

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Imagem do Tempo:
Os Espelhos na Arte Contemporânea**

Marta Alexandra Toscano

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
Especialidade de Ciências da Arte

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Imagem do Tempo:
Os Espelhos na Arte Contemporânea**

Marta Alexandra Toscano

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Ciências da Arte

Tese orientada pela Professora Doutora

Cristina Azevedo Tavares

2013

Do fundo remoto do corredor, espreitava-nos o espelho.

Jorge Luis Borges

AGRADECIMENTOS

Agradeço à *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (FCT), que me permitiu trabalhar como bolseira neste projecto durante um determinado tempo. Estar-lhe-ei para sempre grata.

Agradeço também a orientação da Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares. Como é característico da sua natureza, soube ser crítica sem deixar de ser humana, paciente, respeitadora do meu percurso (e dos meus erros). A sabedoria antiga japonesa dizia:

*Caracol
lento, lento, lento – sobe
o Fuji.*

Logo imagino uma possível continuação para esse belo *haiku*: “Caracol/ rápido, rápido, rápido – resvala/ montanha abaixo.” Subida e queda neste caminho bipolar (que é um e o mesmo caminho, como diria um filósofo grego): foi bom trabalhar consigo, Professora!

A todos os que, de alguma forma, cruzaram os seus reflexos com o meu, e tornaram todo este projecto não só mais aliciante, como também mais motivador: aos artistas Ricardo Jacinto, Rui Calçada Bastos e Cecília Costa, que responderam com interesse a todas as minhas questões sobre o seu trabalho, e que me colocaram... novas questões, sobre as quais eu não tinha pensado!; ao Professor Carlos Augusto Ribeiro, que tive o prazer de escutar num pequeno curso sobre o tema do duplo realizado na Universidade Nova de Lisboa; aos bibliotecários da Gulbenkian e da Biblioteca Nacional, sempre amáveis; ao Dr. Nuno dos Serviços Académicos das Belas-Artes, que contornou toda a burocracia da «lei» com destreza exemplar; por fim, ao Carlos Suzana, ao Ricardo e ao Luís Toscano, ao Hélder e à Inês.

Tenho apenas uma palavra para partilhar com todos: obrigada.

Síntese

O objectivo deste trabalho é explorar o tema do espelho na arte contemporânea, e relacionar as obras analisadas com a dimensão tempo. A ideia-chave que decidimos perseguir é simples: o espelho visto como um poderoso *artifício*, o que em última instância trará acoplado a própria «artificialidade» do conceito identidade.

Exploraremos o mito de Perseu, o espelho grego e o espelho barroco — âncoras fundamentais; tentaremos assinalar a passagem de uma época especular «dual» para uma época pós-especular, onde tudo se parece fundir. A problemática do duplo, mesmo assim, vem ao nosso encontro – e nós temos medo. Por fim, reflectimos sobre o tema do espelho na arte, onde para cada par de artistas escolhido fizemos corresponder uma determinada «ideia» de tempo.

Conheceremos espelhos que evocam um perigo eminente, espelhos infinitos, espelhos glaciares, espelhos-viajantes, espelhos «controladores»... Sintetizando: são obras que têm, *algures*, um espelho, que fogem da auto-representação, que são impessoais, arditosas, e que se relacionam de forma peculiar com o tempo. De certa forma, o espelho pode ser considerado como o mais «impossível» (e fascinante) dos objectos: máquina que tudo vê, mas que nunca se deixa ver. E o que é que acontece quando prevalece a inoperatividade, a falência ou a simples recusa da máquina em «ver»?

A rigidez dos segundos, minutos e horas são esquecidos. Cronos deixa, apenas por breves instantes, de devorar cruelmente os filhos.

Palavras-chave: espelho, tempo, artifício, arte contemporânea, olhar

Abstract

The aim of this work is to investigate the theme of the mirror in contemporary art, and to think about the way in which the examined art works can be related to the time dimension. The key-idea that we decided to follow is a very simple one: the mirror seen as a powerful *artifice*, that ultimately brings along with it the «artificiality» of the concept of identity in itself.

We will explore the myth of Perseus, the greek and the baroque mirror — vital anchors; we will then try to characterize the passage from a «dual» specular epoch to a post-specular one, where everything seems to get indistinct. Still the problematic of the double runs into to us – and we are scared. Finally, we'll think about mirrors in art, where for each pair of chosen artists we matched a particular idea of time.

We will meet mirrors that recall eminent danger, infinite mirrors, glacier mirrors, travelling-mirrors, «controlling» mirrors... To summarize: the chosen works have, *somewhere*, a mirror, they run away from self-representation, they are inexpressive and astute, and they can be related in a fruitful manner to time. In a certain way, the mirror can be considered as the most «impossible» (and fascinating) of all objects: a machine that sees everything, but doesn't allow to be seen. What happens when inoperativity prevails, and the machine fails or refuses to «see»?

The harshness of seconds, minutes and hours are forgotten. Cronus stops, for brief instants, to cruelly devour his children.

Key-Words: mirror, time, artifice, contemporary art, gaze

ÍNDICE

	Agradecimentos	V
	Síntese/Abstract	VII
	INTRODUÇÃO: A ENTRADA NO ESPELHO	1
I	PERCORRENDO O TEMPO	20
	O Espelho de Perseu	20
	No Espelho de Ulisses	44
	O Espelho Intacto de Luís XIV	63
	O Espelho e o Tempo	79
II	O SONHO DE PLATÃO	91
	A Dualidade Especular	91
	Diálogo de Platão com a sua Sombra	105
	O Pós-Especular: Espaços de Indistinção	109
III	O DUPLO	112
	A Prova do Espelho	114
	Histórias de Duplos	120
	Cenas de um Crime	130

O Duplo ao Espelho	135
Num Mundo de Cópias	139
O Cego de Diderot	143
O <i>Mise-en-Abyme</i>	146
IV O DISPOSITIVO DO ESPELHO	151
NA ARTE CONTEMPORÂNEA:	
<i>Pensamentos de Intervalo</i>	
Um ponto no Tempo	151
O “entre” das imagens	157
De Velázquez a Rebecca Horn – <i>o instante</i>	161
De Pistoletto a Ricardo Jacinto – <i>o infinito</i>	188
De Abramovic a Cecília Costa – <i>a imobilidade</i>	208
De Rui Calçada Bastos a R. Smithson – <i>o movimento</i>	224
De Louise Bourgeois a Hans Bellmer – <i>a memória</i>	243
EPÍLOGO: UM MUNDO DE REFLEXOS	267
REFLEXO N°1	
<i>O Espelho de A-Z</i>	267
REFLEXO N° 2	
<i>Para Acabar de Vez Com a Visão</i>	274
REFLEXO N° 3	
<i>Fala o Espelho</i>	280

ÍNDICE DE IMAGENS	281
IMAGENS	291
BILIOGRAFIA	326
CAPÍTULO I	326
O Espelho de Perseu	326
No Espelho de Ulisses	335
O Espelho Intacto de Luís XIV	340
O Espelho e o Tempo	342
CAPÍTULO II	345
CAPÍTULO III	349
CAPÍTULO IV	357
De Velázquez a Rebecca Horn - <i>o instante</i>	357
De Pistoletto a Ricardo Jacinto - <i>o infinito</i>	362
De Abramovic a Cecília Costa - <i>a imobilidade</i>	366
De Rui Calçada Bastos a R. Smithson - <i>o movimento</i>	369
De Louise Bourgeois a Hans Bellmer - <i>a memória</i>	376
ÍNDICE ONOMÁSTICO	382

INTRODUÇÃO: A ENTRADA NO ESPELHO

*I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.*

Sylvia Plath¹

No que respeita a espelhos, todos deveríamos ser como Alice.

É bem conhecida a história onde ela, num sonho que se abeira do pesadelo, acredita convictamente que um espelho não é só um objecto que cumpre uma determinada função — ser uma superfície polida que reflecte luz de forma eficiente —, mas uma ponte para algo mais: e portanto faz de conta que o vidro é macio como gaze e passa agilmente através dele, descobrindo, maravilhada, outro mundo, habitado por uma estranha dimensão de tempo e povoado com personagens muito singulares. Não deveremos também nós recuperar alguma desta sensatez infantil (servida numa bandeja onde impera o absurdo, a ingenuidade e o maravilhamento), e ver no espelho um objecto a ser amplamente explorado? E não nos confrontará ele, do alto da sua importância, com a mesma pergunta desdenhosa que a Lagarta dirige a Alice: — Quem és *tu*?²

Incapazes de suster a sua impertinência (ou de lhe dar uma resposta adequada), ignoramo-lo, e seguimos a corajosa Alice para dentro da sua superfície prateada, indo sempre, “sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe”³.

Sem nos darmos conta, é o que já nos acontece todos os dias, quando vivemos a nossa imagem «virtual» como se fosse uma imagem «real». Magia?

Não.

¹ Sylvia Plath - *The Mirror*, p. 34.

² Lewis Carroll - *Alice no País das Maravilhas*, p. 49.

³ Clarice Lispector - *Água Viva*, p. 63.

Conseguimos compreender, pelo menos a um nível conceptual, que há uma razão específica para tal acontecer. Sabemos que a imagem que observamos no espelho depende de uma falsa suposição: de que a luz consegue realmente atravessá-lo — ou mesmo não sabendo, não importa — porque, sabendo ou não, somos sempre sabiamente iludidos. E isto é responsabilidade nossa (da nossa percepção “preguiçosa”⁴, que colide com o nosso conhecimento), e não propriamente de uma característica inerente ao espelho em si. Sintetizemos o óbvio: sem um olho, sem alguém que *olhe* na sua direcção, a imagem especular é inexistente. Claro que lhe continuamos a «tirar o chapéu»: o truque funciona, o nosso cérebro «visual» é iludido! Não é portanto necessário enredarmo-nos em complexos teatros catóptricos fazedores de proezas fantasmáticas e feéricas: um simples espelho plano torna-se um objecto paradoxal, criador de imagens misteriosas e ambíguas. Ainda assim, o espanto: Como é que o espelho *arrasta para fora a minha carne?*⁵ *Como é que os raios do espelho reverberam, ressoam em mim?*⁶

Segundo defendeu Umberto Eco, somos “animais catóptricos”⁷: sabemos como *usar* os espelhos. Poderíamos acrescentar à sua tese: somos animais virtuais — conseguimos entender que estamos a ver através de um espelho, embora saibamos que estamos, de facto, diante dele.

Mas também há um sim para a questão acima colocada.

O espelho confronta-nos com uma experiência notável: o encontro com um “misterioso irmão”⁸, uma autêntica cópia viva de nós mesmos! Essa imagem brusca que se agarra a nós (vinda de que mundo?), que se introduz “malignamente em nós carregada de poderes inexplicáveis”⁹, o que será senão uma verdadeira assombração, um extraordinário acto de pura magia?

⁴ Richard Gregory - *Mirrors in Mind*, p. 261.

⁵ Maurice Merleau-Ponty - *O Olho e o Espírito*, p. 31.

⁶ Roland Barthes - *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 187.

⁷ Umberto Eco - *Sobre os Espelhos*, p. 17.

⁸ Jorge Luis Borges - *Ao espelho*, p. 112.

⁹ Herberto Helder - *Servidões*, p. 11.

Aos espelhos atribuímos uma propriedade que prezamos: o de reflectirem tudo, fielmente, com “indiferente precisão”¹⁰ (Yeats), sem quaisquer pré-juízos (Plath). Devido à sua aparente “neutralidade” e “exactidão”, consideramo-los bons juízes, o que nos deixa muito perto de os ver como reveladores de uma qualquer «Verdade». Espelho, luz e verdade sempre gostaram de andar juntos... Mas há quem os veja do outro lado, do lado da mentira: eles revelam de forma parcial e ilusória. E será possível conhecer através do que é, à partida, «falso»? Jurgis Baltrusaitis decide este combate de forma cavalheiresca: “Hieróglifo da verdade, o espelho é igualmente hieróglifo da falsidade”¹¹. Ter decidido utilizar a palavra «hieróglifo» também é curioso.

A que se deveu tamanho interesse por este «eco» visual, estudado de diferentes maneiras ao longo dos tempos por matemáticos, filósofos, artistas, e que perdura até aos nossos dias? Provavelmente, ao enigma da sua essência. Acreditemos na palavra rigorosa de um poeta que, lida e relida vezes sem conta, permanece esquiva, suspensa e fugaz como o nosso próprio reflexo:

*Espelhos: o que sois na vossa essência,
Nunca ninguém saberá explicá-lo.
Como os furos do crivo, sois a ausência,
Do tempo a preencher cada intervalo.*¹²

*

O objectivo primeiro deste trabalho consiste em estudar, de forma aprofundada, o *uso* dado ao espelho em algumas obras de arte (sobretudo e maioritariamente de arte contemporânea, mas não só), e a relação que estabelecem com uma dimensão algo desconsiderada em arte, a dimensão tempo.

¹⁰ W. B. Yeats - Rosa Alchemica, p. 33.

¹¹ Jurgis Baltrusaitis - Le Miroir, p. 281.

¹² Rainer Maria Rilke - Os Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke, p. 39.

Ver o espelho como a “máquina arcaica por excelência”¹³ é um pensamento que despoleta em nós o maior interesse. Não achamos que, no tempo que nos é dado viver, tenha deixado de o ser. Continua a ser uma máquina arcaica: continuará a ser uma máquina *pertinente*? Continuará a desafiar-nos com os seus paradoxos? Como entender a passagem do “dois” – que se acopla ao espelho com uma certa teimosia e resistência — ao um, ao três, ao muitos, ao... nada?

Há poucos estudos que abordam a temática do espelho especificamente. Referimos: *Le Miroir: Essai sur une légende scientifique: révélations, science-fiction et fallacies*, de Jurgis Baltrusaitis (1978); *Caryatid Mirrors of Ancient Greece*, Lenore O. Keene Congdon (1981); Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio* (1985); *The Symbolism of Mirrors in Art From Ancient Times to The Present*, de Hope Werness (1999); *Dans L’Oeil du Miroir*, de Jean-Pierre Vernant e Françoise Frontisi-Ducroux (1997); *Mirrors in Mind*, de Richard Gregory (1998); *On Reflection*, de Jonathan Miller (1998); *Mirror, Mirror: A History of Human Love Affair With Reflection*, de Mark Pendergrast (2003); *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, de Arnaud Maillet (2004) e *Jorge Molder: O Espelho Duplo*, de Delfim Sardo (2005). Por razões várias, detivemo-nos de forma mais atenta no estudo de Vernant /Frontisi-Ducroux. Mas nunca estabelecemos hierarquias de «importância» nos estudos acima mencionados.

Acreditámos, desde o início, que um projecto multidisciplinar, que convocasse e cruzasse várias áreas de forma criativa (teoria de arte, filosofia, cinema, literatura, ciência), seria o caminho que melhor se adaptava aos nossos propósitos. De certa forma, cada um destes saberes projectou um «reflexo» singular na nossa investigação, e o produto híbrido daí resultante só poderia ser enriquecedor. Se este levantamento de informação (que muitas vezes se encontrava dispersa em várias obras) — e a sua «digestão» — acrescenta alguma coisa aos estudos anteriores, se possui alguma coisa de «original» (palavra

¹³ José A. Bragança de Miranda - Corpo e Imagem, p. 31.

perigosa num trabalho onde se aborda o tema do duplo), não nos caberá a nós dizer.

Serviram de base a esta investigação alguns artigos publicados em revistas especializadas (quer de arte, quer de ciência), monografias, poemas e trabalhos académicos. Das conversas que tivemos com os três artistas portugueses incluídos na investigação, optámos por colocar as citações que achámos relevantes directamente no próprio texto, e não transcrever o nosso encontro na íntegra, como era o nosso propósito inicial. Estamos plenamente conscientes que esta escolha «direcciona» o olhar para o que queremos frisar. Gostamos de pensar que edifica um raciocínio que, ao primeiro assalto, atinge logo o âmago da dúvida, e não “esmorece a girar em torno da marmita”¹⁴, para citar Montaigne — também nós somos capazes de comer a carne bem crua — mas sabemos que, também aqui, o «retrato» dos artistas se faz através de um pequeno fragmento... de um espelho convexo (a nossa memória, frágil, que «distorce» o que foi dito). *O espelho decidiu reflectir apenas aquilo que ele viu.*¹⁵

Como em qualquer caminho percorrido, fizemos determinadas escolhas, estabelecemos alguns limites. Analisaremos de seguida, meticolosamente, a estrutura final que adoptámos (quatro capítulos distintos que comunicam entre si), tentando deixar bem claro qual o nosso centro, qual a nossa periferia, e até mesmo as hipóteses por nós lentamente ponderadas, buriladas, mas posteriormente descartadas — e o porquê de tal decisão.

O primeiro capítulo é uma viagem no tempo.

O historiador E. H. Gombrich falou-nos sobre a capacidade de se conseguir andar para trás no tempo, espreitando um passado cada vez mais distante, em *Uma Pequena História do Mundo* (1985). Curiosamente, comparou este recuo a uma experiência com espelhos. Pediu-nos a nós leitores que nos imaginássemos entre dois espelhos, descrevendo em seguida essa vivência, que passamos a citar: “Vê-se

¹⁴ Montaigne - Dos Livros, p. 190.

¹⁵ John Ashbery - Auto-Retrato num espelho Convexo, p. 163. “Ele”, neste caso, é o pintor conhecido como Parmigianino.

uma longa linha de espelhos brilhantes, cada vez mais pequenos, que se prolongam até ao horizonte, cada vez menos nítidos, de forma que nunca se chega a ver o último. Mesmo que não dê para ver mais nenhum, sabe-se que os espelhos estão lá, uns atrás dos outros”¹⁶. E finaliza: é o que se passa com o “Era uma vez”. O “Era uma vez” é um poço perigoso, pois não tem fundo, por detrás dum princípio surge sempre um outro... Nós, que sempre pensámos que nos iríamos deter num «onde» e num «quando» dados pela História (num espelho primordial! Nas características e na simbologia do espelho nas mais variadas civilizações), depressa abandonámos de todo essa ideia, cingindo-nos a uma mais prática, que se descartasse de excessos e perseguisse um único ponto de fuga: *o espelho como artifício*.

Portanto descemos, descemos, descemos numa queda onde queríamos avistar o fim, as gélidas águas do fundo.

E o fundo do nosso poço começa então com um mito conhecido, o encontro fatal entre Perseu e a Górgona Medusa. Todos conhecemos a arma do crime que permitirá ao herói degolar o monstro: a superfície polida e brilhante de um escudo — um espelho. Perseu livra-se assim de ser mais um corpo a acrescentar às incontáveis figuras de homens e animais petrificados por contemplarem o terrível rosto. Mas, olhando para o *outro lado*, constatamos que não há espaço (e sabemos que eles ocupam um grande espaço) na literatura para a «voz» dos monstros. Ela é constantemente abafada, nos tempos antigos, pelo timbre dos heróis e dos deuses. *Da valentia dos monstros ninguém fala...* Para que conste: Medusa, o monstro que continha a morte nos olhos, enfrentou, um dia, o terrível Perseu — e perdeu.

Olharemos também nós com atenção para a reconstrução deste mito ao longo do tempo por escritores e artistas (Homero, Hesíodo, Ovídio, Lucano, Luciano de Samósata, Eurípedes, Jean Clair, Sigmund Freud, Sylvia Plath, Roberto Calasso; Marina Abramovic, João Tabarra), e veremos de que forma se poderá relacionar com um outro

¹⁶ E. H. Gombrich - Uma Pequena História do Mundo, p. 25.

mito, o de Penteu e de Agave. Uma simples batalha entre Razão *versus* Sentidos, ou um intervalo enevoado entre luz e sombra?

Seja qual for a interpretação escolhida (e não pretendemos retirar qualquer «virilidade» ao mito), uma ideia perdura: o espelho poder ser equacionado ao conceito de logro. Esta foi a razão fundamental que nos atraiu para este mito, e não para o de Narciso: ele pode ser ligado à astúcia de um herói, enquanto que o segundo se centra numa contemplação “passiva” do reflexo, que o encerra numa *vanitas* onde o engenho não tem lugar. E nós fugimos (com a pressa do Coelho Branco) ao síndrome da madrasta da Branca de Neve (e ao seu raivoso *Espelho meu, espelho meu...*), às inúmeras lânguidas e sedutoras *Vénus com o seu espelho...*

Passamos depois para o segundo subcapítulo a que intitulámos de “No Espelho de Ulisses”. Iremos ver de que forma o espelho é considerado na Grécia Antiga como pertencendo unicamente ao mundo da mulher. Os homens estavam proibidos de se verem ao espelho, e tinham de justificar o seu interesse por tal instrumento vergonhoso. Para eles, a consciência de si não passava por este objecto, mas por um olhar alheio (e se fosse de um jovem imberbe e musculado tanto melhor). Este último pensamento leva-nos a conhecer um outro herói — ou antes, um anti-herói, pois ele é dúbio, mentiroso, e por todos conhecido pelos seus dolos — de seu nome Ulisses, Ulisses *dos mil ardis*, como muitos insistem em chamar-lhe. Quem leu *A Odisseia* jamais o conseguirá esquecer.

Há uma personagem que fica à sua sombra durante o longo poema, mas ela irá surpreender: estende uma subtil «teia» não só aos seus pretendentes (da sua mão e da sua riqueza) mas também ao próprio marido. Será nos olhos de Penélope que Ulisses se irá conseguir *ver* (como defende Jean-Pierre Vernant). Tentaremos enfatizar, com algumas passagens do texto, toda a questão de dueto/duelo habilmente esgrimido entre os dois.

O requintado espelho barroco será a nossa próxima paragem. Decidimos criar vários «palcos», e apelamos ao leitor que percorra esta

nossa montagem anacrónica (fracturada com tempos múltiplos, como o singular pomar dos Feaces) saltitando entre eles.

Convocámos historiadores que se centraram no barroco (Wölfflin, Orozco, Hauser, Eugénio D’Ors e Maravall), pensadores, curadores, poetas (Foucault, Herkenhoff; Calderón de la Barca, Baltasar Gracián) e artistas (Bernini, Candida Höffer). Não é nosso intento sermos exaustivos, mas sinuosos como o próprio movimento que tanto interesse demonstrou pelo “Relógio incómodo”¹⁷. Em resumo temos: a grande máquina panóptica montada por Luís XIV no seu palácio (que não vive sem a sua figura mítica no centro, e onde o seu “corpo político” se irá apropriar de forma escandalosa do seu “corpo natural”); o espelho de Hostius Quadra, libertino, tão mal visto por Séneca; a condenação do espelho como um “demónio mudo” pelo Padre António Vieira; para no final voltarmos a entrar nos aposentos do rei, mais especificamente, no seu dormitório (sem termos quebrado nenhum protocolo), que é um excelente exemplo de todo o seu reinado de aparências, que soube glorificar o espelho como um Real cúmplice, com os seus múltiplos olhos... e ouvidos: *Vive la ruse!*

Passaremos depois para uma primeira meditação sobre a problemática do tempo, onde nos debruçamos sobre a peculiar relação existente entre tempo e arte. Tentámos concentrarmo-nos mais nos dois “tempos” previamente estudados (Grécia e Barroco). Guiámo-nos sobretudo pelas palavras de Píndaro, Santo Agostinho, Ovídio, do físico Étienne Klein, do neurologista António Damásio e do historiador de arte Erwin Panofsky. *Especulámos*, que é o que a etimologia da própria palavra espelho (oriunda do latim *speculu-*, «id.») nos convida a fazer. Originalmente, especular “era observar o céu e os movimentos das estrelas, com a ajuda de um espelho”¹⁸!

No capítulo dois descemos à caverna de Platão.

Perdão, rectificamos, entrando em sintonia com o filósofo: estamos na caverna e é-nos dada a possibilidade de sair para a luz. Percorremos esse caminho sonâmbulos, e dolorosamente nos

¹⁷ Francisco de Quevedo - O Relógio de Areia, p. 273.

¹⁸ Jean Chevalier e Jean Gheerbrant - Espelho, p. 300.

perguntamos sobre a insistência do número dois na sua filosofia; sobre o seu violento ataque à «imagem» (e a Homero); sobre a relação que estabelece com a sua própria sombra, *Skia* (num diálogo por nós criado); sobre o seu exemplo do espelho como um artífice excepcional, embora, contudo, vão criador de mentiras. Para Platão, o espelho também «inventa», devido ao seu poder de decepção. O que fica? Ficam formas sem substância, subtis, impalpáveis, reveladoras de uma natureza divina. Ficam imagens que ficam... *aquém* da Imagem.

É que em Platão ainda há uma dicotomia pura (ou uma “estética puritana”¹⁹, como queiramos) entre o falso/verdadeiro, o mito/*logos*, o reflexo/original, o irreal/real, a cegueira/visão, etc., que o que chamámos de época “pós-especular” tende a abolir. O que é que acontece quando já não há a possibilidade de distinguir entre um elemento e outro da equação, quando as diferenças deixam de ser absolutas, mas passam a ser permeáveis e porosas?

Dizendo de outra forma: o que fazemos quando conseguimos, a muito custo, abandonar a caverna descrita pelo filósofo, e sair para a cruel luz do dia, que equivalerá a perguntar: o que fazemos quando o espelho se quebra, e a imagem dual platónica é estilhaçada em mil pedaços?

Atrevemo-nos a antever uma resposta: uma assustadora realidade caleidoscópica. Ou então, para mantermos a metáfora do espelho, a saída de uma casa-espelho com um território delineável (Alice novamente) para uma cidade-espelho, para um mundo-espelho, cheio de inúmeros reflexos contraditórios, onde já não sabemos bem de que lado da superfície prateada nos encontramos, de que lado nos podemos posicionar, se é que há um lado... E quando nos olhamos ao espelho agora, tornamo-nos um cómico Vitangelo Moscarda (personagem de Pirandello) inseguro do seu lugar no mundo, da “prolixidade de si mesmos”²⁰, do *Ninguém* em que de repente se dissipa (Ulisses).

Estamos em crer que a prosa brilhante, hipnótica e insuperável de Platão (onde palavras «vivas» também encontraram Medusa, e por

¹⁹ Iris Murdoch - *The Fire & The Sun*, p. 12. (Bibliografia capítulo II).

²⁰ Fernando Pessoa - *Livro do Desassossego*, p. 318.

ela foram petrificadas) não terá o seu melhor exemplo na *República*, mas foi para a grande *Imagem* da caverna que fomos conduzidos (e aqui a provocação a Platão: ele também era um poeta), ajudados por Giorgio Colli, Jacques Derrida, Massimo Cacciari, Hans Blumenberg e Iris Murdoch, entre outros.

O terceiro capítulo detém-se na figura do duplo.

Começamos por relacionar um filme de François Truffaut a uma teoria oriunda da área da ciência que ainda hoje causa polémica (o *L'Enfant Sauvage* e o teste inventado nos anos setenta por Gordon Gallup, para «provar» a auto-consciência no reino animal). O menino oriundo da floresta nunca antes havia visto um espelho. No seu primeiro encontro com este estranho objecto *cheira-o* (como provavelmente cheiraria um possível animal que abatera na floresta) e *tacteia-o* (reunindo informação adicional sobre o pobre bicho?); o cientista/psicólogo também usará um espelho como instrumento determinante nos seus resultados de «reconhecimento» do eu. Um outro caso (o duplo de Sigmund Freud avistado num comboio) completará a nossa pequena introdução, que visa trilhar e dar conta de um caminho pouco percorrido: o do duplo que *não* é arquétipo do medo.

Mas quando *há* reconhecimento — uma coisa ser igual a outra coisa, e dar-mo-nos conta disso mesmo (a Madeleine do *Vertigo* de Hitchcock igual à «outra» Madeleine, de nome Judie, por exemplo) — aí há pavor puro. Quase todas as histórias de duplos exploram a ideia de um confronto com o duplo com terríveis repercussões (o «outro» que veio roubar o lugar do «original»/ a sua conquista gradual de território e domínio/ a sua superação em relação ao «primeiro» de direito).

Falaremos sobre o que é viver num mundo de cópias flaubertiano; da necessidade que o duplo tem em se «ver» ao espelho; da possível resolução Original Vs. Cópia. Se é certo que tudo nos conduz à ideia de que vivemos num mundo de múltiplos reflexos (onde Madeleine = Judie), o certo é que ainda queremos acreditar no poder do único (Madeleine = Judie, *mas* há ligeiras diferenças entre as duas, umas vezes subtis, outras gritantes, que fazem com que Judie, a cópia,

não consiga nunca transcender o original). Mas ficamos a pensar: será mesmo assim, ou queremos acreditar em tal por uma mera questão de apaziguamento interior?

É que muitos exemplos nos levam a mergulhar no abismo da terrível semelhança, dos fac-símiles irritantes, *perfeitos*, onde não conseguimos apontar qualquer diferença (ver Fig. 1). Seremos talvez uns melancólicos Tanizakis, sonhando com o carácter do único (do mundo saudosos da sombra que as luzes da cidade anulam)? Por fim, atentamos no sentido dado ao duplo: ele protege-nos do real (Rosset) ou é um mensageiro de morte (Otto Rank)?

Os nossos guias em toda esta problemática vêm sobretudo da área da literatura (Kleist, Chamisso, Poe, Dostoiévski, Hoffmann, Maupassant, Stevenson) mas também do ensaio (Diderot, Anne Richter, Hillel Schwartz, Karl Miller, Dällenbach) e do cinema.

Várias eram as hipóteses na área do cinema. Escolhemos dois *film noir*, um de 1963, de Joseph Losey, intitulado *The Servant* (que não conhecíamos de todo e que foi uma deleitosa e sombria surpresa), outro de Robert Hamer e Alberto Cavalcanti, obras individuais incorporadas em *Dead of Night* (1945). Ambos nos interessaram devido a um aspecto: a discreta mas sugestiva e elaborada forma dada ao «papel» do espelho nos filmes (algo ameaçadora, algo diabólica). Este *age* sobre a vida dos personagens (por exemplo: exclui um personagem menor do seu reflexo distorcido, condiciona as acções futuras dos personagens, etc.). É difícil não associar o primeiro a um olho orwelliano que tudo comanda da distância do seu seguro posto (especialmente a relação ambígua entre um aristocrata indolente e fraco e o seu criado), o segundo a um oráculo que pressagia desastres que irão acontecer no futuro. Por último, exploramos o significado ardiloso do *mise-en-âbime*.

Uma nota final: a ausência de uma análise profunda à teoria de Jacques Lacan (estádio do espelho) será certamente notada. Apoderámo-nos do que mais nos interessava nele — a ideia de existir, num determinado tempo das nossas vidas, um corpo fragmentado que *ainda* não é um «eu». Por isso partimos para o nosso quarto e último

capítulo com um objectivo muito claro: insurgirmo-nos veementemente contra a opinião de Melchior-Bonnet em *The Mirror: a History* (2002), onde esta autora analisa o percurso do espelho através dos tempos, para concluir depreciativamente que a arte contemporânea parece florescer numa espécie de estádio de espelho lacaniano, mas virado do avesso. Traduzindo: que é um mero corpo reduzido a pedaços, e nada mais.

Concordamos: é de facto um espelho vazio, partido, deteriorado, niilista, indiferente, impessoal — onde provavelmente a conhecida divisa humanista que a autora tanto preza é substituída pela consciência crítica, desconfiada, do espelho como um *Desconhece-te a ti mesmo*²¹ — mas ele continua a ser digno do nosso interesse. Porventura já não será directamente associado a uma *veritas, prudentia, sapientia, imitatio, vanitas, superbia* (já não será um instrumento do diabo nem simbolizará a pureza imaculada da Virgem). Continuará a ter um simbolismo polissémico divisível entre virtudes e vícios? Cremos que não, que perdeu este lado moralizante. Agora poderá apenas ser um fascinante olho protésico, que prolonga um espaço inabitável, um objecto destabilizador, criador de abismos que nos angustiam e nos fazem periclitarmos.

Último capítulo: reflexão sobre os espelhos em algumas obras de arte. Foram as surpreendentes palavras iniciais de George Kubler em *A Forma do Tempo: Observação Sobre a História dos Objectos* (1961) que prenderam a nossa atenção, e posteriormente despoletaram a construção que seguimos, por isso as evocamos com prazer: “Actualidade é o momento em que o farol fica escuro entre os clarões: é o instante entre os tiquetaques do relógio: é um intervalo vazio eternamente transcorrendo ao longo do tempo: a ruptura entre passado e futuro (...)”²². Interessou-nos a ideia desse vazio decorrente entre acontecimentos “dignos” de mérito. É um vazio onde, aparentemente, nada acontece ou existe.

O nosso projecto vive muito desta ideia de intervalo, deste caminho que quase nunca nos preocupamos em assinalar (porque “Não

²¹ Kafka cit. por Susan Sontag - Ensaios sobre Fotografia, p. 198.

²² George Kubler - A Forma do Tempo, p. 31.

coleccionamos transições – caminhadas entre um sítio e o outro”²³). Interessa-nos intuir este “entre” que tantas vezes desprezamos. Cremos que os cinco textos que compõem este capítulo irão privilegiar a sua obscuridade: são sempre intitulados “De.... a...”, aludindo pelo seu título a esse hiato existente entre as obras dos artistas mencionados, espaço não iluminado, não nomeável, que terá de ser imaginado, preenchido, construído. Também a ficção marca aqui o seu território.

Os artistas terão muitas vezes coordenadas assíncronas, diferentes formas de respirar. Às vezes até se repelem, roubam o espaço do outro, anulando qualquer ideia utópica de um espaço equilibrado. Nós deixámos que assim fosse. Estamos em crer que esse confronto não só é necessário, como benéfico e produtivo. Podemos afirmar que fomos contra o que o personagem inventado por Domínguez chamava de “tema dos afectos”²⁴. Pois ele decidiu construir uma casa utilizando os livros como tijolos, tendo em mente uma única preocupação: não juntar, lado a lado, dois autores que não se entendessem! Nem sempre os nossos artistas possuem sensibilidades semelhantes, bem pelo contrário. E esse choque de mundos contraditórios (onde por vezes há o mesmo passo) agrada-nos.

Fizemos corresponder a cada par de artistas analisado um bloco específico relacionado com a questão tempo. Assim, Velázquez e Rebecca Horn serão analisados sob a perspectiva do *instante*; agregámos Michelangelo Pistoletto e Ricardo Jacinto à noção de *infinito*; Marina Abramovic e Cecília Costa atraíram a ideia de *imobilidade*; Rui Calçada Bastos e Robert Smithson de *movimento*; Louise Bourgeois e Hans Bellmer apelaram ao conceito de *memória*.

Não foi fácil decidirmo-nos por determinados artistas em detrimento de outros. Nunca é fácil escolher (e eliminar). Mas podemos afirmar que, uma vez escolhido *afectivamente* um, ele nos empurrava naturalmente a contemplarmos um outro do seu agrado/desagrado, alguém com quem estabelecesse um elo, mesmo que warburgiano, invisível.

²³ Gonçalo M. Tavares - Breves notas sobre o Medo, p. 15.

²⁴ Carlos María Domínguez - A Casa de Papel, p. 41.

Aos artistas e escritores é dada uma grande vantagem, que eles usam da melhor forma em proveito próprio — brincam com esta fabulosa máquina abominável, multiplicadora de homens e de mundos, e, convenhamos, são sortudos, pois podem acreditar (como a Rainha de *Alice do Outro Lado do Espelho*) numa categoria que o comum dos mortais põe de lado: a das coisas impossíveis. Desde espelhos que não «espelham» o que deveriam (ou que, simplesmente, se recusam a «espelhar»), a reflexos perdidos, a reflexos que conseguem adivinhar um tempo futuro...

Quase tudo lhes é permitido. O espelho pode, na arte, assumir um papel contrário ao de um mestre servil e obediente, consegue triunfar sobre a ciência, rebelar-se contra as leis do sentido, deixar de ser neutro e exacto, insurgir-se contra a sua apatia mimética...

O espelho torna-se, na arte, um dispositivo «interessado».

(Se ouvíamos a voz de trovão da Rainha gritar a plenos pulmões: *Eles estão a matar o tempo! Cortem-lhes a cabeça!*²⁵? Sim. Mas não ficámos nada surpreendidos!).

Cada um dos subcapítulos de *O Dispositivo do Espelho na Arte Contemporânea*²⁶ trilhou um caminho autónomo e ditou o seu próprio andamento, debatendo-se com diferentes questões. Introduzimos este capítulo aludindo aos problemas levantados pelo *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing (1766) — leitura já mediada por Gombrich e por Jacques Rancière — e pelo ensaio de Michel Baudson sobre a quarta dimensão, *L'Art et le Temps: Regards sur la Quatrième Dimension* (1985), obra inestimável sobre o tempo na arte.

Expomos um breve resumo dos cinco textos realizados, procurando referir a forma como foi debatido o tema tempo (essa “bitola que não merece confiança”²⁷) em cada um:

²⁵ Lewis Carroll - Alice no País das Maravilhas, p. 78.

²⁶ Inicialmente, este quarto capítulo tinha como subtítulo *Imagem e Reflexo*, e não *Pensamentos de Intervalo*. Abandonámos essa ideia porque nos apercebemos que ela nos espartilhava ao que queríamos escapar (o número dois), e apesar de mantermos um *par* de artistas, ver-se-á que muitos outros partilharão connosco as suas obras.

²⁷ W. G. Sebald - Os Emigrantes, p. 155.

1. Velázquez/Rebecca Horn.

A falácia do instante; o complexo jogo de olhares nas *Meninas*: alucinação barroca; uma pintura que respira e que se mexe: a total imersão na representação; o *studium* (reflexivo) e o *punctum* (a marca que nos fere) desta obra; o recurso hábil do espelho no quadro, o seu «coração»; o fascínio e o horror pelo tempo mecânico, comum aos dois artistas; Rebecca Horn veste-se de Perseu (ou de égide de Atena) em *Rooms Meet in Mirrors*; quando o olhar fere, em *Room of Mutual Destruction* (e nós somos apanhados no fogo cruzado da visão); no reino do inapropriado: o espelho onde o reflexo não se detém;

2. Pistoletto/ Ricardo Jacinto.

O Senhor Espelho; o que um monte de trapos velhos e o espelho têm em comum; quando o espelho = corpo, e passa de instrumento a «ser»; *Le Stanze* e *Metrocubo d' Infinito* (a memória e a autonomia do espelho); a mão de *Bartleby* no estranho cubo; o infinito que não conseguimos ver; entre um diante e um dentro; um presente perfeito para Hostius; somos embalados por um espelho caleidoscópico, com a peça tátil e sonora de Ricardo Jacinto, que bem poderá residir dentro do cubo de Pistoletto; o tempo labiríntico e caótico de Orson Wells passeia-se por aqui;

3. Marina Abramovic/ Cecília Costa.

O que Abramovic e o radical Simeão Estilita têm em comum; um conto de Kafka; a crueldade de Artaud; a perpetuação de acções inúteis; a não intimidação com falsos fardos; costas com costas, quase ouvimos cair o tempo, gota a gota: *Relation in Time* e desenho a carvão de Cecília; *Nightsea Crossing* e Ulisses e Penélope; a falsa simetria dos rostos mutantes de Cecília Costa; ideia de esquerda/direita e suas associações ao nível do cérebro; imobilidade e batalha mental; *The Artist is Present*: no fundo, apenas duas cadeiras; o olhar vítreo da

artista, olhar de Medusa?; um tempo suspenso; uma nova era que desponta: a era glacial;

4. Rui Calçada Bastos/Robert Smithson.

Os espelhos que não conseguiam de forma alguma estar quietos; Séneca e Flaubert meditam sobre a viagem; o rio e o espelho; uma mala forrada com espelhos, por fora; 4'20"; a troca inquietante de uma coisa por outra igual; Smithson: o cheiro a destroços e podridão; 9 pontos num mapa: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*; fricção entre matérias, árvore/selva/areia – espelho; o desmoronamento do olhar; Clarence John Laughlin e os espelhos inoperativos; uma nova camada da história; *Map of Glass (Atlantis)* e o espelho-ruína; sobrevivência num país em ruínas; O Elba de Caspar David Friedrich e o Elba de W. G. Sebald; a textura do tempo: tempo cíclico e borgesiano (Calçada Bastos) e tempo geológico (Smithson);

5. Louise Bourgeois/Hans Bellmer.

A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp – dissecação punitiva?; a estranha posição da mão; o teatro anatómico como arena; Bourgeois e Bellmer: a teatralidade de um corpo em profundo conflito psíquico; o par; o espelho na instalação *The Red Room – Parents*; uma fotografia de Bellmer e a sua relação com *O Boi Esfolado*; o espelho de Bellmer: espaço que duplica o que já de si é sinistramente duplicado (a *Poupée*); espelhos controladores, que favorecem um determinado aspecto; o *uncanny*; *I Do. I Undo. I Redo* e a inversão do espaço panóptico de Jeremy Bentham/Foucault; a incerteza das obras suspensas por um fio; uma memória roída pelas traças; andar para trás com o relógio do tempo.

Levantaremos agora algumas reflexões inerentes a todo o projecto. Damo-nos conta que esticámos, até ao limite, a bela constatação de Rancière: *Uma imagem nunca está sozinha*.²⁸ Cedemos à “orgia de ligações”²⁹ que todas as obras propõem, admitimo-lo sem quaisquer problemas. É um facto que as imagens remetem, de forma magnética, para outras imagens, oriundas dos mais variados meios. Pascal Quignard dizia que a própria arte é uma “produção parasitária”³⁰. Cremos que é um juízo certo: os artistas vão-se alimentando (de forma indiscreta e despudorada) de outras obras. Nós também o fizemos, mas com um desejo: o de não asfixiar a obra em questão com a nossa análise.

Para isso contribuíram, e muito, os livros que nos acompanharam. Alguns — muito poucos — ficarão como *livros-larva*: livros que “deixam ouvir a sua voz anos depois de os termos lido”³¹. Acrescentámos alguns nomes à nossa lista: Homero marcou-nos de forma inesperada (e podemos dizer que cruzarmo-nos com ele foi um puro acaso), Sebald surpreendeu-nos com a sua escrita vibrante e fragmentária (com espaços imaginados entre o clarão do farol), a irreverência e o humor de Thomas Bernhard... permanecerão. Cremos com isto talvez afirmar que muitos foram os livros que nos guiaram, e puxaram, e empurraram, que não tinham a temática do espelho como o seu fim, mas que nos ajudaram nessa mesma problematização.

O nosso grande dilema: a articulação das obras referidas com a era da dissolução pós-especular terá sido conseguida? Mas sabemos a resposta: mais nuns casos que noutros...

A nossa grande limitação: estamos conscientes que o «tempo» por nós abordado causará repulsa aos cientistas. É o tempo poético que teimosamente habita no “relógio da casa, lugar certo lá no meio do infinito”³², não o tempo «verdadeiro», tão pouco intuitivo, dos astrofísicos. Falha nossa. Dela não sabemos como nos redimir. Há um

²⁸ Jacques Rancière - O Espectador Emancipado, p. 144. (Bibliografia cap. IV, o instante).

²⁹ Philippe Ariès - O Tempo da História, p. 14.

³⁰ Pascal Quignard - As Sombras Errantes, p. 104.

³¹ Julio Ramón Ribeyro - Prosas Apátridas, p. 123.

³² Fernando Pessoa - Livro do Desassossego, p. 60.

poema de Whitman em que nos revemos (embora não na totalidade). Ele fala-nos de um cientista que dá uma palestra sobre o tempo, apresentando incansavelmente tabelas, provas, diagramas. Mas o narrador cansa-se, prefere ir-se embora a meio e enfrentar a húmida noite, olhando de vez em quando para as estrelas — em total silêncio³³.

Consideremos agora os aspectos técnicos adoptados na tese. O texto foi escrito no antigo acordo ortográfico, e a norma bibliográfica utilizada é a norma portuguesa NP 405. Será necessário sublinhar que depositámos a nossa total confiança no olhar «mediado» dos tradutores, sempre que nos vimos “na solidão desamparada de quem ignora tudo da língua”³⁴. Fizemos um esforço para simplificar ao máximo as notas de rodapé: gostamos de apontar o caminho percorrido e futuras leituras, mas de forma sintética.

Vezeis houve em que tivemos de traduzir livremente os textos nós mesmos, por uma questão de comodidade para com o leitor e de uniformidade para com o próprio texto. No entanto, há raros casos em que não nos aventurámos a tal empresa: quando sentimos que iriam comprometer a musicalidade/complexidade da sua língua nativa (são sempre trechos muito breves, no entanto).

Decidimos separar a bibliografia por secções, pois foi assim que trabalhámos; sempre que um livro é citado «fora» da sua secção, tal é apontado na nota de rodapé devida, indicando a secção onde poderá ser encontrado. Os livros citados na introdução e no epílogo foram associados à primeira e à última bibliografia, respectivamente.

Tentámos que o material visual exposto funcionasse de forma independente ao próprio texto. Às vezes é um «corroborar» para o que se está a querer dizer, mas outras vezes é um apontar para outro ângulo, para uma relação (in)suspeita que se forma *entre* imagens.

³³ Ver Walt Whitman - When I Heard the Learn'd Astronomer, p. 298.

³⁴ Mathias Énard - Fala-lhes de Batalhas, de Reis e de Elefantes, p. 46.

*

W.G. Sebald, escritor austríaco, desenvolveu uma ideia muito inquietante no final d' *Os Anéis de Saturno*.

Diz ele que “... só conseguimos manter-nos neste mundo graças às máquinas que inventámos”³⁵. Haverá aqui expressa a ideia de uma subjugação do homem perante a máquina? Sabemos que o espelho, como máquina “insone e fatal”³⁶, não gostará do fim que lhe atribuímos no epílogo.

O seu olho polido, brilhante, vai tornar-se humano, truculentamente *vivo* (*desumano*: tirânico, despótico, absolutista, controlador), um olho de vizinha curiosa que nos espia, sabendo que tem toda a legitimidade — e poder — para o fazer.

Ele é o mestre. E portanto dita.

³⁵ W. G. Sebald - *Os Anéis de Saturno*, p. 275.

³⁶ Jorge Luis Borges - *Os Espelhos*, p. 188.

CAPÍTULO I

PERCORRENDO O TEMPO

O Espelho de Perseu

*Seu olhar fixo o sangue paralisa,
Para em pedra nos tornar:
Sabes, é claro, da história de Medusa.
Goethe, in Fausto³⁷*

Perdoem-me, ó deuses! Perdoem-me, ó heróis!

Cantai-nos agora, Musas, a glória dos monstros...

Não foi com estas palavras que Homero iniciou as suas brilhantes narrativas épicas. O caminho que percorreu levou-o a falar do Homem, lembrando e reescrevendo alguns mitos, pensando talvez em gerações vindouras. O lugar soberano é dos heróis: é de Ulisses e não do Ciclope, mas as fantásticas e estranhas criaturas não foram esquecidas, pois encontram-se profundamente enredadas à história dos personagens «principais». Os seus dois poemas, verdadeiros livros sagrados para os gregos, estão impregnados de monstros.

Que fariam os heróis sem eles? Poderíamos alguma vez imaginar Édipo sem a Esfinge, Hércules sem a Hidra ou Teseu sem o Minotauro? Singulares na sua beleza terrível, grotesca, disforme, ganharam um estatuto especial no duelo — mortal, pois paga-se com a vida — de quem com eles se confronta. São um desafio, um teste às capacidades dos heróis, e estes querem sair vitoriosos a todo o custo.

No final, o que resta?

Resta, quase sempre, o destino trágico de todos: a esfinge, após a frustração de ver o seu enigma resolvido, atira-se para um grande fosso

³⁷ Johann W. Goethe - Fausto, p. 233.

escarpado; a Hidra sofre a cauterização das suas nove cabeças de serpente que continuamente se regeneravam, e o esmagamento com uma enorme pedra da sua única cabeça imortal, que desta forma morre; o Minotauro sofre de um golpe limpo, certo, que lhe decepa o crânio. As soluções que os heróis encontraram para abater estes inquietantes seres desconcertam-nos sempre pela sua extrema simplicidade e eficácia: a palavra, a pedra, o fio de lã.

Restam corpos enormes, escamas, penas, cabelos, tentáculos, provas irrefutáveis de terríveis e árduas batalhas — talismãs preciosos. Os heróis, neste aspecto, lembram abutres: rondam o corpo, dissecam os espojos, tentando aproveitar o que ainda sobra. Hércules, por exemplo, mergulha as suas flechas no sangue do monstro, pois sabe que de um monstro venenoso saem flechas venenosas, que lhe serão úteis para o futuro.

Por fim, e quando o vazio se instala, resta procurar *outro* monstro. (Os heróis nunca se contentam com o que já conseguiram alcançar, são naturalmente ávidos³⁸).

*

A Górgona Medusa foi procurada por Perseu.

É um dos muitos, belos contos que atravessam a Antiguidade grega, e terá todos os ingredientes necessários para tal: um herói atraído por “vãs quimeras”³⁹, um monstro com um poder assustador, uma cabeça decapitada. Medusa terá vários palcos, tantos quantos os muitos escritores que ousaram olhá-la de frente (Homero, Hesíodo, Píndaro, Eurípedes, Pseudo-Apolodoro, Ovídio e Lucano, dos mais antigos, e Sigmund Freud, Sylvia Plath, Jean Clair, Jean-Pierre

³⁸ Seria este querer ir sempre mais além uma característica do próprio carácter grego? O historiador Tucídides citou o que os coríntios diziam dos gregos: “Fazem um plano; se falha, pensam que perderam alguma coisa; se triunfa, o êxito não é nada com o que se propõem fazer da próxima vez. É-lhes impossível gozarem a paz e a tranquilidade, ou deixarem os outros gozá-las.” Cf. H. D. F. Kitto - Os Gregos, p. 170.

³⁹ Goethe - Fausto, p. 233.

Vernant, Julia Kristeva, Françoise Frontisi-Ducroux dos mais recentes), e veremos que é um confronto que requer coragem. Tentaremos, também nós, reconstruir este mito⁴⁰, olhando atentamente para os testemunhos escritos e para a sua representação visual ao longo dos tempos, e detendo-nos em particular na característica que mais nos interessa explorar. Dissemos anteriormente que todos os heróis arranjavam um qualquer mecanismo, uma tática surpreendente no combate ao monstro. No caso de Perseu, esse dispositivo foi um simples escudo-espelho. Nele nos iremos concentrar.

Mas comecemos de novo. Perseu queria reclamar feitos ousados que lhe dariam “o esplendor de mil valentias”⁴¹. Até aqui, nada de particularmente original: como todos os restantes heróis, ou até mesmo como os simples mortais, apenas procurava o reconhecimento que uma acção tão grandiosa lhe poderia proporcionar. O que é que os brilhantes atletas descritos nas odes de Píndaro levavam para casa? O prémio era uma simples grinalda de ramos de oliveira, de salsa silvestre, de pinheiro ou de loureiro, consoante os jogos a que se referiam⁴². No entanto, ganhavam algo muito mais «imaterial»: seriam falados, honrados, adorados quase como deuses. E os heróis almejavam ser a “imagem desbotada”⁴³ dos seus próprios heróis, os deuses: por isso se

⁴⁰ Falamos em reconstrução porque é disso mesmo que se trata quando falamos de mito. Podemos aproximar o mito à ideia que temos de um osso: julgamo-lo por natureza inerte, sem vida, e portanto sem crescimento e sem regeneração. E sabemos que não é assim. O mito sofre interpolações várias ao longo dos tempos, acrescentos ou omissões por vezes subtis (quem deu o quê a Perseu na sua luta contra o monstro; as Greias eram duas ou três irmãs?), outras vezes gritantes (Medusa era um monstro horrível mas também era uma jovem muito bela...) É esta característica peculiar, o facto de o mito ser *mutante*, que o torna tão rico. Mas também é ela que torna complicada a tarefa de «contar» a sua história.

⁴¹ Píndaro - Xª Ode Nemeia, p. 105.

⁴² Este prémios correspondiam, respectivamente, aos Jogos Olímpicos e aos Jogos Nemeus, ambos em honra de Zeus, aos jogos Ístmicos (em honra de Poséidon) e aos Jogos Píticos (em honra de Apolo). Cf. a introdução de António de Castro Caeiro - Píndaro, p. 12.

⁴³ Roberto Calasso - As Núpcias de Cadmo e de Harmonia, p. 261. Talvez o ensaio “menos” mitológico, mas certamente um dos mais luminosos, intensos, abruptos, à imagem do próprio tecido mitológico.

empenhavam tanto na procura de uma *aretê*, de uma excelência⁴⁴ que lhes granjeasse fama. Perseu queria a cabeça do monstro.

Teria noção da insanidade do seu plano? Sabia que quem ousasse olhar directamente para Medusa transformar-se-ia nesse mesmo instante num duro bloco de pedra. “Nenhuma criatura viva, de facto, suportaria olhar para aquele rosto, nem mesmo as serpentes na sua própria cabeça”⁴⁵, diz-nos Lucano. Ela era, literalmente, a verdadeira *femme fatale*. Mas isso apenas aguçava o desejo de Perseu de se pôr à prova⁴⁶, e de, quem sabe?, degustar o requintado sabor desse troféu que todos diziam ser impossível (e que mais tarde todos saberiam ser envenenado).

Calculamos que não deve ter sido fácil oferecer a Medusa o seu “fatídico destino”⁴⁷. Mas Perseu era conhecido como o *Senhor da Morte* ou *Mestre do Terror* (*mèstor phoboio*⁴⁸); a sua futura vítima como *a que comanda, a que reina*⁴⁹. Certamente duas grandes forças que chocam entre si: os dados já estavam lançados, o destino de cada um teria de ser cumprido.

Não devemos negligenciar o poder que o nome tinha para os gregos. O nome era um mapa onde tudo já estava escrito, por isso lhe davam tanta importância. Por outras palavras, a etimologia possuía um sentido quase que profético, de previsão, o que para eles era o equivalente a dizer *preciso, exacto*. Visto desta perspectiva, quase que podemos ver o nome como uma espécie de fato de alfaiate, feito à medida de cada um, impecavelmente apropriado a cada vida, eterna ou fugaz, alegre ou infeliz, justa ou injusta.

⁴⁴ H. D. F. Kitto sugere que nós hoje talvez traduzíssemos a palavra *aretê* por “virtude”, mas o termo mais adequado seria “excelência” (englobando o aspecto moral, intelectual e físico); Ver Kitto - Os Gregos, p. 282.

⁴⁵ Lucano - The Medusa Reader, p. 41.

⁴⁶ Ele próprio o tinha proposto ao rei Polidetes, em troca da libertação da sua mãe Danáe. Caso não regressasse com o prometido troféu, a sua mãe seria forçada a casar-se com o tirano. Não será de ignorar a tese de Roger Caillois, que vê todo o mito como um rito de iniciação; ver o seu ensaio *The Mask of Medusa*, esp. p. 99.

⁴⁷ Hesíodo - Teogonia, p. 50.

⁴⁸ Jean-Pierre Vernant – Au miroir de Méduse, p. 123.

⁴⁹ Junito de Souza Brandão - Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega, p. 470.

O mapa de Medusa não agoirava nada de bom, porque, lembremo-nos, ela também era uma Górgona⁵⁰: impetuosa, terrível, apavorante. Reinou pelo medo que causava, mesmo aos próprios deuses! As suas ligações ao mundo infernal não passaram despercebidas a vários escritores, como Homero, Hesíodo ou Píndaro. Vamos encontrá-la na *Ilíada* como uma presença breve mas marcante, associada à “Discórdia”, à “Sanha” e ao “gélido Assalto”⁵¹. O terror que ela provoca não deverá contudo ser associado a uma situação normal de perigo, é antes um pavor sem causa (sem rosto), “é o pavor em estado puro, o Terror como dimensão do sobrenatural”⁵². É o terror por excelência, de *ver...* e de *ouvir*. Gritos agudos e inumanos saíam dos seus maxilares⁵³.

Na *Odisseia* o cenário nocturno é ainda mais intensificado, com a descida de Ulisses ao Hades; os milhares de mortos que por lá vagueiam, fantasmas “sem entendimento”⁵⁴, fazem um barulho ensurdecedor, mas o medo de Ulisses era outro: “um pálido terror/ se apoderou de mim, não fosse a temível Perséfone enviar-me/ da mansão de Hades a monstruosa cabeça da Górgona”⁵⁵. No pior lugar para um ser vivo estar – bolorento e frio –, com a pior companhia possível – espectros sem raciocínio —, Ulisses tem medo de um Mal que se sobrepõe a todos os outros, que é inominável, indizível: a Górgona.

A própria morada do monstro em nada nos apazigua, abismo longe dos homens e dos deuses, longe de tudo o que é vivo, segundo Hesíodo: “para lá do Oceano ilustre,/ na fronteira com a noite, na morada das Hespérides de voz/ cristalina”⁵⁶. É por aqui que Perseu tem de se aventurar, numa viagem longa e perigosa, onde, acreditando em

⁵⁰ Num certo sentido, ela era a Górgona por excelência, visto que as suas duas irmãs Ésteno e Euríale eram mortais, e logo menos apavorantes.

⁵¹ Homero - *Ilíada*, p. 126. Canto V, 741.

⁵² Jean-Pierre Vernant – *Death in the Eyes*, p. 117. Ensaio notável, ímpar, deste pensador sobre a figura de Medusa.

⁵³ Píndaro - *Píndaro*, p. 140. Píndaro referia-se aos sons que saíam de Euríale, irmã de Medusa. Atena inspira-se nesse som gutural para inventar a flauta, oferecendo-a de presente aos mortais, segundo o mesmo poema.

⁵⁴ Homero - *Odisseia*, p. 193. Canto XI, 476.

⁵⁵ Homero - *Odisseia*, p. 198. Canto XI, 633-635.

⁵⁶ Hesíodo - *Teogonia*, p. 50. Está implícito no poema que as Górgonas habitavam muito perto do reino dos mortos.

Ovídio, ele chega a tocar nas estrelas com o seu bater de asas, contemplando lá do alto terras e mares. Por todo o caminho percorrido, o que ele viu não foram homens nem animais, mas estátuas de pedra. [Achamos que a fotografia a preto e branco de Marina Abramovic', intitulada *Looking at the Volcano* (2009), propicia um vislumbre do que seria essa paisagem: humanamente despida, infértil, com um rasto de morte; ver Fig. 2].

Resumiremos de forma muito breve as três etapas que ele teve de passar (Greias, Ninfas e Górgonas). A primeira, o encontro com as *Graiai*, as Greias, guardiãs dos lugares proibidos. Nascidas com cabelos brancos e rugas, apenas tinham um olho e um dente comum às três. Iam trocando entre elas a missão de estar alerta, ou seja, de *ver*. Havia um momento, no entanto, em que o olho tinha de passar para uma das outras irmãs. O nosso herói aproveita esse “misterioso intervalo”⁵⁷ onde o olho não tem lugar, e agarra-o, cegando-as. É desta forma que as irmãs das Górgonas lhe dão as indicações que necessita: em troca da sua visão, revelam-lhe o segredo da residência das Ninfas.

Estas últimas dão-lhe o *kuneé*, o capuz de Hades (que torna invisível quem o coloca) e o *Kibisis* (o saco onde ele deverá colocar, depois de cortada, a ainda letal cabeça de Medusa). Os deuses acrescentam duas outras prendas: a *harpé*, o instrumento de decapitação, e umas sandálias aladas, presente de Hermes. A invisibilidade, a sua própria protecção contra a sinistra cabeça, o instrumento mortal e a ubiquidade: eis as suas armas. Surge o grande momento para Perseu, e com ele o seguinte dilema: como matar um monstro que transporta *a morte nos olhos*?⁵⁸

Pseudo-Apolodoro (século II a.C.) será o primeiro autor a introduzir o escudo polido ao mito. Ele agirá como um instrumento que permite ao herói olhar para a sua superfície com “um olhar afastado”⁵⁹, segundo as suas próprias palavras.

⁵⁷ Jean-Pierre Vernant - *L'individu, la mort, l'amour*, p. 123.

⁵⁸ Alusão ao título do ensaio de Vernant, “Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other”, in *Mortals and Immortals*, resumo perfeito do poder de Medusa.

⁵⁹ Apolodoro - *The Medusa Reader*, p. 24. A expressão inglesa utilizada pelo tradutor James George Frazer é, e passamos a citar: “with an averted gaze”.

A versão de Ovídio (c. 43 a.C. - 17 d.C), o senhor de todas as transformações, é famosa. Ele dará primazia ao reflexo, e será da seguinte forma que falará dos meios utilizados por Perseu para ludibriar o monstro da “cabeça imunda”⁶⁰:

*Ele, porém, apenas vira a imagem da arrepiante Medusa
reflectida no escudo de bronze que trazia no braço esquerdo,
e quando um pesado sono dominou as víboras e ela própria,
cortou-lhe a cabeça do pescoço;*⁶¹

Lucano (c. 39-65 d.C), poeta romano, será o primeiro autor a utilizar o termo específico «espelho», e de forma extremamente inovadora: Atena faz o herói prometer que lhe dará a cabeça do monstro e, em troca, ensina-o a derrotá-lo. Citamos:

*Então ela colocou um escudo polido na sua mão
esquerda, e disse-lhe que quando chegasse à fronteira da
Líbia teria de voar de costas através do território das
Górgonas e utilizar o escudo como espelho, evitando
desta forma a petrificação.*⁶²

(Atena poderá ser a deusa visionária que inventou o retrovisor).

Mas vamos por partes. Porquê insistir na descrição Greias/Ninfas/Górgonas? (De notar que estas três fases podem ser maravilhosamente enquadradas numa das obras de Louise Bourgeois, *Cell: Eyes and mirrors*; ver Fig. 3. Interessante será reparar que os olhos são feitos de mármore – material cego? – e que os espelhos parecem, eles sim, seres expressivos, quase que... vivos: quem é que está a ver quem?)

É de importância crucial notar que tudo começa com um olho roubado, e que todo o drama medusiano se centra em redor do tema da

⁶⁰ Ovídio - Metamorfoses, p.124. Livro IV, 657.

⁶¹ Ovídio - Metamorfoses, p. 127. Livro IV, 782-785.

⁶² Lucano - The Medusa Reader, p. 41.

visão — e especificamente do tema do olho e do par ver/ser visto (ou *não* querer ser visto...). Luciano de Samósata (c. 120-180 d.C), satírico grego, já avisava que o poder da língua não tinha equivalência ao poder da visão, as Sereias eram menos poderosas que as Górgonas, pois estas últimas afectavam profundamente a essência vital da alma⁶³...

Perseu nunca atentou um face a face com o alvo: seria como querer olhar directamente para o sol. Os antigos acreditavam que apenas a águia tinha o poder de fixar o Sol de frente⁶⁴: o filho de Danée soube evitar essa irresistível vontade em olhar para o sol negro que era Medusa. O espelho foi o instrumento que lhe permitiu combater a sua luz excessiva, colocando a cabeça do monstro “em perspectiva segura”⁶⁵, como tão bem disse uma poetisa. O seu trunfo, portanto, não foi o escudo em si: foi saber como utilizar a imagem especular (ou melhor, *como olhar*).

Visto desta forma, a astúcia deste herói sobrepõe-se ao ingénuo e puro Narciso, que foi enganado pelo próprio reflexo, ele, que em vão tentou “agarrar a fugidia imagem”⁶⁶ que tanto desejava, não se dando conta que esta não tinha qualquer substância: com ele vinha, com ele permanecia, com ele partia. Narciso desmontou todo o dispositivo circular, mas já era tarde demais: este já o havia tragado, consumido, tornado flor⁶⁷. Perseu foi mais *artificial* — essa será a característica que dele destacaríamos, acima de todas as outras — e inspirará, tempos mais tarde, outros heróis reais, outros escudos ilusionísticos (como por exemplo o de Filippo Brunelleschi⁶⁸).

⁶³ Luciano de Samósata - The Medusa Reader, p. 43.

⁶⁴ Georges Bataille - O Ânus Solar, p. 53.

⁶⁵ Sylvia Plath - Perseus: The Triumph of Wit over Suffering, p. 100. A expressão exacta da poetisa é “in safe perspective”.

⁶⁶ Ovídio - Metamorfoses, p. 96. Livro III, 432.

⁶⁷ O oráculo afirmava que ele apenas viveria longos anos se nunca se conhecesse a si mesmo. Este “conhecer” é de facto um *reconhecer*, ou seja, deixar de imaginar a alteridade do outro a partir do seu próprio reflexo. Sobre o tema de Narciso, remetemos o leitor para o ensaio de Margarida Medeiros - Fotografia e Narcisismo, p. 61-66.

⁶⁸ Este arquitecto do Renascimento (1377-1446) recorreu a um espelho de forma genial: tendo pintado o Baptistério de San Giovanni em Florença, fez depois um buraco na pintura, coincidente com a porta do monumento. Depois, pedia a quem queria ver a obra que segurasse a pequena pintura numa mão (com o lado de trás para si) e que, na outra mão e um pouco mais à frente, segurasse um espelho de tamanho semelhante. Os espectadores veriam reflectida a obra (pintada) e o céu

Através dos três textos antigos referidos anteriormente (Apolodoro/Ovídio/Lucano), podemos constatar que o espelho actua como um *produtor de distância*: uma distância exacta, criadora — e sobretudo segura —, que ajuda e promove o acto homicida. O espelho, para Perseu, é a sua saída do labirinto: é o elemento que lhe permite superar a interdita visão, que lhe permite ver *sem ser visto*.

*

Seguimos Perseu até ao banquete sumptuoso oferecido pelo rei Cefeu. Este pede-lhe que conte as suas aventuras, o que ele faz de bom grado, mas é interrompido por uma curiosa pergunta de um dos ouvintes: porque é que só uma das irmãs tinha serpentes no cabelo?

Ele responde que Medusa tinha sido uma bela jovem cobiçada por vários pretendentes. A característica que mais se destacava nela era o esplêndido cabelo. Um dia, Poseidon desflorou-a no templo de Minerva. A filha de Júpiter *tapou o seu olhar*, casto, com a égide, e para não deixar escapar impunemente o acto transforma os belos cabelos da jovem em cobras asquerosas. Quando, mais tarde, o convívio descamba em tumulto e luta e Perseu se vê obrigado a utilizar a cabeça que guardava no saco para matar os opositores, o mármore grava olhares de surpresa, espanto, incredulidade, submissão. O próprio rosto do rei Polidectes se torna numa “pedra sem sangue”⁶⁹.

Se a crer que *nada dura muito tempo com a mesma forma*⁷⁰ — beleza radiosa depressa se transforma em monstro prodígio, em “aberração”⁷¹: de ameaça a cabeça metamorfoseia-se em arma utilizada em proveito próprio. Torna-se amuleto defensivo, símbolo

(real), com as verdadeiras condições atmosféricas que captariam aquele mesmo momento: o movimento das nuvens, ou a chuva, o nevoeiro, um pássaro que por acaso passasse no céu... É interessante notar que o artista, desta forma, privilegiou o reflexo sobre a sua própria pintura. Cf. Samuel Y. Edgerton - *The Mirror, The Window and the Telescope*, p. 44-53.

⁶⁹ Ovídio - *Metamorfoses*, p. 136. Livro V, 249.

⁷⁰ Ovídio - *Metamorfoses*, p. 371. Livro XV, 259-260.

⁷¹ Termos utilizados por Ovídio para descrever Medusa por Fineu. Ovídio - *Metamorfoses*, p. 135, 216.

apotropaico⁷², tal como a pequena gota que escorreu do sangue da Medusa degolada (que tinha a capacidade de dar a vida ou a morte), ou a madeixa dos seus cabelos que Atena oferece a Hércules (que era capaz de colocar todo um exército inimigo em fuga⁷³).

Uma coisa podemos, para já, concluir: os textos antigos que se interessaram sobre este monstro, esta luta e esta cilada recusam-se também, com pleno direito, a reflectir sobre eles. Dizem-nos que Medusa é uma presença maléfica, caracterizam-na como criadora de desordem, mas não vão mais além do papel que a si mesmos atribuíram (o papel da escrita em si). E diríamos que é quase com pudor que a evocam. Nenhum texto grego a descreve detalhadamente: nunca o seu olho é mencionado, apenas os efeitos que provoca (a petrificação, a transformação dos seres em cadáveres, a morte pela magia do seu olhar). É uma “cara proibida”⁷⁴ na literatura, como nos diz Frontisi-Ducroux, mas será um rosto recorrente e abundante nas artes⁷⁵.

Uma possível explicação para tal facto é que Medusa se torna um rosto que podemos suportar, porque se apresenta como *duplicata*, como simulacro. Enquanto ídolo é “fatal”⁷⁶, como adverte Mefistófeles a Fausto, enquanto *eikôn*⁷⁷ é suportável, porque lhe é dada uma forma que neutraliza os seus poderes. Dando corpo ao Medo ele torna-se muito menos aterrorizador, porque muito mais *conhecido*⁷⁸. Se no mito

⁷² Amuleto que protege e afasta o «mau-olhado». Sobre este tema, ver o ensaio de Eugene Dwyer - *Evil Eye* (1998) e o texto de Roger Caillois - *The Mask of Medusa* (1964) que crê no poder hipnotizador e paralisante do olho.

⁷³ Eurípedes, no *Ion*, introduz duas gotas do sangue da Górgona ao mito: a que gotejou da veia cava protege a vida, mas a outra, como veneno das serpentes da Górgona, mata. Percorrem uma longa cadeia até Creúsa as utilizar, em vão (Creúsa herda-as do seu pai, que por sua vez as herda de Erictónio, que as tinha herdado de Atena); sobre o mito de Hércules, cf. Pierre Grimal - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, entrada “Cefeus”, p. 80.

⁷⁴ Françoise Frontisi-Ducroux - *The Gorgon, Paradigm of Image Creation*, p. 263.

⁷⁵ As representações plásticas da Górgona disseminam-se pela *pólis* ateniense a partir do século VII a.C. Surgem em grande escala no frontão dos templos, em pedimentos, acrotérios e antefixos, mas também numa escala mais reduzida (em escudos, moedas, pedras preciosas, vasos, etc.).

⁷⁶ Goethe - *Fausto*, p. 233.

⁷⁷ Para a distinção entre *eidôlon* e *eikôn* (dois termos gregos que designavam “imagem”), ver o interessante texto de Tomás Maia - *Assombra*, p. 29-38 e o de Jean-Pierre Vernant - *A Figura dos Deuses I: Górgona*, p. 69-103.

⁷⁸ H.P. Lovecraft, um dos mestres do fantástico na literatura, dizia que o medo é a mais antiga e poderosa das emoções humanas, e que o tipo de medo mais antigo e

o espelho actua como tela “amortecedora” da realidade, nas artes esse ecrã separador terá as mais diversas matérias, que não deixando de visar o nosso assombro, nos tornam imunes ao veneno da sua criatura. Serão os artistas vítimas ou senhores de Medusa? Deixemos esta pergunta em suspenso, enquanto nos concentramos em textos mais recentes sobre este ser mitológico.

As conexões a um mundo obscuro perdurarão: Stefan Zweig associa-a ao poder vulcânico do demoníaco⁷⁹, Jean Clair a um “poder *thanaturgico*”⁸⁰, Sigmund Freud a um “símbolo de horror”⁸¹.

Jean-Pierre Vernant propõe uma tese peculiar: o rosto da Górgona operar através da *máscara*, ser uma máscara de alteridade extrema onde os gregos encontraram um modo de revelação desse «outro» de si mesmos⁸², que os arranca violentamente da vida e os mergulha num abismo – pois ela é “potência de morte”⁸³. A sua mais valia (ser um disfarce) comporta um risco: sermos enfeitiçados, tornarmo-nos no disfarce. Quando tal acontece ficamos alienados, sujeitos ao comando de um outro poder, superior, ao do “deus que nos coloca freio e rédeas”⁸⁴, se senta ao nosso lado e nos “arrasta no seu galope”⁸⁵.

O autor enumera duas características fundamentais da representação da Górgona, que se conjugam de forma singular: a frontalidade e a monstruosidade. Eis a magnífica descrição da górgona arcaica:

A cabeça larga, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos fitam fixamente, o olhar é penetrante. O cabelo assemelha-se a uma crina de animal eriçada com serpentes. As orelhas são

mais poderoso seria o medo do desconhecido. Cf. Lovecraft - O Terror Sobrenatural na Literatura, p. 11.

⁷⁹ Stefan Zweig - O Combate com o Demónio, p. 14.

⁸⁰ Jean Clair - Méduse, p. 48.

⁸¹ Sigmund Freud – Medusas’s Head, p. 85.

⁸² De realçar que é o *outro* de si mesmos e não o «outro» diferente do grego (bárbaro, escravo, estrangeiro, jovem, mulher). Vernant adverte que todas estas figuras tinham como referência o mesmo modelo: o cidadão masculino, adulto. Cf. Jean-Pierre Vernant – Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other, p. 111.

⁸³ Vernant - Death in the Eyes, p. 137.

⁸⁴ Vernant - Death in the Eyes, p. 138.

⁸⁵ Vernant - Death in the Eyes, p. 138.

*excessivamente grandes, deformadas, por vezes semelhantes às de uma vaca. Cornos poderão nascer-lhe no crânio. A boca, com um estranho sorriso, alonga-se ao ponto de cortar toda a largura do rosto descobrindo filas de dentes como presas de javali. A língua, projectada por diante, avoluma-se no exterior. O queixo é peludo ou barbudo, a pele por vezes sulcada por rugas profundas. Este rosto é mais um trejeito que um rosto. Pela disrupção dos traços que compõem a figura humana, ela exprime, através de um efeito de inquietante estranheza, um monstruoso que oscila entre dois pólos: o horror do terrível, o risível do grotesco.*⁸⁶

Esta cabeça, que oscila entre o humano e o bestial, entre o belo e o feio⁸⁷ – e que lembra a figura do Bés egípcio, a dos sátiros, ou, mais ainda, a de Baûbo⁸⁸ – comporta aspectos insólitos, porque faz colapsar as rigorosas distinções entre deuses, homens e animais. Rilke, na sua primeira *Elegia de Duíno*, já se apercebera dessa estranha conexão que une a beleza ao terror, tão presente aqui: “o belo apenas é/ o começo do terrível, que só a custo podemos suportar,/ e se tanto o admiramos é porque ele, impassível, desdenha/destruir-nos. Todo o Anjo é terrível.”⁸⁹

A máscara também pode ser aproximada ao espelho. Não a um espelho qualquer, mas a um muito especial, originário de uma história antiga narrada por Pausânias num templo em Licosura, na Arcádia. Este espelho causava perplexidade a quem fielmente esperava ver o seu reflexo: porque apenas via uma obscura reflexão, ou mesmo nada. Por outro lado, as figuras dos deuses que tinham lá estátuas (Deméter, Artemisa, um titã) surgiam claramente na sua superfície, em todo o seu

⁸⁶ Jean-Pierre Vernant – *Death in the Eyes*, p. 113.

⁸⁷ Há mais pares que podem ser enumerados, como o masculino/feminino, o jovem/velho, o celestial/infernal; o cima/baixo (a Górgona tem os seus dois filhos, Ceriasor e Pégaso, através do pescoço) e o dentro/fora (a língua está fora do sítio, obscenamente protuberante no exterior).

⁸⁸ Haverá outros elementos importados, vindos do Oriente. Vernant desvaloriza-os, afirmando que criação dos gregos é “inteiramente nova, muito diferente dos antecedentes invocados”, cit. 50, p. 71. Mas não será o “milagre grego” um produto da fusão de culturas e de povos (como defende Kitto - *Os Gregos*, p. 48)? Sobre Baûbo, ver Maurice Olender - *Before Sexuality*, p. 83-113.

⁸⁹ Rainer Maria Rilke - *As Elegias de Duíno*, p. 39. O próprio Georges Bataille partirá desta mesma ideia no seu estudo sobre o erotismo.

esplendor. Era um espelho que *não* cumpria a sua função: em vez de reflectir aparências, revelava o divino, fazendo com que este fosse visto “numa brilhante e misteriosa epifania”⁹⁰. Vernant utilizará este caso bizarro de uma aparição para extrapolar para o campo ambíguo da imagem reflectida no metal. Ilusão desprovida de realidade ou manifestação de uma outra realidade?

Creemos que o autor segue o elo que liga o espelho do templo à máscara com a segunda opção: ambos tornam “visível o invisível”⁹¹. Quando somos engolidos pela máscara, contemplamos a figura fantasmática de nós mesmos: máscara e espelho poderão definir-se, de forma muito simples, como *portas entreabertas para o Hades*⁹², manifestações de uma realidade outra.

Imaginamos que essa terrível imagem que nos é dada a ver, enquanto somos puxados pelo galope furioso do deus, será o nosso derradeiro instante, a «monstruosidade» – não da Górgona –, mas da nossa própria morte, que, como a visão do nosso olhar a olhar, é a pura *imagem impossível*⁹³.

*

Qual o lugar ocupado pelo monstro na história da arte?

Como conseguiram os artistas contornar a frustração desta cara que atentava contra qualquer figuração, ou antes, que fez o tempo às representações da Górgona Medusa? *Dissolveu-as, lacerou-as, desfigurou-as, tornou-as vãs? Ou trata-se de algo que ainda vem ao nosso encontro, indemne? E Onde?*⁹⁴

⁹⁰ Vernant – Au miroir de Méduse, p. 118.

⁹¹ Vernant - Au miroir de Méduse, p. 129. A expressão é utilizada para falar apenas da imagem inquietante da Górgona; nós aqui tentámos unir os dois textos do pensador, e aproximar dois dos seus pensamentos: máscara e espelho.

⁹² De referir que esta definição se aplicava somente ao espelho do templo; Vernant - Au miroir de Méduse, p. 119.

⁹³ Impossível porque nunca poderá ser presenciada, ou “incorporada”, como refere Tomás Maia no seu ensaio Assombra, p. 67.

