim como foi proposto por Edmund Burke, em 1756-7, na sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. O conceito, que implica a experiência de um prazer no terror, tem um eco antigo na *Poética* de Aristóteles quando, nesta, o autor reflete sobre a arte da tragédia – à qual se assiste com agrado na gestão da experiência do terror e da piedade: na representação, na vivência controlada do “como se” que *coloca em cena* o pior. Aí provoca-se uma repetição.

Um “desprazer” encenado foi também observado por Sigmund Freud. Este notou uma brincadeira inventada pelo seu neto de ano e meio e essa observação originou a reflexão, que veio a ser tão influente, intitulada *Para além do princípio do prazer*, datada de 1920. Dela se retira que o princípio de prazer é um princípio de constância, um princípio regulador (que procura a calma, a certeza, a harmonia). Mas, no jogo da criança, Freud encontrou também um gesto de outra natureza, um gesto pulsional que o levou a questionar a existência de um princípio *para além* dessa necessidade de regulação. O que a criança

[...] fazia era pegar no carrinho pelo fio e, com muito jeito, atirá-lo por cima da beira do seu berço rodeado de cortinas, de modo a fazê-lo desaparecer dentro do berço, ao mesmo tempo que soltava o seu expressivo *ó-ó-ó-ó*. Depois, retirava de novo o carrinho do berço, puxando pelo fio, e festejava a sua reaparição com um *da* cheio de alegria. Era pois esse o jogo completo – desaparecimento e retorno.²³

Talvez em português se possa dizer *ó-ó-ó-ó Há!*, *havendo* algo que regressa neste jogo universal (o jogo das escondidas), o jogo da provocação da alegria da surpresa do aparecimento: *Eis!*. Segundo Freud, o que a criança geria no seu jogo era o

22 Um percurso histórico do conceito – pensado à luz da espiritualidade da arte – com referências aos autores paradigmáticos pode ser encontrado na tese de Doutorado de Rui Serra, *Vox Dei: Metáforas da espiritualidade*, pp. 32-37.

23 Freud, *Para além do princípio do prazer* [1920], p. 234.

aparecimento e desaparecimento da sua mãe – «era preciso representar a sua partida como preliminar necessário à alegria do seu regresso, e que era nesse regresso que residia o verdadeiro propósito do jogo»²⁴. O jogo permitia – além de uma vingança – a uma forma de aprender a dominar uma experiência sobre a qual não tinha qualquer domínio, aprendendo (porque é preciso aprendê-lo) que *o que desaparece da vista não deixa de existir*. Encenará isto a arte? Esse movimento de aparecimento e desaparecimento? Trabalhará a gestão de um desejo de continuidade? Freud observou que essa necessidade de provocação *do pior* é constituinte do indivíduo. Este necessita de despoletar – para que se prepare – a experiência reversível, sincopada, entre o surgimento e o desaparecimento, o louvor e a lamentação. No seu movimento próprio a arte é provocação deste ritmo.

Didi-Huberman encontrou nesse gesto, entre a ausência e o aparecimento (o jogo do ritmo e do desejo), a provocação da visão inquieta, de «uma visão ritmicamente repetida»²⁵ sobre um objeto, propondo a existência de uma *imagem dialética* – porque a ausência é constituinte da imagem e, segundo Didi-Huberman, talvez essencial quando pensada *para lá do princípio do prazer*. Na repetição, ver é perder, o lugar «onde o objeto da perda inapelável nos olha. Trata-se do lugar da inquietante estranheza (*Das Unheimliche*)»²⁶. Objeto sublime, diz Didi-Huberman: « [...] pois pode morrer em qualquer instante, ele que vai e vem como um coração que bate ou como a onda que reflui. [...] a sua vocação essencial de ritmo anadiómeno, de repetição que flui e reflui.»²⁷

Segundo Didi-Huberman todo o visível é inquieto, porque tudo o que está presente está em risco de desaparecimento. Na arte é colocado em jogo o movimento da repetição. Há um prazer no ritmo daquilo que retorna e que, nesse retornar, cria a ilusão do *para sempre* (daquilo que nunca será de outra maneira). Tal ritmo implica, também, que haja uma diferença *no mesmo*, novidade na repetição (assim como cada outono é único e sempre *o* outono).

O ritmo anadiómeno é o ritmo constante das ondas – com a sua melodia ancestral, pré-histórica – é o ritmo do sangue que ouvimos bater em nós, é qualquer *vai-*

24 Freud, 1920, p. 235.

25 Didi-Huberman, 1992, p. 59.

26 Didi-Huberman, 1992, p. 205. *Das Unheimliche* foi traduzido em português com a expressão “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”. O texto de Freud, de 1919, encontra-se num volume intitulado *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*.

27 *Ibid.*, pp. 61-62.

vem, a reversibilidade do dia e da noite, da passagem dos ciclos, o ritmo das estações, o movimento dos que morrem enquanto nascem novos vivos. Aí a morte é uma negatividade positiva, a condição do rejuvenescimento, a juventude retomada.

A Vénus Anadiómena, a grega Afrodite, era a deusa do amor e da beleza. Nasceu já com corpo de mulher das ondas e da espuma que se formou quando os órgãos sexuais de seu pai, Úrano, cortados por Cronos (o Tempo), caíram ao mar. A deusa da beleza, a mãe de Eros, nasce, nas histórias clássicas, de um gesto sangrento. Novamente se dá conta de que o terror é o lado oculto da beleza que é aqui, também, gerada da harmonia e do ritmo, do que se espera sem fim: batimento da onda, imortalidade do sangue.

María Zambrano afirma como «As almas respiram na harmonia, respiram no ritmo. Não será já ritmo a respiração de qualquer ser vivo? O primeiro que o homem percebe... e mais do que perceber, o ritmo que o acompanha, o ritmo que mede a sua vida instante a instante juntamente com o bater do coração»²⁸. Contra o terror, para o controlar, é necessário o ritmo (porque o maior temor é que o seu movimento pare).

A música, a contagem do tempo, os números, ajudam a suportar o terrível, embora deixando latente, no movimento *anadiómeno*, a vida e a morte entrelaçadas *eternamente*. O «sentir do tempo já é infernal. O número redu-lo, racionaliza-o. Quando estamos presos do sentir do tempo, contar é uma atividade aplacadora, uma espécie de rito»²⁹. *O horror do tempo aplaca-se, antes de mais, pela monotonia.*³⁰ ».

Para quebrar o sentir do tempo o humano inventou a reza, a ladainha, a cantilena, tudo o que tece ritualmente uma continuidade. Sem isso, sem essa medida, tudo seria caos, fragmentos quebrados e ansiedade, pois é necessário dar uma medida ao movimento, ao movimento até da própria respiração – suave, calma, discreta – embora, *para além do princípio do prazer*, para além da constância, desejemos intensamente aquilo que nos deixa necessitados de retomar o fôlego. O medo é que o ritmo deixe, subitamente, de se fazer sentir (como um mecanismo que para) – um medo ancestral, que o sol se deite e possa nunca mais aparecer. Não há a esperança, ancestral também, de que como um sol possamos, depois da nossa vida, reaparecer? O gerar contínuo de seres é a vida. Já é uma hipótese suave pensar que o nosso sangue – o sangue e o ritmo

28 Zambrano, 1955, p. 71.

29 Trabalhos de artistas como Roman Opalka ou On Kawara parecem ter esse sentido, ao serem registos metódicos do tempo, em processos lentos, ritmados.

30 *Ibid.*, p. 74.

de todos – corre nas obras mortais, os filhos. Por isso sentimos que é preciso preservar o rumor do ritmo e *rumor* porque, afinal, ele é aquilo que apela.

A arte é um colocar em jogo, em cena, o ritmo.

A questão

Porque temos de morrer? O ser humano questiona, por vocação, num questionar insolúvel, sem fim.

Aristóteles inicia o texto, que foi denominado *Metafísica*, com a afirmação de que todos os homens têm, por natureza, desejo de saber. A linguagem, o pensamento, caracterizam o humano – que talvez tenha tido origem no próprio questionamento de si, ao inaugurar a sua própria inquietação. Esta é um certo modo de não estar parado, na filosofia – em Platão e Aristóteles, mas, também, para os filósofos da fenomenologia – é a exigência da provocação da condição de espanto e de surpresa – surpresa de ser *em vez do nada*. A formulação, de 1714, é de Gottfried W. Leibniz: «porque há alguma coisa em vez do nada?»³¹, a questão fundamental da filosofia que surgiu, segundo Zambrano, da questão original de Tales de Mileto: *o que são as coisas?* Sempre pensando *O homem e o divino*, Zambrano afirma fulcral o momento em que o humano decidiu negar o inquestionável, pondo em causa os ritos e as histórias, a superstição, provocando a ignorância: a condição primeira de um desejo de conhecimento. O que de essencial se deu foi a revelação da própria pergunta.

O questionar inaugurou a liberdade do pensamento e, também, a sua solidão, a sua vida íntima na procura de aproximação à realidade (no sentir da natureza, no habitar do seu silêncio, no sentir do seu frémito), convocação de «tudo isso de que nem há sequer ideia»³². A questão comporta horror, *porque há alguma ser em vez do nada?*

O homem segue a sua vocação de humano na vivência da questão que é de todos, seja na permanência de um delicado (quase impercetível) questionamento de si ou, noutros momentos, em arrebatamento, no pensamento fulgurante, de que se *é*. Esse é um espanto muitas vezes chocante (a náusea), cuja metáfora aplicada é, por vezes, a do *grito surdo*.

31 Leibniz, *Princípios da natureza e da graça* [1714], p. 8.

32 Zambrano, 1955, p. 152.

Trata-se da tomada de consciência da nossa ferida: *como podemos morrer?! Nas palavras de Sócrates, no Fédon, filosofar é uma preparação para a morte e a questão (do humano) é tomada como condição de vida do filósofo – e é também a condição do artista, como foi já entendido em Rilke. Segundo Blanchot: «A preocupação do homem é a tornar a morte possível. Não lhe é suficiente ser mortal, ele compreende que deve tornar-se, que deve ser duas vezes mortal, soberanamente, extremamente mortal. É isso a vocação humana. A morte, no horizonte humano, não é aquilo que é dado, é o que está por fazer: uma tarefa [uma obrigação]».*³³

Obrigação do artista: viver no tempo, na consciência. Num ensaio sobre *A repetição*, de Kierkegaard, é transcrita a carta de um poeta (que o autor afirma que criou), uma carta escrita àquele que é o narrador. As perguntas sucedem-se:

Enfia-se o dedo no solo para cheirar o tipo de terra em que se está; eu enfio o dedo na existência – não cheira a nada. Onde estou? Que quer dizer isto: o mundo? Que significa esta palavra? Quem me enganou metendo-me em tudo isto, e me deixa ficar aqui? Quem sou? Como entrei neste mundo?; porque não me foi perguntado, porque não fui informado das regras e costumes, mas metido nas fileiras como se tivesse sido comprado por um vendedor de almas? Como foi que me tornei parte interessada nesta grande empresa a que se chama realidade?³⁴

Questionar sem fim, insolúvel, questionar que provoca a vivência artística, o movimento, dizendo como é preciso perceber que a vida é uma vez, algo que se pode fazer diariamente, como uma prece: pensar o espanto em vez de trazer a vida por inércia. Contudo, apesar de o filósofo e o artista serem próximos na vivência da questão, há uma diferença, apontada por Tomás Maia: «[...] enquanto o artista está destinado a visitar a caverna [platónica] e a persistir nas suas profundezas – a persistir na aporia perante o assombro “que há x” (e podia não haver) – o filósofo quer chegar a um fim [...] “o que é x?”»³⁵. Na sua leitura das palavras de Wittgenstein é notado como «a vida (o facto de estar vivo) exige que abandonemos a ideia de “solução”»³⁶ - segundo T. Maia, o artista não procura uma resposta, vive e provoca (ou convoca) somente o espanto: «A ofuscação artística é ontológica – o seu iniciado não procura um saber e detém-se perante o facto de que haja “isto” (tudo isto) em vez do nada.»³⁷

33 Blanchot, 1955, p. 118.

34 Kierkegaard, 1843, p. 107.

35 Maia, 2009, p. 95.

36 *Ibid.*, p. 164.

37 *Ibid.*, p. 96.



fig. 6 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco I

Enquanto pinto o pensamento segue a tinta

*Quando pinto o pensamento segue a tinta. É móvel, vagueia...
Se pudesse ser visto talvez se mostrasse, como a pintura, em
camadas transparentes, com as ideias difusas mas cientes - nas
camadas ao fundo, como alguém que acena ao longe (talvez para
mim, talvez para alguém diferente).*

*O pensamento que acontece na pintura deriva sem palavras. Que
pode fazer um caderno nos joelhos?*

Eco II

Para pintar preciso

Para pintar preciso de um quarto. Preciso de uma imagem para olhar. Projeto-a numa parede branca e experimento-a em escalas diferentes surpreendendo-me com as mudanças que gera esse movimento simples de avanço e recuo..

Peço que me façam uma grade com a dimensão precisa daquela imagem projetada (e que sonho que há-de vir). A tela que escolho é lisa como papel, vem preparada para pintar. No entanto, tem uma textura áspera e levemente ortogonal. Por isso preparo-a com gesso acrílico e lixo-a, para que fique mais orgânica e suave, e também para que me pertença.

Preciso, depois, de regressar à projeção transparente. Esta faz a imagem parecer um prodígio que toco.

Preciso de cores leves, de águas coloridas nas primeiras vezes – quando o quarto permanece às escuras. Gosto das tintas líquidas acrílicas, daquelas que têm um “soft body” (dizem, e é verdade). As cores são limpas.

Para pintar preciso de um médium de secagem lenta e de um médium mate – para as primeiras aguadas. Preciso de médium para velaturas e de médium e verniz brilhante, no fim. No final é necessário também ter as tintas de óleo, porque a pintura cansada por vezes da magreza do acrílico precisa de algo como uma voluptuosidade, uma sedução.

Em cada um destes momentos é necessário não ter pressa.



fig. 7 - Detalhe de pintura

I. 2 – A VOCAÇÃO DO ARTISTA. O IMPERATIVO DO TEMPO

*Viver o inexplicável, escutar o ritmo
O tempo arde, a dança incontrolável, irreprimível
O ritmo frenético e a leveza
A estranha alegria e a febre criativa
Desejar morrer em obra
Cantar como as cigarras. Morrer contente
Serias capaz de viver sem escrever? Uma intransigência sem lacuna
Fazer sem fim (com todo o tempo do mundo)*

O pensador, e igualmente o artista, que resguardou em obras o melhor de si próprio, sente uma alegria quase maldosa, ao ver o seu corpo e o seu espírito serem lentamente acometidos e destruídos pelo tempo, como se, escondido a um canto, visse um ladrão a trabalhar no seu cofre-forte, sabendo ele que este está vazio e todos os tesouros a salvo.³⁸

Nietzsche

Viver o inexplicável, escutar o ritmo

É apontada muitas vezes, no artista, uma ansiedade gerada no momento anterior à génese da obra, o momento em que ele está, de certa maneira, pronto, à espera, mas nunca realmente preparado porque há um *não saber* que torna o futuro (em obra) estranho e errante. A vocação da arte, o apelo à criação de uma obra, conduz necessariamente a um desconhecido. Hegel escreveu que a arte sempre teve a vocação de ser a mensageira do Absoluto, uma vocação que falhou (enquanto mensageira de Deus). No seguimento deste pensamento, Nietzsche irá propor que a arte se funda numa relação com o desconhecido, com o *inaudito*. A arte é deste mensageira. Na tradição do romantismo – numa conceção que hoje prevalece – a arte tem a capacidade de reconciliar o humano manifestando a sua liberdade, revelando o seu espírito.

Propõe-se aqui que a vocação do artista é a de amar a questão, e que o seu desejo será o de permanecer em pergunta, respondendo com obras à provocação da beleza e da vida (que mostra e esconde, nasce e morre), desejando viver no seu espanto. *Ama as*

38 Nietzsche, *Humano, demasiado humano* [1878], §209. (“Alegria na velhice”).

próprias perguntas, é o conselho que R. M. Rilke destina ao jovem poeta que veio a publicar as famosas cartas que ambos trocaram durante cerca de 10 anos³⁹. Nelas o jovem procurava aconselhar-se, essencialmente, acerca da sua própria vocação. Rilke escreve-lhe, a 16 de Julho de 1903:

[...] gostaria de lhe pedir, caro senhor, tanto quanto me é possível, para ter paciência perante tudo o que ainda está por resolver no seu coração e que tente *amar as próprias perguntas* como uma sala fechada e livros que tenham sido escritos numa língua remota. Não busque agora as respostas que não lhe poderão ser dadas porque não poderia vivê-las. E trata-se de viver tudo. Neste momento viva as perguntas. Vivendo-as, talvez um dia longínquo acabe por encontrar, a pouco e pouco, e sem dar por isso, a resposta.⁴⁰

Rilke propõe a experiência de uma vida errante (em não saber) e, também, que se deseje a intensidade disso. Isso será a vocação, a vida no inexplicável, aceitando o seu medo numa entrega que exige de si uma abertura. Ainda em Rilke, num estado criativo:

Surgem então imagens pouco habituais e sentimentos estranhos que parecem estar para além de tudo o que é suportável. Mas é necessário que sintamos também “isso”. Temos de aceitar a nossa existência tão completamente quanto é possível – tudo, incluindo o *inaudito*, deve ser possível nela. Esta é, no fundo, a única coragem que nos é exigida: *sermos corajosos em relação ao que de mais estranho, admirável e inexplicável nos possa aparecer*.⁴¹

Secretamente, trata-se de habitar no seio do incrível e de fazer dele o motivo mais íntimo, aquele que provoca o gesto, que provoca a obra. A experiência artística está, aqui, relacionada com uma atração de um exterior que não se domina, o incompreensível, o inaudito que se teme e se aceita. Trata-se, também, de seguir a vocação humana de *ser para a morte*, como já se leu em Blanchot: «é necessário que a minha morte se me torne sempre mais interior: que ela seja como a minha forma invisível, o meu gesto, o silêncio do meu segredo mais oculto.»⁴² Na obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, a personagem que narra a história, a personagem que *tem* de escrever o livro que está a ser narrado – e que apenas uma única vez, em todos os volumes, é tratada pelo nome próprio, Marcel, afirma, como a dada altura:

39 É com 19 anos que o jovem Franz Xaver Kappus inicia a sua correspondência com Rilke. Três anos após a morte do poeta, Kappus decide publicar as cartas.

40 Rilke, *Carta a um jovem poeta* [1903-1908], pp. 50-51.

41 Rilke, 1903-1908, p. 79.

42 Blanchot, 1955, p. 160.

Esta ideia da morte instalou-se definitivamente em mim como um amor. Não que amasse a morte – detestava-a. Mas, depois de, evidentemente, nela ter pensado de tempos a tempos como uma mulher que ainda não se ama, agora a ideia dela aderiu à mais profunda camada do meu cérebro, tão completamente que não podia ocupar-me de uma coisa sem que essa mesma coisa começasse por atravessar a ideia de morte, mesmo quando não me ocupava de nada e me deixava ficar em completo repouso, a ideia de morte fazia-me uma companhia tão constante como a ideia de mim mesmo.⁴³

Enuncia-se uma consciência vívida da hipótese eminente da sua própria morte – o que, para cada um, é sempre um escândalo, aquilo que nunca é para agora, aquilo que é remetido para a distância. No entanto, em muitos exemplos, o artista encena e pensa a sua morte, a deposição do seu corpo petrificado – e seguimos aqui Franz Kafka, no seu diário: «Porque sou de pedra, sou como a minha própria pedra tumular, não existe aí nenhuma fenda possível para a dúvida ou para a fé, para o amor ou para a repulsa, para a coragem ou para a angústia em particular ou em geral, vive tão só uma vaga esperança, e não melhor do que vivem as inscrições sobre os túmulos.»⁴⁴

Relembrando o ritmo anadiómeno, o surgimento e a desapareção, intui-se que aquilo que pode apelar o artista à obra, aquilo que pode ser a sua vocação, é o colocar e manter – para si – sonoro um ritmo (um movimento, vai-vem, repetição). Sobre tal ritmo, num outro livro, de Hermann Hesse (e também a história da vida de um artista, um músico, narrada na primeira pessoa) se lê: «por longos períodos podia andar por caminhos estranhos, podia não tocar em nenhum caderno de música ou instrumento, havia no entanto uma melodia no meu sangue e nos meus lábios, um compasso e um ritmo na respiração e na vida.»⁴⁵ Nas palavras conhecidas de Hölderlin:

Quando o ritmo se torna somente o único modo de expressão do pensamento, é aí somente que há poesia. *Para que o espírito se torne poesia, é preciso que transporte em si o mistério de um ritmo inato.* É apenas nesse ritmo que ele pode viver e tornar-se visível. E cada obra de arte não é senão um único ritmo próprio. Tudo não é senão ritmo. O destino do homem é um único ritmo celestial, como toda a obra de arte é um ritmo único.⁴⁶

Ritmo estranhíssimo o da *entrega ao incessante*, ao rumor que gera urgência de fazer, de produzir obra, um comprometimento que, paradoxalmente, surgindo da ânsia

43 Proust, *Em busca do tempo perdido* [1913-1927], vol. 7 (“O tempo reencontrado”), pp. 371-372.

44 Didi-Huberman, 1992, p. 227-228. Cita Kafka, *Journaux*, 15 de Dez. de 1910 e 13 de Dez. de 1914.

45 Hess, *Gertrud* [1910], p. 8.

46 Blanchot, 1955, pp. 298-299, cita Hölderlin nas conversas com Sinclair (de 1804).

da urgência, se torna também constância, se torna a paciência de quem entrega todo o seu tempo (e a paciência de quem entrega todo o seu tempo à impaciência, à urgente constância). Seguidamente se pensará este ritmo – o tempo que arde, que urge – o contrarrelógio de cada instante e, depois, o fazer sem fim de quem tem o tempo todo. Talvez alguns artistas sejam movidos pela angústia do instante, talvez outros pela necessidade da serenidade de um fazer constante.

É uma evidência, aqui, que a vocação do artista se funda num modo de escutar o Tempo.

O tempo arde, a dança incontrolável, irreprimível

Dá-se a percepção de que o tempo *arde* quando se olha um fim. O tempo arde na consciência da provisoriedade, arde no sentir de cada instante. Se o tempo, na contagem dos dias e dos seus ritmos, se dá seguro e estável, na contagem decrescente sempre se acelera, tornando-se frenético o seu ritmo.

O ritmo frenético e a leveza

A escuta dos instantes (a sua música) conduz ao acelerar irreprimível. Tal imagem de um movimento que não se controla foi encontrada na leitura de um conto de Hans Christian Andersen, editado em 1845 e intitulado *The red shoes*. Aí surge a imagem de um dançar incessante e impossível de controlar, inescapável. *The red shoes* é uma narrativa que contém uma imagem fascinante, e fascinante ao ponto de se tornar questão⁴⁷. No entanto é um outro tema que dita a moral da história que tem o propósito pedagógico de censurar a vaidade e a ambição nascida de uma insatisfação. Nesta história, a vaidade conduz ao castigo das meninas que não dirigem o pensamento para Deus. E esta é uma história negra, sendo a imagem terrífica a de uma jovem, Karen que, calçando uns sapatos amaldiçoados, não consegue parar de dançar. Embora remetendo para o texto original (presente integralmente no Anexo 2), segue-se uma síntese da

47 Foi uma das leituras mais condicionantes da decisão de refletir sobre a vocação do artista, daí a necessidade de imprimir agora ao texto um outro ritmo, mais descritivo.

trama da narrativa:

Karen é uma rapariga muito pobre, tão pobre que anda descalça no verão e, no inverno, tem de usar umas pesadas socas de madeira que lhe deixam os pés vermelhos. Uma mulher, que tem por ofício fazer sapatos, coze-lhe uns sapatos vermelhos, como os seus pés, a partir de umas velhas tiras de tecido e, no mesmo dia em que Karen os recebe, a sua mãe morre. Que usar sapatos vermelhos é impróprio torna-se claro logo no momento em que Karen deve, em luto, seguir o caixão da sua mãe falecida. Nesse percurso, uma senhora repara na menina e, com pena dela, diz-lhe que a tomará a seu cuidado. Karen pensa então que terão sido os sapatos vermelhos a chamar a atenção da senhora. Mas não, ela acha-os horríveis e decide queimá-los. A menina aprende a ler e a cozer «e as pessoas diziam que ela era bonita, mas o seu espelho dizia-lhe: “Tu és muito mais do que bonita, tu és adorável”»⁴⁸. Constatamos já um traço do carácter de Karen que, numa visita da rainha à sua cidade, observa a princesa, admirando-lhe o vestido branco e, sob ele, uns lindíssimos sapatos vermelhos. Quando chega o momento de fazer a sua profissão de fé, a menina é enviada a um sapateiro e, como a sua benfeitora não vê bem, Karen escolhe uns sapatos vermelhos que haviam sido feitos para a filha de um conde e que tinham acabado por não lhe servir. Na cerimónia religiosa todos (incluindo as pinturas na parede) olham para os pés de Karen – e esta esquece mesmo as orações e os cânticos, só pensando nos seus sapatos vermelhos. A velha senhora é informada sobre a vergonha que *devia ter* Karen por usar uns sapatos tão impróprios. Estes são guardados e a menina tem de passar a usar sapatos pretos na missa. Mas há um domingo em que o sol está radioso e Karen não resiste. À porta da igreja está um soldado com uma estranha barba vermelha que, quando a senhora e a menina passam, se curva, numa vénia que vai até ao chão, até chegar aos sapatos de Karen, perguntando-lhe se quer que os limpe. Karen, ao esticar o seu pé, ouve as palavras do soldado: «Vejam que adoráveis sapatos de dança. Que nunca saiam quando dançares!»⁴⁹ Tais foram as palavras de maldição daquele que era, afinal, um anjo de Deus disfarçado. Na missa, novamente, todos olham para ela (mesmo, de novo, os retratos) e de novo ela esquece a prece para pensar apenas nos seus sapatos (a repetição das imagens, das frases, tem também um papel importante no ritmo desta história). À saída da missa,

48 Andersen, *The red shoes* [1845], pp. 189-190.

49 *Ibid.*, p. 191.

quando o seu pé se levanta para subir para a sua carruagem, Karen volta a ouvir a exclamação do soldado, que estava perto: «Vejam que adoráveis sapatos de dança!» e, nesse momento, Karen não consegue resistir ao impulso de esboçar, dançando, uns passos e, assim que o faz, os seus pés deixam de lhe obedecer e ela dança em redor da igreja até ser agarrada pelo cocheiro que a senta. E mesmo sentada – até que lhe sejam retirados os sapatos – não pode parar, dando uns pontapés terríveis à sua benfeitora: «era como se os sapatos a controlassem»⁵⁰.

Os sapatos são arrumados num armário, a senhora adoece, está prestes a morrer e Karen deve tomar conta dela. Mas, numa noite de baile – e porque a senhora ia morrer de qualquer maneira (pensou Karen) – sai de casa, não resistindo a levar os seus sapatos vermelhos. Quando começa a dançar nota como, novamente, os sapatos não lhe obedecem e como vão percorrendo o chão, descendo as casas, passando as ruas até ao portão da cidade: «Ela dançou e tinha de dançar, diretamente na direção da floresta sombria.»⁵¹ Aí encontra o soldado que lhe diz novamente: «Vejam que adoráveis sapatos vermelhos!», o que a deixa aterrorizada, um terror que cresce quando nota, rasgando as meias, que os sapatos estão como que colados. «E ela dançou e tinha de dançar, através dos campos e das pastagens, sob a chuva e sob o sol, de noite e de dia. Mas à noite era o mais horrível.»⁵² Passa dançando o cemitério até à porta da igreja e, aí, o anjo volta a proferir a maldição dizendo-lhe que ela dançará sem fim assustando e assombrando as casas das crianças vaidosas: «E ela dançou e tinha de dançar. Dança na noite escura.»⁵³ Dança até à casa do carrasco que ameaça cortar-lhe a cabeça. Ela pede-lhe que ele lhe corte os pés com os sapatos, o que ele faz – dando-lhe uns pés de madeira e umas muletas – iniciando-se assim um momento de redenção. Porque a velha senhora morreu, é aceite como criada na casa paroquial e, aí, um sincero arrependimento faz surgir o anjo que volta a aparecer-lhe, agora, com um ramo de rosas, e toda a igreja invade o seu quarto. Nesse momento «O seu coração estava tão pleno de luz, de contentamento e de felicidade que quebrou»⁵⁴.

De uma maneira ou outra, Karen acabou por morrer nesta história sobre uma

50 *Ibid.*, p. 191.

51 *Ibid.*, p. 193.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 194.

54 *Ibid.*, p. 197.

dança incontrollável⁵⁵. E o vermelho será uma cor que continuará, nesta reflexão sobre a vocação, a ser evocada. Vermelho, a cor da vaidade, da fatalidade, a cor que designa o extremo do amor na paixão que se diz fogo ou ardente. Do conto, como referido, fica a sua imagem central fascinante, a do impulso incontrollável, repetitivo, que engloba a noção de um certo magnetismo, de uma intensidade e desordem num movimento louco.

Platão, no diálogo *Íon*, afirma que o fazer do poeta é involuntário, obedecendo a uma força divina que o move, é dito, como uma pedra magnética que transmite a força do *entusiasmo*. No texto antigo lê-se: «[...] o poeta é uma coisa leve, alada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão.»⁵⁶. Trata-se, aqui, do *não conseguir parar* de fazer qualquer coisa, de um frenesim na repetição que Freud afirmou (no texto já referido), como sendo algo «*para além do princípio do prazer*, isto é, de tendências mais primitivas que esse princípio e independentes dele»⁵⁷, gestos, na compulsão à repetição, que fazem intuir qualquer coisa de maligno ou de primitivo dando «a aparência de uma qualquer força demoníaca em ação»⁵⁸.

Tornando também secundária a moral do conto de Andersen, a imagem central e um sentido terrífico da sua história foram encontrados por Michael Powell e Emeric Pressburger que, num filme homónimo do conto, *The red shoes*, de 1948, puseram em cena a história da encenação de um bailado sobre o conto de Andersen. Dos registos sobre a história do filme destaca-se como se tornou essencial que fosse uma verdadeira bailarina a interpretar o papel de Karen. A escolha recaiu sobre Moira Shearer, uma rapariga ruiva que era, na época, desconhecida. Segundo João Bénard da Costa, este filme teve contornos *pigmaliónicos*⁵⁹ pois, se o filme mostrava a montagem de um espetáculo este espetáculo, no tempo da produção do filme, estava, de facto, a ser montado (todo o bailado, a coreografia e mesmo a música foram criadas propositadamente o filme).

Do filme, com as cores brilhantes do *technicolor* e a profusão visual dos filmes da época, destaca-se o diálogo entre Victoria Page (Moira Shearer) e Boris Lermontov (Anton Walbrook). Ele pergunta-lhe: «Porque é que queres dançar?» e Victoria devolve-

55 Não é esta a única história em que são protagonistas uns sapatos vermelhos, na história do Feiticeiro de Oz, por exemplo, também surgem uns, mas os de Dorothy concretizam os seus desejos.

56 Platão, *Íon*, 533d-534b, pp. 51-52.

57 Freud, 1920, p. 237.

58 *Ibid.*, p. 252.

59 Tal pode ser lido na folha da Cinemateca distribuída na mostra do filme no dia 15 de Março de 2006.

lhe outra pergunta: «Porque é que queres viver?». Ele responde: «Não sei, tenho de o fazer». Ela: «Essa é também a minha resposta.»⁶⁰

Victoria morre (ou comete suicídio) porque não pode escolher entre a dança e o amor, o que é, afinal, uma conceção muito romântica do artista onde um sentimento de excecionalidade, e também culpabilidade, geram a obstinação que dita o carácter pulsional do gesto artístico. Na parte final do filme, depois do anúncio aos espectadores do teatro de que a bailarina havia morrido, o bailado inicia-se numa última homenagem a Victoria Page, *como se* a bailarina lá estivesse. Como no conto de Andersen, continua sempre o movimento, mesmo quando, cortados os pés, os sapatos dançam sempre, seguindo o seu impulso autónomo e irreprimível.

A dança, no seu movimento oposta à imobilidade, à gravidade, à horizontalidade, aparenta uma negação da morte (uma negação do peso humano que levará sempre ao solo, uma negação do sentimento de um peso no viver). A arte da dança é próxima do voo, visando um estado entre o céu e a terra.

Talvez a vocação artística esteja também relacionada com esta capacidade de se viver disposto ao voo, de querer um frenético *fazer sempre*, de um fazer apaixonado que ditará também uma vivência ardente. No *Fedro* platónico lê-se como a beleza terrena possibilita uma forma de voo, de leveza, como a poesia também faz o humano alado através do amor que é, afinal, aproximado ao delírio, à loucura: «[...] sim de delírio: quando, vivendo neste mundo, se consegue vislumbrar alguma coisa bela. A alma recorda-se então da beleza real, recebe asas e deseja subir cada vez mais alto como se fosse uma ave. Impossibilitada de conseguir, negligencia as coisas terrenas, assim dando a parecer que não passa de um louco!»⁶¹. O entusiasmo amoroso é desejável ao impulsionar a alma dos amantes na direção do divino.

Trata-se, em todo o caso, de um movimento para *fora de si*, o mesmo movimento atribuído quer ao artista (como se leu no diálogo platónico *Íon*), quer aos amantes, assim como é descrito, também, nas palavras de María Zambrano no capítulo: «O centro de gravidade da pessoa transferiu-se para a pessoa amada, e, quando a paixão desaparecer, ficará esse movimento, o mais difícil, o estar *fora de si*. “Vivo já fora de mim”, dizia Santa Teresa, e nisso nada há que lhe seja específico. Viver fora de si, por

60 Powell; Pressburger, *The red shoes* [1948].

61 Platão, *Fedro*, 249d-e, p. 100.

estar mais além de si mesmo. Viver disposto ao voo, pronto para qualquer partida»⁶².

Segundo George Bataille: «Ninguém pode negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento de se perder o pé, de soçobrar»⁶³, e tal elemento encontra-se na escuta do ritmo, na percepção do sentido frenético de cada instante, na percepção de uma profusão que se encontra também descrita nas palavras de Nietzsche⁶⁴ sobre Dioniso e a dança, sobre a embriaguez (na sensação de exaltação de força e de plenitude) – no desejo de uma vida intensificada que conduz o indivíduo ao transbordar dos seus próprios limites.

A estranha alegria e a febre criativa

Esse *ir além dos seus limites* pode-se relacionar com uma alegria extrema que é paradoxal, ao ser também terrível e trágica. Unem-se, aí, a consciência da ideia de *memento mori* (lembra-te que vais morrer, lembra-te da tua hora) e o *carpe diem* (aproveita o momento, goza o dia), uma simultaneidade do medo sem medida e da alegria sem limites. O canto pode também fazer convergir a urgência e a alegria, o louvor e a lamentação – que podem ser a fonte do trabalho do artista que segue a alegria do obreiro sob um imperativo de seriedade e mesmo de tristeza.

Será estranho pensar um *pesar sorridente*? Trata-se ainda de refletir sobre o instante – com o peso e a exatidão de cada momento que passa sem remédio – e a sua consciência como angústia (*a vida é breve, o tempo urge*); ou a sua consciência como verdadeira alegria, simplesmente porque *há* vida.

Novamente, pode-se recorrer às histórias que guardam, em imagens marcantes, em representação, algo que se intui como verdade. No livro *Gertrud*, de Hermann Hesse, um tenor pergunta ao compositor (que narra a história e a sua vida), como chegou à composição. Ele fala da sua dor, do seu sentimento de fraqueza e de eterno anseio, de saudade e de insatisfação, dizendo que tal era tudo o que o levava ao estudo e ao trabalho. O cantor pergunta-lhe porque é que criar lhe dá alegria, se o faz a partir da dor, e se, por acaso, assim pensa que a dor desaparecerá. O compositor diz que não é

62 Zambrano, 1955, p. 239.

63 Bataille, *O erotismo* [1957], p. 213.

64 Nietzsche, *A origem da tragédia* [1872].

disso que se trata, diz que «Gostaria de sentir que a dor e a alegria brotam da mesma fonte e que são a energia e os movimentos da mesma música, cada qual belo e imprescindível»⁶⁵.

Há, por vezes, uma alegre inquietação. No diário de Delacroix lê-se: «no entanto essa inquietação, que resulta do medo de não se vir a ser tão sublime quanto se sente que seria necessário, está longe de ser uma tortura: trata-se antes de *um agulhão, sem o qual nada se faria*»⁶⁶.

A febre, como o ardor, terá a coloração dos sapatos vermelhos. *Febre criativa* é uma expressão comum para a imagem do artista que trabalha incansavelmente, que faz sempre (na pintura temos a imagem de um pintor que experimenta continuamente, um pintor também frenético e incapaz da satisfação, em eternas interrogações, dúvidas, por vezes mesmo incapaz de assumir a conclusão de uma obra). Tal *febre* – associada à insatisfação – funda-se na dúvida e na ansiedade. Esta pode vir de uma angústia de falta de tempo, ou da descoberta de algo imperativo que *se tem* de cumprir (como uma vocação). Nas cartas escritas ao seu irmão Théo, Van Gogh afirma como o artista é aquele que busca sempre, sem nunca encontrar a perfeição e, nesse sentido, ele diz: «prossigo *ardentemente* o meu desígnio»⁶⁷, prossegue num «labor aturado, num trabalho que se faz sem interrupção»⁶⁸. E escreve sobre um ardor: «Sinto em mim uma força que desejaria desenvolver, um fogo que não devo deixar extinguir, que tenho de atizar, sem saber a que resultado posso chegar»⁶⁹.

Octave Mirbeau foi o autor de um dos primeiros escritos sobre Van Gogh, descrevendo como nele «[...] a vocação do pintor despontou repentinamente. Certo dia começou a pintar, por acaso. E percebeu, à primeira vista, que essa tela era quase uma obra-prima». O pintor surpreendeu-se (e aos seus amigos) com o seu próprio talento manifestado e «Então, Vicent van Gogh encarnou. O trabalho sem trégua, *o trabalho com toda a obstinação e embriaguez apoderou-se dele. Uma necessidade de produzir e de criar o faziam levar uma vida sem pausa, sem descanso, como se ele quisesse recuperar o tempo perdido*. Isso durou sete anos. E a morte veio, terrível»⁷⁰, deixando

65 Hesse, 1910, pp. 39-40.

66 Delacroix, *Diário*, p. 186.

67 Van Gogh, *Cartas de Van Gogh a seu irmão Théo* [ed. 1968], p. 166.

68 *Ibid.*, p. 210.

69 *Ibid.*, p. 217.

70 Mirbeau, “Vicent van Gogh”. In AAVV – *Textos essenciais*, vol.1 (“O mito da pintura”), p. 151.

uma obra considerável – nas contas de Mirbeau, quase quatrocentas telas, criadas com intensidade – e na sua desordem, naquela que costuma ser chamada de loucura criativa. De novo, Van Gogh escreve sobre um «furor surdo de trabalhar»⁷¹. É esta também a loucura de Frenhofer, um velho pintor louco incapaz de concluir a sua pintura, uma personagem criada por Balzac no conto *A obra-prima desconhecida*, conto a que voltaremos mais tarde.

Também Frenhofer morre nessa história – que, afinal, é comum – a da obra criada em risco, a história da obra considerada devastadora e perigosa para o artista que conduziu a experiência criativa a um ponto extremo do qual parece não haver regresso (em que o fim da obra coincide com o fim da vida). São comuns as narrativas (e as realidades) dos suicídios de artistas, ou o suicídio dos filósofos como o de Empédocles, no vulcão Etna, ou de Lucrecio. Estes foram definidos por Zambrano como autossacrifícios porque «algumas almas enamoradas pelo fogo não conseguem suportar morrer apagando-se»⁷². O artista persiste enquanto a obra permanecer impossível de terminar (mais uma e mais uma, repetidamente, compulsivamente).

Desejar morrer em obra

Cantar como as cigarras. Morrer contente

A moral da fábula infantil ensina às crianças – na história da cigarra e da formiga – que cantar, por si só, é insuficiente para sobreviver em vida. O fazer despreocupado da cigarra é depreciado quando comparado com a utilidade do labor das formigas – e é censurável, apontado como preguiça, bem como falta de sentido prático e de previdência. A cigarra é, na história, uma criatura solitária que está condenada porque aquilo que faz – cantar – não é um verdadeiro trabalho, com uma finalidade produtiva. A sua morte surge como um fim merecido. *Cantaste o verão todo? Pois então agora dança!* Dizem-lhe, sem piedade, as formigas no inverno. Platão, no diálogo *Fedro*, narra, pela voz de Sócrates, uma história diferente sobre o caráter inescapável da força

71 Van Gogh, ed. 1968, p. 480.

72 Zambrano, 1955, p. 124.

arrebatadora da música e do canto:

Diz-se que outrora, antes do nascimento das Musas, as cigarras eram homens. Mas, quando as Musas surgiram e apareceu o canto, alguns dos homens dessa época sentiram-se de tal maneira *arrebatados pelo prazer da música que, à força de cantar, descuidaram o alimento e a bebida, e morreram sem dar por isso*. Deles nasce então a raça das cigarras, que recebeu das musas o privilégio de nunca precisar de alimento desde a nascença, mas de se *dedicar de imediato ao canto até à hora da morte*, sem comer nem beber. Depois, vão junto das Musas, anunciar a cada uma quem as honra aqui na terra.⁷³

Quem honra as Musas aqui na terra? Eugène Delacroix afirma no seu diário: «Acabar uma obra exige um coração de aço: torna-se necessário tomar uma decisão em relação a tudo e deparo-me com dificuldades onde menos o previra. *Para aguentar esta vida deito-me cedo e não faço nada que me distraia do meu trabalho*⁷⁴. O pintor afirma que tem de renunciar à convivência com aqueles de que gosta, privando-se de todas as distrações e prazeres. Esses esforços «só vêm da esperança de dar por concluído o meu trabalho. *Creio que morrerei com as mãos na obra*».⁷⁵

Morrerá, como as cigarras, sem dar por isso? O pintor continua, nas linhas do seu diário, a afirmar a dificuldade de acabar cada pintura, referindo como cada uma permanece sempre incompleta, com partes *impossíveis de acabar*. Essa impossibilidade prenderá o pintor à obra *para sempre*. Não estará nessa ligação inescapável também uma marca da vocação?

Não se fundará uma vocação no sentir que se gostaria de morrer como se gosta de viver? Estar em obra pode ser o estado de uma verdadeira paixão, um pintor como Delacroix imaginou, por isso, como numa morte idealizada por amantes, uma morte em obra. Cézanne formulou o mesmo voto, o desejo de morrer a pintar: «Jurei a mim mesmo que vou morrer a pintar»⁷⁶, lê-se nas *conversas* com Gasquet, conversas onde afirma que o trabalho é o seu único amor.

Talvez aquele que dedica (em dádiva de si) a sua vida à pintura deseje morrer a pintar, os atores desejarão morrer em palco, um cineasta incapaz de se retirar do seu trabalho deseja morrer a filmar – e para estas pessoas, estes artistas, talvez não faça sentido o desejo comum de um descanso merecido. Porquê? Simplesmente porque o seu

73 Platão, *Fedro*, 299c, pp. 81-82.

74 Delacroix, *Diário*, p. 180.

75 *Ibid.*

76 Cézanne nas palavras de Gasquet, *O que ele me disse* [1912-13], p. 143.

trabalho não está acabado – e porque não pode nunca estar acabado é preciso aproveitar o tempo.

Segundo Rilke, a arte deverá ser para toda a vida que, ainda assim, parecerá curta para o que se deseja cumprir e «aqueles que têm uma idade bem avançada são apenas iniciantes nela. “Foi aos 73 anos que mais ou menos compreendi a forma e a natureza verdadeira dos pássaros, dos peixes e das plantas” – escreveu Hokusai»⁷⁷. As cigarras, sozinhas no seu cantar, *morrem sem dar por isso*. Parece uma boa morte, uma *morte contente*, na expressão conhecida de Kafka, destacada do seu diário: «o que escrevi de melhor deve-se a esta capacidade que tenho de morrer contente»⁷⁸. O escritor refere como, nos seus livros, as personagens se sentem injustiçadas no momento da sua morte. Kafka não sentirá essa injustiça, diz, terá uma *morte contente* ao cumprir a sua vida em escrita, afastando-se dos outros, não para viver em paz, mas para morrer em paz (escreveu mesmo que se não se salvasse num trabalho estaria perdido). Aceitará a morte e, nas palavras de Blanchot, estabelecerá com ela uma «relação de soberania»⁷⁹.

Nas cartas de Van Gogh lemos: «Deve ser bom morrer com a consciência de haver feito algum bem na vida, de ter a garantia de sobreviver ao menos na saudade de algumas pessoas, e de legar um exemplo aos vindouros»⁸⁰. O pintor – que refere que «há necessidade de amar para trabalhar e ser artista»⁸¹ – vive na consciência da sua tarefa.

Na própria obra se experiencia a morte, evoca-se o seu pensamento numa relação antecipada. A vocação, o seu compromisso, está relacionada com a morte (como foi já visto, pensando no ritmo), algo que é central no pensamento de Blanchot que refere, sobre os artistas, como «Uns e outros vêm que a morte é possível, uns para a apreender, outros para a manter à distância. As diferenças são negligenciáveis, elas inscrevem-se num mesmo horizonte que é o de estabelecer com a morte uma relação de liberdade»⁸² – segundo o autor, talvez pelo receio de *se morrer*, como todas as pessoas, anonimamente. Essa angústia, o temor de uma vida em vão, pode conduzir à arte que – fundada num desejo de persistência, de sobrevivência nas obras – coloca algo ao abrigo da morte. Morre-se sempre, mas não tão *lamentavelmente*. Podemos pensar – na

77 Rilke, *Da natureza, da arte e da linguagem* [ed. 2009], pp. 52-53.

78 Kafka citado por Didi-Huberman, 1992, p. 228.

79 Blanchot, 1955, p. 110.

80 Van Gogh, ed. 1968, pp. 62-63.

81 *Ibid.*, p. 127.

82 Blanchot, 1955, p. 116.

persistência do autor na obra – numa espécie de vingança que torna a morte menos amarga, menos inglória? (Podemos até pensar numa vaidade – como a de Karen – ou a da bailarina do filme *The red shoes*. Terá ela de dançar, não para viver, como diz, mas para poder morrer melhor?)

Essa questão, a da mortalidade e imortalidade do autor, foi pensada por Michel Foucault quando, em 1983, no discurso intitulado *O que é um autor?*, afirmou: «a nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida, apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor.»⁸³ Foucault destaca como *vidas reais são postas em jogo* no gesto da escrita, na sua dedicação à obra, sendo central a sua tese de que ao autor cabe, no momento da criação, ocupar o lugar de um morto. Tal trata-se, de resto, de um princípio culturalmente enraizado na cultura cristã, o princípio católico segundo o qual se deve renunciar, sacrificar a carne, para que o espírito possa viver. E, neste ponto, encontramos um reverso da fábula da cigarra e da formiga em duas figuras do Novo Testamento, Marta – ativa e pragmática, atarefada na gestão familiar – e Maria, a contemplativa, a que *ficou com a melhor parte*, ocupada apenas em escutar Jesus⁸⁴.

Uma estranha fidelidade prende a cigarra ao canto – não come nem bebe, não dorme – uma estranha fidelidade que implica a aceitação de uma vida que não segue o regime da utilidade (Platão também se espantava que um poeta pudesse cantar ainda que não fosse pago). O artista, como a cigarra, será fiel às exigências da sua própria arte e ao fim que ela visa. Podemos também pensar que o fim que visa o pintor pode não ser o vir a ser uma lembrança para os outros (que ele pode até repelir, ao estar focado na sua obra). O pintor pode não desejar a imortalidade, mas o apagamento de si, desejando apenas viver em pintura, assim como o cantor deseja o canto, o escritor a escrita, todos desejando, acima de tudo, o entusiasmo ou a embriaguez do seu fazer.

83 Foucault, *O que é um autor* [1983], p. 36.

84 Bíblia Sagrada, S. Lucas 10:38-42.

Serias capaz de viver sem escrever? Uma intransigência sem lacuna

A pergunta é de Rilke, escrevendo ao jovem poeta que, na sua correspondência, desejava saber se os seus versos eram bons. No fundo, o que o jovem pretende é saber se tem vocação, o dom da escrita, se poderá ser um poeta. Depois de Rilke o aconselhar a deixar de olhar para o exterior (enviando os versos a críticos e revistas) escreve:

Ninguém pode dar-lhe conselhos ou ajudá-lo, ninguém. Só existe um meio. Entre em si mesmo. Procure as razões que o levam a escrever; verifique se elas lançam raízes nas profundezas do seu coração, *pergunte e responda a si mesmo se morreria caso o impedissem de escrever. E acima de tudo: pergunte a si mesmo no mais silencioso da noite: tenho de escrever?* Mergulhe nos abismos da sua essência em busca de uma resposta profunda. E caso esta seja afirmativa, se puder responder a esta pergunta séria com um simples e forte “*sim tenho*”, então *construa a sua vida à volta dessa necessidade; a sua vida tem de tornar-se, até no mais indiferente e insignificante dos momentos, num sinal e num testemunho desse impulso*. É então que deve aproximar-se da natureza. Nesse momento procure dizer, como se fosse o primeiro ser humano, o que vê e sente e ama e perde.⁸⁵

Depois do assentimento “*sim tenho*” – palavras solenes como as que testemunhamos num matrimónio – o trabalho principal do poeta consistirá em estar preparado, em manter-se solitário e resistente no núcleo vivo da sua atividade. Não é estranha aos artistas a necessidade da permanência numa atenção particular – e mesmo a todos os acontecimentos, a todos os objetos, a todas as conversas, quando mesmo a dormir a mente trabalha, evoca, invoca sons e imagens: o estado de vivência que é o da escuta (do rumor, do apelo).

Quando se fazem *os votos*? Segundo Rilke, no momento em que se entende que a vida própria depende diretamente de uma total entrega. Quando se trata de um caso de vida ou de morte e que, não dedicando a vida à arte, esta não será perfeitamente vivida (até se poderá viver, mas não se morrerá *contente*). Sentir a vocação é entender e seguir a exigência de persistir numa experiência, de não recuar perante a convocação do seu apelo.