⁹⁴ Roberto Calasso - A Literatura e os Deuses, p. 14. O sentido da frase foi desvirtuado, pois o autor fazia valer o seu ponto de vista na defesa do que ele

A figura de Medusa está viva, e continua a assombrar a arte. Percorreu um longo caminho, assumindo as mais diversas formas ao longo do tempo, desde “máscaras” banais a máscaras inesperadas, consensuais a contraditórias. Momentos houve em que se eclipsou, talvez por haver tantos outros monstros a reclamarem atenção (como aconteceu na Idade Média), para mais tarde reaparecer (século XIX). Não foi maltratada: pelo contrário, foi sempre muito popular entre artistas, que, também eles, acrescentam novos fragmentos ao já muito remendado mito.

A Górgona arcaica torna-se visível nos momentos dionisíacos (problemáticos, de dúvida); Jean Clair preferirá agrupar os movimentos estilísticos onde esta surge sob o nome de “pensamentos de declínio”⁹⁵, que opõe aos pensamentos esclarecidos da *avant-garde*⁹⁶.

Ela ressuscita como discurso de discordância, de “ravina”⁹⁷ — (*e é alta, tão alta a ravina!*⁹⁸ ouvimos Mefistófeles gritar) — nunca em estéticas que tinham a ilusão de dominar o caos através da Razão. É estranho quando olhamos para a sua efígie “domesticada”⁹⁹, monstro abominável agora sereno, melancólico, com um sorriso pacífico nos lábios, tão longe daquelas representações que nos tiram o ar, disformes, hediondas, que não nos deixam esquecer que esta figura é descendente de Gigantes (ver *Medusa Rondanini* em oposição a uma taça com a representação da górgona arcaica, um de muitos exemplos possíveis, Fig. 4 e Fig. 5).

Não será abusivo afirmar que quase todos os artistas, de quase todas as épocas, ignoraram algumas características bastante salientes do híbrido monstro (as asas de ouro, as presas de javali, as mãos de bronze), para se concentrarem no aspecto mais ctónico, «rastejante», de

chama de «Literatura Absoluta»: uma literatura onde os deuses e o mito têm lugar, onde há a procura de uma ideia de indizível. Fomos, portanto, pelos caminhos da *representação* desse mesmo indizível que é Medusa...

⁹⁵ Jean Clair - Méduse, p. 32. Enumeramos alguns momentos a título de exemplo: a época helenística tardia, o neoclassicismo, o simbolismo, a arte Nova, os pré-rafaelitas, o segundo renascimento depois do saque de Roma, o maneirismo.

⁹⁶ Momentos de equilíbrio e de classicismo (como o século V grego e o primeiro renascimento), cit. 95, p. 30.

⁹⁷ Jean Clair - Méduse, p. 32.

⁹⁸ Goethe - Fausto, p. 314.

⁹⁹ Jean Clair - Méduse, p. 30.

Medusa: as cobras. Assim a figuram, “couraça rodeada de víboras”¹⁰⁰, talvez o atributo que mais apela ao horror medonho e selvagem que querem transmitir¹⁰¹.

Notamos também que, dos três momentos possíveis de serem escolhidos para a «paralisação» da história (o herói preparando-se para decapitar, o acto de decapitação em si, e o momento pós-decapitação), o terceiro é o mais popular. Perseu vem ao nosso encontro, corpo orgulhoso na sua clássica pose de vitória, erguendo de forma triunfante a cabeça do monstro na sua mão direita, e parecendo dizer-nos: *afastai daqui o vosso olhar, se está aqui algum amigo!*¹⁰² É uma celebração, mas também é um aviso, um desincentivo a ataques futuros. (Ver duas formas de representar de forma escultórica o mesmo feito, por Canova e por Cellini, Fig. 6 e Fig. 7).

Decapitar o inimigo é mais do que uma punição corporal, é mais do que, simplesmente, matá-lo. Freud, num pequeno texto de 1922 intitulado *The Head of Medusa*, propunha uma equação básica: decapitar = castrar¹⁰³. O problema é que ele não o afirma em sentido figurado (como um impedimento do desenvolvimento ou eficiência de...), mas em sentido literal (o medo de castração ligado ao medo de uma visão horrenda, à visão dos genitais femininos, especificamente os da mãe).

Olhar para a cabeça de Medusa como um monstro “vulvar”¹⁰⁴, como lhe chamou Kristeva, parece-nos ter a sua razão de ser – ou não seria ela um “olho tornado sexo”¹⁰⁵ —, mas as consequências da tese de Freud tornam-se um tanto rebuscadas. Perseu transforma-se no herói que confrontou o poder materno; as cobras actuam como uma “mitigação do horror, pois substituem o pénis, a ausência do qual é a

¹⁰⁰ Eurípedes - Íon, p. 89.

¹⁰¹ Fernand Knopff (1858-1921) será uma singular excepção, com a sua enigmática e calma composição a pastel de uma Medusa que se assemelha a uma solitária água; ver a sua obra *Sleeping Medusa* (1896). Sobre este artista, que tanto se interessou por este mito, ver o texto de Michael Sagroske, “La Méduse dans l’Oeuvre de Fernand Knopff”, de 2004.

¹⁰² Ovídio - Metamorfoses, p. 134. Livro V, 179-180.

¹⁰³ Sigmund Freud - The Medusa Reader, p. 84.

¹⁰⁴ Julia Kristeva - Visions Capitales, p. 39.

¹⁰⁵ Jean Clair - Méduse, p. 44; este autor diferencia-a de Baúbo, que seria uma vulva tornada olho.

causa do horror”¹⁰⁶. A cabeça decapitada significará para nós, antes de mais, uma *troca*, uma absorção da energia e vitalidade do seu proprietário, permitindo a regeneração e sabedoria do herói, que absorve os seus poderes.

Muitos artistas escolheram representar o mito através do que dele sobrou: a cabeça decepada. Detêm-se no instante da violência contida no olhar, ou concentram-se no que resta da cabeça, esse lugar de força vital brutalmente arrancado da vida. O primeiro caso tem Caravaggio como mestre, pintando um rosto humano de um jovem¹⁰⁷ uma pintura extraordinária feita num escudo abaulado, que actua como uma íris de um grande olho (a obra de Anish Kapoor, *GreyLandscape Mirror*, estabelece um curioso diálogo com a do antigo mestre, aumentando a sua escala e «virando» e sugando o olho-escudo para dentro; ver Fig. 8 e Fig. 9). No segundo caso, Rubens será o paradigma, sugerindo uma imagem surpreendente: da cabeça do monstro fogem apressadamente escorpiões, aranhas, salamandras¹⁰⁸. O caos é fecundo, e gera os seus tenebrosos filhos.

Jean Clair leva mais adiante a abstracção. Vê o *dripping* de Pollock como o sangue gotejante da cabeça de Medusa, “desenhando a figura aleatória da nossa perdição”¹⁰⁹.

Nós optámos por olhar mais de perto para três peças específicas. Marina Abramovic’, na sua performance intitulada *Dragon Heads* (1990, com duração de uma hora), propõe uma peça que causa um fascínio mortífero, e que acreditamos poder ter ligação ao mito. Convida para companheiras de espaço cinco pítons de três a cinco metros de comprimento, e senta-se numa cadeira, imóvel. Um círculo de blocos de gelo rodeia-a. A artista deixa os animais vaguear pelo espaço, pelo seu corpo, invadir a sua cabeça — deixa-as seguir “as suas

¹⁰⁶ Sigmund Freud - Medusas’s Head, p. 85.

¹⁰⁷ Na sua obra *Head of Medusa* (c. 1598-99), é interessante reparar que a cabeça se antropomorfizou, e sofreu uma mudança em termos de sexo: de bela jovem para belo jovem, rosto dolorosamente humano.

¹⁰⁸ Ver óleo sobre tela de Rubens intitulado *Head of Medusa*, c. 1617-18, Kunsthistorisches Museum.

¹⁰⁹ Jean Clair - Méduse, p. 237.

linhas de energia”¹¹⁰, como ela própria diz —, sabendo que não eram alimentadas há duas semanas. A ameaça e o medo, aqui, são bem reais; o seu escudo protector será a sua própria imobilidade e disciplina, e a inteligente ideia de se “camuflar”¹¹¹ para sobreviver. Ela funda-se completamente com as próprias serpentes, torna-se serpente entre as serpentes, e é curioso ver fotografias em que ela olha para nós, olhos bem abertos, de serpente desafiadora, e fotografias em que tem os olhos completamente fechados, de Górgona adormecida. A “perspectiva segura” é, aqui, reduzida ao mínimo. (Ver Fig. 10: nós optámos por *ver*).

Na obra de João Tabarra surgem também duas inquietantes figurações de Medusa, que se sobrepõem à sua própria representação do monstro¹¹²: a primeira intitula-se *Troféu* (2007), e mais não será que uma imagem da cabeça decepada da adversária de Perseu, raiz pendurada, fora do sítio, a-visceral (e contudo extremamente violenta; ver Fig. 11).

A segunda, a estranha e perturbadora série das *Fadas*. Dois personagens passeiam-se pelos mais variados locais (por um campo de abóboras, por uma paisagem íngreme cheia de pedras, ou junto do mar...), um mascarado a rigor — de fada —, outro com camisa branca e calças pretas, feições vulgares, que sabemos ser o próprio artista. Escolhemos uma imagem em particular: aquela em que os dois se passeiam por um pequeno trilho, rodeado de denso arvoredo. O homem-fada está um pouco mais atrás, chapéu pontiagudo com véu, varinha mágica na sua mão esquerda, faca brilhante na mão direita, ambas escondidas atrás das costas. Aguarda o momento certo. Nesta fotografia, o artista continua a ser a Górgona, mas deixou de nos fitar frontalmente, apresenta-se de costas para nós. Nesta obra (e em toda a

¹¹⁰ Marina Abramovic cit. em BIESENBACH, Klaus [et al.] - Marina Abramovic, p. 51. (Bibliografia capítulo IV, a imobilidade).

¹¹¹ Uma forma muito diferente de agir, se comparada à performance *I Like America and America Likes Me* (1974) de Joseph Beuys, que se isolou num pequeno espaço com um coiote, mas que fazia um esforço para interagir com ele. Aqui, a apatia é evidente, e será a «salvação» da artista.

¹¹² Fotografia intitulada *Le Boxeur*, onde o vemos «mascarado» de Górgona, com uma cabeleira de pequenas e coloridas cobras plásticas.

série), como nos filmes de Michael Haneke, somos assombrados pelo que não nos é dado a ver, pelo que é sugerido. Sentimos um calafrio: também nós nos tornamos “pedra sem sangue”, como o rei Policdetes.

Para sempre suspeitaremos que o homem de camisa branca morreu como o basilisco do bestiário medieval. Não por um cutelo afiado na mão de um qualquer herói conquistador (ou de um heróifada), mas pela visão da sua própria imagem mortífera num espelho (ou numa faca).

*

A figura de Medusa continua a agir sobre nós, e acreditamos que isso se deve ao poder do próprio mito¹¹³. Este eternamente retorna, recusando-se a repousar, perdurando como “herança viva na memória”¹¹⁴. A ele recorreremos, tentando encontrar um sentido para o conflito que nos propõe. O que foi o primeiro modelo ocidental de uma decapitação, tantas vezes interpretado como o triunfo da Razão sobre os Sentidos, poderá ser visto de uma outra perspectiva.

Citamos Calasso: “Faz parte da obra civilizadora do herói suprimir-se a si próprio. Porque o herói é monstruoso. Logo a seguir aos monstros, morrem os heróis.”¹¹⁵ Daqui podemos presumir que uma nova classe de heróis é inaugurada por Perseu: o anti-herói que não quer morrer, que afronta com bravura a morte, mas que perpetuamente a adia.

Não poderemos vê-lo como o coral, “alga fresca e *ainda* viva”¹¹⁶, que absorve no seu interior poroso o poder mágico do monstro, e que, com o contacto, endurece e assume “uma rigidez inédita”¹¹⁷? Não se

¹¹³ O mito tem esse grande valor, que é o de permanecer vasto, enigmático e indecifrável.

¹¹⁴ George Steiner - *Antígonas*, p. 326.

¹¹⁵ Roberto Calasso - *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*, p. 76.

¹¹⁶ Ovídio - *Metamorfoses*, p. 126. Livro IV, 744 (nosso itálico).

¹¹⁷ Ovídio - *Metamorfoses*, p. 126, 746.

converte o próprio herói no monstro: Perseu, *o astuto*¹¹⁸, *o que reina*? Não trará a vitória do herói a sua própria ruína? A sua «razão» – que é também a nossa –, não se tornará ela numa razão «mineralizada», pronta a sucumbir?

Se inventámos os monstros pela única razão de podermos pensar a nossa própria humanidade, como crê o filósofo José Gil¹¹⁹, não conservarão eles a (ainda) *viva* suspeita dessa mesma humanidade?

Há um outro par da tragédia grega que, fatalmente, ecoa a história de Perseu e Medusa, mas de forma inversa, e pode ser encontrado n'*As Bacantes* de Eurípedes. Penteu, rei de Tebas, vê a sua governação ameaçada quando um grupo de mulheres abandona os seus lares e os seus filhos (afastando-se “do tear e da lançadeira pelo aguilhão dionisíaco”¹²⁰), e sobe a uma alta montanha para celebrar os ritos a esse deus estranho, estrangeiro, desconcertante, que é Dioniso. Para Penteu era um claro sinal que não estavam na posse das suas faculdades, e cabia-lhe a ele impor a ordem, ou, para utilizar as suas próprias palavras, “dar-lhes caça para fora das montanhas”¹²¹. Disfarçasse de mulher e segue-as, espiando-as furtivamente do alto de um carvalho (note-se que ele as vigia de modo “longínquo, higiénico, permanecendo ao abrigo de qualquer contágio”¹²²). Penteu, escudando-se, continua a não querer *ver* o culto prestado a um deus – apenas vê desordem e delírio de um grupo de Ménades. Por esta sua «visão» pagará caro. *Evoé!*

O Coro, sempre desejoso de avançar com a espada sobre o “ímpio”, interroga-se:

¹¹⁸ Medusa é que também era conhecida como a *astuta*; cf. Robert Graves - Os Mitos Gregos, p. 770. Aqui, o jogo na troca de identidades como forma de mostrar que monstro e herói não serão assim tão diferentes...

¹¹⁹ José Gil - Monstros, p. 56. Todo este brilhante ensaio tem como estudo o que o autor apelida de “monstros teratológicos”, ou seja, monstros humanos biológicos, e é uma tentativa de explicar o fascínio e a inquietação que nos provocam, centrando-se sobretudo nos finais da Idade Média até aos nossos dias.

¹²⁰ Eurípedes - *As Bacantes*, p. 44, 117-119.

¹²¹ Eurípedes - *As Bacantes* p. 49, 229.

¹²² José Pedro Serra – *Conhecimento e Ignorância*, p. 326. A análise desta tragédia por este autor é inspiradora. Ver também Frederico Lourenço - *Grécia Revisitada*, p. 299-301, e as notas introdutórias de Maria Helena da Rocha Pereira à obra de Eurípedes, sempre esclarecedoras e fundamentais.

*Quem é este que vem à montanha,
À montanha, ó Bacantes, este perseguidor
Das filhas de Cadmo que correm os montes? Quem o gerou?
É que ele não nasceu
De sangue de mulher; de uma qualquer leoa
Ou Górgona da Líbia vem sua raça.*¹²³

Para o Coro, Penteu — o defensor da razão — não é humano: é filho de um animal ou de um monstro selvagem, e possui um “louco intento”¹²⁴ ao desdenhar do deus.

O desfecho deste olhar «oblíquo» sobre o mundo é inquietante e extremamente cruel: Agave massacra e dilacera com as suas mãos o seu próprio filho, colocando o que resta do corpo — a sua cabeça decepada — na ponta de um tirso. Julga ver nele uma “tenra cria de leão selvagem”,¹²⁵ e orgulha-se da “feliz caçada”¹²⁶. Crê que praticou o ritual dionisíaco de matar um animal selvagem (para depois lhe comer a carne). Cadmo apenas lhe diz: *Olha bem a direito. Pequeno é o esforço do olhar.*¹²⁷ Só então ela ganha consciência do acto horripilante que cometera.

Olhemos então, sem esforço, nós também: nem razão vitoriosa (Perseu), nem Razão impotente (Penteu) — nem Irracional perdedor (Medusa), nem Delírio que triunfa (Agave). A razão pode ser louca – o Coro sabe-o, di-lo vezes sem conta; o delírio também pode dissolver, volatilizar a identidade humana. Evitemos, pois, reduzir a interpretação deste mito e desta tragédia à simples oposição entre “razão e loucura, serenidade e delírio, lucidez e cegueira”¹²⁸.

E. R. Dodds advertiu-nos de forma sábia sobre o “poder”, a “maravilha”, e o “perigo do irracional”¹²⁹. Nós subscrevemos, e

¹²³ Eurípides - As Bacantes, p. 86, 985-990.

¹²⁴ Eurípides - As Bacantes, p. 87, 999.

¹²⁵ Eurípides - As Bacantes, p. 94, 1179.

¹²⁶ Eurípides - As Bacantes, p. 94, 1186.

¹²⁷ Eurípides - As Bacantes, p. 100, 1279.

¹²⁸ José Pedro Serra – Conhecimento e Ignorância, p. 323.

¹²⁹ E. R. Dodds - Os Gregos e o Irracional, p. 274. Ver apêndice intitulado “menadismo”, p. 289-299: a imaginação de Eurípides estaria muito próxima do culto real, segundo o autor.

acrescentaríamos: e da razão. Nem poder da luz, nem elogio da sombra: tudo se passa *entre* a luz e a sombra, na estranha relação que se estabelece entre estes dois mundos; e sim, é perturbador compreender que a razão e a loucura nem sempre estão... onde se supõe que estejam.

Seja como for, nestes dois exemplos referidos (Perseu Vs. Medusa ou Penteu Vs. Agave), deparamo-nos sempre com uma estética que anuncia a morte (*Assassinai, matai, aniquilai!*¹³⁰). Não se resumirá tudo a estas simples palavras, que passamos a enunciar:

*(...) que dádiva mais bela
Dos deuses, aos olhos dos homens,
Do que manter a mão segura
Sobre a cabeça do inimigo?*¹³¹

Meditemos agora, de forma sintética, no significado dos seguintes pontos:

- **A ideia de máscara;**

A máscara faz intuir que existe um rosto — qualquer que ele seja — por detrás do disfarce. A máscara de Medusa, no entanto, não nos oferece essa certeza reconfortante. Ela é a máscara do nada, com tudo o que este *nada* transporta de horrendo (pavor, desconhecido, sobrenatural, vertigem); o seu olhar fere-nos porque é um olhar de luz extrema que nos cativa para depois nos aprisionar, terrível astro brilhante que nos fulmina com a sua natureza dúplice. É um olhar que reina sobre a *Noite Primordial*...

- **A questão do reflexo/imagem/espelho;**

Importante será reter que estes três termos não tinham o estatuto que hoje lhes reconhecemos. Perseu apenas viu um reflexo da

¹³⁰ Eurípidés - Orestes, p. 110. Fala de Electra.

¹³¹ Eurípidés - As Bacantes, p. 80 (877-880).

Górgona, mas este estava longe de ser o que hoje entenderíamos como uma cópia bem conseguida: lembremo-nos que o espelho grego deformava, criando um halo em redor dos corpos reflectidos; como, ao mesmo tempo, havia a crença que a sua superfície absorvia o que nela era projectado — uma mulher menstruada formava na sua superfície uma nuvem ensanguentada, para citar um exemplo dado por Aristóteles em *De insomniis* — não se pode afirmar que o reflexo era uma aparência viva, nem dizer que era, apenas, uma aparência ilusória¹³².

- **O escudo-espelho;**

Espelho = Logro. Se, e pegando numa expressão de Ovídio das *Metamorfoses*, as flechas são “armas irreflectidas”¹³³ (tal como a mão), podemos ver a presença do espelho neste mito como uma arma «reflectida» (ardil que serviu como *medium* no afrontamento da morte), com capacidade de dominar o terror.

É o estrategista ideal na criação de distância, que permite meditar não apenas no misterioso intervalo que se forma na passagem de um olho de uma irmã Greia para outra, mas também no intervalo indefinível entre a vida e a morte, o visível e o invisível, o ser e o não-ser, o real e a imagem, o corpo humano e corpo divino. Espaço que está em sintonia com o próprio lugar ocupado pelos monstros: afinal, estes sempre se dissimularam nos interstícios... *Graças ao espelho...viverei*¹³⁴, diz-nos Perseu, vitorioso.

*

¹³² Ver Vernant – Au miroir de Méduse, p. 124. Todo este último módulo é devedor a este pensador.

¹³³ Ovídio - Metamorfoses, p. 75. Livro II, 614.

¹³⁴ Adaptação das últimas palavras de Ovídio na Metamorfose: “Graças à fama (...), viverei”, p. 389. Livro XV, 878 -879.

Ouve o que diz a mulher vestida de sol
Quando caminha no cimo das árvores
«a que distância deixaste
o coração?»
José Tolentino Mendonça¹³⁵

Atena poderá ser a mulher, que, em vez de «vestida de sol», estará «vestida de égide». Esta não se apresenta como um simples escudo que a protege, mas como a sua verdadeira pele. Desde que se lembra (pensando bem, desde o assassínio não premeditado da sua grande amiga Palas, ainda era ela uma menina) que ouve uma voz interior, que numa espécie de negro presságio lhe segreda: *a que distância deixaste o coração?*

Há algo de «autista» nesta deusa, tal como em Apolo ou em Artemisa. Como Roberto Calasso frisa, todos eles avançam “envoltos no seu limbo. Olham o mundo quando têm de o ferir, mas de outro modo o seu olhar é longínquo, como dirigido para um espelho invisível onde encontram a sua própria figura separada do resto”¹³⁶. Bastará dizer apenas isto: quando ela nasceu, e nasceu de forma bem singular¹³⁷, Zeus soube que muita coisa iria mudar no Olimpo. Sabia que a pequena guerreira tinha um poder inexplicável sobre ele; também lhe veio a conhecer o carácter: era fria, e, quando ofendida, vingativa¹³⁸.

¹³⁵ José Tolentino Mendonça - Baldios, p. 54.

¹³⁶ Roberto Calasso - As Núpcias de Cadmo e Harmonia, p. 59.

¹³⁷ Atena nasceu da cabeça do próprio pai. Este engoliu-a, juntamente com a sua mãe, Métis, pois Úrano e Geia tinham-lhe revelado que se Métis tivesse uma filha, ela teria depois um rapaz que lhe tiraria o império do céu. Hefesto fende-lhe a cabeça à machadada, a seu pedido, na altura do parto. Dela saltou uma menina totalmente armada, sua filha Atena. Cf. Pierre Grimal – Dicionário de Mitologia Grega e romana, entrada “Atena”.

¹³⁸ Era a única a quem Zeus deixava usar o seu raio. As suas «vítimas» mais famosas foram Tirésias e Aracne. Cegou o primeiro, porque este a tinha surpreendido no banho (mas deu-lhe, em compensação, o dom da adivinhação). Aracne tinha ousado competir com ela na arte de tecer (e, insolentemente, bordado cenas amorosas – vergonhosas! – dos deuses do Olimpo). A deusa olhou para o trabalho dela atentamente, e, não vendo o mínimo defeito a assinalar, ficou furiosa e transformou-a numa aranha, bicho que detestava. Podia sempre continuar a fazer a função que mais lhe agradava: tecer. Cf. Robert Graves - Os Mitos Gregos, p. 105.

A “deusa dos olhos garços”¹³⁹ tinha consciência que, a existir uma imagem que a representasse, ela seria o encontro de *outras* duas mulheres: Palas e Medusa.

Por isso é que, por mais interessante que seja a representação que Gustave Klimt fez da deusa [quadro intitulado de *Palas Atena* (1898), onde a vemos banhada a ouro, com a górgona ocupando o seu lugar no peito, dourada também], sentimos que lhe falta qualquer coisa. Talvez o seu lado mais oculto, «medusiano»: o esgar de uma verdadeira guerreira. Atraente, mas repulsiva; bela, mas convocando o horror. Leonardo da Vinci dizia, em *Da pele dos Animais que Mantêm o Sentido do que Nelas se Escreveu*: “Quanto mais se falar com a pele, veste do sentimento, mais sapiência se adquire.”¹⁴⁰ Que mais dizer?

Matar os monstros cria uma bela reputação perante os outros, mas tem o seu preço. Perseu e tantos outros caçadores de monstros sabem-no bem. Por isso se penitenciam, se purificam, e expiam o seu crime, aguardando o julgamento dos deuses. Os heróis sentem na pele o *peso* que esse troféu lhes dá: ele está cheio de «sentimentos», de propriedades do seu antigo inquilino. Talvez por isso Perseu, aliviado, tenha ofertado a cabeça à deusa?

Atena concentra-se. Não tem medo de serpentes: há muito que elas fazem parte da sua vida¹⁴¹. Prepara a aguçada seta (como, muito tempo antes, havia comandado o gesto de Perseu¹⁴²: com atenção), e lança o seu terrível grito de guerra que abala o céu e a terra.

Foca com determinação o alvo.

Atira a seta mortal sem sequer pestanejar.

¹³⁹ É assim que Homero nos fala dela, vezes sem conta, talvez recordando-nos a sua origem como deusa da Natureza.

¹⁴⁰ Leonardo da Vinci - *Bestiário, Fábulas e Outros Escritos*, p. 98.

¹⁴¹ Adoptou Erictónio, “filho da terra”, como um filho. Era um menino que da cintura para baixo era uma serpente. Ela deixou-o à guarda das filhas do rei de Atenas, guardado também por uma serpente. Queria torná-lo imortal, mas não conseguiu. Cf. Pierre Grimal - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 54.

¹⁴² Versão de Lucano - *The Medusa Reader*, p. 41. Segundo este escritor, Atena é que direccionou a mão do herói no instante derradeiro de Medusa.

No espelho de Ulisses

Assim, se Zêuxis, antes louvado por todos, conseguira iludir os pássaros, Parrásio fora capaz de ludibriar o próprio Zêuxis.

N. Piñon ¹⁴³

Que reflecte o espelho grego?

Nós diríamos que, numa primeira e intuitiva impressão, reflecte um mundo feminino de inúmeras *Helenas*¹⁴⁴ preocupadas com a sua beleza.

Primeiro ponto a destacar: dizer «espelho», na Grécia antiga, significava dizer «mulher». Este objecto de luxo estava intimamente conotado com o mundo do adorno e do asseio – vemo-lo representado em grande destaque ao lado de vasos de perfumes e de óleos para o corpo, de vestes vaporosas, de jóias, bandoletes, pentes, inserido em espaços interiores¹⁴⁵ onde presumimos que se movimentavam quotidianamente as mulheres, logo recatados, domésticos, e disso serão testemunhas todos os objectos que chegaram até nós (os espelhos gregos, as imagens pintadas nos vasos coríntios e áticos — verdadeiras continuações de Homero, segundo Vidal-Naquet¹⁴⁶ —, e os próprios textos).

¹⁴³ Nélida Piñon - Aprendiz de Homero, p. 156.

¹⁴⁴ Evocamos aqui um nome que é “muito mais que um nome de mulher”, como nos faz ver Nicole Louraux em *Les Expériences de Tirésias*, p. 233.

¹⁴⁵ François Lissarague, em *História das Mulheres no Ocidente*, defende que o “espaço das mulheres em imagem é diversificado e não se reduz a uma simples polaridade interior/exterior” (p. 253). É certo que iam à fonte e ao *loutérion*, espécie de pia pedestalizada (surgindo nestes últimos com um espelho na mão), e também realizavam rituais exclusivamente femininos em espaços exteriores mas – e não conseguindo indicar com precisão um valor exacto – as imagens de interiores são muito mais frequentes. Fazemos nossas as palavras de Sian Lewis: “As mulheres são representadas quase exclusivamente em espaços interiores, em grandes ou pequenos grupos, tocando música, trabalhando a lã ou adornando-se”. Cf. S. Lewis - *The Athenian Woman*, p. 130.

¹⁴⁶ Pierre Vidal-Naquet - *O Mundo de Homero*, p. 153.

Examinemos brevemente estes três tipos de documentos, tentando estabelecer essa estreita relação existente entre mulher e espelho; em relação aos primeiros, os espelhos cariátidos, essa ligação é notória: estes desde logo evocam a mulher não só através da sua forma (uma pega coroada de um círculo, que remete para o símbolo feminino), como nas figuras humanas neles representadas, em poses frontais e um tanto hirtas (de deusas, sacerdotisas, donzelas?¹⁴⁷). O corpo destas mulheres misteriosas é o alicerce, o suporte do próprio espelho; espelho e mulher parecem fundir-se entre si, num pacto silencioso que se fecha ao território – mas não ao olhar – masculino.

Os vasos onde surgem mulheres com espelhos afastam-se de outros porventura mais memoráveis, com imagens de guerras vingativas ou coléricas¹⁴⁸, de sátiros peludos com cascos de bode desenhados em jarros de vinho (que acompanhavam os homens nos longos simpósios nocturnos), ou mesmo da «masculinidade» guerreira das amazonas: aqui predomina a paz, e o espelho torna-se “símbolo de uma existência agradável, feita de tempo livre e ignorante de todo o trabalho penoso”¹⁴⁹. A presença de um espelho parece bastar, por si só, para representar a mulher (Fig. 12).

Em relação aos textos, inúmeros são os exemplos, mas iremos concentrarmo-nos apenas num muito singular, onde Aristófanes parodia a figura efeminada de Ágaton, bastando-lhe para isso apenas dizer em jeito de provocação:

¹⁴⁷ Ver estudo exaustivo de Lenore O. Keene Congdon - *Caryatid Mirrors of Ancient Greece*, que foca aspectos estilísticos, técnicos e de datação de peças, num estudo com mais de cem espelhos em bronze analisados. A autora crê que a julgar pelas escavações efectuadas, os espelhos desapareceram no final da era micénica (há espelhos que datam de cerca de 1400 a.C.), para reaparecerem no final do século VII. Coloca também a hipótese deles terem sido importados do Egipto, onde teriam aparecido em 2600 a.C.

¹⁴⁸ Não esqueçamos que a pesada palavra de abertura escolhida por Homero na *Ilíada* é “cólera”. Nesse poema belíssimo, tudo é “vergado e manchado pela guerra”, como diz Rachel Bésaloff - *Sobre a Ilíada*, p. 15.

¹⁴⁹ Aleksandra Wasowicz - *Miroir ou quenouille? La représentation des femmes dans la céramique attique*, p. 413. Neste artigo a autora desfaz alguns equívocos perpetuados por especialistas: em vários vasos gregos, o objecto que estes acham ser um espelho é de facto uma roca. Prestam-se facilmente a ser confundidos porque têm a mesma configuração.

Que aliança é essa de um espelho com uma espada?, para depois rematar sarcasticamente: *ou és mulher?*¹⁵⁰

Embora saibamos que o texto pertence a uma comédia satírica, não deixa de nos inquietar com a insinuação da clara divisão dos mundos: espadas para um lado, espelhos para outro, será? Ou, mais em consonância com a realidade dos estatutos sociais da época: bastões¹⁵¹ para um lado, rocas de fiar a lã para outro? Ou serão estas posições «negociáveis»?

Talvez seja imperioso, neste ponto, abordar a condição feminina/masculina da Antiguidade. Fazemo-lo contudo com a máxima cautela (e, confessamos, um pouco a contragosto), pois sabemos que é entrar em terreno de areias movediças, onde é muito fácil estabelecer ligações erróneas. Tornamos nossas as palavras de George Steiner: “Não temos qualquer perspectiva realista acerca da história íntima, do teor dos códigos sexuais e da percepção recíproca dos homens e mulheres da antiga Hélade”¹⁵². Pensa-se, no entanto – e há boas razões para crer em tal – , que a coexistência homem/mulher obedecia ao primado masculino.

Bastará apenas dizer que na “civilização da palavra”¹⁵³ política, a mulher não tinha o direito a quedar-se, fascinada, escutando “querelas na ágora”¹⁵⁴ ou na Assembleia; que, sendo a Antiguidade um “clube de homens”¹⁵⁵, eram eles próprios, os homens, o modelo da perfeição. Um pouco como os deuses homéricos, qualitativamente eles eram tudo “mais” em relação à mulher: *mais* ágeis e activos a nível do pensamento (e na própria fecundação, segundo Aristóteles¹⁵⁶), *mais*

¹⁵⁰ Aristófanes - As Mulheres que Celebram as Tesmofórias, p. 47 (140-141 e 143).

¹⁵¹ Os bastões assinalavam o homem livre, o cidadão da *polis*.

¹⁵² George Steiner - Antígonas, p. 262.

¹⁵³ Pierre Vidal-Naquet - Grécia e Mito, p. 90.

¹⁵⁴ Hesíodo - Teogonia e Trabalhos e Dias, p. 92, 29.

¹⁵⁵ Nicole Loraux - Les Expériences de Tirésias, p. 7.

¹⁵⁶ Veja-se o ensaio de Giulia Sissa - Filosofias de Género, esp. p. 110. A autora explora o pensamento de Aristóteles sobre a natureza da mulher, fraca e incompleta, segundo o filósofo. A fêmea fornecia a “matéria”, o sangue menstrual, mas era o esperma do macho o “princípio do movimento”.

atléticos, brônzeos e musculados no corpo, *mais...* homens¹⁵⁷. A mulher, em oposição, era relegada para a esfera pouco digna do excesso, da animalidade, da “desmesura”¹⁵⁸ do amor, da obscuridade, da sujidade, como vários textos, antigos e recentes, o atestam¹⁵⁹. Hipólito diz ao pai de todos os deuses, não contendo toda a sua repugnância:

*Zeus, por que razão é que puseste as mulheres a viver à luz do sol, impingindo assim aos homens um mal fraudulento?*¹⁶⁰

Este discurso deixa antever que não há reconciliação possível, porque só existe um sujeito «civilizado»: o homem. Falar de uma «História feminina» poderá então ser equiparado a uma delicada operação de salvamento: os vestígios da sua existência são tão ténues, que é difícil resgatar a sua memória dos escombros¹⁶¹. De notar também que o «arquivo» da sua memória é construído e é masculino: o que se vê em todos os documentos, e passamos a citar: “não é tanto a realidade das relações entre os sexos como a perspectiva do olhar masculino que as construiu e que preside à sua representação”¹⁶². Que fique portanto claro: a mulher que vemos nos textos e nos vasos é um mero fantasma, é imaginada, “é a imagem que os homens fazem dela”¹⁶³, como frisam George Duby e Michelle Perrot.

¹⁵⁷ Sobre o corpo da mulher veja-se o ensaio de S. Goldhill - Amor, Sexo e Tragédia, esp. p. 51-60, correspondentes ao capítulo “O Corpo feminino – Macio, Elástico, Depilado e Recatado”.

¹⁵⁸ Termo retirado do título de uma obra de Hélia Correia - Desmesura: exercício sobre Medeia.

¹⁵⁹ Cf. ensaios de Froma Zeitlin – Playing the Other; Sue Blundell – Women in the poems of Homer e Sian Lewis – The Women’s Room. A *Oresteia* de Ésquilo também fornece vários exemplos sobre o “carácter impulsivo” da mulher, ver especificamente p. 43, 482.

¹⁶⁰ Eurípedes - Hipólito, p. 44. 616-617.

¹⁶¹ De louvar, portanto, serão os vários ensaios reunidos por George Duby e Michelle Perrot no livro intitulado História das Mulheres, e que foca a lenta mutação dessa mulher que “lentamente, muito lentamente”, também se torna “pessoa”, como os autores fazem questão de frisar no prefácio, p. 9.

¹⁶² Georges Duby e Michelle Perrot - História das Mulheres, p. 8.

¹⁶³ Georges Duby e Michelle Perrot - História das Mulheres, p. 8.

Podemos sempre perguntar se é válido julgar a condição masculina/feminina com base nas funções que cada um desempenhava na sociedade. Pois aí será muito fácil solucionar o problema, e aqui recorreremos a Ovídio:

*Eles têm as bolas velozes e o dardo e os discos
E as armas e os cavalos que domam no redondel;*¹⁶⁴

Onde nos atreveríamos a ripostar:

*Elas têm a roca, o tear e as idas à fonte
E os filhos e os espelhos que contemplan no gineceu.*

Mas talvez seja um abuso, e, pior, um abuso inexacto?

Marguerite Yourcenar dará primazia a Adriano ao invés de Plotina. E é a própria autora que nos explica a razão de tal escolha: “A vida das mulheres é limitada de mais ou excessivamente secreta. Que uma mulher se conte, e a primeira censura que lhe será feita é a de deixar de ser mulher”¹⁶⁵. Muito tempo antes da autora francesa, o romano Ovídio admite, num dos seus livros com conselhos sobre a *arte de amar* (em que se dirige especificamente ao público masculino), a vergonha de um homem segurar um espelho:

*E não julgues que é vergonha (ainda que vergonha seja, há-de dar-lhe
prazer)*

*Segurar-lhe o espelho com a tua mão de homem livre.*¹⁶⁶

Era assunto delicado, «provar-se» que se era um homem.

Que uma mulher “se conte”, que um homem “segure” num espelho: os estritos códigos de conduta impõem-se, delimitam a sua

¹⁶⁴ Ovídio - Arte de Amar, p. 91. Livro III, 383-384.

¹⁶⁵ Marguerite Yourcenar - Memórias de Adriano, p. 255.

¹⁶⁶ Ovídio - Arte de Amar, p. 61. Livro II, 215-216. Segundo este autor, todas as mulheres podem ser conquistadas, basta que os homens saibam “estender as redes”, p. 37, 270. Apenas o homem era “livre”.

área de acção, marginalizam quem ousa deles sair. Não nos enganemos ou simplifiquemos em demasia: saber o que era uma mulher na Antiguidade é tão difícil como saber o que era um homem. A ambiguidade de ambos os estatutos irá ser uma constante... embora pare no ar a canção trauteada pelo Professor Higgins em *My Fair Lady*: “Why can’t a women be more like a man?”¹⁶⁷

Queremos rematar esta tão complicada questão com uma luz auspiciosa. Lembrámo-nos das palavras sábias de Plutarco, que, dirigindo-se à Sacerdotisa de Delfos, Clea, fez questão de afirmar que não partilhava a opinião de Tucídides no que tocava à virtude das mulheres. Segundo este último, “a mulher mais virtuosa é aquela que menos motivo de conversa oferece a estranhos, quer sob a forma de censura, quer de elogio”¹⁶⁸; uma mulher de bem deveria manter-se “portas adentro da sua casa e não as transpor para o exterior”¹⁶⁹. Podemos considerar a opinião deste historiador grego – e a sua bela expressão “portas adentro” – como a opinião da maioria: quanto menos se falasse das mulheres (quanto menos elas falassem), melhor; Plutarco aqui é nota dissonante, ar fresco, raro nessa Grécia tão bafejada pelo calor: “é uma só e a mesma a virtude masculina e feminina”¹⁷⁰, acrescentando um pouco mais à frente um longo e cativante monólogo que julgamos crucial (fazemos acompanhar as notas que as tradutoras fizeram no texto através de parênteses rectos, de forma a simplificar a sua leitura):

Não é, decerto, possível apreender melhor a similaridade e a diferença entre a virtude feminina e a masculina de um outro

¹⁶⁷ O filme *My Fair Lady* é de George Cukor, e data de 1964. [Que nos sirva de consolo o mundo da tragédia e da epopeia homérica, onde se erguem “uma constelação de mulheres incomparáveis na sua verdade e diversidade” (George Steiner – *Antígonas*, p. 262) criando personagens fortemente solidárias, primitivas, friamente premeditadas, sanguinárias e sem remorsos – mas todas absolutamente inesquecíveis e poderosas].

¹⁶⁸ Plutarco - *A Coragem das Mulheres*, p. 13. Este livro insere-se nos seus escritos éticos intitulados *Moralia*. A tradução literal de *aretai gynaiikon* seria “A Virtude das Mulheres”; as tradutoras, no entanto, acharam que o título remetia para uma expressão “algo inexpressiva e cristianizada” (p. 11) que estava em desacordo com o texto, e optaram pela palavra “coragem”.

¹⁶⁹ Plutarco - *A Coragem das Mulheres*, p. 13.

¹⁷⁰ Plutarco - *A Coragem das Mulheres*, p. 14.

modo que não seja através do confronto de vidas com vidas, feitos com feitos, como se faz com grandes obras de arte, e verificando se a magnificência de Semíramis tem o mesmo carácter e tipo que a de Sesóstris [a lendária soberana assíria é comparada ao faraó egípcio, que alguns identificam com Ramsés II], ou se a mesma inteligência de Tanaquil [esposa de Tarquíno Prisco, quinto rei de Roma] é a mesma que a de Sérvio, o rei [trata-se de Sérvio Túlio, o sexto rei de Roma], ou se a sensatez de Pórcia [filha de Catão de Útica e mulher de Bruto] é a mesma de Bruto, e a de Pelópidas [prestigioso general e chefe político tebano que viveu no século IV a.C.] idêntica à de Timocleia [irmã de Teágenes de Tebas, General tebano que morreu na Batalha de Queroneia]¹⁷¹, no que toca aos aspectos mais importantes de identidade comum e de força moral. De facto, as virtudes adquirem certas diferenças, graças à sua natureza, como se tratasse de um cromatismo próprio, e assumem semelhanças por via dos costumes em que se radicam, do temperamento das pessoas, da sua criação e modo de vida.¹⁷²

Esperamos ter conseguido fundamentar a ideia de espelho como “coisa feminina”¹⁷³. Françoise Frontisi-Ducroux, no ensaio que consagrou ao tema do espelho grego intitulado *L’Oeil et le Miroir* (1997), defende um ponto de vista que não devemos descurar, e que contraria a nossa primeira impressão: que o espelho não seria tanto a marca da beleza (já que as mulheres competiam com o “exército de corpos perfeitos”¹⁷⁴ dos jovens imberbes, e estes estavam interditos de se verem ao espelho – o que aliás era válido para a restante população

¹⁷¹ Ver capítulo XXIV do livro de Plutarco - A Coragem das Mulheres, p. 59-62. O seu irmão morreu ao lutar contra os Gregos, e ela padeceu a provação de ver a sua casa invadida por um homem “arrogante” da facção inimiga, apenas interessado nas suas riquezas. Timocleia diz-lhe que escondeu toda a sua fortuna num poço sem água, atraindo-o para lá, e depois de ele descer apedreja-o e mata-o. O Rei Alexandre deixa-a ir em liberdade.

¹⁷² Plutarco - A Coragem das Mulheres, p.15.

¹⁷³ Françoise Frontisi-Ducroux, no livro feito a duas vezes com Jean-Pierre Vernant - Dans L’Oeil du Miroir, p. 55.

¹⁷⁴ Simon Goldhill - Amor, Sexo e Tragédia, p. 21.

masculina), mas “a marca de uma alteridade irreduzível”¹⁷⁵ que irá interrogar a relação que a mulher e o homem mantém com ele.

O uso do espelho pelos homens era raro, “vergonhoso”¹⁷⁶, e diremos (de forma simplificada) que tinha um uso «justificado»: eles olhavam-se de forma a melhorar a sua eloquência como oradores (Demóstenes, segundo Plutarco); olhavam-se de forma a «educar» uma pose (Sócrates, segundo Diógenes Laércio); olhavam-no de forma a estudar e compreender a visão, sentido que lhes era tão caro (Euclides, Arquimedes, Ptolomeu¹⁷⁷); olhavam-se de forma a ver-se envelhecer (Apuleio). Este último chega a ter de se defender de ter um espelho em sua posse, e desculpa-se da seguinte forma: *habet speculum philosophus* [“Ele, um filósofo, tem um espelho”¹⁷⁸]. O «dedo acusatório» era apontado a Sócrates, como que dando legitimação e autoridade ao próprio instrumento espelho.

Porquê este medo pelo “bronze reluzente”¹⁷⁹? A autora sugere que olhar-se a um espelho comportava um grande perigo, o da “alienação”¹⁸⁰ – o converter-se em algo distinto ou indigno de um homem; no caso da mulher era um perigo irrelevante, já que esta era já “outra” por definição.

Destacamos três pontos fundamentais:

- É inevitável concluir que o espelho era um objecto que cativava e fascinava: os homens concediam às mulheres “o direito fútil de reflectir a sua beleza”¹⁸¹, a serem *Narcisas* – negando a si mesmos esse direito, pelo perigo de fechamento que comportava (deixarem de ser sujeitos) –, mas eles próprios exploravam amplamente os seus recursos, meditavam sobre as suas

¹⁷⁵ Françoise Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 59.

¹⁷⁶ Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 61.

¹⁷⁷ Estes três pensadores escreveram tratados sobre o estudo da reflexão, criando uma disciplina autónoma, a catóptrica, nos séculos IV a.C, III a.C e II d.C, respectivamente; a obra de Arquimedes desapareceu. São obras com a análise matemática da visão, extremamente complexas.

¹⁷⁸ Apuleio cit. por Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 62.

¹⁷⁹ Assim era apelidado o espelho na Grécia. Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 72.

¹⁸⁰ Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 243.

¹⁸¹ Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 242.

propriedades e analisavam o seu funcionamento, elegendo-o como modelo para conceber a visão. Eles darão primazia a um outro tipo de espelhos, “imateriais” chama-lhes Ducroux, feitos de metáforas e comparações que desencadeiam o motivo fundamental do “fazer ver” com as três palavras que o designam em grego – uma pluralidade de nomes para múltiplas «formas de ver»: *katoptron*, *esoptron*, *dióptron*. Olhar para, ver sobre, ver através de... O acto de ver torna-se espacial; o espelho transcende claramente o seu uso instrumental, concreto. Qual sonda de cirurgião, ele espia para outros mundos.

- A consciência de si, na Grécia antiga, não passava pelo espelho, o que é um facto extremamente curioso. “Muito pelo contrário” afirma Ducroux, “parece excluí-lo, na medida em que a questão da identidade e do sujeito não diz mais que ao indivíduo varão, quem, precisamente, o tem como proibido”¹⁸². Para o homem grego a consciência de si era existencial, e não reflexiva como a nossa. Ducroux e Vernant defendem que os homens apenas ganhavam essa consciência através de um “olhar alheio”¹⁸³, de um olhar de um outro ser (Sócrates a ver-se em Alcibíades e vice-versa). Esta reversibilidade – *ver era ser visto* – era de extrema importância.
- O espelho funcionava como um “operador da discriminação dos sexos”¹⁸⁴; ele os separava (o corte dos dois mundos é evidente), mas também reunia (a mulher preparava-se para ser vista pelo homem através dele).

É estranho observar como em alguns vasos gregos o espelho apenas *está*, símbolo suspenso, aéreo, ocupando poeticamente um espaço, ou então faz-se insígnia e surge quase que como soldado às

¹⁸² Françoise Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 65.

¹⁸³ Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 65.

¹⁸⁴ Frontisi-Ducroux - Dans L'Oeil du Miroir, p. 242.

mãos das mulheres, num prolongamento metálico dos seus corpos. *Nunca* reflecte um rosto. Talvez porque, na visão masculina, as mulheres se assemelhassem à apaixonada *Eco*, espelho vocal (voz que nunca fala mas apenas repete, como que vestindo a pele mimética dos símios ou dos camaleões) – e portanto com a interdição de verem o próprio reflexo?

Onde tudo é especulação (não sabemos dizer até que ponto o «real» contamina a imagem, a importância dada às mulheres, qual o seu papel e hierarquia, *qual a sua História*) o certo é que nunca neles vimos, nem mesmo esbatido, o reflexo de um rosto feminino.

*

É contrariado que Ulisses

(...) deixa

A cidade sem guarda

E responde ao apelo

*Ardiloso do mar.*¹⁸⁵

Ulisses não quer partir para Tróia com a frota grega, e tem razões válidas para isso: tem um filho pequeno nascido há pouco tempo, uma esposa, uma casa para tratar. Nada lhe é tão querido como a sua pátria, Ítaca. No desenrolar da narrativa e da sua viagem cheia de aventuras, constatamos que ele não é facilmente encurralado em heroísmos, ou mesmo que não é um homem “totalmente admirável”¹⁸⁶. Sejamos francos: de herói ele não tem quase nada.

Simula estar louco para ser dado como inválido no esforço colectivo que qualquer guerra exige; não se mostra muito preocupado com o destino dos próprios companheiros, que morrem todos; nem

¹⁸⁵ Hélia Correia - Desmesura, p. 13.

¹⁸⁶ Anthony O’Hear - Os Grandes Livros, p. 61.

sequer poupa a “bela morte” tão apregoada na *Ilíada*¹⁸⁷. É oportunista, vil, manhoso, “velhaco astuto”¹⁸⁸. Há quem o considere mesmo um “herói curvo, côncavo, herói que sabe plantar-se frente ao seu inimigo e feri-lo por trás”¹⁸⁹, em oposição aos “heróis rectos”¹⁹⁰, detestados, temidos – mas com carácter. Ulisses serve-se de mil artifícios para atingir os fins que pretende. “Ulisses de mil ardis!”¹⁹¹, assim é ele conhecido por todos.

É com este “herói dúbio”¹⁹², atípico, que simpatizamos imediatamente. Ele escolhe ser homem, e é essa “escolha da humanidade que confere todo o sentido ao poema”¹⁹³. Quando dizemos que ele escolhe ser homem, não nos referimos somente à escolha de regressar para a sua mulher, bela mas mortal (recusando a oferta tentadora da ninfa Calipso de se tornar ele próprio num *Bem aventurado*), mas ao facto de aliar ao herói do “auto-domínio”¹⁹⁴ e do total controlo das suas acções, a faceta do homem “fraco” que chora quando pensa no retorno a casa, quando se emociona ao ouvir o aedo cantar a lenda do Cavalo de Tróia, ou quando, já no final da epopeia, reencontra a mulher. Passamos a citar os episódios da sua contenção quando finalmente vê Penélope (e lhe mente descaradamente), e a sua situação de prisioneiro saudosos:

Porém, como se fosse de chifre ou de ferro, nas suas pálpebras,

*Os olhos permaneciam imóveis; dolosamente, continha as lágrimas.*¹⁹⁵

e

¹⁸⁷ Ulisses capa o porquero traidor, atirando de seguida o sexo aos cães; depois decepa-lhe as mãos e os pés; Cf. Homero - Odisseia, p. 366 (XXII, 474-477); o seu filho Telémaco enforca as servas traidoras que tinham dormido com os pretendentes, para que “morressem de modo confrangedor” (Odisseia, p. 473). A “morte limpa” é totalmente ignorada (Odisseia, p. 462).

¹⁸⁸ Sófocles - *Ájax*, p. 68. Assim o descreve *Ájax*, cheio de rancor e já meio louco. Este autor grego ressalta a nobreza de Ulisses, que sai em defesa do seu pior inimigo.

¹⁸⁹ Fernando Savater - *Criaturas do Ar*, p. 65.

¹⁹⁰ Fernando Savater - *Criaturas do Ar*, p. 65.

¹⁹¹ Assim Homero o nomeia várias vezes na epopeia. Outros epítetos seriam “sofredor” e “divino”.

¹⁹² Oliver Taplin - *The Oxford History of the Classical World*, p. 51.

¹⁹³ Pierre Vidal-Naquet - *O Mundo de Homero*, p. 33.

¹⁹⁴ Maria Helena da Rocha Pereira - *A Teia de Penélope*, p. 22.

¹⁹⁵ Homero cit. por Maria Helena da Rocha Pereira - *A Teia de Penélope*, p. 18. (Correspondente ao capítulo XIX da Odisseia, 210-212).

*(...) na praia estava ele sentado, a chorar no sítio do costume,
Torturando o coração com lágrimas, tristezas e lamentos.
E com os olhos cheios de lágrimas fitava o mar nunca vindimado.*¹⁹⁶

Ele é, sem qualquer dúvida, a nódoa no espelho polido e brilhante de um corajoso Aquiles ou de um nobre Heitor¹⁹⁷.

Fica aqui um pequeno retrato daquele que se tornará, na literatura, uma personagem inesquecível. Passemos agora para uma das questões centrais da epopeia — a reconquista progressiva da identidade —, onde mais uma vez o engenhoso Ulisses mostra toda a sua mestria.

À pergunta *Quem és tu?*, dever-se-ia responder, segundo as leis da hospitalidade, com o nome próprio, o nome dos pais, o nome pelo qual todos os habitantes da cidade onde vivia o conheciam, e o próprio nome da cidade — “entre os homens não há ninguém que não tenha nome”¹⁹⁸ como diz o rei Alcínoo; ninguém nasce “de pedra ou do lendário carvalho”¹⁹⁹, como dirá Penélope. Transcrevemos quatro situações em que Ulisses se apresenta, que seguem a linha temporal do poema²⁰⁰:

A Alcínoo, simpático e acolhedor Rei dos Feaces, diz:

*Sou Ulisses, filho de Laertes, conhecido de todos os homens
pelos meus dolos. A minha fama já chegou ao céu.
É na soalheira Ítaca que habito.*²⁰¹

A Polifemo, o monstro com um único olho que ele depois cega, responde:

Ó Ciclope, perguntaste como é o meu nome famoso. Vou dizer-to,

¹⁹⁶ Homero - Odisseia, p. 93. V, 82-4.

¹⁹⁷ Ulisses representa de forma brilhante “o mundo do estômago” (Pietro Citati – Ulisses, p. 87) que Aquiles tanto despreza, que não será mais do que a realidade: comer, dormir, lavar-se, e, sobretudo, aceitar as leis da vida. Quando Pátroclo morre ele também morre – e não se conforma.

¹⁹⁸ Homero - Odisseia, p.143. VIII, 553.

¹⁹⁹ Homero – Odisseia, p.312. XIX, 163.

²⁰⁰ Para um maior detalhe no tema da multiplicidade de auto-representações levada a cabo por Ulisses, ver brilhante ensaio de Simon Goldhill - The poet hero: language and representation in the Odyssey, p. 1-68.

²⁰¹ Homero - Odisseia, p.145. IX, 19-21.

*E tu dás-me o presente de hospitalidade que prometeste.
Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me
A minha mãe, o meu pai, e todos os meus companheiros.*²⁰²

Ao porqueiro Eumeu declara, não sem antes lhe dizer que vai “falar com toda a sinceridade”²⁰³:

*(...) é que a mãe que me deu à luz era concubina
Comprada, mas igual aos filhos legítimos me estimou
Castor, filho de Hílix, de quem declaro ser filho.*²⁰⁴

A Penélope, sua mulher, diz relutantemente quando esta insiste que ele revele a sua linhagem:

*(...)Tenho o nome famoso de Éton.
Sou o mais novo; Idomeneu era melhor e mais velho.
Foi em Creta que vi Ulisses e lhe dei hospitalidade.*²⁰⁵

Em qual das situações é que ele é mais «verdadeiro» (ou menos «falso»)?

Lembramos que toda a narrativa decorre sob o “signo do disfarce”²⁰⁶. Que só após vinte anos de sofrimentos Ulisses vê os contornos da sua amada ilha, que finalmente regressa a casa e aos seus. Bem o velho Haliterses, logo no início, lhe traça o destino: só depois de muito sofrer e de perder todos os companheiros de viagem, só então aí regressaria, sem que ninguém o reconhecesse²⁰⁷. Aos *olhos* de todos os outros surge um homem roto, sujo, velho – um mendigo que inspira dó (e que se parece, de forma assustadora, com o seu próprio cão, o único ser que o consegue *ver*²⁰⁸). Atena quis que ele mudasse por

²⁰² Homero - Odisseia, p. 155. IX, 364-367.

²⁰³ Homero - Odisseia, p. 231. XIV, 192.

²⁰⁴ Homero - Odisseia, p. 231. XIV, 202-204.

²⁰⁵ Homero - Odisseia, p. 312. XIX 183 -185.

²⁰⁶ Pierre Vidal-Naquet - O Mundo de Homero, p. 67.

²⁰⁷ Ver Homero - Odisseia, p. 43. II, 170-176.

²⁰⁸ Ver episódio da Odisseia, p. 282, onde Argos jaz inútil no esterco, coberto de carraças, e já sem a rapidez, a força ou o faro antigos. O reconhecimento é mútuo. É dos momentos mais comoventes de todo o texto, o cão que espera pelo dono para

completo a sua aparência, que se metesse na pele de outro, tornando-se irreconhecível mesmo para as pessoas mais íntimas. Engelha-lhe a pele e retira-lhe os cabelos louros, vestindo-o com “farrapos que repugnância causam a quem os vir”²⁰⁹. E portanto a sua «revelação» de identidade vai sendo levada a cabo de forma disciplinada, cautelosa, conseguindo através da sua «máscara» reconhecer lealdades ou traições, e aguardando o momento certo para se «desvendar». Fazemos coro com Vernant: é possível um Ulisses sem disfarces, sem ardis ou mentiras? Quando é dissimulado, não dirá também uma verdade²¹⁰?

Não deixamos de nos perguntar: qual o homem que revê um filho que entretanto se fez adulto, uma mulher que se manteve obstinadamente fiel ou um pai querido mas já muito desgastado pelas dores e pelo tempo e não os abraça e beija imediatamente, mas se contém? Ulisses. Ulisses dos mil rostos (visuais e verbais); Ulisses que põe cruelmente tudo e todos à prova, incluindo o filho, a mulher e o pai. Ulisses, que opta por ser nada nem *Ninguém* – novamente – degradando-se e tudo suportando²¹¹ para levar a cabo o massacre dos cento e oito pretendentes da mão de sua mulher (que de forma insolente e arrogante esbanjam os *seus* deliciosos vinhos e carnes, dormem com as *suas* serventes, fazem a corte à *sua* mulher, conspurcam o espaço sagrado do *oikos*, o terreno da casa, dos bens e dos sentimentos). Um poema de luz quando comparado com a *Ilíada*? Sem dúvida, excepto neste pormenor: a entrada do deus da luz, Apolo, e logo do excesso, do assassínio e do “pálido terror”²¹²: não podemos deixar de ouvir o som

morrer. De notar também que é ele o ser que “melhor mede o tempo”, como afirma Vidal-Naquet, em *O Mundo de Homero*, p. 140. Novamente Ulisses se controla e contém a lágrima que se solta do olho...

²⁰⁹ Homero - Odisseia, p. 224. XIII, 400.

²¹⁰ É o que propõe Jean-Pierre Vernant, no seu texto intitulado “Ulysse en personne”, em *Dans L’Oeil du Miroir*. Ver p. 28, onde o autor estabelece a relação *outis* (ninguém)-*métis* (argúcia).

²¹¹ Os pretendentes riem-se à sua custa, atiram-lhe objectos de forma a agredi-lo e a afastá-lo (Odisseia, p. 334, XX, 299); chega a ter de lutar com um outro mendigo por umas tripas recheadas de gordura – para gáudio de todos. Deixa de haver compostura, moralidade, pudor ou dignidade. (Poderá, eventualmente, ser comparado ao acto infame de Príamo beijar a mão do assassino do seu filho Heitor, levada a cabo por Aquiles). Nunca se desceu tão baixo.

²¹² Homero - Odisseia, p. 353. XXII, 42.

sibilante das setas no ar enquanto, um por um, todos os corpos dos pretendentes caem.

Há uma pessoa, no entanto, que o iguala nessa preciosa arte que cultiva, a do embuste: a sua mulher. Ele mesmo esboça um sorriso (a única vez que sorri em toda a epopeia) quando Penélope lhe fala dos “sinais” secretos, desses sinais em que alicerçamos a nossa vida e deles retiramos sentido. A prova dos olhos, a ela, não lhe basta (como bastou a Euricleia²¹³): precisa de outras confirmações. Os olhos enganam, o estrangeiro pode muito bem ser um deus. Citamos a sua reveladora fala ao filho, quando este a acusa de ter um coração “mais duro que uma pedra”²¹⁴:

*(...) Mas se ele é
Na verdade Ulisses chegado a sua casa, sem dúvida ele e eu
Nos reconheceremos de modo mais seguro, pois temos
Sinais, que só nós sabemos, escondidos dos outros.*²¹⁵

Num interrogatório cerrado Penélope lança-lhe o último dos testes, o único que poderia revelar o «seu» Ulisses. Diz despreocupadamente a Euricleia para fazer a cama e para a mudar para fora da divisão onde se encontrava, colocando-lhe “cobertores, velos e mantas resplandecentes”²¹⁶. Indaga de forma subtil pela cama que sabia ser *imóvel* e *inamóvel* (como o destino): a cama que Ulisses tinha construído muito tempo antes num sólido tronco de oliveira, e que não se podia transportar, a não ser que se cortasse parte do tronco.

Só depois das dúvidas terem sido desfeitas Penélope e Ulisses se reencontram, se abraçam e choram, sabendo agora quem é quem. Citamos uma grande helenista: “...é pela astúcia que se opera em definitivo o reconhecimento entre os dois”²¹⁷. Não deixamos de pensar

²¹³ A ama que vê a cicatriz que Ulisses tinha feito em criança e logo acreditou estar perante Ulisses *em pessoa*.

²¹⁴ Homero - Odisseia, p. 371. XXIII, 103.

²¹⁵ Homero - Odisseia, p. 371. XXIII, 107-110.

²¹⁶ Homero - Odisseia, p. 371. XXIII, 180.

²¹⁷ Maria Helena da Rocha Pereira - A Teia de Penélope, p. 22.

que esta cama poderá ter uma ligação ao próprio tema da identidade²¹⁸, à inabalável *constância* do que somos, às coisas que, no meio do tumulto, permanecem estáveis, com raízes bem agarradas ao chão – ou, pelo menos, assim as queremos ver...

Ulisses e Penélope agem, sem o saber, *em espelho*, cada um com os seus naufrágios. É frequente Ulisses queixar-se que é um homem que muito sofre:

*Quem conhecerdes entre os homens com maior fardo
De desgraças, a esse me assemelho nos meus sofrimentos.*²¹⁹

E “esse alguém”, que ecoa os seus sentimentos do outro lado do mundo e num belo *pas des deux*:

*Ouvi-me, amigas! A mim deu-me o Olímpio mais dores
Do que a qualquer das mulheres que comigo nasceram e foram
Criadas.*²²⁰

São parecidos mas, contudo, diferentes.

É o espelho dos olhos da sua mulher, como Jean Pierre Vernant demonstra, “que lhe devolvem, intacta, a sua própria imagem”²²¹. Penélope é aquela que lhe dá respostas sobre si mesmo e sobre o seu passado, e é, sobre o seu espantoso olhar, que Ulisses “reconquista plenamente a sua identidade heróica e recupera o lugar que lhe corresponde, como esposo, pai e rei”²²².

*

²¹⁸ E também ao tema da fidelidade.

²¹⁹ Homero - Odisseia, p. 122. VII, 211-2.

²²⁰ Homero – Odisseia, p. 87. IV, 722-3.

²²¹ Jean-Pierre Vernant - Dans L’Oeil Du Miroir, p. 50.

²²² Jean-Pierre Vernant - Dans L’Oeil Du Miroir, p. 50.

Temos de procurar o final fora do texto, a profecia de Tirésias assim nos ordena. Segundo o adivinho cego, Ulisses teria de voltar a partir para apaziguar o ódio de Posídon, o deus dos mares, percorrendo cidades com um remo ao ombro, até que alguém lhe perguntasse para que levava uma pá de joeirar. Só aí faria um sacrifício ao deus, com um carneiro, um touro e um javali e regressaria depois então a casa. Conta Ulisses a sua mulher:

*...do mar sobrevirá para mim
a morte brandamente, que me cortará a vida
já vencido pela opulenta velhice; e em meu redor
os homens viverão felizes: tudo isto eu verei cumprir-se.*²²³

Fundamentalmente um “poema de regresso”²²⁴, como afirma Maria Helena da Rocha Pereira (o ansiado regresso a essa pátria “sem prodígios”²²⁵). Mas não será também um poema da viagem? Essa viagem que serve de «pretexto» para errâncias futuras, tal como escreveu Cavafy na sua *Ítaca*²²⁶? Entre a terra e o mar, o regresso e a viagem, Ulisses conta o seu destino. Lembremo-nos nós de Plutarco, do seu “vidas com vidas, feitos com feitos”... Que sabemos nós de Penélope? De Penélope apenas podemos adivinhar que:

Permanecerá na sombra, *portas adentro*.

Continuará a pertencer à “maldita estirpe e raça das mulheres”²²⁷, mas não terá a imprudência da primeira mulher na terra, Pandora²²⁸, nem o “fedor envolvente”²²⁹ das mulheres de Lemnos. Sendo bela, não

²²³ Homero - Odisseia, p. 376. XXIII, 281-285.

²²⁴ Maria Helena da Rocha Pereira - Os Poemas Homéricos, p. 84.

²²⁵ Jorge Luís Borges - Arte Poética, p. 219.

²²⁶ Constantin Cavafy - Ítaca, p. 44-5.

²²⁷ Hesíodo - Teogonia, p. 61. (Bibliografia capítulo I).

²²⁸ Pandora seria a “ruína” para todos os “homens comedores de pão”, segundo Hesíodo. Foi ela que abriu a vasilha onde se encontravam encerrados todos os males, os quais se espalharam pelo mundo (fechando-a a tempo de reter a esperança). Cf. Hesíodo - Teogonia, p. 94-96, 60-105.

²²⁹ Roberto Calasso - As Núpcias de Cadmo e de Harmonia, p. 85. Estas mulheres trucidaram os seus homens, e como vingança divina começaram a cheirar mal.

aturdirá pela beleza que se torna “flagelo”²³⁰ (como Helena), nem semeará o terror entre os homens (como as Amazonas²³¹) – mas está longe de *não* constituir um perigo. A sensata, fiel, esposa de Ulisses – “a que pondera as coisas de todos os lados”²³² e que por todos é respeitada –, inventará ela novos estratagemas que fazem *ganhar* tempo, qual Xerazade enganando o rei persa²³³?

Irá continuar a dormir muito, pois é uma criatura do sono e dos sonhos. E o sono é um bom aliado da espera. Terá um “estatuto de enclave”²³⁴ sem dúvida, desse irrequieto Ulisses, mas isso não parece aborrecê-la (prevê que a pequena e frágil ilha se recusa a ser submergida por outra maior, desafiando-a com estratagemas nunca vistos; ver Fig. 13).

Saberá também que ela própria é rainha mendiga, fantasma, máscara, *Outis* (Ninguém), sem necessidade de se ver ao espelho — o qual, também, não existiria²³⁵.

²³⁰ Homero - *Ilíada*, p. 78, III, 160. Os regentes dos troianos sussurram uns aos outros não ser surpresa que Troianos e Aqueus sofram tantas dores por causa de uma mulher: Helena é realmente bela. Acrescentam que, apesar de ser quem é, regresse nas naus e parta, e que não fique como flagelo para eles e para os seus filhos. Todo o povo troiano a detestava e a considerava a causa da guerra. Ver Pierre Grimal, entrada “Helena”, em *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 197-200. (Bibliografia capítulo I, Perseu).

²³¹ As amazonas eram mulheres guerreiras que prestavam culto à deusa Artemisa. Não toleravam a presença de homens, e conta-se que só conservavam os filhos do sexo feminino, a quem amputavam um seio para dessa forma facilitar o manejo do arco ou da lança. Ver Pierre Grimal - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 23, entrada “Amazonas”.

²³² Expressão de Felson-Rubin, cit. por Maria Helena da Rocha Pereira - *A Teia de Penélope*, p. 13.

²³³ É conhecida a história onde Penélope tenta ganhar vantagem sobre os pretendentes quando estes a confrontam com o facto de ela ter de decidir qual deles havia de escolher para casar: ela afirma que só o fará quando concluir a mortalha que tece para Laertes, pai de Ulisses, e destrói à noite, à luz de tochas, o que havia feito durante o dia. Desta forma, consegue iludi-los durante quatro anos. Xerazade também adiava uma decisão do próprio rei Xarriar: sabia-se que este condenava à morte todas as esposas após a primeira noite de núpcias, mas esta mulher inteligente decide contar-lhe histórias maravilhosas que o fazem ficar suspenso nas narrativas, e continuamente adiar essa fatal decisão. Cf. Homero - *Odisseia*, p. 40 (II, 96-110) e Italo Calvino - *Os níveis da realidade na Literatura*, p. 388.

²³⁴ Nicole Louraux - *Les Expériences de Tirésias*, p. 300.

²³⁵ Não há espelhos nas epopeias de Homero. Os arqueólogos comprovam que o espelho apenas surge na Grécia a partir do século VII. A única referência ao espelho está na *Ilíada*, e é um espelho “natural”. Os Mirmidões incitados por Aquiles avançam como lobos em matilha e deleitam-se a beber: “e do espelho da fonte de água escura/ sorvem as suas línguas delgadas a escura água, enquanto/ lhes vem à boca o sangue da matança”; Cf. Homero - *Ilíada*, p. 324 (XVI 160-162).

Retirar-se-á para as profundezas do seu palácio, agora silencioso. Em raros dias de festa, fará libações aos deuses, deixando que estes sorvam o aroma do fumo dos ossos. Manterá as suas aias mais dedicadas junto de si e fará o que sempre fez, paciente e de forma hábil: fiar, tecer. “Fios pálidos, fios febris”²³⁶, fios de mentiras invisíveis. Enquanto trabalha, relembrará o saque maravilhosamente planeado, digno do seu nome, feito aos pretendentes (“um belíssimo peplo e doze pregadeiras oferecidos por Antínoo, um colar de ambar e ouro, por Eurímaco, um par de brincos de pérolas por Euridamante e um colar de Pisandro”²³⁷) e a teia racional, sem lacunas, falhas ou fendas que havia estendido ao seu marido, onde o símbolo da cama se impunha como chave de tudo (sobretudo desse elo artificioso que existia entre os dois; ver Fig. 14).

Penélope sabe que tem, diante do marido, a sensação de uma *extensão do seu próprio reflexo* (Fig. 15), a certeza de ver o seu rosto muito mais claramente do que diante dos numerosos espelhos de água que se formam em pequenas poças no inverno, no grande pátio da sua casa.

Parrásio que ludibria o próprio Zêuxis: eis o retrato de Penélope²³⁸ (Fig. 16).

Mas *se* houvesse espelho na epopeia ele estaria provavelmente junto a Hera, quando esta arranja o corpo de forma a realçar toda a sua beleza (num exercício “humano” de sedução?), preparando uma emboscada ao próprio marido, Zeus; ver *Ilíada*, p. 287 (XIV, 170-186).

²³⁶ José Tolentino Mendonça - Perdoar Helena, p.38.

²³⁷ Pietro Citati - Ulisses e a Odisseia, p. 232.

²³⁸ Alude-se aqui a dois pintores gregos conhecidos pela sua mestria em golpes ilusionísticos, história narrada por Plínio, *o Velho*, em *Natural History*, p. 330 (ver bibliografia sob o nome de “Pliny the Elder”). O primeiro tinha pintado um quadro onde as uvas eram tão convincentes que os pássaros as bicavam; o segundo demonstrou, na prova pública feita pelos dois com o intuito de conferir qual deles era o melhor, que não lhe ficava atrás em engenho: Zêuxis saiu derrotado, ao querer afastar um panejamento que julgava tapar a obra do outro artista.

O Espelho Intacto de Luís XIV

[Diz a Ovelha para Alice]

— *Podes ver à tua frente e dos lados, se quiseres. Mas não podes olhar a **toda** à volta, a não ser que tenhas olhos na parte de trás da cabeça.*

L. Carroll, *Alice do Outro Lado do Espelho*²³⁹

Que reflecte o espelho barroco?

Sem qualquer hesitação, respondemos de imediato: reflecte o Rei, e todo o seu poder.

O retrato oficial que Hyacinthe Rigaud pintou no ano de 1701, intitulado *Luís XIV, Rei de França* não deixa margem para dúvidas: *Ele* é o poder, *Ele* é a França (e a França é o Mundo...); não é necessário contemplarmos a tela com muita atenção: basta um rápido relance para nos apercebemos que este foi o homem que, três dezenas de anos antes, ao passar pela primeira vez a revista militar às suas tropas de dezoito mil homens expressou claramente o seu objectivo: toda a Europa deveria começar a ficar inquieta²⁴⁰. Pode-se dizer também que, com ele, esta «vigilância» (para utilizarmos um termo caro a Foucault) não se expressaria somente a nível militar ou político, mas invadiria de forma tentacular todas as outras esferas, incluindo a artística. Tudo passa a ser rigorosamente regulamentado e a estar sob a tutela do Estado: e isso terá um preço.

Como definir esta época, tão rica e contraditória? Paulo Herkenhoff fez uma tentativa cujo resultado é uma longa e curiosa lista: “O Barroco é: retorcido; glosas infinitas; movimentos complicados e imprevistos; conceitos alambicados e subtis; rimas

²³⁹ Lewis Carroll - *Alice do Outro Lado do Espelho*, p. 76. A palavra sublinhada a negro é nossa; no texto está em itálico.

²⁴⁰ Ver Michel Foucault - *Surveiller et Punir*, p. 220. Este facto deu-se, mais precisamente, em 1666.

forçadas; gongorismo; brutalidade inventada pelos criadores da Inquisição; confusão e mutilação arquitectónica; perplexidade maravilhosa; fealdade extrema; primitivismo; intuição medíocre; rudimentar; arte de macacos; travessura; deformação; misticismo; êxtase; fruto degenerado do Renascimento; destrutivo, violento e fundamental; revolucionário; um veículo de grandeza e pompa absolutista; *horror vacui*; um padrão para a arte sumptuosa; a decoração pela decoração; uma forma tortuosamente lógica do silogismo medieval; uma visão febril de linhas atormentadas e relevos imprevisíveis; orgia decorativa; um gosto ambíguo, atormentado e doente; excesso; a mais fantástica extravagância de curvas; o oposto a Cartesianismo; o reverso do Renascimento e do racionalismo Iluminista”²⁴¹ e a caracterização continua...

Como podemos constatar pelas suas palavras, o delírio e a “embriaguez”²⁴² Barroca convocam as mais diversas definições e datações²⁴³, muitas dos quais contraditórias: êxtase e o mais puro misticismo, extrema liberdade e severa constrição, discurso sedutor e ao mesmo tempo moralista.

Voltemos ao retrato e a todo o seu aparato: sapatos afunilados com salto e laçarote vermelho, *collants* brancos e saiote, uma riquíssima e pesada capa, ornamentada e bordada com fios de ouro, e uma gola e mangas laboriosamente rendilhadas. Uma cabeleira preta ondulada emoldura-lhe o rosto. Toda a pose é rígida, como impõe a etiqueta do retrato oficial. Rigaud soube adular o rei, não só na grandeza, sumptuosidade e fausto com que classicamente o

²⁴¹ Paulo Herkenhoff - Brazil: The Paradoxes of an Alternate Baroque, p. 127.

²⁴² Heinrich Wölfflin - Renacimiento Y Barroco, p. 39.

²⁴³ Wölfflin situa-o entre o Renascimento e o Neoclassicismo que surge na segunda metade do século XVIII, mas afirma que os grandes mestres precedentes já haviam preparado o caminho; Jean Rousset divide a época em três períodos que renunciam à cronologia aritmética (sobrepõem-se): um primeiro ligado à Contra-Reforma que ele chama de *Pré-Barroco*, moralizante, de que o exemplo mais conseguido seria a Igreja de Gesù (1580-1625); um *Barroco pleno* (1580-1665), que iria de Tasse a Bernini e um *Pós-Barroco* (e aqui utiliza um termo de Focillon, o “Barroco do Barroco”) após o ano de 1665, que corresponderia a um longo classicismo; ver obra citada na página 175 e 233. Outro autor, Eugénio D’Ors, nega-se a delimitar o período por uma cronologia rígida, estendendo-o até aos românticos, tal como Herkenhoff o estende até aos brasileiros no século XX... Se os especialistas não concordam em relação a períodos e datas, quase todos o vêem como um movimento cosmopolita, que atravessa diversos países.

representou, mas na própria perspectiva utilizada: o retrato está feito em *plongée*, obrigando o espectador a olhar com uma direcção bem definida, de baixo para cima (um recurso muito utilizado também na arquitectura desta época, fazendo com que os fiéis olhassem para o alto, para as abóbadas nos tectos, e aspirassem também eles a «subir»). Jean Rousset consegue definir apenas em duas palavras este conturbado tempo. As palavras que elege são “Circe” e “pavão”, que para o autor significam “metamorfose e ostentação, movimento e *décor*”²⁴⁴.

Não deixamos de pensar que este Rei, que construiu um palácio imenso com o único intuito de se auto-proclamar; que se movimenta, à falta de melhor termo, de forma tão artificial – é tão «postigo» quanto os seus cabelos – é ele que nos vai dar a viva imagem desse orgulhoso pavão barroco. O parecer triunfa sobre o ser, facto que não *parece* (desculpem-nos a tautologia) incomodá-lo de todo. Abram alas para a grande arte da *dissimulação*, também feita através de Hyacinte Rigaut.

*

No barroco, o teatro funde-se completamente com a vida. Desenrolaremos agora o nosso pensamento traçando um percurso que tem como cenário os mais variados palcos, mantendo o gosto pelo teatral que é tão característico deste tempo. Veremos, no final, como todas estas pequenas e fragmentadas «peças» podem ser acopladas ao tema do espelho. Assim começará o nosso jogo, com o rei a lançar os dados:

Palco 1) No Palácio de Versalhes.

Baltasar Gracián, escritor barroco por excelência (por sinal pertencente à Companhia de Jesus), já nos advertia no seu *Oráculo*

²⁴⁴ Jean Rousset - La Littérature de L'Âge Baroque en France, p. 8.

Manual y Arte de Prudencia: “o que não se vê é como se não existisse”²⁴⁵.

O Rei impõe uma figura geométrica já desacreditada pelo novo estilo, mas a que ele não renuncia: o círculo (ou *abarcar todo o espaço num instante*; ou *ver e ser visto*). Porquê substituir a “inquietação”²⁴⁶ da oval por uma forma perfeita e pura, que tudo vê e, mais importante ainda, tudo consegue controlar? Preso a esta “estética agorafóbica”²⁴⁷ do espaço tectonicamente fechado, ele sente-se apto a exercer a soberania nessa cultura frívola da exibição – e a ser o personagem principal do espectáculo²⁴⁸. Todas as condutas, atitudes, acções ou sentimentos dos que o rodeavam eram-lhe reenviados através de uma miríade de reflexos. O «exame», esse sim, era vertiginoso e infinito.