Trata-se também de desejar permanecer num certo estado. Sophia de Mello B. Andresen refere-o ao escrever, na *Arte Poética IV*, «Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um *estado de escrita*. Há uma aguda sensação de plasticidade e um vazio, como num palco antes de entrar a bailarina»⁸⁶. Na fidelidade,

85 Rilke, 1903-1908, pp. 34-35.

86 Andresen, *Obra poética* [ed. 2011], p. 845.

que é neste texto tão evocada, trata-se de amar a própria condição de artista e a vida comprometida a uma existência criativa, segundo a ideia, já referida acerca de Kafka, de que o trabalho salva – que torna livre o tempo (ficamos em angústia quando sentimos que o perdemos). Criar é – *no* esforço – uma experiência positiva que se pode aproximar de um estado de graça.

Sophia, novamente, agora na *Arte Poética II*, condensa a sua teoria da vocação: a arte da poesia é uma arte do ser, que não se relaciona com uma técnica ou especialização, um trabalho ou uma teoria, mas que lhe pede «a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. [...] Pede-me *que viva atenta como uma antena*, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta»⁸⁷. A poesia, na experiência e convivência com as coisas, é aquilo que lhe permite estabelecer uma aliança com o real. Depois, «O verso é denso, tenso como um arco, exatamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exatamente vividos»⁸⁸, foram dias que seguiram uma condição de vida que tem a arte, a poesia, como modo de viver, um fazer que atravessa intimamente a vida exigindo a procura do seu centro. Este não existe *na vida das formigas*, no seu dia-a-dia. A história, escrita pela comunidade, pela moral, é, afinal, a história narrada pela incompreensão.

Rilke diz ao jovem poeta que assuma o seu destino e que o traga consigo⁸⁹. Diz-lhe que não espere recompensas exteriores nem assentimento porque «precisamente nas coisas mais profundas e importantes – estamos indescritivelmente sós»⁹⁰ e sós no comum, nos dias, nos momentos em que se pode sentir um aborrecimento profundo (o tédio que chega mansinho e vai crescendo ao ponto de se tornar pânico). Nos escritos de artistas é comum a descrição de uma tristeza angustiante face à sensação de perda de tempo (com o peso da culpa por se ter cedido ao abandono do trabalho, por outra coisa). Como não desejar permanecer só, em intimidade? Mesmo qualquer conviver – ser social – exige um movimento entre a solidão e a companhia.

Rilke diz, novamente, ao jovem poeta: «Por isso, caro senhor, ame a sua solidão,

87 Andresen, ed. 2011, p. 839.

88 *Ibid.*

89 Cf. Rilke, 1903-1908, p. 37.

90 *Ibid.*, p. 40.

e suporte com belos queixumes a dor que ela lhe traz. Pois se os que lhe são próximos estão distantes, como o senhor diz, isso mostra que abre espaço à sua volta»⁹¹, que ficará protegido na sua intimidade, no seu mundo criativo. No filme de Jean Cocteau, *O sangue de um poeta*, que segue a ideia melancólica de que o artista cria com seu sangue (que se torna tinta), o poeta – que é também pintor e escultor – está profundamente concentrado, frente ao cavalete, enquanto na rua se ouve o som de tiros, de uma guerra ou conflito qualquer que o deixam perfeitamente indiferente – algo que foi muito criticado ao artista (e à cigarra): o esquecimento da comunidade, a negligência face ao que se passa na rua.

O voto do artista marca uma decisão inquebrantável, parecendo que tudo se dá como se ele fosse (já) o portador de uma obra e tivesse forçosamente de a criar, entregando-se a ela exclusivamente, renunciando a qualquer desvio, só aceitando aquilo que contribui para a sua tarefa essencial, transformando mesmo o seu corpo num médium necessário para que a obra se inscreva.

Os votos são a afirmação de uma fidelidade – a forma de uma liberdade que é também uma ética⁹². Segundo Gilles Deleuze: «mas se há aqui a presença de uma ética, trata-se também de uma estética. O estilo, num grande escritor, é um estilo de vida, não é de maneira nenhuma qualquer coisa de pessoal, é a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência.»⁹³ É isso, essa intransigência, que Rilke pretende ensinar ao jovem poeta – dizendo-lhe sempre, contudo, que existem outros modos de vida, que, talvez, a vida de poeta não lhe esteja destinada. O sentido daquilo que Rilke afirma é fundado na ética pela qual ele próprio se rege. Escreve:

É por isso que quero encontrar o trabalho, começar o dia útil de forma tão ardente e impaciente, porque *a vida só se pode tornar arte quando primeiro se torna trabalho*. Sei que não posso cortar a minha vida dos destinos com que se emaranham, mas tenho de encontrar a força para erguer a vida totalmente, tal como ela é, com tudo, *para dentro de uma quietude, de uma solidão, do silêncio de profundos dias de trabalho*.⁹⁴

91 Rilke, ed. 2009, p. 54.

92 Emílio Vedova, escrevendo sobre a sua pintura, aponta uma relação vital, uma ética do agir no risco, no esforço de recusa de convenções, referindo como se cria a vida no próprio processo de se criar uma gramática. A pintura é uma necessidade existencial.

Cf. Vedova, “It is not easy to paint a nose” [1948], pp. 51-53.

93 Deleuze, “A vida como obra de arte” [1986]. In *O mistério de Ariana*, p. 80.

94 Rilke, ed. 2009, pp. 52-53.

Fazer sem fim (com todo o tempo do mundo)

Na entrega do artista à sua obra «Há apenas o desejo de uma obra perfeita?», questiona Blanchot (sobre o trabalho do escritor), «se ele não cessa de a trabalhar é somente porque a perfeição nunca é suficientemente perfeita? E escreverá mesmo visando uma obra? Fica satisfeito, como aquele que põe fim à sua tarefa, e com o fim que merece tantos esforços? Não.»⁹⁵

O fazer infindo relaciona-se com uma outra infinitude e, depois de se ter refletido sobre a urgência e a pressa – com a sua angústia – torna-se aqui necessário evocar um outro ritmo: o da constância, o da serenidade. O do tempo inverso (e mesmo avesso) ao contrarrelógio. Evoca-se agora um sentir do tempo que pode surgir de um certo modo de estar abstraído num fazer – e num fazer sem pressa, um fazer que, não visando um fim, parece ser o de alguém que tem todo o tempo, como se diz, todo o tempo do mundo.

Mesmo se se dá *todo o seu tempo* à exigência da obra, *todo* não é ainda suficiente, porque não se trata de dedicar tempo ao trabalho, de passar o seu tempo a escrever, mas de passar para um outro tempo onde deixa de ser trabalho, de se aproximar desse ponto onde o tempo está perdido, onde se entra no fascínio e na solidão da ausência de tempo, onde deixa de haver tempo.⁹⁶

No entanto, os dois modos de *estar no tempo* convivem. Facilmente se pode entender como, para um pintor, por exemplo, a melhor alegria será pintar (e mesmo um pintor melancólico com Van Gogh escreve sobre a alegria que lhe dá o seu trabalho) – a melhor alegria será pintar e não fazer uma pintura; para um escritor o próprio escrever – mais do que ir somando textos concluídos. Ou seja, que o importante não é o fim da obra, o objeto concluído, como antes já se referiu, mas sim o poder permanecer em obra indefinidamente. Tal é um modo de permanecer em ganho, independentemente do que acontecer.

Talvez se possa ensaiar uma teoria da inspiração assim, refletindo que o desejo de manter o espírito em estado de trabalho é o verdadeiro fim da atividade artística (que acaba por conduzir às obras), contornando a ideia clássica de que é preciso esperar um estado inspirado para criar uma obra. Para Lucien Freud o processo de criação é-lhe

95 Blanchot, 1955, p. 20.

96 *Ibid.*, p. 67.

mais necessário que a própria pintura⁹⁷. Talvez, para os pintores, o desejo de trabalho (ou o desejo de inspiração) seja o motor dos gestos, e a inspiração a finalidade em si – sendo que a maior serenidade seria esse viver em estado criativo (em trabalho – a inspiração soube também tornar-se trabalho).

Contudo essa serenidade tem no seu núcleo um reduto de insatisfação (e mesmo de urgência). Rilke escreveu:

Arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já “existe”, e fazer um. Não destruir nada do que se descobre, mas simplesmente não deixar nada acabado. Nada mais que possibilidades. Nada mais que desejos. E, de repente, ser realização, ser verão, ter sol. Sem que se fale disso, involuntariamente. *Nunca ter terminado. Nunca ter o sétimo dia. Nunca ver que tudo é bom. Insatisfação é juventude.*⁹⁸

Novamente, aqui, se evoca um fazer sem fim, a repetição que, segundo Rilke, é *sem 7º dia*, ou seja, sem o dia em que pode haver descanso porque tudo parece bom. As entradas do diário de Delacroix também o referem: uma concentração que visa um guardar de vitalidade máxima, de energia para se fazer o que se deseja por se viver «um desejo infindo do que nunca se consegue; um vazio que não se consegue preencher, uma constante vontade de produzir, de todas as maneiras, de lutar o mais possível contra o tempo que nos arrebatava e as distrações que lançam um véu sobre a nossa alma»⁹⁹. Trata-se, em Delacroix, de manter a constância de uma pintura diária, de não deixar passar um dia *sem traçar uma linha*, segundo a expressão proverbial de Apeles, citada por Plínio, o Velho.¹⁰⁰ Não deixar passar um dia sem traçar uma linha – para treinar uma maestria? Ou para que não haja quebra num modo de estar em trabalho, uma quebra que seria difícil de repor? Uma intensidade pode ser quebrada, como um feitiço. Por isso se pinta todos os dias, como escrevendo um diário, mantendo a vida, nunca parando, para depois começar, mas vivendo na constância do permanente recomeço: tudo é *de novo*.

Infinitude e inacabamento estão assim relacionados – sendo comum a noção de que uma obra morre um pouco ao ser dada como pronta – está *acabada* (como alguém que passa mal). A mestria consiste no saber parar, recusando aceitar a possibilidade de que algo seja perfeito, deixando a obra à continuação, ao tempo. As obras inacabadas, as de Leonardo, por exemplo, têm a frescura de uma juventude plena e eterna. Não

97 Cf. L. Freud, *Some thoughts on painting* [1954], p. 221.

98 Rilke, ed. 2009, p. 17.

99 Delacroix, *Diário*, p. 62.

100 Plínio, *Histoire naturelle* [1985], livro XXXV, pp. 63 ss.

acabando uma obra, começando outra, e depois outra, não se visando as obras em si, mas a construção de uma obra de vida que não é senão uma série infinda.

«O infinito da obra, visto assim, não é senão o infinito do espírito»¹⁰¹ – nas palavras de Blanchot – e, se o fazer é repetitivo, interminável, é porque se relaciona estreitamente a algo incessante e interminável. Este algo incessante e interminável poderá ser a *poiësis*?, em grego, a produção em geral? O movimento incessante? A Criação?¹⁰²

María Zambrano escreveu que a necessidade humana de criar se deve ao facto de o homem ter sido criado – e criado pelo Deus do trabalho, sendo o trabalho algo indispensável a qualquer talento (e um pecado não seguir uma vocação, um dom concedido por Deus). O humano entende como as coisas nascem e morrem – num perpétuo trabalho – como se consomem. Nada se pode fazer, a não ser, como os poetas e pintores, *salvar as aparências*, guardando (também brevemente) imagens, deixando pequenas marcas que são registos de passagem e de presença. Fazer, pintar, cantar, escrever, irá *dar valor ao tempo*, irá ter a positividade daquilo que se guarda, um tempo que, assim, não será perdido.

Proust reflete acerca do sentimento que viveu durante a sua vida – a vida do narrador do tempo perdido, é certo – em instantes, em «breves relâmpagos» que o fizeram ver a importância da ideia do tempo que se tornou «um aguilhão», pois era nesses breves relâmpagos que lhe parecia que a vida era «digna de ser vivida»:

Quanto mais digna de ser vivida me parecia agora, agora que achava que ela, antes vista no meio das trevas, podia ser iluminada, podia ser reconduzida à sua verdade depois de ser constantemente falseada, podia ser enfim realizada num livro! Como aquele que fosse capaz de escrever esse livro se sentiria feliz!, pensava eu; que trabalho à sua frente! [...] deveria preparar o livro com toda a minúcia, reunindo constantemente as suas forças como que numa ofensiva, deveria suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma regra, construí-lo como uma igreja, segui-lo como um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como uma amizade, sobrealimentá-lo como uma criança, criá-lo como um mundo sem deixar de lado aqueles mistérios que provavelmente só têm explicação em outros mundos e cujo pressentimento é o que mais comove na vida e na arte.¹⁰³

101 Blanchot, 1955, p. 14.

102 No pensamento clássico, a *tekhne*, onde se insere a arte da pintura e todos os artesanatos, é o termo que se refere ao modo humano de produção, sendo também *poiësis* e diferente da produção natural. Esta é a *phusis*, aquilo que move as plantas e os animais, toda a natureza no seu eterno labor, no entanto, também esta, *poiësis*.

103 Proust, 1913-1927, vol. 7 (“O tempo reencontrado”), p. 361.

Proust entendeu a dimensão da sua empresa, percebeu que a escrita se prolongaria e que lhe exigiria que dormisse apenas de dia para que as noites fossem de trabalho: «Mas precisava de muitas noites, talvez cem, talvez mil. E viveria na ansiedade de não saber se o Senhor do meu destino, menos indulgente que o sultão Scharian, de manhã, quando interrompesse a minha narrativa, queria sustentar a minha sentença de morte e deixar-me prosseguir na noite seguinte.»¹⁰⁴

Conto noturno, noite após noite, como o de Xerazade, que Proust evoca. O conto sem fim de Xerazade adia a sua morte propondo-se como sendo sempre *mais um* e, nesse suspense, permitindo um prolongar da vida, seguindo a habilidade de deixar a última obra incompleta antes de começar outra – numa outra vez, numa outra noite – a habilidade da descontinuidade, a sedução do ritmo e do suspense.

O artista tece o contínuo – e como em qualquer ritual – obedecendo a tal tecer com o receio de que, falhando, algo se quebre e se dê o fim da obra – o fim da vida. Poderá tecer o contínuo em divagação, em digressão, adiando qualquer conclusão para que o tempo se multiplique nessa fuga perpétua que é, também, fuga a qualquer decisão. Pode também saber viver *sem tempo*.

É curioso que sobre este estar em ritmo se possam evocar tantas figuras femininas: Aracne e as tecedeiras tecem eternamente as imagens, os enigmas; Penélope constrói a sua obra de dia e à noite destrói-a, adiando a conclusão da sua peça (e esta é, também, a sabedoria de Ariadne, que sabe que o caminho inverso está no recolher de um fio). Em todas estas figuras há espera e constância, há o labor feminino, nascido de uma atenção, de uma ausência.

Haverá mesmo um modo de fazer que se poderá caracterizar de feminino? Sim, para Roland Barthes: «Historicamente, o discurso da ausência é suportado pela mulher; a mulher é a sedentária, o homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é libertino (ele navega, engata), é a mulher que dá forma à ausência, elabora a ficção, pois tem todo o tempo à sua disposição.» A mulher tece e canta e «Assim todo o homem que fala da ausência do outro coloca-se do lado feminino. Este homem que espera e que sofre está miraculosamente feminizado [...] não por ser invertido, mas por estar apaixonado»¹⁰⁵.

104 *Ibid.*, pp. 372-373.

105 Barthes, 1977, p. 52.

A paciência será uma arte do ritmo – que é um exercício ritual e cotidiano – a paciência que conduz a uma serenidade do espírito. O espírito que é tranquilizado no bordado, como o pode ser na pintura, sendo também a condição de uma saúde mental (seguindo o senso comum de que a ociosidade é nefasta). O mais antigo documento sobre pintura religiosa, do século XII, o *Schedula diversarum artium*, o *Tratado das diversas artes*, do monge Teófilo¹⁰⁶, é um receituário árido e pragmático sobre preceitos técnicos de pintura (entre outras artes). Contudo, o seu prólogo tem um teor exclusivamente religioso e Teófilo – aqui citado do livro de Pontévia – «dedica o seu livro a todos aqueles que desejam evitar ou vencer a preguiça do espírito “e o extravio do coração entregando-se ao caráter utilitário de uma ocupação manual e à doce meditação...”»¹⁰⁷.

Trata-se de justificar a pintura como oração, a oração que surge de um certo modo de estar ocupado, quando o que se está a fazer encontra o rigor de um automatismo e o espírito *tem tempo* para pensamentos que vão e vêm em breves rumores, em diálogos que se escutam, um estado privilegiado apenas possível porque se pode – com as mãos ocupadas – perder tempo (numa desocupação até mental dos assuntos práticos) e, assim, verdadeiramente perder tempo é ganhá-lo. Tal gera um estado de consciência claro e, eventualmente, paz interior, a tranquilidade de uma suave calma. Segundo o pintor Avigdor Arikha «é a qualidade de prece que separa a pintura que comove daquela que decora»¹⁰⁸.

Esta lentidão, prece, tranquilidade, não serve, claro, a qualquer temperamento, para que se *perca tempo* é necessário uma recusa de estar ativo (de um modo frenético, como se disse antes), para que a atividade seja semelhante à da maturação de um fruto, numa gestação que exige espera e que exige – para tal – um certo modo de estar enraizado, parado. As obras são frutos sempre que a abordagem é lenta, minuciosa, exigente, detalhada, rigorosa, seguindo um modo de fazer sem pressa e, sobretudo, constante, condenando qualquer impaciência, como se seguir o caminho mais curto fosse uma traição ao trabalho, uma falta contra o seu caráter indefinido, caindo no logro do desejo da finalidade, do trabalho feito.

Contudo, tal estado de serenidade contém, em si mesmo, o motor de um

106 Disponível *online* [archive.org].

107 Pontévia, 1984-86, volume 3, p. 94.

108 Arikha, “De la prière à la peinture”. In *Peinture et regard* [1991], p. 243.

movimento, o paradoxal *Festina Lente*, o lema do estudioso, o *apressa-te lentamente*, tema sobre o qual escreveu Italo Calvino e que «representa a intensidade e a constância do trabalho intelectual [...] o tempo que passa sem outra intenção que não seja a de deixar os sentimentos e os pensamentos alicerçarem-se, amadurecerem e libertarem-se de toda a impaciência e de toda a contingência efêmera»¹⁰⁹.

No final, a urgência e a serenidade encontram-se, como se cada uma guardasse algo da outra, como se a serenidade só fosse possível guardando um núcleo urgente e como se a urgência obedecesse apenas a um princípio de serenidade. Segundo Blanchot: «A impaciência deve ser o coração da profunda paciência»¹¹⁰, a paciência nasce da provação da impaciência.

Também é *vocação* a dádiva de poder fazer e viver algo sem nunca ficar cansado, e uma sorte poder fazer *sempre* algo que se ama, expandindo uma obra de uma forma serena e estável. Van Gogh, ainda, escreve sobre o «furor surdo» que o leva, pacientemente, de manhã à noite, a trabalhar sem descanso: «talvez o segredo esteja em trabalhar muito tempo e devagar. Sabe-se lá!»¹¹¹.

109 Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio* [1988], p. 64

110 Blanchot, 1955, pp. 231-232.

111 Van Gogh, ed. 1968, p. 480.



fig. 8 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015.
DVD cor / som (16 min.)

Eco III

Como se pudesse morrer a qualquer momento

Pinto como se pudesse morrer a qualquer momento.

Por isso, quando escolho uma imagem para pintar, procuro aquela que mais me cativa o olhar – a pintura será depois isso, esse olhar preso, cativado. Escolho a imagem inadiável, que não pode nunca ficar para olhar depois, uma imagem que tem de ser já (e que é assim como uma ordem, impositiva).

Na tela branca, depois, a pintura já lá está. O que faço é ajudá-la a tornar-se visível lentamente. Preciso de muito tempo para isso. Trabalho transparência sobre transparência, como se estivesse a trazer aquela imagem para a transparência que o branco da tela é.

Na pintura nunca há nada acabado, concluído e, no entanto, mesmo inacabada (no seu durante) apresenta-se pronta a ser vista. Desejo-a sempre como vinda.

Às vezes ficam espaços sem tinta. São lugares onde persiste a respiração do advento.

No tempo, ao longo dos dias em que a pintura está a ser feita, nunca deixo nada por fazer, nada para arranjar – e apenas “vou ali” por um momento.

Terminar uma pintura nunca é acabá-la. É só isto: perder a capacidade de viver mais um gesto, morrer a qualquer momento.



fig. 9 - Detalhe de pintura

I. 3 – A CÂMARA ESCURA INTERIOR: O LUGAR DA ESCUTA

Corpo musical

A voz

Câmara de escuta

O rumor de algo longínquo

A voz mais íntima é a mais exterior

O ditado e a inspiração

A necessidade interior, o dever e o trabalho

Os sonhadores

Afirmações profundas podem ser geradas pelo artista no recanto mais secreto do seu ser; nenhum caudal murmurante, nenhum canto de ave, nenhum restolhar de folhas consegue distraí-lo.¹¹²

Giorgio de Chirico

Corpo musical

A voz

Será no seu íntimo que o artista *sente* a vocação, que escuta algo como um apelo à criação. Como é que este apelo se *dá a ouvir*? E porque é que tal foi pensado, de diversas maneiras e ao longo da história, como um chamamento? Que pensar desta escuta que parece abrir um espaço no corpo? Este será, agora, entendido enquanto *câmara escura interior: o lugar da escuta*, o lugar da abertura onde ressoa o imperativo que conduz à criação.

É no lugar da voz de cada um (não da voz que lançamos aos outros mas daquela voz que se sente pessoal e própria nos diálogos mais íntimos), é no lugar da voz que é a nossa porque a ouvimos – comprovando o nosso ser quando experimentamos o solilóquio – que ressoa aquilo que se pensou (e se escutou) como uma *outra voz* capaz de emudecer a nossa. O apelo, diz Chrétien, «chamando-me, não me deixa intacto: ele não pode surgir senão abrindo em mim o espaço da sua escuta, e logo, quebrando

112 Chirico, *Mystery and creation* [1913], p. 60.

qualquer coisa do que eu era antes de me sentir chamado».¹¹³

Como primeira condição é necessário que haja uma abertura, uma câmara, um espaço de escuta para a formação da voz. Esta é algo etéreo que vibra no nosso corpo. Está intimamente relacionada com a vida, com a *anima* que recebemos à nascença no primeiro grito que abriu o inspirar e o expirar. A nossa voz própria vibra no movimento desse sopro que acompanha o nosso ritmo expressivo interior, um ritmo que pode seguir o movimento da lassidão de um suspiro, da vivacidade de um riso ou ser o ritmo vivo do susto. A voz é sempre um sopro – e um sopro é sempre a alma que se move na vivacidade na nossa respiração.

O corpo é, assim, um lugar de eco. É musical e o nosso mais próprio e primeiro instrumento: de sopro – no respirar; de percussão, porque é nele que tocamos e nos sentimos tocados; de cordas, no vibrar da nossa voz. O corpo é um instrumento pleno. José Gil questiona: «O que é um corpo? É uma respiração que fala.» A respiração que é sopro, *pneûma*, ritmo que é – continua – «uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo»¹¹⁴.

Segundo Aristóteles, no seu livro *De anima*, sobre a alma, a voz é o som do movimento de ar produzido por um ser vivo, um som que tem registo, melodia e linguagem¹¹⁵. A voz é, também, a marca da perfeição de um ser *animado*: aquele que é percorrido pelo calor interno necessário para a vida¹¹⁶. Chrétien nota também como a voz dos outros nos toca como um golpe, encontrando nela, assim, também uma violência: «a sua definição tradicional, para Platão e Aristóteles, faz dela um golpe. Falar é uma forma de percussão: a voz atinge os nossos ouvidos para tocar a nossa alma.»¹¹⁷

Escutar é um modo de ser tocado.

113 Chrétien, 1992, pp. 61-62.

114 Gil, *Metamorfoses do corpo* [1980], p. 88.

115 Aristóteles, *De anima*, 420b 5, p. 75.

116 *Ibid.*, 420b 10-20, p. 75.

117 Chrétien, 1992, p. 70.

Não é apenas no interior do órgão da audição que se dá a escuta. Facilmente se imagina dentro de nós um espaço interior maior – depois, se sentimos que escutamos *em nós* é porque todo o nosso corpo escuta. Também o olhar, o tocar, se reúnem à audição no modo extremo de estar em escuta a que chamamos a *atenção*, o momento em que o nosso corpo está preparado, recetivo, em que o próprio corpo se manifesta para os outros num *ar silencioso*. É este *ar* que se pode oferecer, por exemplo, a alguém que aparenta tristeza, oferecendo-lhe (*diz-me o que tens*) o nosso ser como entrada, acolhimento. Poder ouvir sem dizer nada é algo difícil, talvez uma defesa humana tenda a conduzir a um falar incessante, um falar inverso ao silêncio do taciturno. Este é aquele que vive um pouco menos à flor da pele, um pouco mais no interior de si, o que exige coragem, segundo Rilke, porque ser taciturno (ou simplesmente silencioso, sem qualquer tristeza) é, também, estar disponível para uma vertigem: «Nós “somos” solidão. Podemos iludir-nos acerca disso e fazer de conta que não é assim. Mas isso é tudo. Seria muito melhor reconhecer que o somos; diria até que devemos partir dessa verdade. Nesse caso sentiremos, sem dúvida, uma vertigem; pois são-nos retirados todos os pontos em que os nossos olhos costumavam apoiar-se.»¹¹⁸ A escuta é constitutiva do nosso ser: gera-se na nossa câmara de eco que, sendo corporal e dada à nascença (com o primeiro sopro), é mortal.

É condição da escuta que se faça silêncio para que possa haver uma atenção ao que é endereçado. A escuta do apelo relaciona-se, assim, intimamente com a solidão: a condição do silêncio. «Há apenas uma coisa realmente necessária» diz Rilke ao jovem poeta «solidão, grande solidão interior. *Entrar-em-si* e não encontrar ninguém durante horas a fio – é isso que se tem de alcançar»¹¹⁹. Essa exigência é também um trabalho, algo que se faz, que se cria, contrariando a necessidade humana de companhia (esta oferece sempre uma proteção, um recuar do medo). A solidão do artista – a de Rilke, pensada também por Blanchot – é refletida, sobretudo, enquanto *recolhimento* – quando o poeta está em trabalho *como o caroço no fruto*¹²⁰ – o que exige o silenciar do rumor do quotidiano, do diário, para que se convoque a serenidade, a quietude e o repouso que

118 Rilke, 1903-1908, p. 78.

119 *Ibid.*, p. 62.

120 Cf. Blanchot, 1955, p. 13.

abrem o *coração* do humano. Este será o seu núcleo, o seu recesso, o seu reduto, e a disposição para a escuta será reveladora de uma interioridade própria, o momento em que, segundo Blanchot, «a intimidade ou o eco da profundidade vazia [o abismo] torna-se palavra»¹²¹.

Pensando o apelo criativo – que teve nomes diferentes, de *daimon* à voz da consciência – Chrétien referiu que este é «o encontro, por nós, daquilo que sempre esteve presente em nós no silêncio»¹²², dizendo que essa voz só quebra o silêncio se nós abirmos o nosso.

Estar em silêncio implica, como foi dito, um silenciar dos ruídos do mundo: a condição da palavra poética (aquela que se diferencia tanto da linguagem do mundo como da linguagem do próprio pensamento): «Nela, o mundo recua e os objetivos cessam; nela o mundo cala-se; os seres e as suas preocupações, os seus desejos, a sua atividade, deixam de ser finalmente aquilo que fala. Na palavra poética exprime-se o facto de os seres se calarem»¹²³. Para tal é preciso que não haja um *eu* que se dirija a um *tu*, para que não seja mais *eu* a falar, porque a arte – e o seu movimento – não é uma comunicação, não é uma linguagem do curso do mundo – o que é claro nas obras que nos deixam mudos. Blanchot nota como aquilo que admiramos num escritor (porque ele está a falar do *espaço literário*) é o seu tom, aquilo que nele se entende como mais autêntico. Ora, um tom não é um estilo nem uma qualidade da linguagem mas algo criado por um poder, por uma «decisão de se calar para que esse silêncio tomasse forma [...]». O tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à palavra, aquilo que faz que esse silêncio seja ainda o "seu"¹²⁴, a abertura em si de uma intimidade profunda. No *Livro por vir*, Blanchot afirma que é necessário ao artista «que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra»¹²⁵.

Nas obras que percorrem o tempo, o *eu* do criador afasta-se e recua, sendo que «A verdadeira arte nada tem a ver com tanta ostentação, e consuma-se no silêncio»¹²⁶, nas palavras de Proust. Estas evocam, também, o seu corpo musical na escuta da vocação:

121 Blanchot, 1955, p. 373.

122 Chrétien, 1992, p. 77.

123 Blanchot, 1955, p. 42

124 *Ibid.*, p. 22.

125 Blanchot, *O livro por vir* [1959], p. 316.

126 Proust, 1913-1927, vol. 7 (“O tempo reencontrado”), p. 202.

Mas era sobretudo em mim que, inebriado, ouvia um som novo produzido pelo violino interior. As suas cordas apertam-se ou distendem-se por força de simples diferenças de temperatura ou de luz no exterior. No nosso ser, instrumento que a uniformidade do hábito tornou silencioso, o canto nasce desses desvios, dessas variações, origem de toda a música [...] só estas modificações interiores, se bem que vindas de fora, renovam em mim o mundo exterior¹²⁷.

No interior tudo ressoa. Em Rilke: «Não há uma única coisa na qual eu não esteja, não é somente a minha voz que canta: tudo ressoa.»¹²⁸ É um corpo musical o que sente a vocação, um corpo que se sente tocado pelo mundo – como se o próprio mundo fosse já uma obra de arte.

Será um hábil instrumento, segundo Philippe Lacoue-Labarthe que, numa conferência sobre a música, destinada a um público infantil e intitulada *Le chant des muses*, referiu o corpo como um primeiro instrumento (no bater do ritmo com as mãos, por exemplo, e na produção do canto), afirmando como ao cantar exigimos algo diferente daquilo que a voz faz espontaneamente: que ela encontre algo do ritmo que ouvimos no interior das nossa mães, «um pouco da música *de antes* (do nascimento) ou da música *anterior*».¹²⁹

Se o artista *canta* é expondo-se também a algo maior, à natureza, sim, ao seu rumor, mas também a esse anterior que em toda a vivência ressoa.

O rumor de algo longínquo

Em Lacoue-Labarthe, a voz que se escuta – esse canto das musas que faz criar – funda-se na recordação de um tempo anterior ao nascimento, o tempo, também, da imortalidade dos ritmos da natureza. Esses ritmos existem nas obras de arte, no seu movimento: as obras, será proposto aqui, não são meros produtos de um sujeito singular, nem de um coletivo (de algo como um movimento artístico), são sempre transversais ao tempo, o que atesta a sua essência originária e profunda. A arte, na sua origem, encontrou-se reunida ao sagrado, ao *fundo obscuro da vida*, segundo um modo estranho de saber, estranho porque nunca pode ser claramente entendido. A arte potencia

127 *Ibid.*, vol. 5 (“A prisioneira”), p. 21.

128 Rilke citado por Blanchot, 1955, pp. 197-198.

129 Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses* [2005], p. 29.

a experiência dessa inacessibilidade.

Na sua gênese essencial – e inesperada (porque ao artista surge muitas vezes o espanto da facilidade com que podia não ter feito nada) – persiste o ritmo originário e o não saber como aconteceu, da mesma maneira como não se sabe como aconteceu qualquer ser... Esse *poder não ter sido* é sempre mostrado e velado na obra que, como resposta ao apelo – ao seu apelo a ser – mantém viva a questão (como toda a resposta autêntica). Essa criação a partir do nada, segundo Zambrano, é a visão luciferina da criação que tomou o Romantismo (e que perdura hoje), luciferina porque é fundada num abismo imperscrutável: «Pois aqui, o nada, o vazio volta a ser diabólico, mas agora com sinal positivo, porque é o pressuposto da criação.»¹³⁰

Também em Blanchot, «Toda a obra poética, durante a sua gênese, é um regresso a essa contestação inicial, e ainda, desde que seja obra, ela não deixa de ser a intimidade do seu nascimento eterno»¹³¹. *Désœuvrement* é o termo, já referido, de Blanchot, que diz dessa deposição permanente da obra no lugar da sua própria origem (o trabalho da ausência que persiste na obra, um inacabamento constitutivo). Aquilo que o artista procura é o que gera a sua inquietação e a sua busca sem fim, de certa maneira, o entendimento de algo sem entendimento, sem solução.

A obra – bem como o projeto de qualquer ser – guarda a possibilidade eminente da catástrofe, a sombra do nada, em Blanchot, o *incessante e interminável*, aquilo que mal pode ser dito (porque é anterior à linguagem) mas que é, também, aquilo que exige ser falado. Também o mais íntimo em nós, como o sentimento amoroso, aproxima-se do indizível. O incessante, o nada, o amor, entendemo-lo como um segredo em nós, aquilo que não podemos nem conseguimos dizer – esse silêncio-segredo que exige ao artista ser posto em obra.

Em Tomás Maia, que tem trabalhado a noção de uma voz interior – o seu diálogo particular – e o segredo do artista, a poesia começa «quando a impotência de falar chega à palavra»¹³². A palavra é aquilo que está no interior do cerco que parece estar em redor do homem (entre *o antes de nascer* e *o depois de morrer*). Para lá de tal cerco há o desconhecido, aquilo de que não há registo, que não pode ser dito.

Por isso, na arte, algo essencial está em jogo: a escuta, a atenção ao que nela é o

130 Zambrano, 1955, p. 30.

131 Blanchot, 1958, p. 36.

132 Maia, 2009, p. 181.

rumor do inaudito. Nas palavras de Raul Brandão: «Agora é que eu contemplo a vida – e me perco na vida (começo a ter medo de mim mesmo e não me posso olhar sem terror. Que é isto, este sonho, esta dor, esta insignificância de forças desabadas? Onde hei de pôr os pés? Eu sou a árvore e o céu, faço parte do espanto, vivo e morro ligado a isso. Sou temeroso e ridículo.»¹³³ Somos *câmara* porque guardamos a plenitude abissal do nosso espírito onde podemos conceber estupefactos a eternidade.

O apelo é o eco, o rumor de um longínquo, uma imensidão sussurrante, ou pátria distante, anterior ao tempo. O artista é, no seu silenciar, a mediação desse som que na obra fica, o som da vida antiga e sempre *inédita* que pulsa em nós. Trata-se do ressoar de uma harmonia anterior ao humano e escrever, segundo Blanchot, «é tornar-se o eco daquilo que não pode cessar de falar»¹³⁴ A obra será apenas obra ao tornar-se, segundo Blanchot, a intimidade aberta de quem a escreve e de quem a lê, entendendo o interminável e o incessante.

Há por isso a experiência de uma desmesura, o seu medo, uma vertigem. O medo de ouvir fundado também na impossibilidade de evitar a escuta (sempre aberta em nós, pois não a podemos fechar assim como encerramos a visão fechando os olhos), uma escuta que exige uma forma particular de coragem. Sophia diz, em poesia: «Musa ensina-me o canto que me corta a garganta»¹³⁵. A arte – nas suas múltiplas expressões, escrita, sonora, visual – estará sempre relacionada com essa força.

A arte pode surgir da dádiva de um impulso que conduz ao atravessar do silêncio e do mistério, pode surgir da força que permite o abandono a uma região obscura – tida normalmente à margem, velada pela luz dos dias. Nesse abandono, o susto perante o apelo poderá ser um espanto pelo vazio de si próprio e, nesse movimento, a respiração altera-se. Posso desejar e ter medo disso (do *daimon*), da estranheza que assalta espontaneamente o coração humano (porque é ele que bate e que ritma o espanto). Talvez a respiração se acelere por não ser de uma, mas de duas vozes: em potência de diálogo.

133 Brandão, *Húmus* [1917], p. 49.

134 Blanchot, 1955, p. 21.

135 Andresen, *Obra Poética* [ed. 2011], p. 391. Poema “Musa” do *Livro sexto* [1962].

A voz mais íntima é a mais exterior

Foram atribuídos, como foi já referido, alguns nomes a essa voz exterior e ressoante (numa escuta íntima): génio, por exemplo, ou *daimon* – como o que ouvia Sócrates¹³⁶ –, ou mesmo a voz da consciência (para os filósofos modernos). Há uma particularidade, contudo, na voz que impele ao criar – uma voz que não é como a dos diálogos que encetamos em nós, mas sim um imperativo que toma a forma de um apelo mudo – como um instinto, tão inexplicável quanto incompreensível. Esse *não saber* poderá ser algo que ocupa o artista que tenta entender o porquê do seu fazer. Nesse sentido os seus escritos pessoais, notas, cartas ou diários por exemplo, são dados importantes no estudo da vocação. O artista ocupa-se, por vezes, com o que se passa no interior de si

Tal interior de si não é certamente o espaço do cérebro mas algo maior, mesmo incomensurável, o lugar da mente tida como gruta, poço, cavidade passiva de ser permanentemente invadida por pensamentos, por deuses, por vozes, retomando a ideia de uma câmara escura interior. Esse é o lugar do ressoar íntimo – e, vimos, do ressoar íntimo daquilo que é mais exterior. Assim se entende como o movimento de um olhar sobre si – num extremo – não é o cerco de um abrigo seguro, mas a via de acesso a uma exposição a algo vasto, maior, algo que abala e transforma.

Seguir uma vocação implica aceitar uma mudança na própria vida – e aceitar que *se tem* de fazer algo, e que se tem de o fazer *assim*, embora não se saiba bem como ou porquê. Esse *não saber* foi interpretado como um dom, uma inspiração, uma pulsão – aquilo que, tocando um extremo de intimidade, se torna desconhecido. Parece paradoxal esta estranheza no cerne do mais interior.

Aí começa o diálogo criativo.

A filosofia pensou essa voz que apela ressoando interiormente, uma voz muda, sem timbre que, para se fazer ouvir, precisa do nosso corpo. Pensamos, por vezes, sob a forma de diálogos e, talvez por isso, a escuta de uma voz interior tem sido um assunto amplamente trabalhado (é o tema a que se dedica Chrétien no livro já aqui tão citado). Sob a ideia de escuta pensou-se a voz de Deus que ouviam os profetas (ou a voz dos anjos); ou a voz dos *daimon*; Rousseau, Kant ou Fichte escreveram sobre uma voz da

136 No *Fedro*, 242 b-c e, em especial, na *Apologia de Sócrates*, 23 a-b; 31d e 33 b.

consciência moral; e, num tempo mais próximo, este assunto ocupou neurologistas como John Hughlings Jackson (com a sua noção de discurso interno) ou o americano Julian Jaynes que, no livro *The origin of consciousness in the breakdown of bicameral mind*, propõe que a estrutura dialógica do pensamento que se funda numa divisão antiga – do tempos dos primeiros homens – do nosso cérebro em dois hemisférios. Para lá de todas as teorias, conhecemos, na solidão, a necessidade de nos dirigirmos a outros com os quais exercitamos diálogos *como se* eles nos pudessem ouvir, como se estivessem de facto presentes (às vezes até nos surpreendemos a pensar, tentando lembrar-nos, se dissemos ou não isto ou aquilo àquela pessoa). Também nos dirigimos a nós próprios, por exemplo, em situações em que o nosso corpo não nos responde como gostaríamos (num apelo à calma, por exemplo).

Que existe uma duplicidade do próprio é algo muitas vezes citado com a expressão de Arthur Rimbaud da carta a Paul Demeny (que é conhecida como a *Carta do vidente* [1871]): «De facto, se me observo, *eu é um outro*»¹³⁷. Podemos cair em nós (infinitamente, na forma de vertiginosas bonecas russas) e isso *é estranho*, é-o sempre, assim como é estranha a ideia de que temos a nossa voz e ainda outra que também é a nossa (ou mais outras ainda, de conhecidos e desconhecidos com quem temos infinitas conversas). Nos filósofos modernos, como Kant, tal conduziu à ideia de que temos um tribunal interior (através do qual o homem vela pelo cumprimento das suas leis, dos seus *mandamentos*). Na cultura popular isso persiste na ideia (muito comum nos desenhos animados) de que no homem há um pequeno anjo e um pequeno diabo que se revezam a sussurar aos ouvidos de um indeciso, cada um em cada ombro (nunca discutindo entre si, mas fomentando a discórdia, como dois advogados de uma qualquer causa). Essa marca de um desacordo interno foi também descrita no diálogo *Fedro*, de Platão, segundo a forma alegórica, descrita por Sócrates, de um carro puxado por dois cavalos de temperamentos opostos¹³⁸, um comandado pela razão o outro pela emoção, pelo instinto – frizando a noção de que, em nós, uma voz pode ser terrível. Em dado momento podemos ouvir uma voz sem freio, perigosa ao conduzir aos gestos que se fazem *sem pensar*.

Foram apontadas duas formas de apelo; o apelo do rumor exterior ao humano

137 Rimbaud, *Lettre du voyant* [1871], *online*.

138 Cf. Platão, *Fedro*, 253d-257b.

(algo vindo do *antes* e do *depois* da sua vida, como proposto por Lacoue-Labarthe) e rumor da misteriosa e estranha voz interna. Como se relacionam? Serão uma mesma coisa?

Parando um pouco, e recapitulando a estrutura geral de pensamento que aqui se propõe, interessa focar a noção de escuta de algo misterioso, simultaneamente estranho e íntimo – o apelo, a questão – que conduz (sem que se saiba bem como) à criação que, por sua vez, será tocante, apelante, guardando nela aquilo que levou o artista a criar.

O artista cria em *transmissão*.

O ditado e a inspiração

Podemos questionar de que forma se dá essa escuta e, sobretudo, qual a relação entre essa voz (a que podemos chamar *a da vocação*) e a nossa. Essa relação foi vista, historicamente, como incorporação de um outro ou como percepção, em nós, de uma região desconhecida – e que, ao ser desconhecida, entendemos que não nos pertence, que é um *outro*. As respostas não podem ser precisas nem unívocas neste ponto, por isso, o que importará agora será destacar a noção de que é a *transmissão* da voz que funda o gesto criativo – uma passagem que é o fundamento da ideia central deste texto onde se procura apresentar a obra como *correspondência*. Este último momento fará a passagem para o segundo capítulo, onde se escreverá sobre *a inscrição da voz* na obra (o momento da sua gênese. Começar-se-á agora por referir um modo do fazer artístico que se aproxima de uma ideia de ditado.

O ditado gera-se *porque se inscreve o que se escuta*, simplesmente, *sem pensar nisso*, o que está também na origem do princípio da fidelidade da representação.

Sophia escreveu na *Arte Poética IV*:

Fernando Pessoa dizia: *Aconteceu-me um poema*. A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste acontecer. O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). *Como um ditado que escuto e noto*. [...] [na infância] pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador.¹³⁹

139 Andersen, ed. 2011, pp. 844-845.

A poesia, para Sophia, exige um «equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração» para ouvir o poema todo pois, se a escuta for quebrada, não há trabalho ou esforço que a recupere. É também necessário não intervir para que o poema possa *dizer-se*. E a autora afirma adiante:

Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e esse aparecer.¹⁴⁰

Sophia afirma que sempre tentou escrever o poema que existe na respiração das coisas – e que aprendeu, em criança, a exigência do silêncio, do vazio e da despersonalização.

Para criar, como escreveu José Gil, «é preciso criar em si próprio uma pré-superfície de inscrição»¹⁴¹, o vazio da câmara escura, a passividade, uma certa qualidade feminina (ou matriz) de fecundação.

O gesto artístico, como resposta ou inscrição de algo ditado, afirma também a marca de uma pureza, de uma certa ingenuidade: um pianista toca sem pensar qual o dedo que segue o outro, da mesma maneira que um pintor mistura as cores sem as medir e sem poder explicar como conseguiu esta ou aquela tonalidade (numa espécie de silêncio do *só fazendo*).

Mas tal *não saber* surge também de outra forma, da exigência do esquecimento das convenções – para que ao pintor seja possível *um olhar novo*, o *esquecer o que se sabe* – um esquecimento que levará à capacidade de surpresa, de espanto perante o real, seguindo a ideia de que é preciso reencontrar, de certo modo, uma primitividade do olhar. Tal possibilitará o aceder a isso que é tido como aproximação a uma verdade, de certa maneira, a uma natureza vibrante e pura que sempre esteve próxima da noção de divino. Essa relação com o mistério lê-se nas palavras (e nas pinturas) de Chirico que fala da escuta de algo longínquo, da revelação, daquilo que o artista deteta e recebe como um pressentimento, o «mistério que impele o homem à criação de certas

140 *Ibid.*

141 Gil, *Imagem nua e as pequenas percepções* [1996], p. 221.

formas»¹⁴².

Artistas antigos convocaram as musas. Lê-se em Platão que «quem chegar às portas da poesia sem a inspiração das Musas, convencido de que pela habilidade se tornará um poeta capaz, revela-se um poeta falhado, e a poesia do que está no domínio de si mesmo é ofuscada pela dos inspirados.»¹⁴³ Segundo Platão, a inspiração é um *belo benefício da loucura* concedida pelos deuses.

O poeta torna-se o corpo de uma voz, sendo possuído por uma forma de loucura, de *mania*. Philippe Lacoue-Labarthe notou no livro *O paradoxo e a mimese*, como – em arte – o mais louco é o mais sábio, o mais cego (o mais neutro) o maior vidente, segundo a ideia de que no delírio há vida, verdade e lucidez.

Tal toma a forma de uma lucidez extrema que, na imagem de Hugo von Hofmannsthal (do ensaio, de 1907, *Le poète et ce temps*), fala do inspirado como alguém incapaz de fechar os olhos, de alguém que possui olhos sem pálpebras, olhos como ouvidos, portanto, talvez *olhos injetados de sangue* como os de Cézanne na sua atenção às coisas, no seu desejo de ser *chapa sensível*¹⁴⁴. Trata-se, em todo o caso, de pensar a inspiração como modo extremo de receptividade, uma forma de atenção.

O corpo torna-se câmara musical na forma de *escritura* – de escrita e escuta que toma o fazer do poeta. A arte será sempre relacionada com o sagrado quando este é o desconhecido que persiste e é constitutivo da obra.

Aqui, é útil relembrar a noção de *escritura*, essa forma particular de ditado. A voz do Verbo falou através de profetas, tomou a forma de cartas, de *epístolas*. Estas serviram para louvar e *dar graças* pelos feitos divinos, no *Novo Testamento* – para que, através dessas epístolas, outros pudessem *acreditar sem ver* (e é isso a fé). A religião católica, a *religião do amor*, prolongou-se e prolonga-se ainda nos séculos da escuta do seu Livro. Nas narrativas da Bíblia, aqueles que escutam e falam em nome de Deus que os atravessa – os *videntes* (porque iluminados) – emprestam o seu corpo vocal. A voz associa-se à luz. A sarça ardente é a forma que tomou Deus para se dar a ver e a escutar a Moisés¹⁴⁵. A Voz que arde, a voz que chama, é a voz do Verbo que faz da escuta (que se prolonga na leitura) um lugar de encontro com o divino. A escuta, na oração – e aqui

142 Chirico, 1913, p. 61.

143 Platão, *Fedro*, 245a.

144 Cf. Gasquet, *O que ele me disse*, p. 70.

145 *Bíblia Sagrada*, Êxodo, 3.

também na decisão de uma vocação – implica calar o mundo e, também, calar em si mesmo a sua própria voz (o que é algo também fundamental nas religiões orientais). No poeta e no profeta, a fé é um ardor que se inspira.

Uma espécie de respiração – a inspiração – foi pensada enquanto *o dom* por excelência. A inspiração tem, assim, a marca da dádiva sendo exigente de um *cuidado*. Ao poeta, Platão censurava uma irresponsabilidade, censurava o facto dele não responder pelas suas palavras (uma crítica semelhante à que fez à palavra escrita que *não responde*, assim como é constatado por Blanchot no ensaio *La bête de Lascaux*). Evocando a sua inspiração, o artista pode justificar uma inocência nos seus gestos, uma liberdade paradoxal ao ser também um *estar possuído*.

Persiste a ideia de que não se escolhe uma vocação, de que se é escolhido – e, por isso, todo o dom é tido como dádiva, sendo a inspiração um momento privilegiado, momentâneo, algo como um estado de graça.

Nas narrativas antigas (nas histórias gregas) também os deuses apareciam de um modo intermitente, indo e vindo, *acontecendo* aos homens, manifestando-se como aparição, sob uma forma fulgurante. A inspiração tem algo desse espanto, desse inesperado e, mesmo, de perigo no acesso a uma região onde se pode perder o pé. Evocar as musas implica um risco.

Que se possa *perder o pé*, perdendo o uso da razão, a estabilidade, é o que é denunciado no diálogo platónico *Íon*, já referido, em que Sócrates mostra a Íon que o dom que ele possui não é uma arte (no sentido de uma *teckné*), mas «uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia [...]. Assim, também a musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo* [...] com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão»¹⁴⁶, a compulsão referida (*What a fine dancing shoes! Stay put when you dance!*). O que Platão acusa (apesar de, no diálogo *Fedro*, louvar a loucura, sobretudo a loucura de eros) é o descontrolo, a perda de si na entrega a uma voz.

Zambrano questiona: «quem está no oráculo? Quem fala? A inspiração é um saber que põe em relevo a angústia que este mundo tem do “outro”»¹⁴⁷, a inspiração tem

146 Platão, *Íon*, 534b, p. 49.

147 Zambrano, 1955, p. 185.

por condição que «aquele que a acolhe se torne muito fraco.»¹⁴⁸ A inspiração, na forma da imaginação, pode ser a experiência de uma quimera ou de uma perturbação do espírito, imaginação sem freio, sem regra, a loucura, o *não saber*.

O *não saber*, em diferentes graus, acontece (e não sem angústia) quando há algo que se quer fazer, algo que não conhecemos e não sabemos como pode ser feito. Uma obra é uma ideia móvel que toma forma durante o seu próprio fazer. Por isso a construção artística – a composição de uma pintura, de uma música, ou de uma fotografia – é imprevista e, por isso, estranha àquele que faz (como se o feito não lhe pertencesse). A estranheza da inspiração é também a do deixar acontecer, em desconhecimento, quase *não fazendo nada*, como no ditado de que fala Sophia na sua *Arte Poética*.