Daqui daremos um salto até ao seu Pavilhão de Caça (núcleo preexistente a partir do qual se amplificou todo o restante palácio²⁴⁹, que pode ser considerado como tendo uma arquitectura panóptica. Michel Foucault faz a seguinte definição:

*O Panóptico é uma máquina de dissociação do par ver-ser visto: nas bordas da periferia, onde se é totalmente visto, sem jamais ver; na torre central, vê-se tudo, sem ser jamais visto.*²⁵⁰

Por outras palavras, o panóptico é uma castradora “máquina de observar”²⁵¹, dispositivo que opera de forma muito simples. Escusado será dizer que, no citado pavilhão de caça, a alta torre seria o Rei, e

²⁴⁵ Baltasar Gracián - *Oráculo Manual Y Arte de Prudencia*, p. 255. Aforismo número 131.

²⁴⁶ Wölfflin - *Renacimiento Y Barroco*, p. 68. Esta forma proporcionava “livres proporções”.

²⁴⁷ Natália Correia - *Introdução à poesia Barroca Portuguesa*, p. 19.

²⁴⁸ Neste sentido, os condenados da época desenhavam uma figura inversa à sua: não verem e não serem vistos, eis o objectivo. Cf. Foucault - *Surveiller et Punir*, p. 21.

²⁴⁹ O palácio tem uma planta em forma de U, que se abre para um pátio; foi construído por Jules Hardouin Mansart e Louis Le Vau (1664), e teve como responsável por toda a decoração de interiores Charles Le Brun, director da Academia Real de Pintura. Consulte-se o livro *Versailles*, de Yves Bottineau, onde se dá conta da feitura deste palácio, suas diferentes etapas e remodelações.

²⁵⁰ Michel Foucault - *Surveiller et Punir*, p. 235.

²⁵¹ Foucault - *Surveiller et Punir*, p. 204.

que a restante construção que se dispõe em forma de anel circular (com uma divisão em várias células) seria o espaço dos súbditos. Haverá uma grande diferença que Foucault assinala para o *panopticon* de Jeremy Bentham, idealizado no final do século XVIII: este último tinha um poder incorporal, anónimo – era um “olhar sem rosto”²⁵² (que tantas vezes sentimos presente na vigilância moderna da nossa sociedade) –, enquanto que o corpo do rei não consegue (nem quer) escamotear a sua forte presença material e mítica. Não sabemos discernir qual dos dois modelos é a instituição «disciplinar» perfeita; ambos nos parecem extremamente eficazes, embora assustadores, despóticos e tirânicos²⁵³, e poderão ser relacionados de forma produtiva com uma obra de Louise Bourgeois que analisaremos no último capítulo.

Gostaríamos de referir outros dois lugares específicos no palácio de Versalhes. O primeiro é a *Escadaria dos Embaixadores*, que torna evidente a estreita relação (existente na altura) entre teatro e vida. No entanto, será imprescindível um acto físico da nossa parte para a usufruirmos (agora só poderá ser um acto físico mental, visto que foi demolida em 1752): subir, estarmos nós mesmos em movimento enquanto olhamos em redor. Mais do que maravilhados, ficamos suspensos: as paredes afundam-se para dar lugar a múltiplas personagens pintadas que se amontoam enquanto observam “a nossa compostura ao subir”²⁵⁴.

A *Sala de Espelhos*²⁵⁵ é o nosso terceiro lugar, apogeu de todo o artifício (abolição *total* entre teatro e vida). Os espelhos forram uma das faces da divisão rectangular de alto a baixo criando uma longa parede cristalina, produto final perfeito numa época onde os espelhos

²⁵² Foucault - *Surveiller et Punir*, p. 249. Esclareçamos que este dispositivo de Jeremy Bentham era para encerrar as pessoas que têm de ser controladas (“loucos”, “anormais”, “doentes”) mas que passariam a ser controladas de forma económica e visíveis, ao contrário dos antigos condenados.

²⁵³ Foucault equipara esta “invenção” com a técnica inquisitorial – um interrogatório sem termo definido, um dossier jamais fechado...; Foucault - *Surveiller et Punir*, p. 261.

²⁵⁴ Emilio Orozco Dias - *El Teatro Y La Teatralidad del Barroco*, p. 101.

²⁵⁵ Obra iniciada em 1678 e terminada em 1684, obra prima de Charles Le Brun. Possui dimensões monumentais: 73x10.5x12.3 m.

ainda eram itens extremamente caros e luxuosos²⁵⁶. Não é difícil imaginarmos que seria um local privilegiado para as muito aguardadas festas onde os cortesãos iam dançar, conviver e... actuar?²⁵⁷

Os espelhos só reforçam esse mundo “instável, inconstante, enganoso”²⁵⁸, onde a troca de olhares se dá num imenso “plano irreal”²⁵⁹, por entre múltiplas testemunhas (entre as quais uma que é feita de vidro). É onde o “eco dos espaços infinitos”²⁶⁰, para parafrasearmos Arnold Hauser, mais se faz sentir.

Era talvez aqui que o Rei se poderia igualar ao Argos da mitologia, e ser dono de uma visão humanamente impossível e ilimitada.

Palco 2) O Espelho Libertino de Hostius Quadra.

Esse sentido dramático do espelho já tinha sido muito bem captado e descrito por Séneca (4 a.C. - 65), na sua obra intitulada *Natural Questions*. No seu estilo inconfundível (que resvala frequentemente para a hipérbole), expõe a Lucílio o que a extrema presunção e luxúria podem fazer, focando o seu ponto de vista na figura nada exemplar de Hostius Quadra, pessoa por ele definida como «apegada» ao que os olhos conseguem ver.

Este autor começa por se interrogar se os espelhos enganam os nossos olhos e consistem de uma mera ilusão, ou se o que vemos neles pode ser visto como o real. Clarifica desde logo a sua posição: o espelho, para ele, é “deceptivo”, pois cria “uma ilusão de um corpo separado”²⁶¹. O que é mostrado no espelho “não existe”, de outra forma

²⁵⁶ Um espelho veneziano podia custar oito mil libras, mais do que uma pintura de Rafael, que se podia comprar por três mil! E. Boileau cit. por Melchior-Bonnet - *The Mirror*, p. 30.

²⁵⁷ Orozco Dias explora este ponto de vista em *El Teatro Y La Teatralidad Del Barroco*. Era muito comum que na corte de Luis XIV (e noutras cortes europeias também) os membros presentes da família real, findo o espectáculo, se oferecessem eles mesmos como espectáculo; mais ainda, que interviessem nos aparatosos Ballets ou óperas. No *Hércules Enamorado* (libreto de Butti com música de Cavalli), houve dezoito entradas entusiastas do rei e membros da Corte, em seis horas de espectáculo!

²⁵⁸ Orozco Dias - *El Teatro Y La Teatralidad Del Barroco*, p. 98.

²⁵⁹ Orozco Dias - *El Teatro Y La Teatralidad Del Barroco*, p. 101.

²⁶⁰ Arnold Hauser - *O Conceito do Barroco*, p. 39.

²⁶¹ Lucius Annaeus Seneca - *Natural Questions*, p. 158.

“não desapareceria ou seria instantaneamente sobreposto por uma outra imagem”²⁶², nem inúmeras formas desapareceriam num momento para serem captadas noutra. O que são então? São semelhanças, “imitações vazias de corpos reais”²⁶³. Um pouco antes diz também uma frase peculiar, que transcrevemos: “Não interessa ao espelho o que é exposto perante ele: o que vê, devolve.”²⁶⁴

Hostius Quadra era, segundo o seu ponto de vista, uma personagem obscena e impura: por duas vezes lhe chama “monstro”²⁶⁵. Consta que ele tinha em sua posse espelhos amplificadores, que utilizava para sua própria gratificação sexual: neles, via de forma muito aumentada o corpo/membros dos seus parceiros (que não eram apenas homens mas também mulheres), e conseguia seguir todos os seus movimentos nos espelhos. Um antro do vício, portanto, que “nenhuma noite seria capaz de esconder”²⁶⁶.

Quase no final do seu longo discurso moralizador simula ser o próprio personagem maldito (no que temos de admitir ser um recurso táctico impressionante). Citamos:

*Deverei rodear-me com o tipo de espelhos que dão
imagens incrivelmente grandes. Se pudesse, tornava-as reais;
como não posso, alimentar-me-ei da ilusão.*²⁶⁷

Analisemos agora um outro sermão, feito em terras portuguesas (Convento de Odivelas) às religiosas do Patriarca S. Bernardo.

Palco 3) O Sermão do “Demónio Mudo”, do Padre António Vieira (1651).

²⁶² Seneca - Natural Questions, p. 158.

²⁶³ Seneca - Natural Questions, p. 159.

²⁶⁴ Seneca - Natural Questions, p. 156.

²⁶⁵ Seneca - Natural Questions, p. 159. Refere-se também à sua “monstruosa cópula”, p. 160.

²⁶⁶ Séneca - Natural Questions, p. 160.

²⁶⁷ Séneca - Natural Questions, p. 160.

Erat Jesus ejiciens daemonium, et illus erat mudum (estava Jesus expulsando um demónio e este era mudo): assim começa o Padre a falar, em latim, para uma assistência feminina – era para elas que se dirigia o reparo. Este “demónio mudo” de que falava era o mais perigoso dos demónios, porque era invisível: não fazia alarido, mas marchava “em surdina”²⁶⁸, entrando pelos claustros, passeando nos corredores e instalando-se nos dormitórios. Dava depois uma pequena pista: “Por sinal, senhoras, que muitas o deixastes na vossa cela, e o achareis lá quando tornareis”²⁶⁹.

Continua a sua história: o “Religioso” que fora incumbido de “visitar” (eis uma palavra para Michel Foucault) os Conventos das Religiosas e os seus aposentos tinha ficado perplexo com o objecto que houvera encontrado pendurado em muitos quartos, o espelho. Nesse mesmo espaço onde as “senhoras” praticavam a sua “devoção” de forma tão excessiva (jejuns, disciplinas e cilícios). Dá depois ao relato um ar teatral, de pergunta confusa de quem é surpreendido e de resposta afirmativa de quem não quer acreditar:

*O espelho? Beatíssimo Padre, sim.*²⁷⁰ (Padre esse que seria o “vigilantíssimo Pastor Inocêncio X”²⁷¹, que foi papa de 1644-1655).

Objecto tão pegado ao “coração”, tão resistente a ser arrancado e posto fora. O Padre António Vieira menciona de seguida Séneca (embora não haja qualquer menção às práticas «monstruosas» de Quadra – não fosse talvez contaminar os dóceis e disciplinados espíritos das monjas). Fala do estóico e da sua teoria; o espelho existia para que, e citamos Vieira citando, por sua vez, Séneca: “o moço que nasceu bem afigurado, vendo no espelho a sua gentileza, a não afeasse com vícios: e o que nasceu feio, suprisse, e emendasse aquele defeito com a formosura das virtudes (...) e o velho considerando as suas cãs,

²⁶⁸ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 82.

²⁶⁹ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 83.

²⁷⁰ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 84.

²⁷¹ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 83. Este padre condenou o jansenismo, com todas as suas tendências para o rigor moral exagerado. Empenhou-se também no mecenato de obras primas de arte barroca, entre as quais se destaca a colunata de Bernini que enquadra o recinto da basílica Vaticana.

as não afrontasse com a acção indigna delas”²⁷². O orador refere depois que na escola de Platão e de Sócrates também havia espelhos, para que eles “se vissem e compusessem os discípulos das virtudes, que nelas se ensinavam”²⁷³. Mas, para ele, Deus tinha criado duas coisas muito parecidas: o demónio e o espelho. É com um engenho prodigioso que diz:

*Mudo adula, mudo encanece, mudo atrai, mudo afeiçoa, mudo enfeitiça, mudo engana, mudo mente, e desmente juntamente negando o que é, e fingindo o que agrada.*²⁷⁴

O que ele pede à sua audiência, calculamos que seja muito: que renunciem aos seus espelhos (que define de forma brilhante como “segundos olhos fora de nós”²⁷⁵), o que em última instância significará que sacrifiquem a vista. O seu apelo é que consigam trocar esse “espelho da terra”²⁷⁶ por outros dois: o da casta Virgem Maria, e o “temeroso” e “formidável”²⁷⁷ espelho de que é a Imagem de Cristo na cruz. Os olhos terrenos deverão ficar “mais cegos”²⁷⁸.

[Aconselhamos vivamente a contemplação de um pormenor do *Jardim das Delícias* de Hyeronimus Bosh, patente na colecção do Museu do Prado, que consegue mostrar de forma magnífica este espelho «demoníaco» do Padre António Vieira (Fig. 17)].

Palco 4) Novamente em Versalhes, dormitório do Rei;

Confuso, bizarro, extravagante²⁷⁹: utilizamos as mesmas palavras de que o século XVIII se apropriou para descrever o Barroco, de forma conscientemente insultuosa. Olhamos para o lugar onde o rei

²⁷² Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 87 e 88. É interessante comparar a teoria com a do próprio Séneca nas suas *Natural Questions*, p. 161.

²⁷³ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 88.

²⁷⁴ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 90.

²⁷⁵ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 100.

²⁷⁶ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 113.

²⁷⁷ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 116.

²⁷⁸ Padre António Vieira - Sermão do Demónio Mudo, p. 118.

²⁷⁹ Arnold Hauser - O conceito do Barroco, p. 29.

descansava, e temos de admitir: é extremamente ruidoso, nenhum objecto está «isolado», provavelmente sofreríamos de dores de cabeça com tanto estímulo visual, padecimento comum, aliás, de muitos artistas da época²⁸⁰. Novamente temos de admitir que o Barroco é uma estética violenta, dá-nos muito mas também exige muito de nós – e não nos deixa descansar.

O quarto do rei foi construído, simbolicamente, no centro do palácio, mas não nos queremos deter agora nesse importante (e previsível) detalhe. A balaustrada que atravessa o espaço detém a nossa atenção (Fig. 18): ela anuncia o fim de qualquer intimidade ou recolhimento que pudesse existir no quarto. O deitar e o acordar passam a ser actos públicos, com a devida etiqueta laboriosa e... com assistência. Mais uma vez, o espectáculo!

Na enorme parede lateral, um espelho, absolutamente camuflado pelos restantes objectos, confundindo-se com o panejamento da cortina, com o dourado do tecto, etc. Em baixo, um relógio, engenho mecânico anunciando uma preocupação que começa a surgir: a nascente obsessão com o tempo, tempo que é, tempo que passa...

Palco 5) *Candida Höffer: Ca´Dolfin Veneza (2003) e Teatro Nacional de S. Carlos (Lisboa, 2005)*;

Estas duas fotografias são de uma fotógrafa alemã, mas possuem um elo entre si que é a ideia de palco. Na primeira, encontramos-nos no papel de actores – a plateia abre-se para nós; na segunda encontramos-nos no conforto e anonimato de quem vê uma determinada peça: somos espectadores. As duas estão absolutamente vazias de qualquer presença humana (e fazem-nos lembrar uma outra fotografia tirada por Atget na embaixada austríaca em França²⁸¹, onde é nítido o interesse do fotógrafo pelo espelho contido na rica divisão, que reflecte o tripé abafado pela cobertura de uma grande capa negra, *mas onde não há*

²⁸⁰ Wölfflin - Renacimiento Y Barroco, p. 39 (nota 13).

²⁸¹ Cf. Eugène Atget *Ambassade d' Autriche, 57 rue de Varenne, 1905*. Obra da colecção do SFMoma.

qualquer vestígio ou indício de quem a tirou). Em que medida é que se podem ver estas obras como um epílogo a tudo o que foi dito?

Antes de respondermos a esta questão, uma outra pergunta avança, imperiosa: haverá um princípio constante, um denominador comum para o barroco? Todos os historiadores e ensaístas afirmam convictamente que não, mas tendem a trilhar um caminho que parece dizer que sim. Wölfflin não consegue reconhecer-lhe uma unidade, ou “divisar linhas contínuas e evolutivas”²⁸², mas estudou de forma meticulosa as suas formas, opondo-as às do Renascimento²⁸³; Rousset, como vimos anteriormente, centrou-se no par metamorfose/ ostentação; Deleuze viu na *prega* o conceito que o barroco mais almejava: a busca do Infinito²⁸⁴; Perniola partiu da ideia de enigma; Orozco da ideia do teatro, Maravall da suspensão, etc. Toda a regra parece morrer com o barroco²⁸⁵ dizem (mas todos os autores apresentaram, de certa forma, «regras» para o classificar, sejam elas morfológicas ou conceptuais). Queremos rever apenas uma dessas características: quase todos os autores afirmam que, com ele, a era do cartesianismo chegou ao fim. Será?

É muito comum ligar-se a «ideia» de barroco a sensualidade, desordem, falta de estrutura, paixão, alegria de viver (Eugénio D’Ors relaciona-o, e bem, a duas instituições: às férias e ao carnaval, lugares onde toda a «lei» é abolida). Ligamos, talvez inconscientemente, o barroco a um mundo bizarro fundado sobre o irracional e com leis absolutamente incoerentes – mas é necessário frisar que este estilo, esta “pérola irregular”, *tem leis*, e bastante rígidas: o que é o decoro da etiqueta palaciana senão uma lei? O que é que é todo o «jogo» feito

²⁸² Wölfflin - *Renacimiento Y Barroco*, p. 15.

²⁸³ O estudo que fez foi um dos responsáveis pela revalorização do Barroco, as categorias que propôs são as seguintes: do linear para as massas; do plano para o espaço/movimento; da forma fechada para a forma aberta; da claridade para a opacidade; da unidade para a multiplicidade; das arestas vivas e ângulos rectos para estruturas elásticas e moldáveis; do gosto pela forma para o elemento inapreensível.

²⁸⁴ Ver Gilles Deleuze - *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Como o título indica, o filósofo cruza a ideia de “dobra” (ou *prega*) com a filosofia das mónadas de Leibniz. Citamo-lo na página 164: o Barroco define-se “pela dobra que vai até ao infinito”.

²⁸⁵ Deleuze - *Le Pli*, p. 33.

com os leques que as damas usavam para encorajar ou travar a galanteria senão uma lei? Vemos em Gracián todas as leis possíveis: não ser cansativo, não expor debilidades, saber esperar, saber adaptar-se, saber renovar o brilho, saber deixar os outros com mel nos lábios; também ele encontra uma forma de resumir tudo: *En una palabra, santo, que es dezirlo todo de una vez.*²⁸⁶ (Onde o autor torna explícito que “santo” significa “virtuoso”).

Propomos a seguinte leitura para a obra de Höffer: ambas as fotografias apresentadas cultivam uma *impessoalidade*, uma *gélida frieza*, uma *prudência* que são minimais sem deixarem de ser, ao mesmo tempo, barrocas. Voltemos ao dormitório do rei: onde estão os copos de água, os livros amontoados, as pantufas confortáveis? Imaginamos estes objectos lá, sequer?

(Ver relações existentes entre a Fig. 18 e a Fig. 19).

Palco 6) *Fonte dos Rios, Gian Lorenzo Bernini (Roma, 1648-1651);*

Esta fonte é uma espécie de montanha rochosa, turbulenta, agreste, em forma de pirâmide. Nela, Bernini esculpiu quatro divindades fluviais: apresentamos aqui um pormenor que nos interessa particularmente (Fig. 20).

Segundo Jean Rousset, o melhor dia para se visitar a praça é num dia com muito vento²⁸⁷. Concordamos. O véu que tapa a cara da possante divindade marinha, foi o vento que o arrastou pelos ares? Estará ele a tentar puxá-lo para desimpedir a sua visão, ou simplesmente a não querer ver o que o rodeia?

Este registo (magnífico, cinemático) foi o barroco que Luís XIV recusou. É facto assente que tudo o que tenha medidas absolutistas, punitivas, atrai a repressão, o abafamento, e “atrofia”²⁸⁸ tudo o que é singular. Hauser fez notar uma grande verdade: a arte absolutista torna-

²⁸⁶ Baltasar Gracián - *Oráculo Manual e Arte de Prudencia*, p. 585. Aforismo número 300.

²⁸⁷ Jean Rousset - *La Littérature de L'Âge Baroque en France*, p. 165. Tudo parece agitado pelo vento (até mesmo a própria fachada de Borromini que circunda a escultura).

²⁸⁸ Arnold Hauser - *O Conceito do Barroco*, p. 53.

se “clara e precisa como um decreto”²⁸⁹. Mas Foucault contrapõe uma outra que é inegável: “o poder produz”²⁹⁰.

Face às várias «pregas» do barroco (feitas de ar, feitas de fogo!), feitas de múltiplos panejamentos que insistem em estar presentes (quando talvez fossem desnecessários), feito de melodias infinitas e de uma constelação de espelhos, perguntamos: que *não* pode o artifício? Ele, que sabe ocultar-se a si mesmo? Não será ele a lei máxima do Barroco, o seu mestre?²⁹¹

Palco 7) O Barroco não sabe o que quer²⁹²;

No prefácio de 1954 da sua *História Universal da Infâmia*, Jorge Luis Borges diz com agudeza que o barroco é o estilo que deliberadamente esgota as suas possibilidades, e acrescenta depois: “eu diria que é barroca a etapa final de toda a arte, quando esta exhibe e delapida os seus meios”²⁹³.

O Barroco, para Borges, é portanto um estilo *intelectual* que sabe bem o que procura, e que talha, e corta (como se de um diamante se tratasse) o seu próprio pensamento. Diríamos nós: que vê o artifício naquilo que ele é — um mero truque, ou, para utilizar uma palavra que começa a ser muito utilizada na época, um estilo que consegue ver através da “tramóia”²⁹⁴.

²⁸⁹ Arnold Hauser - O Conceito do Barroco, p. 54.

²⁹⁰ Michel Foucault - Surveiller et Punir, p. 227. Em termos artísticos, o Rei preferiu Tasse, Guarini e os marinistas (Jean Rousset na obra já citada, p. 238). É verdade que as medidas que impôs aos seus trabalhadores eram “draconianas”, mas o certo é que da *Saint-Gobain* saíram espelhos perfeitos, sem vestígios de veios, nuvens, gordura, lágrimas, ou fibras de metal que comprometessem todo a sua delicada feitura; sobre este último aspecto ver Melchior-Bonnet - The Mirror, p. 35-69.

²⁹¹ Veja-se a obra de Jean Starobinski - D’Artífices en Edifices, e de todo o *tour* visual que o autor fez com obras barrocas e a ideia de artifício. Só que o relacionou sempre com um percurso apegado ao sensual...

²⁹² Eugénio D’Ors - O Barroco, p. 25. Com toda a paixão que sente pelo tema, este autor oferece-nos um exemplo maravilhoso: um anjo que não sabe o que quer... que levanta o braço, mas baixa a mão.

²⁹³ Jorge Luis Borges - História Universal da Infâmia, p. 9.

²⁹⁴ Maravall - A Cultura do Barroco, p. 317. Palavra que designava artifícios, invenções ou aparências, e que era amplamente utilizada pelos Jesuítas. As cartas dos Jesuítas testemunham que estes utilizavam a expressão, o recurso e o artifício (ver nota de rodapé 98 da mesma página do livro).

*

Como ler toda esta montagem barroca?

Luís XIV (1638-1715) é um rei que lembra um outro rei da farsa de Calderón:

*De tudo que o mar circunda
E quanto ilumina o sol
Sou eu o dono absoluto,
Sou o supremo senhor.*²⁹⁵

Afastar-se-á drasticamente, portanto, do muito humano Ricardo II de Shakespeare. Pois o poeta e dramaturgo inglês priva o ceptro, a coroa e a pomposidade ao seu «Rei», deixando o leitor na presença de um «rei» pouco influente.

Ernst H. Kantorowicz, em *The King's Two Bodies* (1957), fala dessa curiosa ficção elaborada por juristas da doutrina Tudor. Eles legislaram que o corpo do rei era gemelar: de facto, havia dois corpos incorporados numa única pessoa: um “corpo natural”, corruptível (sujeito às enfermidades da velhice ou à “imbecilidade” própria da infância), e um “corpo político”, imortal: um Rei que, legalmente, nunca poderia morrer. Sabemos que Shakespeare dará grande importância à cena em que o seu rei se vê ao espelho e constata que o que o espelho lhe reenvia já não corresponde à experiência interior que tinha de si mesmo, fazendo-o dizer com incredulidade:

*Was this the face?
That every day under his household roof
Did keep thousand men?*²⁹⁶

²⁹⁵ Calderón de La Barca - O Grande Teatro do Mundo, p. 37.

²⁹⁶ William Shakespeare cit. por Ernst H. Kantorowicz - Shakespeare: King Richard II, p. 39.

E como quer desligar-se desse passado, parte o espelho (significando talvez querer destruir o seu próprio passado) — ou seja, parte o seu “corpo político”. Kantorowicz afirma que este gesto “corta com qualquer possibilidade de dualidade”²⁹⁷. Ricardo II terá preferido o pó e o esquecimento, Luís XIV o ceptro, a coroa... e o espelho *intacto* (segredo que roubou a Veneza)²⁹⁸.

Vejam: um *belo pavão rodeado de espelhos*²⁹⁹. Saberá ele o que fazer quando o pano desce, o fogo de artifício acaba e seu papel finda? Continuará, mesmo assim, o jogo, o *divertissement*?

Movendo-se entre um “Teatro de verdades”³⁰⁰ ou um teatro de ficções, através de um rosto ou uma de máscara, do ser ou do parecer, podemos afirmar que este espelho:

1) não era **mudo** (como o espelho do Padre António Vieira). Citamos Melchior-Bonnet: numa sociedade apaixonada pela galanteria, o espelho ganhou o lugar de companhia: “tinha olhos, um olhar por vezes indiscreto, e falava”³⁰¹.

2) era, miticamente, **panóptico**, e pode ser considerado como uma perigosa arma política;

3) era **rabeliano** (porque não conseguia viver senão imerso e «engolido» por espelhos³⁰²);

²⁹⁷ E. H. Kantorowicz – The Shakespeare: King Richard II, p. 40.

²⁹⁸ Os espelhos venezianos eram notavelmente superiores aos franceses, e o rei era um grande e incansável gastador desses objectos luxuosos; Colbert – seu ministro das finanças – para manter a sua teoria de mercantilismo que requeria que todos os objectos que decorassem o palácio de Versalhes viriam de França, decide fundar uma grande fábrica (a *Saint-Gobain*, que ainda hoje existe) com 600 artesãos que soubessem atingir a mesma perfeição dos mestres italianos da *Murano*, e contornar toda a difícil arte de produção envolvida na feitura dos mesmos.

²⁹⁹ Conta-se que, em 1686, o rei teve de atravessar a ponte de Notre-Dame na sua carruagem (isto depois de ter estado gravemente doente) e que os comerciantes de espelhos os colocaram nas montras, prestando-lhe assim a devida homenagem; ver Melchior-Bonnet - The Mirror, p. 78.

³⁰⁰ Melchior-Bonnet - The Mirror, p. 68.

³⁰¹ Melchior-Bonnet - The Mirror, p. 141.

³⁰² Veja-se o Gargântua de Rabelais, onde há 9332 espelhos para 9332 quartos (e onde o autor imaginou espelhos com a dimensão de um homem, antecipando numa centena de anos a sua descoberta); O inventário feito por Fouquet sob o reinado de

4) era **libertino** (e utilizamos este termo no sentido dos libertinos que se regem por leis muito *rígidas* de conduta)³⁰³; e lembra – facto peculiar – o moralista Séneca, sobretudo quando este afirma que o destino de Hostius Quadra foi demasiado “suave”: este deveria ter sido “imolado em frente ao próprio espelho”!³⁰⁴

*

É verdade que nos basta um pequeno e brusco gesto para rebentarmos facilmente essa «bola de sabão» que isola todo e qualquer artifício.

Acreditamos que o homem barroco sabe perfeitamente onde é que o artifício está, e não se deixa iludir. Consegue ver claramente o logro: mas prefere ignorá-lo, e, educadamente, sem nunca perder a compostura, deixá-lo passar.

(Fig. 21)

Luís XIV contou 563 espelhos, facto absolutamente invulgar na época, dada a ainda raridade do objecto; Cf. Sabine Melchior Bonnet - *The Mirror*, p. 37.

³⁰³ E as *Ligações Perigosas* de Choderlos de Laclos sobrepõem-se a quaisquer 120 Dias de Sodoma por uma única razão: a dissimulação, o fingimento, a frivolidade, a conspiração e a intriga. Em ambos os casos, no entanto, a ideia de «excesso» de sensações é errónea: é exactamente o oposto, uma estranha apatia que tudo consome.

³⁰⁴ Lucius Annaeus Seneca - *Natural Questions*, p. 160. Eugénio D’Ors também é de opinião que o Barroco é “libertino”, mas dá-lhe um significado diferente, porque o vê como oposição ao estilo normativo e autoritário do classicismo, como a “humilhação da razão” (ver Eugénio D’Ors - *O Barroco*, p. 87 e 89). O nosso caminho será outro, em tudo semelhante ao de Mario Perniola, quando este define o barroco como o lugar onde “o grande frio da apatia e o grande calor do arrebatamento poético” se cruzam (Razão e Irracional podem coincidir). Ver Perniola - *Enigmas*, p. 158.

O Espelho e o Tempo

Mas o tempo passou.

N. Silverstein, *A Árvore Generosa*³⁰⁵

Poderemos alguma vez prescindir do tempo?

Píndaro chamou-lhe acertadamente de “pai”: *pai de tudo quanto existe*.³⁰⁶

Ulisses, na sua maravilhosa viagem, contemplou admirado o pródigo pomar dos Feaces onde “há cachos de uvas verdes, cachos que amadurecem, uvas que são colhidas, outras que são postas a secar”³⁰⁷. Este pomar também dá pêras, maçãs, romãs, figos que duram um ano inteiro, amadurecendo nos ramos mas nunca apodrecendo nem caindo. “Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros./ A pêra amadurece sobre a pêra; a maçã sobre outra maçã;/ cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo”³⁰⁸. Tal não significa que haja uma abolição do tempo neste fértil lugar, mas antes uma simultaneidade de acontecimentos que ocorrem em “tempos” diferentes. Também nós somos feitos de “montagens” (fusões) de tempos distintos que se reúnem num mesmo instante numa única pessoa. O problema do tempo não é portanto um problema metafísico distante: toca-nos

³⁰⁵ Shel Silverstein - *A Árvore Generosa*, sem marcação de páginas. Talvez uma das mais belas histórias infantis sobre a passagem do tempo. Era uma vez uma árvore que amava um menino: o menino apanhava as suas folhas, colhia os seus frutos, subia pelo seu tronco e baloiçava nos seus ramos. Era uma árvore feliz. Mas o tempo... passou. O menino foi crescendo, e de todas as vezes que a foi revendo – cada vez mais espaçadas entre si – foi-lhe pedindo diversas coisas. A árvore, generosamente, vai-lhe dando tudo o que tem: primeiro maçãs (que ele vende), depois os seus ramos (constrói uma casa), depois o seu tronco (dele faz um barco). Despojada de tudo o que a fazia ser árvore, reencontra um velho – que ela chama sempre de “menino” – que lhe diz que o que precisa *agora* é de um sítio para descansar. E o menino/velho senta-se no seu velho toco, e a árvore fica novamente feliz.

³⁰⁶ Píndaro, II^a Ode Olímpica, em António Castro Caeiro - Píndaro, p. 42.

³⁰⁷ Pietro Citati - *Ulisses e a Odisseia*, p. 131. (Bibliografia capítulo I, Ulisses).

³⁰⁸ Homero - *Odisseia*, p. 119. Canto VII, 120-121. (bibliografia capítulo I, Perseu).

pessoalmente. “Cada gota de tempo me é preciosa”³⁰⁹, dizia um grande pensador: com ele fazemos coro.

Começamos então por falar do «tempo» dos deuses, onde voltamos a evocar Píndaro, desta vez nas *Nemeias*:

*Uma só é a raça dos homens e dos deuses.
Ambas respiramos, vindas da mesma mãe.
Porém, um poder bem distinto nos separa.
Um nada é: e o brônzeo céu, esse permanece
sempre seguro.
No entanto, algo nos aproxima dos imortais,
ou o espírito sublime
ou o corpo, apesar de não sabermos que caminho,
de dia ou de noite,
o destino traçou para nós percorrermos.*³¹⁰

Há uma distância imensa — irrecuperável — entre deuses e homens, que o escritor grego tão bem se apercebeu e que tão bem soube transformar em palavras: os Imortais nasceram para sempre, esse é o seu poder distinto. Os homens, ao invés, são voláteis, frágeis, sujeitos ao esforço, ao labor, à transpiração, à fadiga – e portanto «consumidos», «destruídos», «desgastados» pelo tempo voraz. Perante os deuses... nada somos.

Por outras palavras, a existência dos deuses homéricos desenrola-se num horizonte em que a morte é estranha: e se são deuses “activistas”³¹¹, como tendem a crer Giulia Sissa e Marcel Detienne, por certo os seus rostos não irão ficar sulcados de rugas. Citamos Sissa: “Os Olímpios não vivem, no entanto, numa eternidade imóvel, mergulhados numa luz límpida. É na continuação de uma continuidade

³⁰⁹ Santo Agostinho - O Homem e o Tempo, p. 311.

³¹⁰ Píndaro (Nemeias, VI, 1-7), cit. em Maria Helena da Rocha Pereira - Hélade, p. 173. (Bibliografia capítulo I, Perseu).

³¹¹ Marcel Detienne e Giulia Sissa - Os Deuses da Grécia, p. 20. Esta noção pressupõe que eles que não estão adormecidos e a contemplar os homens (ao longe, como Epicuro os caracterizou): agem, envolvem-se, tomam partido.

«efémera» que se renova dia após dia que eles desfrutam o seu afastamento da negra morte...”³¹²

Este “dia após dia” causa inicialmente alguma estranheza. Sendo os deuses eternos, também eles desfrutam do passar das horas, de um quotidiano? A autora afirma que a sua única medida de tempo vai do nascer ao pôr do sol (Sol e Aurora, Noite e Sono são figuras do tempo), e isso “aproxima-nos” deles, afirmamos nós.

Daremos apenas dois exemplos onde o tempo figura de forma exemplar, ambos nas *Metamorfoses* de Ovídio: o primeiro será de Aurora, no trágico dia em que o seu filho foi morto por Aquiles, e em que esta se recusa a mostrar as cores que habitualmente a caracterizam, “prolongando” a Noite:

*Viu, e aquela cor, com a qual as horas da madrugada
Ruborescem, empalideceu, e o céu ocultou-se atrás das nuvens.*³¹³

O segundo exemplo virá no Livro XV, intitulado *O Discurso de Pitágoras*, uma longa e curiosa reflexão sobre o tempo, com a inevitável metáfora do rio (e da sua impossibilidade de imobilização do instante), das quatro fases do ano que imitam a própria vida, da degeneração da idade do ouro até à idade do ferro (breve evocação de Hesíodo); enfim, da transformação, do fluir imperioso de determinadas formas para outras:

*O que é Tebas, a dos filhos de Édipo, senão um nome?*³¹⁴

Tudo passa. A morte é cessar de ser uma coisa para passar a ser outra, num ciclo eterno que nada tem de dramático. Longe vai o tempo em que uma mãe sufocava por ter dentro de si filhos que a comprimiam por não terem espaço para virem à luz do dia e terem existências

³¹² Marcel Detienne e Giulia Sissa – Os Deuses da Grécia, p. 56.

³¹³ Ovídio - *Metamorfoses*, p. 326. Livro XIII, 581- 582. (Bibliografia capítulo I).

³¹⁴ Ovídio - *Metamorfoses*, p. 376, 429.

autónomas; ela própria não tinha espaço, Úrano (o Céu) estava sempre deitado em cima dela, e, como ela, era muito grande. Esta mãe (*Geia*, a Terra) decide acabar com a humilhação que o pai dos seus filhos a sujeitava, e concebe um plano que vai ser levado a cabo pelo seu filho mais novo, o único que ousou enfrentar o pai. “Cronos de pensamentos tortuosos”³¹⁵, deus cruel e cheio de manha, corta os órgãos sexuais do pai com uma *harpé* de aço: Úrano soltou urros de dor e foi fixar-se no topo do mundo. Crono separou desta forma o pai da mãe (o céu da terra), criando entre eles um espaço livre, onde os seres poderiam respirar, viver e gerar. *khronos* (o Tempo) libertou *Crono* (O Deus)³¹⁶. O tempo abre-se agora a uma sucessão de gerações³¹⁷.

Tiquetaque, Tiquetaque, Tiquetaque: o relógio, com o seu compasso rítmico, sonolento, lembra-nos que nem todos se alimentam a néctar e a ambrósia — o único alimento dos deuses imortais —, e que nem todos podem fugir à sujeição ao tempo³¹⁸.

Há três tempos que conseguimos enunciar: o *tempo dos deuses* (“a eternidade onde nada acontece, tudo existe já nela e nada desaparece”³¹⁹); o *tempo dos homens* (um tempo linear, que vai sempre na mesma direcção: nascimento, crescimento, envelhecimento e morte; poderemos também pensar numa cadeia sucessiva de seres: Laertes/Ulisses/Telémaco...); e um terceiro tempo que é *circular* (Vernant lembrará como exemplo o fígado de Prometeu, que é devorado

³¹⁵ Hesíodo - Teogonia, p. 45.

³¹⁶ Cf. Pierre Grimal - Dicionário de Mitologia Grega e Romana, p. 105.

³¹⁷ Crono une-se a Reia (uma espécie de “duplo de Geia”), mas está consciente do próprio perigo que corre: ser vítima de um dos seus próprios filhos. Toma as suas precauções: sempre que tem um filho, engole-o, colocando-o no seu próprio ventre. Segundo Vernant, Crono é não só o primeiro rei dos deuses mas “o primeiro político”, “o primeiro a pensar de maneira astuta com medo de ser desapossado do seu ceptro”. Como se sabe, não conseguirá fugir da sua dívida às Erínias (divindades da vingança por crimes cometidos contra consanguíneos). A sua soberania tem um fim e um nome: Zeus. Ele dominará o tempo daí em diante. Ver Jean-Pierre Vernant - O Universo, os Deuses e os Homens, p. 32 e 39.

³¹⁸ Há o caminho inverso, que raramente é falado: aqueles que desejariam ser mortais e não o são, como Íxion (condenado a andar atado a uma roda em chamas que gira eternamente no Tártaro) ou Sísifo, que empurra um rochedo até ao cimo da montanha – ele, claro, cai – e é obrigado a recomeçar sempre o mesmo penoso trabalho.

³¹⁹ Vernant - O Universo, os Deuses e os Homens, p. 77.

de dia pela águia de Zeus e que pela noite torna a crescer³²⁰), semelhante aos movimentos dos astros que regressam sempre ao mesmo ponto de partida: *a imagem móvel da eternidade imóvel*³²¹.

*

O espelho, a vela, a ampulheta, relógios de areia, clepsidras, flores, bolas de sabão, esqueletos, crânios, lagartas, borboletas, muletas, matéria em decomposição: tudo símbolos da passagem do tempo e da fragilidade da vida que parecem perseguir (de forma por vezes mórbida e tenebrosa) o barroco. E como poderemos esquecer esse outro sinal característico de velhice muito utilizado neste período: a foice e a gadanha?

Erwin Panofsky, em *O Pai Tempo* (1939), compara a parecença entre *Chronos* (expressão grega para tempo) e *Kronos* (Saturno romano, o mais velho dos deuses), e defende que estes atributos específicos dados ao tempo poderão ter sido introduzidos neste período tendo em conta este mais velho membro do panteão grego e romano, que, como patrono da agricultura, trazia geralmente uma foice. Como tal, as imagens e concepções antigas do Tempo como *Kairos* (momento decisivo que marca um ponto crucial na vida dos seres humanos, ilustrado pela figura da Oportunidade) ou *Aion* (princípio divino da criatividade eterna, ilustrado por atributos de poder cósmico) são substituídas por símbolos de decadência ou destruição que visam realçar o seu significado temporal. Panofsky conclui: “Mas nenhum período esteve tão obcecado pela profundidade e pela amplitude, pelo horror e pelo sublime do conceito de tempo como o Barroco, a época

³²⁰ Vernant, *O Universo, os Deuses e os Homens*, p. 77. A história de Prometeu, e da sua astuta divisão das carnes de um touro, marca o início de um novo tempo: a separação do mundo dos deuses do mundo dos homens. Zeus escolhe o naco com o aspecto mais atraente (gordura branca que esconde apenas os ossos) ficando os homens com as peles do animal esfolado, contendo no interior belos nacos de carne suculenta. Como castigo pela partida, torna-se ele próprio alimento da águia de Zeus.

³²¹ Vernant - *O Universo, os Deuses e os Homens*, p. 77.

em que o homem enfrentou o infinito como qualidade do universo, em vez de ser uma prerrogativa de Deus.”³²²

Mas Deus continuará por lá, como defende Philippe Ariès: “Com melancolia e amargura, a sensibilidade barroca regista o facto que a vida é vazia. Apenas Deus e a religião podem preencher esse vazio.”³²³

O tempo é o grande protagonista deste período, e nele irá brilhar. Todos os símbolos referidos tornam-se não só vivas imagens do efémero que somos, mas também do pó que iremos ser³²⁴. A morte esconde-se em todas as coisas que vivem, e alguns objectos eleitos — o espelho será apenas um deles — irão «congelar» no tempo a impermanência e indizibilidade desse mesmo tempo.

O tema das *vanitates* (ampliada pela tradição bíblica: *Vanitatum et omnia vanitas*³²⁵ [vaidade das vaidades, e tudo é vaidade], com os seus «discursos» persuasivos, moralizantes, pode ser visto como um “sismógrafo da(s) atitude(s) perante a morte”³²⁶, segundo afirmou Manuel Gantes. Nós diríamos que há vários pontos altos que anunciam algo de novo nesta relação espelho-morte³²⁷, mas que o pico desse sismo da evanescência do mundo – a verdadeira ruptura – estará, quanto a nós, em *Hans Burgkmair and His Wife* (1529), de Lucas Furtenagel³²⁸. Talvez por manter o enigma, a ambiguidade,

³²² Erwin Panofsky - O Pai Tempo, p. 81.

³²³ Philippe Ariès - *Omnia Vanitas*, p. 189.

³²⁴ Manuel Gantes, em *Vanitas*, divide estes símbolos em quatro grupos: símbolos da vida activa, do saber e do poder (livros, instrumentos artísticos ou científicos, dinheiro, ceptros, coroas, etc.); passatempos/frivolidades (cartas de jogar, instrumentos musicais, cálices de vinho, espelhos); passagem do tempo (rosas murchas, ossos, velas e lamparinas, animais embalsamados, relógios, clepsidras) e símbolos de vida no além (ramos de oliveira). A mensagem de todos eles será: os prazeres terrenos são breves. Veja-se o texto de Ana Hatherly - *Representação do Tempo na Idade Barroca*, p. 91-104, onde a autora frisa que nem sempre a decifração das obras é tão simples como poderá parecer.

³²⁵ *Eclesiastes* 12:8, citado no texto de Liana De Girolami Cheney - *Vanity/Vanitas*, p. 884. O equivalente clássico desta frase remonta ao século VI a.C., a *Tales: homo bulla* (o homem é uma bolha). Veja-se também Ivan Gaskell - *The Image of Vanitas e o catálogo de John Ravenal - Vanitas*.

³²⁶ Manuel Gantes - *Vanitas*, p. 14.

³²⁷ Vejam-se as seguintes obras: Albrecht Dürer, *Allegory of Youth, Age and Death* (1520-1), desenho da colecção do British Museum; Hans Baldung Grien *Death and the Maiden* (c. de 1510), Kunsthistorisches Museum, Viena.

³²⁸ Este quadro condensa três ideias: ideia de *veritas* (verdade), de *vanitas* (vaidade) e de *prudencia* (prudência; o “Know thyself” inscrito na moldura do espelho). Encontra-se na colecção do Museu de Belas-Artes de Viena. Cf. Elaine Shefer - *Mirror/Reflection*, p. 602. (Bibliografia capítulo I, Perseu).

apresentando-nos um espelho do «futuro». Um casal faz-se retratar a olhar para um pequeno espelho convexo, mas este, ao invés de reflectir os seus rostos decide antes (por sua livre iniciativa), reflectir dois pequenos crânios. Se olharmos com alguma atenção reparamos na seguinte inscrição em alemão no topo direito do quadro (que traduzimos para português): “Tal era a nossa forma em vida; no espelho nada permanece para além disto.”

Será o reflexo por vezes mais verdadeiro que a própria realidade?

(Ver Fig. 22 e 23).

*

Desfaçamos alguns equívocos que a questão tempo provoca.

O tempo é um grande actor, que coloca sempre em cena os seus duplos, para nos ludibriar com as suas máscaras e tácticas falaciosas. Vemo-lo como “uma espécie de evidência familiar, um ser claro, uma realidade unânime. Adivinhamo-lo sempre, em nós, em redor de nós, secreto, silencioso, mas constantemente em acção, na folha que cai, na criança que nasce, na parede que decai, na vela de aniversário que se sopra, no amor que começa, nesse outro que desvanece”³²⁹. Mas o que flui no tempo (os fenómenos que o vestem, digamos assim), não pode ser equiparado ao que o tempo é. Assim, atributos como a mudança, o devir, o movimento, a repetição, a sucessão ou a morte – e podemos ver esta última como a sua última roupagem – são desdobramentos do tempo e falham a missão de nos apresentar o tempo sob o seu aspecto ontológico (como é em si mesmo).

Um ponteiro que continuamente gira em redor do seu eixo para nos dar as horas, minutos, segundos – e que imediatamente associamos à definição «tempo» – só mantém o engano: “o tempo habita fora do

³²⁹ Étienne Klein - O Tempo, p. 13. Um magnífico e brilhante ensaio sobre o tempo.

relógio.”³³⁰ Nunca podemos vê-lo, nem cheirá-lo, escutá-lo ou tocá-lo: na verdade, percebemos apenas “os seus efeitos, as suas obras, os seus adornos, as suas metamorfoses (...)”³³¹. Mas em nenhuma delas este responsável pela sucessão dos instantes se deixa realmente *ver*.

Sintetizemos: o tempo é um ser que engloba três conceitos distintos (simultaneidade, sucessão e duração); possui uma paradoxal imobilidade (as coisas passam mas ele não); contrariamente a nós, o ontem/hoje/amanhã são para ele momentos equivalentes. Para o apreendermos, temos de recorrer não ao curso do tempo (as propriedades do tempo que passa), mas à “flecha do tempo”³³² (o que ele tem de inabalável, de constante), segundo nos diz o físico Étienne Klein.

A muito antiga querela Ser Vs Devir (Parménides Vs Heraclito) reemerge. Para o primeiro pensador, tudo podia ser descrito a partir do conceito de imobilidade (o devir era ilusório; esta é a posição que é tomada pelos físicos actuais, seduzidos pela tranquilidade da invariância); para o segundo tudo era móvel, não se podendo imaginar um ponto fixo para avaliar as mudanças produzidas no mundo (tudo é devir). O tempo do ponto de vista da física é-nos distante e estranho (cada vez mais, se pensarmos na incompreensível física quântica); ela diz – postula – que, com o tempo, *nem tudo passa!*

Neste mesmo momento, ocupamos um determinado espaço e tempo precisos. Os dois estão sempre acoplados: tal deve-se a uma descoberta efectuada em 1905 por Einstein (a teoria da relatividade), onde este físico defendeu que o tempo físico não é newtoniano (ou seja, absoluto³³³). O que está para nós presente num determinado momento já não existe ou ainda não existe para um observador que se desloque em direcção a nós. Consequência: é impossível definir um instante presente. O tempo torna-se mais pessoal, relativo ao

³³⁰ Étienne Klein - O Tempo, p. 15.

³³¹ Étienne Klein - O Tempo, p. 15.

³³² Klein - O Tempo, p. 33.

³³³ Einstein partiu da descoberta que a velocidade da luz é a mesma para todos os observadores. Por outras palavras, a palavra “agora”, que era vista como transparente e “clara” – o que se passa *agora* para mim passa-se *agora* para todos os observadores do Universo – nunca mais iria ser a mesma.

observador que o mede. Cada observador tem a sua própria medida de tempo que “depende do local onde está e da maneira como está a mover-se”³³⁴.

O objecto quadrimensional espaço-tempo³³⁵ afecta e é afectado por tudo o que acontece no universo: é um objecto dinâmico. Se o primeiro termo (o espaço) aparece como local de liberdade (podemos ir e vir em todas as direcções), o segundo (o tempo) encarcera-nos ao presente. Convém lembrarmo-nos que “qualquer trajecto efectuado no espaço é cronofágico”³³⁶ (nada se desloca num nada de tempo); espaço-tempo estão agora indelevelmente ligados.

Ninguém terá levado o problema insondável da essência do tempo tão a peito como Santo Agostinho. O bispo de Hipona foi dos primeiros a aventurar-se a afirmar que qualquer tentativa de medir o tempo está condenada a colapsar: pois quem é que pode, realmente, medir o tempo que passou ou o tempo futuro que ainda não chegou? Estes não se podem medir porque não existem! Apenas o “espírito” pode medir o tempo: *Em ti, meu espírito, meço os tempos!*³³⁷ É impressionante constatar como Santo Agostinho ousou pensar (de forma quase «revolucionária») num tempo psicológico, duma duração interior presente na nossa memória. Umberto Eco verá esta medida não métrica como um “audacioso *coup de théâtre*”³³⁸ deste pensador.

Este teólogo conseguiu traduzir a experiência *humana* do tempo de forma brilhante, instituindo três desdobramentos do presente: o presente das coisas passadas (a memória), o presente das presentes (a atenção, que liga passado e futuro), e o presente das futuras (a expectativa). Citemo-lo:

³³⁴ Stephen Hawking - Breve História do Tempo, p. 47. Esta teoria tem implicações “reais”: se considerarmos dois gémeos que decidem ir viver para locais diferentes, um deles para a montanha e o outro para perto do mar, por exemplo, o primeiro iria envelhecer mais rapidamente que o segundo!

³³⁵ Onde três coordenadas definem a posição de um ponto no espaço e apenas uma marca um acontecimento no tempo.

³³⁶ Étienne Klein - O Tempo, p. 79.

³³⁷ Santo Agostinho cit. por Étienne Klein - O Tempo, p. 322.

³³⁸ Umberto Eco - Times, p. 12.

*Meço a impressão que as coisas gravam em ti [no espírito] à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois delas terem passado. Meço-a a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos.*³³⁹

Se é certo que só temos um tempo, ele nunca é o mesmo: o nosso “espírito” (consciência) projecta sobre ele uma miríade de inúmeros reflexos. O papel da memória é fulcral, e ainda hoje constitui um grande desafio em termos de estudo para as neurociências: como é que o cérebro apreende imagens, sons, odores e sabores, num registo multimédia que recupera mais tarde, na altura própria? Citamos António Damásio, que se aventurou na desconstrução desta complexa arquitectura cerebral: “Com o tempo, a recordação poderá desvanecer-se. Com o tempo, e com a imaginação de um fabulista, o material será embelezado, baralhado e voltará a ser ordenado num romance ou num argumento cinematográfico.”³⁴⁰ Muito mais haverá a descobrir nas nossas memórias de “efeito proustiano”³⁴¹.

A arte desafia, contesta – brinca – com o tempo.

Os artistas não conseguem antecipar nascimentos ou prolongar partos (como Hera faz), mas também dilatam e manipulam o tempo à sua maneira. Gostam das vestes do tempo e das suas várias máscaras. Há exemplos notáveis³⁴².

³³⁹ Santo Agostinho - O Homem e o Tempo, p. 323.

³⁴⁰ António Damásio - Uma Arquitectura para a Memória, p. 168.

³⁴¹ António Damásio - Uma Arquitectura para a Memória, p. 171. O autor recorre a Marcel Proust pela capacidade deste escritor em recordar contextos, e não apenas cenas isoladas.

³⁴² Lembraremos obras com as quais temos afinidades: as pinturas de Chirico (feitas de sombras), de Marcel Duchamp (feitas de “acaso” e do olhar do espectador), de Douglas Gordon (feitas de tempo dilatado), de Hiroshi Sugimoto (feitas de repetição serial), de Francis Alys (feitas num determinado... tempo); a lista poderia continuar... urge nomear um exemplo fundamental: a peça de John Cage intitulada 4'33'', que consistia no pianista David Tudor levantar a tampa do piano e sentar-se defronte dele durante 4 minutos e trinta e três segundos, sem tocar absolutamente nada. A peça era sobre o silêncio? Não; era sobre a impaciência e a irritação de quem tinha ido «ouvir» aquela peça. Esta obra nasce

Temos de ter em mente que todas as obras, sem excepção, instauram relações com o tempo³⁴³, embora haja algumas que nos façam pensar apenas e só nele [a respiração nos espelhos de Oscar Muñoz, por exemplo (Fig. 24)]; esta obra tira um grande partido do factor tempo, pois apenas é «accionada» com a nossa respiração sobre os espelhos circulares expostos: apenas por breves momentos temos consciência que o artista gravou outros rostos no metal, que se fundem perversamente com o nosso (rostos de pessoas que foram mortas de forma violenta). Constatamos que a obra também poderá remeter para uma antiga superstição associada ao espelho: quando havia um morto, colocava-se um espelho em frente à sua boca para ter a certeza que ele não embaciava, uma prova de que ele estaria mesmo... morto. Aqui o processo é semelhante: nós, os *não mortos*, iremos embaciar a sua superfície e vislumbrar de forma fugaz esses rostos incógnitos, que pouco nos dizem].

Seremos capazes de definir o “abismo”³⁴⁴ que o tempo é?

A arte tentou várias vezes a sua sorte. E há sonhos ingénuos que continua a ter: o de se furtar ao tempo, passando uma rasteira à morte; o de fazer com que o tempo se detenha (como em casa do chapeleiro de Alice, em que são *sempre* cinco horas da tarde, hora do chá, e se esvaziam e enchem chávenas); o almejar ser imortal, como os *struldbrugs* de Swift³⁴⁵; ou simplesmente, crer possuir o dom de Funes³⁴⁶.

do tédio de esperar por uma determinada acção: e é perante este desespero, que, provavelmente, mais conseguimos sentir um tempo em estado puro, porque na sua companhia... estamos sós.

³⁴³ Umberto Eco, no texto *O Tempo da Arte*, estabelece em que sentido é lícito falar de tempo numa obra de arte. Enumera dois tempos: o *tempo da expressão* (que por sua vez se divide em três factores: a expressão desenrola-se no tempo; requer um tempo de percurso; requer um tempo de recomposição) e o *tempo do conteúdo* (tempo do enunciado e tempo da enunciação). Lyotard dirá que há um tempo de produção da obra, um tempo de consumo, um tempo ao qual a obra se refere, um determinado tempo que demorou a chegar até nós, e o tempo que ela própria é; ver Lyotard - O Instante, Newman, p. 85.

³⁴⁴ Jean-François Lyotard - O Instante, Newman, p. 80.

³⁴⁵ Personagens inventados por Jonathan Swift em *As Viagens de Gulliver*, que não podiam morrer e que representavam uma imagem terrível da decadência humana. O narrador logo descobriu que ser imortal não era um sonho assim tão interessante... Ver Swift, obra citada, p. 280-291.

³⁴⁶ Personagem criada por Jorge Luis Borges em “Funes ou a memória”, que tinha uma memória “implacável”, uma percepção exacta do tempo, conseguindo

Para regressarmos à metáfora de onde havíamos partido — eterno retorno não do rio, mas da árvore — evoquemos um último exemplo: a árvore gigante do *Sequoia Natural Park*, com 84 metros de altura e a propecta idade de dois mil e seiscentos anos — companheira em tempos idos de Heraclito e de Parménides³⁴⁷, portanto —, totalmente alheia à impermanência ou à imobilidade do tempo. Sem dúvida que os seus inúmeros veios redondos acabarão por se tornar também eles “matéria entregue às suas próprias leis”³⁴⁸. Decerto haverá um menino que brinque à sua sombra, depois faça uma casa dos seus ramos, um barco com o seu tronco, e por fim se sente em cima do seu velho toco (mas não o mesmo menino da história, um outro).

Time is flowing in the middle of the night, dizia Tennyson³⁴⁹.

Não faz alarde da sua presença constante, não se detém, não fica suspenso como por vezes julgamos (ou quereríamos), não pode fazer “taquetique” (não é reversível). Está sempre vigilante — característica que partilha com os espelhos —, mesmo a meio da noite, quando todos dormimos e mergulhamos em queda livre nesse estranho reino da atemporalidade³⁵⁰ (Fig. 25). Invocamo-lo como a um ser familiar (“embora ninguém o tenha visto cara a cara e ele não dê sinal”³⁵¹), mas seria mais correcto falar dele como um ser abstracto.

O «coração» do tempo nunca faz pausas, nunca pára de bater, palpitando de vida.

reconstituir por vezes um dia inteiro (sendo que demorava um dia inteiro para tal empresa). Ver Borges - Obras Completas, p. 503-509 (vol. I). Há uma obra de Douglas Gordon que é um exemplo maravilhoso de tal feito: ele tenta recordar e escrever os nomes de todas as pessoas com quem já se cruzou na sua vida; ver *List of names* (1990 – *ongoing*).

³⁴⁷ O responsável por esta associação surpreendente é Max Dorra em *Heidegger, Primo Levi et le Sequoia*, Gallimard, 2001; é citado por Étienne Klein - O Tempo, p. 39, nota de rodapé 21.

³⁴⁸ Marguerite Yourcenar - O Tempo, esse Grande Escultor, p. 52.

³⁴⁹ Lord Alfred Tennyson cit. por Jorge Luis Borges - O Tempo, p. 208. (vol. IV)

³⁵⁰ Veja-se Maria Zambrano - A Atemporalidade, p.55-90.

³⁵¹ Étienne Klein - O Tempo, p. 17.

CAPÍTULO II

O SONHO DE PLATÃO

A Dualidade Especular

Todas as coisas conhecidas têm um número. Porque nada pode ser pensado nem conhecido sem o número.

Heraclito³⁵²

*Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in
heaven:
We know her woof, her texture; she is
given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed
mine...
Unweave a rainbow...*

John Keats, *Lamia*³⁵³

Tudo começa com Platão, pelo menos no que à “fria filosofia” diz respeito. O escritor Giorgio Colli diz-nos que as origens da filosofia grega (e portanto de todo o pensamento ocidental) são

³⁵²Fragmento de Heraclito de DIELS cit. por Simone Weil - A Fonte Grega, p. 163.

³⁵³John Keats - *Lamia*, p. 431.

“misteriosas”³⁵⁴. Nós arriscamo-nos a colocar a seguinte hipótese: no princípio... era a sombra da caverna.

Sombra e filosofia platónica podem ser definidas por um conceito comum, o de falta. Como definir sombra? Como uma *falta de luz*. Já Platão defende que o seu próprio pensamento pode ser encarado como uma *falta de conhecimento* (designa-a de «philosophia», amor da sabedoria, em oposição à «sophia» que o precedeu, época dos grandes sábios). O fim da filosofia surge então como “nunca detido”³⁵⁵: é uma procura, um cuidar, um dedicar-se à verdade.

O único ser capaz de *fazer sombra* a este filósofo não era o seu promissor discípulo (Aristóteles), nem os persuasivos sofistas (que arduamente carregavam o fardo da sua eloquência), nem mesmo o seu adorado e estranho mestre (Sócrates). O inimigo de Platão era Homero. Citamos Roberto Calasso: “Toda a República de Platão pode ser interpretada como a encenação da disputa entre Platão e Homero, uma disputa que nunca se concluiu e que ainda hoje guia invisivelmente as nossas palavras”³⁵⁶.

Platão, na realidade, gladiava-se com um fantasma — três séculos os separavam³⁵⁷ —, e podemos antever a sua maior angústia: conseguiria chegar a Filosofia (com o número, a regra e a linha) até onde chegava a poesia com a mera palavra encantatória? Poderia alguma vez *suplantá-la*? Ficaria realmente Homero à porta da sua “justa”, “bela” e “boa” cidade?

Qual a real razão para a sua guerra aberta aos poetas? Acreditamos que o seu ataque não visava os poetas em si (apesar de detectarmos um certo ressentimento em todo o seu discurso; talvez a

³⁵⁴ Giorgio Colli - La Naissance de la Philosophie, p. 15. Este autor valoriza o “tronco” que precedeu Platão: Heraclito, Parménides, Empédocles, que muito contribuíram para fazer da filosofia a criatura compósita que hoje conhecemos.

³⁵⁵ Maria Filomena Molder - Escutaríamos nós um carvalho ou uma pedra, se eles dissessem a verdade?, p. 79. Fica a ideia da impossibilidade de traçar limites precisos ao horizonte da filosofia.

³⁵⁶ Roberto Calasso - O Terror das Fábulas, p. 101.

³⁵⁷ Esta margem de três séculos não é um número preciso, já que a datação das obras de Homero (e consequentemente da sua vida/morte) está envolta em controvérsia. Aponta-se a *Odisseia* como sendo do início do século VII e a *Ilíada* poema do século VIII (ver introdução de Frederico Lourenço a ambos os poemas). Platão morre a 348-347 a. C.

sua consciência indicasse que eles tinham clara vantagem e supremacia em termos estéticos³⁵⁸), mas o que eles representavam como mestres educadores da Grécia. As suas razões condenatórias eram, portanto, metafísicas. Os poetas não instruíam — antes pelo contrário, corrompiam a nossa mente, comprometendo a ordem da *polis* —, seduziam-nos com “fábulas falsas”³⁵⁹ que eram indecorosas, pois retratavam os deuses de forma pouco abonatória³⁶⁰. Platão não permite tais atitudes danosas: “tudo o que é relativo a divindades e deuses é totalmente alheio à mentira”³⁶¹. Mas não era só essa a razão dos poetas não serem bem-vindos.

Segundo Eric Havelock, no seu *Preface to Plato* (1963), o ataque de Platão é dirigido ao sistema educativo vigente, totalmente centralizado na cultura oral (ou seja, na memorização e na mera repetição). Ele queria propor uma ruptura com esta cultura existente, a que pertencia o grande poeta Homero (o “enciclopedista”³⁶²), pois acreditava que a poesia colocava um perigo moral/intelectual, confundia os valores do homem e retirava-lhes qualquer perspectiva sobre a verdade. O que Platão almejava, segundo este autor, era rejeitar esta tradição, e afirmar a psicologia do indivíduo autónomo, a afirmação de um sujeito pensante:

(...) a convicção que “eu” sou uma coisa e a tradição outra;
que “eu” posso distanciar-me da tradição e examiná-la, que “eu”
posso e devo quebrar o feitiço da sua força hipnótica.³⁶³

³⁵⁸ Iris Murdoch, no seu divertido diálogo *Acasto*, coloca mesmo um dos personagens a dizer que Platão detesta a arte por inveja. “Tem inveja dos grandes poetas, porque gostaria de ser um deles”. Ob. cit., p. 70.

³⁵⁹ Platão - A República, p. 87. Livro II.

³⁶⁰ Para Platão, e segundo Harold Bloom - Onde Está a Sabedoria, p. 48, “Os deuses deveriam ser livres da luxúria, do furor, da inveja, e de tudo o mais o que nos interessa no Zeus de Homero”.

³⁶¹ Platão - A República, p. 98. Livro II.

³⁶² E. Havelock - Preface to Plato, p. 49. A expressão é irónica, pois sabemos o que Platão pensava do saber “enciclopédico” que atribuía aos sofistas e aos demagogos. No *Fedro*, e segundo a lei de Adrasteia (poder ao qual ninguém consegue escapar, o Inevitável), estes ocupavam o penúltimo lugar. O último pertencia aos tiranos, o primeiro aos filósofos. Ver p. 64 do livro citado, 248d-249a.

³⁶³ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 199.

Tudo isto produz uma pequena «revolução»: torna-se possível identificar o sujeito em relação ao objecto pelo simples facto que deixa de haver identificação. E este ponto é fundamental:

*a concepção de “eu a pensar sobre Aquiles” ao invés de “eu a identificar-me com Aquiles” nasceu.*³⁶⁴

Se queremos acompanhar as propostas de Platão, teremos de nos situar na passagem do *mundo-imagem* do épico para o *mundo-abstracto* da descrição científica³⁶⁵, onde o poder de pensar, de calcular, de conhecer é agora totalmente distinto de uma capacidade de ver, ouvir ou sentir³⁶⁶. Nasce assim o discurso conceptual.

Platão queria portanto derrubar o grande poeta grego — o *seu* próprio inconfessado mestre? — numa batalha espiritual. A palavra *magô, bruxo*, é aqui essencial: “é ela que define o inimigo, seja ele deus ou poeta”³⁶⁷. Ele quer que o reino da imutabilidade perca sobre o da metamorfose (desses deuses que ele recusa veementemente como sendo “feiticeiros que mudam de forma” ou “seres que nos iludem com palavras e actos”³⁶⁸). Os deuses merecem ser tratados com dignidade. A poesia é então vista por ele como “sedução” e “dano”³⁶⁹.

É bem conhecido o mural intitulado *A Escola de Atenas*³⁷⁰ onde Rafael representa vários pensadores, mestres longínquos, supostamente apanhados desprevenidos numa alegre reunião da Academia. O pintor retrata Platão no único gesto capaz de “denunciar” a sua doutrina filosófica: a mão direita está fechada, mas o dedo indicador aponta para cima (para a abóbada do tecto? Para o mundo inteligível? Para a saída da caverna pelo filósofo?). O gesto que não lhe associaríamos tão facilmente mas que é, de facto, revelador da «sua» verdade é o *gesto*

³⁶⁴ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 209.

³⁶⁵ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 258-9.

³⁶⁶ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 206.

³⁶⁷ Roberto Calasso - O Terror das Fábula, p. 103.

³⁶⁸ Platão - A República, p. 98. Livro II.

³⁶⁹ Platão - A República, p. 470 e 472. Livro X.

³⁷⁰ *A Escola de Atenas* (1509-1510), fresco com 5x7m, Palácio Apostólico, Vaticano, Roma.

iconoclasta, inaugurador da metafísica, como Jacqueline Lichtenstein tão bem observou. Citemo-la:

*Excluída do reino da metafísica, deposta de qualquer posição real, a imagem encontrou-se reduzida, pelo mesmo acto que permitiu a constituição de um discurso filosófico, de mais não ser que um simulacro sobre as paredes de uma caverna, apenas uma sombra. Mas ela não foi suprimida, assombrando a filosofia desde então, como a figura do morto assombra o criminoso: como uma sombra, precisamente.*³⁷¹

Demos aqui um salto da poesia para a «imagem» (que terá uma definição mais ampla), mas o fundamental mantém-se: novamente a «sombra» que parece não dar descanso a Platão.

Tentemos agora resumir brevemente as razões do seu ataque feroz ao que decidimos chamar de “ficção da imagem” (e onde incluímos as “artes miméticas” como a poesia e a pintura, que Platão pressentiu terem analogias entre si, mas que também pode ser extensível à própria escrita ou à música). Veremos que até somos tentados, em alguns pontos, a concordar com a sua hábil argumentação.

Através da ficção da imagem:

1) *Deixamos de pensar.*

A imagem é a antítese da ciência, pois corrompe o intelecto. Ficamos emocionalmente presos (possuídos) pelas suas ladainhas que nos enfeitiçam, distraem, arrepiam, hipnotizam e, pior, suspendem as nossas operações racionais e críticas, permitindo que mergulhemos no mundo das aparências fabricado pelo seu autor.

A produção de simulacros, aos olhos de Platão, teve sempre “uma manifestação mágica, taumatúrgica”³⁷². Mas toda esta ficção mais não é que um “perfume sem essência, que transforma a ordem em adorno, o cosmos em cosmética”³⁷³, como afirmou o filósofo Jacques

³⁷¹ Jacqueline Lichtenstein - *La Couleur Éloquente*, p. 9.

³⁷² Jacques Derrida - *La Pharmacie de Platon*, p. 174.

³⁷³ Jacques Derrida - *La Pharmacie de Platon*, p. 177.

Derrida. Deixemos Platão falar por si: “todas as obras dessa espécie [de carácter mimético] se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes”³⁷⁴.

Platão propõe um novo discurso, uma nova *experiência* do mundo: “reflexiva, científica, tecnológica, teológica, analítica.”³⁷⁵

2) *É-nos dada uma visão mono focal e contraditória.*

O pintor apresenta-nos o objecto pintado de um determinado ponto de vista por ele escolhido, controlando o aspecto do que é representado e do que nos é dado a ver: engana-nos com a sua visão mono focal. Citamos a pergunta de Sócrates no Livro X, ao tentar encaminhar o interlocutor para a questão da pintura ser a arte de imitar a realidade como ela é ou *em aparência*: “(...) se olhares para uma cama de lado, se a olhares de frente ou de qualquer outro ângulo, é diferente de si mesma, ou não difere nada, mas parece distinta?”³⁷⁶

Imaginemos agora um enredo criado por um poeta, onde nos debatemos com características contraditórias: um herói pode agora ser «bom», mas daqui a um bocado passa a ser «mau»: ou seja, falha um padrão de “bondade” no abstracto. O que faz à *psyche* dos ouvintes? Identificamo-nos totalmente com o que está a ser dito, e portanto tornamo-nos também bons ou maus consoante a situação que nos é apresentada. Não há qualquer consistência, apenas irracionalidade. Platão quer ir mais além das proporções ou propriedades que constantemente mudam (que são e não são ao mesmo tempo) e chegar ao “Ser em si”³⁷⁷, ao que “é”, e “é” para sempre.

3) *Aprenderemos realmente algo?*

Ensinar-nos-á a ficção da imagem qualquer coisa?

Dar-nos-á a arte conhecimento, ensinar-nos-á genuinamente? A imagem é produtora de opinião, não de ciência (por outras palavras, não de verdade, mas de aparência). Platão visa a excelência (a *verdade*

³⁷⁴ Platão - A República, p. 449. Livro X.

³⁷⁵ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 267.

³⁷⁶ Platão - A República, p. 455. Livro X, 598a-b.

³⁷⁷ Platão - A República, p. 264. Livro V, 480a.

total: o tal ideal de imutabilidade, generalidade, atemporalidade), e portanto a “opinião” não é suficiente, o objectivo final é a contemplação do mundo das Ideias. Será então correcto fazer eco com Panofsky: Platão atribui às artes o “delito de reter o olhar interior do homem no âmbito das imagens sensíveis”³⁷⁸.

Platão precisa de afirmações categóricas, de normas, da lei verdadeira, e isso é algo que a ficção da imagem não lhe pode dar.

*Alguma coisa fica do que Platão disse*³⁷⁹, decerto.

As implicações do que acima foi dito são de extrema importância: a ficção da imagem é banida porque Platão via nela um enorme perigo, um enorme poder que ele não saberia domar ou domesticar, e a solução que encontra é escorraçá-lo completamente da sua cidade ideal (e será esta apenas um símbolo da alma, como defende Simone Weil? Custa-nos a crer em tal). Platão não está louco quando proíbe os poetas de se aproximarem das suas muralhas, pelo contrário, está extremamente lúcido: foi um dos raros pensadores que “levou as imagens a sério, ou seja, crendo na força do seu poder”³⁸⁰. E este é um pensamento reconfortante: a ficção que toda a imagem representa — no final — ganha.

Antes de avançarmos, queremos advertir que não somos os leitores «ideais» da *República*. Talvez pelo que alguns críticos chamaram de “ruído da ideologia”³⁸¹ que se faz por vezes sentir (só a profunda convicção que se está a “fundar uma cidade mais perfeita que tudo”³⁸² deixa-nos logo desconfiados, muito mais incomodados de que com a sua suposta “antipatia à democracia”³⁸³); pela adopção de uma hierarquia inflexível, tirânica, onde cada um ocupa um lugar muito preciso; por ser um diálogo que não tem a frescura de outros textos mais memoráveis (e até onde a figura de Sócrates — A grande ficção

³⁷⁸ Erwin Panofsky - *Idea*, p. 31.

³⁷⁹ Bertrand Russell - *A Utopia de Platão*, p. 109.

³⁸⁰ Jacqueline Lichtenstein - *La Couleur Éloquente*, p. 10.

³⁸¹ Andrew Ford cit. por Harold Bloom - *Onde Está a Sabedoria?*, p. 43.

³⁸² Platão - *A República*, p. 449. Livro X, 495 a.

³⁸³ R. C. Cross e A.D. Woozley - *Sun, Line and Cave*, p. 198.

platónica? — nos parece pouco convincente). A prosa límpida, viva, cintilante a que Platão nos habituou não está aqui (e é que com ela perdoaríamos-lhe tudo, até utopias políticas).

Seja como for, fica a certeza que a desmontagem deste texto tão antigo é absolutamente impossível. Ele está fechado numa redoma de imperceptibilidade que o próprio Platão anteviu em todo o texto escrito (que não pode nem responder nem perguntar, que não se pode defender, que necessita sempre da “ajuda” do seu autor³⁸⁴). A escrita, para Platão, e como defende Derrida, é *pharmakon*, “espaço de alquimia”³⁸⁵: remédio mas também veneno, droga. Como antídoto poderoso, a dialéctica, a lei, a filosofia³⁸⁶.

Seria contudo incorrecto não admitirmos também que, perante este seu texto, nos identificamos com Trasímaco, o «douto» sofista, perante a argumentação superior de Sócrates — suamos, coramos. A sua *Politeia*³⁸⁷ derrota-nos sem esforço.

É para lá que nos dirigimos agora, tentando reconstituir o caminho da detestada sombra para a amada claridade.

*

Sócrates dialoga com Gláucon, a sua «vítima»³⁸⁸, sobre um artífice extraordinário, capaz de executar todos os objectos, mas também modelar plantas e fabricar todos os seres animados, alguém que “faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no

³⁸⁴ Ver Platão - Fedro, p. 122, 275e. Esta estranheza da escrita é também partilhada com a pintura, ou seja, a total incompatibilidade entre escrita/pintura e verdade.

³⁸⁵ Jacques Derrida - La Pharmacie de Platon, p. 87.

³⁸⁶ O próprio método da dialéctica – um processo de discussão oral por meio de pergunta e resposta, aproxima-se de uma discussão real e contraria a rigidez do texto. Ver introdução de Maria Helena da Rocha Pereira à *República* de Platão, p. XXXIII.

³⁸⁷ Título original da obra, cujo sentido etimológico deriva de “constituição” ou “forma de Governo” de uma polis ou cidade-estado. Resumindo, aborda tudo o que diz respeito à vida pública de um Estado, incluindo os direitos dos cidadãos que o constituem.

³⁸⁸ Dizemos «vítima» porque não deixamos de pensar que o seu método para apurar a verdade lembra uma jibóia a aproximar-se da presa: circunda-a, rodeia-a, e depois estrangula-a sem dó.

Hades, debaixo da terra”³⁸⁹. Perante o espanto e surpresa do seu interlocutor, Sócrates diz-lhe que ele próprio seria capaz de executar tudo isso, não seria nada difícil, teria apenas de:

(...) *pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Em breve criarás o Sol e os astros no céu, em breve a Terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.*

- *Sim, mas são objectos aparentes, desprovidos de existência real.*³⁹⁰

O espelho torna-se, para Sócrates, a metáfora ideal para questionar a natureza da *mimésis* (a arte que simula e engana, o “teatro de sombras de fantasmas”³⁹¹, como Eric Havelock definiu tão difícil palavra), do que pode ser criado mas não é verdadeiro, pois como o próprio filósofo diz “faz o que não existe, e não pode fazer o que existe”³⁹² – como o trabalho de todos os artífices «imitadores» que enuncia de seguida (o pintor, o marceneiro, e o “corifeu”³⁹³ da tragédia). Podemos depreender que todos os produtos feitos pelas suas mãos são como as imagens especulares: um nada.

No espelho, não podemos ver mais que simples fenómenos (tudo o que os nossos sentidos podem apreender), porque é isso que o espelho produz: “o espelho reflecte, mas não reflecte o que é verdadeiramente”³⁹⁴, não é um “mediador da verdade”³⁹⁵, segundo constata Massimo Cacciari. No breve texto intitulado *El Espejo de Platón* (2000), este autor explora as consequências que advêm de tal facto: os fenómenos podem ser considerados como um “negativo”, uma “ausência”, o que não está efectivamente presente. É um fazer que não conduz à presença, mas um aparecer de *phantásmata* que ocultam o que é, no momento preciso em que dão a impressão de representá-lo. O próprio pintor *age* como o espelho, escondendo a ideia.

³⁸⁹ Platão - A República, p. 451.

³⁹⁰ Platão - A República, p. 452. 596e.

³⁹¹ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 25.

³⁹² Platão - A República, p. 452. Livro X, 597a.

³⁹³ Platão - A República, p. 456, 598e.

³⁹⁴ Massimo Cacciari - El Espejo de Platón, p. 61.

³⁹⁵ Cacciari - El Espejo de Platón, p. 61.

É neste sentido que este autor defende que o espelho de Platão “é cego”³⁹⁶: a sua imagem não olha para a ideia, não pressupõe nada verdadeiro, *não vê o que é. Parece ver: tal é a sua suprema aparência.*³⁹⁷ E continua com o seguinte encadeamento de pensamentos: o que aparece como *perceptum* é na realidade um *fictum* (e conhecer significa simplesmente descobrir esta ficção, o “carácter imaginativo” da percepção); tal “a ficção suprema dos espelhos”³⁹⁸: o que colocam em imagem não pode ser captado como percepção, pois toda a percepção se transforma em ficção; o que julgamos uma presença é uma ausência inalcançável. Cacciari conclui que o espelho platónico:

*Mostra-nos o negativo de toda a presença, a ficção de toda a manifestação, o ser fenómeno de toda a realidade – a lethe constitutiva de toda a alétheia.*³⁹⁹

Recuemos agora até ao Livro VII, tentando estabelecer um elo com o que já foi dito (as palavras «ludibriar» e «verdade» terão de estar presentes, pois são uma ponte entre as duas ideias). Platão recorre aqui a uma alegoria extraordinária que provavelmente tem raízes nos mistérios de Eleûsis e nos cultos antigos⁴⁰⁰, a alegoria da Caverna, para nos instruir sobre a sua teoria das ideias. Tentemos visionar o estranho quadro que nos é relatado, numa passagem que é sobejamente conhecida:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões, serve-lhes a iluminação de um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no

³⁹⁶ Cacciari - El Espejo de Platón, p. 65.

³⁹⁷ Cacciari - El Espejo de Platón, p. 66.

³⁹⁸ Massimo Cacciari - El Espejo de Platón, p.67.

³⁹⁹ Cacciari - El Espejo de Platón p. 68. A palavra em latim “lethe” pode ser traduzida por “apatia”, “letargia”, sendo que “alétheia” significa “verdade”.

⁴⁰⁰ Teoria defendida por Simone Weil - A Fonte Grega, p. 91.

*género dos tapumes que os homens dos «robertos» colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.*⁴⁰¹

Esses homens transportam ao longo do muro toda a espécie de objectos, tais como estatuetas de homens e de animais, feitas de pedra e de madeira, e uns fazem o seu caminho a falar, outros percorrem-no em silêncio. Estes prisioneiros que tomam por reais as sombras das figuras que passam (e que julgam que os ecos que ouvem são as suas vozes) são “semelhantes a nós”⁴⁰², diz enigmaticamente Sócrates.

Como interpretar esta alegoria? Será que ainda “Somos assim (e não fomos...)”⁴⁰³?

As implicações de toda esta doutrina «mística» é assustadora, e Simone Weil descreveu-as melhor que ninguém:

*Nascemos e vivemos na mentira. Só nos são dadas mentiras. Nós próprios cremos ver-nos a nós próprios, e vemos apenas a sombra de nós próprios. Conhece-te a ti próprio. Preceito impraticável na caverna. Vemos apenas a sombra do fabricado. Este mundo em que estamos e do qual vemos apenas sombras (aparências), é uma coisa artificial, um jogo, um simulacro. Oposição que merece consideração. O ser que é realmente ser, o mundo inteligível, é produzido pelo Bem supremo, emana dele. O mundo material é fabricado.*⁴⁰⁴

Vivemos num sonho permanente, temos mesmo “dependência total”⁴⁰⁵ em relação às sombras que vão passando na caverna. O que aconteceria se um dia soltassem um desses prisioneiros e o obrigassem a ir até ao exterior, na direcção da luz?

⁴⁰¹ Platão - A República, p. 315. Livro VII, 514a-b.

⁴⁰² Platão - A República, p. 316. Livro VII, 515a.

⁴⁰³ Simone Weil - A Fonte Grega, p. 89.

⁴⁰⁴ Weil - A Fonte Grega, p. 91.

⁴⁰⁵ Weil - A Fonte Grega, p. 92.

Platão evidencia de forma clara que essa «ascensão» é um caminho doloroso. Sigamos as várias etapas como se fôssemos o tal prisioneiro:

- 1) Libertávamo-nos das correntes que nos prendiam os movimentos e a muito custo olharíamos para a luz, doer-nos-iam os olhos⁴⁰⁶, e buscaríamos “refúgio” – palavras de Platão – junto dos objectos para os quais podíamos olhar;
- 2) Faziam-nos subir o rude caminho em direcção à luz do Sol, onde chegaríamos à luz com os “olhos deslumbrados”, mas continuaríamos a não ver os verdadeiros objectos; o factor tempo entraria depois em acção, os nossos olhos habituar-se-iam aos poucos à luminosidade, e já veríamos sombras, reflexos, só depois os próprios objectos/seres;
- 3) numa outra fase, olharíamos para o que há no céu, depois o próprio céu; e só no fim é que conseguiríamos contemplar o Sol, em si, “ele mesmo, no seu lugar”⁴⁰⁷. Aqui estará implícita a visão do Bem, coincidente com o topo do caminho, e as instruções para a leitura da alegoria; o Bem: “a causa de quanto há de justo e belo, que, no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública”⁴⁰⁸;
- 4) Regresso à caverna (talvez a maior surpresa na teoria platónica), e novamente o choque: *a descida* da luz para as sombras, a habituação às trevas, nossa morada anterior, mas desta vez mais bem preparados, em estado de vigília e não de sonho. (O gesto de Rafael não foi exacto).

⁴⁰⁶ Platão - A República, p. 317. Livro VII, 515e.

⁴⁰⁷ Platão - A República, p. 317. Livro VII, 516b.

⁴⁰⁸ Platão - A República p. 319, 516c.

Após presenciarmos a verdade transcendente nesta ascensão da alma ao mundo inteligível (o toque em deus?), o descer, o voltar à miséria humana, onde somos desacreditados e encontramos resistências pelos que permaneceram sempre nesse reino de sombras. Voltamos ao «cá em baixo», onde também há a “contemplação do Ser e da parte mais brilhante do Ser”⁴⁰⁹ (definição do Bem). Por outras palavras, onde também há presença transcendental no sensível?

A tese subjacente é que a educação filosófica é crucial para a manutenção da virtude política. Esta faz com que os filósofos verdadeiros olhem para onde *devem* (é um imperativo moral), e que sejam “mil vezes melhores”⁴¹⁰ no reconhecimento de cada imagem/ no que ela representa.

Fará sentido ligar esta alegoria a outros dois símiles, o do Sol e o da Linha⁴¹¹, como propõem Cross e Woosley?

Exploram todos a mesma ideia, a ascensão ao Bem. E essa linha vertical que se divide em quatro estados mentais (que vão ascendendo num princípio de claridade, correspondendo-lhes quatro classes de objectos dispostos numa escala ascendente de verdade), poderá ela ser rebatida para ilustrar o mesmo percurso na caverna? Citamos os referidos autores:

*A Linha é um mapa de um país através do qual a mente humana teve de viajar enquanto avançou de um baixo nível de inteligência para um alto, enquanto que a Alegoria da Caverna representa a viagem através do país mapeado na linha.*⁴¹²

⁴⁰⁹ Platão - A República, p. 321. Livro VII, 518c.

⁴¹⁰ Platão - A República, p. 324. Livro VII, 520c.

⁴¹¹ Símile do Sol (Livro VI, 505a- 509c) e Símile da Linha (Livro VI, 509c- 511e); num breve resumo, o primeiro é uma analogia que ilustra o papel do sol no mundo visível relativamente à visão e aos objectos vistos e ao papel do Bem no mundo inteligível relativamente ao conhecimento e aos objectos conhecidos (Formas); o segundo é uma linha ascendente que é dividida em diferentes níveis de realidade e verdade.

⁴¹² R. C. Cross e A.D. Woosley - Sun, Line and Cave, p. 208.

Há um paralelismo entre as duas, os quatro estádios na viagem podem de facto corresponder aos quatro níveis de inteligência indicados na linha. Se voltarmos aos prisioneiros da caverna, e tentarmos fazer uma ligação com essa linha vertical, eles estariam num estado de *eikasia* (de “conjectura”⁴¹³, de *ilusão*: só quando se voltam da parede é que descobrem que há um «original» que projecta a sombra). O próprio Platão diz que os prisioneiros olham para sombras, e menciona as sombras como um dos objectos da Linha (510a)⁴¹⁴.

Para finalizar, organizemos algumas ideias-chave:

Platão gosta do número: para ele “a realidade é racional, científica e lógica, ou nada é”⁴¹⁵;

O número dois: o seu número eleito? Dois são os mundos esboçados na sua alegoria da caverna (o da sombra e o da claridade, sendo o objectivo do filósofo a transição de um para o outro, da *pistis* para a *dianoia* e desta para a *noesis*). O primeiro é múltiplice, impuro, mutável, o segundo uno, puro e imutável; o dos objectos sensíveis, das cópias imperfeitas/ o dos modelos e cópias perfeitas (as Ideias); o da magia e da ilusão/ o da ciência e da dialéctica; o das coisas múltiplas/ o da essência; o da mentira/ o da verdade, etc.). As dicotomias são várias: Platão esforçou-se na ordenação da “promiscuidade dos simulacros”⁴¹⁶ (para nos apropriarmos de um termo de Calasso), e quer fazer ver que esse mundo do sensível depende de um outro (o que mais não é que reconhecer que os “particulares requerem Formas”⁴¹⁷).

Os criadores de imagens, “criadores de fantasmas”⁴¹⁸, como Platão os chama, *imitadores*, nunca teriam a hipótese de sair da sua Caverna, permanecendo sempre do domínio da “opinião” (ou seja, da “suposição” e da “fé”). O entendimento e a ciência estavam-lhes vedados. Mesmo que tivessem neles o vivo desejo de subir, e aqui

⁴¹³ Cross e Woozley - Sun, Line and Cave, p. 219.

⁴¹⁴ Esta interpretação também coloca dificuldades, pois como os seus autores evidenciaram, Sócrates apresenta os prisioneiros da caverna como a condição normal do homem, que, em termos de visão, é *pistis* e não *eikasia* (senso-comum e não ilusão).

⁴¹⁵ Eric Havelock - Preface to Plato, p. 25.

⁴¹⁶ Roberto Calasso - O Terror das Fábulas, p. 109.

⁴¹⁷ R. C. Cross e A.D. Woozley - Sun, Line and Cave, p. 228.

⁴¹⁸ Platão - A República, p. 469.

apropriamo-nos de um outro texto platónico, não teriam força suficiente, e “seriam derrubados e arrastados no movimento circular, pisando-se a atropelando-se mutuamente”⁴¹⁹. Nunca poderiam contemplar o Ser. A eles o labirinto da multiplicidade! A eles a caverna e a luz artificial do fogo! A eles as sombras, os reflexos, a realidade «distorcida» — o lixo rejeitado pelos verdadeiros filósofos!⁴²⁰

Não se importando com o facto da sua cidade existir *ou não*, ela não deixa de reflectir o seu Demiurgo: géometra dual, especular, que vive entre uma imagem pura, absoluta, nítida, e o seu impuro e enevoadado, turvo reflexo.

Quando os reis forem filósofos...

Diálogo de Platão com a sua Sombra

Nos pórticos que ladeavam a Ágora.

Platão e Skia⁴²¹, sua sombra, conversam sem grande entusiasmo.

Está muito calor e as sombras projectadas no solo são abruptas.

Skia

Sou tão maltratada por ti, querido Platão...

Decerto já reparaste que cometeste uma terrível injustiça contra nós, sombras.

⁴¹⁹ Platão - Fedro, p. 63, 248a.

⁴²⁰ A Caverna de hoje, segundo Anthony Skillen - Fiction Year Zero: Plato's Republic, p. 205, seriam todos aqueles indivíduos que sabem do mundo através dos *media*. Cross e Woosley (ob. cit., p. 223) também abordaram este ponto: todos os juízos em “segunda mão” que aceitamos sem pensar, e que nos são dados através dos jornais e da televisão projectam alguma luz sobre o que Platão quis dizer com o mundo-sombra. Mundo esse que está cada vez mais escuro, se considerarmos o poder de divulgação das redes sociais?

⁴²¹ Termo grego para sombra, que se poderá traduzir por “traço”. A ideia para a construção deste diálogo surgiu da leitura do livro de Roberto Casati intitulado *Shadows* (ver capítulo 4: “Shadow Visions”, p. 153).

Platão

Tratei-vos da forma que vocês merecem, Skia. Quase serem pisadas.
O que não é real deve ser ignorado.

Skia

Mas eu sou bem real. Só não tenho memória.

Platão

Não és feita de carne e osso, não tens cheiro, não consegues sentir dor.
És estranha. E és negra.
Como detesto tudo o que me lembra a escuridão!

Skia

Essas são, de facto, as minhas grandes qualidades. Vivo num mundo evanescente...
e no entanto consegues ver-me bem delineada no chão.
Mas não merecia ter sido condenada a ficar numa caverna escura e ser usada como
exemplo de um conhecimento inferior. Ainda faremos grandes coisas...

[Ver gravura de Cornelis Cornelisz, *The Cave of Plato*, 1604, Fig. 26.]

Platão

Ah!Ah! Essa tem piada.
Que mais podes tu fazer, além de ser intrusiva e imaterial?

Skia

Aguarda. Pressinto que nos esperam grandes feitos, sobretudo em astronomia⁴²²,
essa ciência que tanto estimas. Ainda seremos louvadas⁴²³. E temidas.
Sabias que para os lados do vale do Nilo os homens têm muito cuidado para que a
sua sombra não caia perto de um crocodilo que a devore?⁴²⁴
Consegues imaginar um mundo sem sombras?

⁴²² A astronomia, a matemática e a geometria eram as ciências eleitas por Platão. Aqui pensamos num nome em concreto, Eratóstenes (c. 273-192 a. C), director da Biblioteca de Alexandria, que comparando duas sombras em dois pontos do mesmo meridiano, determinou a circunferência da terra numa previsão bastante fiável (cerca de 250 000 *stadia*). Ver estas e outras descobertas relacionadas com a sombra em Roberto Casati - *Shadows*.

⁴²³ Junichiro Tanizaki, no seu *Elogio da Sombra*, fala-nos do enigma da sombra, da beleza da sua penumbra de uma forma inigualável, com a intenção de fazer reviver esse universo “despojado” na literatura.

⁴²⁴ Jurgis Baltrusaitis - *Le Miroir*, p. 10. (Bibliografia capítulo I, Perseu).

Platão

Só luz.

Acho que iria gostar. Mas os sentidos estão sempre connosco, e...

Skia

Imagina só: sem sombras tudo te pareceria plano, sem profundidade, como se todas as coisas flutuassem à tua volta. Nós somos o chão, a profundidade. Somos o espaço. Vezes há que até dançamos à luz trémula das velas!

[Ver obra de Christian Boltanski *Théâtre D'Ombres*, 1984, Fig. 27.]

Platão

És uma parasita, isso sim. E és minha escrava, és obrigada a ir onde eu vou.

Faço de ti o que quero.

Skia

Enganas-te novamente. Consigo revoltar-me. Mais: consigo desmascarar-te, como já fiz com tantos trapaceiros como tu.

[Ver Grandville, *The Shadows (The French Cabinet)* em *La Caricature*, 1830, Fig. 28; onde é a sombra de cada membro do *Cabinet* francês que revela a «verdadeira» natureza do seu portador: um bêbado, um demónio, um porco e um peru.]

Platão

Será que alguma vez nos vamos reconciliar?

Skia

Duvido.

Platão

Deixa-me contar-te uma pequena história, Skia, de um sonho que Sócrates teve e que partilhou comigo. Ele estava sentado. “Um cisne pequeno, cinzento, encontrava-se aninhado no seu colo. De súbito, a plumagem da ave transformou-se no branco glorioso do cisne adulto. A criatura soltou um grito – uma nota sonora, clara e pura – e ergueu-se no ar. Sócrates acordou, perguntando-se o que significaria aquilo”⁴²⁵. No dia seguinte, conheceu-me.

⁴²⁵ Mark Vernon - IPlatão, p. 37.

Skia

Cisne branco, cisne preto, o que é que interessa?

Pensei que só te interessavas pel' *O Cisne*.

Platão

Quando é que Sócrates chega?

Detesto não ter interlocutores à minha altura.

Skia

A perfeição não existe, sabes?

Ah! Desculpa, não, não sabes.

(recita solenemente)

*...Raiva, espuma, a imensidão que não cabe no meu lenço*⁴²⁶.

Platão

Como odeio meias-verdades.

Skia

*Todo o pensamento elevado de que somos capazes tem falhas*⁴²⁷.

Não és um deus, Platão... não és *o sopro do mundo*⁴²⁸.

(Expressão furiosa no rosto de Platão).

Skia

(Vendo que está em apuros)

Apanha-me, se conseguires...

Nesse momento Platão acorda sobressaltado.

Tinha de se encontrar com Sócrates e tentar desmontar todo aquele pesadelo.

Tinha de pensar: viveria ele, um filósofo, também em sonho?

⁴²⁶ Fernando Pessoa - A Passagem das Horas (fragmento), p. 89.

⁴²⁷ Iris Murdoch - Acasto, p. 72.

⁴²⁸ Os Estóicos acreditavam que o Fogo (no sentido de energia) era "o sopro que sustém o mundo". Ver Simone Weil - A Fonte Grega, p. 155.

O Pós-Especular: Espaços de Indistinção

Afundava-me, quando o verde e o azul se transformaram num mar de chamas e me arrastaram no turbilhão e, ao ser levado, ouvi sobre a minha cabeça uma voz a gritar: - O espelho partiu-se em dois! - E outra voz responder: - O espelho partiu-se em quatro! - E outra voz mais longe gritar, exultante: - O espelho partiu-se em mil!

W. B. Yeats, “Rosa Alchemica”⁴²⁹

Qual a ironia que mais nos assusta, a de Homero ou a de Platão?

Não sabemos responder. Ambos são manipuladores, ambos controlam os fios da marioneta que nos guia invisivelmente os passos. Cremos no entanto que Platão, ao tentar quebrar o “feitiço” do grande poeta grego, nos deu um outro: um sonho místico do absoluto (quase de fé?) que, curiosamente, não deixa de ser imagético⁴³⁰.

Sabemos que o que fascina Platão são os *dissoi logoi* (os duplos discursos) e o conflito irreduzível entre *timai* (valores) opostos⁴³¹.

Os valores opostos que aqui estão em causa poderão ser encontrados na fórmula *Mito Vs. Logos* (e não cremos que serão irreduzíveis): uma vez chegados à «racionalidade» da ciência, o mito torna-se obsoleto, frívolo, algo que não é para ser levado a sério — ou assim crê Platão.

Citamos Robert Wallace interpretando o ensaio de Blumenberg (que poderia muito bem, por sua vez, estar a interpretar Platão): *quando o passo do “mythos ao logos” se dá, só pode ser perverso*

⁴²⁹ W. B. Yeats - Rosa Alchemica, p. 33.

⁴³⁰ Esta é a tese de Havelock - Preface to Plato, p. 271. Diz-nos ele: não será o *Timeu* a “traição da dialéctica”?

⁴³¹ Tese defendida por Massimo Cacciari, El Dios que baila, p. 15.

*voltar atrás*⁴³². E a tese de Hans Blumenberg proposta em “After the Absolutism of Reality”⁴³³, em *Work on Myth* (1979), o grande filósofo nunca a aceitaria: mito e racionalidade são indispensáveis à sobrevivência humana, e o primeiro *não precede* o segundo, coexistindo ambos. Não são idênticos (poderão a poesia e a física sê-lo?), mas também não competem um com o outro. A linha fronteira entre um e outro “é imaginária”⁴³⁴. Platão rejeitaria esta proposta com horror. O mito em si não era, não podia ser, um modo de realização do *logos*.

Quando se dá um desabamento deste seu mundo metafísico, extremamente ordenador, hierarquizador das imagens — «controlador» será talvez a melhor palavra para o descrever — o que fica?

A imagem «total» (de deus, de verdade, etc.) desmorona-se.

Solta-se o fantasma da pluralidade, do múltiplo, do profuso no espaço que vemos como o nosso, o da contemporaneidade. Abre-se a porta ao imaginário, ou ao seu “descontrole”, para citarmos o título de um texto de Bragança de Miranda⁴³⁵.

Platão abstractamente separa original de cópia, para que haja a representação de um original (essência). Acreditava que havia um discurso verdadeiro/falso e que um e outro deveriam poder *distinguir-se*, e não entrecruzar-se, numa realidade caleidoscópica onde deixa de haver distinções: será hoje possível separar e distinguir o remédio do veneno, o verdadeiro do falso, o original da cópia? Nesta nova “ordem” predominará a sensação do caos, do híbrido, dos múltiplos reflexos.

⁴³² Robert Wallace na introdução ao livro de Hans Blumenberg - *Work on Myth*, p. VIII.

⁴³³ Hans Blumenberg define “Absolutismo da Realidade” como uma *ameaça* (implícita na nossa natureza biológica) à nossa capacidade de sobrevivência. O homem tornou-se um animal simbólico de forma a compensar a sua falta de instintos biológicos adaptativos ao meio ambiente; o mito tem aqui um papel fundamental, pois *reduz* essa ameaça, esse “absolutismo” da realidade. Ver Blumenberg - *After the Absolutism of Reality*, p. 3-33.

⁴³⁴ Blumenberg - *After the Absolutism of Reality*, p. 12.

⁴³⁵ Ver Bragança de Miranda - *Controlo e Descontrole do Imaginário*, p. 49-72, onde o autor tenta determinar a natureza do imaginário, focando especificamente o momento em que o mundo das imagens se fragmenta, e portanto entra em “descontrole”. Um texto importante que nos deu muitas pistas e pontos de partida, mas que não é fácil de sintetizar.

O espelho *partiu-se em mil*, como diz o poeta romântico Yeats: esta será talvez a mais breve e exacta definição da era do pós-espelhar. O espelho quebra-se, deforma-se, apresenta-nos visões e paradoxos insuspeitos: o rosto que se esconde para sempre no reflexo impossível do homem de Magritte, em *La Reproduction Interdite* (esse espelho que, invejoso, guarda para si o que devia estar reflectido – o rosto – para mostrar o que nós mesmos já vemos como espectadores – as costas de um homem de casaco escuro e colarinho branco⁴³⁶). Tudo é reflexo e falta uma realidade, como nota Massimo Cacciari⁴³⁷. As correspondências e relações que o *logos* ditava quebram-se em múltiplos pedaços, “como as coroas dos reis no *traeurspiel*”⁴³⁸. Deixa de haver origem.

Voltemos ao início deste texto, à nossa segunda citação. Vemos Platão tentado a querer “desfazer o arco-íris”, separando o manto colorido composto pelas suas várias cores, como nos diz o poeta (haverá imagem mais bela do múltiplo?), a “esvaziar o ar assombrado” e a “cortar as asas a um anjo” de modo a fazê-lo cair. Impossível: a filosofia não consegue tanto.

O *Ninguém* do Ulisses Homérico torna-se agora nos *Cem mil* do Vitelangelo Moscarda de Pirandello (esse estranho personagem que se arruína quando decide partir para a desmontagem provocatória do seu «eu»; ver Fig. 29). Julgando-nos um, somos de facto *Um, Ninguém e Cem mil*⁴³⁹: somos fragmentados, plurais, não só para nós mesmos como para todos os outros que nos rodeiam (Fig. 30). O arco-íris nunca poderá ser encontrado no “aborrecido catálogo das coisas comuns” (Keats), pronto a ser esventrado e sujeito a que lhe retirem o coração. O número dois ficou, irremediavelmente, pelo caminho.

⁴³⁶ Esta magnífica pintura a óleo é de 1937, e pode ser vista no Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdão. Era um “retrato” do seu patrono Edward James.

⁴³⁷ Massimo Cacciari - Narciso, o de la pintura, p. 80.

⁴³⁸ Massimo Cacciari - El espejo de Platón, p. 59.

⁴³⁹ Título de uma obra de Luigi Pirandello, fundada na questão (ou indefinição) da identidade. O personagem a certa altura diz (pág. 9): “julgava que era para todos um Moscarda com o nariz direito, e final era para todos um Moscarda com o nariz torto”. Este pequeno incidente com o seu nariz leva-o para caminhos impensáveis, frente ao espelho e não só...

CAPÍTULO III

O DUPLO

Sócia:

*(...) juro por tudo,
Que do acampamento parti um só,
Mas a Tebas cheguei já duplicado;
Que aqui pasmado me encontrei
comigo;
Que este Eu, que perante vós se
encontra,
Todo estafado de cansaço e fome,
Com outro esbarrou, que vinha de
casa,
Fresco como uma alface, o
endiabrado;*

Heinrich Von Kleist⁴⁴⁰

*O nosso duplo é um sinal de morte,
dizia a brisa do entardecer.*

Hélia Correia⁴⁴¹

*Foi o advento do segundo avião, a
adejar já baixo por cima da Estátua
da Liberdade: foi esse o momento
decisivo.*

Martin Amis⁴⁴²

⁴⁴⁰ Heinrich Von Kleist - O Anfitrião, p. 73 (674-681). O Anfitrião é um general dos tebanos que se vê confrontado com um sócia, Júpiter, que lhe usurpa a mulher (Alcmene), e lhe desonra o nome. Há também um personagem de nome Sócia que também encontra uma perfeita imitação sua (Mercúrio disfarçado de Sócia).

⁴⁴¹ Hélia Correia - Adoecer, p. 250.

⁴⁴² Martin Amis - O Segundo Avião, p. 13.

Não nos precipitemos — não ainda — a imitar o gesto eficiente do homem da casaca cinzenta, enrolando a sombra da sua mais recente presa como se de um mero papel se tratasse⁴⁴³.

Não nos livraremos do duplo assim tão facilmente. Este vai opor resistência, impor a sua vontade, perseguir-nos. Na sua companhia sentiremos calafrios, pavor, “uma certa inquietação”⁴⁴⁴. Talvez porque o duplo envolve sempre o dois (a duplicação de qualquer coisa), ou um *um* que pode ser percebido como dois (um homem que contém outro homem; o mesmo, e, no entanto, diferente: um *e* dois).

O Duplo é difusão ou divisão, e quase sempre terreno de loucura, alucinação, delírio. De um estado doentio. De uma insistente estranheza. Escolhemos algumas passagens que cremos serem as mais emblemáticas para ilustrar o que decidimos chamar de “o duplo ao espelho”. Vêm sobretudo da literatura e do cinema (fazemos alusão a apenas dois exemplos paradigmáticos da área das artes plásticas), e sentimos que depois de as analisarmos e considerarmos, poderemos então atentar uma outra explicação, mais completa. Que formas é que o duplo pode assumir, quais as suas características e constelações, quais as épocas que dele fizeram o seu alimento principal? Qual o papel reservado ao dispositivo do espelho nestas «aparições» do duplo? Como definir o recurso que apela à duplicação dentro da própria obra?

Acima de tudo, não o subestimemos: *Great deeds were done, with the help of the double*⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Ver a singular obra de Adalbert Von Chamisso - A História Fabulosa de Peter Schlemihl, onde um homem vende a sua sombra a outro (um demónio?), em troca de fortuna ilimitada. Depressa compreende que, sem sombra, se torna repulsivo para todos os outros — sem sombra perde a identidade — e fica condenado a viver só. Uma das mais belas histórias sobre o duplo, com um lado moralizante: nunca devemos saltar por cima da própria sombra (que aqui adquire uma clara equivalência a “alma”).

⁴⁴⁴ Adalbert Von Chamisso - A História Fabulosa de Peter Schlemihl, p. 40.

⁴⁴⁵ Karl Miller - Doubles, p. 153.

A Prova do Espelho

François Truffaut, num filme realizado em 1969 e intitulado *L'Enfant Sauvage*, traça a complexa história (baseada em factos «verídicos»), de um menino que tinha sido abandonado na floresta francesa, tendo lá vivido oito a nove anos em completo isolamento. Ficará conhecido como Victor de Aveyron, e será um *case-study* paradigmático para médicos interessados em teorias educacionais, como era o caso de Jean-Marc Gaspard Itard (papel interpretado pelo próprio Truffaut). O médico, especialista na aprendizagem de crianças surdas-mudas, coloca o rapaz sob a sua custódia. O primeiro contacto que temos com ele mostra-nos um ser simiesco, correndo agachado junto ao chão, grunhindo, uivando e mordendo quando se sentia ameaçado, balançando-se de forma autista em cima de uma árvore. Para quase todos, um caso perdido: aquele «selvagem» nunca se adaptaria aos hábitos e às regras da vivência humana. O tema do filme é a sua (não) adaptação à «civilização».

Dois situações são dignas de destaque; a primeira é quando o médico constata, alegremente, como era interessante observar Victor a realizar certas tarefas *pela primeira vez*: andar na posição erecta, comer com talheres, calçar uns sapatos, aprender alguns sons ou a trabalhar a memória, etc. E também a primeira vez que ele se olha ao espelho. A sua reacção é surpreendente: ele *cheira-o* intensamente, e depois *tacteia-o*. Não mostra qualquer sinal de reconhecimento. Itard coloca-se depois por detrás dele, movendo uma maçã de um lado para outro, e ele demora muito tempo a perceber que o desejado objecto está atrás de si, e não no plano da superfície reflectora. O médico nota, talvez não nesse mas noutro momento do filme, que ele “olha sem ver”. Bastante mais tarde, nos momentos finais da sua aprendizagem, dá uma prova de entendimento crucial: a tomar o pequeno almoço de frente para o seu professor, Victor observa-o enquanto ele próprio coloca umas pequenas placas com letras de madeira, viradas para si, e escreve a palavra “Lait” (o alimento que ele mais cobiçava). O rapaz

“selvagem” pega então nas peças do seu professor e inverte-lhes a ordem para que façam sentido do seu ponto de vista: uma outra forma de comunicar que tinha aprendido o que era a imagem especular?

Será curioso relacionar este filme com o que nos diz Jacques Lacan no seu famoso estudo datado de 1949, *Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Não é nosso propósito explorarmos aqui em detalhe os meandros da complexa tese do psicanalista francês, alvo de inúmeras e díspares leituras⁴⁴⁶, mas gostaríamos de evidenciar o simples facto de que a noção de identidade/alteridade presentes no estádio do espelho – cremos que são esses os alvos que Lacan pretende explorar – ser alicerçada numa ideia primordial de dilaceração, de desmembramento⁴⁴⁷, senão vejamos:

*(...) le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'antecipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité alienante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.*⁴⁴⁸

A chave de tudo é a passagem da percepção de um corpo fragmentado ou despedaçado (“morcelée”), para um corpo considerado na sua “armadura” (ou totalidade). Isto é algo que crianças dos seis aos dezoito meses conseguem já fazer: reconhecer-se *enquanto unidade* ao espelho – e fazem-no alegremente, jubilando, segundo Lacan.

Roland Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), «ilustrou» a teoria lacaniana de forma simples e acutilante: mostra-nos o que parece ser uma fotografia de uma mãe com o seu pequeno bebé

⁴⁴⁶ E tendo em conta que o próprio Jacques Lacan continuou a desenvolver a sua tese durante vários anos, associando-a à dialéctica, ao narcisismo, à alienação paranóica, à agressividade, ao eu-ideal, etc.

⁴⁴⁷ Não será de admirar que o nome de Hyeronimus Bosh seja o único artista por ele nomeado: pintura feita de pesadelos, de fragmentos, de uma vaga noção de *perda*? Ver Lacan- *Le Stade du Miroir*, p. 97.

⁴⁴⁸ Jacques Lacan - *Le Stade du Miroir*, p. 93-100.

ao colo (fotografia essa que, devido à sua forma ovalada, cria a ilusão que ambos se situam defronte de um espelho e olham para ele, e não para a lente de uma câmara fotográfica), e legenda-a da seguinte forma:

O estádio do espelho:

«tu és isso».⁴⁴⁹

No início do século XX Wolfgang Köhler e, mais tarde, nos anos setenta, Gordon Gallup⁴⁵⁰, provaram que há, no mundo animal, seres capazes de nos imitarem nesta pequena revolução que é o reconhecimento da imagem ao espelho: os chimpanzés. Como é que se consegue provar a auto-consciência no reino animal, é possível? Eis o “teste” de Gallup — tão simples e que no entanto abriu tantas portas — nas suas diversas fases:

1º - Os animais tinham de ser expostos de forma prolongada às suas imagens reflectidas no espelho (dez dias);

2º - Eram anestesiados e depois marcados sub-repticiamente com um marcador colorido, inodoro, num sítio que não conseguissem ver sem a ajuda exterior dada pelo espelho, como na testa, por cima das sobrancelhas ou atrás dos ombros;

3º - Depois de recuperados da anestesia, os investigadores certificavam-se que os animais não se tinham apercebido da marca (indicando que não a sentiam ou cheiravam). Era contado o número de vezes que lhe tocavam. Para passar à fase seguinte, tinham de ter a certeza que o animal não estava consciente da presença desse novo sinal;

4º - O espelho era reintroduzido. Eram observadas as reacções dos chimpanzés aquando confrontados com a sua imagem especular.

⁴⁴⁹ Roland Barthes - Roland Barthes por Roland Barthes, s/ página.

⁴⁵⁰ Köhler (1887-1967) publicou um ensaio em 1917 sobre a mentalidade dos primatas, cuja investigação Lacan conhecia (a par dos estudos de James Mark Baldwin e de Henry Wallon); Gordon Gallup é o autor do teste intitulado de MSR: *Mirror Self Recognition*, ainda hoje utilizado no mundo científico, e do qual descrevemos brevemente o funcionamento no nosso próprio texto. Ver texto de Gallup na revista Science - Chimpanzees: Self-Recognition. ISSN 0036-80-75. 167 (1970) 86-87.

Os chimpanzés reagem de forma inequívoca: colocavam a sua própria mão na marca desenhada (como que estranhando esse novo sinal que não estava lá anteriormente), e depois tentavam eliminá-lo esfregando-o com as mãos. Há uma nota interessante, digna de destaque: os chimpanzés criados em isolamento, sem qualquer contacto com outros membros do grupo, não reagiram da mesma forma, não demonstraram sinais de reconhecimento ou de surpresa⁴⁵¹. Hoje, poderemos achar esta investigação difícil de compreender nos seus propósitos — talvez porque tomemos como garantido o reconhecimento da imagem especular — mas ela relançou o debate sobre a consciência, e abriu novos caminhos na área do estudo do cérebro⁴⁵².

Victor de Aveyron não passaria nesta «prova» do espelho (que também é realizada nos seres humanos exactamente com o mesmo objectivo de determinação de uma auto-consciência), pelo menos no que respeita aos momentos iniciais, logo após ter sido «capturado». E já tinha onze ou doze anos na altura. Decerto que um chimpanzé sociável ficaria mais bem colocado que ele. O rapaz aproxima-se mais do animal que este do homem: o mecanismo que acciona para viver é inato, é o da preservação da espécie. Dir-nos-ia talvez Foucault com a teoria de Sigmund Freud em mente: este caso específico fazia lembrar uma das “feridas narcisistas” da nossa civilização, a descoberta darwiniana que descendemos dos macacos⁴⁵³. Significaria então que ele

⁴⁵¹ Ver Melchior-Bonnet - *The Mirror*, páginas introdutórias do texto. Estudos recentes têm demonstrado que há outros animais que têm esta capacidade de reconhecimento (os golfinhos, os elefantes ou as orcas, por exemplo), mas não terão sido unanimemente aceites pela comunidade científica.

⁴⁵² Ver livro de Julian P. Keenan, Gordon Gallup e Dean Falk - *The Face in the Mirror*. Este estudo analisa a investigação de Gallup em detalhe (e a dos seus precursores que utilizaram o espelho como um instrumento científico, um “medidor” de auto-consciência, como Charles Darwin, Wilhelm Preyer ou Lacan). O passo seguinte foi atribuir uma zona do cérebro onde viveria a auto-consciência, o “eu”; pensou-se durante muito tempo que era o hemisfério esquerdo que teria esse papel (já que “arquiva” a linguagem), mas chegou-se à conclusão que é o hemisfério direito, (especificamente o córtex direito pré-frontal, ver p. 134), tradicionalmente considerado “menor”, que detém a chave para o auto-reconhecimento. Pessoas que tenham lesões cerebrais nesta zona não conseguem reconhecer e identificar a própria imagem. São casos extremamente raros.

⁴⁵³ Michel Foucault - *Nietzsche, Freud e Marx*, p. 17. As outras duas descobertas seriam a “ferida” imposta por Copérnico e a descoberta do inconsciente por Freud.

não tinha consciência de si, não conseguia pensar sobre si mesmo nos primeiros momentos em que foi encontrado?⁴⁵⁴

O filme de Truffaut deixa um sabor amargo. Será Victor mais do que uma mera experiência? Apesar de todas as aprendizagens que com sucesso vai efectuando, está muito longe de satisfazer as exigências do seu tutor, ou, visto de outra perspectiva, muito próximo do que é importante: da chuva que cai e que ele saboreia com prazer, por exemplo. Nesses raros momentos – que evitaremos a todo o custo chamar de «regressão» – ele torna-se, novamente, num pequeno ser selvagem.

Convoquemos agora outro grande psicanalista para este debate, Sigmund Freud. Fascinado pela questão do duplo (sobretudo pelas sensações que este provoca), relata-nos em *The Uncanny* (1919) um estranho caso por si mesmo vivido, causador de «desprazer», aquando de uma viagem de comboio. Oiçamo-lo:

*Estava sozinho no dormitório da carruagem quando o comboio oscilou violentamente. A porta da casa de banho adjacente abriu-se e um senhor de idade, num roupão e touca de dormir entrou no meu compartimento. Assumi que, quando saiu da casa de banho, que estava localizada entre dois compartimentos, tivesse virado na direcção errada e entrado no meu por engano. Saltei para o meter na ordem, mas descobri para minha surpresa que o intruso era a minha própria imagem, reflectida no espelho da porta. Ainda me lembro que achei a sua aparência francamente desagradável.*⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ A *Scientific American* de Novembro de 2010 explora esta questão, e coloca outras que lhe estão associadas. Maggie Koerth-Baker em *Kids (and Animals) Who Fail Classic Mirror Tests May Still Have a Sense of Self* analisa alguns estudos recentes de testes de MSR; uma investigadora realizou o teste no Kenya, onde apenas 2 em 82 crianças “passaram” no teste, algumas das quais já com seis anos – isto em 2010. Outro investigador concluiu que os gorilas se escondiam num canto e tiravam a marca aí – e enfatiza que estes animais repudiam o contacto visual. Sintetizemos algumas “falhas”: é um teste muito centrado na visão, e que é mais dirigido a culturas independentes, ao invés de interdependentes (como é o caso de culturas não-ocidentais). Como diz um dos investigadores: a ausência de um efeito não significa necessariamente a ausência da coisa que estão a tentar medir. Não será tempo de pôr em causa a universalidade do teste? Este artigo pode ser consultado em: <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=kids-and-animals-who-fail-classic-mirror>

⁴⁵⁵ Sigmund Freud - *The Uncanny*, p. 162.

O terceiro caso que queremos relatar vem da área da neurologia. Oliver Sacks menciona, com a habitual fluidez e paixão que lhe conhecemos, o caso de um doente seu, cego há quarenta anos. Este homem, já adulto, decide fazer a operação que lhe permitirá ver após tantos anos de «escuridão». Não nos alongaremos, querendo apenas evidenciar que quando a sua visão já tinha sido restituída, ele optava — mesmo assim — por apagar a luz da casa de banho, e barbear-se no escuro. O espelho fazia-lhe confusão, sentia que os seus movimentos eram mais precisos se seguisse os hábitos que tinha criado ao longo da sua vida⁴⁵⁶. *O uso dos olhos retirava a um clarividente a segurança da mão.*⁴⁵⁷ Se tivesse o dom de prever o futuro (como Tirésias) talvez optasse por desistir da operação, e aperfeiçoasse o órgão «funcional» que tinha: escolheria também ele ter braços compridos, como desejava o cego de Puisieux descrito por Denis Diderot⁴⁵⁸?

Escolhemos estes três casos específicos para a introdução deste texto sobre o duplo, porque são invulgares, raros: não há qualquer susto ou terror aquando do confronto com o duplo (a reacção mais esperada e também a mais provável), porque simplesmente *não há reconhecimento*. Podemos dizer até que, nos três exemplos referidos, e tendo em conta a singularidade de cada um, há uma certa «cegueira». E a cegueira, como dizia o grande poeta Borges, “é um modo drástico de apagar os espelhos”⁴⁵⁹.

Voltaremos mais tarde ao texto de Freud para o estudar em pormenor, porque acreditamos que a arte contemporânea tem, para com ele, uma enorme dívida por saldar. O magnífico ensaio de Diderot, a sua *Carta aos Cegos para uso daqueles que vêem* (1782), também irá ser abordado em detalhe. Ele ensina-nos a «negociar» com o sentido que mais estimamos (a visão) e a cultivar o primado da invisualidade,

⁴⁵⁶ Ver ensaio de Oliver Sacks – Ver e Não Ver [Livro electrónico].

⁴⁵⁷ Denis Diderot - Carta sobre os cegos, p. 99. O caso que o filósofo relata é em tudo semelhante ao de Sacks (com a diferença de datar de 1782-83!), e incide sobre um cego de nascença que tinha sido operado às cataratas, mas que para rapar a cabeça se afastava do espelho e se colocava à frente de uma parede lisa.

⁴⁵⁸ Denis Diderot - Carta sobre os cegos, p. 36.

⁴⁵⁹ Jorge Luis Borges - Borges Verbal, p. 78.

que também é central para a compreensão da arte do século XX em diante, anti-retiniana por excelência.

Por agora, aventuremo-nos no reino da escuridão que esta vasta galeria de duplos convoca.

Histórias de duplos

É de Diane Arbus (1923 -1971), fotógrafa norte americana, a obra «instalada» na nossa memória e pronta a ser recordada mal nos perguntem que obra poderá representar — de forma imediata — o tema do duplo nas artes.

A obra em questão intitula-se *Identical Twins, Roselle, New Jersey* (1967), e é um sóbrio retrato a preto e branco de duas irmãs gémeas. Poderíamos dizer que o que faz esta fotografia ser tão especial, e ao mesmo tempo tão estranha é, de facto (e perdoem-nos a repetição), as gémeas serem gémeas. A semelhança entre as duas, por si só, já confere um ambiente assustador à obra, mesmo apesar das pequenas diferenças que vamos apontando. Depois há tudo o resto: os vestidos escuros com a grande gola branca, idênticos, o mesmo corte de cabelo, o facto de estarem muito juntas uma da outra e de fixarem directamente a câmara. Sem sombra de dúvida, elas são o que os contemporâneos da artista (e até mesmo nós) chamariam de *freak*: elas são um fenómeno bizarro. Ter um outro (de carne e osso) como espelho deve ser estranho, mais estranho ainda quando se olham as duas, simultaneamente, ao espelho (Fig. 31 e 32).

O filme *The Man in The Iron Mask* também seria um bom exemplo: Luís XIV é brindado com dois filhos gémeos, mas só há um trono... A certa altura, Fouquet, ministro das finanças, desmascara perante a assistência o que ele considera ser um falso casamento do “segundo” gémeo com Maria Teresa, ou antes, uma farsa total: “He may look like the King, he may dress like the King, he may speak like

the King, but he is *not* the King”⁴⁶⁰. Qual dos gémeos terá o poder de eclipsar *o outro*?

Quase sempre, as histórias com gémeos envolvem uma comparação inevitável entre os dois (como em *Arbus*), ou mesmo uma luta pela própria vida (como em *The Man in The Iron Mask*). Ficção à parte, os gémeos foram, no passado (e continuam a ser no presente), um cobiçado objecto de estudo por parte de cientistas⁴⁶¹: “olhamos para eles tentando desvendar a medida do que é inalteravelmente humano”⁴⁶², afirma Hillel Schwartz, em *The Culture of The Copy* (1996). Há mesmo casos estudados de gémeos idênticos que se tornaram patológicos. Uma psiquiatra inglesa tratou dois irmãos que ignoravam tudo à volta a não ser o outro: “Há poucas dúvidas”, dizia ela, “que viver na presença do gémeo era para eles sinónimo de viver na presença do seu próprio reflexo”⁴⁶³. E que dissabores isso lhes trouxe. E há vários casos registados de gémeos combinados (vulgarmente conhecidos como gémeos siameses), que viveram «presos» ao outro, pelo crânio, pelo peito, pelas costas, etc.⁴⁶⁴ Eram uma ou duas identidades? Eis a grande questão...

O século XIX absorve todos estes «monstros» avidamente, sobretudo o romantismo alemão, que dará ao *doppelgänger*⁴⁶⁵ uma “ressonância trágica e fatal”⁴⁶⁶. E dá-nos a nós, em troca (com Hoffmann, Chamisso, Poe, Maupassant, Kleist, Dostoiévski, porventura

⁴⁶⁰ *The Man in The Iron Mask*, filme realizado por James Whale em 1939, baseado num romance de Alexandre Dumas (nosso itálico). Cada gémeo tem portanto de ocupar o lugar que lhe compete: um nas masmorras, com uma máscara de ferro que esconderá, de todos e para sempre, as suas feições (e o grande segredo do facto de serem dois filhos e não um), o outro na liderança do reino de França.

⁴⁶¹ Josef Mengele conduziu experiências com 250 pares de gémeos judeus e ciganos, e supervisionou as suas mortes. Ver Hillel Schwartz - *The Culture of The Copy*, p. 35. A questão que os cientistas colocam é: sobrepõe-se o aspecto genético, ou o factor ambiental fala mais alto?

⁴⁶² Schwartz - *The Culture of The Copy*, p. 36.

⁴⁶³ A psiquiatra Dorothy Burlingham conviveu com estes gémeos (que tinham fantasias homossexuais e assassinas: sonhavam em matar o outro) entre 1955-58. Cf. Schwartz - *The Culture of The Copy*, p. 46.

⁴⁶⁴ Caso dos gémeos tailandeses que emigraram para a América, trabalhando num circo, Eng e Chang Bunker (1811-1874), ou das gémeas Ritta-Cristina; Ver Schwartz - *The Culture of The Copy*, p. 48-87.

⁴⁶⁵ O duplo tangível de uma pessoa na ficção, que tipicamente representa o mal.

⁴⁶⁶ Anne Richter - *Les Métamorphoses du Double*, p. 12. Convirá frisar, no entanto, que a temática do sócia e dos irmãos gémeos, por exemplo, já estavam presentes no teatro antigo. O exemplo do *Anfitrião* de Plauto é aqui esclarecedor.

os escritores mais célebres que se debruçaram sobre esta temática), exemplos inesquecíveis de duplos.

O último escritor citado faz do seu personagem principal, Goliádkin (temo que vem de *goliadka*: nu, pobretão, miserável) em *O Duplo* (1846), o ser mais esquizofrénico e paranóico alguma vez criado nas páginas de um livro, desde que se dá conta que há um outro homem, réplica perfeita de si próprio, que insiste em trilhar os mesmos caminhos que os dele. Esse outro, que ele considera uma ameaça — chama-o de “gémeo infame”, “gémeo indecente” e “gémeo pernicioso”⁴⁶⁷ — faz com que, progressivamente e ao longo da narrativa, ele se abeire do delírio total. Convém frisar que este seu personagem era absolutamente obcecado com as escadas da hierarquia social⁴⁶⁸, com os chefes e subchefes de repartições perante os quais tinha de responder, e ao pé dos quais se sentia “um verdadeiro insecto”⁴⁶⁹. O seu homónimo (assim é-lhe o outro apresentado), só piora as coisas, pois consegue brilhar mais perante essas figuras de autoridade.

No momento em que encontra o seu duplo – um “autêntico Goliádkin!”⁴⁷⁰ – o seu coração “gelou”, e “um arrepio percorreu-lhe as costas”⁴⁷¹:

*(...) nada fora esquecido, absolutamente nada, para a perfeita semelhança, de maneira que, se se pusessem ao lado um do outro, ninguém, absolutamente ninguém seria capaz de determinar qual deles era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual o falso, qual o novo e qual o velho, qual o original e qual a cópia.*⁴⁷²

⁴⁶⁷ Fiódor Dostoiévski - *O Duplo*, p. 137, 139 e 146, respectivamente.

⁴⁶⁸ Dostoiévski tinha, neste aspecto particular, a herança de Nicolai Gogól, que também escreveu obras absolutamente incontornáveis sobre o duplo, como é o caso de “O Retrato” ou “O Nariz”.

⁴⁶⁹ Fiódor Dostoiévski - *O Duplo*, p. 38.

⁴⁷⁰ Dostoiévski - *O Duplo*, p. 84.

⁴⁷¹ Dostoiévski - *O Duplo*, p. 49 e 45.

⁴⁷² Dostoiévski - *O Duplo*, p. 52.

De tal forma era a semelhança que, em duas situações específicas, o personagem pensa que está a olhar para si mesmo (o inverso da experiência sentida por Freud):

*À porta, que até ao momento o nosso herói tomara por um espelho, como já lhe acontecera uma vez, estava ele.*⁴⁷³

Deixemo-lo entregue à sua loucura, e analisemos um outro conto antecedente do grande mestre do *suspense* e do rigor americano (pois acreditava que um poema tinha de ser trabalhado com a “precisão e sequência rígida de um problema matemático”⁴⁷⁴), Edgar Allan Poe. *William Wilson* (1839) tem também esse cálculo finamente elaborado. A situação é em tudo semelhante à do autor russo, abordando todo o horror passível de existir no encontro com o duplo (que mais não será que o horror do “encontro de si, fora de si”⁴⁷⁵, como diz o crítico de arte Delfim Sardo) e a maldição que isso acarreta para a vida do personagem. Aqui, no entanto, uma pequena mudança: os dois são semelhantes em todos os aspectos (no nome, no dia de nascimento, na altura, nas palavras e até nos actos) excepto num: Wilson tinha um defeito nas cordas vocais, e só conseguia sussurrar de forma abafada. Quando finalmente se encontram num baile de máscaras, há um combate. William Wilson ataca Wilson feroz e repetidamente com uma espada, mas:

*Havia agora – ou assim me pareceu de início, na minha confusão – um espelho onde antes não se via nenhum; e, ao aproximar-me dele, presa de extremo terror, a minha própria imagem, mas de feições extremamente pálidas e cobertas de sangue, avançou ao meu encontro com passo débil e vacilante.*⁴⁷⁶

⁴⁷³ Dostoiévski - O Duplo, p. 135.

⁴⁷⁴ Edgar Allan Poe - Poética, p. 36.

⁴⁷⁵ Delfim Sardo - Jorge Molder, p. 17.

⁴⁷⁶ Edgar Allan Poe - William Wilson, p. 224. (Versão traduzida, 2009)

Por agora, podemos afirmar que, nestes dois casos específicos, se retiram duas características importantes:

- A tirania e força do outro na recusa de uma submissão à vontade do primeiro;

- A situação um tanto caricata da réplica «transcender» o original: o *outro* Goliádkin impressiona mais os “cavalheiros brilhantes e graduados”⁴⁷⁷; o *outro* William Wilson possui uma “ponderosa sensatez”⁴⁷⁸ que falta à vida de «depravação» e «vício» de William Wilson.

Neste sentido, ambas as «cópias» percorrem o caminho oposto a Judy no famoso filme de Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958): *ela nada pode para com o original*, a magnífica mulher dos cabelos loiros arranjados em espiral que domina todo o filme, de nome Madeleine⁴⁷⁹. Eles podem, e aniquilam-no.

Resumindo: os gémeos – os nossos “duplos de sangue”⁴⁸⁰ – serão então uma das categorias possíveis da figura do duplo, mas há outras: os duplos manufacturados (autómatos, manequins ou figuras de cera); os duplos espectrais (os fantasmas, sempre tão presentes na obra de Shakespeare, o guerreiro sombra do filme de Akira Kurosawa, *Kagemusha*⁴⁸¹, ou mesmo a assombração causada pela bela Madeleine serão possíveis exemplos); os duplos animais (papagaios e símios); a voz; o retrato (impossível não pensar aqui em Oscar Wilde e o seu *Retrato de Dorian Gray*, n’*O Retrato Oval* de Edgar Allan Poe ou no

⁴⁷⁷ Fiódor Dostoiévski - O Duplo, p. 34.

⁴⁷⁸ Edgar Allan Poe - William Wilson, p. 223.

⁴⁷⁹ Ver *Vertigo*, obra prima de Alfred Hitchcock, filme totalmente ancorado na ideia de duplo; e os dois textos de João Bénard da Costa sobre o mesmo, mencionados na bibliografia final.

⁴⁸⁰ Hillel Schwartz - The Culture of the Copy, p. 176.

⁴⁸¹ Akira Kurosawa - *Kagemusha* (1980), filme que narra a história de um homem que é contratado para fazer de duplo de um temeroso chefe guerreiro que entretanto morre, mas cujos inimigos acreditam ainda estar vivo, graças à sua «actuação». Um dos momentos mais marcantes do filme é o cavalo que tomba no campo de batalha, e insiste — repetidamente — em tentar levantar-se, para novamente cair (levantar-se, cair), constituindo talvez um bom duplo para o nosso duplo. Curioso notar que é também um feroso cavalo negro, proprietário do antigo líder, o único a conseguir ver além da perfeita semelhança/farsa.

filme de Fritz Lang *The Woman in the Window*⁴⁸²), o sócia (o sério Tertuliano Máximo Afonso de Saramago⁴⁸³); a sombra ou o reflexo.

Contra a nossa vontade, entramos no frenético pesadelo de Goliádkin:

*Goliádkin corre ao acaso, sem ver o caminho, à vontade do destino, leve-o este aonde o levar; mas a cada passo dele, a cada bater do seu pé no granito do passeio, vão surgindo, como saídos de baixo da terra, mais um senhor Goliádkin, e mais um, e mais um, absolutamente iguais e igualmente abomináveis na depravação do coração. Já se alastra, por fim, uma terrível multidão de absolutamente iguais.*⁴⁸⁴

No meio de toda esta confusão, fiquemos com uma certeza: não há sujeito sem o fantasma do duplo⁴⁸⁵.

*

Otto Rank publicou *Le Double* em 1914, pouco depois do primeiro filme com o tema do duplo ter surgido, filme que muito o

⁴⁸² Este filme de Fritz Lang, de 1944, é sobre um respeitado homem de meia-idade que se apaixona por uma mulher pintada num retrato, pintura que vê numa montra de um antiquário. De repente essa mulher torna-se real, surge ao seu lado, e convida-o até sua casa... um dos poucos filmes onde um homem escapa a uma condenação por crime? O livro de Oscar Wilde é por demais conhecido: Dorian Gray conserva uma juventude e beleza invejáveis, enquanto que a sua imagem no retrato vai envelhecendo e mirrando... surgindo uma situação onde a imagem – o seu duplo – tem mais vida que o seu representado; no conto de Poe uma esposa que pousava para o seu marido pintor vai ficando cada vez mais “fraca” e “desalentada”, ao invés do seu retrato, cada vez mais semelhante a si, e que por fim lhe apodera astuciosamente a vida!

⁴⁸³ Livro de José Saramago - O Homem Duplicado, 2002. O personagem procura desesperadamente a diferença que existirá entre si e o outro: descobre que nasceram com trinta e um minutos de intervalo, e que portanto “durante trinta e um minutos o duplicado ocupará o espaço do original, será original ele próprio”, p. 223. Tertuliano era o duplicado.

⁴⁸⁴ Dostoiévski - O Duplo, p. 101.

⁴⁸⁵ Cf. tese de doutoramento de Carlos Augusto Conceição - Não Estamos Sós Sob a Pele (2006), que trata da questão do duplo de forma inspiradora.

tinha impressionado⁴⁸⁶ e que será o ponto de partida para o seu estudo. A tese de Rank é simples: o duplo é um “mensageiro de morte”⁴⁸⁷.

O homem, segundo ele, tenta obter consolações (através da religião, da filosofia e da arte) para obliterar a sua própria destruição. A ideia de perda de si mesmo é-lhe absolutamente insuportável. Citamo-lo: “O homem crê, talvez de forma ingénuo, numa vida eterna sem morte, mas é obrigado a admitir que existe apenas uma imortalidade colectiva. De forma a se defender contra esta imortalidade colectiva, ele cria o seu Duplo, mas, nele próprio também, é obrigado a reconhecer a morte que ele primitivamente negava como símbolo da sua própria imortalidade”⁴⁸⁸. Sabemos que vamos morrer, e punimo-nos a nós mesmos através da concepção de um duplo (um “diabo”⁴⁸⁹ inimigo da nossa alma), algo que nos dá algum reconforto e alento. Este duplo que nos representa é imortal, segundo Rank, e encarregue de nos colocar ao abrigo da nossa própria morte.

Clément Rosset considerou este ponto de vista demasiado simplista (acusa-o de ser “justo, mas superficial”⁴⁹⁰, para sermos exactos). Mais do que a proximidade da morte, segundo ele, o que nos causa verdadeira angústia é a nossa não-realidade, a nossa não-existência. Para ele, o duplo é ilusão. E a ilusão relaciona-se com o real. Aceitar sem reservas a “imperiosa prerrogativa do real”⁴⁹¹ – admitir a realidade – é algo que é muito frágil, muito difícil. Ele divide as ilusões em três categorias:

- A *ilusão oracular* da tragédia grega, onde se dá um desdobramento do acontecimento (o oráculo que anuncia o acontecimento com antecedência);

⁴⁸⁶ Filme de Meyers intitulado *The Student of Prague*, baseado no romance de Hans Heinz Ewers. O herói da história, Balduin, promete à sua amada que irá matar o seu oponente num duelo, mas no seu caminho para duelo cruza-se com o seu duplo, que já tratou do assunto pelas suas próprias mãos. (De notar que o seu duplo se desprende do espelho, imagem deveras surpreendente tendo em conta a data em que foi filmado, 1913).

⁴⁸⁷ Otto Rank - *Le Double*, p. 166.

⁴⁸⁸ Otto Rank - *Le Double*, p. 128.

⁴⁸⁹ Otto Rank - *Le Double*, p. 142.

⁴⁹⁰ Clément Rosset - *Le Réel et son Double*, p. 117.

⁴⁹¹ Rosset - *Le Réel et son Double*, p. 7.

- A *ilusão metafísica* inerente aos filósofos idealistas (a duplicação do real em geral, no «outro» mundo). Valerá a pena referir que o exemplo dado é Platão, e que para ele o platonismo não é uma filosofia do duplo, mas uma “filosofia do singular”⁴⁹², fundada precisamente sobre a impossibilidade do duplo. Baseia-se, para tal, no *Crátilo*, numa passagem onde Sócrates demonstra que duas vezes Crátilo é uma teoria absurda: a essência de Crátilo é uma só. Por definição é imitável, mas não é duplicável. Tal conduz a uma filosofia do único;
- A *ilusão psicológica* (o desdobramento da personalidade no homem).

A função de todas elas é apenas uma: protegerem-nos do real. Não a recusa em percebê-lo (e certamente também não anulando-se a si mesmo, como faz o suicida, nem através de um desmoronamento mental, como faz o louco), mas sim o desdobrar do real: fazer como o ilusionista, e de uma coisa surgirem duas.

Remataremos o ponto que ficou por debater e que queremos ver esclarecido, e que diz respeito à questão do único. Para este autor, a realidade humana apenas começa na “segunda vez”:

*Uma medida para nada: tal é a divisa desta via em segundo grau, que faz o agricultor sacrificar o primeiro alqueire da sua primeira colheita, os jovens romanos fazerem a Júpiter o sacrifício da sua primeira barba, as esposas cartaginesas de sacrificarem o seu primeiro filho em honra do deus Baal. O real só começa à segunda volta, que é a verdade da vida humana, marcada pelo cunho do duplo.*⁴⁹³

Acrescentaremos também que, e segundo a sua opinião, os *Contes Indiens*, de Mallarmé, são um dos exemplos mais curiosos do

⁴⁹² Clément Rosset - Le Réel et son Double, p. 55.

⁴⁹³ Rosset - Le Réel et son Double, p. 60.

duplo e da estrutura oracular. Transcrevemos a sua convicção: “é um conto cruel sobre a impossibilidade de estar aqui e ali, de sermos um e outro”⁴⁹⁴. Tudo, para Rosset, se resume a ser “particular” — ou a não-ser.

Refutamos a sua tese no ponto concreto da particularidade: ela não conseguir admitir que há um *e* outro, verdadeiro *e* falso (e não um *ou* outro, verdadeiro *ou* falso: o mesmo e o outro “à vez”⁴⁹⁵, como o próprio Rosset defende), e que nisso não há nenhuma impossibilidade «real». Apenas lhe dizemos três nomes contidos num outro bem conhecido, que não mencionaremos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos (entre tantos outros possíveis): a invenção do homem maravilhosamente múltiplo e *divisível*. Rosset parece sugerir o contrário (o homem que não pode de forma alguma permanecer *dois*, e daqui concluimos nós que portanto há sempre um que pode ser considerado como um impostor, uma fraude).

Talvez... — dizemos novamente enfatizando as reticências: talvez... — os deuses sejam os eleitos, os únicos “dignos de viver sob o signo do único”⁴⁹⁶ (mas como, se também eles escolhem tornar-se duplos? (...) *eu que tão facilmente me transformo/ em chuva de ouro, em água, abutre ou vento*⁴⁹⁷, como diz um grande poeta).

Para todos nós, não deuses, a segunda volta: o mundo em segundo grau, o mundo que já é um *paste*.

*

É com alguma relutância que Sigmund Freud se aventura no que chama de investigações estéticas, e numa área particular da estética que, segundo ele, não era muito tratada: o conceito de *das unheimlich* (termo que poderá ser traduzido por “uncanny” ou “eerie” em inglês,

⁴⁹⁴ Rosset - Le Réel et son Double, p. 100.

⁴⁹⁵ A sua definição de duplo é o que pois contestamos: “é o que é, *à vez*, o mesmo e um outro”; Rosset, cit. 494, p. 40, nosso itálico.

⁴⁹⁶ Clément Rosset - Le Réel et son Double, p. 60.

⁴⁹⁷ António Franco Alexandre - duplo, p. 44.

ou “inquietante”, “sinistro”, “fantasmagórico”, “inóspito” ou “lúgubre” em português) estudado por ele em 1919. Este conceito não estará relacionado com o belo (e com os “sentimentos positivos”⁴⁹⁸ convocados pelo belo) mas, pelo contrário, ligar-se-á mais a sentimentos que causam repulsa e inquietação, pouco registados nos registos da estética de então (com excepção do estudo médico/psicológico de Ernst Jentsch mencionado pelo próprio Freud, que este no entanto considera questionável em certos pontos).

Freud começa por reunir equivalências semânticas da palavra nas mais diversas línguas, para concluir que, em muitas delas, *falta* uma palavra para definir correctamente o termo. Percorre depois alguns autores que dela fazem uso, e um comentário de Schelling chama-lhe a atenção: “Uncanny is what one calls everything that was meant to remain secret and hidden and has come into the open”⁴⁹⁹. É este enunciado que o vai prender, e o que ele vai trabalhar. Acrescente-se a isto a própria definição da palavra *heimlich* (qualquer coisa que é familiar e conhecido, confortável, íntimo) e obtemos a fórmula que Freud acolherá com gosto e que optará por desenvolver como sua: a ambiguidade contida no conceito *unheimlich*; algo que por um lado nos é confortável e familiar, mas que ao mesmo tempo é secreto, escamoteado e escondido. Algo que foi afastado por um processo de recalçamento: o prefixo “un-” torna-se, para Freud, o “indicador da repressão”⁵⁰⁰.

Segundo o psicanalista, o exemplo mais poderoso do *uncanny* pode ser encontrado na obra de E.T.A. Hoffmann, *The SandMan*⁵⁰¹. Mas ao contrário de Jentsch, que vê na boneca Olympia a súpula do conceito (estará este autómato vivo?), Freud prefere a figura do homem de areia, o maléfico Coppola que arrancava os olhos aos meninos como o exemplo mais marcante, já que se relaciona com o medo infantil do roubo dos olhos (e que Freud faz equivaler ao medo de castração). Mas também poderá haver exemplos de situações de estranheza no que

⁴⁹⁸ Sigmund Freud - The Uncanny, p. 123.

⁴⁹⁹ Schelling cit. por Freud - The Uncanny, p. 132.

⁵⁰⁰ Sigmund Freud - The Uncanny, p. 151.

⁵⁰¹ Tradução em português: E.T.A Hoffmann - O Homem de Areia, p. 19-52.

Freud apelada de “recorrência do mesmo”, e que muitos de nós talvez tenhamos experimentado algures na nossa vivência: num mesmo dia dar-se a estranha coincidência de uma repetição dum mesmo número (de uma morada, um hotel, um lugar numa carruagem de comboio, etc.) ou quando, perdidos na escuridão de um quarto que conhecemos mal, sistematicamente colidirmos com a mesma peça de mobiliário. O complexo de castração e as repetições não propositadas, a par da feitiçaria, do animismo, da magia e do duplo são factores que fazem o *uncanny* assustador e terrível.

Não será novidade a herança da infância ser lugar de conflito para Freud [pensamos em Manuel António Pina em *As vozes*, perfeito resumo da teoria freudiana: *A infância vem/pé ante pé/ sobe as escadas/ e bate à porta*⁵⁰²(...)], onde memórias e experiências passadas – e reprimidas – nos batem à porta, condicionado e assombrando a nossa vida adulta. O que surge como novidade é Freud concluir que um efeito *uncanny* surge quando as fronteiras entre fantasia e realidade são enevoadas.

Ora este enevoamento é o território do duplo. Tendo sido em tempos uma asserção de imortalidade, o duplo torna-se num “objecto de terror”⁵⁰³, um “mensageiro de morte *uncanny*”⁵⁰⁴, diz o psicanalista alemão, ecoando o estudo do seu discípulo Otto Rank, mas acrescentando-lhe uma poderosa (e pelos vistos intraduzível) palavra, que o movimento surrealista irá acarinhar.

Cenas de um Crime

O cinema deu-nos vários exemplos memoráveis de obras onde o duplo/ o espelho é um factor crucial para o desenvolvimento da narrativa. Escolhemos analisar duas obras onde este dispositivo é essencial, e ambas — não por qualquer estranho acaso — podem ser

⁵⁰² Manuel António Pina - Poesia, Saudade da Prosa, p. 24.

⁵⁰³ Sigmund Freud - The Uncanny, 143.

⁵⁰⁴ Sigmund Freud - The Uncanny, p. 142.

rotuladas como pertencentes a um estilo muito em voga nos anos quarenta e cinquenta, o *film noir*. Este género de filme fez do espelho o seu avatar, cúmplice e actor principal.

Dead of Night é uma obra notável, com uma montagem brilhante.

É difícil de acreditar que foi um dos primeiros filmes de terror a ser produzido, em 1945. Um homem vai visitar uma casa de campo com o intuito de promover um projecto de arquitectura, e quando chega é apresentado a várias pessoas que já lá se encontram. Parece apático, quase sonâmbulo, e finalmente se percebe porquê. Diz a todos os outros: eu já estive aqui com todos vós, recorrentemente, num pesadelo. E dando cada vez mais credibilidade ao seu *dejà vu*, vai enunciando tudo o que se vai passar a seguir (uma morena vai entrar, ele vai dar um violento estalo uma jovem rapariga, uns óculos vão-se partir, etc.) Ele crê firmemente que todas as situações que descreve conduzem a um fim que lhe é desconhecido, mas que lhe provoca sentimentos de verdadeiro terror: *I feel i'm in the grip of a force that's driving me towards something unspeakably evil*, afirma em pânico. Tudo o que descreve vai acontecendo tal como ele previu, e todos os convidados acreditam nele; só um famoso médico psiquiatra é que tenta explicar e racionalizar constantemente tudo (e de certa forma, “desrelativizar” o terror por ele sentido). Todos eles vão contribuindo com narrações de pesadelos; são portanto cinco sonhos (realizados por cinco realizadores diferentes), fragmentos aparentemente díspares que são todos acoplados no fim, conduzindo-nos a nós espectadores, de forma onírica, desconexa e violenta (a inegável matéria dos sonhos) ao... início.

“O Espelho Assombrado” é o sonho de Joan, mulher elegante e divertida, que conta como a prenda que ofereceu ao seu futuro marido lhe foi mudando completamente a personalidade. Vemos depois imagens de Peter arranjando-se ao espelho, e o seu susto ao ver que a imagem reflectida é a sua, mas o quarto é um outro que não o seu (“the reflection is all wrong”, diz nessa altura). Vamo-nos apercebendo que o espelho tem um poder hipnotizante sobre ele, como se o atraísse maleficamente para si. Ele está ciente dos seus perigos: *if i cross the*

dividing line, something awful will happen. Joan pede-lhe, dando-lhe a mão, que olhe, que não tenha medo de olhar: ele vê a imagem especular, mas não a consegue ver a ela, apenas a si próprio e àquele quarto com um requintado ambiente vitoriano e com uma lareira que deita labaredas raivosas.

Entretanto casam-se, e pouco depois Joan vai visitar a mãe por umas semanas. Quando volta, o seu marido está rude, taciturno, ciumento. Encontramo-lo sentado numa poltrona frente ao espelho, absorto; acusa-a de adultério. Ela conta-lhe que foi ao antiquário onde havia comprado a prenda maldita, e que este lhe disse que o espelho pertencia a um homem que estrangulou a mulher, cortando em seguida a sua própria garganta. Mas Peter ignora a sua explicação. Depois tenta matá-la. Ela parte o espelho, salvando-os aos dois.

Na sua devida vez, o Dr. Van Straaten relata o sua estranha história (pela mão do inimitável Alberto Cavalcanti). Ele conta como um boneco que fazia parte da actuação de um comediante dá claros sinais sobre quem é o «mestre» da dupla. Acompanhamos a loucura progressiva de um, que sabe perfeitamente que o boneco que segura nas suas mãos tem uma vida muito própria (a meio de uma actuação deixa de seguir o guião, e começa a conversar com outro ventriloquista, Sylvester, que se encontra na plateia, tentando convencê-lo a formarem uma equipa; dá uma dentada no «dono», etc.) e o domínio impositivo do outro. O comediante, Maxwell Frere, dispara contra Sylvester quando encontra o boneco no quarto deste, e pensa que ele o queria roubar. É preso, e o médico decide trazer-lhe o boneco. Ele pisa-o e destrói-o furiosamente, quando percebe que tudo o que tinha acontecido tinha sido arquitectado por ele, de forma premeditada: ele próprio ficaria encerrado pelo crime cometido, enquanto que Hugo, o *dummy* muito pouco *dummy*⁵⁰⁵, encontraria uma nova liberdade... E nós ficamos com a ideia que ele, o fraco, o dominado, conseguiu finalmente livrar-se do desagradável boneco. Até que Sylvester o visita, em atenção ao médico que o quer libertar da apatia, e vimos a

⁵⁰⁵ *Dummy* quer dizer boneco (ventríloquo), mas em sentido coloquial também significa «imbecil».

cara de Maxwell iluminar-se e sorrir escarninhamente, enquanto diz com a vozinha de Hugo: *Why...hello Sylvester...* (créditos sejam dados à interpretação de Redgrave).

The Servant (1963), de Joseph Losey, é outro filme a ter em conta, e também aborda questões de poder e de domínio.

Um aristocrata contrata um criado para lhe tratar da organização da sua nova casa (o exemplarmente sinistro Dirk Bogarde). Ele é irrepreensível nas suas funções, é um excelente cozinheiro e um meticoloso empregado: é tão bom que o dono da casa já não se imagina a viver sem ele. Paulatinamente — tudo neste filme acontece muito, muito devagar — o criado vai-se apoderando não só do espaço da casa (o lugar *preciso* de cada objecto, os desejos que sabe antecipar, um momento romântico que interrompe de propósito), mas da própria vida do seu dono. A noiva pressente este lado negro e acusa-o de andar sempre à espreita (“he’s a peeping Tom”, diz ao namorado). Nunca lhe passará pela cabeça que a relação de dependência entre os dois passará a ser total, desequilibrada, doentia, e que o suposto futuro marido seja atraído inexplicavelmente para o domínio do criado⁵⁰⁶, escolha que ditará a sua própria destruição.

O dono da casa começa a perder, aos poucos, as rédeas da sua própria vida; *I know all about you*, diz-lhe o criado quase no fim do filme, a gritar-lhe ameaçadoramente (e como que possuindo um trunfo precioso, que usaria quando se revelasse necessário).

A casa está ricamente mobilada com espelhos (e pinturas). Prestemos atenção ao que vão registando, dos ângulos mais estranhos:

- O sério trabalho do criado Barret nos primeiros momentos do filme, limpando escrupulosamente o espelho oval (numa vulgar relação senhor/criado);
- A entrada da noiva, Susan, na nova casa totalmente remodelada, e o seu manifesto desagrado em ter um criado

⁵⁰⁶ O fantasma de uma atracção homo-erótica não admitida entre os dois ronda subtilmente pelo filme, presumivelmente nunca consumada, sobretudo visível nas cenas finais, o que lhe dá um contexto muito diferente do que à partida julgávamos.

sempre a pairar, invadindo a sua privacidade; mais tarde, a presença de Barret no quarto onde o casal está intimamente a conversar, visível somente como reflexo, invadindo e interpondo-se entre os dois *mesmo quando não está lá*.

- os esboços a lápis de carvão do corpo masculino (provavelmente desenhos feitos pelo próprio Tony, o dono da casa) pormenor que também nunca é visto a não ser no plano do espelho;

- A infidelidade que o dono da casa comete com a suposta “irmã” do criado (que de facto é a sua própria amante; uma peça no esquema inteligentemente por ele montado para conseguir que o dono se separe da sua própria mulher); acto “condenável” visto somente a partir do espelho, com o pormenor de um pedaço de uma mão que agarra a esquina da parede e que faz um dos enquadramento mais admiráveis do cinema;

- A tentativa falhada de colocar o criado “em ordem” em frente à sua mulher (pois tinha sido encontrado pelos dois no seu próprio quarto com a amante); Barret apresenta-se pedantemente tal como se encontrava vestido, em roupão, como se estivesse em sua própria casa (a total inversão das relações de poder; o início da queda do dono da casa).

(Ver os 5 *film stills* que respeitam esta mesma ordem, Fig. 33).

Acrescentamos que os planos iniciais do filme têm uma analogia com os últimos: o momento de entrada numa casa vazia, pronta para obras, onde o dono dorme, e o criado, em pé, olha para ele com um certo ar de superioridade/ o dono da casa totalmente transformado num trapo, num *dandy* bêbado, abjecto, sem qualquer réstia de amor próprio, a dormir no chão, enquanto o criado *sobe* para o seu quarto para dormir com a amante.

O Duplo ao espelho

Há um outro conto de E.T.A. Hoffmann, “As Aventuras da Noite de S. Silvestre” digno de ser mencionado, que é um claro piscar de olho a Chamisso (cremos que sem a qualidade deste último, infelizmente): em vez de ter perdido a sombra, Erasmo Spikher perde o reflexo num pacto diabólico que faz com uma astuta cortesã por quem se tinha enamorado, que o convence a tal dizendo-lhe simplesmente:

— *Não és todo meu, tu e o teu reflexo?*⁵⁰⁷

Guy de Maupassant também dará primazia ao momento em que o seu personagem não consegue ver o seu reflexo; supostamente, o ser invisível que o persegue por todo o lado e que se vai insinuando no seu quotidiano de forma insuportável, e que ele baptiza de *Horla* (e que nunca chegamos a saber o que é, de facto, um Horla, um ser sobrenatural, um ente diabólico?) fizera desaparecer totalmente o seu reflexo:

*Pois bem!...Via-se tão bem como se fosse dia...e não me vi no espelho! Estava vazio, claro, cheio de luz. A minha imagem não se via... E estava precisamente diante dele... Via o grande vidro, límpido de alto a baixo! E observava isso de olhar apavorado, não ousando avançar, sentindo nitidamente que ele se encontrava entre nós, e que me voltaria a escapar, mas que o seu corpo imperceptível me absorvera o reflexo. Que medo tive!*⁵⁰⁸

Não nos queremos esquecer da famosa frase proferida pelo doutor Jekyll quando constata, de forma nobre e tão pouco hipócrita, as mudanças na sua aparência; de homem bondoso, forte e atlético para um ser malévolos, atarracado e disforme:

⁵⁰⁷ E. T. A. Hoffmann - As Aventuras da Noite de S. Silvestre, p. 137.

⁵⁰⁸ Guy de Maupassant - O Horla, p. 151. (Primeira Versão).

*E contudo, quando vislumbrei aquele ídolo repelente no espelho, não tive consciência de repugnância alguma, mas antes um gesto de boas-vindas. Este também era eu.*⁵⁰⁹

Há, em todos os exemplos mencionados até agora, um retorno constante, obstinado, ao espelho (na procura do eu, de uma «prova» da existência do eu?). Porquê o seu uso reiterado? O que é que nos oferece, qual a sua mais valia? Estas são as questões que julgamos pertinentes colocar agora.

O duplo precisa do espelho. Seja como marca de transitoriedade, constatando desmedidas mudanças na aparência (como em *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*), como um auxílio para o personagem se certificar de que há um outro ser, invisível, no quarto (*O Horla*), ou como simples paródia de uma impossibilidade, reflexo que se destaca da pele do personagem e ganha uma autonomia própria, partindo com a mulher amada e deixando a pessoa perdida (*As Aventuras da Noite de S. Silvestre*). Não será uma regra, mas poderemos afirmar que, quase sempre, com reflexo há herói, mas que com a sua extinção o personagem está condenado, o seu “corpo torna-se um nada transparente”⁵¹⁰ (Baudrillard). Há sempre o momento marcante em que o ventríloquo mata o seu mestre e ganha uma independência que é, a todos os níveis, ameaçadora: o duplo é, portanto, uma garantia para o próprio ser. Enquanto houver duplo estamos a salvo. Ahab morre pelo seu próprio arpão quando mata *Moby Dick*. Mas que seria ele sem a grande baleia branca para obsessivamente perseguir?

O espelho torna-se também um dispositivo de controle, relatando a passagem de poder do dono da casa para o servente, operando quase como uma câmara de filmar que nos dá a oportunidade a nós, espectadores, de aceder a perspectivas e fragmentos do interior que de

⁵⁰⁹ Robert Louis Stevenson - O Estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde, p. 181.

⁵¹⁰ Jean Baudrillard - Simulacros e Simulação, p. 178 (nota de rodapé 1). Este sociólogo e filósofo defende que, na era da simulação em que vivemos, que liquida todos os referenciais, fará mais sentido falar de um hiper-real, “de um real sem origem nem realidade”, onde o duplo... já não tem lugar. O clone impõe-se.

outra forma nos estariam vedadas – o espelho dá-nos, a nós, uma vantagem: é um espião, um olho a mais na cara do míope ciclope, uma extensão maquiavélica do olhar (*The Servant*); ou então é não só uma testemunha eficaz de um antigo crime, um espelho com poderes de reminiscência, mas também um espelho que alerta, que tem poderes de antevisão. Ele denuncia um crime antigo e adverte que vai acontecer um crime futuro, um crime *copiado* de um outro mais antigo (*Dead of Night*).