Ter um dom é também *poder fazer sem esforço*. Vasari escreveu sobre Leonardo da Vinci: «o que quer que faça, cada um de seus gestos é tão divino que o resto do mundo fica em segundo plano, e nota-se claramente que se trata de um feito divino que nada deve a esforços humanos.»¹⁴⁹ Esse é o modo do fazer do génio que, em Kant, tem a força da própria ação da natureza. Esta, através dele, age na produção da arte (aí o génio está mais próximo de uma entrega ao sublime do que ao belo regido pelo gosto)¹⁵⁰. É genial (ou divino) aquilo que é dado como *incrível*, que *não pode ter sido feito por uma mão humana*. A arte *genial*, sem uma obrigação de ter de ser feita, sem uma finalidade, é dada (com espanto) como *impossível*.

Não pode ser. Aquilo que se procura, que se deseja (para criar) será cair, por momentos, no desconhecido. Esse foi encontrado por Nietzsche no carácter dionisíaco da criação e da embriaguez, que conduz o homem à metamorfose fazendo dele algo mais do que homem¹⁵¹, finalmente liberto. Dionisíaca, em Nietzsche, é a experiência do génio e da vertigem. Depois, são as musas que permitem que se dê forma àquilo que faz uma ponte entre o passado e o futuro. Às musas se lança o apelo de que ofereçam um dom, por isso são invocadas em todos os começos.

Parece inesgotável esse murmúrio que conduz à inspiração – e a noção de um

148 Blanchot, 1955, p. 240.

149 Vasari, “Life of Leonardo da Vinci”. In *Lives of the artists*, vol. 1, p. 255.

[A tradução portuguesa é da responsabilidade de Magnólia Costa e foi retirada do texto “Vida de Leonardo da Vinci”. In AA.VV., *Textos essenciais*, vol. 1 (“O mito da pintura”), p. 107.]

150 Cf. *Anthropologie*, §68.

151 Cf. Nietzsche, *A origem da tragédia* [1872].

ditado persiste séculos após a escuta de Sócrates (a escuta da voz que se fazia ouvir em si, desde a sua infância), sendo persistente, também, a ideia de que uma vocação é inata (um dom, portanto). Tomás Maia, empenhado no pensamento da vocação (e, de um modo especial, no da *convocação*), refere como esta é transmitida antes do nascimento: uma voz íntima e exterior funda a arte – que nasce desse diálogo. Este é um diálogo com o morto em nós (com o passado que nunca pudemos presenciar e o futuro que nunca pode ser apreendido). Nas suas palavras «seria isto a poesia (o fazer nascente, o fazer da arte, que mostra o que é fazer): a transcrição de uma voz morta. Seria isso o poeta (o fazedor): o escriturário da voz ditada. Mesmo na arte dita muda: o gesto obedecendo a uma intimação inaudita, à convocação materna»¹⁵². Assim, «*a interioridade mais profunda é a exterioridade a si*»¹⁵³. O *daimon* é referido como aquilo que é mais próprio de cada homem, aquilo que «está ligado a uma pessoa *ao nascer* e determina, *para o bem ou para o mal* o seu destino»¹⁵⁴.

Giorgio Agamben escolhe usar a palavra *Génius*, também inato, apontando que *génius* é o deus que devemos celebrar quando fazemos anos. *Génius*, diz «é a nossa vida naquilo que não nos pertence [...]. Todo o impessoal em nós é genial, genial é, antes de mais, a força que impele o sangue nas nossas veias ou nos faz mergulhar no sono, a potência ignorada [...]. É *Génius* que, obscuramente, pressentimos na intimidade da nossa vida fisiológica, ali onde o mais nosso é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e inapropriável.»¹⁵⁵ Para criar é necessário o abandono ao génio, conceder tudo o que nos pede: «Se, para escrever, precisarem – ali! – daquele papel amarelo clarinho, daquela caneta especial, se quiserem até aquela luz fraca que jorra da esquerda é inútil dizer-se que qualquer caneta serve, que são bons qualquer papel ou qualquer luz.»¹⁵⁶. E Agamben questiona também:

Qual é, então para Eu, a melhor maneira de testemunhar de *Génius*? Suponhamos que Eu queria escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas escrever, ponto final. Este desejo significa. *Eu sinto que, algures, Génius existe, que existe, em mim, um poder impessoal que impele à escrita*. Mas a última coisa de que *Génius* necessita é de uma obra, ele que nunca teve na mão uma caneta (e, muito menos, um computador). Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos

152 Maia, *Scena* [2008], p. 77.

153 Maia, 2009, p. 85.

154 *Ibid.*, p. 123.

155 Agamben, *Profanações* [2005], pp. 13-14.

156 Agamben, 2005, p. 11.

geniais e, todavia, ao escrever, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, afastamo-nos de *Génius* que nunca pode ter a forma de um Eu e, muito menos, de um autor.¹⁵⁷

Mesmo a obra com um cunho muito pessoal tocará os outros nos pontos comuns a estes. O correr rápido do sangue será a marca do impessoal no artista, o momento em que sentirá o respirar daquele contacto estranho que é a inspiração.

A necessidade interior, o dever e o trabalho

A escuta da vocação surgiu – e surge hoje ainda – sob a forma de uma necessidade interior. Esta é afirmada por Kandinsky no livro *Do espiritual na arte*. Nele, a arte tem necessariamente uma dimensão espiritual e o artista deverá transmitir um conteúdo eterno que encontra num universo íntimo (sons internos relacionam-se com cores e formas)¹⁵⁸.

A vocação é uma necessidade interior que se alia a um sentido de dever (essencial, vital, como foi visto em Rilke) e de trabalho – e não se perdeu um carácter inescapável, a forma de uma urgência. A vocação é o impulso de uma voz íntima, em Proust, por exemplo, no «estranho apelo que nunca mais deixaria de ouvir como promessa de que existia outra coisa, sem dúvida realizável pela arte, para além do nada»¹⁵⁹, do nada enquanto dia-a-dia, sendo o apelo aquilo a que se deve responder *sem desculpas*: «a todo o momento o artista deve escutar o seu instinto, e daí que a arte seja o que existe de mais real, que ela seja a mais austera escola da vida e o verdadeiro juízo final.»¹⁶⁰ O dever que Proust (que fala na sua personagem) deve seguir é o da tradução da vida. O livro, diz, «existe já em cada um de nós: ele [o escritor] apenas tem de o traduzir. O dever e a tarefa de um escritor são os de um tradutor.»¹⁶¹

A inspiração forma-se também na permanência *em trabalho*, um dever pelo qual o escritor é responsável, pelo qual deve zelar. Em Baudelaire «A inspiração é trabalhar

157 *Ibid.*, p. 15.

158 Cf. Kandinsky, *Do espiritual na arte* [1911].

159 Proust, 1913-1927, vol. 6 (“A fugitiva”), p. 255.

160 *Ibid.*, vol. 7 (“O tempo reencontrado”), p. 200.

161 *Ibid.*, p. 211.

todos os dias»¹⁶².

É necessário um trabalho diário para a manutenção de um certo estado. É preciso decidir: quero fazer obra, uma obra autêntica, mas... como soar? Como dizer? E como dizer, sobretudo, a urgência desse mesmo dizer? Torna-se evidente que aquilo que dá a voz altera também a voz – segundo Chrétien, essa alteração é a resposta que é *a minha*¹⁶³ – algo próximo daquilo a que Roland Barthes chama de *Grão da voz*: uma espécie de fricção da música e da linguagem que acontece através de um corpo (não devendo ser confundida com um timbre) e que faz com que o fruidor evoque, na obra, o corpo do artista. O grão da voz é o corpo que existe na voz que canta, na mão que escreve, ou seja, o grão é a marca do caráter instrumental (corporal) do autor.

O dom (que não nos pertence) deverá então ser cuidado, bem guardado. Seguindo Zambrano, o dom é um «Saber desmedido para o ser humano que terá de o manipular com um cuidado infinito. Pois a inspiração [exige] um saber tratar com ela, como acontece com tudo o que estando em nós não nos pertence.»¹⁶⁴ O dom é de todos, *dá-se*, e o seu surgimento tem sempre a marca do inesperado e da surpresa. O artista honra o seu dom de um modo errante, encerrado no sonho que pode ser a criação da sua obra.

Os sonhadores

A capacidade de *sonhar acordado* foi (pelo senso comum, e não só) atribuída a um certo temperamento artístico. Este foi definido, também, como melancólico, ou saturnino, como um certo modo de estar, simultaneamente, atento e distraído. Em Edgar Allan Poe, numa narrativa intitulada *Eleonora*, lê-se: «Aqueles que sonham acordados têm conhecimento de mil coisas que escapam àqueles que sonham apenas adormecidos. Em suas brumosas visões, apanham lampejos da eternidade e ao despertarem têm arrepios ao ver que estiveram por um instante às margens do grande segredo»¹⁶⁵. Não será isso o estar em inspiração? O desejar também um trabalho que é permanecer *em obra às margens do grande segredo*? Rilke também afirmou um desejo de aproximação,

162 Baudelaire citado por Zambrano, 1993, p. 109.

163 Chrétien, 1992, p. 37.

164 Zambrano, 1955, p. 184.

165 Poe, *Eleonora* [1842].

diz, das fontes últimas da vida:

Considero a arte o esforço de um indivíduo em chegar a um acordo com todas as coisas, as menores e as maiores, para além do estreito e obscuro e, nesses *diálogos*, aproximar-se das fontes últimas, silenciosas de toda a vida. *No interior desse indivíduo, os segredos das coisas fundem-se com as suas mais profundas sensações e tornam-se audíveis para ele, como se fossem os seus próprios anseios. A rica linguagem dessas confissões íntimas é a beleza.*¹⁶⁶

Em Rilke o poeta é aquele que escuta a *boca da natureza*, aquele que responde ao seu apelo gerando obra (a sua resposta). Nesse criar está a possibilidade de um viver apaixonado, de viver uma vida intensificada na sua maneira particular de apreender o mundo. Na narrativa *O retrato*, de Gogol, há um conselho a um pintor, assim:

Observa, estuda tudo o que vejas, submete cada coisa à tua arte, mas procura aprender em tudo a profundidade do pensamento e acima de tudo, *penetra no sublime mistério da criação*. [...] Sacrifica-lhe [à arte] tudo, adora-a apaixonadamente, não com a paixão que emana de todas as ações terrenas, mas com a dulçurosa paixão celeste. Sem esta paixão o homem nunca poderá elevar-se às alturas.¹⁶⁷

Talvez seja condição do pintor esse viver na paixão do visível, no seu espanto, na sua estranheza, caminhando através de sonhos, funâmbulos, como é manifesto nas palavras poéticas de Max Beckmann¹⁶⁸. Não será a inspiração simplesmente a entrega à comoção do *não-saber*? Este poderá ter inúmeras formas: a emoção do silêncio e do mistério do humano, mas também, por exemplo, o espanto sentido na natureza ou na vertigem que é olhar, bem dentro da noite, para o firmamento, a simples presença de um objeto (como intuímos em algumas representações de naturezas mortas).

Viver em vocação é aceitar a vida em constatação do inexplicável que nela persiste, acedendo a esse mesmo inexplicável – através da oração, da filosofia ou das artes. Todas são fundadas no dever – e no amor – de uma transmissão que tem sabido percorrer os sonhadores.

Aqueles que não respondem por eles.

166 Rilke, ed. 2009, p. 25.

167 Gogol, *O retrato* [1835], p. 108.

168 Cf. Beckmann, “Letters to a woman painter” [1948], p. 183.



Fig. 10 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco IV

A escuta

Chagall, o pintor poético, pintou um poeta deitado. Fiquei a pensar nisso. Nessa estranha maneira de agir da gravidade que parece não querer prender as pessoas pelos pés mas pelo corpo todo, pela horizontalidade, pela atração daquela orelha ao chão.

No chão a terra é quente. No chão sente-se a irregularidade do solo, duro, áspero, macio, seco ou húmido – e há até pequenos animais que se agitam e lembram que a vida se agita em tudo. Quando se sobe depois, e se regressa aos pés, sente-se o vento e há algo que fica, como as folhas, os bichos, os ramos na roupa.

Esse algo é vasto e mal me tenho no meu nome.

Haverá alguma palavra que diga miragem para algo que se dá na audição?

Como se chama uma miragem audível?



fig. 11 - Detalhe de pintura

II.

A INSCRIÇÃO DA VOZ,
A CORRESPONDÊNCIA

II. A INSCRIÇÃO DA VOZ, A CORRESPONDÊNCIA

(Criar é endereçar)

É momento de ensaiar um pensamento sobre a resposta à vocação (a voz apelante do capítulo precedente), tomando como foco o gesto da inscrição que gera a obra de arte quando esta segue um desejo de correspondência e de endereçamento.

Se, no primeiro capítulo, foi pensada a necessidade de fazer obra – afirmando-a intimamente relacionada com a vivência da questão irresolúvel e constitutiva do humano e, sobretudo, com o seu espanto, com a estranheza da sua própria vivência; e se o apelo foi enunciado como a atração a esse mistério que conduz à obra que é, afinal, uma resposta – embora uma resposta que não apresenta uma qualquer resolução da questão (insolúvel), antes a devolve na forma da obra *apelante* –, neste momento poderia ser assim anunciada a estrutura em eco (da qual este capítulo central é a charneira): *a criação é a encarnação da Voz quando o apelo toma o corpo (a forma) de uma obra.*

Começamos, neste ponto, intitulado *Criar é endereçar*, por estabelecer uma analogia entre criar e amar, propondo que ambas praticam a mesma (im)possibilidade: um diálogo essencial com um desconhecido, uma entrega vital. Esta articulação é central na defesa de que a obra é uma carta de amor, ideia que rege este capítulo.

Num primeiro momento – *A câmara escura interior: lugar da escrita* – será pensado um endereçamento necessariamente fundado no amor. A obra é uma apóstrofe a um *tu*, afirmando-se que esse seu modo de se dirigir é aquilo que gera e despoleta as imagens. Começar-se-á a refletir sobre o som, o eco e, depois, sobre a criação das imagens. Relacionando-se com a ideia de *ausência*, som e imagem nascem de um diálogo amorosa.

O segundo ponto – *A pintura transparente* – centra-se na prática da pintura que surge de um amor do pintor pelo visível. Trata, sobretudo, um certo viver em pintura quando esta se procura neutra, mimética, representativa, ao ser fundada num desejo de adesão e de correspondência com o real.

No terceiro ponto, *Endereçamento*, no seguimento dos anteriores, evocando o espaço de uma interioridade, justifica-se – através das palavras dos próprios artistas – que o gesto que cria a obra é um gesto de endereçamento, quer nas obras que são feitas

sem destinatário, quer naquelas que são afirmadas *cartas ao mundo*. Começar-se-á a refletir aqui, preparando o que será o último capítulo deste estudo, o pensamento de uma carta de amor universal.

Contudo, tendo pensado a necessidade de solidão e de silêncio no momento de criar (tendo escrito acerca da câmara escura interior enquanto lugar de uma escuta) e sobre uma certa neutralidade, sobre um caráter impessoal do artista que abre em si o espaço que permite o ressoar do seu vocativo, fará sentido evocar – tomando a expressão e a imagem da *carta de amor* – um endereçar que é dirigido a alguém específico – ou mesmo a ninguém em concreto mas a todos, à totalidade que é um público? Pensa-se necessariamente numa resposta afirmativa: o artista endereça a sua obra. No entanto é necessário afirmar que é o caráter impessoal do seu gesto que conduz à proposta de que a obra seja não *como* uma carta de amor mas *uma* carta de amor.

A obra é uma carta de amor quando o artista, não *se* endereçando, endereça sim o apelar, a intensidade da (sua) questão que projeta na obra (isso que não lhe pertence, que não é ele, ou dele, mas que lhe aconteceu), aquilo que exige ser dito. A urgência do artista é a da transmissão do seu segredo, desse espanto que guarda na sua câmara escura, no lugar do seu mais íntimo e que, assim, por ser precioso e secreto, deseja dirigir aos seus semelhantes. Estes poderão ser *um*, um *tu*, por exemplo, que o artista ama – e, são curiosas as palavras, que pode até desejar *impressionar* (numa obra que seria assim de um modo duplo uma carta de amor). Algumas obras são, efetivamente, cartas de amor, foram feitas por amor a um outro¹. No entanto, mesmo dirigida a alguém, essa obra permanece universal pois qualquer obra que toca o íntimo nunca se detém. Poderá encontrar da mesma maneira o acolhimento de outros espaços, pois o amor dirigido – essa entrega na direção de um outro, quebrando o medo, não da solidão mas do estado solitário – funda o vazio do pensamento: da câmara escura em que um ser espera ressoar no outro.

A arte, como o amor, vai sempre ao encontro do desconhecido. Para criar e para amar é necessário uma certa despersonalização, um esquecimento de si. Quando

¹ Aqui, deliberadamente, para evitar equívocos, não se procuraram estas obras. O trabalho foi o de seguir a intuição de que a obra é um endereçar amoroso.

verdadeiramente vividas, ambas as relações exigem uma entrega passional.

Vimos como a obra surge de um momento de escuta de uma interioridade em si, como nasce de um diálogo em que, de um modo extremo, o artista toma consciência de um vazio, do abismo do nada que inquieta o humano. No amor, alguém se coloca em dádiva, se entrega àquele que ama abrindo em si, também, o vazio que permite acolher o outro. Se este lhe responde com a sua entrega, com a sua interioridade, encontram-se dois abismos que se olham um ao outro, talvez em maravilha e susto perante o desconhecido, o terror da possibilidade do nada e a alegria de ser vivo. A criação e o amor praticam a inquietação radical da vida.

Pode-se afirmar:

O amor e a criação são gerados, imaginados, são fantasmas nascidos no mesmo lugar: na câmara escura interior que cada humano guarda. Esse é o lugar onde o desejo pode ser inscrito, onde pode surgir a palavra e a imagem. É como se o amor pudesse abrir um obturador que revela o vazio de um espaço interior, o lugar onde pensamos o outro e a ele nos dirigimos esperando um dia um contacto. Tal *abertura* pode ser encontrada na génese da obra, o que induz a intuição de que ela é uma carta de amor.

Criar é endereçar se a obra põe em ato uma transmissão, é endereçar quando o criar é simultâneo e inseparável da dádiva, de um remeter essencial ao gesto artístico que, como o amor (e com o amor), é algo que acontece *entre* os homens – e de corpo em corpo, de obra em obra. É também o ressoar no reduto íntimo de um outro ser humano o que a obra visa – a obra tocante, a obra que é vazio e que o produz no outro – como uma ferida, revelando uma interioridade. Contudo, essa partilha num fundo mudo de entendimento só acontecerá *entre semelhantes*. Também amar será sempre isso: o encontro de dois impessoais, o encontro do mais íntimo (aquele mais íntimo que encontramos no lugar da maior estranheza em nós).



fig. 12 - Sofonisba Anguissola, *Autorretrato com Bernardino Campi*, c. 1550.
Óleo sobre tela, 111 x 109,5 cm. Pinacoteca Nazionale, Sienna

II.1 – A CÂMARA ESCURA INTERIOR – LUGAR DA ESCRITA

Eco, o cântico dos cânticos e a carta de amor
A câmara escura da noite e do sonho, a imagem
Amar escrever, amar a ausência

*As vozes ressoavam no imenso vazio,
o vazio das vozes e o vazio desse lugar vazio.²*

Blanchot

Eco, o cântico dos cânticos e a carta de amor

Para criar o artista abre um vazio em si. O mesmo acontece no amor.

Roland Barthes escreveu sobre um abismo: «assim é a ferida do amor: uma fenda radical (até às raízes do ser)»³. O amor é uma ferida que nos abre, que nos retira de nós próprios na esperança de que possamos acolher o outro, que nos abre no momento em que começamos a pensar o lugar que o outro é (se penso *em* ti – e também quando, penses em mim ou não, e quase sem querer, o meu pensamento não se ocupar senão da tua imagem).

O desejo provoca a memória, provoca a repetição das palavras e das imagens amadas e, de um modo especial, o vocativo amoroso que, em Ovídio, nas *Metamorfoses*, podemos encontrar na forma de uma estranha mudez na história triste da ninfa da voz, a «ressoante Eco»⁴. Eco mostra o seu amor que ressoa eternamente, que ressoa, poder-se-ia dizer, constitutivamente, mesmo não tendo sido correspondido. A narrativa, que visava a explicação do efeito sonoro do eco nas grutas, nos poços ou entre as montanhas, revela a obstinação de uma paixão eterna e devotada. A história de Eco cruza o fado de Narciso (que só poderia ter uma vida longa se nunca se conhecesse) e, separadas as narrativas, encontramos um paralelo entre o reflexo visual e a ressonância

2 Blanchot, *L'attente l'oubli*, [1962], p. 15.

3 Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* [1977], p. 227.

4 Ovídio, *Metamorfoses* [8], livro III (“Narciso e Eco”), §357, p. 94.

sonora, encontramos a visão abissal, fatal, e o rumor sem fim. É dito como, um dia, Narciso, um ser de beleza extrema mas insensível ao amor, é avistado pela ninfa da voz que, nesse tempo, era ainda um corpo (embora já tivesse sido condenada a nunca falar por si, a repetir apenas o final daquilo que ouvia). O diálogo entre os dois é estranho – e impossível seu o amor – pois quando Narciso lhe diz «Antes morrer do que entregar-me a ti!» / [e Eco] Nada consegue retorquir a não ser “entregar-me a ti!”⁵, com vergonha, e desde aí, *a ressoante* esconde-se para sempre nos bosques, passando a viver numa obscuridade solitária. Contudo, em vez de se desvanecer, o seu amor permanece e grava-se, intensifica-se, e com o sofrimento e as insónias emagrece e chora até ser só ossos, até ser só pedra:

[...]
toda a humidade do corpo
evola-se para os ares. Somente restam a voz e os ossos:
a voz ficou; os ossos, dizem, tomaram o aspeto de pedra.
[Desde aí oculta-se em bosques e em monte algum é vista,
e, porém, todos a ouvem: é tão-só som o que vive nela.]⁶

Eco chorará ainda quando Narciso morrer, ecoando a voz do próprio lamento dele ao mergulhar no logro da sua imagem. Esta é a história do amor eternamente gravado, a história em que o desgosto amoroso gera a invisibilidade de Eco que se torna uma voz, mas enquanto silêncio (ela, por si, não diz nada, é muda), enquanto silêncio que guarda a possibilidade de todo o som: torna-se uma plenitude sonora.

Mas, o que é o eco? O que é o eco senão o que acontece num espaço, numa abertura que permite um ressoar – como qualquer poço que nos devolve a nossa voz, (o chamamento, quando chamamos) e que, se responde, é porque espelha, devolvendo o enviado. Será nessa vibração, vinda do fundo, encontrada a estranheza do outro, uma estranheza naquela voz que não parece a nossa? Talvez Narciso tenha primeiro acreditado que era de um outro a sua imagem porque esta, ao ser de água, também vibrava interiormente, por baixo da superfície estável⁷. É estranho o lugar onde se ouve um eco, um lugar que tem, por condição, de ser simultaneamente aberto e fechado – o

5 *Ibid.*, §390-402, p. 95.

6 *Ibid.*

7 O termo *narcisismo* seria assim uma formulação errada, uma vez que Narciso não se amava, uma vez que não se reconhecia. Esta leitura do mito de Ovídio pode ser encontrada em Blanchot no livro *L'écriture du désastre* [1980], pp. 191-196.

vazio – o lugar que é espaço – e que é, de certa maneira, *nada*.

Em nós a experiência de Eco é a de um ressoar, sendo o eco um vazio constitutivo. Trata-se de um íntimo aberto – e aberto à possibilidade de aceitar as vozes (ou as imagens, pois a pintura também poderá nascer aqui) que ressoam no nosso próprio silêncio.

A câmara escura interior – de escrita e escuta – é o lugar da evocação, da apóstrofe, uma câmara de eco dos desejos secretos, o lugar da possibilidade de todos os sons, de todas as imagens e, sobretudo, de todas as imagens que estão ausentes, em falta, que não podemos ver com os olhos (aí, face a nós mesmos). Em saudade, a voz que se dirige – e a imagem que em nós se projeta – pode, nos artistas, levar ao gerar de uma obra feita assim de inscrição e de desejo. Kierkegaard, num livro que será aqui retomado, *A repetição*, escreveu: «Só aquele que é capaz de amar realmente, só esse é que é um homem, só aquele que consegue dar uma qualquer expressão ao seu amor, só esse é artista.»⁸

O vazio ressoante de eco é o vazio do artista, o lugar da possibilidade e do desejo de contacto, pois o seu movimento é o do percurso da distância que pode ir do meu coração ao teu, uma distância que, se implica uma polaridade (de mim até ti), deseja também um encontro, a partilha do lugar íntimo. É curioso que, no conjunto dos livros da Bíblia, haja um, muito especial, que no seu título se afirme o mais belo, *O cântico dos cânticos* e, sobretudo, que este seja, não um louvor ao divino, mas um diálogo de amor entre um homem e uma mulher que se chamam (se nomeiam e se evocam, acendendo um a imagem do outro e, também, a lembrança dos seus gestos amorosos) e um coro que os louva. O cântico superlativo, *a obra*, é o *Cântico dos cânticos*, é a apóstrofe que segue o vaivém do diálogo do desejo, um apelo de atração no ritmo do endereçamento das palavras amorosas.

Se as motivações que conduzem à escrita de uma carta, no modo do seu diálogo, podem indicar algo sobre a criação artística é, também, porque esta parece ser uma *escrita dos ausentes* – fundada porque houve uma ausência, porque há um apelo que exige ser dirigido numa inscrição (em obra) que está destinada a tocar um outro. Se existem aproximações é também porque, por exemplo (apontando agora apenas um motivo), para escrever uma obra e «para escrever uma carta preciso de mais do que

8 Kierkegaard, 1843, p. 46.

material indispensável: necessito de um pouco de calma e isolamento e de uma hora apropriada»⁹. No pensamento dos amorosos e no dos artistas verifica-se a necessidade de um momento particular de *incubação* e mesmo de um certo *suspense*, expectativa.

Se alguém nos escreveu sabemos que nos invocou, que pensou em nós; se eu escrevo a alguém faço-o na esperança de que as minhas palavras, e talvez a minha imagem, possam ecoar no interior do outro. Será a obra de arte projetada para esse futuro? Não será por isso – e por vezes de formas absolutamente espantosas – que a arte é tão sedutora? (E que tem essa mesma sedução como condição?)

Cruzando cartas de amor ficamos suspensos entre duas palavras, em escrita ou em espera. Jean-Philippe Arrou-Vignod no seu livro dedicado à carta, ao *discurso dos ausentes*, afirma como esta é uma ponte lançada sobre a ausência, algo com o poder de reunir as solidões.

A carta é a obra do amor à distância – e a carta, como o amor, voa, podendo ser também escrita sem que seja entregue, porque apenas no seu escrever há já um desejo que se cumpre: o da evocação. Segundo Ortega y Gasset, um amor verdadeiro não pode morrer, inscreve-se perenemente e, mesmo que haja afastamento e distância, esse amor permanece intacto e a pessoa que amou sempre ligada à pessoa desejada¹⁰. «É este o sintoma do verdadeiro amor: estar ao lado da pessoa amada, num contacto e proximidade mais profundos que os espaciais. Estar vitalmente com o outro.»¹¹ Amar, para Ortega y Gasset, implica «atuar na direção do amado. [...] Imóveis, a cem léguas do objeto e sem que pensemos nele, se o amamos, emanaremos na sua direção um fluxo indefinível, de carácter afirmativo e quente.»¹² Será possível?

«Parece-me que te estou a falar enquanto te escrevo e que tu me estás um pouco mais presente»¹³. Escrever uma carta pode fazer agir a memória até esta se tornar um acontecimento estranhamente vivo que, diferente de um mero lembrar, é fundado num querer trazer à vinda alguém que *falta*, um desejo insano que, num extremo (num extremo quase louco), quer acreditar (porque tanto, tanto o deseja) que é possível com o

9 Rilke, 1903-1908, p. 57.

10 O livro de Stefan Zweig, *Lettre d'une inconnue* [1922], conta a história de um amor intenso, obcecado, de uma mulher (que se desenrola no percurso de uma vida, da adolescência à idade adulta) por um homem que esta nunca a chega a conhecer (embora se encontrem diversas vezes). É a narrativa de um amor vivido às escondidas.

11 Ortega y Gasset, *Estudios sobre o amor* [1939], p. 29.

12 *Ibid.*, p. 29.

13 Alcoforado, *Cartas portuguesas* [1669], p. 73. Editadas por Claude Barbin, sendo questionável a autoria das cartas.

pensamento agir sobre o pensamento do outro, que é possível a provocação de uma *emoção à distância*: a telepatia. A carta é, certamente, a forma mais saudável desta louca, mas comum, apóstrofe ao outro que assenta no puro desejo de evocação, de um trazer mais próximo. Talvez toda a loucura comece com um *como se...*

Será possível um toque assim? É o meu eco que me é devolvido quando grito para um poço... Contudo, se não é possível que alguém receba algo como uma emanção à distância, não pode ser descurada a vontade da esperança que é feita de desejo, ou mesmo o desejo do incrível que impele fortemente à evocação e à escrita¹⁴. Ou seja, o facto de ser inacreditável (de ser uma loucura uma escuta entre amantes) não se sobrepõe ao tão desejável e, sobretudo, ao desejável que é permanecer na possibilidade imanente do impossível.

Este *incrível*, aqui evocado, poderá estar próximo do sentimento que Freud definiu como *das unheimliche*, um certo choque do mundo que não parece o *habitual*, um sentimento de que há algo sinistro no seio do que era mais familiar – algo verdadeiramente chocante ao quebrar um sistema de crenças que era não só constitutivo como porto seguro: «Trata-se do facto de frequentemente e facilmente se produzir o efeito de algo ameaçadoramente estranho quando são diluídas as fronteiras entre a fantasia e a realidade; quando diante de nós se apresenta como real aquilo que até então fora considerado fantástico»¹⁵. Freud recorre a exemplos da literatura para evocar o terror dos duplos, dos autómatos, dos brinquedos que se animam, mas também a telepatia e o sentimento de estranheza face a um acontecimento improvável, por exemplo, a improbabilidade de uma repetição qualquer ou qualquer ordem de estranhos acasos.

Viver na medida do incrível implica aceitar permanecer numa espécie de fronteira, no «sentimento de algo de ameaçadoramente estranho resultante do silêncio, da solidão, da obscuridade»¹⁶, um sentimento que pode persistir no artista – que fabrica fantasmas – ou no apaixonado: aquele que quer que algo aconteça precisamente porque tanto o deseja (tal como aconteceu a Pigmalião espantado, por exemplo). Contudo, qualquer amor impossível pode ser da ordem do incrível, quando uma aventura deixa de

14 O inacreditável referido no capítulo I.

15 Freud, *O sentimento de algo de ameaçadoramente estranho* [1919], pp. 230-231. O título original é *Das unheimliche*, uma expressão alemã que não encontra equivalente na língua portuguesa senão em expressões como *infamiliar* ou *inabitual* (*in-habitual*, frisando o familiar, a casa).

16 *Ibid.*, p. 233.

ser algo que só acontece nos livros, tornando-se subitamente puro encanto realizado. Talvez isso só aconteça a quem se permite habitar no seio do inacreditável (e é algo paradoxal que, aí, o que nos chega como um choque do real seja o mais *fantástico*).

Porque, nas cartas, falamos a ausentes, segundo Arrou-Vignod, «Toda a carta é loucura. Quem já perdidamente esteve apaixonado e sozinho sabe do que falo. Foi aquele que fala em voz alta num quarto deserto, que interpela o silêncio num solilóquio sem fim com os seus fantasmas. A carta não colmata o afastamento: ela fomenta-o no sentido inverso.»¹⁷ A carta fomenta o desejo desse contacto à distância, lançando uma apóstrofe que começa e que pode existir sem que haja qualquer escrita, como foi já referido, que pode ser um simples pensamento que se dirige. Arrou-Vignod propõe uma imagem desta estranha comunicação perguntando:

Existe algum ponto do espaço onde se cruzam e se enlaçam os lamentos separados dos amantes? Eles são como duas silhuetas erigidas de ambos os lados de um abismo: vemos os seus lábios moverem-se, e o som da voz chega apenas mais tarde, as suas palavras encontram-se acima do vazio, num ponto médio onde nenhuma orelha os pode ouvir. Conversamos através das cartas como conversamos com Deus: estupefação, noite onde a voz se perde. Escutamos. Esperamos.¹⁸

Sonhamos. E desejamos, enquanto permanecermos atentos ao incrível. O apaixonado, como o artista, poder-se-á afastar na direção do seu silêncio, da sua obscuridade, esperando que algo se cumpra um dia. Talvez como Eco vivendo num lugar da ausência, no lugar que é preenchido pela imagem do amor que se vê (também como Narciso), do amor que deseja tocar o vazio do outro – o desconhecido que, como tal, é semelhante a si.

A câmara escura da noite e do sonho, a imagem

Num texto de María Zambrano, em que esta toma a voz de *Diotima de Mantinea*, é dito:

Uma constante ausência, o oco de alguém, encheu a minha vida mais que nenhum outro acontecimento. A ausência era como plana quando eu era jovem e dilatava-se nas intermináveis tardes em que preferia sumir-me em algum recanto solitário,

17 Arrou-Vignod, *Le discours des absents* [1993], p. 29.

18 *Ibid.*, pp. 29-30.

recusando-me a ver e a ser vista por alguém. Assim me fui afastando das raparigas da minha idade, até que ninguém já se lembrava de mim.¹⁹

O amor, o desejo extremo de uma aproximação, conduz ao afastamento dos outros que não têm lugar no pensamento daquele que está assim ocupado pelo *oco de alguém*. É já aqui uma evidência que amar provoca a ânsia pela procura de um espaço de acolhimento em si: a solidão ou o pensamento noturno, em todo o caso a experiência de uma certa obscuridade (mesmo ao telefone, quem nunca fechou os olhos? Quem nunca apagou as luzes?).

Que para que possamos ver melhor devemos fechar os olhos não é um estranho ensinamento. A projeção começa quando se inaugura a noite. Denis Diderot escreveu aí – *onde não havia nada* – uma carta às escuras a Sophie Volland (que foi sua amiga, amante e correspondente privilegiada). Dela sabe-se apenas o que nos é dito através das cartas do escritor, lemos apenas o lado do diálogo dirigido à musa ausente, assim:

Eu escrevo sem ver. Eu vim. Queria beijar-vos a mão e regressar. Regressarei sem essa recompensa; mas não serei suficientemente recompensado se vos mostrar como a amo? São nove horas. Eu escrevo que a amo, queria pelo menos escrever-lhe; mas não sei se a pena se presta ao meu desejo... Não virá para que eu lho diga e fuja? Adeus, minha Sofia, boa noite. O seu coração não lhe disse que eu tinha vindo. Eis a primeira noite em que escrevi nas trevas. Esta situação devia inspirar-me as coisas mais ternas. Não encontro senão uma, o facto de não conseguir sair daqui. A esperança de a ver por um momento retém-me, e continuo a falar-vos sem saber se estou a formar letras. Em todos os lugares onde nada houver, leia que a amo.²⁰

Estranha nictografia, estranha arte de escrever à noite que parece indiferente à própria realização da sua escrita, indiferente porque aspira talvez ao pensamento que se forma no reduto escuro, à comunicação *onde nada houver* que, não sendo apenas da ordem da escrita, é sobretudo puro endereçar de si na direção do outro (embora o coração de Sophie não lhe tivesse dito que ele tinha vindo...).

Contudo, neste prazer de evocar o outro e a sua imagem, o grande livro de Marcel Proust impõe-se – até porque é retirada dele a expressão (e sempre a ideia) de uma câmara escura interior. Quando o narrador do Tempo Perdido regressa ao hotel onde habitava, é dito como, nesse lugar, ele teve a possibilidade de voltar a ser ele

19 Zambrano, 1993, p. 147. O texto citado, “Diotima de Manteneia”, é de 1983.

20 Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, carta de 10 de Julho de 1759.

mesmo: «Há prazeres como fotografias. O que se tem na presença do amado não passa de um negativo, revelamo-lo mais tarde, chegados a casa, quando reencontramos à nossa disposição aquela *câmara escura interior* cuja entrada está interdita enquanto há gente à vista.»²¹ O autor constata como, perante os olhares dos outros, se dispersa e que, mesmo perante aquela que ama, só quando a observa a dormir é que a pode verdadeiramente amar pois, só aí, está só, não precisando de viver à superfície de si²². As palavras de Proust – que dizem que apenas na solidão é possível o pensamento do amor – conduzem à intuição de que amar é, de certa maneira, uma experiência noturna. Sem dúvida é exigente de uma hora apropriada.

A noite – e essa espécie de cegueira visionária que é a forma que o desejo toma na ausência – exalta as imagens, as estranhas comunicações (e o medo de dormir sozinho). Note-se como, para muitas pessoas, a hora de deitar é coincidente com o rito diário da oração. Algumas evocam ausentes queridos que recordam assim melhor, de olhos fechados, num momento diferente porque vazio dos gestos das ocupações úteis aos dias que tomam o tempo e o espaço de si, vazio também, seguindo Proust, porque ninguém está a ver, porque *não é preciso viver à superfície de si mesmo*. E, depois, na reza e no amor espera-se e deseja-se muitas vezes que essa interioridade seja partilhada segundo uma comunicação muda – o que é intensificado porque a fadiga, no aproximar do sono, gera o baixar de uma guarda que desperta tanto os sonhos como os fantasmas e todas as imagens intensas que se podem desvanecer com as manhãs.

Uma oração, um pensamento amoroso, pode ser uma aventura que acontece ao corpo, uma aventura que talvez seja prolongada e vivida depois (quando, no sono, se torna real para quem dorme).

Foi visto como o amor produz imagens num certo reduto, também num aninhar do corpo. Diz Ortega y Gasset: «a cabeça tende a inclinar-se sobre o peito, o corpo, se puder, requebra. Todo o aspeto tende a representar, através da figura humana, qualquer coisa de côncavo e de certa forma fechado. No recinto hermético da nossa atenção incubamos a imagem do amado»²³. Tal gestação é um trazer à luz que é, nas palavras de Arrou-Vignod,

21 Proust, 1913-1927, vol. 2 (“À sombra das raparigas em flor”), p. 456.

22 Cf. *Ibid.*, vol. 5 (“A prisioneira”), pp. 64-65.

23 Ortega y Gasset, 1939, p. 54.

[...] o que dizem as cartas. Que há em cada ligação um pequeno altar secreto diante do qual os amantes se recolhem. Eles encontram, cintilante na sombra, o ícone eternamente adorável do outro; mas também, preservado e intacto, esse puro fragmento de felicidade, de uma perfeição nunca renovada, que é entre eles a recordação do encontro, e sobre o qual doravante repousa a consciência do seu amor.²⁴

O enamorado evoca o rosto do outro e a recordação do encontro: relembra aquilo que o olhar beijou, sendo o beijo do olhar outro modo de amar à distância, um amar que espera aflorar a profundidade interior de um outro olhar. «Ardia nos seus olhos tal sorriso, que pensei com os meus tocar o fundo da minha graça e do meu paraíso», lê-se na *Divina Comédia* (“Paraíso”, Canto XV)²⁵. A aura da imagem persiste e existe também na distância, quando a imagem abre aquele que vê fundando o seu olhar *medusado*, afundando-o, poder-se-ia dizer. O amor à primeira vista é o amor desperto pelo fascínio de uma imagem – como o de Narciso – que abraça com o olhar, tocando amorosamente, ou como o pintor, seguindo novamente as palavras de Alberti: «Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte?»²⁶, abraçar com arte uma imagem amada.

O amor dita a necessidade da imagem? «Se eu te visse» escreve Diderot a Sophie Vollant, «se apenas tivesse um espelho mágico que me mostrasse a minha amiga em todos os instantes...»²⁷, tal seria a tirania de uma videovigilância. Mas, sem o movimento vivo, bastaram as pinturas ou fotografias, sendo estas imagens a cristalização daquele ícone amado e gravado, primeiro, como se disse, o mais obscuramente (na imagem que, pela memória, chega à mente). Neste sentido, a imagem nasce como fantasma, é o veículo que permite o diálogo, *como se* o ausente estivesse presente. Também a escrita é assim sempre *na falta do melhor* que tornaria desnecessária toda a letra, toda a imagem.

Qual é a realidade de uma imagem?

Dizer que uma imagem nascida da ausência se gera com uma necessidade igual à que leva à escrita de uma carta conduz ao pensamento do carácter fantasmático das imagens, que tanto parece ter perturbado Platão. Qual é a realidade de uma imagem? O que são esses estranhos fantasmas desejados? Platão encontra-os no fazer dos poetas,

24 Arrou-Vignod, 1993, pp. 33-34.

25 “Paraíso”, Canto XV. Tradução de Elsa Castro Neves.

26 Alberti, *Da pintura*, livro II, §26, p. 96.

27 Diderot *apud* Arrou-Vignod, 1993, p. 80.

dizendo n' *A República*: «estes poetas só representam fantasmas e não seres reais»²⁸. Estes fantasmas são, de certo modo, semelhantes aos *sonhos fabricados para os que estão acordados*, assim como são nomeadas as pinturas, no diálogo platônico *O Sofista*, pinturas também enganadoras, também um meio onde se perturba a certeza do real.²⁹ No final, aquilo de que Platão desconfia, nas imagens e nas palavras escritas, é da estranheza das ausências que se manifestam como vivas: desconfia das presenças nascidas da distância (onde foi encontrada a aura das imagens fotográficas).

Nascida da sombra, das projeções (variadíssimas), a imagem é forma, corpo, que tomou o desejo, a forma gerada para colmatar o vazio de uma ausência, gerada no trabalho vivo da saudade e da memória (trabalho vivo pois a imagem não matará a saudade, apenas dará à lembrança uma melancólica doçura).

Zambrano, evocando a crítica de Platão aos fabricantes de fantasmas, poetas ou pintores que, afinal, não copiam senão *os fantasmas que são as aparências*, refere como parece que Platão

nem por um momento tem piedade do homem que necessita que perdurem os seus fantasmas. Com que fria inexorabilidade decreta a sua morte, sem deixar-se vencer pela persuasão nem pela suspeita de que os fantasmas estão agarrados às entranhas do homem, de que, embora sendo “fantasmas” confrontados com a invulnerável realidade do que é, são algo muito íntimo, imediato e mergulhado no coração do homem. De que *estes fantasmas são a realidade para o amor que os buscara*.³⁰

Zambrano conclui que, para aquele que ama, tais aparências são mais reais do que qualquer outra coisa do mundo; de resto, no *Fedro*, as aparências são salvas através da beleza e do amor.

Aparentemente contraditório é, também, o amor de escrever.

28 Platão, *República*, livro X, 599a, p. 395.

29 Aí Platão distingue dois modos de fazer imagens, a cópia que produz os *icônes*, ou seja, a reprodução imitativa e fiel de um modelo; e uma arte do simulacro, enganadora, ilusória, produtora de fantasmas (*phantasmes*). Maurice Blanchot, no texto *La bête de Lascaux*, refere como também a crítica de Platão à escrita se funda no temor dos fantasmas, pois as palavras escritas guardam a voz de alguém que se faz presente na leitura estando também ausente, não se responsabilizando por aquilo que diz, nunca respondendo de viva voz (como na carta).

30 Zambrano, 1993, p. 80.

Amar escrever, amar a ausência

O pensamento amoroso, pleno de imagens, o pensamento suspenso na esperança e na expectativa, pode ser, por si, desejável. Pode ser desejável até ao ponto de não se querer arriscar perder sequer o seu estado suspenso. Pode-se querer nunca chegar ao risco da possibilidade do desgosto, ou pode-se desejar manter a expectativa com receio até da calma felicidade (do fim da aventura, *felizes para sempre*), pode-se temer que se quebre um encanto. Arrou-Vignod evoca as palavras de Mme de Sévigné, conhecida pelas cartas que, no séc. XVII, enviou: «Como? Eu amo escrever-vos! Isso é então um sinal de que eu amo a sua ausência: isso é terrível!»³¹

O amor do artista pelo seu fazer é uma paixão real já aqui apontada, um amor que, contudo, pode ser fomentado também pelo amor de alguém – sobretudo quando esse amor gera, no artista, um estado que se pode arriscar dizer ser *inspirado*.

Kierkegaard dedica a este tema parte do seu ensaio sobre *A repetição*, pois o narrador, trocando correspondência com um poeta, entende que este sofre de um estranho dilema amoroso – aquele mesmo que faz dele um poeta. Este deixa de poder criar quando percebe que a sua musa também o ama. Deixa de a amar quando é amado – e é essa a sua confusão. Aí o seu orgulho revolta-se porque tem de lhe explicar «que ela era apenas a forma visível, enquanto o pensamento dele, a sua alma, buscava outra coisa que ele transferira para ela»³². Por fim, pede à rapariga a sua liberdade, nunca lhe explicando que ela era a sua musa, e Kierkegaard conclui: «Vê-se uma vez mais que ele é um poeta. Um poeta é por assim dizer aquele que nasceu para ser um parvo com as raparigas.»³³

O poeta que descreve Kierkegaard poderia dizer: que mérito há em amar os que nos amam? Ele é aquele que ama o próprio amor nunca cumprido porque, afinal, só é feliz vivendo uma infelicidade violenta e bela (não seria a mulher aquilo que ele verdadeiramente amava). O poeta seria aquele que cria com o pensamento na sua amada e, sobretudo, no pranto – que, como em Orfeu³⁴, gera o canto. É estranho este uso do amor, este desejar permanecer desejante, este desejar permanecer ausente e distante do

31 Mme de Sévigné citada por Arrou-Vignod, 1993, p. 80.

32 Kierkegaard, 1843, p. 42.

33 *Ibid.*, p. 128.

34 Outro *parvo com as raparigas*, pela sua impaciência distraída. A impaciência e a inspiração são evocadas por Blanchot no capítulo “Le regard d'Orphée” do livro *L' espace littéraire*, pp. 225-232.

que se deseja e desejar o impossível (como na antiga história de amor entre o Sol e a Lua, esta que logo vai para a sua noite assim que é entrevista, procurada e procurando o Sol).

O artista, aqui talvez romântico como o poeta criado por Kierkegaard, poderá ser aquele que segue o seu amor de viver em expectativa. Seguirá um certo dom de viver sobre o abismo, sempre em véspera de um prodígio, sendo a expectativa a condição alimentada pela esperança de que algo aconteça – numa vida em inquietação e em abertura ao imprevisível, vida em desejo, mantendo vivo o amor. Não poderá ser a inspiração isso?, o sentir do movimento em que a realidade parece ressoar? Em que a vida se apresenta como um mistério? Talvez o estado enamorado seja semelhante ao cuidado, ao estado de vida em *atenção* do artista.

A este amor o artista será fiel: à obstinação e à constância em si, um modo de vida por vezes obcecado, feito de uma espécie deliciosa de alienação – para os outros parecendo que tem a alma noutra lado (como no amor). Talvez o artista – e, de um modo particular, o pintor – seja alguém que escolheu viver e permanecer num estado de amor à primeira vista, no estado em que os sentidos se despertam, perpetuamente desejantes quando – em *ressoante eco* – simplesmente se dirigem, ainda sem saber se o seu esforço será correspondido. Mas não valerá já bastante o prazer da espera e da expectativa, a *possibilidade* que existe a par do nascimento da imagem? (E também a vivência do incrível).

Se as imagens se *fixam* é porque houve um olhar *fixo*, um olhar que, no ponto que se segue – *A pintura transparente* – é fundado num amor pelo visível. Será referida uma pintura onde o amor *escreve*, uma pintura que é inscrição desse ditado amoroso, de uma passagem. Em causa está a evocação da ressonância do visível, «o esplendor da presença das coisas»³⁵, nas palavras poéticas de Sophia (produzindo, eloquente, também ela imagens), ela, para quem a arte sempre foi – como a pintura – «perseguição do real», transferência :

Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso
Preservar de decadência morte e ruína

35 Andersen, “Arte Poética III”. *In Op. cit.* [ed. 2011], p. 841.

O instante real de aparição e de surpresa
Guardar num mundo claro
O gesto claro da mão tocando a mesa³⁶

O poema é belo porque vemos o *quadro* que um dia foi emoldurado no interior da visão de Sophia: aquele instante, aquele copo, a água... Não desejará o pintor isso? Fixar para outros olhos o que em si viu? Poderá a pintura ser a partilha dessa ressonância?, dessa visão em interioridade que aspira um dia a um atravessar que a levará à interioridade de outros?

Curioso espaço aquele onde se ouve o eco, um lugar fechado mas oco, aberto por dentro, aberto também aos destinos. É aí que o artista endereça a sua urgência escrevendo às escuras, soprando palavras e imagens que saltam abismos.

Depois, perante a obra de arte há sempre algo que se apresenta como uma presença viva – presença que, em nós, toma a forma de um espanto ou de um mistério *que se abre em nós*. Como a vertigem de um novo amor.

Criar é a transmissão disso.

³⁶ *Ibid.*, p. 405.



fig. 13 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco V

O apelo

Quando chego e abro a porta do carro invade-me imediatamente aquele ar – que eu esperava, mas que me espanta sempre. É fresco, doce e cheira àquela transparência, ao verde dos pinheiros bravos com troncos escuros, de um tom de violeta quente, avermelhado.

Tudo é sempre o mesmo e tão diferente...

O meu olhar fica preso nas árvores que afago.

Fica preso pelos trabalhos das formigas, nas suas incontáveis filas.

O meu olhar cisma, nas noites de inverno, retido pela chama da lareira.

Depois a ribeira corre e eu vejo-a já presa de tinta, de azul-cobalto e branco de zinco e tudo aquilo que eu não consigo.

É impossível pintar aquilo.

Impossível também é resistir ao ser apelo, não ser um olhar cativo.

No último dia, quando regresso, tudo é cor e grita um silêncio que os ruídos de lá intensificam.



fig. 14 - Detalhe de pintura

II. 2 – A PINTURA TRANSPARENTE

O apelo do visível

A correspondência: a pintura transparente

A janela aberta – o olhar

A janela aberta – a pintura

1. *A luz branca do fogo solar*

2. *O rosto da pintura, a transparência da pele*

Pintura que respira

A translucência, a lucidez e a chama

O princípio da sedução. O véu

*A visão do pintor não é uma lente,
treme ao acariciar a luz.³⁷*

Robert Lowell

O apelo do visível

Importa repetir a questão antiga? O que conduz o artista ao gesto de criar?