Neste ponto onde nos encontramos é imperativo delinear uma pequena conclusão. Roubaremos uma única palavra a Hitchcock: *vertigo*. O duplo é vertigem, angústia e terror, obscuridade ambígua. E também é um paradigma do medo (daquele medo que Maupassant descreveu tão bem: “o medo (...) é algo de medonho, uma sensação atroz, como que uma decomposição da alma, um terrível espasmo do pensamento e do coração, de que a simples recordação nos leva a estremecer de angústia”⁵¹¹). Mas há medo e Medo; o escritor francês definiu este último magistralmente: “O verdadeiro medo é qualquer coisa como uma reminiscência dos fantásticos terrores de outrora”⁵¹² — um festim para Sigmund Freud, e até para Sophia (*Sombrios deuses/Senhores do medo antigo*⁵¹³...)

Ora o duplo entra nesta categoria do Medo. O outro é algo que tememos verdadeiramente; em todas as suas manifestações sentimos que estamos em perigo (quase como se estivéssemos aprisionados dentro de uma pintura de De Chirico, passeando sob as suas arcadas desertas, e não conseguíssemos encontrar uma saída) — mas é um perigo que habita dentro de nós, de forma alucinatória. *Andei furtivamente pelos corredores, um estranho em minha própria casa*⁵¹⁴... O espelho revela facetas que nos são desagradáveis e que queremos esconder a todo o custo (*Mr Hyde* tem um nome apropriado — aquele que se esconde — e *Dr. Jekyll*, aquele que, literalmente, «mata o eu»).

⁵¹¹ Guy de Maupassant - O Horla e Outros Contos Fantásticos, p. 66.

⁵¹² Maupassant - O Horla e Outros Contos Fantásticos, p. 66.

⁵¹³ Sophia de Mello Breyner Andresen - Deriva, p. 30.

⁵¹⁴ Robert Louis Stevenson - O Estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde, p. 181.

Outras palavras lhe são acopladas de forma natural: neurose, esquizofrenia, delírio⁵¹⁵.

Podemos ser sombra (e seremos *Nosferatu*⁵¹⁶, vagueando por corredores e escadas vazias, dando um corpo ao Mal); podemos ser gémeos (e seremos os irritantes *Tweedle-Dee* e *Tweedle-Dum*, saídos da *Alice*, ou Abel e Caim, os *Dioscuros* Castor e Pólux, Rómulo e Remo, Amfíon e Zéthos⁵¹⁷... mas recusamo-nos a ser as torres gémeas norte americanas com o seu rasto de dor, ou antes, recusamo-nos a ser o *segundo* avião “galvanizado com malícia”⁵¹⁸ que se abate de forma cinematográfica sobre a torre sul a 960 km/ hora, quinze minutos depois do embate do primeiro, significando o fim de tudo para os milhares de pessoas que lá se encontravam. O segundo avião: o terror “ao quadrado”⁵¹⁹, como afirmou o escritor Martin Amis. O segundo avião: porque é ele que nos faz ver que não tinha sido uma brincadeira, um descuido ou um infeliz acaso; novamente a segunda volta...

Seremos um simples chapéu de coco (Magritte) ou um luzidio e negro corvo (Poe), mas continuaremos a não querer entender o fim de tudo, dado pelas palavras de Martinho Lutero: *Pestis eram vivus – moriens tua mors ero*⁵²⁰ [A minha vida era o teu flagelo – a minha morte será a tua morte].

Queremos acreditar em Otto Rank, que vê o duplo como uma defesa contra a aniquilação do ser, como uma promessa de imortalidade. Mas as palavras de um poeta português são mais fortes e falam mais alto: *Cheira excessivamente a morte por aqui (...)*⁵²¹.

⁵¹⁵ Há até casos clínicos estudados que têm o nome de “delírio de Capgras”, em honra do medico Jean-Marie Capgras, também conhecido como a ilusão dos sócias. As pessoas julgam que entes queridos foram substituídos por impostores que se fazem passar por eles.

⁵¹⁶ Filme de F. W. Murnau, de 1921.

⁵¹⁷ Cf. Otto Rank – *Le Double*, p. 111-128 (capítulo 6); sobre a crença numa alma dupla, uma mortal e outra imortal, cf. p. 113.

⁵¹⁸ Martin Amis - *O Segundo Avião*, p. 13.

⁵¹⁹ Amis - *O Segundo Avião*, p. 15.

⁵²⁰ Martinho Lutero cit. por Edgar Allan Poe - *Edgar Allan Poe: Todos os Contos*, p. 267.

⁵²¹ Manuel António Pina - *Poesia, Saudade da Prosa*, p. 65.

Num mundo de cópias

Thomas de Quincey propunha, com um humor ácido, a original tese de se poder fazer de um homicídio crítica de arte (de dotar uma imoralidade de uma dimensão estética, além do mal e do bem), em *Do Assassínio como uma das Belas Artes* (1827). Valerá a pena relembrar o seguinte excerto:

*O público começa a perceber que, para a composição de um assassinio em regra, se exigem mais do que dois néscios, um para matar e outro para morrer, uma faca, uma bolsa e uma viela escura. Desenho, composição, luz e sombra, poesia, sentimento, são hoje, meus senhores, considerados indispensáveis a empreendimentos de tal natureza.*⁵²²

Sem mais demoras: o «belo homicídio» que o duplo comete é o da cópia contra o original. Também é um duelo sangrento (apesar de não envolver facas), e há um dilema que se ergue deste luta: nesta cultura da cópia em que vivemos fará ainda sentido falar de originais? Terá o original perdido a sua força? Saberemos sequer destrinchá-los?

Voltamos a citar Heinrich Von Kleist e o seu *Anfitrião*:

*Quem é de vós dois o Anfitrião?
Vós o sois, sim; mas aquele também é.
De Deus o dedo, onde está, para mostrar
Em qual peito, tanto dum como doutro,
Se disfarça o coração do traidor?
Se descoberto, então não duvideis,
Que o alvo da nossa vingança achámos.
Mas enquanto o gume da espada aqui
Se enfurecer, em torno, em escolha cega,
Mais vale que permaneça na bainha.*⁵²³

Não pode haver lugar para escolhas cegas.

⁵²² Thomas de Quincey - *Do Assassínio como uma das Belas Artes*, p. 9.

⁵²³ H. Von Kleist - *O Anfitrião*, p. 179 (1876-1891).

Estamos em crer e defendemos (um pouco contra corrente?) que *ainda há originais*, e que são estes que dão *sentido* às cópias: “nesta cultura da cópia, a repetição e a simulação tornam a nossa vida, a nossa morte, real”⁵²⁴. Para usarmos os termos de Walter Benjamin, e afirmando-nos contra ele, acreditamos que o original ainda tem uma “aura”, que nunca a perderá⁵²⁵. Os objectos que definimos como sendo arte continuarão presos a essa «lonjura», por mais próximos que estejam de nós. “Não há duplo sem original”, diz-nos a certa altura um dos generais de *Kagemusha*: esta afirmação continua a fazer sentido hoje em dia. A arte ainda batalha com um ideal de autenticidade nesta era da reprodutibilidade técnica: ainda admiramos o único, apesar de o vermos reproduzido até à exaustão. O terreno onde nos movemos torna-se indeterminado: quem somos, afinal? Delineamos uma possível resposta, que existe sem que qualquer um dos elementos envolvidos anulem o outro: seremos então original e cópia, corpo e reflexo, eu e outro.

O crítico Harold Bloom, no seu famoso ensaio *A Angústia da Influência, Uma teoria da Poesia* (1973) defende que qualquer obra que um autor faça absorve (com ou sem «culpa»), uma «dívida» para com um precursor. Toda a sua tese se fundamenta no conceito de um «fazer» —palavra nossa, que, dadas as circunstâncias, pensamos ser mais adequada do que o termo «criar» — encarado como invasão, apropriação, imitação: “A poesia é a angústia da influência, é encobrimento, é uma perversidade disciplinada. A poesia é um mal entendido, uma interpretação errónea, uma aliança desigual”⁵²⁶. Por esta mesma razão, esclarece-nos ele que “precisamos de deixar de

⁵²⁴ Hillel Schwartz - *The Culture of the Copy*, p. 287.

⁵²⁵ O ensaio referido será o de Walter Benjamin - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*; ele defendeu que a reprodutibilidade das obras definhou a aura da arte (o seu valor de culto, sagrado), a sua autenticidade, autoridade e distância desde que os processos industriais modernos se tinham imposto. Este eclipse da distância tinha potenciais libertatórios. Ver dois ensaios que lhe estão relacionados: Hal Foster - *Whatever happened to postmodernism?* e o de Maria Filomena Molder - *Aura e Vestígio*.

⁵²⁶ Harold Bloom - *A Angústia da Influência*, p. 109. São seis as categorias que ele propõe para rever a forma de como se faz poesia: *clinamem* (desvio), *tessera* (conclusão e antítese), *kenosis* (esvaziamento), *demonização* (movimento na direcção de um contra-sublime), *askesis* (movimento auto purgativo) e *apófrades* (regresso dos mortos).

pensar nos poetas como egos autónomos, por muito solipsistas que os poetas fortes possam ser. Todo o poeta é apanhado por uma relação dialéctica (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou poetas”⁵²⁷. Bloom conclui com um pensamento esperado, mas que não deixa de ser espantoso: *o significado de um poema pode apenas ser outro poema.*⁵²⁸

Transportemos esta ideia para o campo da arte, e constatamos que ela ganha contornos assustadores. É inegável que a arte sempre viveu da apropriação e repetição de obras que lhe eram anteriores, e que sempre foi uma *resposta* a outras obras (por vezes de forma óbvia, banal ou até degradante). Lembremo-nos dos cómicos personagens criados por Gustave Flaubert, Bouvard e Pécuchet⁵²⁹, que, saturados de explorarem todas as áreas possíveis do conhecimento e de ficarem soterrados em factos inúteis, se viram para a única boa ideia que ainda lhes coloca um sorriso na cara: tornam-se — surpresa das surpresas! — copistas. Não será a história de arte feita, certamente não desde agora, mas desde sempre, de filhos de bouvardes e pécuchets? Mas agora, com a herança destes alegres trabalhadores copistas, assistimos a um estranho espectáculo: a corda da autoria que estica, e estica até ao limite. A cópia já não é camuflada, já não é “eco de uma música alheia”⁵³⁰. É descarada e sem-vergonha⁵³¹. Mas não continua o autor, perversamente, ainda por lá?

*Copying is what we are now about*⁵³², afirma Hillel Schwartz com todo o fundamento. O “mundo da réplica, da série numerada, da cópia e da reprodução”⁵³³ veio para ficar. Temos de aprender a reconstruir o

⁵²⁷ Bloom - A Angústia da Influência, p. 104.

⁵²⁸ Bloom - A Angústia da Influência, p. 109.

⁵²⁹ Gustave Flaubert - Bouvard e Pécuchet; adiante-se que esta obra não ficou concluída, e que este seria um desfecho possível, encontrado por entre os papéis do escritor (ver sobretudo as páginas finais 295-298).

⁵³⁰ Oscar Wilde - O Retrato de Dorian Gray, p. 36.

⁵³¹ Um possível exemplo será a obra da artista conceptual americana Sherrie Levine. Pensamos aqui não tanto no seu urinol dourado “copiado” do de Marcel Duchamp, mas nas fotografias que tirou de *fotografias* de obras modernistas: ver *After Edward Weston* (1981), *After Walker Evans* (1981), *After Alexander Rodchenko* (1985-87). Obras que são uma cópia de uma cópia...

⁵³² Hillel Schwartz - The Culture of the Copy, p. 257.

⁵³³ Rosa Olivares - El Tiempo de los Replicantes, p. 218.

nosso mundo com a sua presença regeneradora (e até, estranhamente, criativa). E à convites a tal, como o que sugere Rosa Olivares:

*Haveríamos de nos atrever a fazer uma exposição com duzentas obras iguais, 199 cópias e um original, ou um original, várias cópias, algumas réplicas... sempre a mesma imagem e diferentes obras todas iguais. Para anular os poderes malignos da verdade e da certeza.*⁵³⁴

O olhar não é de fiar, é sim, e segundo Bloom, “o mais tirânico dos sentidos corpóreos”⁵³⁵. Se entrássemos nessa exposição com a nossa espada pronta a assinalar os 199 traidores e a erguer um pedestal ao poder do único, sentiríamos-nos totalmente perdidos, torpemente enganados. Instaurando-se o espaço da dúvida e da fronteira que marca um e outro, mais valeria que o gume da espada permanecesse mesmo... na bainha.

Queremos mencionar um último exemplo, que assinala na perfeição como o duplo se relaciona estreitamente com o medo, com qualquer coisa que simplesmente foge ao nosso controle. A artista finlandesa Pilvi Takala, no vídeo “The Real Snow White” (2009)⁵³⁶ surge rigorosamente vestida de Branca de Neve, pronta a entrar no mundo mágico criado por Walt Disney em Paris. A sua personagem está tão credível que as crianças imediatamente a rodeiam e lhe pedem autógrafos, delicias. Mas ela é impedida de entrar pelos guardas do parque temático; a razão que estes invocam é simples: a Branca de Neve «verdadeira» está dentro do recinto (e depreendemos que é essa que detém um contrato com a firma); mais, como sabem eles que ela não se iria «portar mal» lá dentro? (É que os meninos poderiam ver a inocente Branca de Neve a fumar, a beber, a ter comportamentos menos adequados, etc.)

⁵³⁴ Olivares – El Tiempo de los Replicantes, p. 220.

⁵³⁵ Harold Bloom - A Angústia da Influência, p. 150.

⁵³⁶ Ver um pequeno excerto do vídeo no *site* da artista: www.pilvitakala.com/realsnowwhite01.html

Talvez o maior trunfo de Pilvi é, na simplicidade desarmante desta sua *performance*, fazer com que as pessoas falem livremente sobre o que é que é possível e aceitável naquele espaço particular, e sobretudo do medo que emana de tudo o que se desvia de um comportamento pré-estabelecido. É o caso específico de existirem duas Brancas de Neve (uma «humana» e outra «replicante») que reclamam o papel principal para si.

*Quando aparecer o Anticristo, ele terá exactamente a mesma aparência que Cristo*⁵³⁷...

O Cego de Diderot

Voltemos aos nossos três casos que iniciam este capítulo, e também a Diderot. O filósofo francês, apelidado por Baudelaire de “autor sanguíneo”⁵³⁸, teria ficado maravilhado com o «cego» de Aveyron, ele que se sentiu encandeado pelo mundo da cegueira⁵³⁹. Compreende-se tal fascínio quando se ouve atentamente o cego de Puisieux falar de espelhos, por exemplo. Poderá a palavra espelho ter significado para um cego? Citamo-lo, e à sua magnífica e ousada descrição do objecto espelho:

*(...) é uma máquina que põe as coisas em relevo, à distancia, se estiverem dispostas convenientemente em relação a ela. É como a minha mão, que não precisa de ser posta ao lado de um objecto para que o sinta.*⁵⁴⁰

Diderot aproveita a pista dada e conclui que o espelho é uma máquina que nos põe em relevo fora de nós. Mas esta máquina, segundo o seu cego, era defeituosa, já que esse outro nós mesmos dado

⁵³⁷ Lenda siciliana, cit. no livro de Selma Lagerlöf - Os Milagres do Anticristo, p. 7.

⁵³⁸ Charles Baudelaire - Edgar Poe, a sua vida e as suas obras, p. 91.

⁵³⁹ Para Diderot, os cegos tinham um sentido moral mais aperfeiçoado: “Quão diferente é a moral dos cegos da nossa!” Para este escritor, os cegos possuíam “um telescópio a mais”; Cf. Diderot - Carta sobre os cegos, p. 41 e p. 55.

⁵⁴⁰ Diderot - Carta sobre os cegos, p. 32

pelo espelho não era apreendido pelo sentido do tacto. Segundo ele, a máquina colocava em contradição dois sentidos:

*(...) uma máquina mais perfeita talvez os pusesse de acordo, sem que, para isso, os objectos fossem mais reais; talvez uma terceira, ainda mais perfeita, e menos pérfida, fá-los-ia desaparecer, e avisar-nos-ia do erro.*⁵⁴¹

É interessante ele caracterizar o espelho como “pérfido”, e imaginar uma superfície reflectora que fosse menos fraudulenta, fazendo desaparecer por completo visão e tacto.

Dizíamos à pouco que ele se sentiria, com toda a certeza, fascinado por Victor. Victor decerto seria uma boa cobaia para tentar resolver o que ficou conhecido por «Problema de Molyneaux»⁵⁴², apesar de não ser cego. Este problema pode ser resumido da seguinte forma: um cego de nascença que tenha aprendido a distinguir, pelo tacto, uma esfera de um cubo, se recuperasse subitamente a visão e tivesse de indicar quais as formas que via, sem lhes tocar, não as conseguiria distinguir. Diderot conclui: “é à experiência que devemos a noção da existência continuada dos objectos”⁵⁴³; é também necessário “tempo”⁵⁴⁴. E esquematiza: é preciso que o olho “aprenda a ver, como a língua a falar”⁵⁴⁵.

Relata depois um outro caso, como que demonstrando que a experiência também é falível. Quando os «selvagens» viram pela primeira vez a pintura, tomaram as figuras pintadas por homens vivos, interrogando-os e ficando surpreendidos por não obterem qualquer resposta. Ora aqui não há qualquer “falta de hábito de ver”⁵⁴⁶.

Se do primeiro e terceiro caso (Victor/o cego de Sacks) se destaca a provável inexperiência da visão — o ver “pela primeira vez”, como o doutor Itard referiu, e o uso, o «hábito» de ver — no segundo

⁵⁴¹ Denis Diderot - Carta sobre os cegos, p. 33.

⁵⁴² Problema oriundo de William Molyneux (1656-1698).

⁵⁴³ Diderot - Carta sobre os cegos, p. 78.

⁵⁴⁴ Diderot - Carta sobre os cegos, p. 80.

⁵⁴⁵ Diderot - Carta sobre os cegos, p. 78.

⁵⁴⁶ Diderot - Carta sobre os cegos, p. 79.

exemplo (Freud e o seu reflexo inesperado) não há essa desculpa. Sigmund Freud não tinha certamente um olho “por estrear”⁵⁴⁷ ...

Esta seria então a tese de Diderot: (...) *poucos homens são dotados da faculdade de ver*⁵⁴⁸ (Baudelaire) embora tenham e utilizem os olhos. Será o olho assim tão útil e tão essencial para nós? Deveremos pensar em adoptar a invisualidade tão defendida por Diderot?

A obra de Rebecca Horn que escolhemos e que destacamos tem o poder de resumir tudo o que foi argumentado (Fig. 34). É uma obra muito forte. Para quem possui o poder da visão: é, decerto, uma instalação visualmente muito apelativa, violenta, sangrenta, *uncanny*. É uma obra que, como muitas outras peças suas, “respira vida mecânica”⁵⁴⁹. Para quem, no entanto, queira tentar desprender-se do primado incómodo da visualidade, ficará retido por uma única questão: dueto ou duelo?

É uma obra «assassina» que convida à análise da luz e da sombra, da poesia e do sentimento: De Quincey teria gostado dela. Jean Baudrillard lança o alerta: “é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por detrás delas”⁵⁵⁰. Acreditamos no que diz, mas não temos medo desse *nada* que elas são.

*

O papagaio aproximou o bico e, não se reconhecendo a si mesmo e tomando a imagem que via como um seu semelhante, espreitou por detrás do espelho⁵⁵¹.

Todos os duplos referidos neste texto vivem desse momento peculiar onde a experiência de uma vida parece claudicar — ela, que julgamos sempre segura — momento imbecil e porém tão inteligente,

⁵⁴⁷ Denis Diderot - Carta sobre os cegos, p. 80.

⁵⁴⁸ Charles Baudelaire - A Invenção da Modernidade, p. 289.

⁵⁴⁹ Dubravka Ugresic - O Museu da Rendição Incondicional, p. 152.

⁵⁵⁰ Jean Baudrillard - Simulacros e Simulação, p. 12.

⁵⁵¹ História narrada por Diderot - Carta sobre os cegos, p. 84.

de contornar o espelho e espreitar por detrás: *É minha a imagem que o espelho reflecte?*⁵⁵² pergunta, duvidando, Alcmena.

A passagem do nada ao um é inimaginável, a do um ao dois difícil. Passar para o três (e para outros tantos números) é um salto quase mortal, mas possível. A hipótese foi antevista por Robert Louis Stevenson. Entremos no laboratório do Doutor Hyde sem receio de ouvir o “naufrágio” da sua dilaceração interior:

*E sucedeu que a direcção dos meus estudos científicos, que conduziam por inteiro ao místico e ao transcendental, reagiu e lançou uma forte luz sobre essa consciência da guerra perene entre os meus membros. A cada dia, e de ambos os lados da minha inteligência, o moral e o intelectual, fui-me assim aproximando cada vez mais dessa verdade, por cuja descoberta parcial eu fora condenado a um tão terrível naufrágio: a de que o homem não é na verdade um, mas dois. Digo dois, porque o estado do meu próprio conhecimento não vai além desse ponto. Outros se seguirão, outros me ultrapassarão nesta mesma via; e atrevo-me a adivinhar que o homem será finalmente conhecido como um mero agregado de habitantes múltiplos, incongruentes e independentes.*⁵⁵³

Daqui para o síndrome de identidade dissociativa também é um pequeno (mas muito provável?) salto.

O *mise-en-abyme*

Lucien Dällenbach, em *Le Récit Spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977), estudou exaustivamente o que hoje entendemos como uma construção em abismo, conceito que permanece vago, enigmático e incerto (um monstro “indefinível e proteano”⁵⁵⁴, como o autor lhe chama) nas nossas mentes. Lembra também no final do seu ensaio, que, etimologicamente, as primeiras conotações do termo “abismo” são

⁵⁵² Heinrich Von Kleist - O Anfitrião, p. 113 (1160).

⁵⁵³ Robert Louis Stevenson - O Estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde, p. 178.

⁵⁵⁴ Lucien Dällenbach - The Mirror in the Text, p. 1.

necessariamente o “muito profundo” ou o “sem fundo”, mas este também pode “escolher como cadeira da sua supremacia o Paraíso das Ideias ou a transcendência divina”⁵⁵⁵. Os dois extremos, o muito alto e o muito baixo: o barroco e o romantismo louvarão esta natureza bipolar e este dispositivo, que veremos ser de duplicação interna dentro da obra, e muito frequentemente (bem ou mal), associado ao espelho, chegando mesmo ao ponto de se tornar num seu equivalente.

André Gide foi o responsável por cunhar o termo em 1893, transplantando-o de um conceito vindo da área da heráldica para a análise de textos literários e de obras de arte. “Abyss” é, para os conhecedores e amantes do conhecimento de brasões, o coração deste. Um brasão contém por vezes, no seu centro, uma réplica de si mesmo em miniatura, uma segunda representação que surge “em abismo” em relação à primeira (por vezes essa outra representação contém uma outra, etc.) Entendemos que, para Gide, o *mise en abyme* é qualquer aspecto dentro de uma obra que espelhe a grande obra que a contém; veremos Dällenbach restaurar o sentido dado por Gide deste conceito — uma obra dentro da obra, um meio pelo qual a obra se volta para si mesma (como um reflexo) —, mas rejeitar a sua noção de duplicação exacta (de reflexo fiel). Por outras palavras, a recusar que o termo, que é, segundo ele, “uma realidade estruturada” (apesar da sua aparente variedade), seja equivalente a um mero mimetismo.

As analogias dadas por André Gide (os quadros com pequenos espelhos convexos ou planos de Memling, Quentin Metzys ou Velázquez⁵⁵⁶, que reflectem o interior dos quartos onde decorre a acção

⁵⁵⁵ Dällenbach - *The Mirror in the Text*, p. 181.

⁵⁵⁶ As obras referidas seriam as que contém espelhos: o *Díptico de Martin van Newenhoven*, de Memling (1487), onde um espelho reflecte as costas da Madona, captando também a imagem de Martin van Newenhoven adorando o menino Jesus; *The Moneylender and his Wife* (1514), obra da colecção do Louvre da autoria de Quentin Matsys, obra que utiliza o espelho para ir além do espaço representado, revelando uma pessoa num chapéu vermelho com um papel na mão (apenas podemos perguntar: o pintor? Um possível cliente do usurário?); *Las Meninas* de Velázquez (1656), onde o espelho plano que está de frente para o espectador reflecte o Rei e a Rainha (a ele voltaremos em detalhe no próximo capítulo); a esta lista, Dällenbach ainda acrescenta o famoso *Arnolfini Wedding* de Van Eyck (1434), onde o espelho se torna artifício subtil, tornando visível o invisível: o espelho permite-nos ver o que o próprio casal está a ver (os convidados da boda) e autentifica e imortaliza o momento desta união.

da pintura) são, portanto, exemplos inadequados para ilustrar o conceito. Porque, simplesmente, a sua função não é, de todo, serem uma duplicação precisa: eles têm um “poder de revelação”⁵⁵⁷, e a ilusão óptica procurada em todos eles traz à pintura coisas que estão fora dela: “(...) os reflexos dados pelos espelhos complementam o quadro e funcionam primariamente como um *medium* de inter-troca. Na fronteira entre interior e exterior, eles são uma forma de levar a bidimensionalidade aos seus limites”⁵⁵⁸. Através deles, o que é externo invade o interno, ganhando dessa forma a obra mais informação: não só se integra uma realidade externa, mas, sobretudo, há uma abolição da oposição entre dentro e fora.

Porventura o espelho suplanta a metáfora heráldica na definição do *mise en abyme*, precisamente porque simboliza habilmente a reflexividade de um conceito que se refracta em três direcções. Assim, para Lucien Dällenbach, um “*mise en abyme* é um qualquer espelho interno que reflecte o todo da narrativa através de uma duplicação simples, repetida ou paradoxal”⁵⁵⁹. Sintetizemos esta sua tripla natureza:

- *Duplicação simples*, onde o grande exemplo será o *Hamlet* de Shakespeare⁵⁶⁰, uma sub-peça que percorre o mesmo caminho que o drama principal (ou seja, um fragmento interno que é relacionado por similitude à obra que a contém);

⁵⁵⁷ Lucien Dällenbach - *The Mirror in the Text*, p. 10. Os espelhos compensam os limites do nosso campo de visão e mostram-nos o que está além dele, segundo o autor.

⁵⁵⁸ Dällenbach - *The Mirror in the Text* p. 12.

⁵⁵⁹ Dällenbach - *The Mirror in the Text*, p. 36.

⁵⁶⁰ Ver William Shakespeare - *Hamlet*, que para muitos críticos é o melhor exemplo do *mise en abyme*; *Hamlet* é guiado pelo fantasma do seu falecido pai para o seu presumível assassino, que entretanto se casa com a sua mãe. Na peça que alguns actores apresentam na corte de Elsinore, o drama representado vai equivaler ao supostamente vivido pelo seu pai, e será ele um dos motores para desvendar todo o enredo.

- *Duplicação infinita*, de que “o mapa de Inglaterra”, de Jorge Luís Borges, é o melhor exemplo (um mapa que contém um mapa do mapa, que por sua vez contém um mapa do mapa do mapa...);
- *Duplicação aporética ou paradoxal*, e aqui um exemplo possível é o *D. Quixote de La Mancha* de Cervantes; quando a sequência interior parece conter a obra que, na verdade, a contém primeiro.

O autor nada descarta: com a *mise en abyme*, “é a função que cria o órgão”⁵⁶¹. Talvez por isso ele próprio seja receptivo a uma quarta opção, a peça *da* peça (ao invés da peça *dentro da* peça), a coincidência quase total da *mise en abyme* com a obra que a contém. D. Quixote que questiona o próprio Quixote, a sua própria estrutura de base?

Finalizemos com a grande consequência de toda esta “encenação da infinitude”⁵⁶². Como o *trompe d’oeil*, o dispositivo do *mise en abyme* é uma importante forma de cisão da atenção, “espartilhando toda e qualquer lógica inerente à visualidade”⁵⁶³.

Acompanhamos o olhar do inteligente, “orgulhoso” e “vingativo” Hamlet⁵⁶⁴ olhando para o Rei da Dinamarca, o seu tio Claudius, à procura de uns quaisquer sinais do “rapinante do império e do mando”⁵⁶⁵ — de culpa, de remorso, de qualquer coisa que o denuncie ou o ilibere do assassinio do próprio pai de Hamlet — e a nossa atenção é habilmente desviada da peça que de facto se representa na corte naquele momento. Esta tem um nome bastante sugestivo: *The Mousetrap*, e é uma encenação de uma morte de carácter duvidoso e vil.

⁵⁶¹ Lucien Dällenbach - *The Mirror in the Text*, p. 54.

⁵⁶² Carlos Vidal - *Invisualidade da Pintura*, p. 377.

⁵⁶³ Carlos Vidal, cit. 562.

⁵⁶⁴ Assim se descreve o próprio Hamlet, acrescentando um terceiro adjectivo: ambicioso. Cf. Shakespeare - *Hamlet*, p. 115. Hamlet será mais um personagem que, no correcto dizer de Harold Bloom “abraça a aniquilação”. Ver Bloom - *Onde Está a Sabedoria?*, p. 93.

⁵⁶⁵ William Shakespeare - *Hamlet*, p. 153.

O *mise en abyme* completa e complexifica qualquer obra de forma extraordinária. É também uma provocação aos espectadores; é também, para utilizarmos o termo de Shakespeare, uma «ratoeira»: é um Alfred Hitchcock que se passeia pelos seus filmes, sem se camuflar (e sabemos como ele é inconfundivelmente discreto), e mesmo assim consegue passar despercebido.

CAPÍTULO IV

O DISPOSITIVO DO ESPELHO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: *Pensamentos de Intervalo*

Um ponto no Tempo

Como conseguir «captar» a dimensão tempo por entre pigmentos, telas e pincéis? Como tornar visível essa grande força invisível? Esse foi o grande desafio colocado aos pintores desde os tempos iniciais, que, ultrapassando o que alguns poderiam considerar como uma “limitação” específica e própria do *medium*, delinearam propostas engenhosas que ainda hoje nos surpreendem. A «mudez» hermética onde a pintura se encerra — para muitos, o seu grande e incontornável defeito — podia tornar-se, com alguma imaginação, numa poderosa mais-valia.

Começemos por efectuar um exercício simples: destacar as palavras que intuitivamente associamos ao tema «tempo», tentando fazer uma correspondência entre estas e pinturas que o tenham trabalhado de forma proveitosa. E logo pensamos em *movimento* (o *Nu Descendo as Escadas*, de Duchamp, ou as bailarinas de Degas); em *simultaneidade* (quase toda a pintura da Idade Média); *velocidade* (o comboio de Joseph Turner a emergir, veloz, por entre o nevoeiro em *Rain, Steam and Speed*); *duração* (os relógios de Dali, que parecem derreter lentamente ao sol); *instante* (Monet pintando as variações de luz sobre uma catedral, a diferentes horas do dia); *suspensão* (Saturno prestes a devorar cruelmente o seu filho, pintura que encerra o magnífico tempo trágico de Goya).

Não é nosso propósito sermos exaustivos, apenas o de constataremos que não é tarefa fácil carregar com o «peso» e com a

ambição que é sugerir a ideia de tempo, sobretudo em pintura ou escultura (mas admitimos que certamente não será tarefa mais difícil do que insinuar a ideia de espaço numa poesia ou numa música, por exemplo). Hoje sabemos — precisemos: hoje, pós-teoria de Einstein, sabemos — que o tempo tem um «aliado» que não larga nunca, que é o espaço. Quando falamos de um, implicamos o outro: sempre. Espaço-tempo, agora seres gemelares separados apenas por um hífen, outrora seres diferenciados...

Lord Shaftesbury e James Harris estabeleceram os alicerces para a teoria desenvolvida por Gotthold Ephraim Lessing, no seu ensaio sobre os limites da pintura e da poesia, intitulado *Laocoon: an Essay upon the Limits of Painting and Poetry* (e onde Lessing clarificava a divisão entre “artes do tempo”, como a poesia, a literatura, a música ou o teatro, e as “artes do espaço”, como a escultura, a pintura ou arquitectura). Para ele, eram categorias totalmente distintas. São definições que já estão ultrapassadas, mas vale a pena referir o ponto de vista destes estetas: numa primeira impressão, o que afirmam parece estar correcto.

Shaftesbury (1671-1713), no início do século XVIII, era defensor de uma formulação clássica para a abordagem ao problema do tempo na arte, que consistia na acção instantânea. O pintor deveria escolher um único momento no tempo, que provocasse no espectador uma antevisão do passado, dando-lhe ao mesmo tempo uma «pista» para o futuro. Mas ele próprio era o primeiro a referir, com divertimento, que a aplicação da sua ideia poderia não resultar a nível prático, e menciona uma representação do mito de Diana e Actéon, onde a casta deusa é vista atirar água ao *voyeur* que a tinha surpreendido no banho: os cornos de cervo já cresciam na cabeça do importuno visitante, mas ele *ainda* não estava molhado...

James Harris, no seu ensaio intitulado *Discourse on Music, Painting and Poetry* afirma com convicção que toda a imagem necessita de um *punctum temporis* ou de um “instante”, de um “ponto no tempo”. (Pergunta-se também uma questão curiosa, que já envolve a memória: se a História fosse “silenciosa” e não desse informações

suplementares, o acontecimento histórico representado numa pintura seria inteligível?). Lessing tirará proveito destes dois pensadores, como podemos comprovar no ensaio já anteriormente citado, que data de 1766:

*A pintura (...) apenas pode representar um único momento de uma acção e portanto tem de seleccionar o momento mais comovente que melhor nos permite inferir o que veio antes e o que se segue.*⁵⁶⁶

Esse único momento que será preservado para a eternidade não podia ser de forma alguma “feio”, e nunca – e nisto era categórico – poderia ser o momento apoteótico, o auge, e explica e defende a sua posição:

*O artista nunca pode utilizar mais do que um momento no tempo da realidade sempre em mudança e, se é um pintor, só pode olhar para este momento de um único ponto de vista. Mas já que os seus trabalhos existem não só para serem vistos mas também para serem contemplados, contemplados em duração e repetidamente, torna-se claro que este momento único e ponto de vista único deverá ser o mais fértil de todos os que podem ser escolhidos. Apenas os momentos que são férteis dão rédeas livres ao reino da imaginação. (...) Contudo, não há momento em toda a sequência de uma emoção que se aproveita **menos** desta vantagem que o seu clímax.*⁵⁶⁷

Concluindo o seu pensamento: o Laocoonte tem de provocar a nossa imaginação de forma a que o oiçamos “gritar”, mas se nós já sentirmos que ele se encontra neste estádio, não poderemos elevarmos a uma intensidade maior nem descer a um patamar inferior sem o retratarmos num estado “mais tolerável”, e portanto menos interessante. O Laocoonte feito de mármore não pode gritar — o olho não pode ser levado ao extremo, porque além do clímax nada há —

⁵⁶⁶ Lessing cit. por E. H. Gombrich - *Moment and Movement in Art*, p. 42. A palavra exacta com que Lessing descreve este momento é “poignant”, ou seja, “comovente”, “agudo”, “vivo”. Este ensaio de Gombrich teve origem num colóquio que decorreu no Instituto Warburg, sob o título de “Tempo e Eternidade”, e merece uma leitura atenta.

⁵⁶⁷ Lessing cit. por E. H. Gombrich - *Moment and Movement in Art*, p. 43. Traduzimos o momento que Lessing diz ser “fruitful” por “fértil”, mas também poderia ser “produtivo”, “fecundo”. Nosso sublinhado.

mas, contudo, essa regra não se mantém quando falamos do Laocoonte de Virgílio. A este último tudo é permitido, podendo “gemer” e “rugar” a seu bel-prazer.

O historiador de arte E. H. Gombrich faz a sua própria conclusão de toda esta discussão: uma teoria que associa unicamente as artes do tempo à sucessão e as do espaço à mera simultaneidade é “infrutífera” e “enganadora”⁵⁶⁸. Não é convincente. Segundo ele, a forma como os pintores tinham de “agarrar” um ponto único no tempo permaneceu indiscutível em estética, e só foi questionado aquando da invenção da fotografia (cerca de 1839). Esta irá provocar uma mudança de pensamento, ao exigir uma explicação para o que significa, realmente, perceber algo. É esta nova arte que irá questionar a veracidade desse breve “instante” no tempo – e, conseqüentemente, da frágil separação entre artes do tempo/ artes do espaço.

É a fotografia, primeiro (e o cinema e a televisão depois) que nos provam que o nosso cérebro não «vê», mas antes «constrói». O nosso sistema perceptivo é extremamente vagaroso — nós somos, por assim dizer, e como Gombrich nos explica, “máquinas” de registo lento — por isso acreditamos no *punctum temporis* de James Harris (e continuamos a acreditar, mesmo sabendo desconstruí-lo: o que percebemos de facto como “instante” é uma “sequência infinita de tais pontos estáticos no tempo”⁵⁶⁹, ou seja: é já, ele mesmo, uma duração). O que leva o historiador de arte a afirmar que a ideia de um *punctum temporis* é um absurdo não só lógico como psicológico: 24 *stills* sucessivos por segundo são o suficiente para nos darem a ilusão de movimento no cinema. Mesmo que queiramos ver os fotogramas, não somos capazes. Segundo ele, Shaftesbury e Lessing deveriam ter tirado proveito da bela lição de Santo Agostinho: *It is in thee, my mind, that i measure the times*⁵⁷⁰. As variáveis “memória” e “expectativa” são aqui introduzidas (percepção do presente/ a memória do passado/ a expectativa do futuro). *À ponta do lápis o traço (...), Na*

⁵⁶⁸ E. H. Gombrich - Moment and Movement in Art, p. 49.

⁵⁶⁹ Gombrich - Moment and Movement in Art, p. 45.

⁵⁷⁰ Santo Agostinho cit. por E. H. Gombrich - Moment and Movement in Art, p. 47.

*ponta dos pés o salto*⁵⁷¹, como dizia de forma tão «antecipativa» Clarice Lispector.

Retomemos o nosso pensamento: se não nos faz confusão a afirmação de que a leitura de uma imagem é em si um processo que se faz no tempo – precisamos de muito tempo para efectuar uma espécie de *scann* do que estamos a ver, reconstruindo *post factum* o que vimos — quando Gombrich diz que a área de percepção clara de uma imagem inclui menos do que um por cento (-1%) do campo visual total entramos quase em pânico (facto que poderá explicar a descoberta tardia do «ponto cego» do olho, segundo o mesmo teórico).

Em todos estes aspectos há uma certeza: a de que se a percepção do mundo visível/da imagem não fosse um processo construído no tempo, portanto complexo e vagaroso (onde juntamos as partes e os fragmentos que havíamos perscrutado até se encaixarem e formarem um objecto imaginável, que de seguida comparamos com a «imagem real»), as imagens estáticas não seriam capazes de provocar em nós memórias e antecipações de movimento.

Será importante dar as boas-vindas ao fim da divisão e da “autonomia” de cada *medium* – um livro pode agora, sem restrições, transformar-se em peça arquitectónica, em catedral, como nos mostrou Victor Hugo, e o cinema de Eisenstein pode ir beber tanto a Dickens como a Piranesi. O que se pode esperar é uma exigente mistura de materialidades, como defende Jacques Rancière:

*Do facto de o sofrimento do Laocoonte de Virgílio não poder ser traduzido identicamente na pedra do escultor não deve concluir-se que, doravante, as palavras e as formas se separem, que alguns se dediquem à arte das palavras enquanto outros trabalham no intervalo do tempo, nas superfícies coloridas ou nos volumes da matéria resistente. Talvez se deva antes deduzir o contrário. Quando o fio da história se encontra desnovelado, quando se perde a medida comum que regulava a distância entre a arte de uns e a de outros, já não são só as formas que se tornam análogas, são as materialidades que se misturam directamente.*⁵⁷²

⁵⁷¹ Clarice Lispector - *É para Lá Que Eu Vou*, p. 71.

⁵⁷² Jacques Rancière - *O Destino das Imagens*, p. 60.

Olhemos agora numa outra direcção.

Um dos recursos mais utilizados para referir o tempo na Idade Média era o de fazer coexistir diferentes tempos num mesmo espaço em simultâneo. Assim, para dar apenas um exemplo entre tantos outros possíveis, teríamos n' *O Dilúvio* de Paolo Ucello⁵⁷³ uma arca (da qual já só resta um ligeiro vestígio) que intuímos existir *antes* da tormenta. Rodeiam-na pessoas serenas e um calmo e ténue azul do céu. Há uma outra arca (que sabemos ser “a mesma”) assolada pela chuva e pelo vento forte, por uma atmosfera de catástrofe que nos indica que é pós-diluviana. «Reconhecemos» a história de Noé; a familiaridade com a mesma e a imagem pintada leva-nos a esboçar, naturalmente, *dois* tempos distintos no espaço: somos obrigados, por assim dizer, a mudar de ponto de vista (a absorver dois pontos de vista). O ensaísta Michel Baudson chama-lhe, de forma simples e compreensível (no grande livro de 1984 que dedicou à questão da quarta dimensão na arte, *L'Art et la Quatrième Dimension*) um “tempo plural num espaço singular”⁵⁷⁴.

Damos agora voz ao físico Stephen Hawking. Segundo ele, o aumento de entropia é um exemplo da seta do tempo, sendo que esta distingue o passado do futuro, dando um sentido ao tempo⁵⁷⁵. Tal significa que nos lembramos das coisas pela ordem em que a desordem *aumenta*; aplicando o nosso exemplo anterior da pintura de Ucello, seria impossível — e, sobretudo, *não seria lógico* — vermos toda a narração de forma inversa: começarmos pelo «fim», o dilúvio que desfaz caoticamente tudo em vários pedaços, e chegarmos depois ao «início», à calma, com todos os fragmentos a serem colados no seu devido sítio (claro que será escusado dizer que Hawking refere as suas três setas⁵⁷⁶ em relação ao princípio antrópico do universo; esperemos

⁵⁷³ Fresco pintado em Santa Maria Novella, em 1447-1448.

⁵⁷⁴ Michel Baudson - *L'art et le Temps*; título de um dos capítulos contidos no livro.

⁵⁷⁵ Ver Stephen Hawking - *Breve História do Tempo*.

⁵⁷⁶ Elas são: *a seta termodinâmica*, que provém da segunda lei da termodinâmica e que diz que em qualquer sistema fechado, a entropia aumenta com o tempo; *a seta psicológica*, que é o sentido em que sentimos que o tempo passa, e que nos permite lembrar de um passado, mas nunca de um futuro; *a seta cosmológica*, o sentido do tempo em que o universo está a expandir-se, em vez de se contrair.

que o nosso exemplo não seja um pouco forçado). Abreviamos o que pretendemos expor: tudo se resume na procura de um sentido.

Fica a ideia que queremos ressaltar: identificarmos um tempo confere *sentido* ao que estamos a ver. Mas precisemos, pois porventura não terá ficado claro: toda e qualquer imagem existe no tempo, mesmo que não o invoque directamente. Há sempre um tempo em que a própria obra, simplesmente, *É*⁵⁷⁷.

Serve este pequeno texto introdutório, e apesar de tudo o que foi dito, de fazer ver o quão difícil é para qualquer artista escolher um *momento* para a sua pintura. A esse momento escolhido, frutífero e anti-apoteótico — ou não — é pedido muito: que consiga conferir algum sentido a cada um de nós.

O “entre” das imagens

Marcel Proust, na sua escrita automática, quase que de *cadavre exquis* (deriva, encarceramento, pesadelo) fala da abolição do tempo que existe *entre* dois momentos distintos no tempo. Evocamos Maurice Blanchot na lúcida análise que fez sobre a percepção do tempo neste autor:

(...) Aquele incidente insignificante, que ocorreu a dado momento, outrora portanto, esquecido, e não apenas esquecido, mas que passou despercebido, eis que o curso do tempo o traz de novo, e não como uma lembrança, mas como um facto real [Trata-se naturalmente, para Proust e na língua de Proust, de um facto psicológico, uma sensação, como ele diz], que ocorre de novo, num novo momento do tempo. Assim o passo que tropeça nas lajes mal esquadriadas do pátio de Guermantes e de repente – nada há de mais súbito – o próprio passo que tropeçou nos mosaicos

⁵⁷⁷ Ver J. F. Lyotard - O Instante, Newman, p. 85. Este teórico isola vários “lugares de tempo”, estéticos ou artísticos, presentes numa obra de arte. Citará um *tempo de produção* (tempo que um pintor precisa para pintar um quadro); *tempo de consumo* (tempo necessário para olhar e perceber essa obra); *tempo do referente diegético* (tempo da história contada pelo quadro, tempo ao qual a obra se refere); *tempo de circulação* (tempo que a obra demora a chegar ao seu observador, desde a sua criação; e o tempo citado no texto: *tempo que a própria obra é*.

*desiguais do baptistério de S. Marcos: o mesmo passo, não “um duplo, um eco de uma sensação passada... mas essa mesma sensação”, incidente ínfimo, perturbador, que rasga a trama do tempo e através desse rasgão nos introduz num outro mundo: fora do tempo, diz Proust com precipitação. Sim, afirma ele, o tempo é abolido, uma vez que, simultaneamente, num gesto real, fugidio mas irrefutável, eu agarro o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado e um presente mas uma mesma presença que faz coincidir numa simultaneidade sensível momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração. Eis, pois, o tempo apagado pelo próprio tempo; eis a morte, essa morte que é obra do tempo, suspensa, neutralizada, tornada vã e inofensiva. Que instante!*⁵⁷⁸

Na investigação que apresentamos ao longo de todo este último capítulo, somos gratos devedores desta ideia, desse agarrar de dois «agoras» que são chamados a se sobrepor – desses dois passos que, ao tropeçar, fixam dois instantes separados no tempo com uma mesma sensação, fazendo coincidir “momentos incompatíveis”. (O que há *entre* um e outro, o que há *de* um a outro?)

Sabine Melchior-Bonnet afirmou, um tanto apocalipticamente em *The Mirror, A History* (2002), que o espelho na arte contemporânea já nada significava, já nada tinha a sugerir. A sua crítica é arrasadora e mordaz, citamo-la: “Neuropsiquiatras sabem que a deterioração da imagem especular é um dos mais flagrantes sinais de insanidade, e que a indiferença perante ele é o derradeiro sintoma: o estádio do espelho virado do avesso, onde a arte do final do século parece florescer.”⁵⁷⁹

É muito difícil vermos o século XX do seu ponto de vista: uma paisagem desértica de espelhos. Tentaremos mostrar precisamente o contrário: sim, o espelho perdeu o significado «místico» que tinha anteriormente, tornou-se inabitado, impenetrável e vazio, mas há inúmeras obras que dele fazem uso e que são fascinantes. Não é só pensar que o espelho de Velázquez abriu portas para trabalhos como o de Rebecca Horn, é pensar que os espelhos de Horn também acrescentam qualquer coisa ao de Velázquez. Julgamos que a sua

⁵⁷⁸ Maurice Blanchot - A Experiência de Proust, p. 20 e 21.

⁵⁷⁹ Sabine Melchior-Bonnet - The Mirror, p. 269.

crítica é, senão precipitada, extremamente injusta. Mas concordamos que, por vezes, a arte é um embuste (há quem se aproveite desse «vale tudo» ilimitado: artistas, críticos, etc.). Há um excesso de palavras. Ou, como Jacques Rancière afirma:

“Palavras a mais.” O diagnóstico repete-se em todos os lugares em que é denunciada quer a crise da arte, quer a sua submissão ao discurso estético: palavras a mais sobre a pintura, palavras a mais que comentam e devoram a sua prática, que vestem e transfiguram o “tudo serve” em que ela se tornou.⁵⁸⁰

Nós ainda acreditamos que as palavras servem para qualquer coisa, embora concordemos que haja, muitas vezes, “palavras a mais”. Recordamos Sophia, na sua *Lisboa*:

*Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
(...)
— Digo para ver⁵⁸¹*

E esta sucessão de críticas estaria incompleta se não enfatizássemos a tese de Foucault, essa sim bastante cruel, acutilante, onde ele faz notar a estranha incompatibilidade entre «dizer» e «ver»: “por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz”⁵⁸². Ideia ingrata para quem escreve, para quem pinta ou esculpe, para quem vê e sente o desejo de partilhar o seu olhar: há uma «impossibilidade» de partilha.

Vamos começar por falar da junção de dois «instantes» distintos, Velázquez e Rebecca Horn. Apenas lembramos que o momento em que o tempo «pára» é uma “extrapolação ilícita”⁵⁸³ do nosso cérebro, apesar

⁵⁸⁰ Jacques Rancière - O Destino das Imagens, p. 95.

⁵⁸¹ Sophia de Mello Breyner Andresen - Lisboa, p. 7.

⁵⁸² Michel Foucault - As Meninas, p. 25.

⁵⁸³ E. H. Gombrich - Moment and Movement in Art, p. 53.

da sua plausibilidade enganadora. O *punctum temporis* é apenas isto: um fantasma, um “espectro”⁵⁸⁴ feito pelo homem – mas mesmo assim sentimos aquela surpresa proustiana: *Que instante!*

O leitor fica portanto e desde já avisado: começamos com uma associação ao tempo que é... uma falácia.

⁵⁸⁴ Gombrich - *Moment and Movement in Art*, p. 61.

De Velázquez a Rebecca Horn – *o instante*

Há muito tempo, antes de existir o Grande Relógio, o tempo era medido pela deslocação dos corpos celestes: o lento trajecto das estrelas no céu nocturno, o arco descrito pelo Sol e as variações da luz, o crescer e o minguar da Lua, as marés, as estações de ano. O tempo era também medido por pulsações, pelos ritmos de sonolência e do sono profundo, a ocorrência periódica da fome, os ciclos menstruais das mulheres, a duração da solidão. Até que, numa pequena cidade italiana, foi construído o primeiro relógio mecânico. As pessoas ficaram maravilhadas. Mais tarde passaram a ficar horrorizadas. Ali estava uma invenção humana capaz de quantificar a passagem do tempo, (...) capaz de medir com precisão os momentos de uma vida. Era algo de mágico, de insuportável, algo de não conforme às leis da natureza. [Os homens] (...) caíram na armadilha da sua própria inventividade, da sua própria audácia.

Alan Lightman, *Os Sonhos de Einstein*⁵⁸⁵

Para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios — e recordo-me de que, na sua origem, o material fotográfico estava ligado às técnicas do marceneiro e da mecânica de precisão; no fundo, os aparelhos eram relógios de ver, e talvez em mim alguém de muito antigo ouve ainda no aparelho fotográfico o barulho vivo da madeira.

Barthes, *A Câmara Clara*⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Alan Lightman - Os Sonhos de Einstein, p. 91 e 92.

⁵⁸⁶ Roland Barthes - A Câmara Clara, Nota sobre a Fotografia, p. 23.

De Velázquez se disse que conseguia pintar o ar, a “poeira imponderável”⁵⁸⁷ do seu espaço. A sua pintura conhecida como *Las Meninas* (intitulada *A família de Filipe IV* pelos inventários do palácio, e datada de cerca de 1656-57, uma das suas últimas obras, portanto), ou antes, o seu singular retrato da família de seu amo El-Rei, comprova-o sem quaisquer hesitações.

Tela de monumentais dimensões, certamente pouco usual para o tema pretendido, evidencia um autêntico jogo cruzado de referências/olhares sobre os vários planos da pintura, criando uma enorme teia de inter-relações entre os seus vários elementos (a Infanta com as suas “meninas”/ o pintor/ o rei e rainha/ o espectador). É sem dúvida uma obra ímpar na história da pintura, mas não julgamos que seja uma “criação imprevista”⁵⁸⁸ no percurso de Velázquez, como defendeu Ortega y Gasset. *El gran Velázquez*⁵⁸⁹, como lhe chamou Quevedo, já nos tinha dado muitos exemplos do seu extremo poder de invenção: o seu Papa *Inocência X* é belíssimo (e já parece estar claustrofobicamente preso na sua cadeira, já parece antever o grito/a queda baconiana que mais tarde dará!⁵⁹⁰); o seu *Juan Calabazas* intimida na sua inocência e loucura, *El Príncipe Baltasar Carlos con un enano* é simplesmente magnífico, e mesmo os cães de caça, cavalos ou veados troféu já nos alertavam para a pintura impiedosa deste pintor da corte, deste mero “funcionário palaciano”⁵⁹¹. Apenas com o cãozinho instalado no cadeirão almofadado em *El Príncipe Felipe Próspero* Velázquez já seria «Grande».

Mas *Las Meninas* tem o poder de eclipsar tudo em seu redor, isso admitimos. Porquê este sentimento de «murro no estômago» que esta obra nos provoca?

⁵⁸⁷ Élie Faure - Espagne, p. 128.

⁵⁸⁸ Ortega y Gasset - Velázquez, p. 236.

⁵⁸⁹ Quevedo, cit. por Fernando Checa - Diego Velázquez da Silva 1599-1660, p. 42.

⁵⁹⁰ Gilles Deleuze em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, p. 106, afirma que Bacon “histeriza” todos os elementos de Velázquez, e que portanto, em Velázquez: “a cadeira desenha já a prisão do paralelepípedo, a pesada cortina por trás do papa tende já a passar para a frente, e o mantelete tem algo de uma peça de talho (...)”.

⁵⁹¹ Jacques Lassaigue - Vélasquez, p. 11. O pintor serviu na corte desde os seus 24 anos até à sua morte.

Será porque a retratística real deixa de ser divinizada para passar a ser mais humana, ou por já se detectar uma vontade do pintor em renunciar à pose hirta e pouco espontânea adoptada pelos seus antecessores/contemporâneos⁵⁹²?

Terá a ver com a introdução da sua pincelada audaz, mergulhada em tons de terra⁵⁹³ — fluida, nervosa, veloz —, criadora de uma espécie de névoa dourada que parece emanar dos seus quadros (e que fará «inveja» aos impressionistas tantos anos mais tarde)? Decerto que estas razões contribuem para a leitura final. Mas estamos em crer que esta pintura nos causa admiração porque nos parece extraordinariamente real. Ela move-se, ela *respira*! Ela conseguiu captar aquele momento específico no tempo, suspendê-lo, congelá-lo! Esta obra é *uma fotografia tirada no século XVII!*

Porventura este será o facto que nos deixa em choque: é admirável pensar n'As Meninas como um retrato quase fotográfico, mas antecedendo em quase dois séculos a invenção de Niépce e Daguerre. Descobrimos uma passagem de Gombrich onde constatamos a nossa falta de originalidade, pois este historiador disse exactamente a mesma coisa, tantos anos antes de nós (e tantas vezes como a dele se fizeram ouvir dizendo o mesmo): "...eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica"⁵⁹⁴. Ou Ortega y Gasset: "Os quadros de Velázquez têm certo aspecto fotográfico: é a sua suprema genialidade"⁵⁹⁵. Antes dessa

⁵⁹² Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588), Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) ou Bartolomé González (1564-1627) apresentavam uma imagem de *gravitas* dos monarcas Hasburgos: o uso recorrente do vestuário preto, uma composição que envolvia uma incomensurável distância ao observador, bem como a codificação cerimonial estavam presentes. Rubens (1577-1640) tinha já uma forma de pintar bastante mais solta, com um uso invulgar da cor e da sensualidade, um sentido de movimento. Foi uma grande influência para Velázquez, sobretudo como pensador do regime da arte (crê-se que o influenciou na sua primeira viagem a Itália). Sobre todos estes aspectos veja-se Fernando Checa - *Diego Velázquez da Silva, 1599-1660* (2008).

⁵⁹³ O pintor admirava os venezianos Tintoretto (1518-1554) e sobretudo Ticiano (1485-1576), mas a sua paleta manteve-se sempre bastante contida, quando comparada com estes pintores. Como afirmou Carmen Garrido em *Velázquez, La Técnica del Genio*, p. 18, por vezes as suas obras parecem "exercícios sobre uma gama cromática determinada".

⁵⁹⁴ E.H. Gombrich – A História da Arte, p. 323.

⁵⁹⁵ Ortega y Gasset - Velázquez, p. 50.

arte sensível à luz dos sais de prata, esta magnífica obra já era um “relógio de ver” (Barthes), e isso é admirável.

Primeiro *sentimos* este espanto e intensidade do naturalismo (malgradadamente e contra nossa vontade, aceitamos que é o efeito produzido por um grande mestre do virtuosismo; dizemos esta frase com alguma frustração porque as “contorções da técnica”⁵⁹⁶ nunca nos entusiasmaram antes) — e só depois vamos mais além, em direcção à conceptualização da sua obra que, com este quadro e segundo o pintor Lucas Jordán, se conseguiu aproximar da “teologia da pintura”⁵⁹⁷.

Roland Barthes, num brilhante texto intitulado *A Câmara Clara, Nota sobre a Fotografia* (1980), propunha dois elementos que seriam dignos de análise e que estariam presentes nas fotografias que ele mais admirava, interessando-o de formas diferentes: o *studium* (que ele, numa primeira abordagem, não consegue explicar de forma concisa o que é — “*studium* (...) que não significa, pelo menos imediatamente, “o estudo”, mas “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém”⁵⁹⁸ — mas que mais tarde precisa ser o campo do comentário intelectual), e a “ferida”, a “picada”, a “marca”, o “ponto sensível” que o vem quebrar e decompor: o *punctum*. Este é definido de forma notável: “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”⁵⁹⁹. O *punctum* é um “detonador”⁶⁰⁰ que prende a nossa atenção. Poderíamos resumir: uma imagem que se «pensa» (e que tentamos decifrar) e que se «sente» apenas quando já não nos transmite nenhuma mensagem, quando o *studium* se «cala».

Propomos o seguinte: tentemos interpretar *Las Meninas* com base nestes dois elementos. Seria errado olharmos para a obra fotograficamente, e não é essa a nossa intenção. Analisemo-la pelo que ela é, uma extraordinária pintura, mas tendo por base estes dois componentes, que julgamos que serão um bom ponto de partida para a sua interpretação. Desloquemo-nos então à oficina do pintor espanhol,

⁵⁹⁶ Roland Barthes - *A Câmara Clara*, p. 42.

⁵⁹⁷ Lucas Jordán cit. por Gridley McKim-Smith - *Ciencia e Historia del arte*, p. 19.

⁵⁹⁸ Barthes - *A Câmara Clara*, p. 34.

⁵⁹⁹ Barthes - *A Câmara Clara*, p. 35.

⁶⁰⁰ Barthes - *A Câmara Clara*, p. 60.

pois é esse o cenário representado neste quadro. Ah! E até parece que já lá estamos dentro... que ouvimos o rei e a rainha a conversar entre si por sussurros, os passos vigilantes do camareiro da rainha nas escadas, os gritinhos alegres da pequena infanta (que não tardarão a tornar-se em bocejos cansados), o *froufrou* dos vestidos de seda e de veludo...

O que vemos?

Como o título sugere, uma cena familiar, descontraída (na medida do possível para a família alargada do rei). Da esquerda para a direita, no primeiro plano, vemos a perna de um cavalete que sustenta uma enorme tela que quase chega ao tecto – e um cão que dorme. Num segundo plano, e seguindo a mesma direcção, temos Dona María Agustina Sarmiento que, servilmente, se encontra ajoelhada e oferece numa bandeja um pequeno jarro, certamente com água, à Infanta Margarida (um “Anjo saudando a Virgem”⁶⁰¹, como disse tão bem Foucault), o segundo elemento presente. Segue-se Dona Isabel de Velasco, a sua outra dama de honor, a anã Maribárdola e Nicolasito de Pertusato, que apoia o seu pé no cão. Num terceiro plano, Velázquez retratou-se a si mesmo numa pose majestática, solene, um tanto reclinado para trás; segura o pincel na mão direita e na outra mão uma paleta com meia dezena de tonalidades, e tem a cruz da Ordem de Santiago ao peito (que, com toda a certeza, foi adicionada mais tarde, já que quando a pintura foi feita o rei não lhe tinha ainda concedido essa honra). Não olha para o que está a pintar, mas para um ponto que se encontra fora do quadro. Num quarto plano, quase ao nível do pintor, surge a figura de Marcela de Ulloa, *guardamujer* das açafatas da rainha, e ao seu lado o único personagem que não é identificado pelo nome, mas que se calcula ser um *guardadamas*⁶⁰². Os dois já se encontram na quase escuridão. Num quinto plano, o espaço envolvendo a parede do fundo, onde se encontram duas telas de grandes dimensões e um espelho, que mostra a parte superior do corpo de duas figuras, o

⁶⁰¹ Michel Foucault - Las Meninas, p. 28.

⁶⁰² É graças ao pintor Antonio Palomino (que escreveu *Museo Pictórico y Escala Óptica* em 1715/1724), que se conseguem identificar os personagens retratados no quadro. Cf. Stratton-Pruitt - Velázquez's Las Meninas, p. 2-4, que contém um extenso excerto do primeiro biógrafo do pintor, estudo a partir do qual derivam todos os outros (pelo menos no que diz respeito à identificação das figuras).

rei e a rainha. No último plano, uma porta que dá acesso a umas escadas (o segundo grande ponto de luz nesta obra tão escura) mostra o perfil de José Nieto, *aposentador* da rainha — o «duplo» de Velázquez, já que este era, muito honradamente, o aposentador do rei⁶⁰³. Um sinal que o comprova é a chave que usa à cintura (e que modestamente esconde na sombra, mas que ao mesmo tempo exhibe, mesmo no acto de pintar), essa chave que abria todas as portas do palácio, incluindo a do quarto do rei, e que era um símbolo de prestígio e de poder.

A área mais luminosa da tela é a pequena Infanta Margarida. À primeira vista, ela é o centro do quadro, é para ela que o “Anjo” olha atentamente, é para ela que a sua outra “menina” se inclina (ou será uma vénia para alguém que não vemos e que se prepara para sair?). A sua pele e os cabelos são extremamente claros, o seu vestido acinzentado, de balão, um enorme ponto de luz. Depreendemos que ela fez o que nós próprios, espectadores, fizemos: interrompemos a sessão de pintura que decorria no atelier do pintor, e a ela assistimos, curiosos. Ela olha com interesse para os pais, tal como o pintor e a mãe (novamente, poderíamos dizer: *olha para nós*. Seremos intrusos, nesta peça que se representa? E se olharmos para o nosso lado esquerdo, veremos Filipe IV e a sua esposa, retribuindo-nos o olhar?).

Arnold Hauser afirmava que um método característico do barroco era trazer as figuras para o alcance do observador: “Como resultado da visão extremamente próxima, o observador sente o elemento do espaço como uma forma de existência que lhe pertence, dependente dele, e por assim dizer criado por ele”⁶⁰⁴. Assim acontece aqui, numa forma de

⁶⁰³ Uma breve nota apenas para confrontar ideias: Ortega y Gasset – Velázquez, defendia que a vida do pintor havia sido de “pasmosa quotidianidade” (p. 2), e que ele sempre se manteve “afastado das polémicas palacianas” (p. 17), concentrado na sua função como pintor; Jonatham Brown - *On the Meaning of Las Meninas*, p. 102, considera-o um “ambicioso cortesão” que teve de lutar arduamente para conseguir o que mais queria, que era pertencer à nobreza; dá-nos conta das várias funções até ao tão desejado título: 1627 – *ugier de cámara*; 1636 *ayuda de guardarropa*; 1643 *ayuda de cámara*/trabalho como arquitecto; 1652 *Aposentador Mayor de Palacio e superintendente de obras particulares*. O tão ambicionado título de Cavaleiro da Ordem de Santiago só virá em 1659.

⁶⁰⁴ Arnold Hauser - *O Conceito de Barroco*, p. 227.

quase «imersão» total: a pintura tende para além dela própria⁶⁰⁵. O facto de a escala das personagens ser uma escala quase real (quase de 1:1) também ajuda a enfatizar a ilusão. Este é, inegavelmente, um dos maiores trunfos desta pintura: a *nossa* entrada na fortaleza do século XIV, numa das salas do Palácio de Alcázar, a *nossa* presença e convivência com a realeza⁶⁰⁶.

Já falámos do primeiro ponto focal da obra (a Infanta), passemos ao segundo: o pintor. Sabemos que foi corajoso ao retratar-se assim (tanto quanto Jan Van Eyck no seu *The Arnolfini Portrait*, datado de 1434). O que queremos ressaltar não é o espelho presente nessa grande obra, que alguns estudiosos defenderam conter a figura em miniatura do pintor⁶⁰⁷, e que cada vez mais surge como uma tese improvável, mas a estranha inscrição nela contida. Julgamos que o seu auto-retrato na obra é essa singular assinatura com que o pintor nos brinda, numa possível imitação dos documentos oficiais da época: *Johannes de Eyck fuit hic* (Jan Van Eyck esteve aqui), escreveu o pintor numa caligrafia floreada que coloca no cimo do espelho e de forma central no quadro.

⁶⁰⁵ Este aspecto – o “entrar” no quadro - já estava presente numa obra que o pintor admirava, de Tintoretto, *Cristo lavando os pés aos seus Discípulos* (c. 1548), Museu do Prado.

⁶⁰⁶ Esta opinião está em sintonia com a de Michel Foucault, que venceu o papel do espectador nesta obra. Jonathan Brown criticou este “exagero” de presença do espectador, dizendo que não estava nos planos do pintor teorizar sobre a representação (isso é um problema nosso, não daquela época). As suas preocupações seriam o realismo da obra. Cf. Brown - Velázquez and Philip IV, p. 259.

⁶⁰⁷ Esta obra magistral do meticuloso pintor flamengo pertencia à colecção de pintura do rei espanhol e deve ter sido, muito provavelmente, vista e admirada por Velázquez. O espelho, convexo, trazia para cena duas pessoas que se encontravam de frente para o casal retratado, “fora” do quadro. Terá sido uma grande influência para o pintor, mas certamente não tanta como Linda Seidel nos faz crer, quando afirma que Velázquez “repintou” o Arnolfini Portrait, tal como alguns autores reescrevem romances (Seidel – *Poetic Fictions*, p. 190); Panofsky viu nele a representação do instante da troca de votos cerimoniais, onde tudo tinha um significado “escondido”: a única vela acesa que ardia sobre o candelabro era Deus que tudo via, o cão seria o símbolo da fidelidade conjugal, o espelho equivalia ao *speculum sine macula*, símbolo da pureza da Virgem, ornado no exterior com dez minúsculas cenas da Paixão. Panofsky é de opinião que ele é um “objecto religioso” (Jan Van Eyck, p. 370). Sobre este tema ver também Edwin Hall - *Problems of Symbolic Interpretation*. No final, fica esse espantoso “olhar reptiliano” de Giovanni Arnolfini (Panofsky – Jan Van Eyck, p. 366) que impõe uma certa distância, e que certamente evita olhar para nós da maneira desafiadora e orgulhosa do pintor espanhol.

A maneira de Velázquez se retratar não passou despercebida: na primeira descrição detalhada que se fez da obra, em 1696 (pelo português Felix da Costa), o autor sente nitidamente essa confusão, dizendo com algum embaraço: “O retrato parece mais um retrato de Velázquez do que da Imperatriz”⁶⁰⁸ (e atenção, porque ele assumia que era um retrato da infanta). Picasso, mais tarde, e na grande homenagem que dedica ao pintor, exagerará esse «pequeno detalhe», pintando ousadamente um Gulliver no meio de liliputianos⁶⁰⁹. O que tornou o quadro para muitos, bizarro, foi o facto de Velázquez ter deixado de estar no seu lugar habitual do pintor (olhando de fora) para se colocar no mesmo plano que os seus modelos, olhando para o espectador, e de se apresentar no mesmo plano que a realeza.

Será esta obra um retrato da infanta, do pintor, dos monarcas que se encontram no espelho, ou de todos? Não debateremos este ponto, pois nunca terá consenso. Indaguemos antes uma coisa muito importante: o que não conseguimos saber, antes de reflectirmos sobre a imagem que vemos no espelho.

Há várias coisas que não sabemos, e que o pintor não nos quis dizer (enumeramos algumas, e tentamos conjecturar de seguida sobre as mesmas). Enquanto espectadores não sabemos:

- O que o pintor pinta, já que só nos é dada a ver a parte de trás da grande tela.

Hipótese: certamente é uma “tela dentro de uma tela”, mas terá esta tela pintada *outra* tela: estará Velázquez a pintar *As Meninas* numa *mise-en-abîme* recorrente e vertiginosa, porventura de forma a sentirmos essa “força impulsionadora do infinito”⁶¹⁰);

⁶⁰⁸ Felix da Costa cit. por Suzanne L. Stratton-Pruitt - Velázquez Las Meninas, p. I.

⁶⁰⁹ Salvador Dalí comentando o quadro de Picasso, cit. em Gertje R. Utley, Velázquez Las Meninas, p. 175. Ver obra de Picasso intitulada *Las Meninas (after Velázquez)*, óleo s/ tela, 1957.

⁶¹⁰ Arnold Hauser - O Conceito de Barroco, p. 238.

- A disposição do espaço para o qual a maior parte dos personagens olha, o «fora-do-quadro» (o lugar do casal real, e também o nosso lugar) e *quem* se situa nesse espaço virtual, como é que esse espaço é: será vasto e isento de mobília, um espelho do que o que nos é dado a ver?

Hipótese: é uma sábia forma de expandir o espaço, e ao mesmo tempo de nos envolver nele, revelando apenas o que lhe interessa (presença/ausência dos reis), e dando-nos o poder de “complementar o que ele deixou de fora”⁶¹¹;

- O porquê da escolha das grandes pinturas que decoram o salão, *Pallas e Arachne* e *Contest of Pan and Apollo* (pela mão do genro do pintor, cópias de Rubens); terão algum significado preciso?

Hipótese: alguns autores⁶¹² defendem que sim, que estas pinturas são portadoras de uma mensagem, pois é através delas que o pintor faz um apelo a Filipe IV: ver o exercício da pintura como uma arte nobre, com um estatuto liberal (e não apenas como uma arte manual e «desprestigiante», que tinha equivalência ao nível do trabalho de um sapateiro ou de um ferreiro). O tema das pinturas alude, de forma conveniente, ao triunfo da arte “verdadeira”⁶¹³, divinamente inspirada. Mas não se poderá também ver nelas a insubordinação extrema de Aracne (que borda tão bem quanto a deusa Pallas), e de Pã (que consegue encantar com a sua flauta, rivalizando com o a lira do deus Apolo)?

Duas insubmissões a um poder maior, ou, digamos, Pintor vs. Rei?

⁶¹¹ E.H. Gombrich - História da Arte, p. 324.

⁶¹² Hipótese da autoria de Charles de Tolnay em 1949, cit. em Stratton-Pruitt – Velázquez Las Meninas, p. 128.

⁶¹³ Julián Gallego, cit. por Jacques Lassaigue - Vélasquez, p. 46. Na altura em que texto foi escrito ainda se julgava que uma das pinturas era uma cópia de Jordaens, *Apolo e Mársias*, mas tal facto foi alterado pelos estudiosos que citamos no texto.

- porque é que Velázquez optou por representar os reis com feições indistintas num espelho (mantendo a terminologia da fotografia, quase «desfocadas»), numa obra onde todo o naturalismo é perfeccionista?;

Hipótese: Segundo o historiador Fernando Marías, o rei não só não queria enfrentar o fleumático pintor, mas queria evitar ver-se retratado na pintura. Há uma carta de 1653, de Filipe IV a Sor Luisa Magdalena de Jesús que parece corroborar o seu ponto de vista:

*No fue mi retrato porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme envejeciendo.*⁶¹⁴

Quem conheça o último retrato que o pintor fez do seu rei, três anos depois desta sua carta, saberá apreciar e julgar o que Filipe IV diz. Sabemos que muitas vezes os pintores suprimiam/melhoravam os defeitos do modelo: acreditamos plenamente em Gasset quando este afirma que Velázquez favoreceu o nariz achatado e “inapresentável”⁶¹⁵ do conde duque de Olivares, e que também era um hábil fazedor de “imagética política”⁶¹⁶. Mas neste retrato que falamos não há dó, sentimentalismo, nem nenhum vestígio de idealização: é apenas um rei envelhecido que olha para nós. E se “Retrato do rei é o rei”⁶¹⁷, como afirma um historiador que se debruçou sobre a sua obra, o próprio pintor se torna “historiador faustoso de um fim de raça de reis”⁶¹⁸;

⁶¹⁵ Ortega y Gasset - Velázquez, p. 223.

⁶¹⁶ Jonathan Brown - Images of Power and Prestige, p. 128. Velázquez pinta Olivares num cavalo exibindo coragem e confiança, quando a sua posição já estava à muito “tremida” (e prestes a cair do cavalo). Do mesmo autor, ver também - Enemies of flattery, p. 103-115.

⁶¹⁷ Fernando Checa - Diego Velázquez da Silva, p. 45.

⁶¹⁸ Jean Lorrain - O Senhor de Bougrelon, p. 41.

- E, finalmente, o porquê de toda esta «alucinação» barroca, deste complexo mapa de olhares, de linhas imperiosas e invisíveis que atravessam o seu espaço e que poderão seguir diversos caminhos⁶¹⁹, dando origem às interpretações mais diversas e contraditórias: é uma obra que figura como a representação da representação clássica, ligando o espectador ao quadro (Foucault⁶²⁰); é uma pintura feita pelo ponto de vista do sujeito, que se torna “rei” e rainha”, e onde o artista *perde* o seu ponto de vista (Searle); não pode haver ponto de vista privilegiado, esse foi o “erro” de Foucault e de Searle (Snyder/Cohen); o espectador habita *fora* de todo o espaço de ilusão criado: estar ao nível do rei e da rainha seria uma grave quebra do protocolo; dizer que a obra é uma meditação sobre a natureza da representação é exagerar, pois tal finalidade era desconhecida no tempo de Velázquez (Jonathan Brown); é uma obra onde um retratista retrata o retratar (Ortega y Gasset), entre tantas outras...

Especulemos agora nós, imitando os gestos de tantos artistas que reverenciaram a obra e a reinterpretaram⁶²¹.

⁶¹⁹ Foucault, em *As Meninas*, analisa esta questão com um detalhe impressionante: o quadro pode ser lido em “x”, com uma linha que vai do pintor a Nicolasito, e da dama de companhia ao personagem desconhecido; podemos ver apenas a parte de baixo do “X”, curva que vai da camareira a Nicolasito. Mas tantos outros autores que, régua em punho, analisam pontos de fuga, cruzamento de diagonais, etc.!

⁶²⁰ O que acarreta a instabilidade do olhar: há uma troca constante de papéis entre sujeito/objecto/observador/modelo.

⁶²¹ As reinterpretações desta obra são vastas, e dão-lhe novos significados. O seu primeiro e digno “herdeiro” em terras espanholas será o grandioso Goya (com uma bela cópia em água-forte da obra, e sobretudo com *A Família de Carlos IV*), e muito mais tarde Picasso, que fez cerca de quarenta obras inspirado nas suas “meninas”; Millais, Whistler, Sargent, e Manet são as respostas inglesas, americanas e francesas à sua obra no século XIX; posteriormente, juntam-se o humor de Salvador Dali, os desenhos de Richard Hamilton, o sadismo de Joel-Peter Witkin, Vic Muniz com a sua composição utilizando chocolate, as fotografias de Thomas Struth no Prado, e a obra de Eve Sussman/associada à The Rufus Corporation, intitulada *89’ at Alcazár* (vídeo de 12 minutos que compõe minuciosamente todo o cenário daquela oficina, até aos 89 segundos onde todos

O *studium* desta pintura é o ar respeitoso, reverencial, que todos os personagens sem excepção evidenciam perante o rei e a rainha; as vestes luxuosas que ostentam ligam-nos a uma classe privilegiada, a uma posição destacada na sociedade, a um *savoir-vivre* palaciano (e a uma certa «pose» de manequim articulado — a roupa não ajudará — que parece acompanhar todos estes aspectos). Aqui impera o «bom gosto»: a oficina está recheada de pinturas antigas, decerto valiosas, e era *apenas* a zona de trabalho do pintor. Resumindo, estas pessoas que aqui vemos retratadas iriam ficar na História, independentemente de terem ou não o testemunho/documento da pintura a comprová-lo ou a «promovê-las». (A codificação desta obra foi exemplarmente feita por Foucault, que nela viu o lugar da pura reciprocidade, e portanto remetemos o leitor para o seu lúcido ensaio que é, não haja dúvidas, reflexivo: *studium*).

Perscrutamos esta obra vezes sem fim, varremo-la com o olhar, na tentativa de apontar o dedo à marca que, nela, nos perturba, nos fere, nos deixa sem palavras. Qual o *punctum* deste quadro?

As primeiras vezes que o observamos, sentimos que conseguimos apontar nitidamente essa «ferida»: ela é Maribárdola, a anã. O seu corpo obeso, o rosto grosseiro, o seu “aspecto formidável”⁶²² (especialmente quando comparado com a «perfeição» de pérola cintilante⁶²³, de beleza diáfana da princesinha) causam-nos algum incómodo. Como disse um poeta que admirou esta obra: *O grotesco fascina, de tal pigmento/ não disse tudo*⁶²⁴.

Mas se calhar este repúdio que sentimos é o da comparação, é o desprazer causado pelo contraste princesa (com toda a linhagem de sangue que a precede, posses, educação, etc.)/ anã (a «bobo da corte», que devia divertir e afastar o aborrecimento da rotina do rei e da sua

parecem estar... exactamente nas posições em que o retrato de Velázquez os congelou!)

⁶²² Palavras de Palomino, cit. por Suzanne Stratton-Pruitt - Velázquez Las Meninas, p. 2.

⁶²³ Foi assim que Dalvador Dalí a viu; ver a sua pintura intitulada *The Pearl*, de 1981, Fundación Gala-Salvador Dalí. O pintor decide pintar o rosto da infanta como uma esfera perfeita, retirando-lhe, contudo, qualquer traço do rosto.

⁶²⁴ António Osório - Las Meninas, p. 141.

filha: boba monstruosa vestida de princesa que teria a função de “rir de si mesma”⁶²⁵; apesar de minimamente respeitada neste círculo⁶²⁶, é alguém que está claramente «fora-do-sítio»: até o cão de caça do rei devia ter mais *carácter de raza* que ela). Mas com a violenta distância que vai de uma a outra já estamos a pensar muito, a ir em direcção ao *studium*.

Tentamos novamente. O *punctum* deste quadro é o espelho.