De um modo constante se escreveu (e se ouviu) sobre uma voz que dita, escreveu-se a necessidade de solidão, de recolhimento e de silêncio – um silêncio essencial – o silêncio que permite que se ouça o imperativo exigente do fazer específico que é o agir criativo. Este imperativo, enquanto vocativo, é transversal às diferentes artes mas, no que respeita à pintura, o que chama o pintor ao seu gesto? Qual o modo da sua vocação? Poderá um apelo ser visual?

Seguindo o pensamento de uma necessidade de abertura do artista na génese das obras – e mesmo de *ditado* (evocando a inspiração, a noção de uma transferência e passagem no ato criativo) – propõe-se a imagem de uma *pintura transparente*, de uma pintura representativa, essencialmente mimética. A pintura que aqui se procura enunciar não é uma pintura específica, tanto quanto não é a pintura em geral: é uma prática votada ao pensamento de uma relação com o visível, uma pintura que faz o olhar recuar até ao seu próprio pensamento e que, aí, revela a essência de uma invisibilidade: a

37 Versos de Lowell, *Epilogue* [1977], poema do livro *Day by day*.

abertura de um espaço *na* transparência.

A pintura é transparente quando apresenta – de um modo novo, vívido – a vertigem da profundidade do espaço.

Enuncia-se a transparência – na sua invisibilidade de certa maneira uma obscuridade – como um modo visual do silêncio que, não sendo a ausência de som, é antes possibilidade de advento, vazio: como a caixa de um instrumento que espera; ou vazio: como o espaço disponível da câmara escura onde se aguarda o atravessar das imagens. Seguindo Aristóteles, nomeando o diáfano, «Aquilo que recebe a cor é o incolor, aquilo que recebe o som é o silencioso»³⁸.

Apela ao pintor uma solicitação do visível a que este responde com a sua obra, reveladora de um modo de habitar essencialmente humano, humano porque em questionar e em espanto. Seguindo Maurice Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*, evocando o gesto do pintor, «no fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu e, invadindo-lhe o corpo, tudo o que ele pinta é uma resposta a esta suscitação, a sua mão “nada mais do que o instrumento de uma vontade longínqua”»³⁹.

A pintura – assim aproximada por Merleau-Ponty à vivência filosófica – é um modo de resposta à surpresa do visível, ao seu espanto e maravilhamento. O pintar é um questionar e interrogar *amorosamente*, pois o desejo do pintor conduz à atenção pelo visual sedutor que toca, uma *atenção* que é o modo de um *cuidado* e de um zelar próprio. O termo *toque* (o toque do olhar, o toque do pincel) está muito presente no pensamento da pintura, ao ser o pintar um modo do olhar que, questionando, não encontra resposta ou um descanso desse questionar. A pintura exige um olhar sempre aberto, um olhar como condição, sempre renovado – e renovado como todo o amor se renova e se afirma sempre através do toque, através do beijo.

A pintura que procura representar o mundo e os seus objetos (que é aquela que é aqui pensada) afirma-se como resposta a uma sedução ou apelo do visível e, nesse sentido, tem uma relação de correspondência com a realidade visual. Essa pintura evoca a transparência do olhar humano que parece que atravessa tanto quanto é atravessado pela luz, enquanto *janela aberta*⁴⁰.

A *pintura transparente* aqui proposta (sem ser datada ou atribuída a este ou

38 Aristóteles, *Da alma*, livro II, 418b 25, p. 70.

39 Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* [1960], p. 68. A expressão destacada, pelo autor, no interior da citação, é de Paul Klee.

aquele autor) é aquela que procura evocar a transparência da diafaneidade da luz branca: a luz que emana da incandescência do fogo solar, a luz que tudo atravessa, que gera a vida. Criada *de luz branca* a pintura é, então, translucência, sob a sua pele corre um sangue de luz própria, é pintura que respira.

A correspondência. A pintura transparente

O pintor obedece a um apelo do visível. Este exige-lhe que cumpra uma relação de toque que se torna a de uma correspondência. O pintor toca para conhecer? Para compreender? Para possuir, como defendiam por vezes os teóricos na renascença? O pintor, seduzido pelo visível, olha-o e representa-o para fruir e participar na sua beleza? Para assistir ao seu nascimento? Para trazer o que o olhar viu a uma nova vinda? A tradição ocidental da pintura, fundada na noção de mimese, procurou representar o modo do toque visual das coisas, ou seja, procurou representar a resposta visual da sua matéria: o seu peso, densidade e brilho luminoso próprio, fosse de um objeto – como um candelabro (podemos vê-los pesados e suspensos, reluzentes e frios) – ou um rosto (que sentimos tépido, olhando-nos).

A pintura é aderência tátil de tal toque das coisas e dos seres até ao ponto extremo da correspondência do pintor: o momento em que parece que a sua mão vê, em que a mão deixa de ser conduzida pelo intelecto para passar a conduzir, sendo guiada pelo seu motivo. Na representação de um rio, por exemplo, a tinta corre como água, na representação de folhas segue o movimento das suas fibras vegetais, obriga o pintor a sorrir na pintura de um sorriso.

A mão do pintor vê, e de um modo que se pretende imediato, num toque que anula o pintor que sabe que não se deve esforçar, um pintor que toma a difícil tarefa de *não fazer nada*, de ser um ser mimético. A transparência luminosa da pintura exige, como condição, que também o seu autor se faça transparente na representação, que seja neutro, impessoal. Andrew Wyeth, numa entrevista realizada no seu 80º aniversário,

40 Sobre a história do conceito de *janela aberta*, e sobre a transparência da obra, Bernardo Pinto de Almeida propõe que o *Grand verre*, de Duchamp, conclui um processo histórico «cujá arqueologia remonta ao espaço teatral de Velázquez, continuando no retraimento do espaço de Manet e, mais proximamente, se reconhece na definição de um espaço metafísico por Cézanne». Almeida, 1966, p. 229.

refere como sempre teve o seu mundo, estando consciente de um perigo para o seu trabalho: «O perigo é ser Andrew Wyeth, odeio essa ideia», referindo que o seu maior desejo seria ver as coisas sem que o seu eu, a sua personalidade, lá estivesse, seria puder olhar para o objeto sem ser pressentido, sendo «apenas um par de olhos»: «Quero que as pinturas sejam a personalidade, não eu»⁴¹.

Fala-se aqui de um pintor que deseja ser *atravessado*, como Cézanne, que via o mundo na consciência de que o fazia através de uma «leveza densa». Esta expressão surge numa carta a Émile Bernard, de 1905 e, nela, afirma: «Está a passar um minuto do mundo. Pintá-lo na sua realidade! E por causa disto esquecermo-nos de tudo! Tornarmo-nos esse minuto. Seremos então *a placa sensível*. Dar a imagem do que vemos esquecendo tudo o que apareceu antes de nós.»⁴²

A mimese comporta aí um sentido de passagem, de correspondência, implicando uma noção de verdade e de adesão à realidade (como, na nossa linguagem, a transparência de um dizer significa um dizer em verdade).

O que está em causa é uma adesão profunda que, regressando ao texto de Merleau-Ponty, não é uma posse do visível mas sim uma pertença, no sentido em que a pintura possibilita e intensifica um sentimento de conexão com o mundo. Cézanne: «Aqui, na minha tela, cada pincelada deve corresponder a uma respiração do mundo»⁴³. Para pensar este modo de conexão duas ideias se cruzam: aquela, muito própria dos pintores (e dos amantes), afirmativa de que o olhar se desloca até às coisas que toca; e aquela, a da câmara escura, afirmativa de que o mundo invade cada um gerando um resultado interior: as imagens.

O trabalho da pintura, que pensa a ida às coisas tanto quanto uma vinda das imagens, implica uma teoria do encontro que se funda na consciência do ato de ver (e de ver esse embate), implica um movimento de atração pelas imagens e a consciência de um estar *entre*, ou seja, nem exatamente nas coisas que toca, nem num interior onde se assiste. Entendendo-o surge a consciência vívida, por vezes surpreendente (como o nosso próprio espanto), do abeirar da realidade.

Depois, se a pintura tem uma dimensão de toque é porque o visível parece vir tocar-nos, tanto quanto nos dirigimos a ele, sendo o toque a finalidade da visão assim

41 Wyeth, 2012, disponível *online*.

42 Gasquet; Cézanne, 1912-13, p. 70.

43 *Ibid.*, p. 135.

como é a finalidade da pintura que ilustra “o enigma do corpo”, seguindo novamente as palavras de Merleau-Ponty: «qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe»⁴⁴.

A pintura guarda o modo do funcionamento do olhar e, revelando o seu funcionamento, revela também a noção de uma passagem: a do espaço a percorrer entre o olhar e as coisas que representa, uma distância. Assim, a pintura representa, além daquilo que pode ser um tema, além das coisas do mundo que reproduz, também (e, talvez, sobretudo) o questionamento do visível.

Tanto o olhar como a pintura podem ser pensados enquanto transparência, enquanto *janela aberta*; ambos, olhar e pintura, são atravessados por luz vibrante e colorida, a diafaneidade, uma luz viva.

A Janela aberta – o olhar

Em 1749, na *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, Denis Diderot, perto do final da sua reflexão sobre a cegueira (que é uma reflexão sobre o olhar), escreveu:

Suponho portanto que o olho seja uma tela viva de uma delicadeza infinita; o ar atinge o objeto, do objeto ele é refletido para o olho, que recebe dele uma infinidade de impressões diversas conforme à natureza, à forma, à cor do objeto e talvez às qualidades do ar que me são desconhecidas e que vós também não conheceis melhor do que eu; é pela variedade dessas sensações que ele vos é pintado.⁴⁵

Como janela aberta, o olhar – como *tela viva* – é atravessado pela luz. No olhar reside a maior evidência da porosidade do rosto, sendo o limiar (a moldura) de duas regiões *atmosféricas*: a do espaço aberto e móvel do interior da percepção e a do espaço exterior, que o corpo percorre e habita. No entanto, a porosidade do rosto não reside apenas no órgão da visão, todo o rosto é olhar.

No *cuidado* (agora aqui com um sentido de respeito e atenção, mesmo de *tacto*), percorremos a transparência do olhar dos outros, sendo a transparência aquilo que nos permite um certo modo de entrada que, de resto, não permitimos a todos.

44 Merleau-Ponty, 1960, p. 23.

45 Diderot, “Carta sobre os cegos para uso dos que veem” [1749]. In *Textos escolhidos: Diderot*. [disponível *online*]

Contudo, atrás do rosto, em profundidade, afirma José Gil, a localização da alma é «necessariamente vaga»⁴⁶. O sujeito da percepção reside num interior. É «como se, caminhando pelo olhar, entrando pelos olhos do outro, nos encontrássemos de repente num espaço indefinido (relativamente ao espaço objetivo da cabeça), muito *maior* do que aquele que se pode supor do exterior». Trata-se do espaço que recebe «a luz indireta da paisagem e se ensombra na escuridão em que se prolonga: é um espaço intersticial, de sombras, mas de sombras vivas, com uma luz própria»⁴⁷.

O espaço interior do olhar é um espaço plástico, que se dilata ou contrai, é eminentemente atmosférico, habitado por imagens que atravessaram ar e água e que continuam a ser ar e água através do humor vítreo.

Pensar o olhar próprio enquanto janela é tomar para si o lugar de um enquadramento, uma tarefa de que se ocupa o pintor (e por isso se pensa o seu olhar tão aberto). Depois, se as janelas são feitas para deixar passar a luz, desejar *ser-janela* é querer ser percorrido, ser trespassado, atravessado pela luz – é querer ser em transparência e abertura, em olhar para a vinda. Se o olho é uma transparência é-o de certa maneira espelhando a diafaneidade da realidade visual, a invisibilidade que permite que se veja.

Segundo Aristóteles, no tratado *De Anima: diaphanés*, diáfano, é o que deixa passar a luz através da sua matéria. É diáfano tanto o veículo da visibilidade – o recetor e transmissor do visível no mundo – como a dinâmica que permite que se veja. Diáfano é o meio do visível e «a luz é, de alguma maneira, a cor do diáfano»⁴⁸, sendo as cores definidas numa relação de adição de sombra face à luz chamada branca que, afinal, sendo dita branca é, de facto, transparente – a luz do vermelho, incandescente, fogo solar, a luz que seduz o alquimista que há em cada pintor que procura que a tinta se torne etérea, *spirit*.

Para Aristóteles o vermelho é a cor ou a luz mais pura, aquela a que se junta apenas um pouco de sombra (de escuridão) e os corpos são coloridos consoante têm mais ou menos *fogo*, ou mais ou menos sombra. Também Platão, no *Timeu*, havia referido o modo do movimento das cores do mundo na sua relação com a percepção

46 Gil, *Metamorfoses do corpo* [1980], p. 152.

47 *Ibid.*, p. 154.

48 Aristóteles, *Da alma*, livro II, 418b 10, p. 69.

humana. A cor é «uma chama que emana de todos os corpos»⁴⁹. Tal ardor não torna estranha a noção de que também o olho projeta o seu fogo, a sua luz, da mesma maneira de que existe uma certa suspeita de que o sol vê.⁵⁰

A janela aberta – a pintura

Como uma janela aberta a pintura é atravessada por luz e, como o rosto humano, revela mais do que a sua matéria: revela e vela a profundidade de um interior. Será a sua superfície como a dos nossos olhos, dos quais, de diferentes maneiras se disse que são o lugar onde a carne se torna alma?

A pintura é não sendo, é de um modo paradoxal porque nela aquilo que é a cristalização de uma matéria líquida, a tinta, deseja-se imaterial, luz colorida, etérea. Nesse movimento em que a cor se faz translúcida, a pintura é aparição e, também, permanente recusa: porque a luz pintada não é a luz real mas uma luz pictórica que recua sempre à sua evidência de tinta – ao mesmo tempo que de tal se afasta, na sua transformação em transparência luminosa. Na pintura observamos ou a sua matéria (as pinceladas, as nuances, ou massas caóticas), ou a luz (quando entramos com o olhar num espaço virtual) e entendemos ambas, matéria e luz, num perpétuo oscilar pois, na visão, a sua reversibilidade não cessa, atualiza-se permanentemente. Aí vibram intensamente as pinturas onde o olhar tanto hesita entre a observação da sua superfície de tinta e a beleza em vertigem do espaço representado, em Rembrandt, por exemplo, ou Jan Vermeer. A pintura é uma vibração cintilante, confusa e sedutora em Pierre Bonnard.

Seguidamente a transparência da pintura será pensada em dois pontos: 1 - enquanto transparência que permite pensar numa transferência ou passagem da luz branca, da luz do fogo solar (como Matisse disse, o pintor deve colocar um sol por trás da tela); ou 2 - enquanto transparência existente na qualidade de porosidade da pintura, pois também o entrelaçar da tinta, o seu caráter impreciso e vago, conduz ao pensamento de uma imagem que respira e que responde (como se sob a sua pele corresse a vida de um sangue). A luz do fogo solar ou o sangue (sob a pele, na carnação)

49 Platão, “O Timeu”. In *Timeu-Critias*, 67 c, p. 166.

50 No Soneto 148, de Shakespeare: «O how can love’s eye be true,/ That is so vexed with watching and with tears?/ No marvel then, though I mistake my view;/ The sun itself sees not till heaven clears», disponível *online*.

têm a cor de um ardor que transparece, um vermelho que *é - não sendo*, ou seja, que é vermelho enquanto fogo diáfano, transparente. A luz é a vida: o sangue e o ar da pintura que respira.

1. A luz branca do fogo solar

No renascimento a imagem foi entendida como janela aberta e a profundidade foi uma conquista real da pintura. Seguindo Alberti no tratado *Da pintura*, esta, enquanto janela, deveria representar na sua superfície «as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse um vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares».⁵¹ A perspectiva foi definida enquanto *ver através*, foi pensada enquanto atravessar. Isso fez da pintura algo como uma montra onde se podia dispor parte do visível ou, pelo menos, formas credíveis do visível (apesar do dever da evocação da divindade que a pintura servia, o mundo divino representado era, ainda assim, um mundo, um mundo perfeitamente reconhecível).

O desejo de uma pintura que fosse como uma janela aberta exigiu o apagamento do pintor que procurava um relacionamento profundo com a realidade. Segundo Leonardo,

o espírito do pintor deve-se fazer semelhante a um espelho, que adota sempre a cor daquilo que ele olha e que absorve tantas imagens quantas as que tem perante ele. Sábio pintor, que para que sejas excelente debes ter uma aptidão universal para representar todos os aspetos das formas produzidas pela natureza, tu não as saberás fazer sem as ver e recolher no teu espírito.⁵²

O mesmo escreverá: «a necessidade obriga o espírito do pintor a colocar-se no próprio lugar do espírito da natureza, fazendo de intérprete entre a natureza e a arte».⁵³ O pintor deve aproximar-se o mais possível da natureza, ser espelho na sua interpretação do real, sendo a natureza uma espécie de partitura, comum a todos os que a tocam (ou seja, que a representam). Há algo de excessivo em tal inexpressividade, no esforço de adesão exigido por esse imperativo. É uma agudeza do olhar que faz o gesto da pintura passagem e aparecimento.

51 Alberti, 1435, livro II, §12, p. 82.

52 Vinci, *Traité de la Peinture*, 44, A.111v, p. 113.

53 *Ibid.*, MCM55, p. 116.

A exigência feita ao pintor é, então, algo paradoxal: que veja de um modo distanciado – recuando a uma certa inocência do olhar e mesmo a uma certa cegueira – para que possa ver de um modo rigoroso e claro. Exige-se o esquecimento da memória do corpo que vive por entre as coisas, uma obscuridade como a que provoca aquele que, para representar, baixa as pálpebras e semicerra os olhos, produzindo um efeito de véu. Tal implica, também, a recusa da visão binocular, implica olhar o visível como se fosse já uma superfície plana (de facto, o que se projeta nas nossa retinas é um plano lumínico bidimensional, que imediatamente entendemos como um espaço tátil).

Jean-Marie Pontévia, em *La Peinture, Masque et Miroir*, texto que será aqui retomado, aborda essa abstração do olhar necessária ao pintor que «deve tudo devolver a um plano, ver o visível como se ele se inscrevesse (já) sobre uma tela, ver a realidade como pintada».⁵⁴ Se numa árvore há um ramo que avança, esse avançar deve ser esquecido. É nesse sentido que Merleau-Ponty refere um carácter inumano na pintura de Cézanne que desejava ser atravessado pela própria realidade, que desejava receber a imagem e entregá-la segundo uma forma ativa de passividade – o que, segundo os seus próprios escritos, não se fazia sem dor (uma dor física) e uma dor do próprio órgão da vista. Didi-Huberman escreveu sobre o seu olho «injetado de sangue»⁵⁵ no esforço de tocar o real.

Pintar assim implica uma consciência da retina.

Leonardo descreveu o seu funcionamento explicando como as imagens, enviadas para o olho, se cruzam no humor vítreo:

Fazemos a demonstração deixando as imagens de objetos iluminados penetrar por um pequeno buraco num quarto muito escuro. Intercetarás então as imagens sobre uma folha branca colocada nesse quarto muito perto do buraco e verás todos os objetos surgir sobre essa folha, com as suas verdadeiras formas e cores; mas eles serão mais pequenos e invertidos por causa do dito cruzamento. As imagens, se vierem de um lugar ensolarado, parecerão corretamente pintadas sobre essa folha.⁵⁶

No olhar – e também no quarto da câmara escura – Leonardo encontra a luz colorida *que pinta*, movendo-se no espaço, na transparência atravessada.

A pintura é um *tirar do real* para Alberti, um recortar do vivo quando se detém o transporte da cor e da luz. O mesmo escreveu que isso poderá ser feito através do

54 Pontévia, 1984-86, vol. 1, p. 147.

55 Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* [1985], p. 12.

56 Vinci, *Traité de la peinture*, 103 d.8r, p. 168.

cruzamento dos raios lumínicos com um véu – que será o plano da pintura – a transparência que permite a *circunscrição*, o delinear de uma orla em torno das coisas a representar, segundo uma linha que deve ser muito fina, quase invisível⁵⁷. É nesse desenho – na captura de uma projeção seguindo Alberti – que o pintor deve empenhar os seus maiores esforços.

Sobre o plano transparente disse: «É um véu muito fino, de tecido pouco fechado, tinto com a cor que se quiser, com fios mais grossos formando quantas paralelas se queiram. Coloco esse véu entre o olho e a coisa vista de modo a que a pirâmide visual penetre pela tela do véu».⁵⁸ Este foi de seda transparente, ou vidro, ou da cor do ar, uma simples grelha de linhas, um plano como os que vemos nas gravuras de Dürer que ilustram o perspetógrafo. O pintor usa um véu sempre que projeta e *desenha a orla* de uma imagem fotográfica, sempre que contorna uma sombra há pintura, há *skiagraphia* (inscrição de sombra).

A pintura tem início – evocando Alberti, mas também Plínio na sua descrição da lenda da origem da pintura – quando há corte e captura de algo movente e vivo, quando há inscrição de uma presença (que também *se* projeta), uma presença que cria a força, a eficácia das imagens perfeitas, porque *tocadas*.

Depois, se existe uma certa necessidade de indiferença no pintor – que apenas copia, desenha orlas – é para que o vívido do visível se manifeste no seu esplendor vibrante e que, nascida do seu brilho, a imagem se faça por ela mesma. De certo modo, ao se desejar uma pintura representativa, uma *pintura-janela*, uma *pintura-espelho*, desejava-se já uma imagem *fotográfica*, uma imagem de certa maneira pura, apenas escrita pela luz. *Heliographia*, foi o primeiro nome da fotografia que tomou o nome do sol, o gerador do fogo que escreve com a sua luz branca, gravando os seus raios luminosos na película sensível. A fotografia é uma queimadura, uma ferida feita pelo transporte da imagem no espaço. É um registo do movimento da penetração da luz, um traçado do movimento de um atravessamento.

Sendo, segundo Susan Sontag, a memória de uma emanção, «o extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer-se: “Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se

57 Cf. Alberti, 1435, livro II, §31, p. 102.

58 *Ibid.*

esta é a sua aparência”»⁵⁹. Também a fotografia continuou (e, mesmo, intensificou) o questionamento do visível. Frisou a evidência da impossibilidade de um olhar inocente, perfeitamente puro, perfeitamente transparente. Contudo, na pintura, esse *passo ao lado* – o seu caráter de representação, a impossibilidade de uma objetividade do pintor – é o que permite que, depois de se ver uma obra, o mundo se possa apresentar com um *ar novo*. Em pintura, esse *passo ao lado* revela também que os pintores sabem que a técnica mais perfeita (a mais direta, a mais neutra) afasta a pintura da evocação da verdade visual, sendo que as pinturas excessivamente rigorosas (ditas frias e lisas) parecem falsas de tão petrificadas. Vasari escreveu, nas suas *Vidas*, ou biografias, como os pintores que se dedicam em excesso às teorias e à perspectiva perdem em naturalidade e como, por excesso de minúcia, a sua pintura se torna seca, feita de linha hirtas.

Assim, a *pintura transparente* está também próxima de uma qualidade de diáfano quando reserva algo quer do caráter vago do olhar, como da humidade e da poeira solta, em suspensão, da atmosfera. Vasari louvou o *sfumato* de Leonardo, os contornos indecisos da pintura que oscilam entre o visto e o não visto e que, assim, dão a ver mais do que o que é dado⁶⁰. Uma visão através da transparência não é perfeitamente pura, implica que se faça na densidade vibrante de um atravessar. Na lembrança de Gasquet, Cézanne afirmou: «A natureza não é em superfície, é em profundidade. Nessa superfície as cores exprimem essa profundidade. Sobem desde as raízes do mundo. São a sua vida, a vida das ideias.»⁶¹

Hubert Damisch, na sua *Theorie du nuage*, fala de uma arte das brumas: «Nascidos da distância (ou de uma grande proximidade), da obscuridade, da bruma, o *sfumato*, o *mezzo confuso* fazem com que os contornos dos objetos não se distingam muito da atmosfera, aquela que aparece então como o elemento fundamental da representação.»⁶²

Como elemento fundamental da representação, a perspectiva atmosférica (em Leonardo nomeada também perspectiva do desaparecimento) revela o modo do transporte colorido da luz. Também chamada perspectiva aérea, consiste na criação de uma ilusão de profundidade que se obtém pintando-se os objetos mais distantes com

59 Sontag, *Ensaio sobre fotografia* [1977], p. 31.

60 Cf. Vasari, “Life of Leonardo da Vinci”. In *Lives of the artists* [1550].

61 Gasquet; Cézanne, 1912-13, p. 85.

62 Damisch, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture* [1972], p. 192.

cores menos saturadas e menor contraste de luz e sombra, com menos detalhe e nitidez de perfis, segundo o conhecimento empírico de que há um certo desaparecimento das coisas na distância. É um modo de perspectiva mais intuitivo e simples do que a perspectiva linear, contudo, difícil de teorizar com rigor pois, como questiona Louis Marin em *De la lumière, de l'ombre, du récit*, «como medir a densidade do ar impalpável? A intensidade luminosa ou colorida?»⁶³. Trata-se de colocar em jogo a humidade, a refração e a reflexão mas, também, a luz diurna e a noite, o claro e o obscuro, o fogo e a sombra e, aí, nesse cruzamento, fazer da cor a vida da pintura.

Assim, a eficácia da imagem pictórica reside numa força visual imprevista por teorias, ou pelo rigor de um desenho. L. Marin refere como, de resto, o próprio espaço real é visto enquanto sobreposição de transparências: «O espaço é uma espessura de ar transparente e esta é de *cor branca*; o espaço é dado teórica e fisicamente como luz branca ou luz *natural*, ou seja, como a soma da totalidade das cores do espectro: o branco é a *cor do ar*»⁶⁴. A perspectiva atmosférica representa a *cor do ar* e o percorrer de um espaço mais ou menos denso (de vapor, de poeiras onde se detém a luz), um percorrer pelo olhar que *atravessa*. A própria luz branca é gerada na transparência da atmosfera, que recebe todas as cores; na pintura é no entrelaçar das suas tintas sobrepostas que se opera uma transformação em luz e, aí, realiza-se também um trabalho do diáfano.

Aqui pode ser questionado: se o som é audível sempre enquanto ressonância, poderá definir-se uma essência vibrátil no visível? Quanto à pintura, será essencialmente movente a pintura transparente?

Pode pensar-se numa poética do vago em pintura – e na sua vibração como o modo visual da ressonância. Trata-se, na pintura, não só de fazer os contornos difusos (como, de facto, o são na nossa visão da realidade onde apenas nos é dado a ver de um modo focado numa pequena parte da retina), como de fazer o ar circular nas imagens pintadas. É aí que as pinturas *que representam* são vívidas, quando representam o espaço – o vão vazio que criam – são vívidas na representação da transparência e, sobretudo, quando evocam a possibilidade da abertura de um mundo. Seguindo a leitura de Alberti feita por Damisch, a pintura deverá ser movimentada tomando o movimento da atmosfera, do ar:

63 Marin, “De la lumière, de l'ombre, du récit”. In *Détruire la peinture* [1977], p. 192.

64 *Ibid.*, p. 194.

deve-se em cada movimento procurar a graça e a beleza. Ora, os movimentos mais agradáveis de todos e os mais vivos são os movimentos de baixo para cima, *em direção ao ar*, ou seja, aqueles que contrariam a gravidade e manifestam a liberdade dos corpos. E o mesmo ainda para os cabelos. *Simile alle fiamme*; e para as vestes, se o seu peso se dirige então naturalmente para o solo, *para baixo*, será bom que o vento os eleve e os agite, o vento que sopra *através das nuvens*.⁶⁵

Contudo, é evocada também a necessidade de precisão na representação do vago e afirmado exímio o pintor que sabe captar as subtilezas do claro escuro, as transições ténues, as nuances cromáticas de um modo certo, seguro. O impreciso, o vago, conduz o olhar ao movimento, a uma errância – é graciosidade que seduz o olhar. Será, nessa pintura desejável, devolvido, transmitido, o apelo sedutor do visível que sentiu o pintor face ao real?

A pintura convida, atrai o olhar a uma errância no interior da sua superfície escavada, superfície tornada espaço pela cor tornada luz. Essa é a forma do apelo da *pintura-janela* ou da *pintura/espelho*: feita de olhar devolvido. Depois, se o olho parece projetar a luz, e se há a ideia de que o sol vê, a pintura transparente, idealmente e essencialmente luminosa, poderá fazer com que cada um se sinta visto? A pintura pode ser pensada como rosto?

2. O rosto da pintura, a transparência da pele

A transparência de que aqui se fala é, como se disse, também a que deseja o pintor para o seu olhar que, num extremo, atravessa as coisas (muitas vezes se descreveu o seu olhar enquanto penetrante, agudo, cortante), um modo de ver sobre o qual teorizou Alberti, referindo a necessidade de uma visão perfurante na pintura mais próxima do real (assim considerada perfeita). Alberti criticou aqueles que diziam que o pintor se interessa apenas pelas superfícies, contrapondo que «para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois envolvemos de pano, da mesma forma, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal forma que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo»⁶⁶.

Talvez a pintura trabalhe sempre o percurso completo da distância que vai do interior (ou do longínquo) à superfície. Aos pintores, no decurso da história, na maioria

65 Damisch, 1972, p. 154-5. Cf. Alberti, 1435, livro II, §45, pp. 119-120.

66 Alberti, 1435, livro II, §36, p. 108.

do género masculino, interessou o corpo e o rosto feminino, a sua graça, o seu movimento, a sua carnação e a cor, elementos do nu e do retrato.

O facto de a pele ter uma ténue propriedade de transparência conduziu Didi-Huberman a abordar uma loucura no pintor: uma insanidade gerada no processo da busca de tal propriedade diáfana em pintura, na representação da carnação. Essa loucura, segundo o autor, conduz a um delírio do toque, a um delírio do ver.

Em *La peinture incarnée*, o sangue é aquilo que dá vida ao quadro, a matéria universal que faz o seu corpo divino (Didi-Huberman fala mesmo de um vermelho mítico que, ao secar, tende a escurecer, a *coagular*). A pintura *encarnada* tem alma – um *sopro* na sua vivacidade – quando representa o colorido em ato da pele. Os pintores procuraram-no, primeiro, na natureza, na pintura viva das faces jovens, ainda transparentes. Diderot escreveu: «Disse-se que a mais bela cor que havia no mundo era esse rubor adorável cuja inocência, juventude, saúde, modéstia e pudor coloriam as faces de uma jovem; e assim se disse algo não somente subtil, tocante e delicado, mas verdadeiro»⁶⁷. O rubor feminino acusa a diafaneidade da própria pele. É uma coloração temida para quem, sem querer, se expõe, revelando um segredo (que pode dizer o seguinte, quando todo o rosto é olhar: *se coro quando te vejo é porque não consigo deixar de te ver sem me incendiar*). Há sempre um *tu* a quem se dirige tal modo de incêndio, o vermelho de um interior, de um íntimo, à flor da pele.

Mas, paradoxalmente, corar, expor, é ao mesmo tempo um revestir, uma veste: nela se expõe um segredo, algo se mostra, no mesmo movimento em que o rosto recua, com o baixar das pálpebras, ou seja, mostra-se enquanto recuar. Didi-Huberman escreveu: «A carnação que é pele e que é sangue, a carnação será como a própria cor do ser olhado de um corpo, tanto quanto ele é desejado. O rubor vem para a pele (o sangue vindo daí, do fundo, para a superfície), quando o olhar, como se diz, *perfura*, perfura a pele».⁶⁸ O tom vermelho do rubor é, assim, a cor do *ser olhado* e o encarnado (que, na carnação, não é o vermelho, mas uma transparência) é a «a voz da carne»⁶⁹, um modo tão sincero quanto descontrolado de uma revelação no corpo. A cor da pele oscila do rubor à cólera, da palidez (a falta de vida, do sangue) à melancolia (em que o olhar e o

67 Diderot, *Ensaio sobre a pintura* [1766], p. 49.

68 Didi-Huberman, 1985, p. 73.

69 *La voce della carne*, expressão de Fulvio Pellegrino Morato citada por Didi-Huberman do livro *Del significato de colore*, de 1535. Didi-Huberman, 1985, p. 24.

rosto se ensombram).

O vermelho do sangue é uma cor extremamente apelativa, a mais viva. Na pintura é muitas vezes o lugar da evidência da própria cor (quando a cor se vê enquanto cor), despertando o olhar e tornando-o também ardente, sensível.

Na representação do rosto a carnação – e o seu encarnado – pressupõe então uma transparência, um atravessamento presente nas teorias do retrato. A representação da pele pensou-se enquanto mistura das três cores primárias: o vermelho das artérias, o azul das veias e o amarelo da pele, um amarelo transparente tanto na pele real como na pintura, na qual se entrelaçam as cores. Retomando Diderot, a representação da carne, com o seu «branco untuoso», é o trabalho mais difícil do pintor, «uniforme sem ser pálido nem fosco, é essa mescla de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente, é o sangue, a vida que são o desespero do colorista. Aquele que adquiriu a sensibilidade para a carne deu um grande passo; o resto nada é em comparação. Mil pintores morreram e outros tantos morrerão sem tê-lo conseguido».⁷⁰

No conto de Balzac, *A obra-prima desconhecida*, que inspirou Didi-Huberman à escrita do seu ensaio, o misterioso pintor que desejava pintar a «mulher irrepreensível», de nome Frenhofer, também defende como a pele não pode ser tratada como um pano (como um revestimento) e diz, criticando a pintura de um colega, Porbus:

Não, meu amigo, o sangue não corre sob esta pele de mármore, a existência não enche com o seu orvalho purpúreo as veias e fibrilas que se entrelaçam em redes sob a transparência de âmbar das têmperas e do peito [...] ⁷¹
[...] fazeis às mulheres que pintais belas roupagens de carne, belos drapeados de cabelo, mas onde está o sangue que engendra a calma ou a paixão e que nos provoca efeitos particulares?⁷²

Depois o pintor, com gestos breves, rápidos, tratou de *corar* a figura na pintura que se tornou viva depois dessa «transusão de sangue».⁷³ Didi-Huberman refere como, na sua demanda da representação da carne, o pintor anda sempre próximo de fazer feridas⁷⁴ (quando, de súbito, um vermelho mais vivo transparece, chocante) e como o termo *carnação* é referente a uma interioridade, ao nosso lado sangrento – informe e

70 Diderot, 1766, p. 49.

71 Balzac, *A obra-prima desconhecida* [1845], p. 34.

72 *Ibid.*, p. 38.

73 Didi-Huberman, 1985, p. 20.

74 Cf. *Ibid.*, p. 25.

assustador (porque as feridas sempre assustam e repugnam) – mas, curiosamente, também usado para definir uma pele macia e tépida, uma pele clara, que respira.

Retém-se do trabalho do pintor que a cor não deve ser simplesmente colocada por cima daquilo que representa, é o seu ser em aparência, ou seja, a cor *em ato*, aquilo que dá à pintura a sua vivacidade. «É o desenho que dá forma aos seres; cabe à cor dar-lhes vida. Eis o sopro divino que os anima».⁷⁵ Diderot entende a cor como a alma da pintura (a alma tradicionalmente pensada enquanto fogo ou movimento, ou movimento de humores) e descreve a dificuldade do pintor ao querer representar a vida de um rosto sempre móvel, que *viceja e murcha* de acordo com as suas recordações enquanto posa, dizendo como é um suplício para o pintor «o rosto humano, essa tela que se agita, movimenta-se, alonga-se, descontrai-se, colora-se, empalidece conforme a quantidade infinita das oscilações desse sopro ligeiro e móvel a que se chama alma!»⁷⁶.

Destaca-se a variação da emoção que toma como tela o rosto. Na pintura uma *animação* interior, uma profundidade, faz com que a vida palpite, respire através do diáfano. A pintura comporta uma evanescência. Também o nosso olhar é atravessado por transparências luminosas, por cores que viajam, se cruzam, se entrelaçam. Retomando Didi-Huberman:

Diderot havia precedido Hegel chamando-lhe ele também *magia* a esse efeito de interferência e de absurdo que o colorido parece frequentemente impor à figuração no quadro: “não se entende nada dessa magia. São pinceladas espessas aplicadas umas sobre as outras e cujo o efeito transpira debaixo para cima. Umás vezes dir-se-á que é um vapor que sopraram sobre a tela; noutras uma espuma ligeira que lhe foi atirada.”⁷⁷

A superfície de um quadro, no seu respirar, é pele e, como tal, essencialmente sugestiva. Seguindo Pontévia: «Há uma certa identidade entre a epiderme do corpo feminino e a superfície do quadro». E segue-se: «Temos então direito de nos questionar de que são feitos os gestos do pintor quando ele pinta».⁷⁸

75 Diderot, 1766, p. 45.

76 *Ibid.*, p. 52.

77 Didi-Huberman, 1985, p. 123.

78 Pontévia, 1984-86, vol. 1, p. 61.

A pintura é um entrançado⁷⁹ de diferentes camadas de tinta, gera-se entre a superfície e a profundidade. Tal entrançado de planos intensifica a força da imagem – gerada pela relação das cores que espelham aquilo que foi a procura do pintor (também a sua força, na sua busca). Este, na pintura transparente, toca a estranheza do *entre*: a estranheza da eterna reversibilidade *entre* a superfície da tela e o fundo (sempre na contradição entre o real e o pictural), ou seja, entre a transparência da *janela aberta* e a opacidade da tinta (o pintor tanto toca a tela como algo que nela está representado um pouco à frente, ou mesmo ao longe). Depois, se o pintor sabe tornar a pintura sedutora nos movimentos da sua matéria, nas espessuras de tinta, nas transparências, nos brilhos ou opacidades, e se sabe criar um espaço no qual o olhar entra, então, quem vê poderá ficar com o seu olhar fascinado, seduzido também pela reversibilidade da tinta e da luz.

Há ar que circula na *pintura-janela*. E olhar devolvido. Esse é o tema (e a força) daqueles retratos que se dirigem a quem os vê. Em alguns as figuras não são recortadas num espaço, têm contornos suaves, muito difusos, parecendo a qualquer altura estar prontos para recuar e desaparecer no fundo de onde emergiram. O *sfumato*, já referido, revela esse interesse pelo movimento subtil, pela representação do próprio ar que circula por trás das figuras, um interesse que persistiu nas pinturas e nas palavras dos pintores. Lucian Freud, por exemplo, escreveu como «o pintor deve dar importância tanto ao ar que circunda o seu modelo como ao próprio modelo»⁸⁰. A pintura transparente representa o mundo de um modo vibrante e movente (de resto, se um dia, perante uma qualquer paisagem real, tudo estivesse perfeitamente imóvel, quanto não seria estranho, senão mesmo aterrorizador?).

A pintura – para os pintores que, na sua tarefa, desfiam os seus dias – não é um objeto mas, sobretudo, um verbo, uma ação, um certo procedimento, uma duração. A pintura é essencialmente metamorfose, movimento incessante. Essa pintura, que é acontecimento, nunca está perfeitamente instalada, nunca está perfeitamente pousada.

Pode ser estranha a sua exigência. Existem meios mais rápidos, mais eficientes (e mais limpos também) de colocar uma imagem numa superfície. No entanto, a pintura – enquanto resposta humana ao apelo do visível – é um modo de habitar, um modo de

⁷⁹ Abordado por Damisch no livro *Fenêtre jaune cadmium: ou les dessous de la peinture* [1984].

⁸⁰ L. Freud, *Some thoughts on painting* [1954], p. 221.

relação. Se motiva uma vida a pintar, tal acontece porque se prende e se alimenta da inquietude de uma visão que, nunca esgotando o seu desejo, é incapaz de acabar, de concluir a pintura, é incapaz de parar de interrogar (pintando) o visível. Depois, a própria matéria bruta, caótica da pintura (as massas pastosas, as velaturas, mesmo o cheiro das tintas) tem um papel determinante nesta sedução, pois as misturas, as tentativas dos toques, os sucessos e os erros geram desejo de descoberta e de entrega a esse apelo sensual da própria matéria líquida, ou seja, também dos seus humores transparece um forte apelo sedutor, sobretudo o apelo daquilo que não se domina.

A dificuldade do acabamento de uma pintura específica revela, também, como esta se relaciona com o desejo de tocar um extremo ideal que, como tal, não é atingível. A pintura não pode ser perfeitamente concluída (ficaria morta, *acabada*) e, como a realidade, treme e oscila. É nesse sentido que Pontévia refere o movimento, a respiração da pintura, abordando o interesse do pintor na representação de detalhes, de ornamentos, de tudo aquilo que torna a sua prática infinita: «não nos devemos deixar cair na armadilha da fixidez da pintura. Não é porque as suas imagens não são móveis que ela não tem por fim surpreender ou anunciar o movimento»⁸¹. Trata-se de uma "animação secreta", essa dos detalhes que tornam a imagem móvel, fazendo com que o olhar passeie, acaricie, recue ou se aproxime, detalhes que «são frequentemente constituídos por vestes, panejamentos, decorações; mas são também primeiro todos os detalhes das figuras, olhares, sorrisos e mãos»⁸².

Pontévia torna evidente como o pintar é um gesto de amor, afirmando como, em pintura, «a luz está enamorada pela sombra, ela banha-a docemente, suavemente, nessa intimidade discreta a que chamamos claro-escuro. [...] É essa ternura da luz e da sombra que explica quase toda a pintura do Ocidente»⁸³.

A pintura é imagem em devir, imagem em revelação, movimento, *video* (no seu sentido antigo, *eu vejo*), uma abertura ao movimento da visão. Se a visão da *revelação* de uma fotografia mostra a *vinda* de uma imagem, a imagem pintada pode mostrar isso também, pode ser imagem nascente, transparência sobre transparência, feita do adensar de uma profundidade.

É este modo, segundo um movimento na direção de um «aperfeiçoamento

81 Pontévia, 1984-86, vol. 1, p. 79.

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*, p. 26.

desejado», que faz com que a pintura pareça, em qualquer momento da sua execução, completa, ainda que possa estar inacabada, assim como Baudelaire a descreveu no trabalho do *Pintor da vida moderna*:

O Sr. G. começa com ligeiras indicações a carvão que não marcam senão o lugar que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados depois por aguarelas, primeiro, mais tarde retomadas e sucessivamente carregadas de cores mais intensas. No último momento, o contorno dos objetos está definitivamente delineado a tinta. A menos que os tenhamos visto, não suspeitaríamos os efeitos surpreendentes que se pode obter por meio deste método tão simples e quase elementar.⁸⁴

Trata-se de seguir, na pintura, o modo de um aparecimento que, embora se possa pensar em analogia com o movimento da revelação fotográfica, é suscitado pela própria matéria da pintura. As suas *águas*, as suas transparências, prestam-se a sobreposições, a sucessivos *aprofundamentos*, como foi defendido para a perspectiva atmosférica: a camada mais espessa de ar, que faz ao longe as montanhas azuladas é, na pintura, uma camada mais espessa de sobreposições de tintas aguadas, levemente azuladas. O movimento que faz a tinta mais espessa, mais densa, volumosa, faz também, simultaneamente, o caminho inverso no sentido da maior profundidade. Tornar a tinta mais densa escava a profundidade.

É uma construção da pintura que se opera pelo adensar de películas de tinta, um método difícil de descrever tanto quanto não pode ser premeditado, uma vez que é a imagem que parece ir exigindo, num lugar ou noutra, mais uma mancha, e de um modo contínuo até ao ponto singular em que já não é possível dizer que pinceladas estão por cima ou por baixo, em que o entrançado da pintura forma a luz e o espaço.

Há neste modo de pintar – que parte da tela em branco, com a sua candura própria – um sentido de destino e de irreversibilidade. Há expectativa e incerteza, um estado suspenso e atento aos movimentos da tinta, que correspondem ou surpreendem. E há acontecimento diário. A pintura é também um condensado de tempo, regista-o, tendo, por isso também, a importância dos objetos excessivamente tocados, manuseados (ao guardar o olhar e o gesto daquele que tanto olhou – porque um pintor tem sempre um olhar excessivo). Assim, transparece na pintura – de um modo que não transparece em qualquer imagem – a história do seu advento. O trabalho da matéria permanece nela,

84 Baudelaire, *O Pintor da vida moderna* [1863], p. 27.

ainda que indecifrável, incompreensível.

É por isso também que a pintura é tanto mais sedutora quanto mais parece impossível, verdadeiramente espantosa.

A pintura mostra aquilo que, no visível, tem um poder de perturbar, um efeito de aura, de evanescência e de aparição que comporta o próprio colorido. Se a cor existe nos limites, existe também um pouco abaixo dos corpos e um pouco além destes. A cor «não é colocada na superfície dos corpos, ela é um jogo lábil do limite, uma sobreposição de películas subtil, ela vacila de planos em planos no espaço, de acordo com o ar, de acordo com a água».⁸⁵ Didi-Huberman propõe uma pintura da *lucidezza*.⁸⁶ Esta será, então, uma tentativa de produzir um deslize, uma certa fremência.

A translucência, a lucidez e a chama

A pintura transparente mostra a aparição da luz.

Se a pintura recria a luz, se é um próprio *fiat lux*, é também uma forma de lucidez, apresentando a verdade da aparência, o surgimento. Como afirmou Heidegger, a obra torna *luminoso* o facto de que ela é: «Quanto mais essencialmente este abalo vier ao aberto, tanto mais a obra se torna surpreendente e solitária. *Que ela é* - eis o que se nos oferece no produzir da obra.»⁸⁷

A arte afirma existência. E há um louvor implícito no reconhecimento da graça, da dádiva, de poder ser contra o seu inverso. Na pintura persiste e, sobretudo, reside, o modo de um olhar aberto à origem, com o seu espanto e o seu amor pela vida – esta tanto mais vívida na consciência do espanto de que podia não ter sido.

Criar é trazer à luz, sendo a obra o lugar de um encontro e consciência da realidade. Nesse sentido toda a arte é *poiesis*, enquanto passagem do não-ser para o ser, sendo que, não só a poesia mas toda a arte pode ser poética quando deixa latente esse movimento de vinda, de advento, de origem. Se a filosofia recupera o espanto de existir, a pintura evoca o espanto da visão e, regressando ao texto de Merleau-Ponty, «a pintura nunca celebra outro enigma que o da visibilidade».⁸⁸

85 Didi-Huberman, 1985, p. 30.

86 *Ibid.*

87 Heidegger, “A origem da obra de arte [1935-36]”. In *Caminhos de Floresta*, p. 69.

88 Merleau-Ponty, 1960, p. 26.

A pintura e a filosofia aproximam-se, então, no seu arrebatamento, no seu desejo de tocar a realidade, transpondo a barreira do cotidiano e do hábito, a *opacidade* que é preciso atravessar para que haja um dispor do visível na sua profundidade. Segundo María Zambrano, num texto breve intitulado *A visão, a chama*, quando tal acontece, a visão é uma chama (novamente um ardor que se abre, um fogo). Na visão, afirma: «Tudo é revelação, tudo o seria se fosse acolhido em estado nascente». A chama é a abertura de um ver em primeira vez «rompendo a escuridão do sentido». A visão «acende-se assim, quando em liberdade a realidade visível se apresenta em quem a olha, a visão como uma chama».⁸⁹

A chama – esse pequeno fogo – produz de um modo indissociável o acender da visão e da beleza. «A chama que é a própria beleza, pura por si mesma. A beleza que é vida e visão, a vida da visão».⁹⁰ A visão é aberta ao espaço, é em transparência, atravessando distâncias, formando o canal (a vertigem que o olhar escava) que vai do nosso olhar às coisas, das coisas à limitação no nosso horizonte (linha onde projetamos o infinito). A beleza é a percepção – ou a atualização – de tal olhar nascente, um modo de ver e de viver, um modo do olhar que permanecerá, segundo Zambrano, naquele que o experimentou e que sempre guardará um vazio, uma disponibilidade. Esta gera uma atração, o desejo da recuperação de tal visão primeira, quando se abre, com a visão, a beleza: o brilho e o ardor que *apela*.

Esse olhar primordial gera também a consciência da vivência do enigma do visível. Num extremo, a pintura mostra, representando uma porção do mundo, o fundo e a surpresa do espaço aberto de um primeiro olhar, o advento e a possibilidade da abertura da visão. O olhar é *em chama*, quando o pintor permanece *entre o coração do mundo e o coração da visão* no seu modo de visibilidade secreta, segundo Merleau-Ponty:

A visão é o espelho ou concentração do universo sendo que a mesma coisa está ali, no coração do mundo, e aqui, no coração da visão, a mesma, ou se fizer questão, uma coisa semelhante, mas segundo uma similitude eficaz, que é analogia, gênese, metamorfose do ser na sua visão.⁹¹

Assim, o olhar sente o deslumbramento de *se ver a ver*, «a visão do pintor é um

89 Zambrano, “A visão, a chama”. In *Clareiras do Bosque* [1977], p. 55.

90 *Ibid.*, p. 56.

91 Merleau-Ponty, 1960, p. 27.

nascer continuado».⁹²

O olhar primeiro, o olhar abissal é também o olhar daquele que se vê a ver, a Ser – na chama, no brilho ou clarão, no *glantz*, a cintilação, na expressão de Freud, definindo a lógica do desejo, pensando no momento em que o sujeito se sente olhado, revelado.

A beleza é em revelação e ocultação, no brilho, na *chama*, mostrando que aquilo que é em qualquer momento pode não ser, como notou Pontévia, analisando o texto platónico *Fedro*. Neste, a beleza é definida enquanto modo extremo, mesmo superlativo, do fulgor – «Só a beleza detém essa parte, de ser aquilo que faz brilhar do mais alto clarão o logro do maior desejo»⁹³, o que conduziu Pontévia ao pensamento do conceito de cintilação: que acontece quando a luz deixa de ser um médium para, separada dos objetos, provocar a cegueira por um excesso de esplendor:

Essa suspensão da visibilidade que provoca o clarão da luz pura (separada) e a sua ofuscação revela subitamente que tudo aquilo que pode ser mostrado pode também ser retirado. É por isso que toda a cintilação prefigura a morte. [...] Os pintores, por exemplo, quando procuram fazer *vibrar* as suas cores, não perseguem nada mais senão essa cintilação que esconde e que mostra, e que mostra que o esconde.⁹⁴

Tal é retomado por Tomás Maia, no livro *Assombra*, onde é referido como a leitura de Pontévia é feita num terreno grego, entre Platão e Heidegger (necessariamente evocando o seu conceito de *Aletheia*). Recuando – na linha de pensamento do ensaio – a cegueira, causada pelo esplendor extremo, é a da figura do homem que ousa sair da caverna platónica (descrita no livro VII da *República*). «Poder-se-ia dizer que a ofuscação (o deslumbramento), para o filósofo, releva de uma falta de hábito passageira, para o artista de uma prática insistente de desabituacão»⁹⁵.

Essa cegueira – tão manifestamente tocante para pintores como Júlio Pomar, por exemplo – pode ser apontada na própria fisiologia do ver, como notou Derrida⁹⁶ e, depois, Mirzoeff⁹⁷. Se me vejo a ver a minha visão é cega para o mundo, tal é também um paradoxo encerrado no conceito de *pintura transparente*, o facto de a visibilidade

92 *Ibid.*, p. 30.

93 Platão, *Fedro*, 250d.

94 Pontévia, 1984-86, vol. 1, p. 28.

95 Maia, 2009, p. 96.

96 Derrida, *Memoires of the blind: the self-portrait and other ruins* [1990].

97 Mirzoeff, “Blindness and insight” e “The canon of blindness”. In *Bodyscape: art, modernity and the ideal figure* [1995], pp. 32-57.

ser possível por existir um fundo de invisibilidade. É neste veículo cego, que permite o atravessar de toda a luz, que se pode dar o deslumbramento. «Os artistas vêm tudo pelo olhar que os cegou dando a ver a transparência, o sem-fundo da visão»⁹⁸, escreveu T. Maia.

Então, se a beleza é sedutora é porque, mostrando-se enquanto esplendor, oculta um abismo. E todo o abismo, qualquer poço, qualquer caverna, qualquer olhar é sempre um chamamento, uma atração.

O princípio da sedução. O véu

A pintura transparente representa a diafaneidade da visão, mostra a vibração própria de um permanente aparecimento. Ela não se detém e, nesse movimento, encontra o seu princípio de sedução, o seu encantamento.

Pontévia refere como aquilo que *aparece*, o brilho, a claridade, a graça são propriedades do feminino (no seu texto, questiona o facto da nossa tradição identificar a beleza com a mulher⁹⁹ e nota como a primeira resposta à questão *o que é o Belo?*, no diálogo platónico *Hípias Maior*, é a de que Belo é uma «bela rapariga»¹⁰⁰ e isto apesar do louvor do corpo masculino na antiga Grécia, apesar do culto do herói). Será a beleza feminina porque a mulher é graciosa (o homem não o sabe ser?). Ou será graciosa, porque há nela algo de vago e de indefinido? De velado e de resguardado?

A Beleza (antes afirmada *apelo*, *chama* ou *fiat lux*), na *Iconologia*¹⁰¹ de Cesare Ripa, é alegorizada – numa descrição mais evocativa que a ilustração que geralmente a acompanha (de certo modo uma figuração monstruosa, feita a partir do texto de Ripa¹⁰²) – enquanto um corpo de mulher nu que se detém frente a um fundo de forma elíptica e luminosa (há linhas, que parecem raios de luz, que fazem parecer que a própria figura é uma fonte luminosa). Curiosamente não é possível ver os traços do seu rosto, uma vez que a beleza, segundo Ripa, se deve pintar com a cabeça perdida nas nuvens.

No livro de Hubert Damisch, *La théorie du Nuage*, pode-se encontrar a

98 Maia, 2009, p. 79.

99 Pontévia, 1984-86, vol. 1, p. 74.

100 Platão, *Hípias Maior*, 287d-e, p. 63.

101 Nela são descritos modos emblemáticos de representar diversos conceitos recorrendo a fontes egípcias, gregas ou romanas na justificação dos atributos de cada *figura*.

102 Ripa, *Iconologia* [1636].

ilustração referida, com a sua nuvem no lugar do rosto, uma nuvem demasiado sólida para poder deixar transparecer um eco de beleza, velada e indefinida. Em Cesare Ripa, se não se pode ver o rosto da beleza é porque o seu esplendor deriva da luz de Deus, do qual não se pode ver a face. É uma promessa encerrada, intuída na distância entre o que se pode ver e o que se imagina – o que, segundo Damisch, é a alma de toda a imagem. Para o pintor, a beleza no seu brilho é tão difícil de ver (porque fere e ofusca) quanto de representar.

A face da Beleza é inacessível, mostrada apenas enquanto promessa, ao ser oculta por uma densidade atmosférica, nublada; um velado que seduz e estimula o olhar da imaginação que completa, também sem certezas, de um modo vago e impreciso. A capacidade de sugestão e a de sedução são pares.

A Beleza, assim feminina, conserva o velado que provoca, escondendo enquanto atea, chama, mostrando-se e recusando-se. Salomé dança, duplamente velada: pelo seu movimento, não detendo a forma do seu corpo, e pelos véus que a fazem a mais sedutora; Gradiva é bela no seu avançar resplandecente e fascinante, bela porque se escapa, seguindo Freud, bela por não se deter: a graciosidade particular da imagem. Outras, as mais irrepreensíveis, as mais belas, simplesmente não se dão a ver (há um receio de que a beleza seja consumida pelo olhar). Serão sempre escritas histórias sobre misteriosas femininas? Como seria o rosto de Dulcineia imaginado por D. Quixote? E como seria, também, o rosto da mulher irrepreensível, Catherine Lescaux, que via o pintor Frenhofer, criado por Balzac? Mas terá o corpo amado – o corpo da beleza, o intocável, o invisível – de ser necessariamente feminino?

Não será Belo aquilo que tem o poder de gerar o próprio estado desejante e apaixonado?

Também num conto transmitido por Apuleio, a história de Psique e do Amor, é descrita uma interdição à visão. Mas é Eros, o Amor – e não Psique, a Alma, (a figura feminina) – que não pode ser olhado. Vaticinado por um oráculo como ser monstruoso, o Amor, que é belo, é o interdito.

Feminina, contudo, pode ser a zona obscura antes e depois da duração (na luz) da nossa vida, feminina talvez porque, afinal, homens e mulheres, nascemos de *mães*. A questão não é de género, mas a do humano, a daquilo que é mais próprio, daquilo que é mais constitutivo do humano: a pergunta sobre a sua origem que se apazigua no amor e

na criação, em formas de descendência.

O olhar do pintor – que *escuta* o apelo do visível – pode vacilar entre um querer ver e o medo de ver. Ceder ao extremo desejo da visão gera um temor (lendário entre os pintores) de cegueira: a forma de uma outra vidência, uma forma de loucura porque se a alguém fosse concedido um saber, um ver puro, seria preciso que algo se rompesse – uma rutura que se presente terrível, tanto quanto se a sente irreversível na intuição de que a visão de uma transparência sem resto levaria à morte, ou à cegueira, daquele que a essa visão cedeu. Surge a intuição de que tal pintor ousado já não seria um comum humano e que, desprovido de palavras e dos códigos do gesto, não nos saberia contar como é a visão em fenda cega, sem resto. Por isso a face da beleza não pode ser vista, por isso a beleza é velada, oculta por brumas como na imagem de Cesare Ripa e, precisamente por isso, atrai sem fim.

Todo o pintor tem a sua Eurídice, seguindo Maurice Blanchot a propósito do mito de Orfeu (também interdito de ver o objeto do seu amor). Blanchot refere o sentido obscuro que reúne a arte, o desejo, a noite e a morte, afirmando que não se pode fazer obra sem a «experiência desmesurada da profundidade»¹⁰³. A pintura que *figura* pode ser vista como um resgatar da vida à morte e é sobre o fundo de tal desejo, da saudade, que são descritos os mitos sobre a origem da arte.

«Cada quadro nos diz simplesmente que há mais qualquer coisa a ver»¹⁰⁴, a pintura mostra e esconde, segundo Pontévia, que nela apontou o princípio do erotismo, entre a ocultação e a ostentação, o princípio da pintura que sempre vela, esconde, mascara para que, nessa retirada, dê a ver que existe mais por trás da sua imagem, sendo assim promessa, embora nunca resgatada. Sobre a pintura: «a sua dupla função é ao mesmo tempo trespassar a realidade, perfurar a carne e no entanto tornar imediatamente invisível todo o traço dessa agressão»¹⁰⁵.

Pontévia refere como os pintores, colocando a nudez feminina no centro dos seus quadros, reconheceram «o desejo como fonte de energia de toda a produção figurativa e como intensidade secreta da representação»¹⁰⁶, dizendo também que talvez a arte nasça precisamente de um desejo que se dirige às coisas.¹⁰⁷

103 Blanchot, 1955, p. 226.

104 Pontévia, 1984-86, p. 136.

105 *Ibid.*, p. 18.

106 *Ibid.*, p. 48.

107 *Ibid.*, p. 25.

A pintura nasce da sedução do olhar – que deseja tocar pintando – vendo o não-ser e o ser das coisas e vendo o seu tempo, em saudade: respondendo ao apelo do Tempo. O olhar do pintor será comovido, um modo de olhar *em chama*, em primeira e última vez. Tal sedução permanecerá na pintura, naquilo que fica do trabalho do pintor na sua relação com a aparência, no seu debate entre o ver e a insuficiência incontornável da sua visão.

A pintura mostra, contudo, a verdade da aparência e o espanto das coisas, gerando um acesso renovado ao visível.

O imediato na visão não existe, assim como não existe uma linguagem sem história, sem regras, nem símbolos. Contudo, a transparência desejada da imagem comporta, transporta uma verdade, do mesmo modo que o silêncio (estupefacto) faz intuir aquele incompreensível a que acedemos apenas através de um vago pressentir.

Da Beleza – como a imaginou Cesare Ripa, de Dulcineia, de Catherine Lescaux, não se pode ver o rosto. Este deseja-se – tanto quanto se teme – numa alegria muito própria da pintura, na sua vivência e descoberta ativa, depois da melancolia, sentindo a vertigem do medo. Talvez a sua emoção surja de um caráter excessivo de alegria comovida, no momento em que o olhar é transbordado pelos seus próprios humores. Platão, no *Timeu*, evoca um modo de visão que não explicita. Depois de descrever de que modo as diferentes chamas, ou *fogos* (que são as diferentes cores) são recebidas pelo olhar, num momento (algo misterioso), parece falar de uma cor que não tem cor, um estranho fogo, talvez a pura luz. Diz que:

Quando se trata de um movimento mais pungente e de um outro género de fogo que choca com o raio de visão e o dissocia até aos olhos, irrompendo com violência pelas entradas dos olhos, dissolvendo-as, faz correr delas essa torrente de água e fogo a que chamamos *lágrimas*. Quando esse movimento, que é próprio fogo, se encontra com o fogo que vem do sentido oposto, um deles salta como um relâmpago, e o outro entra e extingue-se entre a humidade, gerando-se nesse alvoroço todo o tipo de cores; a esta impressão chamamos *ofuscação* e àquilo que a produz damos os nomes *brilhante e resplandecente*.¹⁰⁸

O olhar cega porque está transbordado, porque está comovido pelo brilho resplandecente. Como seria possível reter a visão, a *pintura* (feita de tal água e fogo), que então é vista, movente, através das tintas das nossas lágrimas intensamente

108 Platão, *Timeu*, 68A, p. 167.

vibrantes e coloridas? Seria bela, depois, a pintura que assim, literalmente, nos cegasse deixando-nos de olhar ferido, húmido, fascinado e ardente. Afinal, verdadeiramente, é possível pintar um olhar deslumbrado? Será possível o pintar de uma *pintura transparente*?



fig. 15 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco VI

Pintar a pintura

A pintura não é a representação de algo, isto ou aquilo, não é também a apresentação de formas ou cores. A figuração e a abstração não são termos que tenham de ser referidos para falar da pintura que é, primeiro, um modo de gerar uma imagem única, uma imagem que age de uma forma particular na presença de quem a cria e de quem a vê.

A pintura é uma imagem que nunca deixa esquecido o facto de ter sido uma vinda – e que guarda a sua história – e o facto de ter sido um gesto que pertenceu a um corpo.

Pintar é transportar matérias.

O que estás a pintar agora?

A pintura...



fig. 16 - Detalhe de pintura

II. 3 – O ENDEREÇAMENTO

*Para quem?/ Porque sim.
Sem destinatário. Fazer em pura perda
Desejar apenas permanecer. A abertura de um interior
A carta de amor*

*A verdadeira carta é, pela sua natureza, poética.*¹⁰⁹

Novalis

Para quem? / Porque sim.

A experiência da pintura, na qual *nunca se vive à superfície de si mesmo*¹¹⁰, pode acontecer em longas horas de silêncio, de um silêncio que impregna a própria matéria que é luz e tinta. Para o pintor tal vivência pode ser necessária como uma respiração, como intuimos, por exemplo, nas palavras de Cézanne, afirmativas da necessidade de viver na vertigem de um *aqui-agora*, um *aqui-agora* (que é *nunca-mais*) no relembrar e na paragem, no silêncio da *Questão* que torna o olhar comovido.

O evocar, o relembrar, o pensamento do visível na fuga do tempo, constrói as imagens. A pintura, carta de amor, é o corpo desse olhar líquido.

É um legado visual o que o pintor entrega? Um testemunho do seu olhar? Pintará para partilhar esse olhar sensível? Pintará para partilhar esse olhar construído *dentro* de si e nascido assim de um *vazio* que é tão íntimo? Ou pinta sempre, porque sim, sem que se ocupe com o pensamento da partilha?

Pensando *O endereçamento* refletir-se-á sobre as aspirações do artista acerca do destino das suas obras. No seu fazer *dá* a obra ao mundo. Porque é que é possível afirmar que uma obra é algo como uma carta, um endereçamento, e porque é que esse endereçamento se pode considerar amoroso? Para o justificar procuraram-se testemunhos de escritores, pintores e poetas que o afirmam.

Que o pintor não pinta somente para fazer exposições (para que o seu nome

¹⁰⁹ Novalis, *Fragmentos de Novalis*, p. 33.

¹¹⁰ Expressão de Proust, 1913-1927, vol. V (“A prisioneira”), pp. 64-65.

creança e para que as obras adquiram valor e preço) parece evidente se pensarmos que há (e houve) pintores que pintam, ainda que nunca ganhem nada; ou que pintam nunca mostrando as suas obras, indiferentes a qualquer crítica.

Há aqueles pintores que encontram no gesto de pintar o seu maior ganho. Poderão pintar apenas para permanecerem numa certa vivência? Poderá um pintor pintar só para si? Existirá aí, ainda, um endereçamento? Ou, por outro lado, poderá pintar – numa carta de amor literal – para alguém específico? (*para os teus olhos?*) Ou para os olhos de cada um, dos muitos que podem formar um público?

Ou seja, se a obra é, aqui, afirmada enquanto carta, para quem faz o artista a sua obra? Quem será o destinatário? Existirá na verdade um? A disparidade de opiniões – que parecem, cada uma, verdadeiras e que, no entanto, se contradizem entre si – tornam esta questão difícil de abordar e, neste momento, esta escrita só pode enunciar uma contradição.

Partir-se-á do princípio de que aquilo que caracteriza uma obra na sua génese é o facto de esta surgir do imperativo de um apelo, de um *ter de ser*. A obra nasce então como resposta que comporta, por sua vez, um apelar, um endereçamento. Ou seja, a obra nasce de um gesto de endereçamento e, por isso, clama necessariamente por um outro (que recebe). Ao mesmo tempo, o artista age sob a coação de uma fidelidade que implica que faça, de certa maneira, *para si*, no sentido em que ele tem de agir liberto das opiniões dos outros, sendo comum a noção de que um artista não poderá estar constrangido àquilo que dele é esperado por um público. É algo contraditório este fazer para outro sem se ocupar dele. Aparentemente contraditório, ver-se-á.

Impõe-se a questão: A que é que o artista é fiel?

E intui-se a resposta: o artista é fiel à própria exigência daquilo que *tem de ser* feito, que *tem de ser* dito. O artista é fiel à necessidade de endereçamento.

Nesse sentido, um capítulo do livro de Antoni Tàpies – intitulado *A prática da arte* – questiona no seu título: *Uma arte para os ricos?* O pintor refere como o artista procura sempre mostrar as suas obras e como a venda das mesmas é algo posterior, sendo que o artista só é livre quando o seu fazer não nasce de uma necessidade de subsistência¹¹¹ mas de um impulso profundo, de «uma coisa importante que se tem de

111 Cf. Tàpies, *A prática da arte* [1970], p. 137.

dizer e que é projetada na obra de arte»¹¹². Outros testemunhos são afirmativos de uma necessidade de liberdade essencial.

Uma obra pode servir uma ideologia? Pode ter um *programa*? E uma obra que nasce de uma necessidade de contestação, da manifestação de uma dor, pode ser algo como uma carta de amor, como se pretende aqui afirmar acerca de *toda* a obra? Encontrou-se uma resposta, também, nas palavras de Tàpies. Sendo catalão afirma, nos seus textos, como sente o drama político de Espanha e como esse conflito surgiria nas suas obras ainda que não o desejasse. Afirma como no trabalho de ateliê integra o sofrimento, as experiências dolorosas, continuando a manifestar, como todos os homens, o combate que visa preservar os autênticos valores humanos. No entanto refere como esse não deixa de ser um gesto amoroso:

Se pensarmos que a arte pode ser um meio para atingir o conhecimento, é absurdo recriminar o artista que se mete em questões de ética ou de política. O único conhecimento autêntico nasce do amor universal; e quando amamos, sofremos diante de qualquer forma de opressão e ditadura; e desejamos lutar pela liberdade, pela justiça e por tudo o que eleve a dignidade humana.¹¹³

Talvez seja pela existência deste amor universal que se desculpa ao artista que não participe na vida pública, assim como é dito por Merleau-Ponty, no livro *O olho e o espírito*: «Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que ultrapassasse qualquer outra urgência [...] obstinado a tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que nada acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém se queixa.»¹¹⁴ Há algo *fundamental* que não se relaciona diretamente com um engajamento político nem com a sua indiferença.

Henri Michaux afirma como não há boa poesia com patronatos, que o poeta não coloca na poesia o que quer, que «Não é uma questão de vontade, nem de boa vontade» e que «Em poesia, vale mais sentir um estremecimento a propósito de uma gota de água que cai em terra e comunicar esse estremecimento, do que expor o melhor programa de entreatada social.»¹¹⁵ De que se trata, então?

Talvez a arte surja da relação íntima com a sua própria necessidade. Ou seja, a sua finalidade não pode ser a de servir patronatos, mercados, juízos de críticos ou

112 *Ibid.*, p. 47.

113 *Ibid.*, p. 52.

114 Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* [1960], p. 17.

115 Michaux, «A verdadeira poesia faz-se contra a poesia» [1936] in *Gratuita*, p. 216.

públicos. A obra é soberana se não for submissa. Isso é afirmado por George Bataille numa carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor. Bataille contesta aí o modelo de Sartre – o de uma relação entre a literatura e o engajamento político – afirmando como a arte (a literatura) não pode ser reduzida a um servir, a uma utilidade, à ação dos homens. O escritor fala de algo que nos faz divinos, que existe no limite do suportável, fala da soberania da vida: «a vida é desejo daquilo que pode ser amado sem limites» afirmando como «ninguém, por mais que queira, pode servir a *um* senhor (seja lá quem for esse senhor) sem negar dentro de si a soberania da vida.»¹¹⁶

Repete-se aqui que o artista faz porque tem de ser fiel àquilo que *tem de ser*, ao apelo do que exige ser transmitido, *porque sim*.

Nesta questão María Zambrano é também clara e precisa. No texto que introduz o livro *O homem e o divino*, refere a «ação humaníssima», a ação que é «ainda mais de oferenda», «o escrever só, sem finalidade, sem projeto, porque sim, porque é assim»¹¹⁷. O *porque sim*, afirma a incapacidade de responder à questão do porquê das obras que são marcadas pela urgência que é o seu *ter de ser*. Um pouco antes, Zambrano escreveu – evocando «a falta original que embacia tudo o que se escreve pensando que será publicado»¹¹⁸ – que, tendo escrito sem pensar na publicação, quase todas as páginas que dá, dando-as ela, «parece que são elas próprias que partem *como fugindo da queima*»¹¹⁹.

São muitos os criadores que afirmam essa *falta original*, essa espécie de pecado artístico que parece ser o criar para um público. Rilke é bastante severo neste assunto quando escreve ao jovem poeta. Nas cartas viu-se como Rilke disse ao jovem poeta que a resposta estaria em si e que

[...] quando desse voltar-se para o seu interior, quando desse mergulhar na sua própria essência resultarem “versos”, não lhe ocorrerá sequer perguntar a alguém se esses “versos” são bons. Também não fará nenhuma tentativa para que as revistas se interessem por esses trabalhos, pois terá para com eles um sentimento de posse muito estimado, verá neles um fragmento e uma voz da sua vida. *Uma obra de arte é boa quando surge da necessidade. Na sua forma de origem está, o seu veredicto: nenhum outro é possível.*¹²⁰

Para Rilke, uma crítica nunca poderá ser justa com a obra que nasce de uma

116 Bataille, «Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor» [1950] in *Gratuita*, p. 287.

117 Zambrano, 1955, p. 11.

118 *Ibid.*, p. 10.

119 *Ibid.*

120 Rilke, 1903-1908, pp. 36-37.

solidão infinita. Face às obras só o amor de um semelhante pode ser justo, face às obras «Só o amor as pode apreender e preservar e ser justo para com elas»¹²¹. A relação com um público, ou com uma crítica, implicará um desvio, um desvirtuar do fazer que quebra a fecundidade do artista. Tal é, também, a tese de Walter Benjamin, escrita em 1925 no texto *A tarefa do tradutor*. Aí lê-se:

*A relação com o recetor em lado nenhum se revela fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística. E isto não só porque cada relação com um público determinado ou com o seu representante é um desvio, mas mesmo porque o conceito de um recetor “ideal” é prejudicial em todas as explicações teóricas sobre arte, pois estas devem manter-se pura e simplesmente sob a pressuposição da existência e da essência do homem. A arte pressupõe a sua essência corpórea e espiritual, mas não a atenção a qualquer das obras. Porque nenhum poema é válido por relação ao leitor, nenhum quadro em relação ao contemplador, nenhuma sinfonia em relação ao auditório.*¹²²

O que é criticado, por diversos autores, é a perda da liberdade ou até a entrega à vaidade («What a fine dancing shoes!»¹²³). Barthes refere mesmo a falta de liberdade que pode ter aquele que se diz artista porque

Para lá do amador, acaba a fruição pura [...] e começa o imaginário, isto é, o artista: o artista frui, sem dúvida, mas a partir do momento em que ele se mostra e faz ouvir, a partir do momento em que tem um público, a sua fruição deve estar conforme uma *imago*, que é o discurso que o outro sustenta sobre o que ele faz.¹²⁴

Também para Tàpies não se pode exigir ao artista que na «sua luta por uma coisa vital e talvez premente, recorde que está a trabalhar para que amanhã o coloquem num pedestal», o importante será o deixar de uma marca real, uma «comunicação viva» que perdura ainda que as obras desapareçam ou sejam armazenadas pelos ricos¹²⁵.

A convicção de que se deve fazer *para si* pode mesmo atuar nas obras, por exemplo, na recusa de as acabar (como é descrito por Élie Faure, acerca de Cézanne que podia deixar obras nos campos, esquecendo ou manifestando um desdém pela obra feita), na repugnância pela ideia de exposição ou publicação, mesmo na negação de se afirmar *artista*. Tal pode não se referir tanto a uma modéstia como ao desejo de que o

121 *Ibid.*, p. 45.

122 Benjamin, *A tarefa do tradutor* [1923].

123 Andersen, *The red shoes* [1845], citado no capítulo I.

124 *Ibid.*

125 Tàpies, 1970, p. 141.

seu fazer seja puro e livre. E sempre nascido de uma solidão.

Os críticos! Esses Huysmans!... Sempre tive vontade de escrever isto a todos os que me andam à volta: três coisas constituem o fundo do ofício, perante as quais há trinta e cinco anos me esforço e nunca haveis de tê-las; três – escrúpulo, sinceridade, submissão. Escrúpulo perante as ideias, sinceridade perante nós mesmos, submissão perante o objeto... [...]. Trabalharmos sem acreditar em ninguém, tornarmo-nos fortes. O resto nada vale.¹²⁶

Sem destinatário. Fazer em pura perda

Retoma-se ainda a contradição – aparente – de um gesto artístico que se afirma distante do pensamento de um público futuro e que, no entanto, é afirmado um endereçar, uma entrega. Tentando uma resolução começar-se-á por refletir acerca de um fazer que, aparentemente, não tem destinatário, um fazer «*em pura perda*». Esta expressão é título de um ensaio de J. C. Lebensztejn¹²⁷ que tem como tema, precisamente, o trabalho dos artistas que sempre procuraram *a sombra*, um lugar discreto. No texto de Lebensztejn são abordadas obras, de certa maneira invisíveis, e artistas que tentam simplesmente fazer o melhor possível: «Mas não é isto ser-se artista? Fazer arte onde menos se espera, por razão nenhuma, gratuitamente, e com a consciência de que em breve ela desaparecerá?»¹²⁸. O autor afirma que há uma ética nessa estética do invisível, da transparência, e que, no final, «a pura perda ganha sempre»¹²⁹.

Pode-se encontrar nos artistas um desejo de permanecer em obra de uma forma livre – livre também na privacidade de não ser reconhecido. Tal desejo gera os anonimatos (e a forma de anonimato que é o pseudónimo), de certa maneira, uma vontade de ter a liberdade do amador que não tem de se expor ao juízo alheio, que produz por fruição pura, sem competição, sem exigências senão aquelas que ele próprio dita. Nas palavras de Roland Barthes, o amador é «aquele que não mostra, aquele que

126 Cézanne; J. Gasquet, *O que ele me disse* [1912-13], pp. 133-135.

127 O ensaio, intitulado *Em pura perda*, encontra-se no catálogo, *Cinema e pintura*, pp. 217-236. Este que reúne os textos das conferências de um ciclo da Cinemateca Portuguesa dedicado às relações entre o cinema e a pintura.

128 Lebensztejn, “Em pura perda” [1998]. In *Cinema & Pintura*, p. 228.

129 *Ibid.*, p. 232.

não se faz ouvir»¹³⁰ embora possamos vir a fruir a sua obra, sem que ele o saiba ou sem que ele tenha feito a obra para a nossa fruição. Tal implica a coragem de permanecer no gesto que cria, ainda que não lhe seja dado um valor, ainda que o fracasso espreite e mesmo acreditando que o fracasso é irremediável, que chega sempre, como afirmou Lebensztejn. Como já foi dito, o ganho estará no próprio fazer, na permanência nesse estado suspenso e incerto entre a glória e o fracasso, incerto do destinatário, embora – pensa-se aqui – nunca indiferente a este.

Pressente-se também uma outra necessidade...

O desejo da entrega ao prazer de estar escondido, de fazer em segredo e em expectativa – pensando num efeito futuro (e, porque não, como um apaixonado que escreve uma carta, nessa doçura do projeto e da espera, que foi abordada no princípio deste capítulo, sobre *a câmara escura interior*).

A arte é a escrita do segredo que ressoa em cada um, uma escrita que pode exigir uma ação também secreta por aqueles que querem que o seu íntimo permaneça inconfessável, que o seu desejo não se dissolva no afirmado, que permaneça inaudito, de certa maneira sagrado. É um pouco como amar e não querer falar disso. Há coisas que não são para dizer, que não são para mostrar.

Desejar apenas permanecer. A abertura de um interior

Mas o segredo, ainda que seja oculto de alguém, ou de algo como um público, implica aqui (no pensamento da criação da obra) uma passagem, ou um grito num buraco, como o da história infantil¹³¹. Ainda há aí, no entanto, uma transmissão, pois o grito fica guardado, deixando livre quem gritou, deixando esse alguém liberto do cuidado de guardar o espanto daquilo que tinha mesmo mesmo de ser dito.

E quando o que tem de ser dito é apenas a urgência de permanecer? E quando o artista *quer ficar* em voz e em imagem? Poderá isto contradizer a exigência de liberdade anteriormente referida? Contradiz a necessidade do artista ser indiferente ao seu *ser artista*? Ou seja, é possível ser indiferente a um público e desejar *ficar* na forma da durabilidade das suas obras? (E mesmo que a sua imagem persista no tempo da sua

130 Barthes, *O óbvio e o obtuso* [1982], p. 194.

131 *O rei com orelhas de burro*.

morte?)

Intui-se uma resposta positiva: é possível desejar apenas permanecer, é possível desejar permanecer ainda que seja escondido. *Guarda-me* é o que parece dizer o poeta criado por Kierkegaard, o poeta que escreve numa das suas cartas: «De si, como sabe, nada exijo, exceto que me seja permitido permanecer»¹³².

O artista – como todo o humano – deseja permanecer e deseja ser amado. Pontévia questiona como é que alguém se torna pintor, como é que alguém decide passar a sua vida a criar imagens¹³³, e encontra uma motivação: «desde que a criança se sente admirada por aquilo que faz, essa gratificação constituirá por si só uma razão suficiente para continuar.»¹³⁴ Todo o pintar ou desenhar é também algo que se mostra, havendo um prazer na ostentação, na exposição e, mesmo, no partilhar de objetos que são tão íntimos, tão pessoais, até de os partilhar com pessoas estranhas.

E há uma alegria no encontro com o outro, no reconhecimento, uma alegria que, segundo Delacroix, é um campo favorável para o pintor: «A glória não é para mim uma palavra vã. O rumor dos elogios inebria-nos com uma verdadeira alegria. Foi a natureza que colocou estes sentimentos em todos os corações»¹³⁵.

Há necessariamente um prazer, uma alegria na partilha: desejo de tocar o outro e desejo de que o outro nos invada.

O endereçamento de que se fala aqui é possível nos casos de solidão e nos artistas que desejam uma partilha. Se isso é possível é porque existe um *outro* a quem se dirige – destina – a obra, um *outro* que não é um público ou alguém específico (ou um autor que cria *para si*), mas uma abertura: a possibilidade de um espaço de receção. A obra dirige-se ao abismo que toda a interioridade é.

Numa narrativa de Thomas Mann lemos como uma obra pode ser gerada desse desejo de tocar o outro – aqui numa relação amorosa mais literal. Na voz de um escritor que é personagem, de nome Tonio Kröger, fala de uma obra gerada por desejo de ser compreendido, de ser aceite pelas pessoas comuns. Tonio Kröger escreve por amor, permanecendo sempre escondido. Durante a narrativa – que conta a sua vida – vamos vendo que amor é esse: um amor intimamente relacionado com o desejo de *ser normal*,

132 Kierkegaard, 1843, p. 121.

133 Cf. Pontévia, 1984-86, vol. II, p. 53.

134 *Ibid.*, p. 54.

135 Delacroix, *Diário*, p. 61.

na expressão do narrador, e de viver na harmonia dos seres, um desejo também invocado por Blanchot, sobre os escritores:

Escrever, eles não o desejam, a glória é-lhes vã, a imortalidade das obras desgostosa, as obrigações do dever são-lhes estranhas. Viver na paixão feliz dos seres, eis o que eles prefeririam, – mas as suas preferências não são tidas em conta, e eles próprios são postos de parte, impelidos à solidão essencial da qual eles não emergem senão escrevendo um pouco.¹³⁶

Tonio Kröger, desde a infância – desde logo quando entende ser *algo diferente* – deseja apenas ser amado, deseja ser, de certa maneira, popular. Um amigo, Hans Hansen, é a sua primeira paixão e é a ele que se dirige no texto, usando o *tu*, dizendo interiormente, em pensamento, o que nunca ousaria formular por palavras àquele que ama: «quem me dera ter os olhos azuis como tu, pensava ele, ser tão normal e viver em tão boas relações com todo o mundo como tu. [...] Ser como tu...»¹³⁷. Acabando por esquecer Hans, aos 16 anos apaixona-se pela loura Inge: «Como aconteceu isso? Ele tinha-a visto mil vezes; um fim de tarde, porém, viu-a sob uma luz especial. [...] Nesse fim de tarde levou consigo a imagem dela»¹³⁸. No entanto, porque ele é *o rapaz de quem se riem*, o seu amor permanece inconfessável, secreto. Apesar disso, ele sente, nesse amor impossível, que vive: «Sentir como é maravilhoso que forças vivas e melancólicas se agitem em nós e saber que aqueles a quem queremos nos enfrentam alegremente inacessíveis, isso dói.»¹³⁹ Talvez um dia se deixem de rir, pensa. Então Tonio Kröger esquece Inge e dedica-se à sua obra: «Ele não trabalhava como alguém que trabalha para viver, mas como alguém que não quer senão trabalhar [...]. Ele trabalhava em silêncio, fechado, invisível [...] as grandes obras só surgem sob a pressão de uma vida dura, que aquele que vive não trabalha e que é necessário estar morto para se ser de facto um criador»¹⁴⁰. Tonio Kröger, num diálogo central do livro, conversa com uma amiga, uma espécie de par, uma pintora, Lisaveta. O seu diálogo é sobre *o que é ser um artista*. Aí Tonio Kröger afirma que «Nenhum problema, mas nenhum no mundo, é mais torturante do que o talento artístico e o seu efeito no homem»¹⁴¹, confessando depois o seu amor pela vida. Mais tarde, um dia, num hotel e inesperadamente, volta a rever

136 Blanchot, 1955, pp. 60-61.

137 Mann, *Tonio Kröger* [1901], p. 13.

138 *Ibid.*, p. 19.

139 *Ibid.*, pp. 25-26.

140 *Ibid.*, p. 32.

141 *Ibid.*, p. 41.

Hans Hansen e Inge, agora casados, «Tinha-vos eu esquecido? Perguntou, Não nunca. Nem a ti, Hans, nem a ti loura Inge. *Vocês foram aqueles para quem eu trabalhei, e quando recebi aplausos, olhei secretamente à minha volta, para ver se vocês lá estavam...*»¹⁴². Pensa aí novamente, «ser como tu Hans!...», «Viver livre da maldição do conhecimento e da tortura que é a febre criadora, viver, amar e louvar numa vulgaridade bem aventurada»¹⁴³. O livro termina com a transcrição de uma carta a Lisaveta, uma carta em que afirma que a imposição inescapável da vocação artística conduz ao desejo pela normalidade e que aquilo que faz do literato um poeta é o seu «amor burguês pelo humano, pelo vivo, pelo normal.»¹⁴⁴ Um amor profundo e secreto que, diz ele, é aquilo que o faz fecundo, um amor «feito de nostalgia, de uma inveja melancólica, de um bocadinho de desprezo, de uma felicidade muito casta.»¹⁴⁵

A obra surge do desejo de tocar o outro. O amor faz escrever na sua direção, seguindo o desejo de Tonio Kröger, sendo a voz que se dirige, o apelo ao outro – como no *Cântico dos cânticos*, a entrega do vazio de si (é isso o amor, desejar que o outro nos invada e avançar na direção do vazio do outro). Seguindo Barthes: «A linguagem é uma pele: esfrego a minha linguagem contra o outro. É como se tivesse palavras de dedos ou dedos na extremidade das minhas palavras. A minha linguagem treme de desejo. [...] envolvo o outro nas minhas palavras, acaricio-o, toco-lhe.»¹⁴⁶

Também foi dito como basta ao artista viver amorosamente solitário em arte, ignorando o recetor das suas obras, como um amador, fazendo em segredo, fazendo para si. O que é certo em ambos os modos, em ambas as posturas, é um facto que o gesto artístico obedece a uma estranha obrigação: a de responder ao que soa como um apelo.

A contradição inicial dissolve-se no pensamento de que aquilo que o artista lança é, em todos os casos, algo como uma intimidade aberta. Esta procura a intimidade de um outro, daí que uma obra dirigida a alguém possa tocar todos. Por isso, criar *para ninguém* (ou para alguém) poderá também ser *criar para todos*, ou criar apenas porque há algo que se sente como uma obrigação, uma dívida a honrar, algo a retribuir, *corresponder*. Nas palavras de Van Gogh – que viveu e escreveu sobre a consciência de ter poucos anos para deixar obra – «Não me interessa o mundo, a não ser porque tenho

142 *Ibid.*, pp. 84-85.

143 *Ibid.*, p. 85.

144 *Ibid.*, p. 93.

145 *Ibid.*

146 Barthes, 1977, p. 98.

uma dívida para com ele, e também a obrigação (visto haver deambulado nele durante trinta anos) de lhe deixar, por gratidão, algumas lembranças sob a forma de desenhos e pinturas feitas [...] para exprimir um sentimento humano sincero»¹⁴⁷. A obra é dirigida a um íntimo (universal), num endereçar necessariamente amoroso. Importa o gesto do endereçar, o destino da obra será o da vida, abertura inquieta, viva.

A carta de amor

O artista cria a obra – endereçando-a – porque não pode guardar para ele um segredo assim transmitido.

Ou:

A obra é uma oferenda, carta de amor, quando não pertence ao seu autor (ele apenas transmite algo que lhe é dado como um segredo). A obra é carta de amor quando nasce, vimos, da escuta de um apelo. Também o caráter gratuito da obra que, como qualquer existência, *não tinha de ser*, faz dela uma dádiva. Sobretudo, a obra é uma oferenda quando, nascendo de um apelo, se dirige a todos, à possibilidade (sem fim) de se fazer sentir, por sua vez, como apelo que toca os outros. É tocante a obra feita *por amor*.

Philippe Lacoue-Labarthe publica¹⁴⁸, em 1978, uma carta de amor escrita em Estrasburgo e dirigida a uma mulher, no mês de Julho de 1977. Importa aqui focar este texto em particular, uma vez que é nele encontrada a afirmação explícita de que uma obra que não é algo como uma carta de amor é nula como obra.

O texto, intitulado *La lettre c'est une lettre*, questiona a razão da escrita, uma questão que surgiu de uma interrogação da voz feminina que gerou aquela carta. Esta, diz Lacoue-Labarthe, no diálogo entre ambos e, sem nunca o ter formulado, não fez senão lançar a questão: *o que é que é importante para ti?* Entre essa pergunta, nunca formulada e nunca respondida, tornam-se – cada um para o outro –, pode ler-se, «o mais próximo inacessível». Dirigir-se-ão um ao outro no «rumor contínuo do tempo» ao

147 Van Gogh, *Cartas de Van Gogh a seu irmão Léo* [ed. 1968], p. 248.

148 A carta de Lacoue-Labarthe é publicada num volume intitulado *Misère de la littérature*, que reúne textos de diversos autores.

longo de um «diálogo docemente mortal»¹⁴⁹.

Lacoue-Labarthe confessa a sua incapacidade de escrever como trabalho, criticando as produções académicas, o tom de certos textos (virtuosos, laboriosos) que, fazendo afirmações que podem ser justas, e até pertinentes, não são, contudo, verdadeiras, e explica o seu sentido de verdade num texto: «Entendo com isso: que não são honestas, sem necessidade, não obedecendo a nenhuma obrigação ou compulsão, a nenhuma exigência, não atravessando aquele "é preciso" que eu pouco a pouco, vi surgir em Hölderlin e em Heidegger.»¹⁵⁰

É curioso como afirma que *a arte da morte da arte* (para ele a obra sem a preocupação de ser obra) é a mais artística¹⁵¹. Lacoue-Labarthe pressente uma outra necessidade, a do endereçamento e afirma:

O essencial é não deixar de escrever. Vou dizer isto, que vem dar ao mesmo: o essencial é não se impedir de escrever. E, conseqüentemente, é aqui que quero chegar (é aí que está a urgência), de se obstinar a dirigir-se, ou dirigir-se, vejo bem, é de facto mais justo. Estou disposto a sustentar que *um texto que não é uma carta de amor, ou qualquer coisa desse género, é nulo*.¹⁵²

E conclui que *é preciso* escrever – e sem parar – e assim «passar o *seu* tempo e a *sua* vida.»¹⁵³

O gesto artístico está no endereçamento, o que é testemunhado pelos próprios artistas nos seus escritos. Rilke, nas cartas ao jovem poeta, narra como a arte surge de uma transmissão, como o artista *faz* porque tem de ser fiel àquilo que *tem de ser*, ao apelo do que exige ser transmitido. Por isso o artista não possui, apenas transmite. Seguindo Rilke, que fala da fecundidade da criação: «aqueles que vivem mal este mistério, que se enganam (e são bastantes), apenas o perdem para si próprios; mas transmitem-no *como uma carta fechada*, – e sem o saberem.»¹⁵⁴

A arte é um apelo na distância, visando um encontro, uma coincidência – literalmente um *cair junto* – num lugar íntimo.

Paul Celan entende o poema também como endereçar – na imagem de uma mensagem numa garrafa lançada ao mar. Para o poeta, o poema é algo que visa atuar

149 Cf. Lacoue-Labarthe, “Lettre (c'est une lettre)” [1977]. In *Misère de la littérature*, p. 56.

150 *Ibid.*, p. 66.

151 Cf. *Ibid.*, p. 63.

152 *Ibid.*, p. 71.

153 *Ibid.*, p. 72.

154 Rilke, *Cartas a um jovem poeta* [1903-1908], p. 53.

nos tempos:

O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperanças – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também neste sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo. Para onde? Em direção a algo de aberto, de ocupável, talvez a um tu apostrofável, a uma realidade apostrofável¹⁵⁵.

A poesia está a caminho, tem um rumo ao encontro de um Outro. Por isso Celan afirma também como os poemas são oferendas com um destino, chamando o outro¹⁵⁶. Também Jean Genet, no texto sobre Giacometti, refere como a obra se destina à humanidade, a todos ao longo dos tempos – aqueles que se transformarão numa *vasta legião de mortos*¹⁵⁷.

Talvez aqui a questão não tenha sido verdadeiramente *Para quem faz um artista?* O foco sempre esteve no gesto de uma entrega. Isto, sobretudo, porque a obra não é, como foi já referido, algo que o artista possua. A obra é sem pertença.

O apelo contém um segredo imperioso, duradouro, parecendo ele próprio aspirar a sair, a ser transmitido, a ser dito pelo artista, isto seguindo Proust, para quem tudo o que deve durar aspira a sair do que é frágil e perecível, *nessa mesma noite*. Essa mesma noite, na narrativa de Proust, é a noite em que morre Bergotte, o poeta admirado pelo narrador do *Tempo perdido* – um texto revisto por Proust pouco antes de morrer – «O que se pode dizer é que tudo se passa na nossa vida como se nela entrássemos com o fardo de obrigações contraídas numa vida anterior»¹⁵⁸ – e refere como não há nada que explique que «o artista ateu se sintia obrigado e recomeçar vinte vezes uma obra quando a admiração que ela virá provocar pouca importância terá para o seu corpo comido pelos vermes». A não ser a necessidade (a estranha necessidade, que se torna imperiosa) de fazer obra. E continua, dizendo que

Todas estas obrigações, que não são sancionadas na vida presente, parecem pertencer a um mundo distinto, fundado na bondade, no escrúpulo, no sacrifício,

155 Celan, *Arte Poética: o meridiano e outros textos*, p. 34. A frase, muito citada, foi proferida pelo poeta no momento da entrega de um prémio literário em Bremen, em 1958.

156 Lendo Celan, Catarina Domingues, numa dissertação de Mestrado em Pintura apresentada à Universidade de Lisboa em 2013, pensa o encontro com este *outro* (no encontro amoroso, no encontro com a obra).

157 Cf. Genet, *O ateliê de Alberto Giacometti* [1957], p. 21.

158 O episódio da morte de Bergotte encontra-se no vol. 5 (“A prisioneira”), na pág. 180.

num mundo completamente diverso deste, e do qual saímos para nascer nesta terra, porventura antes de para lá voltarmos para tornarmos a viver sob o império dessas leis desconhecidas a que obedecemos porque trazíamos em nós o seu ensinamento, sem sabermos quem nele as havia traçado: essas leis de que nos aproxima todo o trabalho profundo da inteligência [...].¹⁵⁹

O segredo viaja de obra em obra, de corpo em corpo. Nas palavras de Roberto Calasso, sobre Proust, trata-se do «transmigrar de um corpo imortal, que usa o corpo do autor como um invólucro provisório e o abandona o mais cedo possível, como medo de ser sufocado.¹⁶⁰ Esse corpo, a resposta a tal apelo, a obra, é *a carta de amor universal*. Calasso escreve sobre a literatura absoluta entre autores: uma «comunhão de Santos, onde o mesmo fluido circula de obra em obra, de página em página» sendo que entre as diferentes obras «umas respondem às outras por uma ligação de afinidade muito mais forte do que as que pode vincular à época, às tendências – e até à fisiologia e ao gosto do autor».¹⁶¹

É esse o endereçamento que, no final, resta afirmar: a carta de amor universal que toda a grande obra é, a passagem de um apelo da Natureza, do mistério, do vivo que atravessa com um frémito os homens, que atravessa cada um. Emily Dickinson:

This is my letter to the World
That never wrote Me –
the simple News that Nature told –
with tender Majesty

Esta é a minha carta ao Mundo
Que nunca Me escreveu –
As simples Notícias que a Natureza contou –
com a sua terna Majestade

Her Message is committed
To Hands I cannot see –
For love of Her – Sweet – contrymen –
Judge tenderly – of Me¹⁶²

A sua Mensagem é entregue
A Mãos que não posso ver –
Pelo Seu amor – Doces – concidadãos –
Fazei de mim um terno juízo

A obra é uma resposta que apela – e uma carta ao mundo. Para a pintora Agnes Martin, uma pintura é uma celebração da realidade naquilo que ela tem de sublime, de misterioso e belo. A obra responde à vida repetindo-lhe a beleza e a sublimidade, *representando* assim o seu próprio apostrofar. Nesse sentido «a obra de arte é uma celebração da realidade»¹⁶³. Num dos seus escritos a pintora refere como num vaso

159 *Ibid.*

160 Calasso, *A literatura e os deuses* [2001], p. 162.

161 Calasso, 2001, p. 162.

162 Dickinson, *Poemas e cartas* [ed. 2000], p. 52. Poema 441, c. 1862.

163 Martin, *Writings*, p. 113. Do texto “What is real?”.

chinês: «Podemos sentir o que ele [o artista] sentiu olhando para o seu trabalho. A mesma resposta é dada continuamente por mais de mil anos. Provando a sua realidade. É isso que é a arte. Não existe algo como arte “contemporânea”. Quaisquer materiais podem ser usados mas o tema é o mesmo e a resposta é a mesma para toda a arte»¹⁶⁴.

164 *Ibid.*, p. 96.



fig. 17 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco VII

Epígrafe para um silêncio

(que li numa carta, assim:)

«Talvez a vida, na sua intensidade máxima, seja apenas isto: a procura da posição – da deposição – de um corpo sobre uma pedra.»

«A pedra representa o êxtase absoluto, a serenidade absoluta, o estado morto e angélico das coisas» (Teixeira de Pascoais)



fig. 18 - Detalhe de pintura

III.
RESSONÂNCIA



fig. 19 - Jacques de Bié, *Pintura*, c. 1636.
Xilogravura do livro, de Cesare Ripa, *Iconologia*

III. RESSONÂNCIA

(A voz na obra continua a arder)

É próprio da arte o efeito que esta exerce sobre quem com ela contacta. Este *efeito* é entendido aqui como uma ressonância. Neste último momento fecha-se o ciclo que tem sido enunciado assim: o que levou o artista a criar continua a atuar nas suas obras; ou, o que nos toca na arte – aquilo que nela é *apelante* – é o que levou o artista a fazer a obra, aquilo que ele sentiu como um apelo.

A convocação à obra – o apelo *escutado* pelo artista (no capítulo I) – foi pensada evocando-se um reduto de silêncio. Também em *Ressonância*, um termo que evoca um fenómeno acústico (e mesmo musical), é pensado o *apelo* como algo que provoca silêncio – o silêncio que, estando na origem das obras, se *abate* também no momento em que alguém se sente tocado por um objeto de arte. Este silêncio, como *ressonância*, inclui um sentido de propagação.

Parece que se fala aqui de um som sem som. O apelo da obra ressoando – através das imagens (nas pinturas, por exemplo) ou dos sons – provoca a instauração de algo como um espanto que é já estranho ao som e à visão, algo que sentimos como uma perturbação. Nas palavras de Blanchot: «Sem dúvida que há uma espécie de apelo, e ele não pode vir senão da própria obra, apelo silencioso que, no ruído geral, impõe o silêncio.»¹

Este capítulo fecha, então, um ciclo – onde se procura sublinhar que entre a criação da obra e a sua receção existe um movimento de correspondência. Na continuidade do último ponto do capítulo anterior – com a ideia de que a obra é uma carta de amor – este terceiro momento inicia-se com o ponto 1. *A carta aberta*, onde é desenvolvida a noção de uma persistência das obras (que atravessam o tempo e o espaço). Pensar-se-á que há algo transversal, comum a todas as obras (uma correspondência ou um diálogo também entre elas – uma *propagação*). No ponto 2. *O soar do apelo na obra, silêncio*, é trabalhado o modo como a obra se dá enquanto apelo, ou enquanto presença que provoca um emudecimento. No último momento, 3. *Pintura, arte do silêncio*, é reafirmado o argumento completo (com o seu carácter cíclico): primeiro, abordando o silêncio do pintor que, de certo modo *amordaçado*, tem o seu

1 Blanchot, *L'espace littéraire* [1955], p. 259.

olhar aberto; depois, pensando o apelo mudo da pintura, a sua eloquência; e, por fim, refletindo sobre o silêncio que a pintura produz em quem a vê, um silêncio que gera, depois, a infinidade de discursos.

Segue-se agora, também, o pensamento de que criar implica uma transmissão amorosa – ao serem os seus objetos inscrições que surgem como respostas a um apelo, a algo como um desejo que pede, que exige uma correspondência do seu fruidor. Nesse sentido a obra é um objeto expectante. O desejo que levou o artista à criação da obra habitá-la-á sempre.

Uma obra existirá apenas ao tornar-se *intimidade*, assim como o afirma Blanchot ao dizer que a obra existe, que se cumpre, quando «a obra é a intimidade daquele que a escreve e daquele que a lê»².

Intimidade é um termo chave neste terceiro capítulo (onde se pensa algo passional) em que a fruição é desenvolvida enquanto encontro íntimo. Esta *intimidade* teve, neste estudo, o nome de *câmara escura interior*. Esta câmara foi, no primeiro capítulo, o lugar de escuta – onde o artista sente a sua vocação; no capítulo II, foi o lugar de inscrição do apelo – a região onde se formou o endereçamento a um outro, o lugar de uma passagem; no capítulo III, a intimidade é a região onde o fruidor escuta o que ressoa através da obra.