Não o espelho que sabemos que é uma imagem do rei e da rainha, um hábil recurso de trazer para «dentro» do quadro o que se encontra «fora», fazendo oscilar interior e exterior; *não* o espelho como elemento que muda toda e qualquer leitura do quadro, que não se contenta em “duplicar”, dizendo o que já foi dito, e que alguns viram como símbolo de Prudência (uma lição para a Infanta)⁶²⁷; *não* esse espelho ao qual todos os personagens representados viram as costas, sem qualquer cerimónia (excepto o aposentador da rainha), e que “permite ver, no centro da tela, aquilo que no quadro é duas vezes necessariamente invisível”⁶²⁸; *não* o espelho que poderá ter sido um forma de introduzir – discretamente – o retrato de um rei que não queria ser retratado⁶²⁹; *não* esse espelho que é o portador dos grandes paradoxos do quadro⁶³⁰, senão mesmo de toda a sua estrutura. (Retiremo-lo de cena: o que fica?)

⁶²⁵ Élie Faure - Espagne, p. 129.

⁶²⁶ O salário dos anões e dos bobos, segundo Norbert Wolf - Diego Velázquez (p. 53 e 77) era relativamente elevado, mostrando que não ocupavam na corte uma posição tão baixa quanto isso. Por outro lado, e em comparação, um decreto real de 1628 concede aos pintores da corte a mesma ração diária de alimentos que aos barbeiros do rei! Já o poeta António Osório dizia: “bobo sou da corte, outro, apenas o mais alto...”, em *Las Meninas*, p. 141.

⁶²⁷ Hipótese “didáctica” de J.A. Emmens (1961), mas que tem sido rejeitada por outros teóricos; segundo ele, a Infanta estaria a ser educada para reinar, mas esta hipótese foi colocada de parte porque Margarida não sucedeu a Baltasar Carlos como herdeira do trono – a própria História não corrobora nem na sua tese, nem na de Joel Snyder, apresentada em 1985 (que vê a obra como o equivalente a um “manual de educação da princesa”); ver Stratton-Pruitt - Velázquez *Las Meninas*, p. 126-7.

⁶²⁸ Michel Foucault - *As Meninas*, p. 23. Estas duas coisas seriam a pintura que o pintor faz do modelo e os reis a posarem fora-de-cena.

⁶²⁹ Tese de Fernando Marías Franco, ver o seu ensaio intitulado *Las Meninas*, 2000.

⁶³⁰ Podemos dividir os autores em duas linhas de pensamento: os que acham que o espelho reflectia o que o pintor pintava na tela, e portanto seria o reflexo de uma pintura (Palomino, H. W. Janson, Gombrich, Joel Snyder/Cohen, Leo Steinberg, e mais recentemente Jonathan Brown), e a ideia mais comum dos que acreditam que

Em resumo, *não* o espelho que mostra esse outro centro desta composição (o seu centro secreto, soberano, o seu «coração»), o casal real, os únicos que estão em pose no meio do devir (aquela pose onde fabricamos instantaneamente outro corpo, “metamorfoseamo-nos antecipadamente em imagem”⁶³¹, como afirmava Barthes).

Creemos que é a partir dele, ou melhor, do ponto virtual que ele projecta no espaço (e a partir do qual mentalmente traçamos uma vasta circunferência, não sabemos bem porquê: por ser a figura da perfeição do ser ou simplesmente por ser a área de controlo panóptico do rei?); seja como for, é esse centro que oferece “a mais comprometida das imagens” como nos indica Michel Foucault:

*No meio de todas essas figuras ataviadas, elas são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens: um movimento, um pouco de luz bastariam para os fazer desvanecer-se. De todas essas personagens representadas, são elas também as mais desprezadas, pois ninguém presta atenção ao reflexo que desliza para trás de toda a gente e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado; na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais afastada de toda a realidade. Inversamente, na medida em que, situando-se no exterior do quadro, se retiravam para uma invisibilidade essencial, ordenam em torno delas toda a representação; é diante delas que as outras estão, é para elas que se voltam, é aos seus olhos que se mostra a princesa no seu vestido de festa.*⁶³²

Todos estes aspectos são *studium* (tentaremos não abusar mais desta palavra). O ponto que nos fere é o facto da área onde se encontra o espelho estar *totalmente mergulhada na penumbra*: este espelho não tem a claridade nem a precisão do olho negro e convexo de Van Eyck. De onde vem então essa estranha luz que o espelho, generoso, irradia,

o espelho é o reflexo dos reis, que estão presentes na sala e posam para um retrato. Foucault estaria neste grupo, logo no início do seu texto diz-nos que: “O pintor, ligeiramente afastado do quadro, contempla o modelo; talvez se trate de dar o último toque, mas também é possível que ainda não tenha aplicado a primeira pincelada”. Cf. Foucault -Las Meninas, p. 17. Estudos mais recentes (a nível de óptica e de perspectiva) têm dado maior relevância à primeira opção, que foi durante muito tempo a mais desacreditada.

⁶³¹ Roland Barthes - Câmara Clara, p. 18.

⁶³² Michel Foucault - As Meninas, p. 31.

mostrando duas silhuetas indistintas, imperturbadas pelo reflexo de qualquer outra coisa que se intrometa no caminho, no meio de toda a escuridão?

(Será que, por breves instantes, vimos o nosso rosto nele reflectido?⁶³³ Mas porque é que permanecemos invisíveis — também nós tornados incorpóreos, “fauna fantasmagórica”⁶³⁴?).

*

Roland Barthes lia em toda a fotografia histórica a “vertigem do tempo esmagado”⁶³⁵, e imediatamente a associava a um *isto está morto /isto vai morrer*. Talvez tenha sido por essa mesma razão que o rei Filipe IV não se parece ter ofendido com a estranha opção de “perspectiva” do seu pintor favorito: sabia que era, que somos, como Francis Bacon tão cruamente disse, “carcaças em potência”⁶³⁶. Pensa-se

⁶³³ Um « piscar » de olho a Umberto Eco, e ao seu breve e interessante ensaio intitulado *Sobre os Espelhos*. Porque é que os espelhos são um fenómeno a-semiótico (dito de outra forma: porque é que as imagens reflectidas pela superfície dos espelhos *não* são signos?), eis questão a que o filósofo analisa e à qual tenta dar uma resposta. De forma radical, indica-nos uma simples experiência crucial que pode ser feita para desfazer e clarificar eventuais equívocos que toda a imagem especular despoleta: se olharmos para uma fotografia (imagem congelada de uma “marca” no tempo), um filme (uma imagem congelada que se move) ou uma pintura – todos eles signos – que tenham um espelho, esse espelho *não* irá produzir uma imagem especular, e citamos: “Estas imagens de imagens especulares não funcionam como imagens especulares” (p. 44). Os espelhos têm uma exigência “parasitária” em relação ao referente, o que não acontece com os signos, que portanto se abrem, segundo o autor, a uma “pragmática da interpretação” (p. 41). Interessante será notar que Eco afirma que os signos poderão *mentir* (lembremos dos estóicos e da sua magnífica formulação incorporal, a do fumo que está pelo fogo – e onde este “fogo” não está ao alcance do nosso raio perceptivo e nos pode induzir em erro), mas que o espelho exige uma causalidade entre corpo/objecto reflectido. O que o faz defender que a imagem especular “*não pode ser usada para mentir*. Pode-se mentir sobre e acerca das imagens especulares, mas não se pode mentir *com* e *através* da imagem especular” acrescentando em seguida, no ponto 7, que: “A imagem especular *não é interpretável*. Quanto muito o que é interpretável é o objecto para que ela remete, ou melhor, o campo estimulante de que ela constitui um duplo.” (Ambas as citações na p. 30). Pois aqui a nossa provocação: Velázquez faz um espelho onde o nosso próprio reflexo se detém, um espelho que mente, e que é... interpretável, ou seja, ficcionável.

⁶³⁴ Ortega Y Gasset - Velázquez, p. 37.

⁶³⁵ Roland Barthes – A Câmara Clara, p. 107.

⁶³⁶ Francis Bacon cit. por Gilles Deleuze - Francis Bacon, p. 64.

que este era um quadro que muito estimava. Quando o via, ver-se-ia já nos «bastidores» com a sua pequena filha a ocupar agora o palco?

Várias vezes nos perguntámos, surpresos, como é que foi possível ele fazer este tipo de obra, tendo em conta não só a altura em que o fez — era uma época muito delicada a nível político: avizinhou-se o fim da hegemonia espanhola dos Hasburgos na Europa —, mas sobretudo tendo em conta a sua posição/função na corte. Talvez a sua opção tenha sido a melhor: evitar retratar um rei (e uma dinastia) em acelerada decadência, apenas insinuando a sua presença. Nesta parte final focaremos muito brevemente a relação do rei-pintor: cremos que é essencial para a leitura da obra.

Velázquez era para Filipe IV o que Charles Le Brun seria para Luís XIV. Ambos exerciam a mesma função na corte: *premier peintre du roi*. Mas enquanto que Le Brun foi durante vinte anos o “ditador da arte da França”⁶³⁷, o pintor da corte espanhola manteve uma certa largueza de vistas na sua atitude de retratar a arte oficial, que em nada se pode comparar ao que aconteceu em França. Segundo Arnold Hauser, a arte da corte barroca francesa “não passa de um instrumento ao serviço do governo do Estado, com a especial função de, por um lado, aumentar o prestígio do monarca e desenvolver o novo mito da dignidade régia, e, por outro, intensificar o esplendor da corte, como enquadramento do domínio real. (...) O Rei é incapaz de pensar a arte a não ser em ligação com a sua própria pessoa”⁶³⁸.

Não podemos afirmar que o contrário se passasse em terras espanholas: a missão dos dois pintores era a de contribuírem, com o seu génio, para a glória das respectivas cortes (estamos portanto em desacordo com Norbert Wolf quando este diz que “será no entanto falso ver em Velázquez o retratista da corte e das futilidades, da abastança e do amor do fausto”⁶³⁹ — porque assim era a vida na corte, porque ele também foi isso!).

⁶³⁷ Arnold Hauser - O Barroco nas Cortes Católicas, p. 258. A oposição ao seu academismo rigoroso só se fará na década de setenta.

⁶³⁸ Arnold Hauser - O Barroco nas Cortes Católicas, p. 252.

⁶³⁹ Norbert Wolf - Velázquez, p. 34.

A lei da “couraça do protocolo da corte”⁶⁴⁰ cumpria-se de forma escrupulosa nos dois países. Mas há uma grande diferença a assinalar, que coloca Velázquez numa situação mais favorável: o seu rei era um pouco frouxo a nível do comando político do reino⁶⁴¹ (*la pasión de mandar* concentrava-se toda no seu ministro conde Duque de Olivares), mas um verdadeiro amante da arte da pintura, e portanto deu-lhe autonomia (autorizou-o a viajar por duas vezes de forma a estudar obras que admirava⁶⁴²), valorizou-o, estimou-o, admirou-o: sabia atribuir um significado artístico às suas pinturas, coisa que não acontecia de forma alguma com o rei francês, que atrofiava qualquer estilo “pessoal” que surgisse. Os dois chegam a encontrar-se numa ocasião muito celebrada: Filipe IV a dar a mão de sua filha Maria Teresa ao sobrinho Luís XIV, selando um pacto que orquestrava... o seu próprio fim⁶⁴³.

Mesmo que não vejamos o ambiente da corte espanhola nos tons negros de Ortega y Gasset — um ambiente paralítico, com uma atmosfera “asséptica, esterilizadora”⁶⁴⁴, onde o pintor fez quase o impossível: retratar personagens sem grande interesse humano (leia-se aqui, sobretudo, a figura do rei) — estamos em crer que não havia qualquer imperialismo intelectual; Filipe IV e o pintor são um exemplo extraordinário de longevidade a nível de mecenato real. Concordamos com Jacques Lassaigue quando este diz: “dentro da sua escravidão exterior ele tinha uma liberdade sem igual”⁶⁴⁵.

⁶⁴⁰ Norbert Wolf - Velázquez, p. 73.

⁶⁴¹ Segundo Joaquim Candeias da Silva - D. Filipe III, p. 85, em Portugal “não lhe perdoaram a longa ausência, a política opressiva de Olivares, a agressão fiscal; enquanto que em Espanha, por outro lado, não lhe perdoaram a imperícia para manter a União Ibérica”. Lembramos que foi o único soberano de Portugal que não habitou nem visitou o território enquanto rei; por cá ficou conhecido como *O Opressor*, por terras de *nuestros hermanos* como *El Grande*.

⁶⁴² Apesar da sua segunda viagem ser já em funções “curatoriais”: procurava obras para engrandecer a colecção do rei.

⁶⁴³ Em 1660 deu-se a assinatura do tratado dos Pirinéus; pouco tempo depois Le Brun faria o desenho da tapeçaria *The Meeting of Philip IV and Louis IV on Pheasant Island* (1665-68), que é uma boa obra para se compararem diferentes sensibilidades: a gravidade espanhola face ao colorido exagerado da corte francesa.

⁶⁴⁴ Ortega y Gasset - Velázquez, p. 25.

⁶⁴⁵ Jacques Lassaigue - Velázquez, p. 13.

Ele era, sem dúvida alguma, o Apeles do rei⁶⁴⁶.

*

Transcrevemos uma passagem fulcral de Ortega y Gasset que muito apreciamos:

*A pintura até Velázquez havia querido fugir do temporal e fingir na tela um mundo alheio e imune ao tempo, fauna da eternidade. O nosso pintor intenta o contrário: pinta o tempo mesmo que é o instante, que é o ser enquanto está condenado a deixar de ser, a transcorrer, a corromper-se. Isso é o que o eterniza e essa é, segundo ele, a missão da pintura: dar eternidade precisamente ao instante – quase uma blasfémia!*⁶⁴⁷

Uma breve nota final: um estudioso⁶⁴⁸ confirmou a identificação feita por Palomino do quarto do palácio onde foi pintada *Las Meninas*. Recorreu a um inventário de 1686 de forma a identificar as pinturas que estavam instaladas naqueles aposentos, e confirmou que “Velázquez pintou o quarto exactamente como era”⁶⁴⁹, em toda a exactidão do seu espaço. Pois aqui o facto curioso: não havia qualquer referência nesse inventário a adornos de qualquer espécie, o que o leva a concluir que o espelho *era a única coisa que não existia naquela sala*. Foi inventado.

O chão do realismo começa rapidamente a escapular-se. Palomino: “é a verdade, não é pintura”⁶⁵⁰; Karl Justi: é um pedaço da

⁶⁴⁶ Plínio - Natural History, p. 96, narra-nos esta história: Apeles, pintor virtuoso, era o único pintor a quem Alexandre, *O Grande*, dava total exclusividade de pintar o seu retrato; p. 96. (Bibliografia capítulo I, Ulisses).

⁶⁴⁷ Ortega y Gasset - Velázquez, p. 51.

⁶⁴⁸ Esse estudioso é Steven N. Orso, e a sua investigação intitula-se: Philip IV and The Decoration of the Alcázar of Madrid, 1986. Aproveitamos para acrescentar que aquela oficina correspondia aos aposentos do príncipe Baltasar Carlos até à data da sua morte, em 1646. Pouco tempo depois, o pintor teve autorização para os utilizar como oficina, e era ainda aí que trabalhava aquando da sua própria morte. Ver López-Rey - Velázquez, p. 208.

⁶⁴⁹ Stratton-Pruitt - Velázquez Las Meninas, p. 130.

⁶⁵⁰ Palomino cit. por Jonathan Brown - Velázquez and Philip IV, p. 260.

“vida palaciana preservada com uma fidelidade mais que perfeita”⁶⁵¹ por um mestre da observação objectiva; Théophile Gautier: “não há véu, não há intermediário entre ele e a natureza”⁶⁵²; Jonathan Brown: é um “intenso encontro com a realidade”⁶⁵³.

Não ficará a blasfémia da “eternidade do instante” e todas as teses das “fidelidades mais que perfeitas” um pouco comprometidas com esta descoberta? Parece que, afinal, havia um “véu” entre ele e a natureza, e esse véu era — quem diria? — um simples espelho⁶⁵⁴.

Seja como for, ficaremos sempre prisioneiros diante desta obra, verdadeira “sinfonia silenciosa”⁶⁵⁵ e crepuscular: *entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espectáculo vai libertar o seu volume.*⁶⁵⁶

*

O filme que Roberto Rossellini dedicou a Luís XIV intitulado *La Prise de Pouvoir Par Louis XIV* (1966) mostra-nos uma corte obcecada com a lei, com a rigidez do “Grande Relógio” (expressa na figura do rei). Não há lugar para improvisações. Tudo é rigorosamente calculado, medido, examinado. Mazarin está a morrer: o seu suor, a sua urina e o seu sangue são avaliados pelos melhores médicos do reino, que discutem os diferentes pareceres entre si.

⁶⁵¹ Karl Justi cit. por Jonathan Brown - On the Meaning of Las Meninas, p. 88.

⁶⁵² Théophile Gautier cit. por Alisa Luxenberg - Velázquez Las Meninas, p. 29. (Livro editado por Stratton-Pruitt).

⁶⁵³ Jonathan Brown - Velázquez and Philip IV, p. 260.

⁶⁵⁴ Acharíamos sempre, mesmo sem a “descoberta” de Orso, que a sua pintura nada tinha de captação imprevista do instante na medida em que tal corresponderia a um fiel “pedaço” de vida quotidiana – (as fotografias também mentem) –, diríamos antes que esboçou um mundo. O seu uso de perspectiva é aliás bastante instintivo, expressivo e flexível (e então quando o comparamos com o meticuloso Van Eyck...); José López-Rey também indica um facto a considerar: havia 45 pinturas nessa sala (feitas por Mazo, sendo a maior parte cópias de Rubens), mas Velázquez optou por sublinhar a “nudez” dos aposentos, não mobilados e sem adornos, com excepção dos quadros e do espelho na parede – “estado que muito dificilmente poderia ser do quarto real”. Cf. López-Rey - *Velázquez*, p. 209 e 217. Um último ponto final: não estará também o próprio pintor demasiado jovem para os seus já 57 anos?

⁶⁵⁵ Élie Faure - Espagne, p. 128.

⁶⁵⁶ Michel Foucault - As Meninas, p. 17.

Um outro exemplo dessa «inflexibilidade» é o irónico retrato de uma vulgar refeição do soberano: o décimo quarto prato é preparado com todo o esmero e cuidado na cozinha, sendo depois pomposamente escoltado por infindáveis corredores e escadarias até à grande mesa onde o rei almoça, sozinho, diante de toda a corte, que o contempla de pé. É aberto o cadeado que fecha a terrina metálica que o condiciona, mas após ser examinado pelo seu médico pessoal (que aconselha vivamente Sua Majestade a não comer porco, pode-lhe fazer mal), a iguaria é mandada embora sem sequer chegar a ser provada. Há uma altura do filme onde ouvimos os sinos da Igreja a dar horas, mas mesmo sem esse pequeno pormenor temporal sentimos que todos os acontecimentos são cronometrados⁶⁵⁷: lidamos com um tempo austero, «mecanizado», que de certa forma também vai transformando as pessoas em máquinas.

Teria porventura Velázquez já notado essa estranha associação entre realza/máquinas do tempo, quando pintou um pequeno relógio assente sobre uma mesa, discreto no plano de fundo que ocupa o retrato que fez de Mariana de Áustria (1653)? Segundo um crítico, esse relógio “é talvez um símbolo da firmeza e constância que deve guiar a autoridade real”⁶⁵⁸. Por outras palavras, a autoridade real deveria agir com a precisão e o ritmo invariável, sem surpresas e «infalível», de um mecanismo construído artificialmente de forma a medir intervalos de tempo.

Rebecca Horn também explorará obsessivamente este tempo na sua obra, da qual resultarão as suas instalações com pêndulos, plumas, ovos e espelhos – tornados máquinas. Elegemos estes elementos específicos, mas a artista utiliza muitos outros, todos eles transportando uma forte carga simbólica, que por vezes alguns também apelidaram de alquímica e cosmológica⁶⁵⁹. Horn liga as plumas e os

⁶⁵⁷ Rossellini dá-nos um retrato valoroso, porque vê-se que gosta de explorar o quotidiano da vida do rei: o acordar/dormir, o vestir/ despir, a doença e a morte (de Mazarin), a influência da sua mãe dominadora, a decoração, as regras de etiqueta, etc.

⁶⁵⁸ Fernando Checa - *Diego Velázquez da Silva*, p. 43.

⁶⁵⁹ E tantos materiais mais poderíamos enumerar: bengalas, sapatos, violinos, pianos, caixas, borboletas, funis, cinzas, tinta, lança, bastão, binóculos, compasso,

ovos a uma “energia eterna”⁶⁶⁰ e as suas máquinas a uma vida com uma duração precisa, tal como os homens, o que é uma perspectiva curiosa. Em toda a sua obra há dicotomias constantes, sempre presentes: máquina/homem, artificial/natural, isolamento/comunicação, desejo/restrrição, finito/infinito.

Há um texto seu que estamos em crer ser uma excelente introdução a toda a sua obra⁶⁶¹. Apesar de ser um pouco longo, transcrevemo-lo na sua totalidade:

*No hemisfério sul do nosso planeta
há uma espécie bastante comum de pássaros migratórios
que se propagam tão rapidamente
que apenas um estratagema da natureza
nos guarda de um pesadelo horrendo
Cada ano eles escurecem os céus sob a África Ocidental
Onde se juntam para a sua passagem
sobre o Oceano Atlântico
Apenas um décimo chega à América do Sul
noventa por cento caem mortos de fadiga no meio do mar
no ponto onde os cientistas assumem
que milhões de anos atrás
a grande terra se separou
em dois continentes inteiramente distintos
Os pássaros começam freneticamente a andar em círculo
procurando a sua terra lá
onde já não existe
o seu instinto preservado durante milhões de anos
guiando-os à sua morte exausta
Apenas os mais insensíveis chegam à costa.⁶⁶²*

facas, electricidade, música... e também a utilização de água, mercúrio, enxofre, pedra ou pó de carvão, que faz com que alguns críticos liguem as suas peças a processos «mágicos».

⁶⁶⁰ Rebecca Horn entrevistada por Germano Celant - Rebecca Horn, p. 14. Entrevista de 1993.

⁶⁶¹ Texto que a artista escreveu para acompanhar a sua obra *Spiral Bath* (1982).

⁶⁶² Rebecca Horn, texto livremente traduzido do ensaio de Doris Von Drathen - Rebecca Horn, p. 60. É impossível lermos este texto da artista sem pensarmos imediatamente nos terríveis pássaros de Alfred Hitchcock, que se vão multiplicando até constituírem uma verdadeira ameaça para a população, e a conseqüente sensação de medo - de verdadeiro pânico - que provocam.

É esta “insensibilidade” de ave migratória que caracterizará o seu trabalho, e que acreditamos fazer um elo com a «secura» de Velázquez.

Em todas as diferenças por demais evidentes, estes dois artistas de épocas tão distintas partilham uma visão cinematográfica, com o seu espaço altamente pensado (coreografado, barroco⁶⁶³), a ideia de que a arte é um documento que preserva a memória/História, mas também pode ser uma arma (embora a obra de Rebecca Horn tenha um carácter de “redenção”⁶⁶⁴, curativo, tenha um “relógio da revolta”, como afirmou Doris Von Drathen no título de um dos ensaios que dedicou à artista). Ambos têm alguma «frieza», sem por isso deixarem de ter sensualidade. E depois há os aspectos formais: o interesse pela transparência, pela fragilidade do ovo, pela delicadeza das plumas e dos espelhos.

Acreditamos que o espelho sempre existiu na obra de Rebecca Horn, mesmo quando parecia *não estar lá* (material e fisicamente). Como já dissemos anteriormente, ela explora a dualidade, e por isso é natural que o espelho/a repetição/os espelhamentos infinitos/ a simetria sejam um factor recorrente na sua obra. Essa ideia já aparecia numa das suas obras mais belas, uma escultura de nome *The Feathered Prison Fan* que fez para um dos seus filmes intitulado *Der Eintanzer* [O dançarino Solitário] (1978), e que é composto por duas ostensivas plumagens brancas, montadas de forma paralela, que revestem inteiramente (e escondem) o corpo de uma jovem bailarina — o leque de plumas de avestruz engolindo-a “como a uma planta carnívora”⁶⁶⁵, como afirmou Germano Celant —, ou da esquematização desta mesma obra (para nós, uma das suas peças mais conseguidas até agora) em *Peacock Machine* (1982): o leque suave das plumas torna-se agora num leque metálico de pavão, programado para se fechar e voltar a abrir de x em x tempo. Na exposição dos *Magiciens de la Terre*, expõe uma

⁶⁶³ Veja-se, por exemplo, a obra intitulada *Moon Mirror* (2003), na instalação de Igreja do convento de S. Domingo, Pollença, e na St. Paul’s Cathedral em Londres (2005), ou *La lune dans le lac miroir au plein coeur de la perle* (2000), Avignon.

⁶⁶⁴ Doris Von Drathen - *The Clock of Revolt*, p. 54.

⁶⁶⁵ Germano Celant - *Rebecca Horn*, p. 41.

formidável escultura circular em aço, que se separa em duas metades que continuamente se abraçam (completando a figura geométrica, clímax que causa uma descarga eléctrica azul), e que se afastam, intitulada *Kiss of the Rhinoceros* (1989).

Quase todos os seus *Berlin Exercises, Dreaming under water of things afar* (1975-76) se estruturam na ideia de espelho. Sendo um dos seus primeiros trabalhos, observamos como o corpo *ainda* comanda a máquina, *ainda* há resquícios de controlo humano. Em *The Marionete Exercise*, duas bailarinas (as pernas de uma ligadas aos braços da outra por fios, que têm sempre de permanecer esticados durante o exercício) executam movimentos sintonizados frente a frente, tentando manter a pose graciosa das bailarinas clássicas. Em todas as obras que até agora referimos detectamos movimento, ou, mais concretamente, o suave balançar do pêndulo de um relógio. Mas este não embala, é ameaçador e inquietante como as tiras metálicas, afiadas e agressivas, cortantes, do pavão.

Mas o espelho também esteve lá.

Rooms Meet in Mirrors, um dos seus «exercícios» que fazem parte da obra *Berlin Exercises* (1974-75) é talvez o exemplo mais conhecido: aqui a prótese extensiva do corpo já não são os fios das bailarinas, mas as tiras de vários espelhos, dos mais variados tamanhos, que literalmente «vestem» um corpo que se move lentamente pelo quarto. Será semelhante a tantas outras obras dos anos setenta que tentaram desbravar o espaço-corpo e conhecer-lhe intimamente as coordenadas, ultrapassando um ponto limite (novamente o pássaro do poema, o seu voo e o seu querer ir mais além, a sua queda?), com a diferença desta obra conter ainda alguma timidez: é um “casulo” protector, afirma a artista numa entrevista⁶⁶⁶ (e decerto o fato-espelho, verdadeiro corpo-fortificado, lhe cria uma “distância almofadada”⁶⁶⁷ da realidade); é uma armadura, é Rebecca Horn vestida com o escudo de Perseu, afirmamos nós. E, já mais audaz, desejosa de correr riscos e de

⁶⁶⁶ Entrevista com Germano Celant – Rebecca Horn, p. 18.

⁶⁶⁷ Bice Curiger - Gentle Transference: Rebecca Horn. *Parkett*. Zurich. ISSN 0256-0917. 13 (1987) 54.

transcender o espaço com a sua nova «elasticidade» visual, olha para um outro espelho, onde se vê a si mesma: a nós só nos chegam fragmentos dispersos que atestam essa sua segunda e mais confortável pele.

Mas, a pouco e pouco, o carácter intimista das suas peças vai-se diluindo. As máquinas vão conquistando o seu espaço, vão-se libertando dos homens e conquistando a sua autonomia. Agora têm um lugar preponderante, vida própria. Na instalação *Woodpecker's Ballet* (1986-87), assistimos a uma pequena sinfonia de martelos que batem repetidamente nos espelhos, e, quando o fazem, retrocedem muito depressa (porque vêem os seus reflexos e se assustam, como Freud no comboio?⁶⁶⁸). É impossível não nos sentirmos ameaçados com estes objectos inofensivos, que sistematicamente atingem os espelhos provocando algum ruído. Ficamos alerta: estamos em “perigo iminente”⁶⁶⁹.

Nancy Spector argumenta que a sua “gramática mecanicista” não é nem “celibatária” nem “casada”, mas híbrida, numa clara alusão ao *Grand Verre* (1915-23) de Marcel Duchamp e às máquinas imaginárias de Michel Carrouges⁶⁷⁰. Segundo ela, Duchamp criou uma máquina onanista, auto-erótica, celibatária, fechada em si mesma – associal – que evita a todo o custo o comportamento normativo burguês (a monogamia, o casamento, a procriação). Por isso a apelida de máquina “machista”⁶⁷¹. A autora defende o carácter hermafrodita (a inseparabilidade do masculino e do feminino) das máquinas desejantes de Rebecca Horn. Para ela, estas são um “paradigma do híbrido”⁶⁷².

⁶⁶⁸ Um ponto de partida para esta obra foi a observação das reacções de alguns doentes numa clínica psiquiátrica, que quando olhavam para um velho espelho davam um salto para trás, temendo a sua própria imagem.

⁶⁶⁹ Lynne Cooke cit. por Régis Durand - Rebecca Horn: *Imminent Danger*. *Imminent Danger*. In *Art Press*. Paris. ISSN 0245-5676. 35: 181-186 (1993) e1-e6.

⁶⁷⁰ Mas também poderemos pensar nas as máquinas e desenhos infernais de Jean Tinguely, na mulher-pluma de Max Ernst, na máquina voadora de Leonardo da Vinci e nas máquinas de Raymond Roussel e de Robert Muller. Joseph Beuys, Kafka, Camus, Genet, Dostoievsky e Virginia Woolf (segundo a artista) são grandes influências nos seus trabalhos.

⁶⁷¹ Nancy Spector – Rebecca Horn, p. 66. (Ver Germano Celant, 1995)

⁶⁷² Nancy Spector - Rebecca Horn, p. 69.

Sim, concordamos: a arte de Rebecca Horn demonstra que prazer e perigo estão inexoravelmente ligados, e as suas máquinas são híbridas, masculinas-femininas, sem preponderância de qualquer um dos sexos.

Não, duvidamos: há uma “coexistência igualitária e harmoniosa entre os sexos”⁶⁷³. E como classificar então a agressividade de *The Room of Mutual Destruction* (1992) senão como a raiva absoluta de dois amantes, que focam o alvo e atiram a matar?

Neste trabalho dois espelhos são colocados frente a frente, próximos um do outro. Perpendicularmente a cada um deles é instalado um pequeno dispositivo móvel em aço que tem no final do seu segmento uma pequena pistola (parecem dois braços mecanizados, que lentamente sondam o espaço, como se quisessem fixar algo ou alguém). Lynne Cooke defende que estas pistolas são a “incarnação do olhar”⁶⁷⁴, a forma corrosiva que Horn encontrou para denunciar a visão e a visualidade: o olhar (a sua luxúria, possessão, inquietude) fere⁶⁷⁵. [Fazemos um breve parêntesis para dizer que a ideia é exactamente a mesma quando ela “tapa” o olhar: no ano de 1984 faz um projecto para a revista *Artforum* onde, numa reprodução de uma fotografia de Luis Buñuel por Man Ray, se limita a cobrir com uma pluma os olhos do cineasta, numa clara evocação do filme *Un Chien Andalou* (1929). Germano Celant conclui que ela quer defender que o olhar deve ser protegido, mas não continuará a ser um olhar que, não sendo cortado com uma faca, continua a não conseguir ver, permanecendo cego?].

⁶⁷³ Nancy Spector - Rebecca Horn, p. 72.

⁶⁷⁴ Lynne Cooke - Rebecca Horn, p. 26.

⁶⁷⁵ Rebecca Horn convocará, inúmeras vezes, o sentido da audição, que rivaliza com a visão em algumas obras (os sons dissonantes são cruciais no seu trabalho). Há até quem defenda uma materialidade “háptica” na sua obra, e na exposição dos *Magiciens de la Terre*, com a sua formidável escultura circular de aço, que se separa em duas metades que continuamente se abraçam (clímax que causa uma descarga eléctrica), e se separam, intitulada *Kiss of the Rhinoceros* (1989) como Lynne Cooke ou Doris Von Drathen. O certo é que, com ela, uma simples gota de água que é forçada a cair a tempos regulares de um funil (de 20 em 20 segundos) numa vasilha – e aqui teremos a distância que percorre no espaço, e o som que provoca ao cair – ganham um estatuto de escultura. Ver o seu texto descritivo da instalação *The Countermoving Concert* (1987), em Kristine Stiles e Peter Selz - *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 652.

Seja como for, podemos afirmar que esta estratégia contra a passividade da visão funciona: sentimos que não somos o alvo desta erótica de “mútua destruição”, mas não deixamos de nos sentir intrusos neste devastador fogo cruzado, neste espaço claustrofóbico (tal como no quadro de Velázquez). *Apenas os mais insensíveis chegam à costa.*

Gostaríamos de acrescentar: as suas máquinas cultivam um lado social: não são, de todo, autistas. Citamos a artista:

*As minhas máquinas não são fábricas de lavagem automáticas. Elas possuem quase qualidades humanas e devem igualmente transformar-se. Elas são nervosas e, por vezes, são obrigadas a parar. Se uma máquina pára não significa que já não funciona, apenas que está cansada. O aspecto trágico e melancólico das máquinas é muito importante para mim. Não quero de todo que funcionem eternamente.*⁶⁷⁶

As máquinas de Rebecca Horn têm um comportamento errático: funcionam a ritmos diferentes (as máquinas de escrever em *The Chorus of The Locusts*, I), vida própria (mesa que dança no filme *Der Eintanzter*), são criativas (máquina que pinta de forma expressiva, jorrando tinta a diferentes intensidades – ou “vomitando tinta”⁶⁷⁷, como diz Rosa Olivares da obra *Les Amants*, 1991). Bruce W. Ferguson afirmou que estas máquinas em movimento “acariciam, dançam, exploram, tateiam, batem, esmorecem, hesitam, tremem, golpeiam, fazem cócegas, murmuram e vacilam”⁶⁷⁸. São melancólicas, trágicas, humanas. Cansam-se. Ficam tristes. Por serem apenas máquinas, ou de não serem homens?

Velázquez e Horn: neles vemos uma enorme elegância, a par de uma grande lucidez. Ambas as obras vivem com o «horror», com o *arrepio* que é o tempo mecânico, tempo que mede com precisão os momentos de uma vida, e que se afasta, lentamente, de todo o tempo «natural»: as fases da lua, a menstruação das mulheres, etc.

⁶⁷⁶ Rebecca Horn, entrevistada por Stuart Morgan em 1993 - Rebecca Horn, p. 29.

⁶⁷⁷ Rosa Olivares - Rebecca Horn, p. 22.

⁶⁷⁸ Bruce W. Ferguson - Rebecca Horn, *The Glance of Infinity*, p. 31.

Acreditamos que na obra destes dois artistas há uma síntese destes dois elementos. Há a frieza e o peso do pêndulo, mas também há a carícia e a leveza da pluma.

Através deles, ainda conseguimos ouvir o “barulho da madeira” (Barthes), a organicidade e a beleza que não se deixa morrer. E há uma menina que nos demonstra isso mesmo, autêntica escultura viva que se passeia na sua saia balão (ou pelo menos, o que resta do seu esqueleto, com rodas e motor), pequena infanta que parece ter saído da pintura do grande mestre espanhol, e que poderia perfeitamente passear-se pelos corredores do Prado visitando a sua gémea pintada. Não é uma obra de Rebecca Horn, mas poderia passar por tal (ver Fig. 39).

De Pistoletto a Ricardo Jacinto – o infinito

O universo (a que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêm-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte estantes, a cinco longas estantes por lado, cobrem todos os lados menos dois; a sua altura, que é a dos pisos, mal excede a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito saguão, que vai desembocar noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do saguão há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir de pé; o outro, satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada em espiral, que se afunda e eleva a perder de vista. No saguão há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que serviria esta duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...

Jorge Luis Borges⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Jorge Luis Borges - A Biblioteca de Babel, p. 67 e 68.

O Senhor Espelho nunca sabia o que iria fazer a seguir. Tinha no entanto uma certeza: iria ter um espelho algures.

Sempre que alguém lhe perguntava como ocupava os seus dias, fazia questão de responder muito rapidamente e com desenvoltura:

— Sou um “fazedor de espelhos.”⁶⁸⁰

O Senhor Espelho era muito trabalhador.

Gostava de executar o seu ofício com avental de couro, como os ferreiros – a arte deve ser artesã, orgânica, devemos sentir o peso e a marca de uma mão, pois ela também comanda o espírito⁶⁸¹. Gostava, não de construir obras de arte, mas de “liberar”⁶⁸². Era uma palavra muito mais certa, muito mais justa, porque implicava que as obras também tinham um caminho a percorrer, seu, e que o faziam já sem precisarem da sua companhia.

A palavra comunidade era uma das suas preferidas (pois envolvia partilha, acção, energia), a par da palavra “restos”. Ninguém mais do que ele acarinhava a ideia de erguer projectos feitos de sobras que ninguém queria. Digamo-lo sem medo: de lixo. Sabemos que o bicho-arte “devorava tudo: nenhum alimento era desagradável ou esquisito – e tudo para ele parecia ser alimento”⁶⁸³. Também gostava dos movimentos surpreendentes do acaso (deixava-o entrar e passear livremente em sua casa), da travessia, do percurso. A arte, para ele, intersectava-se naturalmente com a sua própria vida, era-lhe equivalente.

O Senhor Espelho fazia questão em ter sempre um ponto de partida, mas se alguém lhe perguntasse qual o seu ponto de chegada não o saberia dizer. Tal não o embaraçava de todo: o processo, o efémero, a contingência tinham vindo para ficar. E isso implicava que o resultado final ficasse pelo caminho, meio perdido (senão mesmo esquecido de todo). Desconhecia a palavra «acabado».

⁶⁸⁰ Pistoletto - Michelangelo Pistoletto, *Continenti di Tempo*, p. 129.

⁶⁸¹ Cf. Henri Focillon - *Elogio da Mão*, p. 117-120.

⁶⁸² Texto de Pistoletto - *The Minus Objects* (1966), em Michelangelo Pistoletto, *From One to Many 1956-1974*, p. 324.

⁶⁸³ Gonçalo M. Tavares - *O Senhor Calvino*, p. 25.

*Tinha orgulho no seu sentido de humor, que não era totalmente desprovido de ironia. Afinal, não era qualquer um que architectava o seu próprio fim*⁶⁸⁴. *A sua divisa havia-a roubado a um poeta, sem quaisquer remorsos:*

*“Não abras a porta,
Se for o sublime diz que não estou”*⁶⁸⁵
(aqui com muito pouca ironia).

*Por vezes cruzava-se com alguns habitantes do bairro. Reverenciava (às vezes até lhe fazia uma pequena vénia) o Senhor Duchamp, e a sua grande, magnífica, revolucionária invenção que tinha já qualquer coisa de espelho, no sentido em que se podia “entrar” na obra*⁶⁸⁶. *Perante ele ficava sempre sem palavras. Cumprimentava cordialmente o Senhor Klein quando o via, sentindo alguma inveja do seu voo audaz: um corajoso salto para o vazio*⁶⁸⁷, *de braços abertos, sem medo da acção da força da gravidade – e das suas consequências.*

*Respeitava o Senhor Fontana e o Senhor Burri*⁶⁸⁸ *(o primeiro com seus cortes cirúrgicos sobre a tela que se abriam para o real, o segundo pela forma como evidenciava o lado físico, quase que primitivo, dos materiais).*

Mas havia habitantes do bairro que evitava.

Um deles era o Senhor Minimal — um maçador. E o Senhor Abstracto, esse era um purista empedernido. Ambos viviam em redomas. A eles respondeu com trapos, trapos e mais trapos, das mais

⁶⁸⁴ A obra *La Fine di Pistoletto* (1967) envolvia uma série de actores que tinham sob a sua cara uma máscara com uma fotografia do rosto do artista, e seguravam cada um um espelho, criando uma série de pistolettos que se reflectiam na sala (ela própria forrada com a obra espelhada do artista).

⁶⁸⁵ Manuel António Pina - Talvez de noite, p. 364.

⁶⁸⁶ Alusão à obra *Le Grand Verre* (1915-1923), obra que fez uso da transparência incorporando o espectador.

⁶⁸⁷ Yves Klein e a sua fotografia intitulada *Leap into the Void* (1960).

⁶⁸⁸ Lucio Fontana (1899-1968) e Alberto Burri (1915-1995). A obra de Piero della Francesca (1415-1492) também é uma referência para Pistoletto, tal como o ícone das pinturas antigas.

*diversas proveniências, cores e texturas: tecidos impregnados de história, de origens, de vivências, de memórias, que acumulava freneticamente em pilhas, de forma caótica, e sob o olhar contrastante de uma deusa de brancura marmórea*⁶⁸⁹. Pois se ele achava que um simples trapo sujo pode valer tanto como o ouro! Não sabia, portanto, porque é que insistiam em chamar-lhe um material “pobre”⁶⁹⁰: para ele era uma matéria cheia de possibilidades, nobre, e era (muito cuidado com esta palavra, tão caída em desuso!) bela. Sim, os trapos velhos, para ele, eram apenas isso: belos, belos “como sons”⁶⁹¹. E a quem lhe dizia o que é que trapos velhos e espelhos tinham em comum, respondia lapidaramente:

— *Absorvem.*

*O Senhor Espelho sentia que todos os outros tinham tirado partido da janela, enquanto que ele tinha descoberto a porta*⁶⁹². E pela porta podia-se, das duas uma: entrar ou não. Mas havia essa possibilidade, esse novo espaço que se abria, esse umbral, esse «entre» que ele cobiçava mais que tudo:

— *Interessa-me a passagem por entre os objectos, mais do que os objectos em si*⁶⁹³ —, dizia muitas vezes.

*Não simpatizava por aí além com o esbanjamento da sociedade em que vivia — e a bomba atômica?*⁶⁹⁴ —, e, embora compreendesse e

⁶⁸⁹ Alusão à obra de Pistoletto intitulada *Venere degli Stracci* (“Venus of the Rags”, 1967).

⁶⁹⁰ A “Arte Povera” referia-se não apenas ao uso de materiais pobres, mas a uma convicção sobre “proposições pobres”. Citamos Carolyn Christov-Bakargiev - *Arte Povera*, p. 25: “O termo arte povera inicialmente referiu-se não ao uso de materiais «pobres», nem a uma crítica sociológica da sociedade de consumo, mas ao conceito de empobrecimento da experiência do mundo de cada indivíduo; isto implica a libertação gradual da consciência de cada um de camadas de preconceitos ideológicos e teóricos bem como das normas e das regras da linguagem de representação e da ficção”. Os preconceitos tornavam-se «obstáculos» a ser removidos para alcançar uma consciência mais livre.

⁶⁹¹ Assim afirmou o artista em - Michelangelo Pistoletto, *From One to Many*, p. 336.

⁶⁹² Michael Tarantino - *Más Difícil que soñar*, p. 22. Este autor conta que Pistoletto se irritava quando penduravam os seus *Quadri Specchianti* como se fossem janelas, quando eram portas, portas que qualquer um podia atravessar.

⁶⁹³ Texto de Pistoletto - Michelangelo Pistoletto, *From One to Many*, p. 329. O texto é de 1968.

apoiasse o Senhor Pop, tinha para com ele certas... reticências (ele atacava o consumo excessivo mas também vivia dele, como um parasita. A estetização da banalidade não o convencia; não pela banalidade em si, a quem ele até faria um hino, mas à própria noção de estetização. Para ele, o impulso vital que procurava tinha de se dar “não em diálogo com as coisas, mas através das coisas”⁶⁹⁵).

Sim, ele também usou o «menos» minimal, mas de uma outra forma⁶⁹⁶, e ousou ir além da mera crítica «pintada». O que propunha era outra coisa. Chamou-lhe “terceira via”⁶⁹⁷: já tinha o manifesto escrito e tudo.

Houve quem o incluísse num grupo que promovia uma espécie de “guerrilha”⁶⁹⁸ no espaço público. Mas o que ele realmente ambicionava era, simplesmente, levar a arte para a rua. Fez uma enorme bola com papel de jornal – uma bola feita de quotidiano, portanto – e levou-a a passear ao ar livre, como quem passeia um cão sem trela. E ela rolava pela estrada com vida própria, juntando pessoas no seu caminho aleatório. Passava por cima de carros, pelo meio da rua, por cima de várias mãos. Ficou tão gasta com as suas

⁶⁹⁴ Uma forma de dizer que Pistoletto se preocupa com questões relacionadas com a sociedade, e que crê que a arte a transforma, porque quem viu como preocupação fundamental (e peso moral) a questão da bomba atômica e do Holocausto foi a geração anterior a ele. Cf. Carolyn Christov-Bakargiev - Thrust into the Whirlwind, p. 20-39.

⁶⁹⁵ Germano Celant - Arte Povera, p. 198. Livro editado por Cristov-Bakargiev.

⁶⁹⁶ Pistoletto fez uma série de trabalhos intitulados *Oggetti in Meno* (traduzidos como “Minus Objects” em inglês e “Objectos Subtraídos” em português), onde fazia a tentativa de recorrer a estruturas elementares, desconcertantes porque não tinham qualquer conexão entre si (ele próprio afirma que quando os expunha a todos ao mesmo tempo não pareciam ser da mesma pessoa, mas de um grupo colectivo de artistas).

⁶⁹⁷ Pistoletto - The Third Paradise (2010). Manifesto que une dois tempos opostos (natureza e artificialidade), produzindo um terceiro espaço que indica uma sociedade com capacidade de criar um novo conceito gerador de energia.

⁶⁹⁸ Germano Celant, o primeiro crítico que louvou a arte *povera* pelo seu poder contestatário do “sistema” e da revolução estética e social que tomou nas suas mãos. Cf. Celant - Arte Povera: Notes for a Guerrilla War (1967), em Arte Povera (editado por Christov-Bakargiev), e provavelmente o primeiro a dizer que falhou nesse seu papel, não sendo capaz de subverter o sistema de produção/distribuição/uso da arte, que permaneceria, segundo o seu ponto de vista, separada da vida.

*viagens que ele teve de a inserir numa outra estrutura mais forte, feita de metal*⁶⁹⁹.

O Senhor Espelho andava sempre muito rapidamente e sem hesitar.

Optava por ir pelo intervalo que se situa entre as coisas, dando a ver um outro espaço: um espaço negativo, escondido, negligenciado. E mais uma vez fez uma experiência: virou algumas peças de mobília ao contrário (com a intenção de pesquisar outra coisa que não a mera presença impositiva dos objectos), e neles colocou uma superfície espelhada⁷⁰⁰: agora uma mesa também tinha um outro ponto de vista. Gostava de subverter pontos de vista dominantes.

Era obcecado por espelhos, e admitia-o. E sobre o tempo. Chegou a dizer a alguém que lhe perguntou o porquê de tal interesse, que a sua obra iria ser sempre sobre espelhos, e que ele iria fazer espelhos até ao fim da sua vida⁷⁰¹. E que a dimensão temporal era fundamental na arte: o tempo pode vestir o espaço⁷⁰². O espelho, para ele, tornava-se tão elástico, maleável e reactivo quanto os trapos. E com a sua polidez e o seu refinamento gélido adquiria uma curiosa e paradoxal existência própria. Já não era um instrumento utilizado para que qualquer coisa nele se reflectisse: tornava-se um “corpo”⁷⁰³. Já não era uma obra entendida como representação, mas um «ser».

⁶⁹⁹ Referimo-nos às duas acções de rua feitas em 1967 e 1968 (que foram documentadas no filme de Ugo Nespolo *Buongiorno Michelangelo*, em 1968) e que se intitulam *Scultura da Passegio*, e *Mappamondo* (66-68). Pistoletto, em *Grande Sfera di Giornali* (1966), deu-lhe outra continuidade, fazendo uma bola de jornais prensados tão grande que quase não cabia no espaço museológico onde foi inserida. A lindíssima *Piedra que cede* (1992), bola feita de plasticina que vai recolhendo a sujidade que encontra pelo caminho incorporando-a à sua “pele”, da autoria do artista mexicano Gabriel Orozco, é uma continuação interessante das acções do artista italiano.

⁷⁰⁰ Instalação no Museu Aragona Pignatelli, *Mobili Cappovolti* (1976).

⁷⁰¹ Entrevista de Hans Ulrich Obrist a Pistoletto a 2 de Dezembro de 2010, disponível em: <http://vimeo.com/17422421>.

⁷⁰² Encontro de Pistoletto e Michel Maffesoli - Michelangelo Pistoletto *Continenti di Tempo*, p. 184.

⁷⁰³ Entrevista de Carlos Vidal a Pistoletto - Os factos iniciais trazem consigo as suas Origens. *Artes & Leilões*. Lisboa. ISSN 1646-8139. 2: 9 (1997) 48.

Resumo: o Senhor Espelho é agora famoso no seu bairro. As suas obras vendem-se bem, sucedem-se exposições. Mas o seu mundo reflectido também tem uma unidade de valor.

Várias dúvidas se colocam a quem o vê passar todos os dias: o nó dessa antiga tribo que tudo minava⁷⁰⁴ já se desfez, ou caiu em esquecimento? A sua obra está agora (cuidado, muito cuidado com as palavras!) mais... conformada? Deixou de ocupar um espaço de resistência, de luta, “americanizou-se”⁷⁰⁵?

Defesa de alguns moradores: Porque é que ter um lugar na cultura industrial é sempre sinónimo de uma obra desinteressante?

Ataque de outros: E o lado artesanal/conceptual ao mesmo tempo, tão prezado, para onde foi?

Defesa de um: É preciso viver neste tempo, no nosso tempo, e ele exige a reprodução, mesmo que seja de lixo.

Contra-ataque de outro: há toda uma frescura que se foi perdendo. Mas é preciso ser muito resolutivo para conseguir dizer, como ele o fez: “escrevo para aqueles que se sentam como um Papa e que andam como um Rei (...)”⁷⁰⁶.

O Senhor Espelho gostava de polémicas. Mas o que é que ele tinha aprendido com o espelho?

1. *Que as imagens dos espelhos são todas as imagens possíveis menos elas próprias;*
2. *Que é necessário cortá-lo e dividi-lo em dois para o próprio espelho se poder «ver» (deixando uma moldura*

⁷⁰⁴ Celant diz que no momento em que o seu texto sobre este grupo de artistas estava escrito já ele estava totalmente coberto de buracos de balas. Cf. Celant - Arte Povera, p. 196 (livro editado por Cristov-Bakargiev).

⁷⁰⁵ Cf. Benjamin Bucholoh, Jean-François Chevrier e Catherine David - Art and Politics, p. 625-628.

⁷⁰⁶ Pistoletto - Michelangelo Pistoletto, From One To Many, p. 347.

que o enquadre, para ele conseguir ter noção dos seus limites⁷⁰⁷);

3. *Que não há nada mais gratificante do que pegar numa picareta e partir, alegremente, espelhos enormes, enquanto vemos pedacinhos de mundo espalhados por todo o lado⁷⁰⁸.*

(O mundo andava tão depressa).

O Senhor Espelho nunca sabia o que iria fazer a seguir.

Tinha no entanto duas certezas. A primeira é que iria ter um espelho algures. A segunda é que, “frente a ele, estamos sós”⁷⁰⁹. Se há alguém que nos julga, apontando-nos o dedo em riste, é ele.

*

No princípio era o espelho. No fim também será o espelho.

A armadilha foi montada, mas julgamos que Pistoletto a soube evitar. Precisemos: ela foi montada por si mesmo. De todos conhecido como o autor dos famosos *Quadri Specchianti* (“mirror paintings”, a sua poção mágica de druida⁷¹⁰), delas soube escapar e procurar outras

⁷⁰⁷ Ver as diversas obras reunidas pelo mesmo título: *Divisione e moltiplicazione dello specchio* (1975-78).

⁷⁰⁸ Ver a sua performance na 53ª Bienal de Veneza, intitulada *Twenty Two Less Two* (2009). Daniel Birnbaum (editor) - *Fare Mundi: Making Worlds*, p. 134/135. É uma obra que pode ser ligada a uma outra performance dos anos sessenta de Vito Aconcci intitulada *See Through* (1970), em que este esmurrava furiosamente, com o punho fechado, um espelho – uma, duas, três vezes, as que fossem necessárias até que o espelho se partisse e deixasse de reflectir a sua imagem. Com a diferença que em Pistoletto não há raiva/ódio/angústia, nem um sentido de ver no espelho um “inimigo” a abater: há alegria. Mas também há, talvez, demasiado “espectáculo” (admitimos que não é das nossas obras favoritas).

⁷⁰⁹ Tal afirma Pistoletto na já mencionada entrevista com Obrist: <http://vimeo.com/17422421>. Para nós, ficou por esclarecer de que forma é que ele vê o espelho quase como um equivalente a “juízo” e a “responsabilidade” (porventura o seu sentido cristão, ético, a emergir?)

⁷¹⁰ Estas obras são, sem dúvida, as mais estudadas de Pistoletto, estabelecendo uma relação especial com a fotografia/pintura e com a própria sociedade. A utilização de uma imagem fotográfica inserida em placas de aço inoxidável faz com que

formas de encarar esse *medium* que sempre o atraiu, o espelho. E é o próprio artista a admitir que o espelho, muito mais do que um material, é um “território de visão”⁷¹¹.

Falaremos aqui de duas obras com uma componente escultórica e uma ligação ao tempo muito fortes.

A primeira insere-se na exposição intitulada *Le Stanze* [“The Rooms”, que poderá ser traduzido como “As Salas” ou “Os Aposentos” na nossa língua]. Pistoletto decide fazer uma exposição um pouco fora do comum — introduz-lhe um tempo específico (de Outubro de 1975 a Setembro de 1976). Comprometia-se a fazer, durante um ano, doze exposições no mesmo espaço, todas interligadas entre si. É a primeira vez que usa o espelho «nu», sem qualquer intervenção da sua parte (aplicação serigráfica de uma fotografia). E tal deveu-se à arquitectura da própria galeria, que incentivava a perspectiva e o jogo ilusionista: três salas que abriam para um eixo central, onde a passagem de uma para outra era feita por uma porta.

Escolhemos referir-nos à sua terceira exposição: *Padre, figlio e creatività* (03-12-75), que mais não será que o encontro de um filho e de um pai: Pistoletto grava a palavra “Figlio” no cimo da porta (três vezes, tantas quanto as passagens), e coloca um espelho no final do percurso. Quem percorre o espaço até ao fim — e esse será o objectivo, percorrermos o espaço até quase nos fundirmos com a superfície reflectora — vê os vários reflexos, mas a palavra que nos é dada é a de “padre”, pai.

Citamos Pistoletto no texto que apresentou para a exposição: “Cada homem é o filho do filho, do filho, do filho, e transporta consigo o pai do pai, do pai, do pai, do pai”⁷¹²; explica também que é através do ponto de vista do filho que olha para o trabalho, e que não podemos ser

figura e fundo coexistam num espaço instável, em permanente mudança. São obras quase que cinemáticas. Muito mais haveria a dizer; remetemos o leitor para os seguintes catálogos: Michelangelo Pistoletto: *Mirror Paintings* (2011), e Michelangelo Pistoletto e la Fotografia (1993, com textos de Jorge Molder e de Jean-François Chevrier).

⁷¹¹ Encontro de Michel Maffesoli e Pistoletto - Michelangelo Pistoletto, *Continenti di Tempo*, p. 185.

⁷¹² Ver texto disponível no seu site: http://www.pistoletto.it/eng/testi/the_rooms.pdf

inteiramente pais até termos caminhado todo o comprimento do caminho dos filhos. Inferimos que nos é dada a hipótese de «vermos» o presente (o espelho), mas também de chamarmos a memória e evocarmos outros tempos, outras vidas.

Segundo esta lógica, e fazendo uma ponte com o nosso primeiro capítulo, leríamos Telémaco-Ulisses-Laércio, mas também poderíamos ler Laércio-Ulisses-Telémaco: podemos sempre ir em ambas as direcções, o caminho fazemo-lo nós. Com a condição dos nossos passos serem aqui a nossa «medida» do tempo, cada vez que passamos uma porta. E não diremos como Dante na entrada da porta do Inferno: *Deixai toda a esperança, vós que entráis*⁷¹³.

A outra obra, incluída na série dos “Oggetti in Meno”, intitula-se *Metrocubo d’infinito* (1966). É um cubo composto por 6 espelhos; um cordel forma um “x” em cada uma das suas seis faces. O espectador reconhece que as faces do cubo estão formados por espelhos graças aos segmentos que se estendem mais além da face superior e dos lados: isto porque os espelhos (pequeno pormenor) estão voltados *para dentro*. O espaço interior deste sólido geométrico, a acreditarmos no artista, equivale a um metro cúbico (de infinito).

Transcrevemos a forma como o artista vê esta sua obra:

“O metro cúbico é algo que não é visível. Não é um cubo de espelhos que reflectem o exterior, são espelhos que se reflectem entre si do interior; é um espaço onde o espelho se torna autónomo. Começa a criar o mundo, espaço minimal, espaço minimal que se multiplica até uma totalidade. O que acontece no interior é exclusivamente para a mente, para o pensamento, porque os jogos não conseguem entrar. É um símbolo fenomenológico”⁷¹⁴.

Acrescentaremos também que, para Pistoletto, cada trabalho deste grupo heterogéneo *exibe a sua própria contingência*⁷¹⁵: cada objecto pretende levar a cabo uma acção, mas esgota, levando ao limite, as possibilidades dessa mesma acção. Poderá ser um conceito

⁷¹³ Dante - A Divina Comédia, p. 47 (Inferno, III, 1-10).

⁷¹⁴ Encontro de Michel Maffesoli e Pistoletto - Michelangelo Pistoletto, *Continenti di Tempo*, p. 187.

⁷¹⁵ Gabriele Guernico - Michelangelo Pistoletto, *From One to Many*, p. 113.

confuso para quem olha para todos os objectos por ele criados (tão diferentes entre si, sem qualquer relação uns com os outros, de tal forma que parecem ter sido feitos por pessoas diferentes: o Mosquera de Pirandello passeia-se por aqui), mas em relação ao metro cubo será muito simples: é um cubo interiormente forrado de espelhos, com a possibilidade de tudo ver, nos mais diversos ângulos possíveis — um olho perfeito — mas que «não vê», e que destrói e mina a própria ideia de reflexão, de duplo, e de desdobramento.

Lancemos este singular cubo ao ar, e deixemo-lo cair nas suas várias faces, uma por uma:

Face 1 – A gaveta que o Senhor Juarroz mais prezava era uma gaveta para guardar o vazio. Ele próprio dizia, convicto:

— *Quero encher esta gaveta de vazio*⁷¹⁶.

E é claro que a sua esposa, atrapalhada com a falta de espaço que existia em casa, protestava com aquilo que considerava ser “uma péssima utilização do metro quadrado”⁷¹⁷.

Pistoletto também dá esta in(utilidade) à sua obra. Também ele poderia dizer:

— *Quero uma caixa para guardar todas as imagens possíveis.*

(E talvez a caixa lhe respondesse:

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

*À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo)*⁷¹⁸.

Face 2 – Tudo pode ser reflectido no espelho. Carlos Basualdo afirma, e damos-lhe razão pela sua lógica, que é “como se a própria noção de “possibilidade” fosse encapsulada primordialmente na superfície

⁷¹⁶ Gonçalo M. Tavares - O Senhor Juarrez, p. 13.

⁷¹⁷ Gonçalo M. Tavares - O Senhor Juarrez, p. 13.

⁷¹⁸ Fernando Pessoa - Tabacaria, p. 37.

refleitora”⁷¹⁹; mas sabemos também a “luz tem de encontrar um corpo em que possa pousar para se reconhecer”⁷²⁰ (Pistoletto). A luz não consegue entrar neste cubo; não consegue encontrar nenhum corpo, logo não se reconhece. Este cubo não reflecte, porque a luz não entra. Diríamos, portanto, que a *impossibilidade* é encapsulada neste cubo humano, feito à nossa escala.

Face 3 – Somos aprisionados (em pensamento) num nada que tudo é. Tal lembra-nos um personagem inesquecível de um conto de Herman Melville, Bartleby, o escrivão eficiente, inofensivo e silencioso como as velhas cadeiras do escritório onde trabalhava incansavelmente, dia e noite, noite e dia, sempre “esfomeado por algo que copiar”⁷²¹. Cópia à luz do sol e à luz da vela, até ao dia em que diz ao seu chefe (quando este lhe pede para conferir um determinado documento), com a sua voz suave:

— Preferia não⁷²².

(“I prefer not”, responde sem qualquer vestígio de insolência).

E a resposta repete-se, vezes sem conta, com muito poucas variações, quando lhe é pedido (e depois ordenado) que faça algo. Bartleby elimina da sua estranha resposta o verbo «querer», e introduz o verbo «preferir». Escrivão que reivindica preferir *não* copiar, e se torna folha em branco, virtualmente ilimitado. Poderia copiar, mas *prefere* não o fazer.

Giorgio Agamben analisou este texto de forma exemplar, centrando-se na ideia de contingência: “Um ser que pode ser e, simultaneamente, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente. O experimento, em que Bartleby nos arrisca, é um experimento de *contingência absoluta*”⁷²³. E, um pouco antes, afirma e desenvolve que esta “potência do não” é o segredo cardeal da doutrina

⁷¹⁹ Carlos Basualdo - Michelangelo Pistoletto: From One to Many, p. 10.

⁷²⁰ Texto de Pistoletto cit. por Jean-François Chevrier - Michelangelo Pistoletto e la Fotografia, p. 124.

⁷²¹ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p. 83.

⁷²² Herman Melville - Bartleby, p. 89.

⁷²³ Herman Melville - Bartleby, p. 35.

aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência”⁷²⁴. Não debateremos as aporias deste conceito (o facto de ser impossível realizar a potência no passado ou a questão da necessidade condicionada), é nossa intenção de frisarmos apenas que este cubo herda algo do escrivão pálido: pode mostrar, mas prefere não. Resta-nos a nós fechar os olhos e ter como companhia a potência do pensar.

Face 4 – Desenhemos uma possível constelação artística de toda esta aridez:

- A “negrura cúbica”⁷²⁵ deste cubo remete para o “Quadrado preto sobre fundo branco” (1915) de Kazimir Malevich, como tão bem sugeriu um crítico;
- Sabemos que é alvo de um processo (reflexão), tal como o *Condensation Cube* (1963-65) de Hans Haacke;
- É um cubo-jaula que poderá lembrar as jaulas espaciais desenhadas rápida e agressivamente pelo pincel de Francis Bacon;
- Sol LeWitt enterrava solenemente um cubo em *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968), o que causava perplexidade e curiosidade: o que estará guardado lá dentro? Também aqui há um «dentro» sobre o qual especulamos;
- A lâmpada de Alighiero Boetti, que apenas se acendia, se não estamos em erro, 11 segundos por ano, de forma aleatória (*Lampada annuale*, 1966), causando embaraço e expectativa no espectador, também terá uma filiação nítida com esta obra: estamos a ver, mas não estamos a ver tudo;
- E por fim, os famosos cubos espelhados de Robert Morris *Untitled (Mirror Cubes, 1965)*, o reverso da medalha: cubos espelhados na sua face visível ao olhar, camuflados no espaço onde se inserem (e que foram, posteriormente, quebrados por Jeppe Hein, in *Broken Mirror Cubes, 2005*);

⁷²⁴ Herman Melville - *Bartleby*, p. 13.

⁷²⁵ Michael Tarantino - *Más difícil que soñar*, p. 27.

- Este cubo é todo ele metalizado, frio, mas há um pormenor que se destaca: o cordel que o envolve em forma de cruz, o seu lado orgânico que sobressai discretamente, e que talvez remeta para o magnífico cubo feito com uma tonelada de folhas de chá (e da longa história da antiga China Imperial) de Ai Weiwei, *Ton of Tea*, obra de 2005.

Face 5 – Quando nos encontramos “entre um diante e de um dentro”⁷²⁶: exercícios de tautologia e de crença. Segundo o filósofo Georges Didi-Huberman, há duas formas muito específicas de encarar a imagem. Ou como o:

- **Homem da tautologia** (leitura fechada). O volume visível que se encontra diante de mim, um cubo cinzento, não é outra coisa senão o que lá vejo; há uma reacção de indiferença, de não questionamento, de recusa da aura do objecto (e da temporalidade, do trabalho do tempo e da metamorfose, do trabalho da memória). “Este objecto que vejo é aquilo que vejo, ponto final e pronto”⁷²⁷. Não há equívocos: os objectos não mentem, não escondem. Estamos diante do olho de Breton, idealista, esse “olho que existe no estado selvagem”⁷²⁸, como ele afirma logo na primeira linha do seu ensaio sobre a pintura surrealista;
- **Homem da crença** (leitura mística). o homem que verá sempre outra coisa para além daquilo que vê. A reacção de S. João quando viu o túmulo vazio de Cristo: *et vidit, et creditit*⁷²⁹ (ele viu, e ele acreditou) poderá ser um exemplo. Esse túmulo esvaziado de um corpo apontava para o deus morto e, ao mesmo tempo, para o deus ressuscitado.

⁷²⁶ Georges Didi-Huberman - O que nós vemos, o que nos olha, p. 213.

⁷²⁷ Didi-Huberman - O que nós vemos, o que nos olha, p 20.

⁷²⁸ André Breton - Le Surréalisme et la Peinture, p. 1.

⁷²⁹ Georges Didi-Huberman - O que nós vemos, o que nos olha, p. 23.

Nas duas formas de «ler» uma obra não devemos glorificar nem uma nem outra, mas superar o dilema através da imagem dialéctica, “inquietar-nos com o entre”⁷³⁰ – o que nós vemos e o que nos olha. Porque *aquilo que vemos pode ser diferente daquilo que nos olha*, como refere o título do seu ensaio⁷³¹.

Face 6 – Gostamos (secretamente) de pensar que esta sexta face do cubo encerra a obra *Parque* (composto por três peças performativas: *Peça de Embalar*, *Atraso* e *Os*, 2001-2008) de Ricardo Jacinto, bela como um som, habitada por sons (estranhos, desconexos, cavernosos, uterinos). É para ela que agora caminhamos, sentando-nos na plateia reservada aos espectadores deste evento, mas não sem antes atentarmos a uma noção essencial à sua obra, a de partilha.

Ricardo Jacinto é um artista pouco comum, a vários níveis.

É muito pouco frequente, no universo da arte contemporânea, ver artistas que optem por trabalhar com outras pessoas, não a um nível provisório mas como um modo de «operar», e Jacinto trabalha quase sempre em grupo ou parcerias, com músicos, arquitectos, bailarinos, artistas plásticos, privilegiando a ideia que a contribuição de pessoas de áreas diferentes apenas enriquecem um determinado projecto, e não lhe retiram qualquer aura enquanto autor (pense-se também no grupo *Lo Zoo* de Pistoletto, que era também isso: o encontro e a troca que pode existir entre diferentes pessoas). Como afirma Bruno Marchand “o artista cultiva uma consciente e necessária contaminação de meios, instrumentos, disciplinas, processos e mesmo posições autorais”⁷³². Ficamos perplexos: será o mesmo Ricardo Jacinto o autor do surpreendente *Desenho Interrompido* (água que circula através de uma mangueira transparente, 2005), da peça *Labyrinthitis #2*⁷³³, ou do

⁷³⁰ Didi-Huberman - O que nós vemos, o que nos olha, p. 58.

⁷³¹ Este autor exemplifica esta questão da seguinte forma: Stephen Dedalus, personagem do *Ulisses* de Joyce, vendo o mar que se afasta. Aquilo que o olha, no entanto, é a mãe que morre. Huberman – O que nós vemos, o que nos olha, p. 212.

⁷³² Bruno Marchand - O Corredor, p. 3.

⁷³³ Aquando do nosso encontro com Ricardo Jacinto, este fez-nos ver que esta peça também continha a ideia de espelho, o que nos tinha passado despercebido. A peça é dividida em dois lugares, criando um diálogo entre o (des)equilíbrio feito pelos balões de hélio a que as pessoas se podem agarrar - colocados no pátio - e vários

Liboscópio (feita em parceria com o arquitecto Pancho Guedes para a Bienal de Arquitectura de Veneza)?

Há uma clara impregnação de uma identidade por uma pluralidade, mesmo nele, já que o artista é um... e vários (arquitecto, músico, artista plástico), e por vezes evidencia mais uma das vertentes, noutras outra, mas cremos que permanece quase sempre, em todas as suas obras, a ideia de jogo, de surpresa, de efémero e de imaterialidade. O artista diz-nos que as suas influências não vêm da área das artes plásticas, mas sobretudo da música⁷³⁴, o que não deixa de ser curioso, porventura invulgar. Não estamos certos que ele concorde com a nossa posição, mas sentimos que há um gosto por “materiais” sem matéria a que nos possamos agarrar (o som ou a força da gravidade, por exemplo). Há também a ideia de prazer: o artista pensou profundamente nas obras, divertiu-se a projectar e criar as obras, e isso transparece e fica como que gravado nas mesmas. O veículo Unidade⁷³⁵ é demonstrativo disso: uma máquina-betoneira, de um amarelo vivo, preparada para que as pessoas façam aquilo que mais desejam muitas vezes numa exposição ao ar livre: sentar-se e conversar (e novamente pensamos em Pistoletto, e na sua humorística *Struttura per Parlare in Piedi*, 1965-66). Apenas acrescentamos que as suas parcerias e «ligações» resultam efectivamente (para outros quaisquer tantas vozes e egos dissonantes seriam algo muito próximo de um pesadelo), e portanto deixam de ser utópicas para passarem a ser projectos concretizados. Há uma partilha dos limites de cada um, como diria

pequenos espelhos circulares agregados a um eixo que gira (situados numa sala no piso superior, e não evidentes no vídeo que indicaremos) que poderão enfatizar a ideia de perda de chão (náusea, ansiedade) para qual a obra mais «monumental» aponta. Esta obra foi instalada na Manifattura Tabacchi, pertencendo à mostra da Manifesta 7 (Rovareto, Itália). Ver: <http://www.ricardojacinto.com/main-projects/projects/labyrinthitis/labyrinthitis-2-2>

⁷³⁴ Os três nomes que Ricardo Jacinto referiu durante o nosso encontro foram: o compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), o violoncelista americano Fred Lonberg-Holm (n. 1962) – que afirma no seu site oficial ser um “anti-violoncelista” – e o compositor americano Steve Reich (n. 1936). Escusado será dizer que John Cage, com o seu trabalho rigoroso e o seu pensamento da música enquanto indeterminação também é uma referência importante para o artista.

⁷³⁵ Obra projectada para Guimarães Capital da Cultura 2012.

Jean-Luc Nancy⁷³⁶, mesmo que a ideia de «comunidade» seja sempre uma ideia impossível.

Ricardo Jacinto teve, na «trilogia» *Parque* e segundo a nossa opinião, a ousadia de fazer dos elementos da sua cenografia escultórica mais do que meros «adereços»: eles existem para serem tocados, vivenciados e sentidos, tudo isto num determinado espaço físico e em tempo real (para o espectador que assiste ao concerto). Este último estava alheio à partitura precisa e detalhada que o guiava — a ele e aos seus colaboradores —, mas intui o seu lado dinâmico, efervescente, gestual; este esquema também é um desenho onde tudo é possível de acontecer, e onde nada nos levaria a pensar que passaríamos a fazer parte de uma complexa engrenagem maquina de reflexos, sons e luzes, que nos envolvem vindos de todo o lado e de todas as direcções. De repente, estamos imersos num caleidoscópico visual e sonoro, num tempo que remete para Orson Wells e para o seu complexo labirinto de espelhos onde ninguém sabe muito bem onde *está* (recomendamos que se veja o vídeo para uma melhor compreensão do que estamos a afirmar⁷³⁷).

É difícil não vermos o espelho desta obra como uma escultura geradora de um “desvio perceptivo”⁷³⁸, como afirma o crítico e curador Delfim Sardo: “trata-se, de facto, de um elemento escultórico no sentido mais próprio do termo, um dispositivo tridimensional que afecta o espaço: trata-se de um espelho de grandes dimensões que reflecte o público e se destina a ser percutido por detrás, devolvendo permanentemente a sala e os espectadores de forma deformada e trémula, alterando, portanto, a percepção da sala e de si próprios pelos espectadores”⁷³⁹.

Tudo é feito no sentido de fazer *agir* elementos que porventura, possam parecer «passivos»: os focos de luz mexem-se como se fossem um instrumento, iluminando algumas pessoas (mais ou menos

⁷³⁶ Jean-Luc Nancy - *The Inoperative Community* (1986), p. 69.

⁷³⁷ Disponível em:

<http://www.ricardojacinto.com/mainprojects/projects/parque/parque>

O filme acima citado é de Orson Wells, *The Lady From Shanghai* (1947).

⁷³⁸ Delfim Sardo - *Furthur. Teste e Comunidade na obra de Ricardo Jacinto*, p. 354.

⁷³⁹ Delfim Sardo – cit. 739, p. 355-6.

intensamente), deixando na sombra outras; o grande espelho suspenso que confronta a plateia torna-se um objecto visual, sonoro e deformante (para quem assiste) mas também táctil (para o percussionista que o toca).

Este espelho não tem cordas, mas é tocado como se fosse um instrumento musical, com baquetas de madeira ou de feltro, macias ou duras, que embatem num determinado ponto, com mãos que riscam as costas da sua superfície com maior ou menor velocidade, que lhes batem com o punho fechado, que atravessam toda a sua área subindo ou descendo, ou que se concentram apenas numa pequena zona; que deixam o som ressoar pelo espaço ou que agarram a parte inferior do espelho de forma a abafá-lo. Sentimos o espelho a vibrar, literalmente, e nós também vibramos, sentindo o movimento embalado, de vai-e-vem de um berço de sons e imagens. Sim, somos embalados — de forma quase hipnótica — por um espelho.

Nestes três espaços distintos desta obra (espelho, plateia e palco) há três monitores; dois que estão ao lado do percussionista e lhe permitem ver o baixista e controlar as variações na superfície espelhada (pois o monitor está ligado a uma câmara que lhe mostra um plano aberto sobre o espelho); e um terceiro, que permite ao baixista ver o percussionista. Actuam assim a várias vozes, mas tendo noção do que os outros elementos do grupo estão a fazer nesse mesmo momento, para se poderem situar e adaptar o seu próprio campo de acção.

O espelho, nesta obra, torna-se um mapa com um detalhe impressionante (aconselhamos vivamente que se vejam as suas notas de execução⁷⁴⁰), com caminhos precisos e nítidos a serem percorridos, mas também com espaço livre, determinado a ser preenchido com os caminhos a explorar sem qualquer guião fixo.

*

⁷⁴⁰ Cf. Ricardo Jacinto - *Desenho*, Fundação Carmona e Costa, s/marcação de páginas. “ESPELHO SUSPENSO: notas de execução.”

Metrocubo d'infinito já foi mostrado em diversos locais, que certamente condicionam a nossa forma de olhar para ele (não o podemos esquecer, portanto repetimos: somos sempre um sujeito que olha). Como achamos que tem qualquer coisa de cubo “metafísico” (e adoptamos aqui a teoria do homem crente, de Huberman) cremos que se enquadra muito bem no ambiente do centro de meditação para várias religiões, projectado por Pistoletto, para doentes oncológicos (mais do que numa espécie de *Mirrored Room*⁷⁴¹, como também já foi apresentado, que apenas lhe acrescenta um ruído excessivo).

A Pistoletto apenas colocaríamos, se tivéssemos a oportunidade, uma única questão: porquê metro cubo *de infinito*?

Diz-nos Jorge Molder: “Não podemos ver o infinito que o cubo encerra mas adivinhamos o seu funcionamento, a mecânica imparável e infinita de repetição de reflexos.”⁷⁴²

Ou seja, vemos uma unidade que podemos medir (1 m³), mas que atenta o incomensurável (o infinito contido no seu interior). Talvez uma resposta seja dada pelo simples facto da superfície reflectora que contém nesse «dentro» que não vemos «representa» e «promete» o infinito, como afirmou Borges. Talvez seja tão simples quanto isto.

Condenado a nunca acabar (a ser um fígado de Prometeu⁷⁴³), esta obra demonstra-nos que afinal o infinito poderá estar mais perto de nós, apenas não nos permite um face a face.

Para finalizar, recorreremos novamente a um cubo.

Robert Morris fez em tempos uma obra que tinha, encerrado no seu interior, os sons da sua própria feitura⁷⁴⁴. Apenas nos resta dizer que o cubo de Michelangelo Pistoletto poderia perfeitamente conter toda esta *obra de embalar* de Ricardo Jacinto. Para serem totalmente equivalentes, e o turvamento do ver pudesse ser igual ao turvamento do ouvir, talvez pedíssemos ao artista português para escrever uma nova

⁷⁴¹ Obra de Lucas Samarras (1966).

⁷⁴² Jorge Molder - Michelangelo Pistoletto e la Fotografia, p. 29.

⁷⁴³ Cf. Kafka - Prometeu, p. 41. O fígado de Prometeu, diz a lenda, estava condenado a ser eternamente devorado por águias famintas – e constantemente renovado.

⁷⁴⁴ Robert Morris - *Box With the Sound of its Own Making* (1961).

partitura, um novo desenho, desta vez com infra-sons ou com ultra-sons⁷⁴⁵.

Ao espectador pediríamos que, simplesmente, acreditasse que conseguia entrar nessas ondas de som que se propagavam sem fim.

⁷⁴⁵ O ouvido humano apenas consegue ouvir sons de 20 a 20 000 Hz. Os sons que se situam acima ou abaixo desta frequência são chamados de ultra-sons e infra-sons, respectivamente, e não são por nós audíveis.

De Marina Abramovic a Cecília Costa – a imobilidade

Simeão Estilita permanecia de pé num pilar. Durante trinta anos manteve-se no cume montanhoso de Telnesin, na Síria, a norte de Antioquia, dia e noite, em vigília constante, especado de pé numa coluna com quase dois metros de altura: era a imagem viva do Cristo crucificado. Este não fora o seu primeiro acto de sofrimento em nome de Deus. «Faminto e sedento, ao calor e ao frio, de forma constante e incessante, súplice, sem interrupção e todo o tempo de pé, durante cinquenta anos, dia e noite, banii o sono dos olhos e o repouso do corpo», conforme insiste o seu biógrafo. Passou nove anos num mosteiro a jejuar «em maravilhosa disciplina e práticas rigorosas». Em seguida, permaneceu dez anos de pé a um canto do pequeno mosteiro perto de Telnesin, às vezes numa cela. Passara depois sete anos de pé num pilar minúsculo. Por fim, mudara-se para aquele pilar com cerca de dois metros, sobre o qual viveu até morrer, em 459.

Simon Goldhill, in *Amor, Sexo e Tragédia*⁷⁴⁶

Era de noite e um humilde servo sentou-se sob o Rashomon [portas da cidade], à espera que a chuva terminasse.

Ryunosuke Akutagawa, in *Rashomon*⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ Simon Goldhill - Amor, Sexo e Tragédia, p. 127.

⁷⁴⁷ Ryunosuke Akutagawa - Rashomon e Outras Histórias, p. 9.

Marina Abramovic tem muito de Simeão Estilita.

A sua obra está unida, através de um laço desenhado a sangue, à figura sacrificial, extremista e ascética deste santo que, estoicamente, se recusou a viver fora do espaço restrito de um simples pilar no deserto sírio (sobrevivendo primeiro num pilar “pequeno” e depois num pilar “minúsculo”). Disciplina, rigor, meditação, espera: porventura serão palavras eleitas da artista. Transcendência, também? Talvez. Tudo é feito para que a mente seja elevada a um novo patamar mental, onde atinge um ponto “onde o pensamento falha, e onde o cérebro tem de desistir”⁷⁴⁸, segundo palavras da própria artista. Que consiga efectuar esse salto libertando-se das amarras condicionantes do tempo, e que o consiga sustentar, segundo as nossas próprias palavras. Indiscutivelmente, ela é a artista que consegue passar para o outro lado do espelho.

O seu «tudo aguentar» — ou o seu corpo com queda para o martírio sádico, apático⁷⁴⁹ — é um claro sinal disso mesmo. Marina Abramovic fica sentada numa minúscula reentrância de uma rocha inóspita e desconfortável, situada a grande altura do solo (ver *Human Nest*, 2001), assemelhando-se a Simeão no seu pilar. Mostra a sua força mas também a sua vulnerabilidade, tal como Simeão porventura exibiria a sua vontade superior e as suas orgulhosas chagas expostas ao sol. Mas o santo crê percorrer um caminho que lhe dará uma qualquer «salvação», enquanto que a artista sérvia persiste em nome de...?

Há qualquer coisa nela que nos lembra o maravilhoso conto de Kafka (irónico, humorístico, e algo perverso) intitulado *Um Artista da Fome*. Fala de um artista que queria espantar o mundo, e conquistar a glória pelo simples facto de passar uma fome sem precedentes, superando-se a si próprio “até roçar o incompreensível”⁷⁵⁰, já que a sua capacidade de passar fome não conhecia limites. Marina Abramovic facilmente ganha este pódio de melhor artista da fome — medalha de ouro da maior resistência, do maior esforço — pela sua prestação em

⁷⁴⁸ Marina Abramovic - Marina Abramovic, *Statements//1992*, p. 212.

⁷⁴⁹ Ver tese de mestrado da autora - Marina Abramovic: engolir a dor, p. 81-87.

⁷⁵⁰ Franz Kafka - *Um Artista da Fome*, p. 23.

performances que são cada vez mais exigentes, que visam a ruptura com o limite: e sim, ela também jejua dias a fio, ela também faz uma abstinência da fala. Sobretudo, o que mais nos afecta na sua obra não será tanto o derrubar de barreiras que o corpo/a mente conseguem realizar através da mera força de vontade, mas a sua “pureza moral severa”⁷⁵¹ — outro nome dado por Antonin Artaud à palavra «crueldade».

O poeta maldito, poeta da dor e da loucura, tentou explicar numa carta endereçada a um amigo o nome escolhido para o seu teatro (tão mal interpretado por tantos, segundo ele, esse seu “Teatro da Crueldade”). Dizia que a palavra crueldade tinha de ser encarada num sentido lato, e não no sentido de excesso físico e, sobretudo, “de sanguinolência impiedosa”⁷⁵² que lhe era habitualmente associada. Citamo-lo:

*Pode-se imaginar perfeitamente uma crueldade pura, sem dano físico. E que é, com efeito, a crueldade, filosoficamente falando? Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, intenção e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta.*⁷⁵³

Afirmaria também que este teatro era, antes de mais nada, “difícil e cruel”⁷⁵⁴ para si mesmo, e continuava, enigmaticamente, afirmando que:

(...) não se trata da crueldade que podemos praticar uns contra os outros, ao esquartejarmos reciprocamente os nossos corpos, ao retalharmos as nossas anatomias pessoais, ou, tal como os imperadores assírios, ao enviar pelo correio embrulhos com orelhas humanas, narizes ou narinas arrancadas com perfeição, — mas sim duma crueldade muito mais terrível e necessária, que as coisas têm possibilidade de exercer

⁷⁵¹ Antonin Artaud - O Teatro e o seu Duplo, p. 175.

⁷⁵² Artaud - O Teatro e o seu Duplo, p. 146.

⁷⁵³ Artaud - O Teatro e o seu Duplo, p. 146.

⁷⁵⁴ Artaud - O Teatro e o seu Duplo, p. 116.

contra nós. Não somos livres. E o céu pode ainda tombar sobre as nossas cabeças.

Esta identificação de um teatro próximo da crueldade lúcida da vida estará intimamente relacionada com a obra de Marina Abramovic.

É certo que o seu percurso inicial começa com uma ideia contrária a tudo o que Artaud defende: o de haver um «derrame» de sangue, recorrendo a uma violência gratuita (através do desejo de se colocar em perigo, de auto-infligir dor a si mesma, diríamos que quase que a tentativa destrutiva de tentar escapar ao seu próprio corpo — cortando-se, chicoteando-se, esfaqueando-se, deixando de ter ar para respirar, ficando voluntariamente inconsciente, etc.)⁷⁵⁵. Mas quem tenha seguido a sua obra ao longo do tempo constata que todo esse extremismo se tem vindo a «suavizar»; não obstante, o poder e o campo de atracção magnéticos continuam por lá. Abramovic continua a enfrentar as coisas de frente (o medo, a dor, a morte). Mas onde antes havia cortes e navalhas, violentas colisões de corpos no espaço e uma exposição e abandono totais, agora há energias libertadas por minerais, meditação, silêncio, e, mais importante talvez, regras que visam preservar o seu corpo. Mesmo assim, a sua obra mais recente continua a encadear-nos de forma excessiva, cruel.

Outra grande transformação: o público já não a domina.

Ela já não é o «objecto» (que assume total responsabilidade) que se propôs ser em *Rhythm 0* (1974). E se houve alguém que, dos setenta e dois objectos disponíveis para serem utilizados livremente *sobre ela*

⁷⁵⁵ Bastará apenas mencionar uma experiência que a marcou profundamente na juventude, e que a deixou a tremer de medo e banhada em suor, e que é a muitos níveis exemplificadora da sua radicalidade (in)consciente. Decidiu jogar roleta russa com um amigo. A ideia era colocar apenas uma bala num revólver, rodar o tambor da mesma e apontar — e premir — o gatilho na própria têmpora. Nunca se sabe onde é que a bala está localizada, por isso mesmo se chama um “jogo de azar”. Podia ter corrido pior: ela não morreu, o amigo não morreu, quem ficou mais afectado foi o livro de Dostoiévski que a artista tinha sobre uma estante e que levou com uma bala na lombada. À terceira foi de vez. (Nota: a título de interesse, o livro que ficou paraplégico foi *O Idiota*). Cf. Arthur Danto - *The Artist is Present*, p. 31. Catálogo de 2010.

(dando azo a todo o tipo de abusos, como se poderá calcular⁷⁵⁶), optou por escrever com um batom num espelho *Y sono libero* [“Eu sou Livre”], fazendo com que ela o ostentasse quase como um manifesto, perguntamos: terá esse indivíduo pensado que, ali, era ela própria, de facto, que operava como um espelho?⁷⁵⁷ Um espelho que se limitava a reflectir as acções das pessoas presentes, e que revelou todo o espectro de imagens: de fúria, de ódio, de simpatia, de rancor, de interesse, etc. Não, de facto não somos livres. E nesse dia o céu caiu-lhe em cima da cabeça.

O caminho que percorreu deu origem a uma nova forma de pensar, que, contudo, já tem uma longa história: Abramovic explora agora toda a potencialidade da inacção, e seria útil fazer aqui um paralelo com a escola cínica grega⁷⁵⁸. Imaginamos Diógenes sentado na praça pública a colar, durante toda a tarde, as páginas de um livro⁷⁵⁹ (que ideia genial!), Diógenes, lânguido, a apanhar banhos de sol e a dizer ao todo poderoso Alexandre, *O Grande*, para se desviar, que lhe estava a tapar os raios que lhe aqueciam o corpo.

Há claramente o interesse em perpetuar acções inúteis, vazias de sentido, que surgem como bizarras e desinteressantes aos olhos de todos os outros. Abramovic explora actividades como o sentar, o deitar, o andar, o pentear, o estar. Simplifiquemos: ideias aborrecidas.

Segundo os seus discípulos, Diógenes morreu de forma singular: simplesmente reteve a respiração⁷⁶⁰. É esta lucidez assustadora, de quem não se deixa intimidar com “falsos fardos”⁷⁶¹ que nos tiram a

⁷⁵⁶ Os objectos eram muito variados, havendo objectos de uso pessoal (escova, espelho, batom), de vestir (chapéu, lenço), alimentares (vinho, sal, açúcar, mel), cortantes e ameaçadores (faca, tesoura, agulha, lâminas barbear, pistola), musicais (flauta). Fica sempre a questão: poderá um objecto absolutamente inofensivo constituir um perigo?

⁷⁵⁷ Chrissie Iles - Marina Abramovic: objects performance video sound, p. 21. É esta crítica que defende esta mesma ideia.

⁷⁵⁸ Cf. Thomas McEvelley - Art in the Dark (1983), p. 222-227. Este crítico analisa alguns artistas conhecidos da área da *performance* ligando-os à escola cínica e à capacidade de cumprirmo o que ele apelida de uma “Arte de Voto” (p. 226), onde uma “estética da escolha” eclipsa uma estética do “projectar” e do “fazer”.

⁷⁵⁹ Thomas McEvelley - Diogenes of Sinope, Selected Performance Pieces [1983], p. 210.

⁷⁶⁰ Cf. Peter Sloterdijk - Gabinete dos Cínicos. 1. Diógenes de Sínope – Homem-cão, filósofo, Zé-Ninguém, p. 209-224.

⁷⁶¹ Sloterdijk - Gabinete dos Cínicos, p. 212.

mobilidade — nem mesmo na morte —, que também encontramos em Abramovic.

*

O espelho é recorrente na sua obra, embora, e aqui será talvez o que mais nos chama a atenção, ele... nem sempre esteja lá.

Em *Cleaning the Mirror* #1 (1995) estava apenas contido no título: a obra era a artista a lavar escrupulosamente, munida de um balde e de uma escova e vestida com uma asséptica bata branca, um esqueleto humano⁷⁶². Um pouco antes, em *Mirror for Departure* (1993), Abramovic exibia retratos redondos, de rostos contraídos⁷⁶³, esgares fantasmiais: a estética da dor continuava a dar cartas. Talvez os nossos rostos antes de partirmos para uma outra morada? Temos depois todo o trabalho desenvolvido com Ulay, feito durante mais de uma década, que é, notoriamente, um trabalho onde a noção de espelho se aplica. *Relation in Time* (1977) é um exemplo paradigmático: os dois estão sentados numa posição pouco habitual, costas contra costas⁷⁶⁴, com os longos cabelos (de um e de outro) entrelaçados, de forma a formarem um rolo, que, pouco a pouco — e é mesmo a conta gotas, já que a *performance* tem a duração de 17 horas — se vão desprendendo, soltando e desfazendo. Olhamos para as fotografias/ documentos que ficam dessa obra, e é difícil não ver os antigos gémeos siameses que estavam ligados um ao outro pelas costas: vistos de perfil eles são

⁷⁶² Kristine Stiles no catálogo intitulado *Marina Abramovic* (2008; ver Biesenbach), propõe que esta performance seja vista como “incriminatória” ou acusatória, já que coincidiu com a Guerra da Independência da Croácia (1991-1995), onde croatas massacraram o povo sérvio em massa, escondendo os seus corpos em caves (e sérvios empreenderam uma «limpeza» étnica, torturando e assassinando). A tradição eslava exumava e lavava os ossos. Portanto, e segundo a autora, o «limpar», aqui, poderá também significar «aniquilar». Marina, no entanto, sempre a associou com o fim da sua relação com Ulay, e não tanto como uma obra de denúncia política.

⁷⁶³ A técnica utilizada era muito simples: pressionar, simplesmente, o rosto escolhido contra o barro, criando um baixo-relevo.

⁷⁶⁴ Em quase todas as performances que realizaram juntos posicionaram-se frente a frente: *Imponderabilia* (1977), *Balance Proof* (1977) AAA-AAA (1978), *Rest Energy* (1980) e, mesmo em *The Great Wall Walk* (1988-2008) onde caminhavam durante 2500 quilómetros em direcção ao outro: a última performance que fizeram juntos.

realmente muito parecidos: os mesmos sinais de cansaço, de luta, de saturação... Há, no entanto, fios que nunca se irão desprender (ver Fig. 44 e 45).

Não podemos ignorar a lente do telescópio colocado na área da galeria *Sean Kelly* destinada ao público. Este último era encorajado a “espiar” minuciosamente os actos da artista, o seu corpo sem espaço privado, em *The House with the Ocean View* (2002): também ele é um espelho com funções «intrusivas».

E depois há *Nightsea Crossing* (1981-87), ou a navegação por águas “inconscientes”⁷⁶⁵. As regras eram muito simples — e Marina Abramovic tem sempre regras, ou “instruções”, como ela lhes chama: ela e Ulay estariam, desta vez, sentados frente-a-frente, apenas com uma sólida mesa de mogno a dividi-los, desde a abertura até ao fecho dos Museus de Arte. Sem falar, sem ir à casa de banho, em total silêncio. Sentados numa cadeira que fosse nem muito confortável, nem pouco. Apenas a olhar para o outro durante um longo período de tempo. Esta era a simples proposição que propunham, e que realizaram em vários sítios do mundo (também passaram pela Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁶⁶). O texto que acompanha esta obra é breve, traduzimo-lo livremente:

Presença.

Estar presente, sobre grandes períodos de tempo

Até que a presença suba e caia, de

Material a imaterial, de

Forma a informe, de

*Tempo a intemporal.*⁷⁶⁷

⁷⁶⁵ O título é explicado pela artista em entrevista a Hans Ulrich Obrist - Marina Abramovic: *The Future of Performance Art*, p. 61.

⁷⁶⁶ Cf. Veerle Van Durme - Marina Abramovic/ Ulay: *Nightsea Crossing*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, s/p.; os artistas vestiam-se de acordo com o quadrado védico (vermelho/azul, amarelo/verde, violeta escuro/violeta claro, vermelho/laranja, preto/preto, branco/branco) e por vezes colocavam pequenos objectos em cima da mesa, que supostamente os ajudavam na meditação: uma pequena cobra, um *boomerang*, uma tesoura, etc.

⁷⁶⁷ Marina Abramovic - Marina Abramovic, p. 89. (Phaidon Press, 2008)

Conotamos esta verdadeira obra épica com Ulisses e Penélope: uma ligação intensa une-os aos dois (um contra o outro, um e outro, apenas um) e isso transparece, sente-se, é palpável. Não sabemos qual a reacção do público (claramente o número três, aqui, e muito importante: a artista reitera vezes sem conta que, sem o público, nada do que faz tem sentido). Provavelmente espanto: aquilo que as pinturas do museu reclamavam como seu, serem movimento, aqueles artistas abandonavam: serem estátuas, serem imobilidade!

Há uma *performance* pertencente a esta série que é muito especial: os artistas conseguiram juntar um líder que os guiou no deserto australiano a um monge tibetano (*Nightsea Crossing/Conjunctions*), e reuniram-se todos na mesma mesa. Esta tem a forma de um círculo gigante forrado a papel de ouro, um «espelho» enorme, dourado. Um espelho, já não de tensão ou de confronto, mas de paz.

*

Vemos o trabalho de Cecília Costa sob o mesmo denominador comum: o duplo (série *Notting Hill*, 2007), a espera (a série de desenhos *Penélope*, 2009), a (as)simetria.

Tal como na *performance* de Marina, onde nos é exigido que olhemos com muita atenção, quase como numa brincadeira onde temos de tentar descobrir as diferenças de um *cartoon* de jornal (os artistas são, de facto, tão semelhantes que é quase chocante, mas se olharmos bem eles têm diferenças físicas que não conseguem escamotear, como a forma singular do nariz dela, a maçã de adão saliente dele, etc.; e divergências que não são visíveis, como por exemplo a nível psicológico, onde porventura denunciam de forma subtil que têm patamares de «resposta» diferentes ao que lhes é pedido), Cecília Costa decide fazer um trabalho fotográfico manipulado, onde coloca o foco na falsa simetria que está presente em qualquer rosto. Para tal, simplesmente junta as duas metades esquerdas e as duas metades direitas de diversas caras (incluindo a sua), construindo, por assim

dizer, novos rostos mutantes, novos olhares que são causadores de grande estranheza, que não «pertencem» a ninguém (série *Pli*, fotografia 2005). E também temos de nos deter nestas novas faces criadas, tentando perceber como é que elas serão na vida real.

Olhamos atentamente para os vários rostos, onde nada acusa os processos transformadores de que foram alvo: o que acontece quando os dois lados direitos se juntam? E os dois lados esquerdos? Serão os primeiros pessoas mais confiantes e seguras de si, os segundos mais sombrios e com falta de carácter?

Embora cada vez mais os neurologistas tendam a ver o cérebro como altamente plástico (capaz de se refazer permanentemente, de criar novas conexões entre neurónios, e, sobretudo, de não haver áreas específicas para um e outro, de não haver uma «divisão» distinta a nível de hemisférios, como durante tanto tempo se acreditou que houvesse), globalmente o hemisfério esquerdo é tido como sendo mais analítico, racional, lógico e matemático, e o hemisfério direito mais propenso a ser sensível ao espaço, a ter capacidade para fixar rostos, sensibilidade para apreender a cor e para ser criativo.

Por outras palavras, o primeiro é visto como sendo mais racional – “e superior”⁷⁶⁸ —, como frisa a artista aquando da nossa conversa informal, o segundo mais emocional, e “inferior” (e o domínio da racionalidade impera, conscientemente ou não - é dominante em 98% das pessoas, segundo a fonte da wikipédia). Haverá uma correspondência entre estados racionais e emocionais que poderá ter uma relação e afinidade em termos visuais, por assim dizer? Poderá traduzir-se na nossa própria resposta intuitiva, que «simpatiza» mais com os primeiros e menos com os segundos? Não o saberemos dizer (é uma boa pesquisa para investigadores da área das ciências).

Cecília brinca com todas estas ideias que associamos prejudicialmente ao direito e ao esquerdo (correcto/incorrecto, natural/anormal, bom/mau), fazendo-nos reflectir na nossa própria linguagem, que é tendencialmente condicionada (nunca diríamos “é

⁷⁶⁸ Conversa da autora com a artista Cecília Costa, que teve lugar no dia 7 de Outubro de 2011.

uma rapariga às esquerdas”, por exemplo; a própria lei que rege a nossa sociedade é chamada de “Direito”...), e sobre a complementaridade que deverá, sempre, existir entre ambos os lados.

Ela mesma referiu a memória de espanto que remonta à sua infância no nosso encontro: “Porque é que temos dois pés, duas mãos, dois lados do corpo...?” Porquê? As duas metades completam-se, equilibram-se, não lutam entre si, não são opostas como tão frequentemente acreditamos serem – a sua lindíssima máquina “portátil” de duplicar metades, *Le Machine à Plier*⁷⁶⁹ (2004) lembra-nos isso mesmo.

Michel Tournier, em *Le Miroir des Idées*, corrobora com o seu pensamento, quando afirma que “Tradicionalmente, o bem está do lado direito, o mal do esquerdo. Por exemplo, em relação ao Calvário, o bom ladrão está à direita de Cristo, o mau ladrão à sua esquerda. No Juízo Final, os escolhidos serão colocados à direita do Pai, os rejeitados colocados do seu lado esquerdo”⁷⁷⁰. Talvez os pré-juízos subsistam, sem nós sabermos bem porquê.

Marina tem uma fotografia em que simplesmente esconde, apaga e aniquila a metade esquerda do seu rosto com uma luva preta (*Light Side/Dark Side*, fotografia a preto e branco de 2006; novamente surge a associação de lado esquerdo a algo sombrio, preto, obscuro, terrível e ao lado direito como a um lado diurno, solar, agradável).

Gostaríamos muito de ver os dois retratos (um nocturno outro diurno) de Marina Abramovic feitos por Cecília Costa. *Mirror de Mineral Room* (1994) ou *Black Dragon: Haematite Pillows* (1992), de Abramovic, estariam por perto. E teríamos de ter em conta o aviso de Tournier: “A famosa mão direita depende da metade esquerda do cérebro.”⁷⁷¹

⁷⁶⁹ Com perfil de um rosto recortado em vidro, encaixamos o nosso próprio rosto produzindo um auto-retrato «alterado» (com duas metades esquerdas ou duas direitas - como percebemos a nossa própria imagem?).

⁷⁷⁰ Michel Tournier - *La Droite et la Gauche*, p. 152.

⁷⁷¹ Tournier - *La Droite et la Gauche*, p. 154.

Durante três meses, sete horas por dia ou por vezes mais, Abramovic sentou-se, silenciosamente, numa cadeira feita em madeira no átrio do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, apenas com uma outra cadeira à sua frente, convidando quem lhe quisesse fazer companhia nesta sua viagem interior. A cadeira vazia que colocou à sua frente (*a cadeira de Ulay! A sua cadeira especular*) foi muito requisitada, e estamos em crer que quase nunca esteve vazia. Muitos, muitos «olhos» a ocuparam: a artista olhou para centenas de rostos durante o tempo que lá passou. (Buda é representado por uma cadeira vazia, portanto também é interessante que estivesse desocupada por algum tempo).

Novamente decidiu empreender uma obra que envolvia um frente a frente, mas desta vez com pessoas desconhecidas, o público do museu em geral, desconhecedores (ou não) da exigência e da agrura da peça. As regras eram mais brandas, mas muito claras: mantinha-se o sentar-se e o não falar, mas agora *não* se podia colocar qualquer objecto em cima da mesa, e as pessoas poderiam permanecer o tempo que desejassem: elas mesmas escolheriam quanto tempo dedicariam à performance. O espaço que ocupavam no museu estava protegido por um grande rectângulo branco desenhado no chão, que afastaria todas as restantes pessoas que estivessem a observar, criando uma espécie de área privada (ou de espaço «sagrado», se quisermos).

A imobilidade é, para a nossa civilização ocidental, uma palavra estranha. Não gostamos dela. Basicamente, achamo-la restritiva: os nossos pensamentos exigem movimento. Não é raro depararmo-nos com escritores ou artistas que precisam de caminhar durante horas e horas, sem rumo ou destino (Paul Auster⁷⁷², para dar um exemplo, ou Francis Alys nas suas deambulações). A ideia de nos sentarmos e não nos

⁷⁷² Isabel Lucas - Paul Auster, Um Mundo Feito a Caminhar. Público. ISSN 0872-1548. Lisboa. Suplemento do jornal Público intitulado *Ípsilon* (31 Agosto de 2012) 18-21.

mexermos durante horas é horrenda. Estar quieto exige concentração, esforço físico. É uma batalha mental. Decerto abre outras áreas de percepção, mas é muito difícil chegar a esse patamar (nós nem sequer experimentamos). Isto para referir que sentimos que esta é uma obra que é extremamente difícil para o público: a artista esticou aqui o elástico da simpatia/cortesia da audiência a um limite insuportável (de quase ruptura?). Ao mesmo tempo, confere-lhe um sabor teatral (e, sim, estamos conscientes que ela não gosta da palavra «teatro»).

Marina Abramovic menciona duas coisas que destacamos: a primeira é que encara a performance como a «vida real»: a performance não é teatro, afirma categoricamente, teatro é uma coisa totalmente diferente, é o actor escolher e interpretar um papel. É necessário viver, e não representar, a performance. (Mas se o teatro invade todos os poros das suas obras?). A segunda é que vê a arte do futuro como uma arte *sem objectos*, imaterial:

*(...) o século vinte e um vai ser um mundo sem arte no sentido em que a entendemos agora. Vai ser um mundo sem objectos, onde o ser humano pode estar a um nível tão alto de consciencialização e tem um estado mental tão forte que ele ou ela podem transmitir pensamentos e energia às outras pessoas sem precisarem de objectos entre eles. Não haverá esculturas, pinturas ou instalações. Haverá apenas o artista em frente ao público (...). Sentar-se-ão apenas ou levantar-se-ão, como os Samurai no Japão antigo, olhando uns para os outros e transmitindo energia.*⁷⁷³

Esta «profecia» que os objectos artísticos iriam desaparecer é de 1990. Dez anos mais tarde reflectia com um crítico de arte acerca da performance que descrevemos na página anterior, que intitulou *The Artist is Present* (2010), enquanto dizia a meio de uma conversa:

⁷⁷³ Marina Abramovic - Marina Abramovic: objects performance video sound, p. 66.

(no fundo, eram apenas duas cadeiras).⁷⁷⁴

E duas cadeiras serão, apenas. Duas cadeiras e uma mesa.

Sabemos que nos últimos dias da performance retirou mesmo a mesa, por achar que se tinha tornado um obstáculo à passagem de energia, e só ficaram as cadeiras, aproximando-se mais desse estado de não haver quaisquer objectos; só restam, agora, os *samurai*.

Sabemos também que o título foi escolhido por parodiar aqueles convites mais antigos de exposições de arte, onde aparecia o local, a morada, e no fim, numa pequena nota, uma breve frase que informava apenas que o artista iria estar presente na inauguração. É essa palavra que vingará: presença. Recomendamos que se veja o impressionante trabalho de Marco Anelli, que acompanhou a artista (e que foi, literalmente, a sua sombra) durante toda a exposição, fotografando todas as pessoas que acataram as suas estranhas ordens⁷⁷⁵. Mais notório ainda serão as suas expressões: calmas, risonhas, tristes, emocionadas, chorosas — em contraste com as da artista, e do seu olhar ausente, *vítreo*. Por vezes, um ou outro rosto espelha-a. O seu grande amigo, e também crítico de arte Klaus Biesenbach, afirmou certamente que ela colocou uma “máscara de inércia”⁷⁷⁶ que pediu emprestada à mesa e às cadeiras. Nas raras vezes que a artista se emociona com a expressão no rosto do Outro, e chora, a máscara de inércia mantém-se: as suas lágrimas não nos convencem. Teatro, teatro, teatro...

Poderíamos voltar a citar Artaud: “Olhos que já não conhecem a sua função, e cujo olhar está voltado para dentro.”⁷⁷⁷

É que a artista, ao contrário do título, *não dá mostras de estar presente*. Os seus olhos parecem cegos, duas lentes que, como no trabalho de Giuseppe Penone⁷⁷⁸, já não dão quaisquer sinais que

⁷⁷⁴ Marina Abramovic entrevistada por Rui Carvalho da Silva - Marina Abramovic. *L+Arte*. Lisboa. 75 (2010) 32.

⁷⁷⁵ <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/>

⁷⁷⁶ Klaus Biesenbach - Marina Abramovic: The Artist is Present, p. 14.

⁷⁷⁷ Antonin Artaud - O Teatro e o seu Duplo, p. 23.

⁷⁷⁸ Alusão à fotografia de Giuseppe Penone intitulada *Rovesciari I propri occhi* (1970), que se poderá descrever como um auto-retrato do autor com duas lentes de contacto espelhadas, «magrittianas», que conseguiam reflectir o exterior, mas deixavam de ter capacidade para ver.

consigam ver. W. G. Sebald, no seu romance *Austerlitz*, faz o personagem principal lembrar-se que “até bem dentro do século XIX, costumavam deitar nos olhos das cantoras de ópera antes de subirem ao palco e das jovens antes de lhes apresentarem um pretendente, umas gotas de um líquido destilado de beladona, uma planta da família das solanáceas, com o que os seus olhos ganhavam um brilho arrebatador, quase sobrenatural, mas elas quase deixavam de poder ver”⁷⁷⁹. Abramovic poderá ter colocado nesta sua performance umas gotinhas deste precioso líquido. (Ou será a situação inversa, o olhar nos animais mortos que *ainda* parecem ver, como Genet constatava, passeando nos matadouros dos Halles, onde julgava encontrar “olhos fixos, mas não destituídos de visão, das cabeças de carneiro cortadas, dispostas em pirâmide no passeio”⁷⁸⁰?). Será ela uma *Mirror Blind Grace*⁷⁸¹, ou um animal morto cujos olhos ainda vêem? (Fig. 45 e 46).

Facto indiscutível: ela marcou muito aquelas pessoas durante as 750 horas que por lá esteve, e nos quais estabeleceu um singular diálogo. Que «revelação» ou «iluminação» terão sentido os visitantes não o sabemos. Podemos contudo afirmar que ela incarnou maravilhosamente o papel — e voltamos a insistir que é um papel — mais difícil que terá tido até agora: por vezes o de um animal morto que ainda olha, com o seu olhar humano (o coelho de Beuys, talvez?), por vezes o olhar fixo e aterrador de Medusa, com o corpo ainda quente — mas já morta por Perseu.

*

Regressando ao conto de Kafka, só o próprio artista da fome “é o único espectador da sua fome inteiramente satisfeito”⁷⁸², mais ninguém

⁷⁷⁹ W.G. Sebald - *Austerlitz*, p. 37.

⁷⁸⁰ Jean Genet - *No Sentido da Noite*, p.114.

⁷⁸¹ Alusão a uma obra de Douglas Gordon, da série *Mirror Blind*, onde este artista retira os olhos (pintando-os de branco ou colocando sobre eles um papel espelhado) a celebridades do mundo do cinema, resultando em obras agressivas e cruéis, quase parecidas com violentas brincadeiras de criança.

⁷⁸² Kafka - *Um Artista da Fome*, p. 21.

consegue passar os dias a comprovar com os seus próprios olhos que ele jejuara sem falhas nem interrupções. Continuará a ser um “bom negócio”⁷⁸³, continuará a haver quem *conte os dias, quem conte as horas* de forma a assinalar o grande feito deste tipo de performance? Continuará Marina Abramovic a dar oxigénio e energia ao seu público desta forma, ou reinventar-se-á? O que poderá ela ainda desejar?

A sua obra mais recente tem como matéria o próprio tempo (como no início tinha tido o corpo). Ignoramos se no “aqui e agora”⁷⁸⁴ como defende um crítico, servindo-se das palavras da artista, mas certamente que há um *tiquetaque* que soa ampliado, distendido, suspenso (ou mesmo imóvel) mesmo que não o oiçamos. A artista conta que um dos guardas lhe perguntou, amavelmente, se queria que ele segurasse uma tabuleta de forma a lhe dar uma ideia do tempo (o tempo que tinha passado, ou mesmo quanto tempo faltava para acabar a sua jornada, presumimos). Mas se ela estava sentada a querer precisamente esquecer-se do tempo!⁷⁸⁵

Apenas podemos especular que a artista, quando esteve sentada (hirta) na cadeira, tivesse o compasso mental variado do metrónomo de *Rhythm 2* (1974) — *andante, allegro, vivace, presto* — e também o compasso de quem sabe que o tempo passa (psicologicamente) a velocidades diferentes. O estado imaterial de ser a que quer chegar com a obra de arte é também um estado imerso no tempo (mesmo que seja o intemporal). É o tempo que lhe permite percorrer o “caminho para a transcendência”⁷⁸⁶, é ele o guardião da memória.

A performance teve a duração de noventa dias, mas, realmente, *quantos anos, quanto tempo se terá passado?* Confrontamo-nos aqui com o que a artista tem de mais invulgar, raro mesmo: ser criadora de tempo. Pediu tempo a quem a via, e provavelmente também lhes terá dado tempo: foi uma troca justa.

⁷⁸³ Kafka - Um Artista da Fome, p. 19.

⁷⁸⁴ Klaus Biesenbach - Marina Abramovic, p. 13.

⁷⁸⁵ Ver entrevista de Steve Pulimood para a Sleek intitulada “The Mistress of Metaphysics”, e disponível em: <http://www.sleek-mag.com/print-features/2012/10/the-mistress-of-metaphysics/>

⁷⁸⁶ Cf. texto de Marina Abramovic “Reciprocal to the Amount of Suffering” (1986), presente no catálogo da Phaidon Press, 2008 (editado por Klaus Biesenbach).

O desenho de Cecília Costa, com o seu traço contínuo, confiante, despojado (que parece ter a textura de um fio de um novelo de lã, que podemos puxar até à sua desintegração) também se articula bem com a obra da artista sérvia: a ideia de (auto)controle está sempre muito presente (vê-se que todo o percurso que o traço realiza sob o papel é muito pensado previamente, muito analítico, que toda a inexpressividade é pensada; as duas utilizam o mesmo guião. Quem é que acreditará no lema lapidar de Abramovic *no predicted end*⁷⁸⁷?) Há um fim, sim, e é muito previsível: era o que as artistas queriam que fosse.

Um desenho de Cecília destaca-se dos outros. Um rosto, descaracterizado, sem olhos, que se olha a um espelho, que entretanto «absorveu» e arrancou parte das feições à cara, e que a nosso ver é um belo protótipo de um desenho quase que paralisado no tempo, um desenho de uma nova era que começa a despontar: a glaciá-la.

Não será por acaso que o perfil nítido traçado a carvão pareça remeter para uma figura feminina, e que tenha curiosas analogias com um espelho já muito antigo, o grego.

(Fig. 47).

⁷⁸⁷ Em “Art Vital”, a artista partilha o seu breve manifesto de intenções (nessa altura ainda trabalhava em parceria com Ulay), do qual apenas retiramos parte: “no rehearsal, no predicted end, no repetition”; Cf. catálogo da Phaidon Press – Marina Abramovic, p. 74.

De Rui Calçada Bastos a Robert Smithson – o movimento

Hundreds of river names are woven into the text. I think it moves.

Carta de James Joyce a Harriet Weaver, 1927⁷⁸⁸

Mas esta tarde, ao longo do rio que de Verão, dizem-nos, desaparece, o passo junto ao meu é insofismável como o curso da água, e na sua onda, seguindo a curva das margens, talvez eu saiba quem sou.

Claudio Magris, *Danúbio*⁷⁸⁹

*(...) primeiro, sigo ao longo do rio (...)*⁷⁹⁰

Henry David Thoreau, *Caminhada*

⁷⁸⁸ James Joyce cit. por Hans Blumenberg - *Work on Myth*, p. 34.

⁷⁸⁹ Claudio Magris - *Danúbio*, p. 40.

⁷⁹⁰ Henry David Thoreau - *Caminhada*, p. 26.

É com a imagem de um rio que queremos começar.

Poderá ser esse rio de que fala James Joyce a uma amiga, escrito e fixado tantas, tantas vezes, num texto, que fará parecer que este último flui, efectivamente; ou a bela tapeçaria que Alighiero Boetti teceu a negro sobre branco com os mais diversos nomes que nos seduzem os ouvidos: Nilo, Amazonas, Mississípi, Yangtzé, Angara, Rio Amarelo, da Prata, do Congo, etc. — uma lista dos mil rios mais longos do mundo, em ordem decrescente⁷⁹¹. A simples imagem de um rio induz ideias de movimento, percurso e deambulação (ele desce as montanhas, insinua-se através dos vales, desloca-se para o alto mar, para os lagos, ou para o próprio solo), mesmo que seja num suporte que está preso a si mesmo, como a palavra fixa num livro ou uma tapeçaria pendurada numa parede.

*O Danúbio corre, largo, (...)*⁷⁹², e poderíamos continuar: corre calmo, corre turvo, corre enfurecido, indistinto, turbulento, impetuoso, errante... mas *corre*, sempre. O rio é, por excelência — a par do espelho — a figura que interroga a identidade inconstante do nosso ser. (Mas apoiamos Roni Horn numa das pequenas notas de rodapé que fazem parte do seu projecto dedicado ao rio londrino: *167 I won't say that the river looks like a mirror*⁷⁹³. Nós também evitaremos mencioná-lo. E no entanto...)

Seguiremos ao longo da travessia do rio, e veremos como a obra de Rui Calçada Bastos e Robert Smithson se parecem tocar no que diz respeito a questões de viagem e percurso (mesmo que seja uma viagem ficcional, construída, e por vezes quase que o esboço de uma «anti-viagem»), e se afastar em questões de temperamento: o primeiro mais melancólico, o segundo renunciando (temendo?) a palavra. Ambos talvez parodiem os caminhantes solitários, mas vestindo-lhes a pele mesmo assim. Porque os seus espelhos atravessam cidades, florestas, praias, areais, rios (o rio Passaic, um rio desconhecido a que não

⁷⁹¹ Cf. Alighiero Boetti, *I mille fiumi più lunghi del mondo*, obra de 1976-82.

⁷⁹² Claudio Magris - Danúbio, p. 344.

⁷⁹³ Roni Horn - Another Water: (the River Thames, for Example), s/ páginas.

sabemos dar um nome), mas sempre denunciando a mais profunda solidão nesse seu “talento especial para vaguear”⁷⁹⁴.

Por estas razões, gostaríamos de ver as obras dos dois artistas sob a perspectiva dos espelhos que não conseguiam de forma alguma estar quietos, dos espelhos... viajantes.

*

Séneca não era adepto de grandes viagens. Não tinha pretensões de ser um Humboldt, um Wordsworth ou um Thoreau⁷⁹⁵.

O filósofo achava que, para onde quer que fossemos, nunca iríamos escapar ao que tentávamos resolver: nós mesmos. Por isso aconselha e diz a Lucílio, no seu estilo informal, quase carinhoso: “...admiras-te, como se fosse um caso raro, de após uma tão grande viagem e uma tão grande variedade de locais visitados não teres conseguido dissipar essa tristeza que te pesa na alma? Deves é mudar de alma, não de clima. Ainda que atravesasses a vastidão do mar, ainda que, como diz o nosso Vergílio, *as costas, as cidades desapareçam no horizonte*, os teus vícios seguir-te-ão onde quer que tu vás”⁷⁹⁶. Interpretemos tal opinião da seguinte forma: a viagem tinha de ser interior, espiritual. Ele não o diz, mas nós acrescentamos: o hino à natureza e ao desconhecido pode ser feito sem nos afastarmos do nosso espaço quotidiano. Pode fazer-se na nossa casa, no aconchego do nosso lar (usando ou não um pijama cor-de-rosa, como de Maistre⁷⁹⁷). Mas Séneca citaria certamente com prazer o dicionário irónico de Flaubert: “Viagem – Deve ser feita rapidamente”⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ Henry David Thoreau - Caminhada, p. 15. Veja-se a este respeito as fotografias de 2002 e 2003, *All I Had – Paris* e *All I Had – Berlin* de Caçada Bastos, que são todos os seus objectos colocados a um canto dos quartos habitados nessas cidades.

⁷⁹⁵ Alexander Von Humboldt (1769-1835), geógrafo, naturalista, e explorador prussiano; William Wordsworth (1770 – 1850), poeta romântico inglês e Henry David Thoreau (1817 -1862), filósofo, historiador, e naturalista americano.

⁷⁹⁶ Lúcio Aneu Séneca - Cartas a Lucílio, p. 104. Livro III, carta 28.

⁷⁹⁷ Cf. Xavier de Maistre - Viagem à Roda do Meu Quarto.

⁷⁹⁸ Gustave Flaubert - Dicionário de Ideias Feitas, p. 162.

Rui Calçada Bastos desrespeita o parecer do filósofo antigo, empreendendo uma viagem sem fim à vista (e sem parecer querer mudar de alma). Julgamos que não será por acaso que uma das imagens finais de *The Mirror Suitcase Man*⁷⁹⁹ (vídeo a preto e branco de 2004 e a única obra deste artista sobre a qual nos iremos debruçar aqui), seja um rio; os dois elementos ligados entre si no final da travessia da narrativa, espelho e rio, contrastando o “frio cintilar”⁸⁰⁰ prateado das suas superfícies, partilhando de forma provocatória o «tudo flui» heraclitiano. E não seremos nós a julgar encontrar “terra firme no mar do devir e da evanescência”⁸⁰¹.

Não há vestígios de mapas, bússolas, sextantes, barómetros, telescópios, baús ou blocos de notas que acusem viagens por terras incógnitas. Há apenas esse indício de que nos vamos deslocar de um ponto a outro: uma simples mala. Este é o único elemento que encontramos num campo com flores bravias, mas possui uma estranha singularidade, no entanto: é totalmente forrada a espelhos, *por fora*.

O título por si já parece remeter para um bom enredo policial ou um sombrio *film noir*. O grão do filme, a imagem que se faz passar por antiga, e a voz masculina que ouvimos (e que dá à narrativa uma certa aura de melancolia e de tristeza; que texto é este, que não reconhecemos?) apenas reforçam essa ideia. Talvez, a qualquer momento, venhamos a descobrir que aquele misterioso homem que aguarda a chegada do seu comboio seja um Poirot dos nossos tempos (dizemos dos nossos tempos porque se vêem sinais de graffitis numa parede, um pouco mais à frente), ou um eventual *Mister Norris*⁸⁰². Mas não. Apesar de não conseguirmos ver ao pormenor, os vincos das calças não estão imaculados, os sapatos não estão luzidios.

O próprio comboio (nº 677) dá-nos mais uma pista sobre o tempo em que nos situamos: tem um anúncio a *Les Misérables*. E a paisagem que nos é dada a ver dos espaços que percorremos também é de

⁷⁹⁹ <http://www.ruicalcadabastos.com/works/videos/suitcase/>. O artista publicou também este nosso pequeno texto no seu site, com a nossa autorização.

⁸⁰⁰ Stéphane Mallarmé - Herodiáde, p. 83.

⁸⁰¹ Nietzsche - A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos, p. 38.

⁸⁰² Alusão a um personagem de Christopher Isherwood - Mister Norris Muda de Comboio.

desolação e pobreza: os espaços nas grandes cidades onde as pessoas constantemente se cruzam (e chocam), mas parecem não ter tempo para reparar no rosto que segue à sua frente na carruagem, ao seu lado no campo, etc. É uma paisagem com pessoas, mas pessoas sem rosto, sem humanidade: pessoas miseráveis.

O homem, nestes 4 minutos e 20 segundos da obra, passa por um campo, uma estação de comboios, uma escada exterior de um prédio (com umas escadas *Spiral Jetty*⁸⁰³), uma igreja, um banco vazio de um parque, crianças que brincam num baloiço, uma paisagem de ciprestes (e ciprestes ondulantes, para nós, são Van Gogh), uma floresta. Depois detém-se à beira de um rio – mais precisamente, de costas contra as margens do rio. O que é interessante é que, em todos estes lugares sucessivos que percorre em tão pouco tempo, o homem parece hesitar, parar – e são as imagens no espelho que se precipitam, em catadupa, a diferentes velocidades: rápido (o comboio e o baloiço), moderada (o homem que sobe as escadas), lenta (o banco vazio, a igreja). A mala espelhada torna-se numa espécie de GPS visual de quem a transporta, a nossa única coordenada instável e sempre em mudança nesta obra.

Será suficiente dizer que o que se passa é uma simples troca de mala, de um homem a quem *nunca* nos é dada a possibilidade de ver o rosto a um outro, que parece exactamente igual? Mergulhamos facilmente no universo do desenho a óleo de Michael Borremans em *The Replacement* (2003), com a troca — muito inquietante, diga-se — de uma coisa por outra muito parecida. Um homem por outro homem, no nosso caso (ver Fig. 48 e 49).

Cremos que esta obra evoca também o deambular alegre e criativo de Francis Alys na cidade do México, com uma pintura debaixo do braço, ou o de Lygia Clark apelando aos participantes fazedores da sua obra para abrirem caminho ao acaso, com uma tesoura numa fita de Mobius⁸⁰⁴. Mas estes serão exemplos solares — lá é de

⁸⁰³ Alusão à obra de Robert Smithson, e da sua «torre de Babel», a *Spiral Jetty* (1970) realizada nas águas avermelhadas do Utah, em *Great Salt Lake*.

⁸⁰⁴ A obra de Francis Alys intitula-se *Walking a Painting* (2002); no final da sua jornada, a pintura era colocada na parede da galeria e tapada com um véu, para que pudesse dormir. A obra de Lygia Clark, tão simples, magnífica e orgânica, intitula-

dia, aqui é noite cerrada. Porventura eles estarão mais ligados à questão da surpresa, do maravilhamento que toda a viagem proporciona, de uma resposta imediata a “Mas o que viram?”:

*Ah, nós vimos astros
E ondulantes caudais; também areias vimos;
E, mau grado alguns choques e abruptos desastres,
Por vezes enfastiámo-nos, tal como aqui.*⁸⁰⁵

O que é manifesto nesta obra de Calçada Bastos é esse aborrecimento do homem vestido de negro, que metodicamente cumpre uma missão, parecendo viajar sem esplendor, ansiedade ou expectativas. A dúvida baudelairiana *Faut-il partir? rester?*⁸⁰⁶ não existe para ele. Existe, isso sim, uma “inclinação para a lonjura”⁸⁰⁷, um desejo incontido de levantar âncora e ir, ir não interessa para onde:

*Transporta-me vagão! Conduz-me tu, fragata!
Pra longe! Aqui a lama são os nossos choros!*⁸⁰⁸

Para onde irá o segundo homem do vídeo, perguntam?

Mas já vos dissemos: *Pra longe!*

Ficamos intrigados com este magnífico trabalho de Rui Calçada Bastos, e não deixamos de nos questionar sobre a seguinte questão: quantas imagens, de facto, transportará um homem durante 4’ e 20” da sua vida? E, como somos curiosos, não deixamos de pensar: o que é que há *dentro* da mala?

se *Caminhando*, é de 1964. Esta fita é obtida pela colagem das duas extremidades, após efectuar meia volta a uma delas; o seu nome deriva do matemático que a estudou. O seu espaço não é orientável: o participante que a cortava “percorria um caminho sem avesso nem direito, sem frente nem verso” (texto de Maria Alice - Lygia Clark, p. 94).

⁸⁰⁵ Charles Baudelaire - *Le Voyage*, p. 325.

⁸⁰⁶ Baudelaire - *Le Voyage*, p. 328.

⁸⁰⁷ Alexander Von Humbolt - *Pinturas da Natureza*, p. 78.

⁸⁰⁸ Baudelaire - *Moesta Et Errabunda*, p. 173.

É pouco provável que contenha “Quilos de papel branco/ Quilos de papel branco/ E um amuleto”⁸⁰⁹ (como o baú de Blaise Cendrars). Podemos sempre imaginar: ela será aberta por um homem vestido de negro, ao qual não vemos o rosto, e, lá dentro, terá uma outra mala-espelho, um pouco mais pequena, que viajará por muitos lugares, lugares impessoais e frios, até ser novamente aberta e conter outra malinha-espelho, e outra, outra... existindo a obra num tempo labiríntico, onírico e borgesiano.

Resumindo: uma excelente mala para as viagens de *Alice*.

*

O rio em Robert Smithson é feito de detritos, de lama, e até de asfalto. E todos estes elementos se vão, paulatinamente, acumulando uns sobre os outros, até ao ponto onde já não os conseguimos distinguir⁸¹⁰.

É um rio deposicional, orgulhoso das suas inúmeras camadas orgânicas, dos minerais formados ao longo do tempo, de muito tempo. É um rio de águas profundas, primordial, cristalino⁸¹¹. É um rio que, quando gela — revelando o seu lado inorgânico, que também possui — fere como uma lâmina aguçada.

Passaic, cidade de Nova Jérсия: digamos apenas que não é um sítio onde desejaríamos ir passear. Vêm-se grandes tubagens assentes sobre o rio, máquinas de bombear água no seu leito, tubos enormes que

⁸⁰⁹ Blaise Cendrars - Folhas de Viagem, p. 35 e 36.

⁸¹⁰ Ver a documentação da poderosa obra do artista intitulada *Asphalt Rundown* (1969), que consistiu num camião que se desfez da sua carga de asfalto quente, deixando-a escorrer pela encosta abaixo (o pesadelo dos ambientalistas). Acrescentaremos apenas que este *site* se situava na periferia de Roma, a cidade eterna – e que tal *não* é um acaso. A obra *Concrete Pour* (1969) era semelhante, e o derrame de cimento resvalava para um grande lago.

⁸¹¹ A noção de “cristalino” era fundamental para o artista, e sobre ele reflectiu num texto de 1966 intitulado “The Crystal Land”, em Robert Smithson: The Collected Writings, p. 7-9. Este começa com a definição de gelo, o *medium* mais estranho à vida orgânica (uma pequena quantidade de gelo disrupta completamente o processo da biosfera). Será através deste conceito impessoal que o artista desdenhará da existência de uma única porção de tempo/espço, e apelará a uma «geologia» dos subúrbios, onde o sentido do cristalino, segundo ele, prevalece.

se prolongam nas suas margens, acompanhando os seus meandros, ou «vomitando» água negra nas suas águas. Smithson fotografa-os e intitula-os de “monumentos”⁸¹² dessa cidade industrial dos subúrbios. O que queremos sublinhar aqui é que é *esta* a paisagem que ele quer «contemplar» (usamos aqui esta palavra como provocação) que ele crê ser digna de contemplação/intervenção.

Talvez muitos a considerem uma anti-paisagem (minas abandonadas, parques industriais degradados, buldózers e escavadoras que, inactivos, se assemelham a dinossauros na terra remexida, lugares votados ao abandono, etc.), mas não temos dúvidas quando afirmamos que era, para Robert Smithson, uma paisagem muito amada: tanto quanto a montanha *Sainte-Victoire* o foi para Cézanne. Este pintor era, aliás, referência para Smithson. É a ele que daremos palavra agora, citando-o enquanto conversava com Joachim Gasquet. Irritado, furioso e sombrio, olhava para um dos quadros em que estava a trabalhar e dizia amargurado: “Esta tela não sente nada. Diga-me que perfume se liberta. Que cheiro liberta?”⁸¹³

O cheiro que se liberta destas fotografias dos subúrbios de Robert Smithson é de podridão, de destroços e de corrosão.

Cheiram mal (é uma paisagem que já não sente?).

Apenas as referimos por uma razão: é o mesmo Robert Smithson que introduzirá espelhos em paisagens mais idílicas — vastas, desertas, inóspitas, remotas, e portanto mais receptivas “à beleza selvagem de um solo coberto de montanhas e de florestas ancestrais”⁸¹⁴ — mas que ainda contêm alguns vestígios deste odor “informe”⁸¹⁵, impuro, tão específico, que as marcará sempre.

*E vocês, na literatura palram, gritam Vénus, Zeus, Apolo, quando já não conseguem dizer com emoção profunda espuma do mar, nuvens do céu, força do sol*⁸¹⁶, afirmava o pintor de Aix-en-Provence.

⁸¹² Cf o seu texto de 1967 em Robert Smithson: The Collected Writings, p. 68-74.

⁸¹³ Paul Cézanne - Paul Cézanne por Élie Faure, p. 65.

⁸¹⁴ Alexander Von Humbolt - Pinturas da Natureza, p. 101.

⁸¹⁵ Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois inserirão o artista no seu ensaio dedicado ao informe (ao apagar e ao desfazer da forma) em Formless: A User's Guide (1997).

⁸¹⁶ Paul Cézanne - Paul Cézanne por Élie Faure, p. 72.

Inesperadamente, Robert Smithson convoca os elementos da natureza para um verdadeiro banquete (sobretudo o ar, a terra e a água) em *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969). Esta obra é composta por um conjunto de fotografias e um texto que o artista escreveu com o mesmo nome⁸¹⁷, uma espécie de caderno de viagem bastante detalhado (que vimos como parte integrante da mesma). Deveremos lembrar-nos que foi uma obra de arte produzida com o intuito de ser fotografada, e que portanto “registra, diagnostica e informa”⁸¹⁸ (controla) o que o artista pretendia. E como poderíamos esquecer que foi um caminho percorrido, com nove pontos que se podem assinalar num mapa do México?

Descreveremos esta obra de forma muito simples: 12 pequenos espelhos quadrados de 30 cm são inseridos em pontos específicos da paisagem⁸¹⁹, dispostos de forma calculada. Primeiro ponto a assinalar: a natureza de Smithson não expulsa o homem, mas agrega-o em si. Este homem deixa pegadas numa paisagem aparentemente «intocada», como que reivindicando o seu lugar nela (*Mirror Displacement* n°2); sente o cheiro das algas secas junto a uma água cor de jade (*Mirror Displacement* n° 4), surpreende-se quando vê um conjunto de borboletas precipitar-se erráticamente sobre os espelhos (tão rapidamente que a máquina fotográfica só regista uns pequenos pontos negros, e os espelhos quase nem deram pela sua presença, em *Mirror Displacement* n° 3); medita sobre o sentido de uma estranha terra queimada cheia de cinzas finas, que parecem tão macias (*Mirror Displacement* n° 1). O artista optou por escolher, em muitos dos *sites* escolhidos, um ponto de vista para fotografar que é quase rente ao chão, talvez fazendo valer a sua tese humorística que os artistas deveriam ter “olhos de lagarta”⁸²⁰.

Os doze espelhos colocados em diversos pontos da viagem de Smithson funcionam como uma adição ao *site*, como o artista refere

⁸¹⁷ Robert Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 119-133.

⁸¹⁸ Segundo Susan Sontag, as três palavras que exigimos à fotografia, em Ensaio sobre Fotografia, p. 146.

⁸¹⁹ No entanto, contamos 13 espelhos no “Second Mirror Displacement”.

⁸²⁰ Robert Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 126.

numa entrevista⁸²¹, mas também um peso que nos alerta quer para as várias fricções existentes entre oposições de matérias em bruto que são pressionadas contra o espelho (árvore-espelho/selva luxuriante-espelho/ areia-espelho...), quer para doze centros de gravidade (doze espelhos colocados na posição horizontal, frágeis e efêmeros) que estão aptos para “capturar a luz em cada local”⁸²² (Cézanne!). Veremos de seguida que esta luz apenas atordoará o nosso olhar.

Nas margens do rio Usumacinta (*Mirror Displacement* n° 8), os espelhos foram montados num plano oblíquo que caía, escoava, erodia, tombava: “O rio firmava-se em calcário, loess, e matérias semelhantes, que firmava o declive, que firmava os espelhos. A mente firmava os pensamentos e memórias, que firmava pontos de vista, que firmava oscilantes olhares.”⁸²³ A palavra mais repetida neste breve trecho do artista, “firmar”, não cumpre o que promete (apoiar, sustentar, amparar). Ou então é uma promessa vã, pois tudo se desmorona, até o nosso olhar, nesta sobreposição consecutiva de camadas. A própria visão recusa-se a firmar seja o que for, e desmantela-se: *Os olhos, infectados por todo o tipo de tropismos inomináveis, não conseguem ver bem*⁸²⁴. Chega-se mesmo a um ponto de ruptura onde o artista confessa que parecia que *apenas os pés conseguem ver*⁸²⁵. A reflexão perfeita é aqui sabotada (é uma “anti-visão”⁸²⁶, como o próprio Smithson afirma), e persiste a pergunta feita por ele, para a qual não temos resposta: porque é que os espelhos mostram uma “conspiração de mutismo”⁸²⁷ em relação à sua própria existência?

Esta forma de pensar pode ser ligada de forma frutuosa a uma fotografia de Clarence John Laughlin⁸²⁸. Um rapaz, de pé numa grande escadaria, tapa a cara com um espelho. Este tem um brilho tão forte que irradia luz em redor – e nada reflecte. Este cancelamento da

⁸²¹ Robert Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 190.

⁸²² Smithson, Robert Smithson: The Collected Writings, p. 192.

⁸²³ Robert Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 130.

⁸²⁴ Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 130.

⁸²⁵ Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 130.

⁸²⁶ Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 130.

⁸²⁷ Robert Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 124.

⁸²⁸ Cf. seguintes catálogos: *Clarence John Laughlin, Visionary Photographer e Haunter of Ruins. Photography of Clarence John Laughlin.*

reflexividade, esta luz que é banida da sua superfície (o *medium* que se vira contra si mesmo!) também existe em Smithson⁸²⁹ (ver Fig 50 e 51).

Os espelhos inoperativos (por excesso ou por falta de luz), já existiam na sua obra.

Cayuga Salt Mine Project (1968) tinha uma secção com espelhos dispostos dentro de uma mina (provavelmente numa alusão à caverna de Platão?), que pouco uso teriam a quem por lá passasse; *Enantiomorphic Chambers* (1965; brevemente descrita na nota de rodapé número 834) elimina sabiamente, através da ilusão óptica, o reflexo do espectador. Mas o que é surpreendente em todos os seus nove *incidents* é o que podemos ler nas entrelinhas. É uma obra que põe em causa a visão (sim, isto ele diz), mas também aponta o dedo ao que se entranha nas profundezas (isto ele não refere, mas subentende-se).

Ziggurat Mirror (1966) ou *Mirror Strata* (1966-1969) são obras que já aludem claramente a um outro tempo, fazendo-nos viajar para outras paragens. *Incidents of Mirror-Travels in the Yucatan* faz derivar o seu título a uma expedição do século XIX exactamente à mesma área, feita pelo popular escritor de viagens americano John Lloyd Stephens, que publicou um artigo em 1843 a que chamou *Incidents of Travel in Yucatan*. Ele e Frederick Catherwood (o arquitecto britânico que ilustrou os seus relatos) pretendiam mostrar o exotismo de uma civilização rica, mas perdida e esquecida pelo tempo: as ruínas das antigas cidades maias. Era todo um novo terreno virgem por desbravar, novas formas e artefactos a serem descobertos (estelas, ídolos, templos, etc.), que, uma vez catalogados, foram embalados com destino incerto, rumo a Nova Iorque⁸³⁰.

⁸²⁹ *Enantiomorphic Chambers* brinca com a ideia de visão binocular (visão como ilusão de unidade), já que facilmente nos esquecemos que a estrutura dos nossos olhos é estereoscópica (vemos em duplicado; a imagem “final” é assimilada e junta pelo nosso cérebro). Nesta obra as imagens especulares cancelavam-se, abolindo a imagem central fundida – o que fazia com que o espectador... desaparecesse; Cf. “Enantiomorphic Models”, de Ann Reynolds, em Robert Smithson, catálogo editado por Eugenie Tsai, p. 137-141.

⁸³⁰ Cf. Jennifer L. Roberts - *Mirror-Travels*, p. 86-113.

Porque é que Smithson alude à viagem destes exploradores de forma tão óbvia, se depois não os refere no texto? Teria medo de ser confundido com a anterior ganância imperialista, os seus “relatórios sistemáticos”⁸³¹ das ruínas, os seus troféus? Duvidamos. A crítica Jennifer L. Roberts vê o seu gesto como um “desfazer”⁸³² das operações de Stephens, sobretudo do seu paradigma narrativo. E, de facto, os espelhos de Smithson eram montados, fotografados e depois desmantelados (terão existido?); as ruínas estavam muito próximas do seu campo de visão, mas nunca surgem nas fotografias. Esta nova camada da história, feita com os seus espelhos-viajantes, apagarão eles a viagem anterior? Podem eles “cancelar o tempo histórico”⁸³³, como defende a mesma crítica? Ou reconstroem, como as *Enantiomorphic Chambers*, a nossa inabilidade para ver e o colapso do nosso campo visual?

É que ele é um viajante que caminha para a cegueira, que vê com os pés! — que consegue “ver” a própria cegueira! — e que apenas nos pergunta o que é viajar, ver, representar? O que é um lugar, um ponto no mapa?

E nós sentimos o que ele terá, porventura, sentido na altura em que colocou estes espelhos na paisagem “extraterrestre”⁸³⁴ de Yucatán: o *Yucatán fica noutra sítio*⁸³⁵. Esta é a enigmática frase final do seu ensaio. (Consultemos o mapa do Sineiro de Carroll⁸³⁶: talvez este consiga precisar melhor a sua localização).

Quando olhamos para esta obra, não deixamos de pensar: atenção! Haverá ainda espelhos obsidianos maias a serem descobertos em templos escondidos pela vegetação, nas camadas mais fundas da terra?

⁸³¹ Jennifer L. Roberts - *Mirror-Travels* p. 88.

⁸³² Jennifer L. Roberts - *Mirror-Travels* p. 96.

⁸³³ Jennifer L. Roberts - *Mirror-Travels* p. 110.

⁸³⁴ Palavras do artista, em 1970 - Robert Smithson: *The Collected Writings*, p. 295.

⁸³⁵ Robert Smithson - *Robert Smithson: The Collected Writings*, p. 133.

⁸³⁶ Ver Lewis Carroll - *A Caça ao Snark*, p. 14. Citamos: “Trouxera para bordo uma carta do mar/ Onde de terra nem cheiro havia./ Era um papel fácilimo de interpretar/ E os homens pularam de alegria”. Aconselhamos vivamente que se veja o fabuloso desenho desta “Carta dos Mares”, na p. 15.

E o facto deste trilho de espelhos ser colocado não sobre, mas *dentro* de uma «terra devastada» (por antigos e desrespeitosos exploradores; por sangue derramado, se considerarmos os sacrifícios humanos praticados por este povo antigo) ganha imediatamente outro significado, outro «cheiro».

*

*Map of Glass (Atlantis)*⁸³⁷, é, para nós, uma referência incontornável na obra do artista americano. Segundo a nossa perspectiva, ela introduz a ideia de um espelho-ruína, a par de um inesgotável convite à especulação.

A obra alude, através do seu título e da sua forma, ao mítico continente perdido da Atlântida, enorme ilha que as histórias antigas contam ser de uma riqueza extraordinária (por vezes lembrando o sereno mundo dos Feaces), mas cujo povo suscitou, pela sua ganância, a cólera divina de Zeus, e acabou por ser castigado de forma perversa e cruel. Apenas durante um único dia e uma noite terríveis, ou assim reza a fábula, a ilha afundou-se no mar que ainda hoje partilha um nome semelhante ao seu. *Uma Pompeia inteira sepultada sob as águas*⁸³⁸...

Para nós, cépticos, esta é mais uma bela história (acreditar que esta ilha existiu no espaço e no tempo é pura ficção científica – e percebe-se porque é que Smithson, fã deste género literário, era fascinado por esta questão). Nós não acreditamos que tenha existido, ou que exista ainda algures — o que é diferente de dizer que a conseguimos expulsar facilmente do domínio do pensamento.

Novamente a Atlântida nos remete para os vários envelopes que o tempo contém: podemos considerar que foi um continente totalmente «inventado» por Platão (no *Crítias* e no *Timeu*, baseando-se em Heródoto e Tucídides), como defende Pierre Vidal-Naquet em *A Atlântida. Pequena História de um Mito Platónico* (e a partir do qual

⁸³⁷ Colocada em Loveladies Island, Nova Jérсия, de 11 a 31 de Julho de 1969.

⁸³⁸ Júlio Verne - Um Continente que Desapareceu, p. 332.

se desenvolveram as mais diversas migrações). A Atlântida, e citamo-lo, é uma “anti-história”⁸³⁹, é uma história que é fruto da imaginação de Platão, é *fabricada*. Um professor de literatura grega e italiana (uma mente lúcida que tinha algo de louco, segundo Vidal-Naquet), em 1779, deu-lhe uma interpretação política que vale a pena referir: por detrás do desmoronamento da Atlântida, é preciso “ler a queda de Atenas às mãos dos seus inimigos no final da Guerra do Peloponeso, após vários decénios de imperialismo marítimo”⁸⁴⁰. A Atlântida foi, portanto, e segundo este ponto de vista, uma catástrofe, um mundo que ruiu (a cidade que ficou submersa e a cidade de Atenas que a imitou, desabando também).

Aludamos à obra de arte em si.

Ela é de uma beleza extraordinária: finos pedaços de vidro aleatoriamente dispostos em camadas formam uma pequena ilha de fragmentos caóticos. Imaginamos que ao longo do tempo estes vidros de arestas cortantes serão cada vez mais pequenos, até se tornarem areia cinza-esverdeada. Conseguiremos nós ser como o passageiro da música de Iggy Pop, escapando impunes?

I am the passenger

*I stay under glass...*⁸⁴¹

Nesta obra já não há pegada do homem. Entramos no domínio entrópico do tempo, e isso assusta.

Estes pedaços de vidro *não podem*, como o espelho de Zhang Peili⁸⁴², ser (metódica e pacientemente) colados uns aos outros. “Humpty Dumpty”⁸⁴³ permanecerá desmembrado para sempre.

⁸³⁹ Pierre Vidal-Naquet - A Atlântida, p. 24.

⁸⁴⁰ Giuseppe Bartoli, cit. por Vidal-Naquet - A Atlântida, p. 121.

⁸⁴¹ Letra de uma música de Iggy Pop and the Stooges intitulada “The Passenger”.

⁸⁴² Referência à vídeo-obra de Zhang Peili intitulada *30x30* (1988), onde durante os seus 180 minutos de duração se vê o artista a partir um espelho, para depois voltar a juntar os pedaços com cola, reconstruindo-o lentamente.

⁸⁴³ Robert Smithson gostava de explicar o conceito de entropia referindo-se à lengalenga infantil intitulada “Humty Dumpty”, que citamos de seguida: “Humpty Dumpty sat on a wall, / Humpty Dumpty had a great fall. / All the King’s horses/

Saltemos agora para um novo bocado de vidro transparente, na esperança que o possamos «colar» mais tarde.

W. G. Sebald, em *História Natural da Destruição* (1999), descreve uma zona residencial densamente povoada, a leste do rio Elba, sobre a qual caíram dez mil toneladas de bombas na segunda Guerra Mundial. É um relato pouco comum, politicamente incorrecto, porque incide sobre a devastação de que os alemães (o outro lado da história) foram alvo. Citemo-lo: “No seu auge, a tempestade levantou coberturas e telhados de casas, atirou ao ar vigas e tabuletas inteiras, arrancou árvores do solo e levou pessoas à sua frente como tochas vivas (...) Em alguns canais a água ardia. Os vidros das janelas dos eléctricos derreteram, o açúcar armazenado ferveu nas caves das padarias. Os que tinham fugido dos seus abrigos afundaram-se, grotescamente contorcidos, nas bolhas espessas formadas pelo asfalto derretido”⁸⁴⁴. São imagens que arrepiam; como é que se sobrevive num país em ruínas? Qual a forma que as pessoas encontram para lidar com experiências que ultrapassam o limite do tolerável? É possível que acontecimentos terríveis se tornem arte?

Houve pintores que se aventuraram a representar essa zona proibida que qualquer catástrofe anuncia (dor, pavor e terror), mesmo as catástrofes ditas naturais, reinventando dessa forma o tema da paisagem: Turner pintou um mar revolto, com enormes vagas escuras que parecem fustigar vários pequenos barcos que rodopiam como um pião na tempestade; Géricault⁸⁴⁵ centra-se nas poses e expressões das

And all the King's men/ Couldn't put Humpty together again”. Cf. My Favourite Nursery Rhymes, s/página.

⁸⁴⁴ W. G. Sebald - *História Natural da Destruição*, p. 31. Esta operação de destruição de uma cidade ficou conhecida como “Operação Gomorra”.

⁸⁴⁵ Joseph Mallord Turner, *O Naufrágio* (exibido em 1805, Tate Britain) e Théodore Géricault, *A Jangada da Medusa* (1819, Museu do Louvre). Cf. Luke Hermann - Turner; sobre Géricault, ver o inspirador texto de Julian Barnes – *Naufrágio*, p. 131-158, e Albert Alhadeff - *The Raft Of The Medusa*, onde podemos ver os esboços que realizou para o quadro final, de membros decepados, e de corpos em avançado estado de decomposição. Lembramos que foi um quadro que partiu de um acontecimento “real” – mais de uma vintena de homens abandonados durante 15 dias, em 1816, numa jangada com cerca de vinte metros de comprimento, que tiveram de cometer os actos mais horríveis para sobreviver, desde beber a própria urina e praticar o canibalismo, a atirarem para o mar a tripulação que se encontrava em estado mais fraco, de forma a racionalizarem a pouca comida existente. Houve homens que optaram por saltar para o mar a viver naquele espaço.

peessoas que habitam uma pequena jangada de madeira sobrelotada, onde mais de metade das pessoas parecem ter perdido a esperança, virando as costas ao horizonte, e o pintor nos deixa ver a “melancolia roída dos rostos, a tristeza daquela gente excitada”⁸⁴⁶. Casper David Friedrich, pintor da era romântica, tem uma outra abordagem ao mesmo tema. Em *Arctic Shipwreck*, quadro que por vezes também é conhecido como *Polar Sea* (1824), decide pintar uma tragédia isenta da intensidade dramática de Turner e da angústia humana de Géricault. Não há gritos nem choros, não há corpos putrefactos. Ele neste aspecto é categórico: não quer apelar à nossa emoção. A sua paisagem é vasta, imensa. É feita de blocos de gelo — enormes lascas, que, silenciosamente, engolem e puxam para as suas águas frias um navio (ou o que resta dele e da sua tripulação), e o devoram, inteiro.

A sua perspectiva mais rígida (implacável, se quisermos) talvez demonstre o que Kant apelidou, não de sentimento de “belo”, mas de “sublime”⁸⁴⁷, e que simplificaremos da seguinte forma, esperando não incorrer em erro: algo com o qual não podemos medir forças, pois ficamos sempre a perder. É com “íntimo respeito”⁸⁴⁸ que olhamos para este quadro: é com calafrios no corpo que a ele reagimos. Ocorre-nos

Géricault, para a concretização da sua imponente pintura, falou com dois dos sobreviventes desta tragédia, e, facto curioso, construiu uma réplica exactamente igual à da jangada, em miniatura, onde colocou modelos de cera representando os sobreviventes.

⁸⁴⁶ Paul Cézanne - Paul Cézanne por Élie Faure, p. 118.

⁸⁴⁷ Foi o autor grego Longino o responsável por cunhar o termo “sublime”, em 200 d. C., com um tratado intitulado “Do Sublime” (que para ele equivalia a uma fonte de prazer, de bondade moral e de embriaguez). Edmund Burke (1729-1797) associou-o posteriormente a um sentimento de medo, no seu tratado *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), e mais tarde Immanuel Kant polirá os ideias do seu antecessor, sugerindo que o que denominamos de “sublime” não é um objecto, mas sim uma “disposição de espírito” (Kant – Segundo Livro: Analítica do Sublime, p. 145), uma tentativa do nosso juízo de reflexão em captar o ilimitado; descreveu-o também como um prazer negativo, um “desprazer”, onde já não existia uma “serena contemplação” do belo, mas um “abalo” (p. 154) ou um movimento do ânimo. Frisava também que os espectáculos onnipotentes que a natureza oferecia só eram sublimes na medida em que nós, os espectadores, nos encontrássemos em segurança (p. 158) e que o sublime “ultrapassa o padrão de medida dos sentidos” (p. 145). Cf. também Fernando Rosa Dias - Sublime e Pintura, 92-120 e Alain de Bottom - Do Sublime, p. 155-176. Este último autor resume este conceito da seguinte forma: o sublime é “a nossa fragilidade confrontada com o vigor, a idade e a dimensão do universo” (p. 164).

⁸⁴⁸ Kant – Segundo Livro, Analítica do Sublime, p. 162. O filósofo referia-se ao respeito que deveremos ter para com o poder devastador e selvagem da natureza.

ao espírito o poema que Melville intitulou de “O Icebergue (um sonho)”, que queremos partilhar, citando o seu início:

*Vi um barco de porte marcial
(De flâmulas ao vento, engalanado)
Como por mera loucura dirigindo-se
Contra um impassível icebergue,
Sem o perturbar, embora o enfatuado barco se afundasse.*⁸⁴⁹

Breve nota final: o rio de Caspar David Friedrich, esse é o mesmo do relato de Sebald — o Elba —, já que ele utilizou pequenos estudos a óleo de blocos de gelo (num inverno particularmente rigoroso, o de 1820-21), que posteriormente incorporou numa outra tela no conforto do seu atelier. De Sebald para Friedrich: a passagem de um rio de fogo a um rio de gelo. Em ambos se insinua a ruína.

É esta obra do pintor romântico que sentimos merecer conviver lado a lado com *Map of Glass (Atlantis)*. (Haverá outros pontos em comum, que podem ou não ser levados em consideração⁸⁵⁰.)

Em Robert Smithson já não há a procura de uma transcendência na paisagem, nem se espera uma resposta (um ouvir das nossas preces). Se ainda existe Deus (ou Zeus), eles devem estar soterrados sob os escombros de *Map of Glass*. Nesta fascinante obra há apenas pedaços de vidro que se tornarão pó, e um trabalho que é uma “calma catástrofe”⁸⁵¹ de matéria e de mente, onde o silêncio reina.

*

⁸⁴⁹ Herman Melville - O Icebergue (um sonho), p. 55.

⁸⁵⁰ Uma fotografia de Robert Smithson tirada por Gianfranco Gorgoni onde ele aparece sentado sobre umas rochas, a desenhar no seu bloco (muito parecida com os personagens de Friedrich que contemplam a vastidão da paisagem). Só que o enquadramento de Smithson não é uma paisagem “intocada”, mas uma paisagem com dois grandes pneus, cordas, vestígios das grandes rodas de camiões na terra.

⁸⁵¹ Robert Smithson - Robert Smithson: The Collected Writings, p. 194. Assim resume o artista o seu trabalho.

O tempo, no pequeno vídeo de Rui Calçada Bastos, parece ser cíclico. É uma pedra que atiramos à água, e que engendra vários círculos concêntricos. Em *Smithson* o tempo é geológico, entrópico, estratificado. Há a procura explícita de uma colisão de tempos diferentes, há o fascínio provocado por esse encontro inesperado, um pouco parecido com o de um dos tripulantes do *Náutilus*, que, guiado pelo capitão Nemo, descobre as ruínas da Atlântida: “Esmagava com os meus pesados sapatos esqueletos de animais fabulosos (...)”⁸⁵². Mas em ambos o tempo é o agente que dá uma certa “textura”⁸⁵³ aos trabalhos.

Em *The Mirror Suitcase Man* o homem surge desumanizado, mas ainda existe, condenado a repetir uma acção enfadonha (andar com uma mala espelhada); no segundo, sentimos que se abre um fosso sobre a história humana: a geologia vem à frente, e para ela o homem é insignificante, ou simplesmente inexistente.

Damos agora a palavra ao crítico James Lingwood, que em *Field Trips* escreveu de forma notável sobre o tempo pós-histórico de *Smithson*:

*Smithson queria que a sua obra emulasse o processo de entropia. Queria brincar com o tempo, lutar com ele, acelerá-lo ou desacelerá-lo até ao ponto de desintegração, apressar o colapso das estruturas e dos sistemas de crenças subjacentes a esse Tempo “histórico”. Smithson, o grande artista/entropólogo da sua geração, projectou a sua obra nas extensões maiores do tempo e imaginou a sua acalmia final, até ao ponto em que nada poderia ser diferenciado e tudo deixaria de ter forma.*⁸⁵⁴

Ao rio voltamos.

“Uma vez encontrado esse rio, mesmo de noite, não se poderia perder, pois o curso gelado o guiaria”⁸⁵⁵, conta-nos uma maravilhosa história infantil, de um cavaleiro que, qual Ulisses, regressa a casa após uma longa viagem.

⁸⁵² Júlio Verne - Um Continente que Desapareceu, p. 334.

⁸⁵³ Gary Shapiro - Earthwards, p. 39.

⁸⁵⁴ James Lingwood – O Peso do Tempo, p. 17.

⁸⁵⁵ Sophia de Melo Breyner Andresen - O Cavaleiro da Dinamarca, p. 50.

Os rios destes dois artistas inspiram-nos veneração e medo.

O rio de Smithson é semelhante ao de T. S. Eliot, “sua óleo e alcatrão”⁸⁵⁶.

É um rio infernal, com inúmeras ramificações, e que, como o Aqueronte, nos projecta em abismos desconhecidos. Com o rio de Rui Calçada Bastos bebemos a água do Letes⁸⁵⁷ contra a nossa vontade, enquanto entoamos o mantra de um outro artista contemporâneo: *As Long as I'm Walking, I Will Not Remember*⁸⁵⁸.

Sem o seu curso para nos guiar, para onde iremos a seguir?

⁸⁵⁶ T. S. Eliot - A Terra Devastada, p. 38.

⁸⁵⁷ O rio Letes era um dos rios míticos do Hades, cujas águas causavam, aos mortos que o bebiam, o esquecimento do seu passado, da sua vida terrena (e de igual modo, antes de retomarem um corpo e de regressarem à vida, dele bebiam, o que lhes retirava a memória do que tinham presenciado no mundo subterrâneo). O Aqueronte era outro dos rios dos Infernos (mencionado na *Odisseia* e na *Divina Comédia* de Dante), que as almas deviam atravessar para chegar ao império dos mortos; estava quase estagnado, e tinha as margens embaraçadas de juncos e de lodo. Ver as respectivas entradas em Pierre Grimal - Dicionário da Mitologia Grega e Romana, p. 274-275 e p. 35, respectivamente.

⁸⁵⁸ Francis Alys - Francis Alys, p. 133. (Catálogo editado por Cuauhtémoc Medina, Phaidon, 2007)

De Louise Bourgeois a Hans Bellmer – a memória

Atrasar a vida como se atrasa um relógio no Outono. Tirar simplesmente o relógio-vida da parede e fazê-lo andar para trás, andar para trás até todos os nossos mortos aparecerem, como a hora oficial.