Quem contacta com uma obra sente que algo lhe é transmitido, sente um eco no seu interior, no âmago do silêncio.

2 Blanchot, 1955, p. 15.

III.1 – CARTA ABERTA

A persistência vital das obras
Ressonância infinita
A carta de amor universal
A obrigação de responder, de devolver
O imperativo da interrogação perante a obra

*Não sei quem classificou este estado:
ser ferido de morte e de imortalidade.*³

Vincent van Gogh

A persistência vital das obras

A obra de arte será aqui entendida como *carta aberta*, uma carta dirigida – no seguimento do afirmado no capítulo anterior – a todos, ou a ninguém (dirigida, talvez, ao seu próprio futuro). Começar-se-á a pensar na sua *ressonância infinita*.

Ressonância infinita

Uma obra, de um modo essencial, é aberta ao porvir. É aberta, desde logo, à infinitude das interpretações, o que estimula em nós noções de liberdade e de eternidade. Tal aspeto da obra – um dado muito trabalhado⁴ – será apenas apontado aqui.

Ao contrário do que acontece no âmbito das ciências, em que uma teoria pode suplantar outra (conduzindo a uma ideia de progresso), no âmbito da criação artística observa-se a intemporalidade das grandes obras. *Persistência vital* é uma expressão usada por Walter Benjamin no texto *A tarefa do tradutor*, já referido, para dar conta dessa sobrevivência das obras. É, aí, afirmado: «é num sentido completamente não metafórico que o pensamento da vida e da persistência da vida nas obras de arte deve

3 Van Gogh, *Cartas de Van Gogh a seu irmão Théo* [ed. 1968], p. 335.

4 Uma das contribuições mais conhecidas nesse sentido é a de Umberto Eco na sua definição de *Obra aberta*. Com este título, Eco publicou uma coletânea de ensaios, em 1962, onde descreve um modelo teórico que define algumas características da arte do seu tempo. É frisado que o fruidor está implicado na construção final da obra de arte, que terá várias interpretações.

ser compreendido»⁵. Benjamin destaca como a *persistência vital* dos objetos artísticos se relaciona com a sua capacidade de alteração, com a «metamorfose e renovação do vivente» que é possível porque há sempre um escapar do seu sentido, que se mantém *fugitivo*: «Quanto mais elevada for a forma de uma obra, tanto mais esta mesma se mantém ainda traduzível, no contacto fugitivo com o seu sentido»⁶.

Também entendemos de maneiras diferentes a mesma obra em tempos diferentes – e sentimos sempre a mesma surpresa, contactamos sempre em *primeira vez* as obras verdadeiramente tocantes. Pelo mesmo motivo, obras com séculos de existência produzem hoje efeito. Isso deve-se a uma abertura essencial dos objetos artísticos, deve-se à sua *anima* inesgotável. As obras têm ressonâncias infinitas.

As obras de arte produzem respostas infinitas, polissemias. Se as obras, ao nosso contacto, resistem livres, incertas e sem fim, é porque a relação com uma obra não se gere dentro da nossa capacidade – limitada – de compreensão. Há uma entrega a algo infinito, a algo mais vasto.

Quando o fruidor procura a vivência das obras, indo de obra em obra, percebe como a sua procura é inesgotável, ou um agir no infinito. Tem-se então uma ideia da grandeza e da abundância da tarefa humana, da vivacidade do seu pulsar.

A carta de amor universal

Há algo comum entre as obras, algo que circula e que exige ser transmitido, que vai viajando pelo tempo de obra em obra, nunca se detendo. Tal gera uma ressonância entre obras de diferentes tempos, gera um diálogo ininterrupto fundado numa transmissão.

Este diálogo (e a noção de que a obra é objeto de leituras infinitas – leituras que geram, por vezes, outras obras) foi o tema da exposição, já referida, comissariada por Paulo Pires do Vale na Fundação Calouste Gulbenkian⁷, em 2012. O prefácio do catálogo tem como epígrafe uma citação do texto de Lacoue-Labarthe, *Lettre (c'est une lettre)*, muito destacada no capítulo anterior: «Estou disposto a sustentar que um texto

⁵ Benjamin, *A tarefa do tradutor* [1923], disponível online.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Tarefas infinitas: quando a arte e o livro se ilimitam* esteve patente na Galeria das exposições temporárias, de 20 de Junho a 21 de Outubro de 2012.

que não é uma carta de amor, ou alguma coisa desse género, é nulo»⁸. A exposição (as obras que aí se reuniram) e, sobretudo, o argumento que a consolidou deve ser agora explicitado, uma vez que se aproxima daquilo que aqui se defende, pensando ainda o carácter universal do amor que gera correspondência entre as obras.

O autor começa por afirmar que o ensaio (ou a exposição, que é assumida por Vale como uma outra forma de ensaio) não impõe uma resposta unívoca, uma *verdade*: «Heterodoxamente propõe hipóteses, abre fendas, conduz a aporias, retoma a indagação... Uma *tarefa infinita*: que vem de trás e que nos ultrapassa.»⁹

No catálogo da exposição é referido que *Tarefas infinitas* é uma expressão de Edmond Husserl proferida na conferência intitulada «A crise da humanidade europeia e a filosofia», de 1935. Aí, Husserl afirma que a Europa é um lugar espiritual e não somente geográfico, referindo que existe um sentido teológico cujo início se pode fazer coincidir com o aparecimento da filosofia grega. No séc. VI a. C., afirma, dá-se o surgimento do homem com *tarefas infinitas*. Vale explicita como, antes do surgimento da filosofia, a cultura e o desenvolvimento humano se geriam na finitude e como, depois, se entendeu que havia uma infinitude essencial nas possibilidades teóricas da filosofia, da ciência, da cultura e do conhecimento em geral, o que foi algo como uma revolução para o homem¹⁰.

Segundo Husserl, o que surge é um interesse vital, essencial, pelo desenvolvimento do pensamento – e a noção de um conhecimento universal que é, também, uma prática comunitária. Nenhuma teoria é cristalizada nem qualquer modo de pensamento concluído, individual e único. A tarefa, diz Vale, «abre-se ao que a antecede e a ultrapassa. Ao que foi e ao que virá»¹¹. A criação, assim, não surge nunca do nada: «o livro e a obra de arte apresentam-se como “tarefas infinitas”. *Impelidos por um amor que envolve e ultrapassa os indivíduos: uma paixão pelo que vem*»¹².

Vale refere como a sabedoria, a filosofia, para os gregos, inclui o amor e refere como este amor é também uma *experiência comunitária*:

[...] de uma comunidade que sabe que existe por meio das obras que criou, cria ou criará. Uma carta de amor, ou seja, texto sobre esse movimento fecundo e

8 Lacoue-Labarthe, “Lettre (c'est une lettre)” [1977], p. 71.

9 Vale, *Tarefas infinitas* [2012], p. 12.

10 Cf. Vale, 2012, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 17.

12 *Ibid.* É meu o destaque.

pregnante de futuro. Amor criador – adjetivação redundante e desnecessária: o amor é sempre criador. Movimento de aproximação que resulta em transcendência: em criação que nos ultrapassa. Por ele se continuam obsessivamente estas *tarefas infinitas*: o livro, a arte, o pensamento.¹³

Seguidamente se desenvolverá a ideia de que este amor é uma experiência comunitária, pensar-se-á como o amor pelo saber soube aproximar os homens através das obras¹⁴ (de um modo que não é limitado por constrangimento temporais ou geográficos). É o amor, e não um programa estético ou um dever, que induz alguém ao desejo de ir sendo seduzido de obra em obra. É o amor gera a filiação que podemos encontrar entre artistas.

Encontrar-se-á, através dos tempos, uma espécie de sociedade secreta que partilha algo que circula, talvez, *subterraneamente*. Federico Ferrari defende a existência de uma *aristocracia da arte*, propondo que a arte não é democrática mas que se funda nas relações de uma *comunidade restrita*, e afirma: «A aristocracia da arte é a comunidade eletiva daqueles que reconhecem uns nos outros a excelência na prática criativa», tratando-se do «simples reconhecimento silencioso entre almas diversas que partilham a mesma essência, poderemos até dizer: uma mesma ética do fazer – neste caso, do fazer da arte»¹⁵.

Há algo nas obras que as atravessa, ressonâncias entre elas que se geram, também, nos diálogos operados pelos seus autores. Diálogos que, como afirma Ferrari, são infinitos: «No silêncio das imagens reside o segredo desta comunidade, à qual basta a força de um olhar para reativar a potência criadora da arte, na certeza de uma posteridade que a acolherá sem reservas, renovando-a até ao infinito»¹⁶.

Por isso toda a arte tem um tempo contemporâneo, é atual no seu atravessar da temporalidade¹⁷. Por isso também o artista – *do seu tempo* – se relaciona de um modo ativo com as obras que lhe são anteriores e, por isso também, se projeta no futuro numa obra que é, afinal, comum. As palavras de Van Gogh são lúcidas ao afirmar-se «ferido de morte e de imortalidade», referindo que, apesar dos pintores poderem não se sentir

13 *Ibid.*

14 Friedrich Schiller na obra *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e de outros textos* [1792-1795] procurou demonstrar que o debate estético é um agregador dos homens. O sentido comunitário é fortalecido no exercício da partilha do gosto.

15 Ferrari, “Aristocracia da arte”. In *A persistência da obra* [2011], p. 94.

16 *Ibid.*, p. 98.

17 Tal é defendido por Agamben no texto – “O que é o contemporâneo” [2006]? In *Nudez*, pp. 19-29 em que, seguindo Nietzsche, começa por afirmar que *contemporâneo é o intempestivo*.

próximos da sua morte, sentem que a sua arte é um projeto que não respeita apenas a sua vida, mas parte de um «elo na cadeia dos artistas»¹⁸.

Também nos escritos de Tapiès encontramos a noção da existência de um elo entre os artistas, de uma comunidade: «não acreditamos que algum poeta ou artista tenha sentido por si só. Que compreendê-los é relacioná-los com os poetas e os artistas do passado. Que um artista é válido em função de um conjunto chamado tradição»¹⁹. É curioso como, seguidamente, Tapiès destaca que, nessa tradição, a arte se relaciona com uma ideia de «inteligência viva, meditação profunda, diálogo» – e como «tudo era feito por puro afeto e puro amor»²⁰. Influências são também *coincidências*, uma espécie de *cair junto*.

Virgínia Woolf, como Rilke, escreve também a um jovem poeta. Na sua carta propõe àquele que lhe pede conselhos que nunca pense em si em termos de *contemporaneidade*, que não se autodenomine moderno ou conservador, ou mesmo como líder de uma qualquer novidade. Propõe uma atitude que diz ser bem mais humilde e menos espetacular mas, para ela, «de longe mais interessante». Diz ao jovem que pense em si como

[...] um poeta em que habitam todos os poetas do passado, de onde nascerão todos os poetas do futuro. Tem em si um toque de Chaucer e algo de Shakespeare, Dryden, Pope, Tennyson – para citar apenas os mais respeitáveis de entre os seus antecessores – agitam-se no seu sangue e por vezes desviam a caneta um pouco para a direita ou para a esquerda. Em suma, é uma personagem imensamente antiga, complexa e contínua e, por isso, trate-se com respeito [...].²¹

Woolf não entende que o poeta possa ter uma voz original ou única e escreve ao jovem que o tratará «não como um poeta no singular, mas como vários poetas num só»²².

Sobre os pintores e a pintura o pensamento pode ser análogo. Encontramos na relação com os outros artistas, e com as obras dos museus, a via do diálogo e do entusiasmo apaixonado. O pintor relaciona-se sempre com a história da pintura que o precedeu, sendo sempre um pintor do seu tempo também pela distância com que

18 *Ibid.*

19 Tapiès, *A prática da arte* [1970], pp. 64-65.

20 *Ibid.*, p. 69.

21 Woolf, Carta a um jovem poeta. In *Cartas a jovens poetas*, pp. 100-101.

22 *Ibid.*, pp. 101-102.

observa as imagens do passado. Os processos de citação e de evocação de obras antigas – os os movimentos de contestação ou diferença – são evidências disso.

Um dos diálogos já referidos entre Gasquet e Cézanne trata precisamente a relação do artista com o museu. O diálogo passa-se no Louvre e, nele, ouve-se Cézanne a comentar que, querendo ser original, tinha desejado em tempos que tudo (o conteúdo do Louvre) ardesse e como isso era, no fundo, uma ignorância – pois os pintores antigos sabem levar os jovens *pela mão*, ensinando a pensar. Pode-se então ler: «Por que não se há de aproveitar todo esse trabalho, por que se há de negligenciar essa formidável contribuição? Sim, o Louvre é o livro onde aprendemos a ler»²³. No entanto, na teoria pictórica de Cézanne, se o museu ensina a ler, o espírito só estará solto na contemplação da natureza.

Uma aprendizagem terá sempre algo de *libido sciendi*, assim como é defendida por George Steiner, no ensaio *As lições dos mestres*. O humano tem, de um modo essencial, um amor pelo conhecimento. Este amor une também os homens nas relações de influência como – o que é central no livro de Steiner – na relação mestre-discípulo, na relação de uma certa paternidade, de uma filiação. *O Banquete* de Platão é, também, um diálogo sobre o *eros* do ensino, sendo um mestre definido, nas palavras de Alcibíades, como aquele que nos faz sentir vergonha²⁴. No contacto com um mestre um discípulo sente-se, de certo modo, exposto de um modo que não controla; o discípulo, arrisca-se aqui afirmar, sente-se *aberto*.

Steiner começa por propor três modelos centrais nas relações entre discípulos e mestres: o primeiro modelo é afirmativo de que alguns mestres destruíram os seus discípulos; o segundo de que alguns discípulos subverteram, traíram e arruinaram os mestres; e, por fim, afirma que existe um terceiro modo de relacionamento:

A terceira categoria é a da troca, a de um *eros* construído numa base de confiança recíproca e, de facto, de amor (o “discípulo amado” da Última Ceia). Mediante um processo de interação, de osmose, o Mestre aprende com o discípulo ao mesmo tempo que o instrui. A intensidade do diálogo gera amizade no sentido mais elevado do termo. A relação pode incluir simultaneamente a clareza de visão e a insensatez do amor.²⁵

Steiner destaca a importância do exemplo, referindo como o ensino pode ser

23 Gasquet, *O que ele me disse* [1912-13], p. 107.

24 Cf. Platão, *O banquete*, pp. 31-32.

25 Steiner, *As lições dos mestres* [2003], p. 11.

silencioso, e, também, a importância da oralidade, sendo que, através da referência a uma carta de Nietzsche, é afirmado como «O melhor, o essencial, só pode ser comunicado *de um ser humano para outro*, não pode nem deve ser tornado “público”»²⁶. O bom professor é aquele que põe em marcha uma obsessão, aquele que levanta *a questão* infinita.

São inúmeras as referências – e em diversas áreas – em que surgem homenagens públicas a mestres, referências que têm, com frequência, um caráter tocante ao serem escritas na ausência daquele que foi (e que *é* sempre), de um modo particular, amado. Apenas citando algumas referências que já foram evocadas neste estudo, Rilke, nas cartas ao jovem poeta, louva tanto Rodin como Jacobsen, cujos livros, afirma, são para serem amados (Rilke refere como *o amor que emana dessas obras* determinará a existência, as vivências do jovem poeta). Rilke conta como foi nessas obras que aprendeu a natureza da criação e o que nela há *de profundo e perpétuo*.²⁷ Foucault, na conferência conhecida pelo título *O que é um autor?*, inicia o seu discurso com um elogio público ao seu mestre, afirmando como sente a ausência de uma voz que lhe foi indispensável e com quem não deixa de estabelecer um diálogo: «é ainda o meu primeiro mestre que procuro ouvir inelutavelmente. [...] na medida em que a ausência é o lugar primeiro do discurso, permitam que esta noite me dirija a ele em primeiro lugar.»²⁸

Que um mestre pode apelar à continuidade do seu pensamento na pessoa do discípulo é intuído na própria tese de Foucault. Segue-se o pensamento de que, no final, o pensamento do mestre é apenas um passo de um movimento de um pensamento mais vasto. Pode ler-se nos fragmentos de Novalis: «A nossa vida é, ao mesmo tempo, independente e absoluta. Nós morremos *só em certa medida*. A nossa vida deve ser membro, em parte, de uma maior comunidade de vida»²⁹. Também o prefácio dos volumes que reúnem os escritos de Pontévia, escrito por Philippe Lacoue-Labarthe, é um elogio àquele que fez com que ele entendesse, pode ler-se, o infinito murmúrio do saber, o que o fez através da sua própria obstinação e da sua generosidade. Lacoue-Labarthe frisa como só amando o saber se pode *dá-lo*, e isto quando o saber não é soma

26 Nietzsche em carta a Franz Overbeck citado por Steiner, 2003, p. 98.

27 Cf. Rilke, “Cartas a um jovem poeta”. In *Cartas a jovens poetas*, pp. 41-42.

28 Foucault, *O que é um autor* [1983], pp. 30-31. Este *dirigir-se* foi evocado no capítulo anterior.

Também aí se poderia ter evocado este texto.

29 Novalis, *Fragmentos de Novalis*, p. 57.

de informação, mas movimento vital³⁰.

Em pintura existem homenagens silenciosas, algumas de uma evidência perturbante, como a de Sophonisba Anguissola³¹. Esta, numa pintura de juventude, pinta aquele que foi seu professor – quando ela tinha apenas 14 anos (e durante 3 anos) – Bernardino Campi. Curiosamente, retrata-a a pintar um retrato dela. Ela, a pupila, a aluna, está no lugar da presença do olhar. A imagem parece convidar à especulação, parece ser uma homenagem, ou algo como uma declaração: uma carta de amor.

A procura de um relacionamento mais próximo com aquilo que descobrimos que amamos (um pensamento, um modo de fazer, um entusiasmo) pode fundar-se, precisamente, num desejo de fazer coincidir as ideias de um outro com as nossas, num desejo de permanecer num certo estado. Uma atração, um contágio, uma fusão, estão implícitos no termo *influência* que, entre artistas, se refere a uma vontade ou ânsia de diálogo, de partilha de uma sensibilidade ou de um risco. Talvez de desejo de ser contaminado pela febre de alguém (ou de um livro, uma imagem) que nos iniciará numa região onde, sozinhos, não saberíamos entrar. Como foi invocado nas palavras de Cézanne, a influência é um estender de mão.

Emily Dickinson é novamente eloquente aqui:

Essa mão que me estendeis no Escuro,
ponho nela a minha, e mudo de direção –
o Saxónio escapa-me, neste instante -
Como se eu pedisse uma simples Esmola,
E na minha mão maravilhada
Um Estrangeiro depusesse um Reino,
E eu ficasse com a boca aberta -

Como se perguntasse ao Oriente
Se tem uma manhã para me dar -
E ele abrindo os seus Diques de púrpura,
Me despedaçasse com a Madrugada!

Mas, quereis ser o meu Precetor, Senhor
Higginson?

A vossa amiga E. Dickinson³²

Trata-se, afinal, de continuar a pensar aqui como o saber, a arte, não tem proprietários. Há simplesmente algo que é entregue, como uma carta (assim nos disse também Dickinson). Por essa passagem, na sua corrente, o dever de um mestre será o de

30 Cf. Lacoue-Labarthe, “Préface”. In *Écrits sur l'art et pensées détachés*, vol.1. (“La peinture, masque et miroir”).

31 Sophonisba Anguissola, *Bernardino Campi painting Sophonisba Anguissola*, c. 1560. Pinacoteca Nazionale, Siena. Nessa pintura há uma estranheza na colocação de um dos braços de Sophonisba, uma indefinição também na composição.

32 Fim da carta a T. W. Higginson, 7 de Junho de 1862. In *Poemas e cartas* [ed. 2000], p. 179.

ensinar como o homem se faz eterno.³³

A obrigação de responder, de devolver

Se o saber, como a arte, é algo que é dado, como se de um presente (uma oferenda) se tratasse, persistirá naquele que recebe uma obrigação de devolver, a obrigação sobre a qual tanto escreveu Van Gogh, pensando a existência de um elo entre os artistas³⁴: «Os pintores – para só a eles me referir – depois de mortos e enterrados falam à geração seguinte ou a várias gerações posteriores, através das suas obras»³⁵. Trata-se também de sentir o dever de manter a corrente infinita, de participar na atualização sem fim. As obras geram obras.

Steiner refere, no ensaio *Presenças reais: as artes do sentido*, que são arte as melhores leituras da arte, que «As leituras, as interpretações e juízos críticos sobre arte, literatura e música que nos chegam do interior da arte, literatura e música revelam uma autoridade penetrante raramente igualada pelo que vem do exterior, pelo que é obra do não-criador, quer dizer o autor de recensões, o crítico, o universitário»³⁶. Seguindo o mesmo raciocínio, refere como o melhor crítico de Velásquez foi, através das suas pinturas, Picasso; ou como Cézanne foi quem melhor pensou a articulação dos planos e volumes de Piero della Francesca; como «as investigações produtivas de Manet sobre Goya, o Turner do Monet, são crítica e juízo artístico em acto, inalcançáveis na sua inteligência»³⁷.

Responde-se à inteligência com inteligência, à beleza com beleza, ao amor com amor. A receção das obras de arte foi definida (basta pensar a estética de Kant ou Schiller) como uma experiência privilegiada. A obras são, por essência *exemplares*, produzindo um eco no agir humano (quer este venha ou não a fazer, por sua vez uma obra).

Rilke: «[...] na medida em que as suas criações, nascidas irreprimivelmente da sua origem inesgotável, se põem estranhamente calmas e superiores a meio das coisas,

33 *Ad ora ad ora. M'ensignavate come l'uom s'eterna.*

Lê-se na *Divina Comédia*, no canto XV do Purgatório, este louvor a um mestre.

34 Van Gogh, ed. 1968, p. 335.

35 *Ibid.*, p. 347.

36 Steiner, *Presenças reais: as artes do sentido* [1989], p. 23.

37 *Ibid.*, p. 27.

poderia acontecer que, involuntariamente, elas [as obras de arte] se tornassem de algum modo *exemplares para “toda” a atividade humana, pela sua ausência de auto interesse pela sua liberdade e intensidade inatas.*»³⁸

Essa intensidade, essa liberdade, desorganiza, opera uma transgressão. Abala as certezas que nos fecham os olhos. A relação com as obras implica a vivência da incerteza (desde logo, o não saber como é que a obra age assim *em mim*), de certa maneira, um toque no infinito. Um dos momentos capitais da estética e da poética de Rilke – no poema muito citado *O torso arcaico de Apolo*³⁹ – descreve como as grandes obras nos dizem: *muda a tua vida*. As obras tocam-nos de um modo indiscreto, operando uma invasão numa região íntima, colocando quem com elas contacta num estado de interrogação.

Por isso se disse que a pintura ensina a ver (com uma visão diferente da visão cega do hábito, um modo de ver que implica ver o mundo *como pintado*, como luz nascente); a poesia, por seu lado, pode mudar a relação entre as palavras e as coisas, reconfigurar a leitura, a percepção, do mundo.

Cézanne afirmou também, numa carta a Émile Bernard, o seu desejo de que os seus quadros fossem um ensinamento: «de facto, o que procuro conseguir é um ensinamento para todos... a compreensão da natureza sob o ponto de vista do quadro, o desenvolvimento dos meios de expressão.»⁴⁰ O pintor refere como a sombra de Sainte-Victoire lhe causou uma forte impressão, como lhe provocou «um grande arrepio. Se o mistério das minha cores fizer os outros partilhar deste arrepio, não terão um sentido do universal que talvez seja mais obsessivo mas bem mais fecundo e delicioso?»⁴¹

A obra é eficaz quando ao seu contacto sentimos que algo nos muda, quando esse relacionamento pressupõe também um investimento pessoal, uma abertura a um desconhecido, o acesso a um risco. Uma vida, de obra em obra (como fez Cézanne), é uma vida de questionamento: O único modo de vivência que Sócrates diria justo, porque fiel à condição humana em não-saber.

As obras são exemplares porque o seu apelo provoca uma intensidade da vivência (neste chão que caminhamos), provocando em nós o choque de sermos

38 Rilke, *Da Natureza, da Arte e da Linguagem* [ed. 2009], p. 131.

39 Publicado em *Neue Gedichte (Novos poemas)*, em 1907-1908.

40 Carta de 12/5/1904 referenciada em Gasquet, *O que ele me disse* [1912-13].

41 *Ibid.*, afirmação retirada de uma carta Carta a Roger Marx de 23/1/1905.

também *fiat lux*.

O imperativo da interrogação perante a obra

O imperativo da interrogação perante a obra é o do caráter incontrolável de um espanto. São eficazes as obras que parecem incríveis (*como puderam ser feitas?!*) Nesse sentido, uma pintura de Vermeer pode ser verdadeiramente chocante. E pode sê-lo também pela sua gratuitidade absoluta, pelo *caráter desinteressado*, sobre o qual escreveu Kant. Toda a obra podia *não ser* parecendo surgir, particularmente, de uma certa espontaneidade incontrolada. Depois, o espanto da arte pode tornar-se o nosso próprio espanto, já afirmado na expressão de Leibniz: *Porque é que há ser em vez do nada?* Pensa-se aqui que é o nosso próprio enigma sem solução que a obra celebra.

A liberdade humana funda-se também na possibilidade do espanto, e a arte, ao permitir o aflorar de uma região estranha (pois somos conduzidos também aos limites das nossas capacidades de compreender) coloca-nos em contacto com algo exterior (onde não soam palavras que sirvam para responder). A tese de Steiner, no livro *Presenças reais*, é a de que a arte fala uma linguagem do inconcebível, sendo o gesto de criar vindo da necessidade humana de repetir o primeiro *fiat* para nós sempre inacessível: «Em todos os atos de arte que contam sentimos vibrar uma alegria colérica. *A sua fonte é uma raiva de amor*. O ser humano enfurece-se com o seu vir *depois*, com o facto de, para sempre, ser segundo em relação ao mistério original e originário da formação da forma»⁴². A obra tem a sua presença intensificada por esse *não ter de vir ao mundo*, sendo a sua função a de nos apresentar o enigma das presenças vivas e, nesse momento, «a instabilidade e a estranheza sem remédio, desabrigadas da nossa condição. [...] Com maior força do que qualquer outra ação de testemunho, a literatura e as artes dizem a obstinação do impenetrável, do absolutamente estranho com que deparamos no labirinto da intimidade»⁴³.

Segundo Steiner «Sem arte, a forma permaneceria por achar, e a estranheza sem voz no silêncio da pedra»⁴⁴. No contacto com as obras somos tocados então pela *poiesis*,

42 Steiner, 1989, p. 182.

43 *Ibid.*, p. 129.

44 *Ibid.*, pp. 129-130.

pelo surgimento da forma vinda do nada, pela possibilidade de *não-ser* que existe em nós (como um demónio), na consciência de que somos um improvável acontecimento único. Caímos no espanto, sem fim: em vertigem.

É ao íntimo de cada um que se dirigem as obras, *cartas abertas*.



fig. 20 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco VIII

A derrocada

Para lá chegar é preciso caminhar junto ao muro que cerca a casa e o pomar de cima. Caminhamos sobre as pedras. Depois há uma estrada de asfalto lisa e começamos a descer pela montanha até ao vale. Passa um carro de cada vez nessa estrada mas quase nunca se vê um. Há apenas uma casa mais abaixo, já junto à ribeira. Passamos de leve por lá porque não queremos atrair os cães que guardam e ladram. Aí estamos quase a chegar, passaram poucos minutos. Saímos da estrada para um carreiro ladeado por silvas e começamos a andar pela margem da ribeira. Há muito tempo havia hortas e, paralelamente ao curso da água havia uma levada, um rio mais pequenino que os homens fizeram correr entre muros baixinhos para poderem regar os terrenos acima da ribeira. É aí que nós estamos, onde agora só há silvas. É possível – usando tesouras de poda para afastar os ramos – caminhar por cima de muro que tem cerca de cinco metros acima do rio. A montanha, muito vertical, está ao nosso lado. Indo por esse muro chegamos a um lugar que tem o nome de Poço Fundão. Aí há uma grande pedra que faz uma espécie de patamares até à água em baixo. É por baixo da pedra que a água é funda – o poço – e à volta formou-se uma piscina grande, natural. Mais à frente a ribeira volta a ter o mesmo caudal. Ali há um espaço aberto. É lá que fotografo muitas vezes, sobretudo no verão, a água dourada com os seus reflexos...

No inverno procuro as torrentes, as águas rápidas.

O caminho das pedras, rente ao muro, tem no inverno poças brancas e geladas. O dedos ficam vermelhos e tudo é mais duro. Há lama que escorrega e deslizamos na estrada asfaltada. O frio agita-nos a felicidade e o riso, respirar emociona-nos. Soubemos que foi construída uma estrada nova (para que possam passar no verão os carros dos bombeiros), uma estrada construída na montanha que faz o vale da ribeira. Vamos também vê-la. A estrada passa muito acima, muito longe do curso da água, vemos. Choveu e as ervas molham-nos os pés e as calças quando tentamos andar sobre o muro. A água parece furiosa, verdadeiros rápidos e eu penso na minha fotografia, quero guardar uma imagem daquela fúria que, estranhamente, aumenta a minha serenidade. Avançamos até chegarmos a um monte de pedras, terra e lama. Na construção da estrada ruiu sobre o muro de pedra um pedaço da montanha. Começamos a escalá-lo e as pedras fogem-nos sob os pés caindo na água em baixo. Nem se ouve a queda das pedras, só o rumor do rio. Pensamos que se cairmos morremos e voltamos para trás – com estas imagens, mas sem fotografias.



fig. 21 - Detalhe de pintura

III.2 – O SOAR DO APELO NA OBRA, SILÊNCIO

Quando a palavra cessa

O espanto de uma origem inexplicável

Uma perturbação da linguagem derivada do amor

O encontro íntimo

Aquilo que altera a voz abre o olhar

Diante de toda a grande obra de arte plástica, a evidência de um silêncio particular atinge-nos, como uma surpresa que nem sempre é um repouso: um silêncio sensível, às vezes autoritário, às vezes soberanamente indiferente, às vezes agitado, animado e alegre.⁴⁵

Maurice Blanchot

Quando a palavra cessa

Em alguns momentos a palavra é-nos cortada. Emudecemos em situações que sentimos extremas, como na experiência de algo incrível, incompreensível e, por isso, sem resposta. Não explicamos a consciência vívida (a vertigem) de estar no mundo; não é possível descrever com justiça o que acontece no contacto com uma obra de arte; o amor, que tanto faz escrever, permanece ainda e sempre indizível.

Será pensado aqui o silêncio que produz o apelo das obras de arte, lembrando que na palavra *Kalon*, o Belo, existe um sentido de apelo. Existe também toda uma partilha e cruzamento de um léxico que serve ao contacto da obra e ao encontro amoroso: a obra seduz, atrai, fascina como a visão de um ser amado. A obra e o amor atingem-nos de um modo que não podemos prever, nem controlámos. Nas palavras íntimas de Delacroix, no seu diário, a visão de uma obra-prima «capta a nossa atenção independentemente da nossa vontade e imobiliza-nos numa contemplação que nos seduz pelo seu encanto irresistível. Esse *encanto mudo* exerce-se sempre com a mesma força e parece tornar-se maior, de cada vez que pomos os olhos nela»⁴⁶.

Delacroix diz-nos que a obra atrai subitamente (sem que o controlemos), o que

45 Blanchot, *O livro por vir* [1959], p. 321.

46 Delacroix, *Diário: extratos*, p. 135.

produz algo como um choque que nos imobiliza. O corpo detém-se por efeito de uma sedução que é definida, então, como um *encanto mudo* incessante e crescente.

A visão de algo que produz um choque – que pode gerar um tremor, a exclamação, a estupefação – gera também o silêncio, ou a petrificação *medusante* que podemos encontrar descrita numa passagem da biografia de Leonardo da Vinci escrita por Vasari. Este conta que Piero da Vinci, o pai de Leonardo, recebeu um dia a visita de um camponês que, tendo feito uma *rotella* (um escudo circular) a partir de uma figueira abatida propôs que nela fizessem uma pintura. Vasari narra como Leonardo corrigiu a forma da *rotella*, como a preparou com gesso e como, depois, começou a questionar-se «o que poderia pintar para assustar o inimigo como fazia outrora a cabeça da Medusa»⁴⁷. O jovem Leonardo da narrativa juntou num quarto animais diversos, dos mais assustadores, como morcegos e cobras e, observando-os, criou um monstro de aparência terrível. Fê-lo durante tanto tempo que o odor do quarto onde pintava se tornou insuportável «mas Leonardo, com todo o seu amor pela arte, não o sentia». Diante da obra «Piero ficou chocado, sem imaginar que tinha sob seus olhos a *rotella* e, menos ainda, uma pintura. Deu um passo para trás e Leonardo o reteve. “Eis para que serve esse objeto”, disse-lhe. “Pegai-lhe e levai-o; é o que se espera de uma obra de arte”⁴⁸».

Espera-se de uma obra que produza *um passo atrás* simultâneo ao movimento irresistível da atração, que cause silêncio na exclamação. São estes alguns dos paradoxos da fruição. Pode-se então questionar porque se escreve tanto sobre objetos que parecem viver da sua capacidade de produzir silêncio?

Também a linguagem nasceu da ausência de uma possibilidade última de resposta.

O espanto de uma origem inexplicável

Pode apelar na obra, para quem com ela contacta, o caráter incrível de uma origem inexplicável – que o artista também não sabe explicar, nem soube prever, como foi evocado no primeiro capítulo que, pelo caráter cíclico deste argumento, retomamos

47 Vasari, “Life of Leonardo da Vinci”. In *Lives of the artists* [1550], vol. 1, p. 259.

A tradução portuguesa é da responsabilidade de Magnólia Costa e foi retirada do texto “Vida de Leonardo da Vinci”. In AA.VV., *Textos essenciais*, vol. 1 (“O mito da pintura”), pp. 111-112.

48 *Ibid.*

aqui. São artistas aqueles que, numa vida, andam de obra em obra, o que é o mesmo que dizer, de espanto em espanto. Este permanece na obra como uma expectativa latente pois, cada vez que se dá a um novo fruidor, surge, nasce novamente como origem inexplicável. A obra afirma sempre o que a fez obra – esse *não se saber* – a obra afirma o gesto de um nascimento, de um endereçamento. A obra mostra-nos a sua passagem do *não-ser* ao *ser*, o gesto da *physis*, da natureza. Nas palavras de Adorno, na *Teoria estética*, «A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio unicamente a partir do qual fala a natureza»⁴⁹.

A obra, como a natureza, está sempre perto de não fazer sentido (porque foi feita?, como foi feita?, como provoca isto que sinto em mim?), uma ausência de sentido ditada pela liberdade e intensidade dela. Por *não ter de ser*, por ser criação, a obra – que se dá sempre em estado nascente – mostra-nos o que a fez ser: um gesto de amor (sempre que criar é, também, gerar no deslumbramento de existir). Por isso o sagrado – aquilo que é essencialmente inexprimível (sagrado que, como as obras, mantém um respeito, uma distância, sendo algo que desejamos e tememos) – andou a par do poético. Nas palavras de Bataille, «o mundo é-nos dado quando a imagem que temos dele é sagrada, porque tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado»⁵⁰ e «Há alguma coisa em nós de apaixonado, de generoso e de sagrado que excede as representações da inteligência: é por esse excesso que nós somos humanos»⁵¹.

O humano, o *animal com o dom da palavra*, o *ser da linguagem*, funda a sua humanidade (regida pelo livro, pela palavra, pela escrita da história) num contacto com o inexprimível. O homem que, como Adão, sempre nomeia, é humano ao conhecer o indizível: a sua morte própria, aquilo que lhe foi *prescrito*. Os limites da compreensão são determinados, exatamente, pelos limites da fala. É inarticulável aquilo que apela dos limites da vida, é inarticulável aquilo que nos toca nas obras de arte. Dá-se uma relação com a matéria das palavras.

George Steiner, no livro *Presenças reais*, propõe que o *estremecimento* sentido – perante as obras, perante a vida – tem algo de pré-histórico, evocando um momento em que a existência se deu como terrífica:

49 Adorno, *Teoria estética* [1970], p. 91.

50 Bataille, *A literatura e o mal* [1958], p. 72.

51 *Ibid.*, p. 127.

Também é concebível uma explicação mais especulativa. Talvez existam na literatura, na música e nas artes os lineamentos, os traços de uma presença anterior à consciência e à racionalidade tal como as conhecemos. Talvez existam vestígios de uma sedimentação pré-lógica e certamente pré gramatical de certos materiais ou sequências visuais e auditivas (como na narrativa e na música). Os primórdios da consciência humana, a sua gênese, devem ter acarretado “condensações” prolongadas em torno de nós, inextrincáveis de espanto e terror, por altura da distinção a operar entre o eu e o outro, entre o ser e o não-ser (a descoberta do escândalo da morte). [...] Mas a experiência poética, a experiência da liberdade do ser que se torna forma inteligível, talvez nos comunique alguma coisa da origem da autoconsciência da humanidade, dos primeiros encontros do seu humano com o seu eu.⁵²

A relação com a obra de arte pode repetir o sentimento contraditório entre *o horror da vida e o êxtase da vida*, como afirmou Baudelaire⁵³. Terror e deslumbramento, luz, nas palavras de Sophia M. B. Andresen, na *Arte Poética I*, em que descreve um acontecimento dado numa loja de cerâmica:

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética. Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião⁵⁴.

Há um silêncio que não deve ser corrompido, intuições que devem permanecer mudas para que não se desfaçam (na quebra de um encantamento, produz-se sempre o desencanto, canto traído).

O silêncio do real e o silêncio da obra levam à intuição de que uma teoria completa é impossível, de que há sempre um momento onde a razão humana se vê frustrada. Certos ritmos, certas pulsações, parecem mais interiores do que os sentimentos e, sem dúvida, mais do que os pensamentos. Estas intuições ecoam no lugar que temos de mais íntimo e de um modo flagrante, com uma estranha evidência inexplicável.

Este pensamento do silêncio é relativamente recente na história da filosofia. Data-se dos finais do séc. XIX até à década de 30, aquilo que veio a ser definido como uma crise do sentido. Steiner fala desta quebra do pacto entre a palavra e o mundo nas

52 Steiner, 1989, p. 164.

53 «Muito criança senti no coração dois sentimentos contraditórios: o horror da vida e o êxtase da vida». Baudelaire citado por Bataille, 1958, p. 36.

54 Andresen, “Arte Poética I”. In *Obra Poética* [ed. 2011], p. 837.

filosofias céticas – a de Wittgenstein, por exemplo – mas também na obra de poetas como Mallarmé e Rimbaud. Wittgenstein, no final do seu *Tractatus*, situa fora do discurso aquilo que se relaciona com a experiência religiosa, com a moral e a estética, sendo esse lugar “fora da linguagem” aquilo que define a humanidade (invertendo a definição clássica e católica do homem como ser investido pelo imperativo da linguagem). Perante o apelo do ético e do espiritual, é humano aquele que sabe guardar silêncio.

Muito citada sobre a incapacidade da linguagem é também a *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, escrita no virar do século⁵⁵. Trata-se de uma carta fictícia, escrita por Lord Chandos, e dirigida a um amigo, em que (usando uma forma poética, note-se) o escritor dá conta dos motivos do abandono da sua vocação poética. Este documento descreve o silêncio de não poder dizer o mundo, na estranha vivência de uma crise existencial:

[...] as palavras abandonam-me de novo. Pois é qualquer coisa de inominado e praticamente inominável aquilo que se me anuncia em tais momentos, e que enche, como se ele fosse oco, qualquer fenómeno do meu mundo quotidiano de uma maré transbordante de vida mais sublime⁵⁶.

Chandos descreve como o seu pensamento de torna febril, como aquilo que sente tem mais fogo que as palavras e termina a sua carta dizendo que apenas poderia escrever se pudesse usar aquela língua, da qual não conhece nenhuma palavra «uma língua na qual as coisas mudas me falam, e na qual eu talvez um dia, no túmulo, tenha de responder perante um juiz desconhecido»⁵⁷.

O silêncio do real habita na obra. Bataille, Barthes, Blanchot e Pontévia são alguns dos autores que afirmam que a arte diz o silêncio, seguindo a noção de que o artista não trabalha com a linguagem mas que propõe, de cada vez, um código novo (o pintor não reproduz o real mas produz, com a sua cor, o momento em que a cor se torna *ser*). Nas palavras de Blanchot: «Na obra o homem fala, mas a obra dá voz, no homem, àquilo que não fala, ao inominável, ao inumano [...]»⁵⁸. Em Pontévia: «Para que uma obra seja uma obra é preciso que ela exprima e, mais exatamente, é preciso que ela

55 Publicada e duas partes no jornal de Berlim *Der Tag*, em 1902.

56 Hofmannsthal, *Uma carta: A carta de Lord Chandos* [1902], p. 22.

57 *Ibid.*, p. 32.

58 Blanchot, 1955, p. 309.

exprima qualquer coisa de inexprimível»⁵⁹. Pontévia afirma como, na nossa tradição da linguagem (que pode ser também pictural ou musical), há sempre um reduto de não-dito, de *incrível*.

Adorno refere também estes paradoxos da estética, referindo como a arte necessita da filosofia para que esta explique aquilo que «só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo. Os paradoxos da estética são ditados pelo seu objeto: “o belo exige talvez a imitação servil do que é indefinível nas coisas”»⁶⁰, «a arte gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano»⁶¹. Uma teoria da arte, uma estética, é assim pensada como paradoxo: um discurso do silêncio. Como narrar um encantamento? Como descrever – o que implica uma digressão temporal – um momento em parece que o tempo para? Apenas se dá o começar a dizer, o espanto, o passo atrás no avançar.

É necessário também um dom de saber escutar, de saber entender uma obra, o permitir o *não-saber* que se dá nessa espécie de contacto que permanece privado e clandestino. Para escutar o apelo da obra, bem como para criá-la, como foi apontado no primeiro capítulo, é preciso, de certa maneira, um dom da ignorância.

Uma perturbação da linguagem derivada do amor

Será um amor pela vida o que perturba a linguagem? Será esse o sentimento partilhado na relação com a obra e na relação amorosa? O silêncio e o choque estão presentes na descrição da visão do amor descrita por Platão, no diálogo *Fedro*. Como perante uma obra de arte, aquele que contacta com a beleza não entende o que se passa consigo, recebendo algo como um forte estremecimento. Perante uma visão resplandecente há um cair para trás e uma mudez. Não se diz a beleza, assim como não se diz o amor. As palavras que explicam o beijo não o valem.

Resta, por fim, evocar o pudor – de dizer o amor, a arte, o ser – pois arriscar falar pode significar uma exposição ao embaraço e uma traição. Falando, poder-se-á dar o enfraquecimento daquela impressão que se desejava intacta. É também o desejo de manter no nosso íntimo aquilo que amamos que conduz ao silêncio. Mas, sobretudo, a

59 Pontévia, *Écrits sur l'art et pensées détachés* [1984-86], vol. 3 (“Tout peintre se peint soi-même”), p. 195.

60 Adorno, *Teoria estética* [1970], p. 89.

61 *Ibid.*, p. 95.

gaguez da perturbação, esse momento em que a fala consegue dizer apenas o princípio da fala, o momento em que o corpo é somente vontade de dizer.

Barthes descreve um «corpo balbuciante» no momento em que as palavras – o jogo do sentido – irrompe e, simultaneamente, se interrompe. Ele escreve sobre o beijo e o balbuciar como uma transgressão única na ânsia de «falar beijando e de beijar falando» – algo que, seguindo os estudos de Leroi-Gourhan, foi possível quando os humanos deixaram de andar com as mãos no chão e libertando a boca da predação, tendo sido possível, simultaneamente, o surgimento do beijo e da linguagem. Os homens, livres das tarefas que implicam o uso das mãos, «não farão outra coisa senão discorrer e beijar-se»⁶².

A obra toca-nos como um beijo? Toca-nos como quando nos beijamos nos lábios impondo amor e silêncio? Por isso ficamos mudos? Por isso *fechamos os olhos* às coisas do mundo? Somos aí expostos ao vazio, à câmara escura interior.

O encontro íntimo

A relação com a obra de arte pode assim ser afirmada como um encontro⁶³ íntimo, uma relação de intimidade entre duas liberdades que se atraem, se aproximam. Nas palavras de Tomás Maia, que escreve sobre Duchamp no texto *O segredo do artista I*, haverá um pedido contido em cada obra de arte:

E este pedido corresponderia, no fundo, àquilo que Lacan acabou por chamar a “Demanda de amor” [...]. Direi hoje apenas o sentido que essa demanda tem para mim condensando-a nestes termos, “*ama-me, mata-me, tira-me de mim*”. E acrescento que esta é a palavra de quem pede – ou roga – para nascer outra vez; que esta é a palavra de quem pede – ou roga – para ser o segredo exposto de outrem. Se uma obra de arte, de uma ou de outra maneira não contém esta demanda, se uma obra de arte não demanda amor, e sempre de uma maneira inaudita e inviolável, estão é porque ela renunciou a ser essa espécie de “casa da alma” - renunciou assim à própria necessidade e possibilidade da arte⁶⁴.

Essa obra, que demanda amor, é uma presença que acolhemos, num tempo presente da nossa vida, seguindo Steiner, uma *presença real*, à qual devemos a

62 Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975], pp.172-173.

63 Novamente remeto para a dissertação de mestrado de Catarina Domingues.

64 Maia, “A criatura Duchamp (O segredo do artista, 1)”[2007], p. 236.

responsabilidade do acolhimento, a hospitalidade, um modo de cortesia. Acolher uma obra não é diferente de acolher uma outra voz humana e sabemos, como na relação com o outro, que nunca saberemos tudo acerca daquele que chega. Segundo Steiner «A instância informante é aqui a do tacto, as maneiras como nos permitimos tocar ou não tocar, ser tocados ou não ser tocados pela presença do outro»⁶⁵. O que se dá é um contacto, mais do que um entendimento, do que uma compreensão da obra, dá-se uma conexão. Contactar com uma obra exige uma dádiva de si, exige uma saída de si (ou um esquecimento de si) que permita uma abertura para a entrada (em nós) de um outro. Podemos sentir assim um eco do que aconteceu ao artista no tempo da criação, sentir algo do frêmito que gerou o ser que é a obra. Ressoa nas obras de arte a liberdade do fazer, uma transmissão que se cumpre no gesto ativador daquele que as acolhe, um gesto que é, também, por essência desinteressado e, como tal, exuberante. Que pela arte saímos de nós ao encontro de outros mundos é, também, uma afirmação de Proust:

[...] Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que outra pessoa vê deste universo que não é o mesmo que o nosso, e cujas paisagens teriam permanecido para nós tão desconhecidas como as que poderão existir na lua. Graças à arte, em lugar de vermos um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se e quanto mais artistas originais houver, mais mundos teremos à nossa disposição, mais diferentes uns dos outros que os que rolam no infinito e que, muitos séculos depois de extinto o fogo de onde emanava, quer esse fogo se chame Rembrandt ou Vermeer, nos enviam ainda os seus raios próprios.⁶⁶

O que Proust nos diz é que, pelas obras, vemos através dos olhos dos artistas (vemos a partir da sua câmara escura interior), algo que poderá ter partido de um desejo consciente do artista: que alguém (que olha uma pintura, por exemplo), viesse um dia a ocupar o seu lugar. O desejo de Cézanne: que os outros pudessem sentir como ele o caos irisado da natureza: «Fazer os outros sentirem como eu. Mesmo que não reparem nisso! Fazê-los sentir sem repararem nisso. Toda a arte!»⁶⁷. Trata-se, no momento de receber a obra, não de um despertar da voz ou do olhar do artista, mas de acolher aquele apelo impessoal que levou o artista à criação.

A voz do autor, através da qual fala o apelo, soa ainda depois da sua morte, do seu desaparecimento, como voz de uma ausência (ou fantasma). Já o mito de Orfeu nos

65 Steiner, 1989, p. 136.

66 Proust, *Em busca do tempo perdido*, vol. 7 (“O tempo reencontrado”), p. 217.

67 Gasquet, 1912-13, p. 77.

(Comentário retirado por Gasquet de uma carta de Cézanne a Émile Bernard a 21/9/1906)

deu, na antiguidade, uma imagem da imortalidade do poeta. Este foi decapitado pelas Ménades em fúria e a sua cabeça, caindo ao rio Lesbos, por ele foi descendo nunca deixando de cantar. Tal era o poder da sua voz que era capaz de amansar as feras. Se alguém, pela obra, ainda soa, ainda respira, é então ainda vivente (sem viver) pelas imagens, pela arte, pela escrita. Hermes, o deus mensageiro (das encruzilhadas, dos encontros, das relações entre vivos e mortos, o deus da escrita), traz-nos as palavras sempre renascidas dos mortos que nunca morrem.

Talvez algo da *vivacidade* da arte dependa diretamente da relação do artista com a sua morte própria, uma espécie de relação com o túmulo, como vimos lendo Blanchot – assim como parece ser relação com um túmulo a daquele que se conecta com a arte.

Perante uma obra escolhemos ser o repositório de um outro. Se lemos, escutamos em nós o outro que nos destinou a sua voz. Somos, por momentos (o que é muito intenso na leitura em voz alta) *outro*, a nossa voz torna-se-lhe disponível, serve-lhe de abrigo. Proust, num breve ensaio sobre a leitura⁶⁸, escreve sobre a relação privilegiada que se pode estabelecer com os livros. Narrando a sua experiência de leitor em criança, é curioso como dá conta, no momento em que era interrompido da sua leitura, de uma dificuldade em encontrar a sua própria voz: «“Não, muito obrigado”, era preciso parar de súbito e *ir buscar a própria voz que, na boca fechada, repetia silenciosamente, correndo, todas as palavras que os olhos tinham lido*; era preciso fazê-la parar, fazê-la sair, e, para dizer convenientemente: “Não, muito obrigado”, dar-lhe uma aparência de vida vulgar, uma entoação de resposta que tinha perdido.»⁶⁹ Proust refere como há uma sociedade que nos está continuamente aberta, numerosa e doce, diz, que sabe esperar por nós o dia todo e que está «a uma distância da alma»⁷⁰ sendo uma comunicação que não é uma conversa porque é feita num diálogo no interior da solidão. Aí, diz Proust, permanecendo sós, é possível continuar «a gozar com o poder intelectual que se tem na solidão e que a conversa dissipa imediatamente»⁷¹. Proust propõe que a atmosfera desta amizade é o silêncio, um silêncio mais puro do que a palavra, um momento em que, calando-nos a nós mesmos, somos algo como um espelho calmo.