Philip Roth, *O Teatro de Sabbath*⁸⁵⁹

A minha infância, rever a minha infância? Mais de dez lustros me separam dela, e os meus olhos de presbíta talvez lá pudessem penetrar se a luz que dela dimana não estivesse interceptada por obstáculos de todo o género, que formavam altas montanhas: todos os anos e certas horas da minha vida.

Italo Svevo, *A Consciência de Zeno*⁸⁶⁰

Mas na realidade a memória, claro, falha sempre. Demasiados edifícios ruíram, amontoou-se demasiado entulho, são intransponíveis os sedimentos e as moreias.

W. G. Sebald, *Os Anéis de Saturno*⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Philip Roth cit. por James Wood - *A Herança Perdida*, p. 310.

⁸⁶⁰ Italo Svevo - *A Consciência de Zeno*, p. 5.

⁸⁶¹ W.G. Sebald - *Os Anéis de Saturno*, p. 173.

No ano de 1632, Rembrandt van Rijn (1606-1669) pinta uma tela a óleo que será conhecida como *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*.

Nesta pintura vemos um grupo de homens reunidos, solenemente vestidos, a assistir à dissecação de um cadáver (o que na altura se fazia numa cerimónia pública bastante concorrida, e muito poucas vezes por ano, geralmente nos meses mais frios⁸⁶²). Este acontecimento que o pintor representa, no entanto, parece ter um carácter mais privado: estes homens da ciência — com o seu olhar imbuído de uma “rigidez cartesiana”⁸⁶³, como afirmou W. G. Sebald — reúnem-se entre si para debater e aprender com o famoso médico da guilda dos cirurgiões, o Doutor Tulp. Estão concentrados, totalmente absortos na lição anatómica que está a ser dada, e não olham para nós.

O nosso olho leigo, ou “ignorante”⁸⁶⁴ (como diz Julian Barnes) nota três pormenores que imediatamente se destacam. Talvez o mais notório seja que, apesar da abertura incisiva de uma parte do corpo, não haver quaisquer vestígios de sangue naquela mesa de «demonstrações» (nem um pingão salpicou aquelas golas elegantes e esbranquiçadas); o segundo elemento que destacamos é que os personagens «vivos» estão pintados de negro, sobre um fundo escurecido, e é o morto que emana luz, apesar de ter o rosto parcialmente obscurecido; por último, os médicos de renome⁸⁶⁵ olham, não para o corpo, mas para o que parece ser um livro anatómico. O corpo que está sobre a mesa não lhes interessa, ou antes, só lhes desperta a curiosidade na medida em que é um corpo colocado ao serviço da sua aprendizagem.

O nosso olho culto diz-nos outras coisas, sem todavia negar os pensamentos anteriores. Segundo a opinião de muitos historiadores de arte, o livro que consultam com interesse deverá ser, muito

⁸⁶² Cf. Simon Schama - *Autopsy*, p. 343.

⁸⁶³ W. G. Sebald - *Os Anéis de Saturno*, p. 19.

⁸⁶⁴ Julian Barnes - *A História do Mundo em 10 Capítulos e Meio*, p. 148. (Bibliografia 4.4)

⁸⁶⁵ Os personagens retratados não eram médicos, mas sim pessoas importantes que pagavam para ser representados para a posteridade. Cf. Pierre Cabanne - *Rembrandt*.

provavelmente, uma cópia dos diagramas rigorosos de Vesalius, *De Humani corporis fabrica, Libri septem*⁸⁶⁶, “obra única onde se combina o estágio mais desenvolvido da ciência da anatomia com a representação artística e sofisticada do corpo”⁸⁶⁷; os órgãos extraídos iam sendo nomeados⁸⁶⁸ (e destaca-se portanto a importância da audição, a par da visão em acontecimentos deste tipo); o rosto do morto, apesar de estar na sombra, é revelado em toda a exactidão dos seus contornos, o que foi, na altura, uma característica inovadora para a pintura pertencente ao mesmo género artístico. Mas sobretudo apercebemo-nos de um pequeno facto que ganha uma importância desmedida, e que faz com que esta «lição» se torne uma lição no sentido mais literal do termo: o corpo foi aberto começando pela mão.

Isto porque os cadáveres eram sempre abertos, primeiro, pelo abdómen, e pela consequente remoção dos intestinos, que é o que apodrece mais depressa e o que deixa no ar aquele fedor nauseabundo (é o que observamos num quadro posterior de Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Doutor Deyman*, de 1656, onde o médico analisa o cérebro, mas já existe uma enorme cavidade na zona do estômago). Ora, como já dissemos anteriormente, este corpo contraria tudo isto, por não ter seguido a ordem prevista. Também sabemos que aquele homem deitado na mesa tinha sido um ladrão; poderemos então falar de um gesto «simbólico», de um destino «moralizante»: vejam o que acontece a quem comete um delito grave?⁸⁶⁹

Sintetizando: esta dissecação tem qualquer coisa de vingativo, de punição.

Não somos médicos e não sabemos avaliar até que ponto e com que veracidade Rembrandt pintou os músculos e tendões do antebraço, mas não deixamos de notar que esta mão adoptou uma posição deveras

⁸⁶⁶ Ver, por exemplo, Christopher Brown - *The Anatomy Lesson of Dr Joan Deyman*, p. 266.

⁸⁶⁷ Cristina Azevedo Tavares - *A procura do belo e da verdade: arte médica e estética*, p. 16.

⁸⁶⁸ Mieke Bal - *Dead Flesh, or The Smell of Painting*, p. 392.

⁸⁶⁹ Mieke Bal é defensor desta ideia. Afirma que a execução pública de criminosos e a subsequente mostra dos seus cadáveres serviam de *exemplum* aos que a ele assistiam; Bal - *Dead Flesh, or The Smell of Painting*, p. 379.

estranha: parece que não pertence àquele corpo em particular. O escritor W. G. Sebald destacou um pormenor interessante sobre esta mão dissecada (será mesmo como ele afirma?). Diz ele: “Esta mão tem notáveis particularidades. Não só é, se comparada com a mão que está mais perto do observador, grotescamente desproporcionada, como está, anatomicamente, invertida de todo. Os tendões à vista que, pela posição do polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são na verdade os das costas da mão direita.”⁸⁷⁰ Haverá um “defeito de construção”⁸⁷¹, um erro do pintor?

Se defeito ou erro foi, terá sido intencional.

Mais um facto a acrescentar: sabemos que o corpo de Aris Kindt não tinha a mão esquerda, que esta lhe havia sido amputada antes de ele morrer por enforcamento⁸⁷². Rembrandt imagina e *constrói-lhe* a mão esquerda (talvez o braço tenha ficado um pouco curto) e distorce e *retalha* a mão que é dissecada, querendo com este gesto talvez significar a “violência exercida”⁸⁷³ contra o morto, perante o qual, se calhar, se identifica. Porque é que ele decide «fazer» uma nova mão, camuflando o coto que na realidade via?

É muito improvável que chocasse os possíveis espectadores de então. Seriam parecidos com o público, leigo em matérias de anatomia, que não perdia a oportunidade de comparecer ao grande evento no teatro anatómico? É que este último era muito pouco impressionável: pagava um bilhete, ocupava as últimas bancadas do anfiteatro, e deliciava-se com a música, com a comida e a bebida que estavam à disposição, enquanto conversava com os vizinhos do lado e observava os órgãos internos do corpo a serem retirados e expostos, “parcialmente obscurecidos pelo fumo do incenso queimado para mascarar o cheiro desagradável do corpo”⁸⁷⁴. O público já estava à espera de «diversão» naquela pequena arena, não se chocaria com uma mão amputada. Rembrandt opta por retirar de cena tudo isto. Seria

⁸⁷⁰ W. G. Sebald - Os Anéis de Saturno, p. 19.

⁸⁷¹ Sebald - Os Anéis de Saturno, p. 19.

⁸⁷² Tal facto, tão insólito, é referido em Gary Schwartz - Rembrandt's Universe, p. 166.

⁸⁷³ W. G. Sebald - Os Anéis de Saturno, p. 19.

⁸⁷⁴ Simon Schama - Autopsy, p. 313.

porque assim lhe foi pedido, dado que o quadro iria ocupar um lugar no próprio anfiteatro que representava, sítio de decoro e de sapiência, ou porque a própria composição formal o levou para os caminhos escolhidos? Nunca o saberemos.

Neste quadro de Rembrandt vemos uma tentativa de dar uma «ordem» à desordem, de forma a que a morte não contamine tanto a vida (ou que a morte consiga, ao menos, ser «útil» e servir os vivos).

Sobre a temática da morte, Rembrandt, como o ladrão Aris Kindt, conseguiu ter mão firme.

*

Porquê esta introdução, ou antes, a «intrusão» deste quadro em particular? Que elo de ligação poderá existir entre ele e a obra de Louise Bourgeois e de Hans Bellmer^{875?}

Mais do que à partida poderíamos supor.

Não será abusivo dizer que estes dois artistas serão os «filhos pródigos» do velho mestre, no sentido em que encontramos neles um interesse (doentio) por um corpo que é, sistematicamente, mutilado, aberto e exposto aos olhares dos outros. Há um claro desejo de ver *além* da superfície das coisas, revelando o que estava escondido debaixo da pele (o que neste caso significará empreender uma «escavação» ao passado). Há também, em Louise Bourgeois e em Hans Bellmer, se assim o podemos dizer, uma quase «violação» do corpo – e aqui os discípulos superam em grande medida a “intensidade emocional”⁸⁷⁶ do professor. Temos a violência do gesto com que abrem o dito corpo, mas também uma violência extrema no gesto com que o fecham (os pontos de sutura de Bourgeois) ou que o unem, tentando reagrupar as suas diversas partes soltas — os seus *pedaços*, as suas

⁸⁷⁵ Há um maravilhoso catálogo que junta a obra destes dois artistas, e que vivamente aconselhamos, sobretudo de um ponto de vista visual, gráfico. Ele intitula-se *Hans Bellmer/Louise Bourgeois*, e está editado pela Distanz Verlag.

⁸⁷⁶ *The Real Rembrandt: The Search for a Genius*, filme realizado por Kees van Landeraad; o autor falará mesmo de magníficas pinturas que expressam emoções que “não podem ser pintadas” (como o medo da morte em *O Sacrifício de Isaac*).

peças — num objecto compósito (Bellmer). As obras destes dois artistas mostram-nos um corpo que não está em paz consigo próprio, que vive conflitos internos que poderão levar à sua auto-destruição. Fazem do corpo um “campo de batalha”⁸⁷⁷ que vive assombrado por pesadelos, fantasmas e memórias passadas, felizes ou dolorosas; nas suas obras, o espelho assume talvez uma das suas funções primeiras: questionar, apontar, ampliar (um defeito, uma fraqueza, um erro, um medo) de forma despudorada. Até que ponto não será ele também um inoportuno mensageiro de morte?

O teatro anatómico onde se situa a acção da corporação dos médicos cirurgiões de Rembrandt, formado por um espaço central a partir do qual se elevam, progressivamente, bancadas cada vez mais altas (efectuando uma hierarquia de «importância» no público que assistia ao espectáculo — os mais importantes no círculo mais pequeno, os menos notáveis no círculo maior) também é um desenho arquitectónico que nos interessa, e que pode ser relacionado sobretudo com a obra da artista francesa, naturalizada americana. Mas já lá iremos.

A questão do *par* será crucial aos três: são as duas peculiares mãos de Rembrandt; são as mãos de mármore feitas por Louise pertencentes a duas pessoas diferentes, onde uma parece oferecer algum conforto à outra (ou estará a exercer alguma espécie de pressão?); é o par de mãos de Bellmer que «brinca» com as posições possíveis de adoptar (fazendo-se passar por uma simples imagem e o seu reflexo?), e gerando alguma confusão, ou mesmo uma espécie de agnosia em relação a uma parte do seu próprio ser (ver Fig. 54-57, onde também introduzimos uma gravura de um antigo teatro anatómico). E claro, o par ou oposição passado/presente: os vivos/o morto; a pulsão de vida e a pulsão de morte nos outros dois artistas.

A questão da punição também nos acompanhará. Citamos Louise Bourgeois (numa afirmação tão brutal que não admite quaisquer

⁸⁷⁷ Carlos Vidal - Louise Bourgeois. Corpo, Mito e Reconhecimento. Arte Ibérica. Lisboa. ISSN 0873-5700. A.2: 16 (Jul. 1998) p. 9.

equivocos que possam surgir), e depois a historiadora de arte Sue Taylor, referindo-se às criaturas híbridas e anagramáticas realizadas por Bellmer:

*In my art, I am the murderer.*⁸⁷⁸

*Há ódio nestas fotografias da boneca punida até ao ponto da destruição, provocada talvez pelos pensamentos reais e potenciais de Bellmer em relação a um abandono emocional, mas é um ódio erotizado.*⁸⁷⁹

Segundo uma outra historiadora, Hans Bellmer estiliza também as representações de pureza moral nazi, com as suas bonecas com corpos “mortíferos e em ruínas”⁸⁸⁰: “Congeladas e imobilizadas, como se apanhadas num súbito desastre, as bonecas registam o retorno traumático do reprimido.”⁸⁸¹

Apenas um exemplo mais: Louise Bourgeois, escrevendo vezes e vezes sem conta num pedaço de papel a frase *Je t'aime*, que por ser repetida até à exaustão se torna tudo menos tranquilizante, fazendo lembrar um castigo escolar eternamente repetido, ou colocando a mesma frase, desta vez bordada numa almofada (e bordar não significará sempre atenção ao pormenor, cuidado, paciência, carinho?), assente numa cama, num quarto aterrorizador, claustrofóbico, demasiado arrumado, e com uma presença peculiar da cor vermelha: Perigo! Esta almofada ocupa um espaço singular em *The Red Room – Parents* (1994), tal como a caixa preta de um xilofone ou o troço de uma linha de comboio em miniatura (que parecem deslocados naquele ambiente tão austero), mas é o espelho que fixa, novamente, toda a nossa atenção.

O espelho marca a sua presença neste espaço de forma ostentadora (é antigo, grande e oval, articulado). Tem uma presença imponente, e, *ao espreitarmos* (pois apenas podemos espreitar através destas instalações e não entrar) vemo-nos envolvidos naquele espaço:

⁸⁷⁸ Louise Bourgeois cit. por Germano Celant - Louise Bourgeois, p. 15.

⁸⁷⁹ Sue Taylor - *The Anatomy of Anxiety*, p. 84.

⁸⁸⁰ Therese Lichenstein - *Behind Closed Doors*, p. 159.

⁸⁸¹ Lichenstein - *Behind Closed Doors*, p. 160.

também nós somos reflectidos. Terá porventura o espelho presenciado dramas que não nos contará? (Seguimos aqui a «lição» racional de Umberto Eco: se o espelho “nomeia” ele *nomeia apenas um objecto concreto, nomeia um de cada vez, e nomeia sempre e só o objecto que tem à frente*⁸⁸²); seja como for, a sua presença torna o quarto ainda mais sinistro, como se fosse mais um olho a vigiar a intimidade de uma família. Esta obra apela, pelo seu simples título, às nossas memórias pessoais: como é que era o nosso quarto, o dos nossos pais, o dos nossos irmãos? Quais as relações que estabelecíamos entre nós, e cuja disposição/aspecto dos quartos é um bom ponto de partida para dar azo a essa mera especulação, porventura infrutífera?

O quarto de criança de Louise Bourgeois (*Red Room – Child*, 1994) contrasta vivamente com o dos pais: é um lugar mágico, cheio de novelos de linhas vermelhas, algumas azuis, de fios soltos, de mãos que se juntam (em harmonia ou em competição?), e onde sentimos uma agradável desordem — aqui não há espelhos. Este quarto não tem espelhos por não precisar deles, ou porque partilha dos medos de Borges?

*Eu temia, em criança, que o espelho
Me mostrasse outra face ou uma cega
Máscara impessoal que ocultaria
Alguma coisa atroz.*⁸⁸³

Não sabemos explicar bem porquê, mas sempre que nos confrontamos com estas duas obras (que já funcionam entre si em espelho), surge-nos um terceiro elemento destabilizador, o desenho *Untitled*, de 1950, que pode ser descrito como o ponto de vista de uma

⁸⁸² Umberto Eco - Sobre os Espelhos, p. 24.

⁸⁸³ Jorge Luis Borges - O Espelho, p. 197.

criança que espreita por uma pequena abertura nas cortinas, curiosa e amedrontada: que verão os seus olhos expressivos?⁸⁸⁴

Bellmer também rodeia os seus cenários de objectos que supõem paisagens de crueldade e repreensão (portas entreabertas, intimidantes batedores de carpetes, homens ameaçadores dos quais só vimos uma gabardine escura, um arco de brincar, etc.). E espelhos, que também incluímos à lista anterior, já que presenciam factos *que não deveriam ver a luz do dia*.

A temática da abjecção/histeria/perversão, ou mesmo da psicanálise⁸⁸⁵, já foram propostas pelos mais variados críticos de arte para a análise das duas obras (e não as contestamos de forma alguma), mas propomos uma faceta um pouco diferente, a da teatralidade.

Tanto a obra de Bourgeois como a de Bellmer mostram-nos rituais de sacrifício, não com o fito primeiro de ser uma “teatralização da culpa cujo carácter ritual estava destinado a exorcizar o mal do público”⁸⁸⁶, como afirma Mieke Bal sobre o fito da aula do Doutor Tulp de Rembrandt, mas com a intenção de ser uma culpa pessoal, uma assombração de carácter íntimo — mais inconsciente do que consciente — que se poderá (ou não) estender ao público. São obras que nos provocam um intenso desconforto (o inconsciente, o nosso e o dos outros, é sempre embaraçoso). Há por aqui histórias sombrias de imprisonment, espaços de vulnerabilidade, questões por resolver:

*Todo o meu trabalho nos últimos cinquenta anos encontrou a sua inspiração na minha infância. A minha infância nunca perdeu a sua magia, nunca perdeu o seu mistério, e nunca perdeu o seu drama.*⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ O tema do olho também convive, em muitas das suas obras, com o do espelho; segundo Ann Cox, o olho poderá ser entendido como um questionar de autoridade e de verdade do próprio olhar. Ver Frances Morris - Louise Bourgeois, p. 76.

⁸⁸⁵ Hal Foster repensou o surrealismo a partir do ponto de vista da psicanálise, onde também focou o conceito de *uncanny*, e analisou a obra de Bellmer em *Compulsive Beauty*; sobre a questão da psicanálise na obra de Louise Bourgeois, ver os dois volumes intitulados *The Return of the Repressed*.

⁸⁸⁶ Mieke Bal - *Dead Flesh, or The Smell of Painting*, p. 379.

⁸⁸⁷ Louise Bourgeois - *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father*, s/página.

O próprio artista alemão também descreveu a sua primeira boneca como um “talismã”⁸⁸⁸ com o qual poderia recuperar o jardim encantado da infância. Diz-nos ele, de forma comovente, como quem acaba de se aperceber nesse preciso momento que a infância não podia ser recapturada, em *Memories of the Doll Theme* (1934):

*Podem acreditar quando digo que a sarjeta debaixo da minha janela não mais será o Mississípi, que o lixo na minha velha gaveta e as manchas na parede são apenas memórias irónicas de um excesso de energias passadas. Com a minha inactividade instalou-se o vago medo que esta região cor-de-rosa (das memórias infantis) estava, para sempre, para além de mim.*⁸⁸⁹

Não tiraremos conclusões sobre o facto desta primeira experiência de feitura de uma boneca ter sido construída no ano da ascensão de Hitler ao poder (1933), mas há algo de fortemente anti-ariano nela (um “ataque à armadura fascista”⁸⁹⁰, chamou-lhe Hal Foster). Este «corpo» que ele nos apresenta está longe de ser um corpo idealista e unitário, pelo contrário, é grotesco, decadente, fragmentado e altamente sexualizado.

Há uma fotografia de Bellmer, muito marcante (pertencente à maquete intitulada *Le Jeux de la Poupée*), onde vemos um dos seus estranhos corpos desmembrados, pendurados numa árvore, à mercê dos elementos da natureza e de quem por ali passe — lembra a brutalidade do *Boi Esfolado* (1655) pendurado numa trave de madeira, do pintor holandês. Neste último exhibe-se a massa gigante de um corpo sadicamente aberto, no primeiro a pequena área que constitui um (precioso) ser, frágil, com a carne pateticamente exposta. *Isto é o que acontece a quem se porta mal...* Há um outro elo que terão em comum:

⁸⁸⁸ Facto referido por Hal Foster - *A Little Anatomy*, p. 230.

⁸⁸⁹ Hans Bellmer - *Behind Closed Doors*, p. 144. (O texto de Bellmer é apresentado na íntegra no epílogo do livro).

⁸⁹⁰ Hal Foster - *Fatal Attraction*, p. 120; Therese Lichenstein - *Behind Closed Doors* também interpreta a sua obra como um protesto ao poder nazi (e segundo ela, um protesto contra o próprio pai, que era frio, repressivo, e um simpatizante nazi). Hal Foster di-lo de forma simples: há uma “père-version”. Cf. Hal Foster - *Prosthetic Gods*, p. 236.

o torturador, se está próximo, não se encontra no nosso campo de visão. Mas há uma grande diferença para o acima citado quadro do pintor dos Países Baixos: não há qualquer tentativa de denunciar uma carne «visceral» (não há entranhas impuras ou sujas à mostra) — o que é um passo em frente em termos da perversidade do olhar.

A simetria dos seus lados – parece que podemos fechar aquele corpo mecânico em dois, como se dobrássemos uma folha de papel ao meio (e fazemo-lo com horror e com atracção ao mesmo tempo) — é exibida com extrema satisfação. Podemos dobrá-lo a partir de um eixo vertical, e podemos dobrá-lo num eixo horizontal: é um estranho e fascinante corpo para uma *poupée*. E se chamar-lhe *poupée* já foi um acto cruel, esta *poupée* ter o tamanho de uma criança e sugerir uma narrativa psicológica complexa, o que será? Nós sabemos: é um corpo *atroz* que a “máscara impessoal” revela, como o poema de Borges; é um corpo animado e inanimado, que posteriormente Bellmer pintou de forma delicada e atenta a anilina de uma cor suave, em tons rosa e cor de pele. É uma obra muito poderosa, e o corpo suspenso no ar lembra um martírio, uma resignada crucificação (com o pormenor de ter dois pares de sapatos de verniz, com a meia de um branco sujo). Todo este jogo de duplicações condensa ainda mais o mistério desta fotografia. Há fotografias onde Bellmer recorreu a um ou dois espelhos para sugerir um espaço que vertiginosamente duplica o que já é em si mesmo duplicado (a bizarra boneca), mas, julgamos nós, nenhuma é tão eficaz quanto esta fotografia. Terão os espelhos de Louise esta «mortalidade» tão imediata?⁸⁹¹

Defenderemos aqui que o dispositivo do espelho na obra destes artistas (que se articula também a um dispositivo de corte⁸⁹² e de

⁸⁹¹ cremos que é nas suas últimas obras, bustos feitos em pano que datam de 2000 (que não possuem espelhos) onde mais conseguimos presenciar essa mortalidade aterradora. Ver, a título de exemplo, *Rejection* (2001).

⁸⁹² Hans Bellmer tem um auto-retrato onde surge no meio de dois aguçados pedaços de vidro partido de uma janela, como se tivesse sido (ou viesse a ser) guilhotinado por uma lasca. Bourgeois, na sua *Cell: Choisy* (1990-3), opta por fazer um modelo da sua casa de infância onde coloca uma enorme guilhotina a pairar sobre a sua arquitectura. Segundo ela, é para mostrar que há pessoas que se guilhotinam no próprio seio de uma família, e que “o passado é guilhotinado pelo presente” (citação oriunda do filme de Camille Guichard – Louise Bourgeois).

memória), existe para reforçar e ampliar toda a teatralidade que as suas obras já contém. São *espelhos controladores*: manipulam, distorcem, contorcem-se como as bonecas (des)articuladas de Bellmer ou como os reflexos múltiplos e distorcidos nos espelhos de Bourgeois, para favorecer um determinado aspecto ou perspectiva. Na presença deles, sentimos que estamos a ser não só observados, mas moralmente julgados. São perigosos, pois brincam com a nossa mente. Que melhor *medium* existirá, para além do espelho, para expressar intensos conflitos psíquicos, ou um assumir de uma imagem fragmentada do mundo?

Duas palavras importantes a reter no vocabulário de Louise Bourgeois e de Hans Bellmer: desintegração e controlo. Elas serão a chave para aceder às suas mentes e à sua obra.

Estes serão, porventura, os espelhos a serem velados.

Tapem-nos, por favor!

*

A obra destes dois artistas é uma complexa apropriação do campo do *uncanny*.

Mecanismos psíquicos orientam o seu trabalho, pois ambos regressam a uma ideia de trauma e a uma forma de a enfrentar: a arte. Talvez haja um lado mais catártico na obra da artista, mas há, nos dois, um interesse por temáticas «irrepresentáveis», como a memória ou a dor, ou, fazendo nossas as palavras de Germano Celant, uma “imersão na escuridão das obsessões”⁸⁹³ (que certamente inspiram o “horror tranquilo e silencioso”⁸⁹⁴, que é como o poeta Jorge Luis Borges define o *uncanny*; o *estranho*, o *sinistro*, o *lúgubre*, o *inquietante*, o *horrível*).

O bisturi do cirurgião é substituído na obra de Bourgeois por vários instrumentos de corte que se lhe podem comparar: tesouras, guilhotinas, serrotes, “lâminas que fazem parte de uma linguagem de

⁸⁹³ Germano Celant - Louise Bourgeois, p. 16.

⁸⁹⁴ Jorge Luis Borges - O Nobre castelo do canto IV, p. 364.

perdas e de rupturas”⁸⁹⁵, segundo o curador Paulo Herkenhoff. Mas não são só cortes, também há um interesse em juntar, coser e reparar (e o que é interessante notar é que a artista remenda o corpo — ideia aparentemente tão inofensiva — como quem o mutila; ver a sua possível mesa de operações de nome *Three Horizontals*, de 1998, tão limpa de sangue e onde os pontos feitos sobre o tecido, contudo, nos lembram uma carnificina, um ataque cruel a um corpo). Porque é que Louise Bourgeois recorre sistematicamente ao espelho, o que significará para ela, qual o código simbólico que este encerra? Mais: como é que se poderão ligar nela as palavras corte e espelho?

Para Louise, os espelhos representam uma confrontação com o eu: “os espelhos podem ser vistos como uma vaidade, mas não é de todo o seu significado. O acto de olhar para um espelho é realmente sobre ter a coragem de olharmos para nós próprios e nos encararmos.”⁸⁹⁶ Numa pequena folha solta, uma entre várias que foi acumulando ao longo dos anos, apontou o seguinte pensamento, tão sincero (e destruidor):

*I cannot bear looking at myself.*⁸⁹⁷

Não suporta olhar para si mesma, ou de se encarar ao espelho, como ela própria diz (e viveu muito tempo numa casa sem espelhos), mas rodeia muitas das suas instalações com a presença desse inquietante objecto (e de muitas formas esféricas semelhantes a olhos), tornando o espaço da obra um lugar de confronto entre forças obscuras... O espelho torna-se, com ela, um “símbolo de aceitação”⁸⁹⁸, que talvez a force a pôr os pés na terra, a ver-se e aceitar-se tal como é (e não como gostaria de ser...)

⁸⁹⁵ Paulo Herkenhoff - Louise Bourgeois. Obras Recentes, p. 90.

⁸⁹⁶ Louise Bourgeois, em entrevista com Terrie Sultan - Louise Bourgeois: The Locus of Memory, p. 194.

⁸⁹⁷ Louise Bourgeois cit. em Philip Larrat-Smith - Louise Bourgeois: The Return of the Repressed, p. 7. Vol. I, Nota de cerca de 1965, LB-0008.

⁸⁹⁸ Louise Bourgeois - Destruction of the Father, p. 260.

A ambiciosa obra que colocou no enorme átrio da Tate Modern, intitulada *I Do. I Undo. I Redo* (1999-2000) será aqui um exemplo paradigmático a estudarmos. Esta obra vivia desse confronto com o eu, mas de uma maneira que já anunciava algo diferente. O espectador tinha de subir umas enormes escadas espiraladas (e sabemos que ela tinha um medo anormal de cair⁸⁹⁹, o que aparentemente, em linguagem médica, se chama de «basofobia» — cá está novamente: enfrentar o medo: ai de nós se também formos um *Scottie*⁹⁰⁰...); chegados ao topo, éramos convidados a sentarmo-nos numa pequena cadeira de madeira; ao nosso redor, e a toda a nossa volta, enormes espelhos côncavos, giratórios, ofereciam-nos múltiplos pontos de vista de nós mesmos e do que nos rodeava: “os espelhos côncavos permitem-nos brincar e aceitar as deformações”⁹⁰¹, explica a artista algures. Sigamos a sequência proposta pela artista: fazer, desfazer, refazer (por esta ordem), e oiçamos o que ela afirmou sobre esta obra em particular:

O “Eu faço” é um estado activo. É uma afirmação positiva. Estou em controle, avanço em direcção a um objectivo, a um desejo. Não há medo. Em termos de relações, as coisas vão bem e tranquilas. Sou a boa mãe. Sou generosa e ternurenta – a que dá, a que sustenta. É o “Amo-te” não interessa o quê. O “Desfazer” é o desemaranhar. O tormento que as coisas não estão bem e a ansiedade de não saber o que fazer. Poderá haver uma destruição total na tentativa de encontrar uma resposta, e pode haver uma violência terrífica que desce até à depressão. Estamos imóveis no acordar do medo. É a vista do fundo do poço. Em relação às relações com os outros, é a rejeição total e a destruição. É o retorno do reprimido. Levo coisas comigo. Parto coisas, as relações são partidas. Sou a mãe má. É o desaparecimento do objecto amado. A culpa leva ao desespero e à passividade. Refugiamo-nos na nossa toca para pensar, recuperar e reagrupar. O “Refazer” significa a solução encontrada para um problema. Posso não saber a resposta final, mas há uma tentativa de ir para a frente. O nosso pensamento torna-se claro. Estamos novamente activos. Estamos

⁸⁹⁹ Numa sua obra intitulada *I Am Afraid* (2009), borda: “I am afraid of silence/I am afraid of the dark/I am afraid to fall down/I am afraid of insomnia/I am afraid of emptiness”.

⁹⁰⁰ Personagem do *Vertigo* de Alfred Hitchcock, que tinha um enorme pavor de alturas, e que é forçado a lidar com ele da pior das formas.

⁹⁰¹ Louise Bourgeois - Louise Bourgeois. Obras Recentes, p. 38.

*cofiantes outra vez. Em termos de relações com os outros, a reparação e reconciliação foram conseguidas. As coisas voltaram ao normal. Há esperança e amor novamente.*⁹⁰²

Dividida na sua relação com os outros e consigo própria (expressa pela ambivalência de sentimentos: é uma boa mãe ou uma má mãe? Dá ou tira?), não deixamos de partilhar a opinião de Frances Morris, que, baseando-se nas palavras da artista, vê esta obra como uma forma de negociação e renegociação das nossas relações ao longo de uma vida⁹⁰³. Neste seu pequeno esclarecimento desta obra tripartida, a artista fica dividida entre o acto de construir e de destruir, de amar sem restrições ou de exigir contrapartidas, enquanto luta com o seu extenso (e bastante conhecido) catálogo de emoções “negativas”⁹⁰⁴. Mas levaremos a sério o seu conselho expresso noutro lugar — que as palavras dos artistas são para ser lidas de forma “cautelosa”⁹⁰⁵: o que interessa é a obra em si, que ou resulta ou não resulta. E esta obra, podemos dizê-lo, é uma “equação infalível”⁹⁰⁶, testada pelos próprios espectadores. Nela poderemos sentir-nos os reis do mundo: do cimo da escultura de quase 14 metros de altura, tudo vemos mas ninguém nos consegue ver. Temos a visão perfeita (ou pensamos que temos).

Se o seu trabalho conhecido como *Cells* se confrontava com a dor, nas suas diversas manifestações (física, emocional, mental), e também com o prazer e a *emoção de ver e de ser visto*⁹⁰⁷ (palavras da própria artista), esta obra em particular — intimidante em termos de escala, estruturalmente rígida, toda ela feita em aço — pode ser

⁹⁰² Louise Bourgeois, 28 de Fevereiro de 2002, cit. por Marie-Laure Bernadac - Louise Bourgeois, p. 160 e 161.

⁹⁰³ Frances Morris - Louise Bourgeois, p. 11.

⁹⁰⁴ Lembramos que Louise foi paciente do psicanalista Henry Lowenfeld durante cerca de trinta anos (com hiatos) até à morte deste último, e que estava habituada a reflectir sobre os seus conflitos interiores através da escrita. Ver o possível apaziguamento que esta lhe trouxe, no ensaio de Donald Kuspit no catálogo editado por Frances Morris - *Writing Words as Transitional Objects*, p. 295-302.

⁹⁰⁵ Louise Bourgeois - *Destruction of the Father*, p. 66.

⁹⁰⁶ Bourgeois via as suas esculturas como equações infalíveis, que tinham de ter uma determinada estratégia de forma a atingir um determinado objectivo (a dor desaparecer, a tensão subir, etc.); Cf. “Statements”, em Marie-Laure Bernadac - Louise Bourgeois, p. 178.

⁹⁰⁷ Louise Bourgeois - *The Secret of the Cells*, p. 81.

encarada quase como uma torre de vigia, um dispositivo prisional de controle, nos quais nós... estamos no centro da circunferência. Aparentemente, tudo vemos mas *não somos vistos*. Poderá esta obra ser associada ao panóptico de Michel Foucault/ Jeremy Bentham?

Só há um pequeno pormenor que não se enquadra no que pretendemos, e que de certa forma nos «desfaz» a teoria: os espelhos. Porque eles estão na periferia (seriam portanto os menos importantes — como as bancadas mais afastadas do anfiteatro anatómico, ou os reclusos no perímetro exterior das plantas idealizadas por Bentham —, mas no entanto têm uma presença avassaladora, que não podemos ignorar). Eles viram os seus gigantes «olhos» para o centro, para nós, medem-nos de alto a baixo, escrutinam-nos, e reforçam a ideia que *são eles é que nos controlam*.

Desfazemos e voltamos a refazer a nossa tese: os espelhos são, nesta obra, os responsáveis por uma espécie de *inversão* da ideia do panóptico: afinal a periferia da circunferência também pode controlar o seu ponto mais importante, sem a qual ela própria não existiria: o centro!

Neste espaço, os nossos «eus» fecham-nos num labirinto kertersziano, deformador, de onde não há fuga possível. Esta obra, autêntica cela de uma prisão, faz dos espelhos o elemento disciplinador: sairá a nossa moral “reformada”⁹⁰⁸? Evocamos as palavras escritas 1787 sobre esse modelo arquitectural circular, simples e revolucionário, proposto por Bentham, e o seu grande objectivo de «inspecção» às mais variadas pessoas: “(...) punirão os incorrigíveis, guardarão os loucos, reformarão os viciosos, restringirão os suspeitos, empregarão os ociosos, manterão os indefesos, curarão os doentes (...)”⁹⁰⁹

Com os espelhos não suspeitamos apenas que estamos a ser vigiados — *temos a certeza absoluta que o estamos a ser*, o que apenas reforça o seu poder. São eles os inspectores que exercem a “correção” e a “punição” (sejamos nós sãos ou doentes): eles, instantaneamente

⁹⁰⁸ Jeremy Bentham - Panopticon, prefácio. (Bibliografia capítulo I, Luís XIV).

⁹⁰⁹ Bentham - Panopticon, p. 1.

(como a guilhotina de *Choisy*), agem de forma a se auto-imporem como um “instrumento persuasivo”⁹¹⁰, que não admite desculpas.

Protegem-nos do exterior? Sim. Formam uma muralha protectora? Sim. São os nossos guardas? Teremos de responder que sim, que são. Mas, e quando a ameaça e o perigo vêm do interior? Ficamos, saltamos, chamamos a *Maman*⁹¹¹?

Mudemos de escala sem, contudo, diminuir o dramatismo: *Cell XXI* (2003) e *Cell: Twelve Oval Mirrors* (1998), perseguem a mesma ideia de forma muito diferente. Ambas são também espaços circulares, mas possuem já um carácter intimista. Ao ponto central é novamente dada toda a atenção, mas agora vemos uma figura espiralada castanha presa por um fio, que oscila em frente a um grande espelho (gostamos bastante de ver esta obra ao lado da figura suspensa, “contaminada”, apodrecida, de Bellmer; ver Fig. 61 e 62).

Há um confronto de materiais interessante: a macieza e maleabilidade do tecido/ a dureza das grades de ferro que circundam a obra; na segunda «Cela», os veios dos pequenos bancos de madeira/ o espelho sem veios, límpido. As duas obras afastam-se do ambiente cavernoso das *Passage Dangerous* (1997) – de túnel e ninho (também ele repleto de pequenos espelhos circulares) —, mas cremos que as duas continuam a ter qualquer coisa de casulo que incita à meditação.

A segunda obra, *Cell: Twelve Oval Mirrors* (que curiosamente é muito pouco referida por entre os críticos, e é uma das nossas preferidas), é quase um espaço monástico, um esconderijo espelhado, voraz, onde Louise conseguiu ultrapassar o impasse dos “nós” difíceis de desatar⁹¹², e, mais leve, pondera sobre as múltiplas realidades/visões que podem existir, questionando o nosso olhar. Os espelhos, ora côncavos, ora convexos, parecem grandes jóias cintilantes, e poderão também ser vistos como um símbolo de *dúvida*, de *metamorfose*, que presencia a fragilidade do ser humano (Fig. 63).

⁹¹⁰ Louise Bourgeois caracterizando a guilhotina, no filme de Camille Guichard.

⁹¹¹ *Maman* (1999) é uma escultura de Bourgeois bastante conhecida: é uma enorme aranha feita de aço e de mármore. A mãe, para ela, representava a inteligência, a paciência, e a perfeição formal.

⁹¹² Os nós, para Louise Bourgeois, simbolizavam um problema por resolver.

Citamos o sempre sedutor W. G. Sebald, e logo depois a artista:

No primeiro dia de trabalho a lagarta tece uma trama solta, desordenada, sem forma, que é a estrutura do casulo. A seguir, mexendo continuamente a cabeça de um lado para o outro, tira de si um só fio com mil jardas de comprimento para construir o casulo em forma de ovo onde se encerra. Nesta habitação que não deixa passar o ar nem a humidade, a lagarta transforma-se em ninfa mediante uma última muda.⁹¹³

A nossa vida do nascimento até à morte é só um fio:

fio de vida

fio da água

fio do pensamento⁹¹⁴

Germano Celant caracterizará a sua obra como uma “anatomia existencial”⁹¹⁵, perturbadora, que contém “teatros de uma desintegração física e mental”⁹¹⁶, onde as formas são criadas como um acto a escapar ao medo, à depressão e à ansiedade.

Será errado ver os espelhos nestas suas duas últimas obras como uma espécie de confessores mecânicos, que, sem a interromper, ouvem a sua longa ladainha?

Não tenho nada

nada a dizer

nada que para mim seja excitante

nada a explicar

nada a provar

nada a pedir

nada a contar

nada a mostrar

nada a esconder

nada a planear

⁹¹³ W. G. Sebald - Os Anéis de Saturno, p. 269.

⁹¹⁴ Louise Bourgeois, numa entrevista dada a Paulo Herkenhoff, em 1996 - Louise Bourgeois, Obras Recentes, p. 89.

⁹¹⁵ Germano Celant - Louise Bourgeois, p. 19

⁹¹⁶ Celant - Louise Bourgeois p. 17.

*nada a conservar
nada a antecipar
nada a perder
nada a criticar
nada a cobrar
nada a lembrar
nada a desejar
nada a perceber
nada a esperar
por isso
nada a temer (...) ⁹¹⁷*

Serão eles os ouvintes atentos das suas histórias de tecedeira, “perseguida até em sonhos pelo temor de ter puxado o fio errado”^{918?}

(Fig. 64)

*

Transcrevemos um breve trecho do ensaio que Marie Darrieussecc escreveu sobre a artista, e que nos continua sempre a surpreender de cada vez que o releemos:

Espreito. A aranha vai regressar. A porta vai abrir-se, e uma sombra com oito patas vai cobrir-me. Mas eu não teria medo. Observaria o que ela fizesse. Ela extrairia o fio, molhá-lo-ia com a sua boca gigantesca, enfiá-lo-ia num enorme fundo de agulha, e começaria a coser, para mim e para sempre, uma imensa teia que me envolveria. Ela fecharia todas as aberturas, encerraria todas as portas, remendaria os tecidos rasgados, amorteceria com redes fofas as possíveis quedas pelas escadas, colmataria os vazios dos cantos, e ainda teceria para mim colchões, panos, roupas, uma nova pele. (...) Tenho, diante da aranha, a sensação de um reflexo, a

⁹¹⁷ Palavras de Louise Bourgeois em 1997 - Louise Bourgeois. Obras Recentes, p. 79 (excerto traduzido por Helena Cardoso). Este pequeno apontamento termina assim: “por isso/ nada a lamentar”.

⁹¹⁸ W. G. Sebald - Os Anéis de Saturno, p. 278.

*certeza de ver o meu rosto muito mais claramente que diante dos espelhos dos quartos.*⁹¹⁹

De facto, é quase impossível não olhar para as aranhas de Louise — que sabemos, pela própria, serem um “retrato” e uma homenagem à sua própria mãe — e ignorarmos que também são um duplo de si mesma: paciente, trabalhadora, protectora, intensa, dominando completamente o espaço em seu redor. Prendendo quem lhe caia, inadvertidamente, na teia...

E temos a aranha, esse símbolo antigo que remete para a figura da tecedeira: para a tecedeira reconstrutora de tapeçarias sua mãe, que tanto admira, mas também para si mesma. Será a sua própria teia parecida com a teia industriosa de Penélope, ou com a teia exímia de Aracne?

Na obra de Bellmer não há nenhuma porta a ser aberta, ninguém que nos vai confortar (nem mesmo um ser monstruoso cheio de patas peludas). As portas estão quase sempre fechadas. Há um ensaio sobre a sua obra que captou muito bem todo o ambiente desta no seu título: *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*. Nele, a autora, Therese Lichenstein, defende que a boneca é, de facto, o duplo de Bellmer, e que a sua obra oferece uma “projecção de repressões e ansiedades que muitos serão relutantes em explorar”.⁹²⁰ E vemo-la a ela, à boneca — ou a ele, Bellmer — a ser encurralado num canto de um quarto, rodeado pelas duas paredes que contém espelhos rectangulares, que enfatizam ainda mais essa ideia de encarceramento; alguma vez a (o) conseguiremos ver como uma simples vítima? Conseguiremos olhar para esta fotografia e fugirmos à nossa própria vulnerabilidade e fragmentação?

Aceitamos a sugestão de ambas as críticas e historiadoras de arte, e ficamos a pensar em que medida as aranhas são o duplo de

⁹¹⁹ Marie Darrieussecq - Louise Bourgeois. Obras Recentes, s/ indicação de página.

⁹²⁰ Therese Lichenstein - Behind Closed Doors, p. 103.

Bourgeois e as bonecas o de Bellmer. Diante deles, veremos realmente as suas imagens reflectidas mais nitidamente do que num espelho?

Regressemos agora ao nosso ponto sensível, à nossa ferida ainda aberta: os “palácios da memória”⁹²¹.

Ponto 1: Iremos aceitar que a memória é “obstinadamente subjectiva, falível e selectiva, que as experiências mais intensas são quase sempre mitificadas e repetidas em convincentes capítulos da história de uma vida – ou seja, que a memória pode, tanto como o romance moderno, reivindicar o direito a ser uma obra de ficção”⁹²²; e a vasta e inquietante obra de Bourgeois pode então ser vista como “a memória activa de uma vida notável imaginada, vivida e transformada em forte declaração estética”⁹²³, como afirma Louise Neri. Estendemos este pensamento ao artista alemão: memória e ficção andam (bem) de mãos dadas.

Ponto 2: Carlos Vidal expressará o mesmo pensamento numa outra maneira: “O interior da memória é um espaço só habitável no seu sem-sentido, porquanto toda a temporalidade é de irrepitível e de impossível restauração.”⁹²⁴ Para ele, as *Cells* simbolizam a “impossibilidade de reconfigurar a memória como um lugar com sentido”. Nunca um *isto foi* pode ser traduzível num objecto específico, diz-nos ainda (a memória e a sua representação tangível num determinado objecto são duas coisas distintas). Hal Foster dirá de Bellmer: “Não deveremos ser muito rápidos a patologizar Bellmer”⁹²⁵: os ambientes por ele criados são representações e não realidades.

Ponto 3: Poderá Louise Bourgeois realmente “reexperenciar o passado, vê-lo na sua proporção realista e objectiva”⁹²⁶, “controlá-lo”⁹²⁷? Não será essa sua pretensão absolutamente impossível?

⁹²¹ Santo Agostinho - Confissões, p. 247.

⁹²² Louise Neri - Louise Bourgeois. Obras Recentes, p. 73.

⁹²³ Neri - Louise Bourgeois. Obras Recentes, p. 73.

⁹²⁴ Carlos Vidal - Louise Bourgeois: Corpo, Mito e Reconhecimento Arte Ibérica. Lisboa. ISSN 0873-5700. A.2: 16 (Jul. 1998) 11.

⁹²⁵ Hal Foster - A Little Anatomy, p. 232.

⁹²⁶ Louise Bourgeois - Destruction of The Father, p. 357.

⁹²⁷ Louise Bourgeois - Louise Bourgeois: The Return of The Repressed, p. 114.

Em 1960, Louise Bourgeois dizia:

*(...) procurar, procurar, procurar para encontrar o passado novamente.*⁹²⁸

Quatro anos mais tarde disse:

*(...) quando estou bem com o presente, quero silenciar e destruir o passado.*⁹²⁹

Trinta anos mais tarde dirá:

*My memory is moth-eaten
Full of holes*⁹³⁰

Esta última frase já contém uma coisa que, dizem, apenas advém com a idade: sabedoria. Afirmar que possui uma memória cheia de buracos, como se tivesse sido roída pelas traças — uma memória incompleta, «rota», permeável — revela um imenso conhecimento. Segundo Donald Kuspit⁹³¹, é através da arte que ela repara esses buracos, mas perguntamos: não será apenas uma reparação momentânea, que conserta num sítio mas vê imediatamente outro que já está a precisar de ser restaurado?

Não *envelhecerá* também a própria memória?

Georges Poulet, num ensaio dedicado ao tempo em Marcel Proust, num livro intitulado *Studies in Human Time* (1956), defende a tese de toda a obra do escritor ser uma imensa “caixa de ressonância”⁹³², onde o ser é, continuamente, sempre recriado, sempre reencontrado e sempre perdido — frisando que nada é mais alheio à sua obra do que uma ideia fixa de permanência, seja das coisas ou dos

⁹²⁸ Louise Bourgeois - Louise Bourgeois: The Return of The Repressed, p. 10.

⁹²⁹ Louise Bourgeois - The Return of the Repressed, p. 78.

⁹³⁰ Louise Bourgeois cit. por Donald Kuspit - The Return of the Repressed, p. 131. Esta sua afirmação data de 1994.

⁹³¹ Louise Bourgeois cit. por Donald Kuspit - The Return of the Repressed, p. 131. Vol. I.

⁹³² Georges Poulet - Proust, p. 321.

seres. O mundo proustiano é “anacronista”⁹³³ em si mesmo, afirma, e é um “mundo intermitente”⁹³⁴. Deixa-nos com uma imagem absolutamente inesquecível: segundo ele, o escritor francês aprendeu a representar a existência como o jogo trémulo, vacilante e momentâneo, da luz de uma lanterna mágica. “Um mundo onde as coisas se projectam ante os nossos olhos em imagens instantâneas que de seguida são substituídas por outras imagens pertencentes a outros momentos e outros lugares.”⁹³⁵ E afirma já no final do seu texto: “Deste modo o tempo aparece aos olhos de Proust como uma coisa de exclusões e ressurreições, de fragmentos e espaços entre fragmentos, de eclipses e anacronismos; um tempo fundamentalmente anárquico e, já que ganhá-lo num ponto não é recuperá-lo noutra, um tempo irrecuperável, porventura permanentemente perdido para a mente”⁹³⁶.

Esta breve citação origina novos problemas quando a relacionamos com a obra dos artistas por nós abordados. Como lidam as suas reconstruções em “tamanho real”⁹³⁷ de sentimentos oriundos da infância, com a superfície anárquica e evanescente da memória? Ou com a “natureza fugitiva”⁹³⁸ da infância em si mesma? Julgarão eles que o armazenamento das imagens retidas na nossa memória serão indeléveis, prontas a ser encontradas de novo, *recapturadas*, se tal o desejarmos?

Até que ponto Bourgeois e Bellmer *confiam* nas suas memórias, e não são devorados pelo passado? Até que ponto serão também as suas obras *caixas de ressonância*, que reforçam os sons, cheiros e imagens de tempos distantes, vezes e vezes sem conta, quando estes já deixaram, há muito, de «ressoar»?

A memória falha, inventa, preenche lacunas.

Com ela não há factos, mas invenção e nebulosidade. A memória, se considerada sob este prisma, pode ser ameaçadora (porque é falível,

⁹³³ Georges Poulet - Proust, p. 293.

⁹³⁴ Poulet - Proust, p. 293.

⁹³⁵ Poulet - Proust, p. 293.

⁹³⁶ Poulet - Proust, p. 318.

⁹³⁷ Marie-Laure Bernadac - Louise Bourgeois, p. 133.

⁹³⁸ Frances Morris - Louise Bourgeois, p. 15.

“excêntrica”⁹³⁹), mas também é um lugar que nos pode trazer alguma paz e tranquilidade: com ela, temos algumas pistas sobre quem fomos um dia, sobre quem somos agora, e, para citar Santo Agostinho na sua belíssima formulação: *É lá que me encontro a mim mesmo.*⁹⁴⁰ O que é que de facto somos sem a memória? (Pensamos nesta questão enquanto tragamos a madalena com o nosso chá, num domingo de manhã, e sentimo-nos um pouco mais reconfortados). Tudo ganha solidez novamente, alguma luz surge em toda esta escuridão.

Bellmer e Louise andam para trás com o relógio do tempo. Ressuscitam fantasmas passados, fazem deles o seu refúgio — a memória torna-se a semente provocatória, mas também sedativa, para as suas obras. Querendo escapar à tirania do tempo, serão ambos os seus prisioneiros predilectos, filhos desafortunados de Saturno?

Acabamos com um dos mais belos apontamentos de Louise Bourgeois, uma bandeira branca da paz, uma luz ao fundo do túnel (que sabemos, no entanto, que não durará muito):

A violência, sofrimento e o ódio acalmaram

*Tomei nos meus braços as minhas memórias (boas/ e más), tranquilizei-as e embalei-as.*⁹⁴¹

⁹³⁹ Donald Kuspit - *The Return of the Repressed*, p. 135. Vol. I.

⁹⁴⁰ Santo Agostinho - *Confissões*, p. 249.

⁹⁴¹ Louise Bourgeois - *The Return of the Repressed*, p. 95. Pensamento de 1972, numerado 0012, Vol. II.

EPÍLOGO: UM MUNDO DE REFLEXOS

Reflexo N° 1:

O espelho de A-Z

Tendo-lhe sido pedido que explicasse um seu “estudo” mais difícil, Schumann sentou-se e tocou-o pela segunda vez.

George Steiner⁹⁴²

«Vestir» uma palavra pode ser uma tarefa muito difícil.

O poeta Helder Moura Pereira deu-se conta do embaraço que é definir uma palavra, ao dizer com bastante humor: “os dicionários nunca souberam explicar bem por que é que os elefantes têm uma tromba tão grande e tão comprida.”⁹⁴³ George Steiner também o intuiu, defendendo que é preciso tomarmos consciência “de que as palavras se referem a outras palavras, de que qualquer referência de um acto de discurso à experiência é sempre um «por outras palavras» (...)”⁹⁴⁴. Apenas mais um exemplo: o conselheiro de estado, Polónio, pergunta ao seu senhor, príncipe da Dinamarca, o que anda a ler. Este responde-lhe, pronta e secamente: — *Palavras, palavras, palavras.*⁹⁴⁵

Tendo estes argumentos em conta, confrontemo-nos com a definição de «espelho» num dicionário vulgar. Pegamos no que temos mais à mão (um dicionário já muito velhinho – ou não velho o suficiente: mudarão as palavras assim tanto?) e lemos:

⁹⁴² George Steiner - Presenças Reais, p. 29.

⁹⁴³ Helder Moura Pereira - A Pensar Morreu um Burro, p. 17.

⁹⁴⁴ George Steiner - Presenças Reais, p. 29.

⁹⁴⁵ William Shakespeare - Hamlet, p. 85.

Espelho, [Do lat. *Speculum.*] 1. s. m. Superfície polida, que reflecte a luz ou representa os objectos que estão ou se lhe põem em diante.⁹⁴⁶

Nada aqui nos fala do lugar enevoado, traiçoeiro, que cria, onde realidade e ficção se confundem. Do seu rasto de gelo...

Nada nos fala dessa *outra* reflexão ao qual apela, interior, identitária, atordoante, que temos de levar a cabo.

Nada nos fala do objecto raro que em tempos foi, acessível apenas aos muito poderosos. Objecto que chegou a ser sagrado, enterrado com os mortos, assegurando vida eterna e luz na escuridão dos túmulos aos seus habitantes (Egipto); que foi visto como um símbolo de sabedoria cósmica (China), como um símbolo de sabedoria divina (espelho sem nódoa de Deus), como símbolo da pureza perfeita da alma (Japão), e como um objecto oracular e ritual (Grécia e Incas). Consoante a crença, o espelho adquire poderes ora protectores, ora maléficis. Reza a lenda que foram vários espelhos, actuando de forma colectiva, a arma conceptualizada por Arquimedes para incendiar e manter as frotas inimigas romanas ao largo de Siracusa, verdadeiros espelhos feitos de fogo. E que foi condenado e perseguido pela inquisição quem ousasse conduzir experiências com espelhos (e unhas, e espadas, e...)! Numa bula de 1326, com a assinatura do Papa João XXII, a prática ilícita da magia e a condenação do espelho mantêm-se na ordem do dia. *Le miroir est le vrai cul du Diable*⁹⁴⁷, velho provérbio lembrado por Baltrusaitis, que sintetiza esse lado mais «negro» que sempre possuiu. Tantos espelhos, tantos sentidos!

Ninguém nos alerta para a ambiguidade do seu lugar (de limbo). Segundo Foucault, o espelho situa-se entre um espaço utópico (já que é “um lugar sem lugar”⁹⁴⁸, que nos permite ver-nos onde estamos ausentes) e um espaço que ele chama de “heterotopia” (algo que é absolutamente «real», que existe de facto). E toda a estranheza que daí

⁹⁴⁶ Grande Dicionário da Língua Portuguesa, Cândido de Figueiredo, 1996, p. 1049. Vol. II.

⁹⁴⁷ Jurgis Baltrusaitis - *Le Miroir*, p. 193.

⁹⁴⁸ Cf. Michel Foucault - *Of Other Spaces*, p. 262-266. Texto de 1986.

decorre. O espelho separa, para citar Richard Gregory e o seu curioso trocadilho, “eye-deas” (imagens oriundas da percepção, rapidamente captadas) das “I-deas”⁹⁴⁹ (concepção das imagens retínicas, que se faz de forma muito lenta e que se ligam a um «eu»). E isto provoca confusão em nós.

Estaremos preparados para enfrentar as ideias de magia, de infinito, de labirinto, de fantasmagoria, de ilusão, de vertigem, de delírio, de abismo, de confusão, de imersão, de “servente” (muito... ambivalente) que o espelho despoleta em nós? Poder-se-ão traduzir todas numa só: morte? Será ele um outro relógio que mede a nossa “turva eternidade”⁹⁵⁰?

É um espaço que habitamos de forma impermanente, e que, no entanto, continua a causar fascínio. E por mais próximos que estejamos dele — já nos habituámos a viver num mundo de reflexos, onde o nosso corpo e o espelho se tornam seres (quase) simbióticos — nunca será a nossa casa.

Jean Cocteau fez a sua travessia ao interior do espelho em silêncio, discretamente, em *Le Sang d'un Poète* (1930) (apesar do grande *splash!* imersivo). Mas as centenas de pássaros que chocam e embatem violentamente na sua superfície camaleónica contam-nos uma outra história. Eles saberão que ainda há uma diferença entre estar dentro ou fora. Nós apenas vemos o perigo da eliminação de fronteira. Deixámos de saber onde pôr o pé.

Eis o “nosso” espelho (feito de falácias, erros e lacunas), de A-Z:

A alice/ artifício/ adivinha

Abocanho tudo o que passa à minha frente: sou um espelho⁹⁵¹.

⁹⁴⁹ Richard Gregory - *Mirrors in Mind*, p. 212. Também neste aspecto da “visão” os gregos deram cartas: Bruno Snell alerta-nos para um facto singular: os inúmeros verbos existentes relativos à visão em Homero. Ver era determinado pelo objecto e pelo *sentimento* que o acompanhava (ver a Górgona era diferente de ver um javali, por exemplo!) Havia várias formas de “ver”, o que é extraordinário. Cf. Snell - *A Descoberta do Espírito*, p. 19-46.

⁹⁵⁰ Herberto Helder - *Servidões*, p. 73.

⁹⁵¹ Esta ideia foi sugerida pela leitura de *A Toca* de Kafka, p. 14.

Tenho todo o tempo do mundo: sou um espelho.
Replico, desdobro, acrescento: sou um espelho.

B barroco/ borges

A turbulência febril do barroco encadeia-se bem com a depuração contemporânea. Quanto a Borges, é simples: é o mestre dos espelhos.

C cegueira

*Demócrito de Abdera arrancou os olhos para pensar;
o tempo foi o meu Demócrito.*⁹⁵²

D duplo

“Sábio — Eu sei tudo, e sei que és a Morte.”⁹⁵³

E o enigma do entre

F frieza polar

Um vento polar percorre *Moby Dick*, admitiu o seu criador, Herman Melville⁹⁵⁴. Este mesmo vento insistirá em varrer a nossa tese, com a sua rajada de ar frio. O que fica? Uma paisagem inóspita, uma *terra de neve* (Kawabata) onde ninguém parece querer viver.

G gatuno

Rouba descaradamente imagens que não lhe pertencem.

H humor

Consegue desconjuntar o tempo: não é isto o que se chama ter humor?

I intervalo

In me she has drowned a young girl, and in me an old woman

⁹⁵² Jorge Luis Borges - Elogio da Sombra, p. 397.

⁹⁵³ Manuel António Pina - História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca, p. 13.

⁹⁵⁴ Harold Bloom – Introduction, p. 14.

*Rises toward her day after day, like a terrible fish.*⁹⁵⁵

J já!

É uma criança birrenta, este defensor acérrimo da instantaneidade. Com ele (ao invés da fotografia) não há transferência de lugar: é o aqui e o agora.

K kafkiano

L labirinto (límpido)

M medusa/ montagem

N não

(aqui não mora Narciso)

O olho

O tema do olho/olhar é muito importante, e é transversal a toda a tese. *Como* se olha será um aspecto fulcral a ter em conta: seja com o olhar ininterrupto das geias; o olhar escudado, indirecto, de Perseu; o olhar artificioso de Ulisses (e o querer ir além da prova dos olhos, da sua ainda mais artificiosa mulher, Penélope); o olhar ditatorial de Luís XIV, que se poderá estender ao olhar controlador de Bentham/Foucault/Losey (um olhar digno de Argos); o olhar de Hostius Quadra e o do Padre António Vieira, que se situam em lados opostos: o primeiro apegado ao que vê, olhar terreno, o segundo a pedir-nos que os olhos fiquem “mais cegos”: um olhar merecedor de Deus; sem esquecermos o olhar moralizante de Platão, hiper-regulamentado, recomendando-nos para *onde* devemos dirigir o nosso olhar. Por fim, o olhar do personagem de Thomas Bernhard (o texto que se seguirá): olhar que tem consciência que tem quebras, que não é completo, total

⁹⁵⁵ Sylvia Plath - *The Mirror*, p. 34. (Bibliografia capítulo I, Perseu)

ou perfeito: é um duvidoso olhar fragmentado, que sabe que vê aos soluços, de forma retalhada.

Este ênfase na visão anda estreitamente ligado com o arrepio da falta da visão, seja ele idealizado (Diderot), poético (Borges, Homero), profético (Tirésias), castrador (o Coppelius de Freud) ou simplesmente... assustador.

Citamos João Barrento: “Nesta *era da imagem* que, no entanto, *não é um tempo do olhar*, o mundo está aí, ainda e sempre, à espera de ser... não interpretado (o seu sentido escapar-nos-á sempre), não transformado ou revolucionado, mas simplesmente olhado com olhos de o ver, e ao que nele ainda brilha”⁹⁵⁶. E, felizmente, ainda parece brilhar muita coisa.

P perseu/ penélope/ panóptico/ poder

No início de tudo, as águas estagnadas, a pedra vulcânica. Depois a prata (Ag). Juntar-se-ão a ela o mercúrio (Hg), o estanho (Sn), o índio (In), o fósforo (P). Para quem gosta de fórmulas químicas, ei-la, a responsável pelo que chamamos de “reflexo”. *Miraculum!*

Q queda com fim

Espelho = questionador do espaço entre real/ irreal = máquina que governa.

R rio/ ruína

“Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entraís pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez”⁹⁵⁷. Pergunta da esfinge: poderemos banhar-nos duas vezes nas águas de um espelho?

S sombra

T tempo

⁹⁵⁶ João Barrento - O Mundo está cheio de Deuses, p. 98.

⁹⁵⁷ Friedrich Nietzsche - A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos, p. 38.

Ama, serei eu bela?

*Um astro, na verdade: mas esta trança cai...*⁹⁵⁸

U urdir/ ulisses/ uso

V vassalagem

Sujeição, submissão, obediência.

W wonder

«Maravilhamento» é a palavra apropriada no que diz respeito aos caminhos que o espelho abre na ciência. Veja-se, a título de exemplo, o *James Webb Space Telescope* (JWST), um espelho ultra leve feito com berílio (Be), programado para ser lançado em 2018. Tem 6.5 metros de diâmetro, e apenas se abrirá... no espaço! Também ele irá espreitar mundos distantes⁹⁵⁹.

X xis = ?

Nome da letra que geralmente, numa equação, representa uma coisa desconhecida.

Y yô-yô

Passado - presente - futuro.

Z zeloso

Dedicado, diligente — às vezes. Quando lhe convém ganha vida própria.

⁹⁵⁸ Stéphane Mallarmé - Herodíade, p. 77.

⁹⁵⁹ Ver o site da Nasa: www.jwst.nasa.org

Reflexo N° 2: ***Para Acabar de Vez com a Visão***

É feito de cinzas
*O espelho que observo*⁹⁶⁰
J. L. Borges

Em *Antigos Mestres* — uma amarga «comédia» — Thomas Bernhard conta a história de um personagem singular, que, dia sim, dia não, visita uma sala do Museu de Arte Antiga de Viena, onde faz questão de se sentar no mesmo banco, contemplando a mesma tela, durante trinta anos.

Esta sua devoção extrema por olhar para quadros antigos contrasta vivamente com os pensamentos que tem sobre a arte em geral: a maior parte dos quadros é-lhe, de facto, detestável, insuportável mesmo, e para os poder tolerar entretém-se com um exercício que leva muito a sério: procurar, em cada obra-prima, um erro grave, um defeito por demais evidente. Quando o detecta, tranquiliza-se: a “perfeição” e a “totalidade”⁹⁶¹, mesmo nos grandes mestres, não existem.

Para ele, portanto, todas as obras-primas trazem em si a marca de um “fracasso do seu criador”⁹⁶² (de Velázquez, por exemplo, dirá: “nada mais que arte estatal”, “pintura do poder” que só fica bem ao pé de outros “monstros empolados”⁹⁶³ como ele). A pintura é quase toda feita de obras impressionantes que, num instante, estoiram e se desfazem em nada – que não resistem ao seu sentido crítico, à sua decomposição, à sua (in)sensibilidade — e ao tempo.

Vence a ideia que *arruinamos* as obras que contemplamos.

⁹⁶⁰ Jorge Luis Borges - O cego, p. 479.

⁹⁶¹ Thomas Bernhard - Antigos Mestres, p. 61

⁹⁶² Bernhard - Antigos Mestres, p. 60.

⁹⁶³ Bernhard - Antigos Mestres, p. 74, 75 e 81, respectivamente.

Em primeiro lugar, porque não sabemos ver (queremos ver tudo — enchemo-nos de arte, como afirma, amargamente, o personagem⁹⁶⁴); em segundo lugar, porque achamos que só através do discurso falado descortinamos a obra, mas, ao invés, apenas a atrofiamos. Sobre a arte contemporânea não será mais generoso de opinião, afirmando com um humor corrosivo: *não vale um caracol, como se costuma dizer*.⁹⁶⁵ A grande questão que se coloca é: «lobotomizaremos» nós as obras de arte que observamos/comentamos?

Nelson Goodman decerto corroboraria a afirmação que não estamos, de todo, equipados para ver: “a nossa capacidade para *não* ver é virtualmente ilimitada”⁹⁶⁶, afirma. Porque apenas encontramos aquilo que estamos preparados para encontrar. Estudos científicos demonstram que assim é, de facto: não só apenas vemos uma pequena área no centro do nosso campo visual, como o olho conduz uma espécie de “caça desenfreada”⁹⁶⁷ ao seu objecto de interesse (movimentos constantes e imperceptíveis de exploração visual que implicam redobrada atenção em certos pontos mais chamativos — chamados de “atractores de atenção”, que variam de pessoa para pessoa — ignorando outros). Tal significa, simplesmente, que seleccionamos. Assimilemos o mais importante a reter: *ver é um acto de conhecimento*, como defende Vítor dos Reis⁹⁶⁸.

Nós concordamos com o personagem de Bernhard: decifrar minuciosamente pode por vezes ser decepcionante. As obras, muitas vezes, desmoronam-se perante nós (que é o mesmo que dizer que perdem um pouco da sua magia). E quem nunca sentiu, calcorreando os museus, que «enche» desagradavelmente a barriga de arte? Vemos demais/ não sabemos ver/ destruimos o que vemos... ao *pensar* demais.

⁹⁶⁴ Thomas Bernhard - Antigos Mestres, p. 174.

⁹⁶⁵ Bernhard - Antigos Mestres, p. 185.

⁹⁶⁶ Nelson Goodman - Modos de Fazer Mundos, p. 59 (nosso itálico). Este teórico partilhará a visão do personagem criado por Bernhard, sobretudo quando fala de “desembaraçar a arte dos matagais asfíxiantes da interpretação e do comentário” (p. 105).

⁹⁶⁷ William Hogarth (1697-1764) cit. por Vítor dos Reis - A Caça Desenfreada, p. 28. Um excelente estudo dedicado ao acto de ver.

⁹⁶⁸ Vítor dos Reis - A Caça Desenfreada, p. 4.

O “desassossego óptico”⁹⁶⁹ do personagem de Bernhard, Reger (que imita a nossa própria forma de ver o que nos rodeia) tem consequências. Lembramos um grande poeta que exprimiu este pesar de forma absolutamente magistral:

*Pudesse eu poder comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao atirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão (...) ⁹⁷⁰*

(No fundo, não gostaríamos todos de ser um “Esteves sem metafísica”⁹⁷¹, que consegue saborear um chocolate com alegria e verdade?)

Voltemos ao nosso livro para esclarecer uma última questão. Em relação aos erros dos artistas, estamos em total desacordo com Reger. O erro também nos atrai, e muito, mas consideramo-lo como uma marca distintiva, autoral: El Greco poderá não conseguir de maneira nenhuma pintar mãos (“parecem sempre luvas molhadas e sujas”⁹⁷²), mas não será essa grave «imperfeição» a sua marca expressiva, e o que torna as suas obras memoráveis? Não nascerá a criação também do erro?

Mas haja esperança (e salvação): há uma obra que aguenta o escrutínio infame e cruel do peculiar personagem criado por Thomas Bernhard. Não diremos é qual.

*

*Vi o populoso mar, vi o amanhecer e a tarde, vi as multidões da América,
vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um
labirinto desfeito (...), vi raízes, neve, tabaco, bicos de metal, vapor de
água, vi convexos desertos equatoriais e cada um dos seus grãos de areia,
vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o*

⁹⁶⁹ Michael Baxandall cit. por Vítor dos Reis - A Caça Desenfreada, p. 19; este autor afirmava que, de instante para instante, nunca vemos a mesma imagem.

⁹⁷⁰ Fernando Pessoa - Tabacaria, p. 39. (Bibliografia 4.2)

⁹⁷¹ Fernando Pessoa - Tabacaria, p. 42.

⁹⁷² Thomas Bernhard - Antigos Mestres, p. 246.

*altivo corpo, vi um cancro no peito, vi um círculo de terra seca numa vereda, vi um exemplar da primeira edição inglesa de Plínio (...) vi as sombras oblíquas de uns fetos no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisontes, marejadas e exércitos, vi todas as formigas que há na terra, vi um astrolábio persa, vi um gavetão da escrivaninha (e a letra fez-me tremer) cartas obscenas, precisas, que Beatriz endereçara a Carlos Argentino, (...) vi a relíquia atroz do que deliciosamente tinha sido Beatriz Viterbo, vi a circulação do meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte (...)*⁹⁷³

Não é, mas poderia de facto ser o «discurso» de um espelho (e vindo de Jorge Luis Borges, é muito provável que o caminho lá vá dar — sabemos que vai⁹⁷⁴). Sophia de Mello Breyner abreviará toda a linguagem onírica de Borges para uma simples fala do seu espelho animado:

*Vi, vi, vi. Eu sou um espelho; passei toda a minha vida a ver. As imagens entraram todas dentro de mim. Vi, vi, vi. E agora estou nesta sala onde não há um lugar onde os meus olhos de vidro descansem.*⁹⁷⁵

Tanto viu o espelho de Sophia que ficou completamente extenuado, apenas querendo pousar o seu olhar vítreo numa “parede branca, nua e lisa”⁹⁷⁶. Nós propomos outro desfecho: um espelho que feche os olhos para sempre. Não serão Borges, Homero e Tirésias figuras que inveje?

E mesmo que possa ser enganado pelo facto de *não ver*, como o Gloucester de *O Rei Lear* (que é levado a crer que caminha num piso “terrivelmente escarpado”⁹⁷⁷, quando de facto anda sobre um piso plano), tal situação é preferível à bulimia voraz de imagens que é obrigado a consumir diariamente.

⁹⁷³ Jorge Luis Borges - *O Aleph*, p. 169 e 170.

⁹⁷⁴ O autor dá-nos uma definição do que é o “Aleph”: o lugar onde estão todos os lugares do globo, vistos de todos os ângulos (mas sem se confundirem). Este reino de fantasia, digamos assim, é inspirado num conto de H. G. Wells “The Crystal Egg” (1899).

⁹⁷⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen - *A Fada Oriana*, p. 20.

⁹⁷⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen - *A Fada Oriana*, p. 21.

⁹⁷⁷ William Shakespeare - *O Rei Lear*, p. 157. Acto IV, Cena VI, 316.

*Vi todos os espelhos do planeta e nenhum me reflectiu*⁹⁷⁸, diz a certa altura o personagem de Borges no conto *O Aleph*, perturbado com o encontro excessivo de espelhos defeituosos (ou sempre assim o interpretámos). Mas há uma segunda hipótese: nenhum espelho o reflectiu porque, simplesmente, o narrador não conseguia ver.

Talvez aí resida uma possível solução para tudo: o espelho renunciar ao sentido que lhe é mais caro. Ao sentido que, em nós humanos, perversamente inventa e constrói “um mundo segundo o seu próprio entendimento”⁹⁷⁹. Essa será a sua utopia: anestesiar — iremos mesmo mais longe: matar — a visão.

*Fora, vil gelatina!*⁹⁸⁰

*

H. G. Wells escreveu um breve conto intitulado *The Country of the Blind* (1904), que valerá a pena citar. Uma comunidade constituída há várias gerações por cegos vivia isolada de tudo num pequeno vale. Certo dia, um alpinista sofre uma grande queda e depara-se com esta população, que, virá a saber, desconhece o que é ser-se cego e, por oposição, o que é «ver». A primeira vez que os encontra fala da sua cidade (Bogotá), do céu sem fim — e tropeça num balde. Um dos habitantes partilha o seu pensamento com os outros: “— Os seus sentidos são ainda imperfeitos (...) Tropeça e profere palavras sem sentido. Levemo-lo pela mão.”⁹⁸¹

Julgam-no demente e com os olhos “enfermos”⁹⁸².

Apelidam-no de Bogotá.

E ele, que se esforçava ao máximo para pôr em prática o velho provérbio “Em terra de cegos quem tem olho é rei”, começa a desistir de lhes ensinar as vantagens que a visão proporciona, e a amar o seu estranho e deturpado mundo. A história não acaba bem: o mundo dos

⁹⁷⁸ Jorge Luis Borges - *O Aleph*, p. 170.

⁹⁷⁹ Nelson Goodman - *Modos de Fazer Mundos*, p. 126.

⁹⁸⁰ William Shakespeare - *O Rei Lear*, p. 131. (Acto III, Cena VII, 586: Fala do Duque de Cornualha, quando arranca o segundo olho de Gloucester).

⁹⁸¹ H. G. Wells - *Em Terra de Cegos*, p. 28.

⁹⁸² H. G. Wells - *Em Terra de Cegos*, p. 47.

cegos é exterminado para sempre devido ao derramamento brutal das terras; ele, que antevê o que irá acontecer, avisa-os, mas ninguém o leva a sério. Só ele e a sua amada conseguem escapar.

Numa primeira versão da história escrita por Wells, é o visionário proscrito que morre, e o mundo dos cegos que prossegue, com a felicidade simples de sempre. Gostamos mais desta versão (que não sabemos dizer se ficou apenas na mente do escritor ou se chegou a ser impressa) – vence o mundo das trevas, acaba-se de vez com a visão.

Vi, vi, vi...

O nosso espelho, exausto, será um anti-Bogotá (aceitando de boa fé que lhe façam uma cirurgia para remover os «olhos»), colocando sem constrangimento ou cortesia a frase de Valéry e do seu *Senhor Teste* na negativa:

Afastai todas as coisas que eu *não* quero ver⁹⁸³.

Talvez assim o seu olho deixe de ser capaz “de contar os botões ao fato do carrasco...”⁹⁸⁴. Talvez assim se deixe sufocar, de livre vontade, na sua pequena, abafada e sufocante campânula de vidro⁹⁸⁵.

⁹⁸³ Paul Valéry - O Senhor Teste, p. 52 (acrescentámos o “não” em itálico à frase citada).

⁹⁸⁴ Paul Valéry - O Senhor Teste, p. 105.

⁹⁸⁵ Alusão a um livro de Sylvia Plath intitulado *A Campânula de Vidro* (1963).

Reflexo N° 3:
Fala o Espelho

Observo-os, sem pausas ou descanso.

Eles não sabem que os fito, *sempre*, com as minhas nunca baças pupilas de gato, de animal programado para caçar à noite. Convém dizer: sou um animal, mas de sangue-frio. Detesto movimentos imprevisíveis. Pouco me mexo nesta minha “toca invulnerável, prodigiosamente cavada de labirintos, cheia de provisões, de defesas, de recantos”⁹⁸⁶ onde posso esperar, calcular, espiar tudo o que acontece, ver tudo o que fazem, dizem ou pensam! Eles não fazem ideia que por detrás da minha superfície algo palpita, pulsa. São minhas presas, mas deixo-os sempre fugir. Melhor assim: mundos incomunicáveis. Superfície que poucos conseguem atravessar. Também não parecem conceber que a minha pele, parecendo frágil, “é tão dura como/Ovos de répteis”⁹⁸⁷. Pior: acusam-me de soberba, acusam-me de crueldade, acusam-me de loucura...

Desde que o mundo se tornou espelhado que acham que já não há mistério. Tantas, tantas, tantas imagens, mas eu agonio na minha solidão — mentiria se dissesse o contrário. Tenho o isolamento da dama de Lord Alfred Tennyson na sua torre espelhada: também eu vejo um outro mundo a passar lá fora (Camelot), de que me chegam apenas vestígios que não consigo agarrar⁹⁸⁸.

Alice faz-me companhia. Desde que se fundiu com a sua imagem duplicada, “fechou-se de vez dentro do livro”⁹⁸⁹. E de mim. Outros também aqui estão, sobretudo poetas, artistas. Alguns perguntam-me, de forma insistente e maçadora:

— E agora, como é que se sai?

⁹⁸⁶ Agustina Bessa-Luís - *Kafkiana*, p. 71.

⁹⁸⁷ John Ashbery - *Auto-Retrato Num Espelho Convexo*, p. 171.

⁹⁸⁸ Ver Lord Alfred Tennyson - *The Lady of Shalott*.

⁹⁸⁹ José Jorge Letria - *O Segredo de Alice*, p. 104.

ÍNDICE DE IMAGENS

1. Felix Gonzalez-Torres, “*Untitled*” (*Perfect Lovers*), 1991.
Dois relógios, tinta de parede. 35.6x71.2x7 cm.
Coleção: Museum of Modern Art, Nova Iorque. Nº: 177.1996.a-b
©2013 The Felix Gonzalez-Torres Foundation, New York; cortesia Andrea Rosen Gallery, New York

2. Marina Abramovic, *Looking at the Volcano*, 2005.
Fotografia a preto e branco, 100X80 cm.
© Marina Abramovic

3. Louise Bourgeois, *Cell: Eyes and mirrors*, 1989-93.
Instalação com diversos materiais (mármore, espelhos, aço)
236.2 X 210.8 x218.4 cm.
Coleção da Tate Gallery, Londres. Ref.: T06899
© the estate of Louise Bourgeois

4. Autor Desconhecido, *Medusa Rondanini*
Mármore, 40 cm de altura. Cópia romana do original de