Paulo Pires do Vale, no catálogo já citado – *Tarefas infinitas* – propõe a ideia de

68 Texto que foi o prefácio de uma tradução sua de um livro de John Ruskin, *Sésame et les lys*.

69 Proust, *Sobre a leitura* [1905], p. 23.

70 *Ibid.*, p. 36.

71 *Ibid.*, p. 41.

que o livro, a obra, é algo como um útero que aguarda ativação, fecundação, mas que, no final, o que acontece é uma troca, pois aquele que lê torna-se também espaço uterino, deixando-se fecundar (e Vale segue a imagem da *Anunciação*, em que a Virgem é fecundada pelo Verbo) pelas palavras e pelas imagens⁷².

Dá-se uma comunhão, também uma ingestão (e, sobre a fruição pôde ser usado o termo *gosto*, gosto estético, pensando-se que a obra de arte não é nada por si, assim como o sabor de uma fruta não está na fruta, mas no contacto desta com um paladar). Há, de facto, uma conexão, uma entrada, nas palavras de Cézanne: «Só acreditamos verdadeiramente no que vemos. Na pintura vemos tudo o que o homem viu. Tudo o que ele quis ver. *Somos o mesmo homem*. Acrescentarei um anel a esta cadeia colorida. O meu elo azul»⁷³. Trata-se de fecundação, de ingestão e, mesmo, de uma erótica. Esta existe, nas palavras de Barthes, em todo o «[...] texto que tenta verdadeiramente inscrever nele o corpo do escritor, juntar-se ao corpo do leitor, e estabelecer uma espécie de relação amorosa entre esses dois corpos, que não correspondem a pessoas civis e morais, mas a figuras e sujeitos desfigurados»⁷⁴.

A obra torna-se um desconhecido *em nós*, *unheimliche*, *estranhamente familiar*.

Aquilo que altera a voz abre o olhar

Perante a obra sentimos como o desconhecido nos fala intimamente de nós. Aquilo que nos altera a voz, que nos deixa emudecidos, abre-nos, conduz-nos ao nosso próprio olhar no momento em que nos sentimos implicado, olhados pela obra (essa presença de que fala Steiner).

Platão, no *Fedro*, indigna-se contra essa estranha presença que, simultaneamente, se dá como ausente, ao não responder por si. Ele fala sobre a escrita mas, também, sobre a pintura que – perante aqueles que a interrogam – não responde senão com *um silêncio cheio de gravidade*. Platão defende a garantia viva da resposta do diálogo, do discurso oral, acusando a *estranha linguagem* da escrita, da pintura e, também, a do oráculo em que ninguém se responsabiliza, em viva voz, pelo que é dito.

72 Cf. Vale, 2012, pp. 101-102.

73 Gasquet, 1912-13, p. 88.

74 Barthes; Nadeau, “I. Para/ ou onde vai a literatura?” [1974]. In *Escrever... Para quê? Para quem?*, pp. 37-38.

É isso precisamente, Fedro, o que a escrita tem de estranho e que a torna muito semelhante à pintura. Os produtos desta apresentam-se na verdade como seres vivos, mas se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com *um silêncio cheio de gravidade*. O mesmo sucede também com os discursos escritos.⁷⁵

Blanchot, no texto *La bête de Lascaux* (uma sua leitura do diálogo platónico), destaca como «não há nada de mais impressionante do que essa surpresa perante o silêncio da arte»⁷⁶, perante esse silêncio que fala.

Aquilo que espanta, aquilo que parece “terrível”, é, na escrita como na pintura, o silêncio, silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar na arte o frémito das forças sagradas, essas forças que, pelo horror e o terror, abrem o homem às regiões estrangeiras.⁷⁷

No encontro com a obra dá-se o encontro como uma região familiar mas desconhecida. Dá-se o choque da correspondência com um desconhecido. Toda a obra nos fala intimamente de nós e é, por isso, também, comum a todo o humano. Aí reside a chave da universalidade da obra, do poder da comunicação silenciosa da arte, aí mesmo, nesse fundo comum. A obra olha-nos devolvendo-nos o nosso próprio olhar e o choque que podemos sentir é aquele de se ser possuído por aquilo que nos era já tão íntimo (muitas teorias da receção da obra, de Platão, a Freud, referem um momento de reconhecimento que se dá como um *déjà-vu*).

O *aquí estou* que afirma o momento da presença da obra – o seu *presente* – diz-nos também, *aí estás*, diz-nos a nossa própria estranheza, aquilo que, em nós, é impessoal, mais nu. Descobrimo-nos. . Nas palavras de David Salle, «Estou interessado na capacidade das imagens te fazerem sentir um “tu” por elas chamado»⁷⁸ e um outro pintor, Avigdor Arikha, diz também: «Contemplamos um quadro e é como se olhássemos nos olhos alguém».⁷⁹

A arte mostra-nos a nossa ferida, mostra-nos que habitamos um vazio, o vazio que vemos numa pupila, num olhar devolvido. Seguindo Didi-Huberman, a obra olha-nos mortalmente, e se nos sentimos vivos, é porque sofremos o choque produzido, pois olhámos algo como uma cripta, com o seu silêncio, com a sua aura.

75 Platão, *Fedro*, 275e.

76 Blanchot, *La bête de Lascaux* [1958], p. 16.

77 *Ibid.*, pp. 15-16.

78 Salle, “The paintings are dead” [1979], p. 32.

79 Arikha, *Peinture et regard* [1991], p. 240.

A obra de arte é, seguindo Benjamin, um objeto aurático, que se apodera de nós⁸⁰ com a violência sublime do que é inexprimível, *encarando-nos*. Por isso o fulgor da obra, e mesmo a sua beleza, podem ser amargos e mesmo brutais. Por isso se pensou a imagem como algo que mata, rosto de Medusa ou vertigem de um espelho onde, como Narciso, caímos em desejo. A imagem aurática é aquela que guarda o infigurável naquilo que tem de visível, é aquela que apela como um desejo, deixando-o sempre incumprido. O contacto perante uma obra será sempre insaciável.

A imagem fulgurante, suprema, será aquela que nos fará querer morrer. O objeto aurático, diz Didi-Huberman, «está presente, testemunhando e dominando ao mesmo tempo, que ele se nos dá como se tivesse de sobreviver fatalmente ao nosso olhar e a nós mesmos, como se, de certo modo, tivesse de nos ver morrer»⁸¹.

Morre-se provando o ardor extremo de uma paixão.

Encontramos uma descrição de um momento de fruição estética, aproximada a um tal desejo de *morrer de amor*, na carta aos cegos de Diderot. A voz de uma rapariga cega afirma:

É sobretudo no silêncio da noite que a música é expressiva e deliciosa. Eu me persuado de que, distraídos por seus olhos, os que enxergam não podem nem ouvi-la, nem entendê-la, como eu a ouço e a entendo. Por que me parece pobre e fraco o elogio que me fizeram dela? Por que jamais pude falar dela como a sinto? Por que me detinha eu no meio de meu discurso, procurando palavras que pintassem minha sensação sem encontrá-las? Acaso não foram ainda inventadas? Eu não poderia comparar o feito da música senão à embriaguez que experimento quando, após longa ausência, me precipito entre os braços de minha mãe, quando a voz me falta, quando os membros me tremem, quando as lágrimas correm, quando os joelhos vacilam; sinto como se fosse morrer de prazer.⁸²

Podemos também encontrar este desejo mortal no poema em prosa, de Baudelaire, “Le désir de Peindre”, publicado no *Le spleen de Paris*, em 1832⁸³. Logo no seu título, “O desejo de pintar”, se entende como a pintura e o desejo estão aí enlaçados. Nesse poema, a infelicidade do homem – o seu desejo incumprido, a miragem fulgurante de uma mulher bela (que se deseja poder continuar a olhar) – fazem a felicidade do artista, simultaneamente atormentado por essa visão única que, à luz do

80 Cf. Benjamin, *Paris, capital of the nineteenth century*, disponível online.

81 Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha* [1992].

82 Diderot, *Carta sobre os cegos para uso dos que veem* [1749].

83 Uma leitura de Jean-Luc Nancy sobre este poema pode ser encontrada no livro *Une pensée finie*. Nancy lê o poema de Baudelaire como uma apresentação do riso, sendo este aquilo que o poema deseja pintar.

que veio a ser afirmado por Benjamin, tem todos os traços de uma imagem aurática (até a fatalidade, bem por dentro da melancolia). O pintor *arde* [*brûle*] de desejo de pintar aquela visão feminina que surgiu rápido e logo desapareceu, a mulher que é bela [*et plus que belle; elle est surprenante*], uma mulher comparada a um sol negro, com um olhar brilhante como um clarão nas trevas, uma mulher com uma graça inexprimível no riso de uma grande boca, vermelha e branca. Não será uma mulher comum. A mulher que provoca o desejo de pintar é aquela que gera «o desejo de morrer docemente perante o seu olhar»⁸⁴. O que o artista deseja representar é a própria beleza, aquilo que é impossível de encarar, como a luz do sol e a morte. Aquele que pudesse pintar a luz em si, cumprindo assim o seu desejo, teria de morrer. Nas palavras de Jean-Luc-Nancy, o artista procura «o prazer estranho e extremo de desaparecer face à Beleza. O desejo da obra sacia-se na consumação do artista»⁸⁵. A Beleza, ao ser pintada pelo desejo é assim apresentada como irrepresentável – é luz dada como eclipse. No final, o que o artista deseja é ver-se *lentamente* a morrer «perante o olhar iluminante da sua própria pintura»⁸⁶ que surge surpreendente como um milagre, ou como o clarão de um riso.

84 Baudelaire, *Le désir de peindre*, disponível online.

85 Nancy, “Le rire, la présence”. In *Une pensée finie*, p. 300.

86 *Ibid.*, p. 304.



fig. 22 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco IX

Olhos com asas

Se é verdade que a pintura prende o olhar, é verdade, também, a ideia inversa. A pintura liberta. Ou, a pintura prende, primeiro, para poder libertar.

Começo distraída, preparo as tintas, olho as cores. Começo a pintar tentando a semelhança com a imagem que tenho na mão. Decidi perder o olhar aí e há, normalmente, uma profusão visual que me atrai (e a memória de um momento – que já soube descrever mas de que me custa falar). Essa profusão já a vi maior, invadindo-me as retinas que tremeram lá. A fotografia é uma versão calma, levemente domesticada, quieta para o olhar.

Quieta olho, mas vou agitando as tintas durante os dias da pintura. Quando a pintura começa a ficar cheia, mais densa, isso significa que o meu olhar (e o gesto) começou a entrar numa agitação também.

Aquilo que procuro na pintura é uma vibração.

Em algumas pinturas consigo, noutras não. Procuro uma imagem onde o olhar não consegue poisar, onde o olhar – preso a ela – não se pode deter (há fôlbas, pinceladas, águas e manchas, caos e profusão). Talvez a pintura esteja quieta e a minha visão louca e cansada, não sei... Mas quando o meu olhar fica assim focado e perdido não preciso de pintar mais. Olho apenas a dança das manchas agitadas, olho com o meu olhar com asas.

Depois, numa nova pintura, retomo a visão clara.

Tudo está sereno no branco e tenho de reaprender a inaugurar o gesto.

Eco X

Endereçamento

Para os teus olhos

(mas é como escrever uma carta num diário).

Puro sonho.



fig. 23 - Detalhe de pintura

III.3 – PINTURA, ARTE DO SILÊNCIO

*A mordaça que deixa o olhar aberto
O apelo mudo da pintura
O silêncio perante a imagem pintada*

*As palavras são-me inúteis quando tento falar sobre a minha pintura.
Ela é uma presença irreduzível que se recusa a ser convertida numa
outra forma de expressão.⁸⁷*

Alberto Burri

A mordaça que deixa o olhar aberto

A Pintura é como uma mulher bela. Cesare Ripa afirma-o na descrição alegórica que se encontra na sua *Iconologia*. Neste livro⁸⁸, na primeira versão, de 1593, ainda sem ilustração, a pintura é descrita como uma «mulher bela, com cabelo negro e longo, espalhado e retorcendo-se de diversas maneiras»⁸⁹. É dito como as suas sobrelhas são arqueadas para mostrar pensamentos fantásticos e como cobre a boca com uma mordaça. Numa máscara que tem ao peito lê-se o lema *Imitatio*. Os pincéis e a tela são também os seus atributos, assim como as vestes de cor cambiante até aos pés. Esta alegoria deveria mostrar «que a pintura é um exercício nobre, não podendo ser feita sem muita aplicação do intelecto»⁹⁰. É curiosa esta definição da pintura como figura amordaçada. Numa versão francesa posterior, de 1636, ilustrada com xilogravuras de Jacques de Bié [fig. 3, p. 144] encontramos o texto consideravelmente aumentado. Aí, é dito que, se a pintura está amordaçada é para ilustrar como os pintores são devotados ao silêncio e à solidão: «A mordaça que ela tem na boca afirma que os pintores normalmente amam o silêncio e a solidão, para que a sua imaginação seja mais viva e

87 Burri, “Words are no help” [1055], p. 53.

88 Livro que se veio a tornar muito influente - e que foi referido, no capítulo anterior, para citar a *imagem da Beleza*.

89 Ripa, *Iconologia* [1593], *Pittura*. No anexo 4 pode consultar-se o fac-símile da publicação de Ripa referente à imagem da Pintura.

90 *Ibid.*

mais intensa»⁹¹; as suas roupas de cores moventes e diversas significam o poder da pintura de encantar o olhar daqueles que a vêem. Na última frase lê-se que é um «segredo maravilhoso»⁹² saber pintar.

A pintura, aqui uma rapariga de cabelos negros (que dizem algo sobre a sua melancolia – e sobre a melancolia dos pintores, assim como é descrito na segunda versão), está amordaçada, forçosamente muda, para intensificar a sua escuta. Esta torna-se atenção e olhar aberto: desejo de recetividade e intensidade. A alegoria da pintura, imaginada por Cesare Ripa, tem um olhar que escuta e a sua mordaza parece ser a marca de uma forma de violência, de uma imposição: um *ter de estar calado*. É dito, na segunda versão do texto, que a figura respeita, não só o objeto pintado – necessariamente mudo – como o próprio perfil do pintor.

Afinal, para o pintor, aquilo que se olha nunca pode ser completamente dito, mas pode ser pintado e pode permanecer em pintura, também ela, então, violenta, ao amordaçar quem vê à sua incapacidade de a explicar. Willi Baumeister escreve sobre a condição exaltada do pintor, afirmando como em cada trabalho há um caminhar no desconhecido, um intensidade que se torna desejada e que, assim, assegura a permanência em obra, e a sua consistência⁹³.

O mutismo, a atenção extrema, geravam o olhar aberto de um pintor como Cézanne que descreve, na voz que toma nas conversas com Gasquet, como o seu olhar se colava às coisas, entre duas pinceladas:

A menor falha no olhar faz cair tudo por terra. E comigo, que coisa terrível, o olhar cola-se ao tronco, ao torrão de terra. Custa-me tirá-lo de lá, de tal forma uma coisa qualquer me retém.

EU – Sim, já reparei nisso, às vezes há vinte minutos entre duas pinceladas suas.

CÉZANNE – E os olhos, não é? A minha mulher diz que eles me saem da cabeça, que ficam injetados com sangue... Quando me levanto da tela, uma espécie de embriaguez, de êxtase, faz-me cambalear como num nevoeiro... Não serei um tanto louco? Diga lá... A ideia fixa da pintura... Frenhofer... Balthasar Claës... Há ocasiões em que faço a mim próprio esta pergunta.⁹⁴

Esse olhar, «injetado com sangue» é a marca de uma obsessão, de uma loucura, talvez pelo facto de o pintor – que olha – se sentir também, por sua vez olhado pelo

91 Ripa, *Iconologia* [1636], Seconde Partie, *Peinture*, p. 183.

92 *Ibid.*, p. 184.

93 Cf. Baumeister, “*The unknown art*” [1947], p. 54.

94 Gasquet; Cézanne, 1912-13, p. 86.

mundo, pelo real. O espanto amordaça, impede de falar, e talvez a imagem surja, precisamente, dessa impossibilidade da fala. Segundo Pontévia, a pintura ocupa *estrategicamente* os espaços vazios deixados pela linguagem, sendo que «é o não-dizível que é pintado»⁹⁵. A pintura é uma «prática da visibilidade»⁹⁶, uma expressão diferente do discurso que nunca se esgota com o visto, o que é por vezes frisado pelos pintores que, desejando que as suas imagens permaneçam do lado do silêncio, das significações mudas, decidem que as suas pinturas serão *Sem título*. Deixam-nas assim, por um lado, afirmativas da sua transparência (que não necessita de explicação verbal), bem como abertas às interpretações, aos discursos.

Na imagem do pintor *amordaçado* é dada forma à ideia de que, no visível, há sempre algo que escapa, que se mostra e oculta. Ditada por esse não-saber – que é o espanto que amordaça e abre o olhar – a pintura figurará o inexprimível. Podem-se aqui evocar, novamente, as palavras de Cézanne na defesa dessa atenção extrema, na defesa de que o pintor não pode intervir, nem interpretando, nem procurando teorias, nem colocando na tela «a sua pequenez». Do pintor diz: «*Toda a sua vontade deve ser de silêncio. Deve fazer calar dentro dele as vozes de todos os preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito*. Nessa altura toda a paisagem se inscreverá na sua placa sensível»⁹⁷. A estética solar de Cézanne é afirmativa de um desejo de fusão com a natureza – «Temos à nossa frente um grande ser de luz e amor»⁹⁸ – para que a pintura tenha inscrita a consciência do mundo, para que seja «vida arrancada às suas raízes»⁹⁹.

O método de Cézanne implica uma atenção extrema para que a tela possa ser um pedaço real do mundo. Cézanne questiona Gasquet: «A imensidão, a torrente do mundo num pequeno polegar de matéria. Acha que é possível?»¹⁰⁰. Merleau-Ponty, no livro *O olho e o espírito*, evocando este fazer, refere como o pintor pinta com o seu corpo (corpo este que tem uma sentinela silenciosa sob os seus discursos¹⁰¹) procurando, na sua *ciência silenciosa*, interrogar a relação entre as coisas e a sua perceção, entender

95 Pontévia, 1984-86, vol. 1 (“La peinture, masque et miroir”), p. 143.

96 *Ibid.*

97 Gasquet; Cézanne, 1912-13, pp. 63-64.

98 *Ibid.*, p. 87.

99 Élie Faure, *Paul Cézanne* [1914], p. 49. «As naturezas mortas de Cézanne, uma garrafa, umas tantas maçãs, uma tigela com flores azuis ou vermelhas pintadas, uma faca, têm o peso da vida arrancada às suas raízes.»

100 Gasquet; Cézanne, 1912-13, p. 89.

101 Cf. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* [1960], pp. 15-16.

como se dão a sentir, pintando, a partir do real, as suas «significações mudas»¹⁰².

“Determinado fogo pretende viver, desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e invade-o, depois encerra, fâsca saltitante, o círculo que devia traçar: retorno ao olho e ao além” [Paul Klee]. Neste circuito, não há nenhuma rotura, é impossível dizer que aqui acaba a natureza e começa o homem ou a expressão. *É, portanto, o próprio Ser mudo que manifesta, o seu sentido silencioso.*¹⁰³

Entendemos, com Cézanne, com Merleau-Ponty, que há algo profundamente silencioso na natureza e nos homens e que esse silêncio, na pintura, é a condição necessária para que ela possa mostrar «como as coisas se tornam coisas e o mundo mundo»¹⁰⁴. Toda a vontade do pintor deve ser de silêncio para que a imagem possa ser, sob o signo da *Imitatio*, uma ressonância do mundo.

A pintura – nascida do espanto mudo, do arrebatamento – mostra também, para quem quiser abrir o olhar, que é o próprio mundo que é a fonte de tal arrebatamento que faz cada um mudo.

O apelo mudo da pintura

A pintura amordaça quem a vê. A ressonância, o apelo que sentiu o pintor, fica a soar na obra produzindo o silêncio de quem olha. Em Platão, foi visto, através da leitura do diálogo *Fedro*, como a pintura responde com um *mutismo majestoso*, com «um silêncio cheio de gravidade»¹⁰⁵.

Platão, que na *República* condena a pintura como uma arte da ilusão, uma arte de sombras, enganadora, que não mostra senão uma face das coisas, qualifica aqui a pintura de *Arte do silêncio (tékhne tés sigès)*, uma *tékhne*, um modo de fazer humano, não-natural e que se dirige à vista. São artes do silêncio aquelas que se olham (a pintura, a escultura e a arquitetura), artes que produzem – como, de resto, todas as artes – o silêncio que é, em nós, o que foi já frisado, a experiência do espanto.

O silêncio, *cheio de gravidade*, reside aí, na ambiguidade da imagem (e do

102 *Ibid.*, p. 32.

103 *Ibid.*, p. 68.

104 *Ibid.*, p. 56.

105 Platão, *Fedro*, 275e.

discurso escrito), que deixa quem a vê perante uma presença que afirma, no seu apresentar-se, uma ausência. Um retrato, por exemplo, não está vivo, em pessoa e, no entanto, olha (dirigindo-se-nos assim como um outro perante nós). Por esse modo vivo de olhar, um retrato não é também um morto – um retrato não é um cadáver, nem um ausente. A semelhança de um retrato (com o vivo) reside na presença de uma ausência, uma ambiguidade que pode causar um impacto à primeira vista e, depois, a possibilidade de um diálogo.

O ícone, de um modo paradigmático, concentra em si a força do apelo mudo que existe também no retrato – como presença de uma voz interior no silêncio da imagem. Encontramos, novamente, a ambiguidade do apelo: o que se vê na pintura, aquilo que nela apela, manifesta-se como silêncio. A pintura, toda a pintura – independentemente do que representa, e mesmo na pintura que não é representativa – ao ser olhar dirigido pode ser como um rosto, ou como um corpo mudo que se dirige a nós num contacto que se dá à distância. Trata-se de um toque que é como um beijo do olhar¹⁰⁶. É porque ver é uma espécie de toque, e porque a imagem é um corpo apelante que se nos dirige, que é possível estabelecer com a imagem um diálogo. Por isso a pintura sabe seduzir, por isso ela pode ser fascinante porque foi, na sua origem, feita de desejo, de desejo de ver e olhar fascinado.

A sua eloquência é, nas palavras dos antigos, uma *eloquência muda*, o seu apelo um som sem som – que levou à ideia antiga, e muito citada ao longo da história, de que a pintura é poesia silenciosa e a poesia pintura que fala¹⁰⁷. Nas palavras de Claude François Ménestrier, no texto *A arte dos emblemas* e “Sobre as sábias pinturas em geral”:

Há muito tempo a pintura vem sendo a escola dos sábios e a fonte de estudo dos soberanos. Ela fala, mas é muda, explica-se sem dizer palavra; é de tal eloquência na exposição que através dos olhos cativa o coração. Seus discursos não se esgotam, ela faz palestras públicas sem romper o silêncio, e mesmo não tendo movimento é ativa e eficaz em sua persuasão.¹⁰⁸

A pintura parece ser, também, catalisadora de sinestésias: produz silêncio dando-

106 Tema trabalhado na minha dissertação de mestrado intitulada *O toque na superfície da fonte*, apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2006.

107 Afirmado por Simónides de Leos (556-468 a. C.), segundo Plutarco.

108 Ménestrier, “A arte dos emblemas”. In AA.VV., *Textos essenciais*. Ed. e coord. J. Lichtenstein. vol. 1 (“O mito da pintura”), p. 52.

se como música para o olhar que sobre ela dança. Gasquet descreve, num momento das suas conversas com Cézanne que, a dada altura, apontou para uma tela: «Debaixo do grande pinheiro, inacabada, toda se aprofundava até ao mistério do ser, às raízes do enigma, fragmento de diamante partido onde todo o sol do mundo se refratara na suavização de um peso equilibrado. Libertava-se uma *música interior*.»¹⁰⁹ Uma «música interior» algo que era como uma evidência emitida pelas cores, é dito, um silêncio expressivo dirigido ao nosso âmago, silêncio majestoso, também, *cheio de gravidade*.

Paul Claudel encontrou um título expressivo, *L'oeil écoute*, para um livro sobre pintura. Diz como são tristes os quadros em que não é possível encostar a orelha. Segundo Chrétien que, no segundo capítulo do seu livro *L'appel et la réponse*, trata a possibilidade de um olhar que escuta o mundo, refere como o olhar só pode escutar a pintura quando esta emite algo como um rumor eterno, um rumor que existe na contemplação do visível que se adereça a nós. Quando algo no visível se excede, como «a própria beleza silenciosa do visível», tal «incandescência» dirige-se, diz, não a uma contemplação muda, mas a uma escuta¹¹⁰: «O olho cessa de escutar, não quando se torna o exercício supostamente normal de uma visão surda e muda, mas quando ele não encontra no visível nada que lhe apele nem lhe responda, quando o visível deixa de ter voz. Onde não se pode mais escutar, não há nada mais a ver. Como pensar essa voz visível?»¹¹¹.

Tanto o som como a luz se projetam até nós, por ondas, vibrações que caminham até ao nosso âmago, no silêncio, através do diáfano.

O silêncio perante a imagem pintada

A pintura, nascida do silêncio amordaçado de quem a fez, vale, por sua vez, na medida do silêncio que provoca em quem a vê. O «pensamento mudo da pintura», usando uma expressão de Merleau-Ponty, que «nos deixa, por vezes, a impressão de um vão remoinho de significações, de uma palavra paralisada ou abortada»¹¹², diz-nos que há um silêncio próprio nas artes plásticas, novamente uma impossibilidade de dizer,

109 Gasquet; Cézanne, 1912-13, pp. 86-87.

110 Cf. Chrétien, 1992, p. 19.

111 *Ibid.*, p. 46.

112 Merleau-Ponty, 1960, p. 73.

como notámos anteriormente. Diderot descreve assim uma pintura de Vernet, *Vista do porto de Dieppe*, presente no Salão de 1765, atendendo à sua sonoridade e, simultaneamente, à impossibilidade de a descrever:

O mar urra, os ventos assobiam, a tempestade ruge, a luz pálida e sombria dos raios atravessa uma nuvem, revela e oculta a cena. Ouve-se o ruído dos flancos de um navio que se abre [...]. Embora de todos os nossos pintores ele seja o mais fecundo, nenhum me dá menos trabalho. É impossível falar de suas composições, é preciso vê-las.¹¹³

A palavra falta perante o «silêncio expressivo» da própria pintura, usando uma expressão de Álvaro de Campos, presente numa nota:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são literatura são *as projeções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém*, ou o poema, ou o romance, ou o drama. Quando se diz “poema sinfónico” fala-se exatamente, e não de um modo translato e fácil. O caso parece menos simples para as artes visuais, mas, se nos prepararmos com a consideração de que linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições são fenómenos verbais dados sem palavras ou antes por hieróglifos espirituais, compreenderemos como compreender as artes visuais, e, ainda que não cheguemos a compreender ainda, teremos, ao menos, já em nosso poder o livro que contém a cifra e a alma que pode conter a decifração. Tanto basta até chegar ao resto.»¹¹⁴

As artes plásticas parecem mais *indizíveis* do que as artes da palavra pelo jogo aberto, em movimento, de «linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições». Há também um silêncio que é próprio dos materiais, um silêncio que leva um pintor a afirmar que lhe é impossível explicar como conseguiu *aquela* cor ou um determinado efeito na sua pintura. Não se mede, não se contabiliza uma variação lumínica, ao pintor resta mostrá-la, sem explicação. É comum também a referência a uma vida própria dos materiais – sobretudo destacada pelo carácter líquido da pintura, estruturalmente movente – matérias que resistem à vontade do pintor, matérias que o surpreendem. Fazem-no na duração da execução da pintura e, depois, surpreendem também, por sua vez, quem as vê, que fica preso também à impossibilidade de compreender.

Júlio Pomar é também eloquente ao falar sobre este silêncio da imagem pintada.

113 Diderot, “Salão de 1765”. In AA.VV., *Textos essenciais*, vol. 1 (“O mito da pintura”), pp. 65-66.

114 Álvaro de Campos, “Outra nota ao acaso” [1936]. In *Presença*, nº 48.

No livro *Da cegueira dos pintores* afirma como «a pintura é efetivamente do domínio do inominável. Ela começa onde já não se pode falar dela, onde as palavras fracassam e vogam à deriva»¹¹⁵. Isto porque «Entre matéria e palavra há uma brecha onde o vívido falece, onde ao ser da obra falece a palavra»¹¹⁶. Para Pomar aquilo que não se pode dizer é aquilo que forma a essência da pintura, algo «sofrido e vivido no ato de ver»¹¹⁷, algo a que o pintor assiste ao fazer a sua pintura e que só a ele é dado assistir – nunca ao observador que, nas palavras do pintor, não faz mais do que assistir à última cena de um filme¹¹⁸.

Se a intensidade da pintura se pode medir pelo silêncio que provoca em quem a vê – aquele que decide calar-se produz, também um silêncio expressivo. Esse silêncio é aquilo que provocará – sobre a pintura – a infinidade de discursos, tantas outras ressonâncias (por vezes, também, outras pinturas).

O olhar de quem vê poderá então perder-se no quadro e, por isso, a primeira qualidade da pintura será a de prender o olhar (também quem vê uma pintura, pode ficar, como Cézanne, com o olhar *injetado de sangue*).

O pintor e os amantes das pinturas são tocados pela paixão de ver, uma paixão que torna o ver um excesso, um luxo de dispêndio de tempo. Nessa contemplação, que pode levar à serenidade, o corpo perde o seu peso. A pintura que fascina prende o olhar que não quer senão mover-se no seu interior. Podemos imaginar uma imagem curiosa: olhos alados, olhos com asas. Estas nascem naqueles que sentem o amor¹¹⁹.

115 Pomar, *Da cegueira dos pintores* [1981-1983], p. 67.

116 *Ibid.*, p. 60.

117 *Ibid.*, p. 72.

118 Cf. *ibid.*, pp. 59-60.

119 Cf. Platão, *Fedro*.



fig. 24 - Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)

Eco XI

Pequena tragédia na minha vida quieta

Não pensei vir algum dia a chorar imagens perdidas.

As máquinas fotográficas deixam-nos ver imediatamente as imagens que captamos. Segundos depois. Perdemos a surpresa da revelação. Guardamos imensas imagens – e isso é bom.

Ainda tenho uma máquina antiga. Cada rolo dá para oito fotografias que ficam, com frequência, imperfeitas e estragadas, mas de que gosto muito ao parecerem, ainda em fotografia, pintadas. São muito caras e trabalhosas. Cada fotografia é uma construção. Não há a possibilidade – ou ela é muito rara – de captar o «momento decisivo» tão caro a Bresson (aquele salto que deixa o pé petrificado tocando o limite da poça de água). Quando, de súbito, vejo algo que quero fotografar, tenho de ir buscar um tripé. Preciso de uma fita métrica para medir a distância do objeto que quero focar. Preciso de uma outra máquina analógica que me sirva de fotómetro (porque aquela, antiga, não tem um). Calculo a velocidade que me permite um diafragma. Preciso de alguns minutos.

Um dia estava tudo ali. Havia uma criança, uma luz da tarde e – a acentuar essa luz – um campo de girassóis que nunca mais houve ali. Nunca sei como ficaram as imagens do disparo (e não tiro muitas de seguida, cada rolo tem só oito imagens caras) mas tenho frequentemente a intuição de que imagens ficaram bem. Pensei que aquela era especial.

Nessas férias tirei dois rolos.

Quando os fui levantar à loja pediram-me desculpa e disseram-me: «o saco extraviou-se» a caminho do laboratório no Porto (como se as fotografias se tivessem perdido sozinhas, nenhum humano responsável). Assim foi o meu trabalho de verão, e foi-se aquela imagem de criança a tentar esticar-se para ser alta como um girassol gigante.

Triste pensei que a tristeza que tinha não era nova – apesar de não ter nunca perdido fotografias – era um sentimento familiar que, de certa maneira, embora de um modo diferente, estava presente no momento em que tirei a fotografia. Aí, olhando o real, e precisamente porque o estava a fotografar, pensava já como ele me fugia. Sentia a perda e a melancolia.

O que passa pelo olhar, passa para nada.

Não consigo deixar de pensar naquelas imagens, mas a corrente continua... E todas as suas imagens, a sua maior parte, de qualquer maneira está perdida.

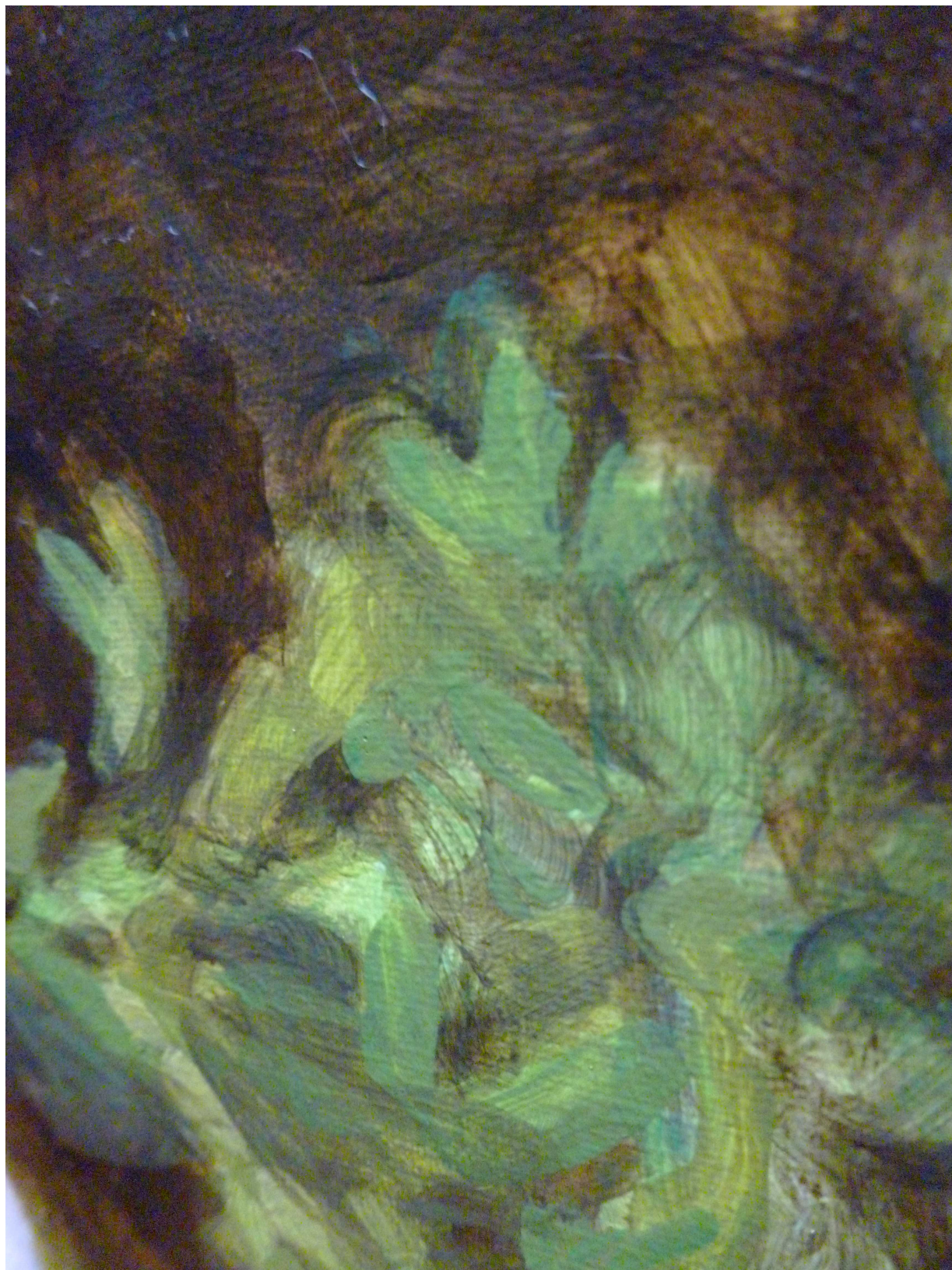


fig. 25 - Detalhe de pintura

EMUDEDECER E APELAR INFINITAMENTE,
NOTA FINAL



fig. 26 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 27 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 28 - O diário – gráfico.
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 29 - *O diário – gráfico.*
Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)



fig. 30 - *Sem título*, 2011.
Acrílico sobre tela, 190 x 145 cm



fig. 31 - *Sem título*, 2012.
Acrílico sobre tela, 190 x 145 cm



fig. 32 - *Sem título*, 2013.
Acrílico e óleo sobre tela, 190 x 145 cm

EMUDECER E APELAR INFINITAMENTE

A prática da pintura foi uma reflexão vivida. O projeto prático inicial, para o qual se tinham projetado seis ou oito pinturas de grandes dimensões, foi-se modificando com os resultados pintados e, sobretudo, com a passagem do tempo.

Surgiu a necessidade da criação de um corpo de trabalho que mostrasse mais imagens, que mostrasse a série, a repetição daquele momento num mesmo lugar e na mesma situação: vê-se uma pose onde aquilo que uma figura faz é deitar-se numa pedra e *dar-se* à imagem.

Trata-se de um momento de escuta, de uma certa intensidade. Trabalhando no desejo de sentir algo vívido e de fruir o seu espanto, a dada altura, necessitei – também – de um trabalho mais rápido, mais *agitado* (por dentro da serenidade).

Há nestas imagens, de uma forma muito evidente, uma relação com o tempo.

Na repetição – que podemos ver, primeiro, nas fotografias do diário-gráfico – encontrei uma diversidade imensa, intensificada até pela lembrança das imagens anteriores do mesmo lugar, noutra momento. Fiquei sensibilizada para as subtilezas *do mesmo*, focada nas suas diferenças e, também, ávida do imprevisível por vir (e também da lembrança da imortalidade. Esta sente-se na constatação da repetição da mudança infinita da natureza, na constatação do infindável dos ciclos das estações, na renovação).

Nesse lugar há um visível que me capta, um eros no meu olhar que prevê os movimentos da pintura na água, ou nas folhas que vê. Estando *lá* vejo pintura, vejo a sua sedução muda. Procurei então, em pinturas mais pequenas, mais *experimentais*, representar essa sedução, procurando na imagem aquelas zonas em que o olhar sentiu o apelo do visível, em que o olhar se sentiu tocado (e revivendo esse toque com a tinta, de um modo diverso, renovado).

Surgiram então imagens de silêncios, com transparências e espaços em branco que dizem, também, que o olhar não se sacia, nem na realidade, nem em pintura. Nesta há sempre a lembrança daquele lugar e a saudade da experiência que a fotografia – um instrumento da saudade – evoca.

Estas são também pinturas que mostram um acontecimento: a vinda da própria imagem. Sei que não posso possuir uma pintura, que não posso terminá-la porque nunca estará perfeita. Posso apenas suspender o meu gesto e foi isso que procurei, um

momento justo de atenção e paragem. Talvez assim estas pinturas tenham também a marca do imprevisível por vir.

Depois, em cada imagem que começo, detendo-me na sedução das formas e das cores, penso: tenho de reaprender a inaugurar o gesto, tenho de recomeçar, continuamente. Nesse retorno do mesmo encontro a alegria pura dos começos e da aprendizagem. Cada imagem me ensina a pintar de uma nova forma, cada imagem pede os seus gestos, a sua espessura de tinta ou a leveza de uma transparência. Aprendi que uma pintura nunca repete, que nunca é repetitiva: cada imagem dita os gestos que a pintura necessita. Só assim pintar é uma aventura viva.

Não vou terminar as pinturas, não posso nunca possuir o que desejo – uma pintura perfeita seria algo impossível – posso só permanecer em vontade de amar (amando, sobretudo, a mortalidade das coisas, a felicidade e o erro), vivendo em carência. Parece-me que há algo de comum no movimento da natureza e no movimento da pintura. Senti isso um dia quando olhava uma árvore à chuva da janela do quarto onde pinto.

Um eco não se prende.

A pintura, e também a escrita, não podem ser senão infinitas.

Posso escrever, posso pintar um amor secreto? A carta seria um gesto de coragem – *de um coração ao outro* – a carta seria a única maneira de manter o segredo puro... enviando-a e desaparecendo, sem que houvessem mais palavras, não esperando uma resposta de volta. Ou esperando que a resposta exista, mas não para mim, que não quero senão ser em entrega e dádiva, sentindo um excesso de liberdade e a alegria do vivo e, também, o horror disso no meio da melancolia.

No estudo que conduziu ao texto escrito foram encontradas duas figuras que, simultaneamente, se calam e apelam. Eco e a Pintura são figuras atentas, amordaçadas e de olhar aberto. Estas figuras estiveram, de certo modo, presentes em todo o texto.

O último capítulo concluiu e fechou o ciclo de um argumento geral: o apelo que sente o artista (*I. A voz que chama*) é transmitido para a obra (*II. A inscrição da voz, a correspondência*) e nela continua a ecoar estimulando novos chamamentos (*III. Ressonância*).

No primeiro capítulo pensou-se, primeiro, a *Vocação do humano*, abordou-se a ideia de que o apelo à fala da criança é um primeiro chamamento. O *ser da linguagem* é assim sensível ao silêncio pré-natal, um silêncio que se sente também perante a beleza. O *Belo, Kalon*, encerra na sua etimologia a ideia de apelo. Abordou-se a ideia de ritmo e de repetição, terminando-se este ponto com a conclusão de que a vocação do humano é a de viver um espanto, a de viver na sua própria questão: *Porque é que há ser em vez do nada?*

Depois de se abordar a vocação do humano refletiu-se sobre a *Vocação do artista*, encontrando-a numa certa maneira de sentir o tempo – um sentir que se torna um imperativo à ação artística. Pensou-se a vocação como a escuta de um ritmo que pode conduzir a dois movimentos (e a um terceiro que combina estes dois): por um lado à noção de que *o tempo arde* e de que é preciso, de um modo urgente, criar obra. Através da leitura do conto de Andersen *The red shoes*, evocou-se a febre criativa, um certo modo de viver em ardor. Encontrou-se como marca da vocação artística o desejo – dos artistas – de morrer em obra, de morrer enquanto criam e, nesse sentido, referiu-se a intransigência daqueles que não são capazes de viver sem criar (através da leitura das *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke). Depois da urgência, pensou-se a lentidão, a *festina lente*, a necessidade de um ritmo lento, cadenciado, ininterrupto de criação. Abordou-se o criador que age sem fim, com *todo o tempo do mundo*.

Se no primeiro ponto do primeiro capítulo se abordou *A vocação do humano* e, no segundo, *A vocação do artista*, o último ponto do terceiro capítulo trata *A câmara escura interior – lugar da escuta*. Aqui foi encontrada uma qualidade musical no corpo humano que encerra uma câmara onde escuta e onde ressoa, também, a voz. Neste ponto abordou-se sumariamente a ideia de que o artista é um ser que espera ser tocado, um receptor de um apelo e, também, a ideia de que a sua voz mais íntima é a mais misteriosa e exterior. Pensou-se o artista como um sonhador.

No segundo capítulo – *A inscrição da voz, a correspondência* – continuou-se a reflexão sobre o corpo humano enquanto corpo de uma câmara escura interior. Se antes foi entendida como lugar de escuta aqui, neste ponto, foi abordada enquanto lugar de escrita. Em *A câmara escura interior – lugar de escrita* é pensado aquela região onde se projeta um desejo na direção de um outro. Pensou-se a criação da imagem do outro – e o seu apelo – na obra de arte e na carta de amor.

O segundo ponto do segundo capítulo – centrado na criação da obra, na passagem do apelo para uma forma física – concentra-se no gesto da pintura. Esta é entendida aqui como resposta a um apelo do visível. Foi enunciada uma *Pintura transparente*, tendo sido trabalhada a ideia de uma correspondência visual. O olhar e a pintura foram definidos enquanto janelas abertas, evocando-se a sua transparência e as propriedades do diáfano. Numa certa qualidade da transparência, de diafaneidade, encontrou-se um princípio de sedução.

O último ponto do terceiro capítulo tratou o *Endereçamento*. Foi questionada a finalidade da obra de arte, perguntando-se qual o seu destino. Concluiu-se que existe um desejo de perenidade nos artistas, um desejo de permanência. Depois, seguindo testemunhos diversos, foi afirmado que uma obra é uma carta de amor. A obra é carta de amor no seu modo de surgir: enquanto absolutamente necessária, enquanto passagem de algo vital que o artista necessita de transmitir, primeiro, e, depois, foi entendida carta de amor enquanto projeção na direção do outro. É este movimento que a faz ser verdadeiramente obra.

O último capítulo, *Ressonância*, trata a receção das obras, a sua capacidade de conter o apelo. Aí reside a sua sedução, o seu carácter apelante. Num primeiro ponto a obra é pensada enquanto *Carta aberta*. É abordada a persistência das obras, a sua capacidade de ressoar infinitamente, concluindo-se que existe uma carta de amor universal que vai percorrendo as obras, os fruidores e os artistas. Estes são aqueles que sentem a obrigação de responder àquilo que sentiram como um apelo.

O segundo ponto do último capítulo trata a capacidade da obra de conter silêncio e, depois, de gerar silêncio por sua vez em quem a contacta. Pensa-se então *O soar do apelo na obra* enquanto silêncio, abordando-se os momentos em que a palavra cessa, quer perante um espanto inexplicável (da existência), quer na perturbação da linguagem que parece ser gerada pelo amor. A relação com a obra de arte foi entendida enquanto encontro íntimo. Pensando ainda na figura de Eco, e evocando já a figura da Pintura, compreendeu-se que aquilo que tem o poder de emudecer, abre também o olhar (o espanto).

Por fim a pintura foi entendida enquanto *Arte do silêncio*, num último momento que condensa o movimento de todo o texto. Primeiro é abordado o silêncio do pintor – que pinta por *não ter palavras* para o que quer exprimir – depois refere-se o silêncio

constitutivo da pintura – que nunca pode ser verdadeiramente descrita por palavras. No final evoca-se o silêncio daqueles que se sentem tocados perante uma imagem pintada.

Por fim, aqui apenas se sintetiza que a *Pintura*, representando pedras e rios, objetos ou pessoas (ou mesmo não representando nada, sendo pura tinta e jogo de formas) mimetiza o silêncio que se forma quando se entende algo como um espanto no mundo – e quando se o entende de uma forma que se torna violenta, que amordaça. Essa mordação, em quem pinta e em quem vê, é marca da condição de se ser *Eco*: ser em possibilidade de deixar o seu corpo aberto ao trespasse e à transparência, em fidelidade ao apelo.

O *apelo* dá-se como abertura, como criação do vazio em nós. O apelo abre o lugar da *câmara interior* onde surge a palavra e a imagem.

Resta apenas repetir sem fim – algo que é ditado pelo amor, um amor à vida que significa ser em permanência de abertura ao imprevisível por vir: ser, como a carta, sempre inacabada, porque em endereçamento – sempre em movimento de ida com a esperança da resposta.

A obra não afirma senão aquilo que a fez ser obra.

A obra é carta de amor ao ser essa projeção no futuro, ao ser em endereçamento: esse movimento na direção do infinito.



fig. 33 - *Sem título*, 2013.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 34 - *Sem título*, 2013.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm

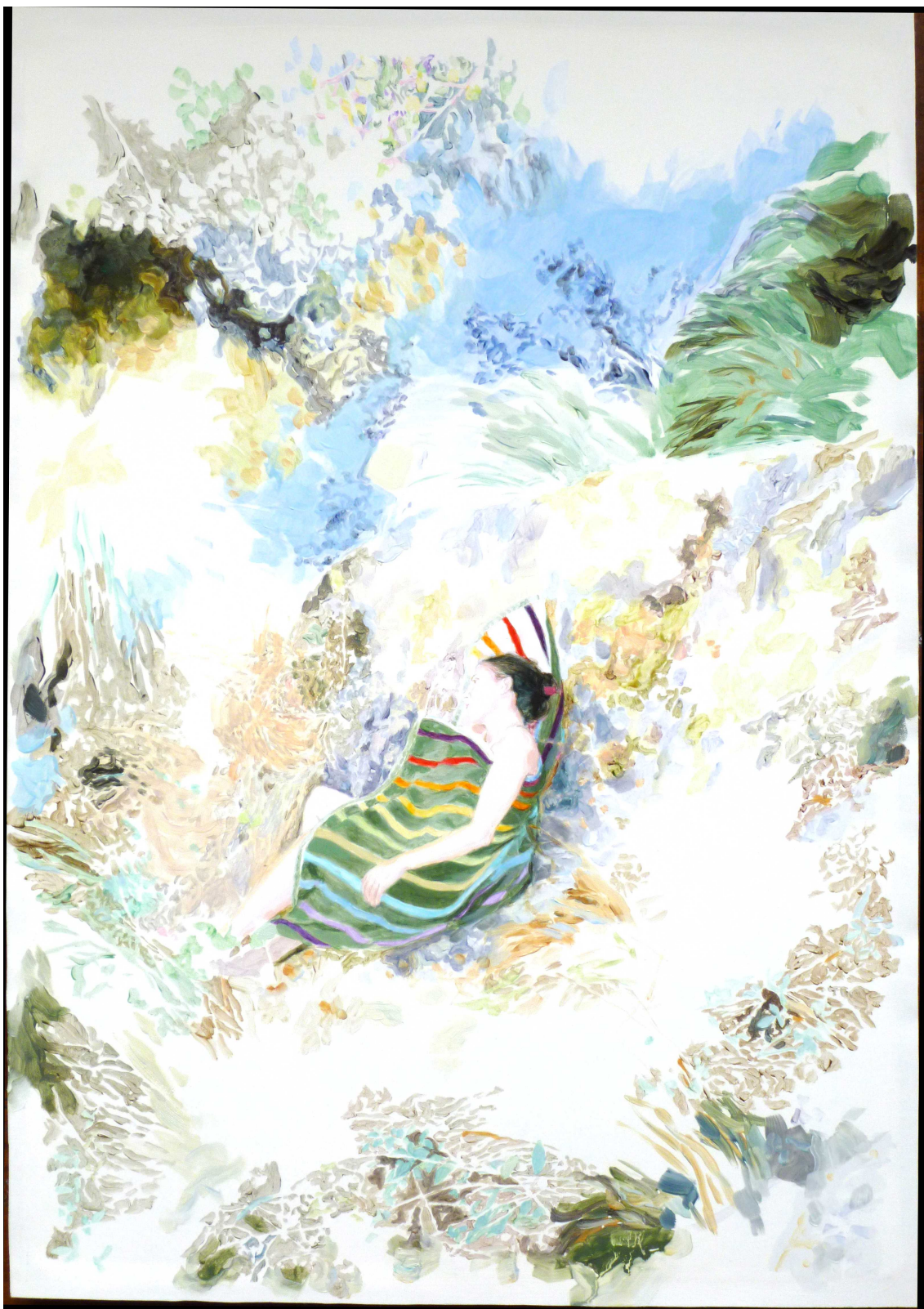


fig. 35 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm

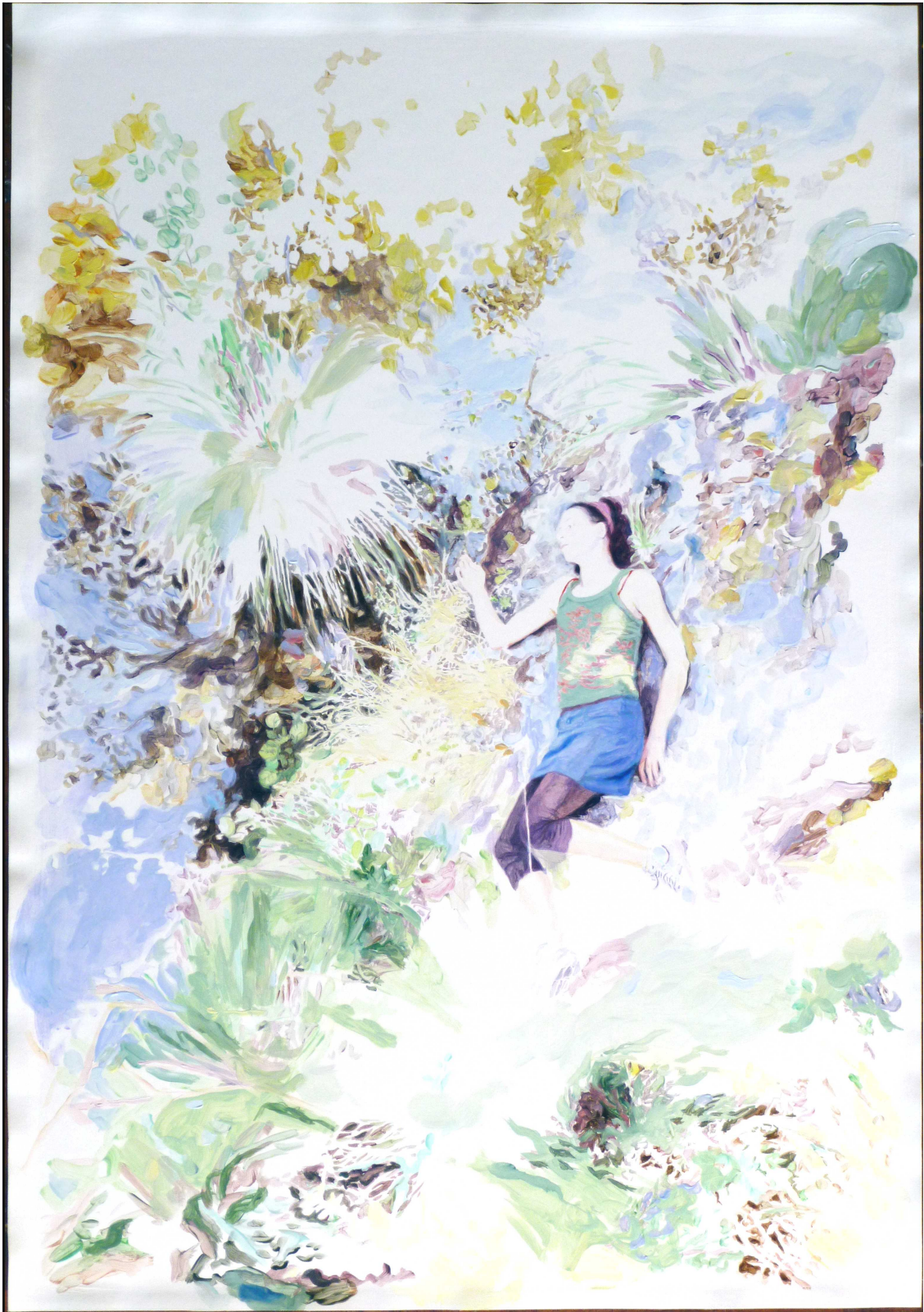


fig. 36 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 37 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 38 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 39 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 40 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 41 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm



fig. 42 - *Sem título*, 2014.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm

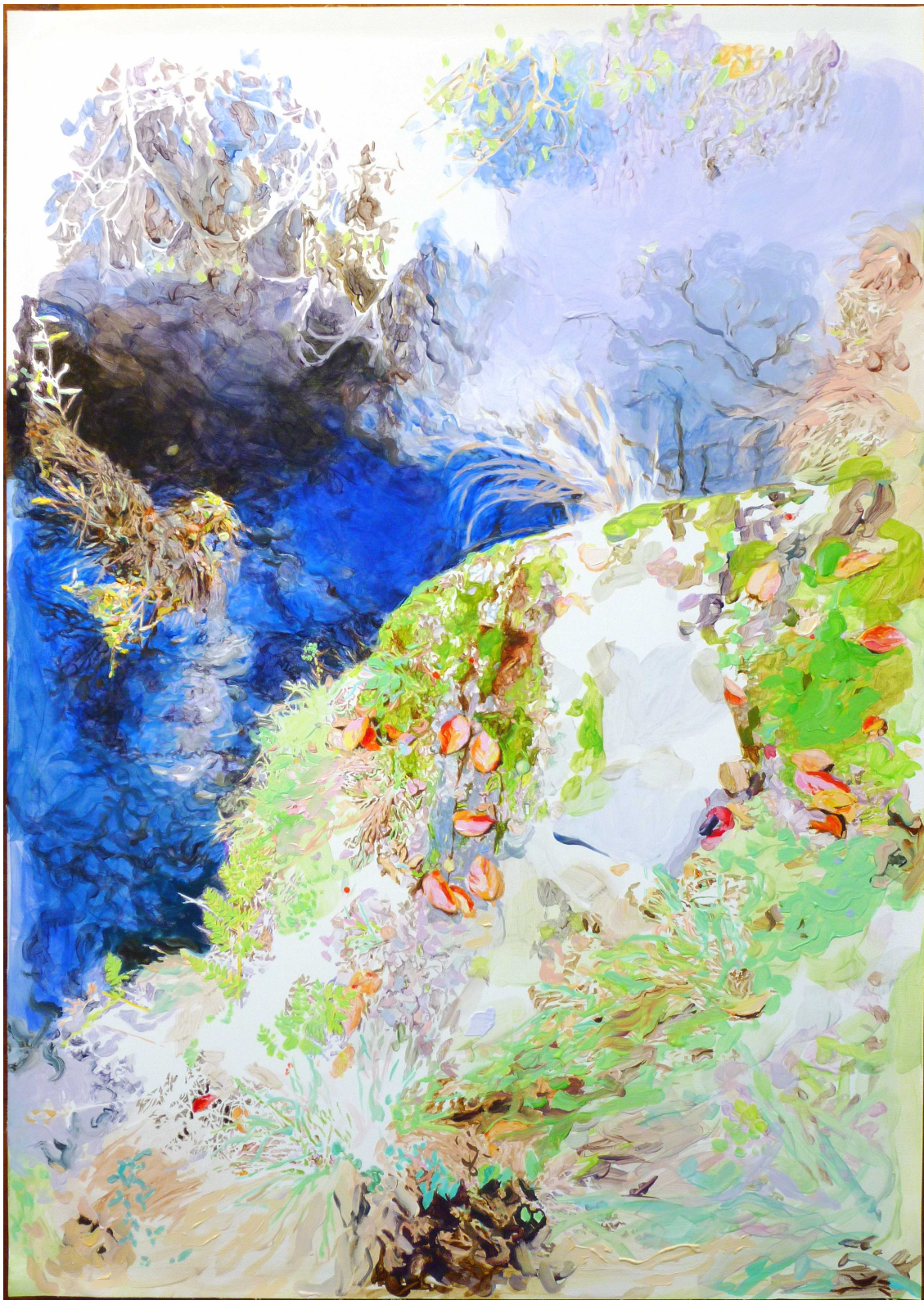


fig. 43 - Sem título, 2015.
Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm

REFERÊNCIAS

- AA.VV. – *Textos essenciais*. Direção geral, introd. geral e apresentação de J. Lichtenstein. Editora 34, 2004. Volume 1 (“O mito da pintura”). ISBN 85-7326-292-3.
- ADORNO, Theodor W.
[1970] – *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, [s. d.]. ISBN 972-44-0671-7.
- AGAMBEN, Giorgio
[2005] – *Profanações*. Trad. Luísa Feijó. Lisboa: Livros Cotovia, 2006. ISBN 972-795-172-4.
[2006] – “O que é o contemporâneo?” *In Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010, pp. 19-29.
- ALBERTI, Leon Battista
[1435] – *Da pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. ISBN 85-268-0152.
- ALCOFORADO, Soror Mariana
[1669] – *Cartas portuguesas*. Livros de bolso Europa-América, 1974.
(Editadas em 1669 por Claude Barbin]
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de
[1996] – *O plano de imagem: Espaço da representação e lugar do espectador*.
Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. (Arte e Produção; 11). ISBN 927-37-0407-2
- ANDERSEN, Hans Christian
[1845] – “The red shoes”. *In Fairy Tales*. England: Penguin Popular Classics, 1994, pp. 189-197.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner
[ed. 2011] – *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. 2ª edição. Alfragide: Editorial Caminho, 2011. ISBN 978-972-21-2149-1.
- ARISTÓTELES
– *Da alma*. Prefácio Carlos Humberto Gomes. Edições 70, 2001.
(Textos filosóficos; 49). ISBN 972-441067-6.
– *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986. (Série universitária).
- ARIKHA, Avigdor
[1991] – *Peinture et regard: Écrits sur l'art, 1965-1990*. Paris: Éditeurs des sciences et des arts, 1991.
(Collection savoir / sur l'art). ISBN 2 7056 6164 9.
- ARROU-VIGNOD, Jean-Philippe
[1993] – *Le discours des absents*. Paris: Éditions Gallimard. ISBN 978-2070729432.
- ASCOTT, Roy
[1990] – “Is there love in the telematic embrace?” *In Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists writings*. Kristine Stiles e Peter Selz (ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20253-8. pp. 491-498.
- BALZAC, Honoré de
[1845] – *A obra-prima desconhecida*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Edições Vendaval, 2002.
- BARTHES, Roland
[1974] – “I. Para/ ou onde vai a literatura?” [com Maurice Nadeau] *In Escrever... Para quê? Para quem?*. Trad. Raquel Silva. Lisboa: Edições 70, 1975. (Coleção Signos).
[1975] – *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa:

- Edições 70, 2009. (Obras de Roland Barthes; 11). ISBN 978-972-44-1565-9.
- [1977] – *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2001. (Coleção Signos). ISBN 972-4403033.
- [1982] – *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. (Signos).
- BATAILLE, Georges
- [1950] – “Carta a René Char sobre as incompatibilidades do escritor”. In *Gratuita*. Editorial e organização Maria Carolina Fenati. Lisboa; Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012, vol. 1., pp. 280-293. ISBN 978-85-66421-02-6.
- [1955] – *La peinture pré-historique: Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève: Skira, 1955. (Les grands siècles de la peinture).
- [1957] – *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Trad. João Bénard da Costa. 2ª ed. Lisboa: Moraes, cop., 1980.
- [1958] – *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Vega, 1998. (Passagens). ISBN 972-699-590-6.
- BAUDELAIRE, Charles
- [1832] – “Le désir de Peindre” [online]. [Originalmente publicado no *Le spleen* de Paris.] <http://litgloss.buffalo.edu/ baudelaire-peindre/text.shtml> [2012-12-12]
- [1863] – *O Pintor da vida moderna*. Trad. e posfácio de Teresa Cruz Lisboa: Vega, 1993. (Passagens). ISBN 972-699-423-1.
- BAUMEISTER, Willi
- [1947] – “The unknown art”. In *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists writings*. Kristine Stiles e Peter Selz (ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20253-8. pp. 54-55.
- BECKMANN, Max
- [1948] – “Letters to a woman painter”. In *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists writings*. Kristine Stiles e Peter Selz (ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20253-8. pp. 180-183.
- BENJAMIN, Walter
- [1923] – *A tarefa do tradutor*. Trad. Mª Filomena Molder. Disponível em <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf> (2012-01-21).
- [1932] – *Imagens de pensamento*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. (Obras escolhidas de Walter Benjamin). ISBN 972-37-0972-4.
- BLANCHOT, Maurice
- [1955] – *L'espace littéraire*. Gallimard, 2009. (Collection folio/ essais). ISBN 978-2-07-032475-3.
- [1958] – *La bête de Lascaux*. Fata Morgana, 1982.
- [1959] – *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2005. ISBN 85-336-2219-8.
- [1962] – *L'attente l'oubli*. Gallimard, 2013. (Collection l'Imaginaire). ISBN 978-2-075838-8.
- [1980] – *L'écriture du désastre*. Gallimard, 2011. ISBN 978-2-07-022248-3.
- BRANDÃO, Raul
- [1917] – *Húmus*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011. (Clássico da Literatura Portuguesa). ISBN 978-972-25-2302-8.
- BURKE, Edmund
- [1757] – *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, S. Paulo: Papirus, 1993.
- BURRI, Alberto
- [1955] – “Words are no help”. In *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists writings*. Kristine Stiles e Peter Selz (ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20253-8. pp. 53-54.

- CALASSO, Roberto
[2001] – *A literatura e os deuses*. Trad. Clara Rowland. Lisboa: Gótica, 2003. ISBN 972-792-079-9.
- CALVINO, Italo
[1988] – *Seis propostas para o próximo milénio: Lições americanas*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, 1990. ISBN 972-695-176-3.
- CAMPOS, Álvaro
[1936] – “Outra nota ao acaso”. In *Aviso por causa da moral e outros textos*. Lisboa: Ática, 2009. [Publicado na revista *Presença*, nº 48. Coimbra, Julho de 1936].
- CELAN, Paul
[1971] – *Arte Poética: O meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro; posfácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1996. ISBN 972-8028-67-9.
- CHIRICO, Giorgio de
[1913] - “Mystery and creation”. In *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Charles Harrison & Paul Wood (ed.). Oxford; Cambridge: Blackwell, 1999, pp. 60-61.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis
[1992] – *L’Appel et la réponse*. Editions de Minuit. (Philosophie). ISBN 978-2707314253.
- CLAUDEL, Paul
[1946] – *L’oeil écoute: Introduction à la peinture hollandaise et la peinture espagnole et autres écrits sur l’art*. Nouvelle édition illustrée. Éditions Gallimard, 1964.
- COCTEAU, Jean
[1930] – *Le sang d’un Poète* [filme]. [s.l]: Studio Canal; Universal, 2009. (Grandes directores). DVD (55 min.)
- CUSA, Nicolau de
[1453] – *A visão de Deus*. Trad. e introd. de João Maria André, prefácio de Miguel Baptista Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- DAMISCH, Hubert
[1972] – *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 2-02002711-9
[1984] – *Fenêtre jaune cadmium: ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984. (Fiction & Cie; 65; dir. Denis Roche). ISBN 2-02-006962-8.
- DELACROIX, Eugène
– *Diário: extratos*. Pref. e trad. Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- DELEUZE, Gilles
[1986] – “A vida como obra de arte”. In *O mistério de Ariana*. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editorial Vega, 1996. (Passagens). [entrevista do *Le Novel Observateur*, conduzida por Didier Eribon]. ISBN 972-699-503-5.
[1981] – *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Trad. e introd. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9.
- DERRIDA, Jacques
[1990] – *Memoires of the blind: the self-portrait and other ruins*. London; Chicago: The University of Chicago Press, 1993. ISBN 978-0-226-14307-1.
- DIDEROT, Denis
[1749] – “Carta sobre os cegos para uso dos que veem”. In *Textos escolhidos: Diderot*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Abril cultural, 1979.
<http://www.scribd.com/doc/14425691/Denis-Diderot-Colecao-Os-Pensadores-pdfrev-M-S->

- Chaui-e-J-Guinsburg [2011-12-20]
 [1759] – Carta de 10 de Julho in *Lettres à Sophie Volland*.
http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Sophie_Volland/Texte_entier [2012-8-18].
- [1765] – “Salão de 1765”. In AA.VV. – *Textos essenciais*. Direção geral, introd. geral e apresentação de J. Lichtenstein. Editora 34, 2004. Volume 1 (“O mito da pintura”), p.63-67. ISBN 85-7326-292-3.
- [1766] – *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. ISBN 85-308-0232-2.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
 [1985] – *La Peinture incarnée, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. ISBN 2-7073-1009-3.
 [1992] – *O que nós vemos, o que nos olha*. Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne Editora, 2011. (Imago). ISBN 978-989-8217-12-7.
- DICKINSON, Emily
 [ed. 2000] – *Poemas e cartas*. Antologia organizada por Nuno Vieira de Almeida. Trad. Nuno Júdice. Lisboa: Edições cotovia, 2000. [Edição bilingue]. ISBN 972-8423-59-4.
- DOMINGUES, Catarina
 [2013] – *O encontro: a obra de arte e a noção de encontro* [suporte digital, PDF]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em Pintura. Orientação de Tomás Maia.
- ERICE, Victor
 [1992] – *O sol do marmeleiro* [filme]. Rosebud. 2 DVD. (134')
- FAURE, Élie
 [1914] – *Paul Cézanne*. Trad. e apresentação Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema solar, 2012. [inclui o texto de Joaquim Gasquet [1912-13] – *O que ele me disse*]. ISBN 978-989-8566-16-4.
- FERRARI, Federico
 [2011] – “Aristocracia da arte”. In *A persistência da obra*. Org. Tomás Maia. Trad. Jorge Pereirinha Pires. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, pp. 91-98. (Arte e produção; 125). ISBN 978-972-37-1626-9.
- FOUCAULT, Michel
 [1983] – *O que é um autor?* Trad. Eduardo Cordeiro. 6ª ed. Lisboa: Passagens, 2006. ISBN 9726993032.
- FREUD, Lucian
 [1954] – “Some thoughts on painting”. In *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists writings*. Kristine Stiles e Peter Selz (ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20253-8. pp. 219-221.
- FREUD, Sigmund
 [1919] – “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”. In *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Seleção, prefácio, revisão e notas de José Pereira Bastos e Susana Pereira Bastos. Trad. Manuela Barreto. Lisboa: Publicações Europa-América. (Biblioteca Universitária; 68). ISBN 972-1-03724-9.
 [1920] – “Além do princípio do prazer”. In *Textos essenciais da psicanálise. I – O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. 2ª ed. Seleção e introd. De Anna Freud; nota introdutória à ed. portuguesa, revisão e notas de José Gabriel Pereira Bastos; tradução de Inês Busse. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995. (Biblioteca Universitária). ISBN 972-1-02740-5.
- GASQUET, Joachim
 [1912-13] – *O que ele me disse*. Trad. e apresentação Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema solar, 2012. [O volume inclui o texto de Élie Faure [1914] – *Paul Cézanne*]. ISBN 978-989-8566-16-4.
- GENET, Jean
 [1957] – *O atelier de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. S. Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. ISBN 85-86374-71-7.

GIL, José

[1980] – *Metamorfoses do corpo*. Trad. M. Cristina Meneses. 2ª edição. Lisboa: Relógio d' Água, 1997. (Antropos). ISBN 9789727083756.

[1996] – *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d' Água, 1996. ISBN 978-9727-082995.

GOGOL, Nicolau

[1835] – *O retrato*. Trad. David Carvalho. Lisboa: Vega, 1993. (Contemporâneos de Sempre). ISBN 972-699-365-2.

HEIDEGGER, Martin

[1935-36] – “A origem da obra de arte”. In *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte; Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. ISBN 972-31-0944-1. pp. 5-94.

HESSE, Herman

[1910] – *Gertrud*. Trad. M^a Adélia Silva Melo; rev. Literária Alexandre Costa. 3ª ed. Algés: Difel, 2001. ISBN 972-29-0547-3.

HOFMANNSTHAL, Hugo von

[1902] – *Uma carta: A carta de Lord Chandos*. Trad. e posfácio João Barrento. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012. (Cartas para todos e para ninguém, vol. 1). ISBN 978-85-66421-00-2.

KAFKA, Franz

[ed. 2002] – *Antologia de páginas íntimas*. Seleção, prefácio e tradução de Alfredo Margarido. 3ª edição. Lisboa: Guimarães editores, 2002. (Coleção Filosofia & Ensaio). ISBN 972-665-399-1.

KANDINSKY, Wassily

[1911] – *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1987.

KIERKEGAARD, Søren

[1843] – *A repetição*. Trad., introd. e notas de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio d'Água, 2009. (Filosofia).

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

[1977] – “Lettre (c'est une lettre)”. In *Misère de la littérature*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1978, pp. 55-72. (Première livraison). ISBN 2-267-00108-x.

[1984-86] – “Préface”. In *Écrits sur l'art et pensées détachés*. 2ª ed. Bordeaux: Éditions William Blake & Co., 1993. vol.1 (“La peinture, masque et miroir”).

[2005] – *Le chant des muses: petite conférence sur la musique*. Paris: Bayard. (Les petites conférences; dir. Gilberte Tsai). ISBN 2-227-47528-5.

LEBENSZTEJN, J. C.

[1998] – “Em pura perda”. In *Cinema & Pintura*. Jean Louis Schefer e João Bénard da Costa (coord.). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, p. 217-236. ISBN 972-619-222-6.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm

[1714] – *Princípios da natureza e da graça*. Trad. Artur Morão. Lusofonia Press.

http://www.lusosofia.net/textos/leibniz_principios_da_natureza_e_da_gra_a.pdf [2012-6-6].

LOWELL, Robert

[1977] – *Epilogue*.

<http://www.poetryfoundation.org/poem/177164> [2014-11-29]

MAIA, Tomás

[2007] – “A criatura Duchamp (O segredo do artista, 1)”. In *As artes visuais e as outras artes*. Org. Cristina A. Tavares; Fernando Rosa Dias. Lisboa: FBAUL, 2007, pp. 219-238.

[2008] – *Scena: para duas vozes*. [s.l.:s.n.]. [Autoria partilhada com André Maranhã].

[2009] – *Assombra, ensaio sobre a origem da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- ISBN 978-972-37-1359-6.
- [2011] – *A persistência da obra*. Org. Tomás Maia. Trad. Jorge Pereirinha Pires. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011. (Arte e produção; 125). ISBN 978-972-37-1626-9.
- MANN, Thomas
- [1901] – *Tonio Kröger*. Trad. Cláudia Gonçalves. 2ª edição. Porto: Publicações Dom Quixote, 2003. (Ficção Universal). ISBN 972-20-0975-3.
- MARIN, Louis
- [1977] – “De la lumière, de l'ombre, du récit”. In *Détruire la peinture*. Éditions Flammarion, 1997. ISBN 2-08-081630-6. pp. 189-206.
- MARTIN, Agnes
- *Writings / Schriften*. Editado por Herausgegeben von Dieter Schwarz. Ostfildern: Cantz, 1991. ISBN: 3-89322-326-6.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
- [1960] – *O olho e o espírito*. 5ª ed. Pref. Claude Lefort; trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Edições Vega, 2004. (Passagens). ISBN 972-6993520.
- MICHAUX, Henri
- [1936] – “A verdadeira poesia faz-se contra a poesia”. In *Gratuita*. Editorial e organização Maria Carolina Fenati. Lisboa; Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012, vol. 1, pp. 214-218. ISBN 978-85-66421-02-6.
- MIRBEAU, Octave
- [1848] – “Vincent van Gogh”. In AA.VV. – *Textos essenciais*. Direção geral, introd. geral e apresentação de J. Lichtenstein. Editora 34, 2004. vol. 1 (“O mito da pintura”), pp. 147-153. ISBN 85-7326-292-3.
- MIRZOEFF, Nicholas
- [1995] – *Bodyscape: art, modernity and the ideal figure*. London; New York: Routledge, 2002. (Visual Cultures; ed. Anthea Callen). ISBN 0-415-09801-7.
- NANCY, Jean-Luc
- [1990] – “Le rire, la présence”. In *Une pensée finie*. Paris, Galilée.
- NIETZSCHE, Friedrich
- [1872] – *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. 5ª ed. Lisboa: Guimarães editores, 1994. (Coleção filosofia e ensaios). ISBN 972-665-244-8.
- [1878] – *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo Osório de Castro; prefácio António Marques. [Lisboa]: Relógio d'Água, 1997. (Obras escolhidas de Nietzsche; 2). ISBN 972-708-369-2.
- NOVALIS – *Fragmentos de Novalis*. Seleção, tradução e desenhos de Rui Chafes. 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. ISBN 972-37-0303-3.
- ORTEGA y GASSET
- [1939] – *Estudos sobre o amor*. Trad. Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 2002. (Antropos).
- OVÍDIO
- [8] – *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007. ISBN 978-9727952069.
- PLATÃO
- *A República*. Trad. Elísio Gala. Oeiras: Guimarães editores, as, 2010. (Livros que mudaram o mundo; 2). ISBN 978-989-682-001-5.

- *Íon*. Introd. trad. e notas de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988. [edição bilingue]. (Clássicos Inquérito)
- *Fedro*. Introd., trad. do grego e notas de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997. (Clássicos gregos e latinos). ISBN 972-44-0965-1.
- *Fedro ou Da Beleza*. Trad. e notas de Pinharanda Gomes. Sexta edição. Lisboa: Guimarães editores, 2000. (Coleção Filosofia & ensaios). ISBN 972-665-126-3.
- *Hípias maior*. Introdução, versão do grego e notas de M^a Teresa Schiappa de Azevedo. 3^a edição. Lisboa: Edições 70, 2000. (Clássicos gregos & latinos; 24)
- *O Banquete*. Trad., introd. e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010. (Clássicos gregos & latinos; 6). ISBN 978-972-44-135-2.
- *O Sofista*
- “O Timeu”. In *Timeu-Crítias*. [e-book] Trad. do grego, introd. e notas Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de estudos clássicos e humanísticos, 2011. (Coleção autores gregos e latinos; Série textos). ISBN digital: 978-989-8281-84-5. p. 70-211.
https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/64/5/timeu_critias.pdf [2011-10-2]

PLÍNIO, O velho

- [ed. 1847] – *Natural history in thirty-seven books* [PDF]. Wernerian Club (ed.). London: G. Barclay. Disponível *online* na California Digital Library, University of California [2014-11-15].
- [ed. 1985] – *Histoire naturelle*. Paris: Les belles lettres. Livre XXXV. ISBN 2-251-001185-4.

POE, Edgar Allan

- [1842] – *Eleonora*. http://pinkmonkey.com/dl/library1/eleo_.pdf [2012-7-20].

POMAR, Júlio

- [1981-1983] – *Da cegueira dos pintores*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1986. (Coleção arte e artistas).

PONTÉVIA, Jean-Marie

- [1984-86] – *Écrits sur l'art et pensées détachés*. 2^a ed. Bordeaux: Éditions William Blake & Co., 1993. 3 volumes.
- vol.1 “La peinture, masque et miroir” [1984-86]
- vol. 2 “Tout a peut-être commencé par la beauté” [1985]
- vol. 3 “ Tout peintre se peint soi-même [1986]

POWELL, Michael; PRESSBURGER, Emeric

- [1948] – *The red shoes* [Filme]. London: London Film Production, 1948. Película technicolor, 35mm (132 minutos). Cópia da Cinemateca Portuguesa.

PROUST, Marcel

- [1905] – *Sobre a leitura*. Trad. e prefácio José Augusto Mourão. 3^a edição. Lisboa: Nova Vega, Limitada, 2009. (Passagens). ISBN 978-972-699-287-5.
- [1913-1927] – *Em busca do tempo perdido*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2003-2005. 7 volumes.

RICHTER, Gerhard

- [1995] – *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1976-1993*. Londres: Thames and Hudson / Anthony D'Offay Gallery.
- [ed. 2009] – *Gerhard Richter text: writings, interviews and letters: 1961-2007*. Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (ed.). London: Thames & Hudson. ISBN 978-0-500-09346-7.

RILKE, Rainer Maria

- [1903-1908] – “Cartas a um jovem poeta”. In *Cartas a jovens poetas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003. ISBN 972-708-747-7.
- [1922] – “As elegias de Duíno”. In *Poemas: as elegias a Duíno e sonetos a Orfeu*. Prefácio, seleção e trad. Paulo Quintela. Porto: O oiro do dia, 1983. (As mãos e os frutos; 18).
- [1925] – “To Witold von Hulewicz”. In *Letters of Rainer Maria Rilke, 1910-1926*. Trad. Jane Bannard Greene e M. D. Herter Norton. New York: Vail-Ballou Press, 1947. vol. II, p. 372-376.

- <http://www.archive.org/details/lettersofrainerm030825mbp> [2014-11-24]
 [ed. 2009] – *Da Natureza, da arte e da linguagem*. Recolha antológica [s. l.]: Largerbooks, 2009.
 ISBN 978-989-9601-23-9.
- RIMBAUD, Arthur
 [1871] – *Lettre du voyant* [online]. Lettre de Rimbaud a Paul Demeny, 15 maio.
http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871
 [2014-10-3]
- RIPA, Cesare
 [1593] – *Iconologia*. Milão: Editori Associati-Tea Arte, 1993. [1ª edição, Roma, sem ilustrações].
 [1636] – *Iconologia*. Tradução para francês e edição aumentada de Jean Baudoin. Duas partes.
 Xilogravuras de Jacques de Bié.
- SABINO, Isabel
 [2000] – *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Universidade de Lisboa. (Biblioteca d'Artes; 2).
- SALLE, David
 [1979] – “The paintings are dead”. *Cover*. (Maio 1979). Judith Aminoff (ed.). New York: Standart Publications. vol. 1, nº 1, 28-32.
- SERRA, Rui
 [2013] – *Vox Dei: Metáforas da espiritualidade* [suporte digital, PDF]. Lisboa: [s.n.].
 Tese de doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Pintura) orientada pela Professora catedrática Isabel Sabino e apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2013.
- SCHILLER, Friedrich von
 [ed. 1994] – *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*.
 Trad., intro., comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. ISBN 972-27-0561-X.
- SONTAG, Susan
 [1977] – *Ensaio sobre fotografia*, [s.l.]: Publicações D. Quixote, 1986.
- STEINER, George
 [1978] – *Heidegger*. Trad. João Paz. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
 (Opus, Biblioteca de Filosofia). ISBN 972-20-0768-8.
 [1989] – *Presenças reais: as artes do sentido*. Trad. e posfácio Miguel Serras Pereira.
 Lisboa: Editorial Presença, 1993. ISBN 972-44-1067-6.
 [2003] – *As lições dos mestres*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Gradiva, 2005. ISBN 978-9896160074.
- TÀPIES, Antoni
 [1970] – *A prática da arte*. 2ª ed. Trad. Artur Guerra. Lisboa: Livros Cotovia, 2002. ISBN 972-795-031-0.
- VALE, Paulo Pires do (comissário)
 [2012] – [vários textos]. *In Tarefas infinitas*. João Carvalho Dias (coordenação editorial). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. ISBN 978-972-8848-84-2. [catálogo da exposição *Tarefas infinitas*, Museu Calouste Gulbenkian, Galeria de exposições temporárias, de 20 de Junho a 21 de Outubro de 2012].
- VAN GOGH, Vincent
 [ed. 1968] – *Cartas de Van Gogh a seu irmão Théo*. Trad. de C. do N. Lisboa: Aster, 1968.
 (Ensaio e documentos; 13).
- VASARI, Giorgio
 [1550] – *Lives of the artists*. Trad. e seleção George Bull. London: Penguin Books, 1987. 2 vol. (Penguin Classics). ISBN 978-0-140-44500-8.

VEDOVA, Emílio

[1948] – “It's not easy to paint a nose”. In *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists writings*. Kristine Stiles e Peter Selz (ed.). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996, pp. 51-53. ISBN 0-520-20253-8.

VINCI, Leonardo da

– *Traité de la peinture*. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1987. ISBN 2-7013-0675-2.

WOOLF, Virginia

– Carta a um jovem poeta. In *Cartas a jovens poetas*. Trad. Ana Mateus. Lisboa: Relógio d'Água, 2003. ISBN 972-708-747-7.

WYETH, Andrew

[2012] – <http://www.youtube.com/watch?v=Be0gPP1ZwVU> [2014-04-03]. [entrevista].

ZAMBRANO, María

[1955] – *O homem e o divino*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água, 1995. (Antropos)

[1977] – *Clareiras do bosque*. Trad. José Bento. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.

[1993] – *Metáforas do coração e outros escritos*. Introd. e trad. de José Bento. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. (Coleção Peninsulares; 33). ISBN 972-37-0348-3.

ZWEIG, Stefan

[1922] – *Lettre d'une inconnue* [audiolivro]. Prefácio de Elsa Zylberstein e leitura de Léa Drucker. <http://www.audiolib.fr/livre-audio/lettre-dune-inconnue-de-stefan-zweig-lu-par-lea-drucker-elsa-zylberstein> [2014-11-28]

ÍNDICE E FONTES DAS IMAGENS

- fig. 1-4 *O diário – gráfico*. Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
[Todas as fotografias do trabalho prático realizado são da minha autoria.]
- fig. 5 Hans Baldung Grien, *As três idades da Mulher e da Morte*, 1510.
Óleo sobre madeira, 48 x 32,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Imagem de domínio público. Fonte Wikipédia: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_-_Three_Ages_of_the_Woman_and_the_Death_-_WGA01189.jpg [2014-11-21]
- fig. 6 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 7 Detalhe de pintura
- fig. 8 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 9 Detalhe de pintura
- fig. 10 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 11 Detalhe de pintura
- fig. 12 Sofonisba Anguissola, *Autorretrato com Bernardino Campi*, c. 1550.
Óleo sobre tela, 111 x 109,5 cm. Pinacoteca Nazionale, Sienna
Imagem de domínio público. Fonte Wikipédia:
http://en.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola#mediaviewer/File:Self-portrait_with_Bernardino_Campi_by_Sofonisba_Anguissola.jpg [2014-11-28]
- fig. 13 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 14 Detalhe de pintura
- fig. 15 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 16 Detalhe de pintura
- fig. 17 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 18 Detalhe de pintura
- fig. 19 Jacques de Bié, *Pintura*, c. 1636.
Xilogravura do livro, de Cesare Ripa, *Iconologia*
In RIPA, Cesare – *Iconologia* [1636]. Tradução para francês e edição aumentada de Jean Baudoin. Duas partes. Xilogravuras de Jacques de Bié. p. 182.
- fig. 20 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 21 Detalhe de pintura
- fig. 22 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 23 Detalhe de pintura
- fig. 24 Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 25 Detalhe de pintura
- fig. 26-29 *O diário – gráfico*. Imagem do vídeo *O poço*, 2010-2015. DVD cor / som (16 min.)
- fig. 30 *Sem título*, 2011. Acrílico sobre tela, 190 x 145 cm
- fig. 31 *Sem título*, 2012. Acrílico sobre tela, 190 x 145 cm
- fig. 32 *Sem título*, 2013. Acrílico e óleo sobre tela, 190 x 145 cm
- fig. 33-34 *Sem título*, 2013. Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm
- fig. 35-42 *Sem título*, 2014. Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm
- fig. 43 *Sem título*, 2015. Acrílico e óleo sobre tela, 51,6 x 37,5 cm

ANEXOS

ANEXO 1

O Poço, DVD

Versão digital do texto *O apelo*
(inclui em “comentário” as citações não traduzidas)

ANEXO 2

ANDERSEN, Hans Christian

[1845] – “The red shoes”. In *Fairy Tales*. England: Penguin Popular Classics, 1994, pp. 189-197.

The Red Shoes



THERE was once a little girl, so delicate and fair; but in summer she always had to go barefoot, because she was poor, and in winter she wore big wooden shoes, so her little insteps turned quite red—and horribly red at that.

In the middle of the village lived old Mother Shoemaker; she sat and sewed, as well as she could, out of strips of old red cloth, a pair of little shoes. They were quite clumsy, but they were well meant, and the little girl was to have them. The little girl was named Karen.

On the very day her mother was buried she was given the red shoes, and had them on for the first time. To be sure, they weren't the sort of thing to mourn in, but she had no others, and so she walked barelegged in them behind the poor straw coffin.

At that very moment a big old carriage came up, and in it sat a big old lady. She looked at the little girl and felt sorry for her, and so she said to the parson, “Listen here, give that little girl to me and I will be good to her!”

And Karen thought it was all because of the red shoes. But the old lady said they were horrid, and they were burnt. But Karen was given clean, neat clothes to wear; she had to learn to read and sew, and people said she was

pretty, but the mirror said, "You're much more than pretty, you're lovely!"

Once the queen journeyed through the land, and she took with her, her little daughter, who was a princess. People streamed to the castle, and Karen was there too. And the little princess stood at a window, dressed in white, and showed herself; she wore neither a train nor a golden crown, but she had on lovely red morocco-leather shoes. To be sure, they were prettier by far than the ones old Mother Shoemaker had made for little Karen. After all, there was nothing in the world like red shoes!

Now Karen was old enough to be confirmed. She was given new clothes, and she was to have new shoes too. The rich shoemaker in the city measured her little foot at home in his own parlor, and there stood big glass cases full of lovely shoes and shiny boots. It was a pretty sight, but the old lady couldn't see very well, and so it gave her no pleasure. In the middle of all the shoes stood a pair of red ones, just like the shoes the princess had worn. How beautiful they were! The shoemaker said that they had been made for the daughter of an earl, but they didn't fit.

"I daresay they're of patent leather!" said the old lady. "They shine!"

"Yes, they shine!" said Karen. And they fit and they were bought, but the old lady had no idea that they were red, for she would never have permitted Karen to go to confirmation in red shoes. But that is exactly what she did.

Everybody looked at her feet, and as she walked up the aisle to the chancel it seemed to her that even the old pictures on the tombs—the portraits of parsons and parsons' wives, in stiff ruff collars and long black robes—fixed their eyes on her red shoes. And she thought only of these when the parson laid his hand upon her head and spoke of the holy baptism, of the covenant with God, and said that now she was to be a grown-up Christian. And the organ played so solemnly, and the beautiful voices of children

sang, and the old choirmaster sang. But Karen thought only of the red shoes.

By afternoon the old lady had been informed by everyone that the shoes had been red, and she said it was shameful! It wasn't done! And after this, when Karen went to church, she was always to wear black shoes, even if they were old.

Next Sunday was communion, and Karen looked at the black shoes and she looked at the red ones—and then she looked at the red ones again and put the red ones on. It was beautiful sunny weather. Karen and the old lady took the path through the cornfield, and it was a bit dusty there.

By the door of the church stood an old soldier with a crutch and a curious long beard. It was more red than white, for it was red. And he bent all the way down to the ground and asked the old lady if he might wipe off her shoes. And Karen stretched out her little foot too. "See what lovely dancing shoes!" said the soldier. "Stay put when you dance!" And then he struck the soles with his hand.

The old lady gave the soldier a shilling, and then she went into the church with Karen.

And all the people inside looked at Karen's red shoes, and all the portraits looked at them, and when Karen knelt before the altar and lifted the golden chalice to her lips, she thought of nothing but the red shoes; and it seemed to her that they were swimming about in the chalice, and she forgot to sing her hymn, forgot to say the Lord's Prayer.

Now everybody went out of the church, and the old lady climbed into her carriage. Karen lifted her foot to climb in behind her, when the old soldier, who was standing nearby, said: "See what lovely dancing shoes!" And Karen couldn't help it, she had to take a few dancing steps! And once she had started, her feet kept on dancing. It was just as if the shoes had gained control over them.



She danced around the corner of the church; she couldn't stop! The coachman had to run after her and grab hold of her, and he lifted her up into the carriage. But the feet kept on dancing, giving the old lady some terrible kicks. At last they got the shoes off, and the feet came to rest.

At home the shoes were put up in a cupboard, but Karen couldn't stop looking at them.

Now the old lady was ill in bed. They said she couldn't live. She had to be nursed and taken care of, and Karen was the proper person to do it. But over in the city there was a great ball. Karen had been invited. She looked at the old lady, who wasn't going to live after all, she looked

at the red shoes, and she didn't think there was anything sinful in that. She put the red shoes on, too; surely she could do that—but then she went to the ball, and then she started to dance.

But when she wanted to go to the right, the shoes danced to the left, and when she wanted to go up the floor, the shoes danced down the floor, down the stairs, through the street, and out of the city gate. Dance she did and dance she must—straight out into the gloomy forest.

Then something was shining up among the trees, and she thought it was the moon, for it was a face. But it was the old soldier with the red beard. He sat and nodded, and said, "See what lovely dancing shoes!"

Now she became terrified and wanted to throw away the red shoes, but they stayed put; and she ripped off her stockings, but the shoes had grown fast to her feet. And dance she did and dance she must, over field and meadow, in rain and sunshine, by night and by day. But the night-time was the most horrible.

She danced into the graveyard, but the dead there didn't dance; they had something better to do than dance. She wanted to sit down on the pauper's grave where the bitter tansy grew, but there was no peace or rest for her. And when she danced over toward the open door of the church, she saw an angel there in a long white robe, with wings that reached from his shoulders down to the ground. His face was hard and grave, and in his hand he held a sword, so broad and shining.

"Dance you shall!" he said. "Dance in your red shoes until you turn pale and cold! Until your skin shrivels up like a skeleton! Dance you shall from door to door, and where there are proud and vain children, you shall knock so they will hear you and fear you! Dance you shall, dance!"

"Mercy!" cried Karen. But she didn't hear the angel's reply, for the shoes carried her through the gate, out in



the field, over roads, over paths, and she had to keep on dancing.

One morning she danced past a door she knew well. The sound of a hymn came from inside, and they carried out a coffin decorated with flowers. Then she knew that the old lady was dead, and she felt that she had been abandoned by everyone and cursed by God's angel.

Dance she did and dance she must. Dance in the dark night. The shoes carried her off through thorns and stubble, and she scratched herself until the blood flowed; she

danced on, over the heath, to a lonely little house. She knew that the executioner lived here, and she knocked on the pane with her finger and said, "Come out! Come out! I can't come in because I'm dancing!"

And the executioner said, "You probably don't know who I am, do you? I chop the heads off wicked people, and I can feel my ax quivering!"

"Don't chop off my head," said Karen, "for then I can't repent my sin! But chop off my feet with the red shoes!"

And then she confessed all her sins, and the executioner chopped off her feet with the red shoes. But the shoes danced away with the tiny feet, over the field and into the deep forest.

And he carved wooden feet and crutches for her and taught her a hymn that sinners always sing; and she kissed the hand that had swung the ax, and went across the heath.

"Now I've suffered enough for the red shoes!" she said. "Now I'm going to church so they can see me!" And she walked fairly quickly toward the church door. But when she got there, the red shoes were dancing in front of her, and she grew terrified and turned back.

All week long she was in agony and cried many heavy tears. But when Sunday came she said: "That's that! Now I've suffered and struggled enough. I daresay I'm just as good as many of those who sit there in church putting on airs!" And then she went bravely enough, but she got no farther than the gate. Then she saw the red shoes dancing ahead of her, and she grew terrified and turned back, and deeply repented her sin.

And she went over to the parsonage and begged to be taken into service there; she would work hard and do anything she could. She didn't care about the wages, only that she might have a roof over her head and stay with good people. And the parson's wife felt sorry for her and took her into her service. And she was diligent and pen-

sive. She sat quietly and listened when the parson read aloud from the Bible in the evening. All the little ones were quite fond of her, but when they talked of finery and dressing up, and of being as lovely as a queen, she would shake her head.

The next Sunday they all went to church, and they asked her if she wanted to come with them. But she looked miserably at her crutches with tears in her eyes, and so they went to hear the word of God while she went in her little chamber alone. It was just big enough for a bed and a chair, and here she sat with her hymn book; and as she was piously reading in it the wind carried the strains of the organ over to her from the church. And with tears in her eyes, she lifted up her face and said, "O God, help me!"

Then the sun shone brightly, and right in front of her stood the angel of God in the white robe, the one she had seen that night in the door of the church. He was no longer holding the sharp sword, but a lovely green branch full of roses. And with it he touched the ceiling, and it rose high; and where he had touched it there shone a golden star. And he touched the walls, and they expanded, and she saw the organ that was playing; she saw the old pictures of the parsons and the parsons' wives. The congregation was sitting in the ornamented pews and singing from the hymn books; for the church itself had come home to the poor girl in the tiny, narrow chamber, or else she had come to it. She was sitting in the pew with the rest of the parson's family, and when they had finished singing the hymn and looked up, they nodded and said, "It was right of you to come, Karen."

"It was by the grace of God!" she said.

And the organ swelled, and the voices of the children in the choir sounded so soft and lovely. The bright sunshine streamed in through the window to the pew where Karen

sat. Her heart was so full of sunshine and contentment and happiness that it broke. Her soul flew on the sunshine to God, and there was no one there who asked about the red shoes.

ANEXO 3

Le désir de peindre de Charles Baudelaire

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!

Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu!

Elle est belle, et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde: et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée!

Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant, au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclore dans un terrain volcanique.

Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.¹

1 Disponível online. Versão portuguesa: BAUDELAIRE, Charles – *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Lisboa: Relógio d'Água, cop. 1991. ISBN 972-708-139-8.

ANEXO 4

RIPA, Cesare

[1593] - "Pittura". In *Iconologia*. Milão: Editori Associati-Tea Arte, 1993. [1ª edição, Roma, sem ilustrações].

PITTURA

Donna bella, con capelli negri, & grossi, sparsi, & ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi, si cuopre la bocca con una fascia legata dietro à gli orecchi, con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera, & abbia scritto nella fronte, *imitatio*. Terrà in una mano il pennello, & nell'altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le cuopra li piedi, & a' piedi di essa si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura è essercitio nobile, non si potendo fare senza molta applicatione dell'intelletto.

Gli antichi dimandavano imitatione quel discorso, che, ancorche falso si faceva con la guida di qualche verità successa, & perche volevano che que' poeti, à quali mancava quella parte, non fossero poeti riputati, così non sono da riputarsi i Pittori, che non l'hanno, essendo vero quel detto triviale, che la Poesia tace nella Pittura, & la Pittura nella poesia ragiona.



PEINTVRE.

N la represente icy par vne belle ieune femme, ayant les cheueux noirs & crespus, la bouche couverte d'un bandeau, & au col vne chaisne d'or où pend vn masque. Elle tient d'une main plusieurs pinceaux, avec ce mot pour devise, *Imitatio*, & de l'autre vn Tableau, outre qu'on luy donne pour habillement vne robe de couleur changeante.

La Peinture, professiõ des plus nobles que l'esprit humain ait inuentées, est representée belle; pour monstret qu'en effet elle a des agréments & des beautez qui charment les cœurs d'admiration. Elle a les Cheueux noirs, touffus, & annelez, pource que

que les excellens Peintres, ayant l'esprit continuellement attaché à l'imitation de la Nature & de l'Art, à force d'estre pensifs & songeards tombent dans vne melancholie que les Medecins appellent aduste, qui produit particulièrement les cheueux tels que nous venons de les descrire.

La Bouche qu'elle a bandée signifie que les Peintres aiment ordinairement le silence & la solitude, pour en auoir l'imagination plus viue & plus forte.

Par le Masque quiluy pend au col attaché à vne chaisne, il est démontré que l'Imitation & la Peinture sont inseparables; & par les chaisnons, qu'elles ont ensemble vne liaison mutuelle; estant veritable, comme le remarque Ciceron dans sa Rhetorique, que le Peintre n'apprend pas toutes choses d'un meilleur Maistre que luy; mais que d'une seule chose il en tire les idées, qui sont comme enchainées pour la ressemblance, & la conformité qu'elles ont. A quoy l'on peut adiouster que par la qualité de l'or il est donné à connoistre que la Peinture s'auiile pour l'ordinaire, si elle n'est soustenuë par la generosité des grands; & par le Masque, que l'Imitation luy est entierement conuenable. Où il est à remarquer que les Anciens appelloient Imitation, ce raisonnement ou ce discours, qui bien que faux, se proposoit pour guide quelque verité qui pouuoit estre arriuée. Or comme ils rejettoient du nombre des Poëtes ceux qui manquoient de cette partie, l'on en peut dire de mesme des Peintres qui ne la possèdent point, estant certain que la Poësie est muette en la Peinture, & que la Peinture parle dans la Poësie. Que s'il se remarque de la difference en leur façon d'Imiter, elle se fait par opposition. Car les diuers accidens que le Poëte rend comme visibles à l'entendement par les regles de son Art, sont si bien considerez par le Peintre, que par leur moyen il rend intelligibles à l'esprit les choses signifiées; D'où il s'ensuit que le principal plaisir que l'on tire de ces deux Professions, consiste en ce que par la subtilité de leur Art elles trompent la Nature, l'une se faisant entendre par les Sens, & l'autre par l'Intellect:

Pour le regard de sa Robe, qui est de couleur changeante, cela signifie ses diuers agrèemes, qui semblent charmer les yeux de ceux qui les voyent; comme par les Pieds qu'elle a couuerts, il est denoté de mesme que les proportions, qui sont le fondement de ce bel Art, & que le Peintre désigne dans son enten-

dement, auant que de les représenter par les couleurs, doiuent demeurer comme cachées, & ne point paroistre que le Tableau ne soit entierement acheué. Car comme parmy les Orateurs c'est vn grand Art de sçauoir feindre qu'on parle sans Art; ainsi dans la profession des Peintres, c'est vn secret merueilleux de sçauoir Peindre de telle sorte que ce qu'il'y a de plus recommandable à la Peinture ne soit apperceu que par ceux qui s'y connoissent le mieux.

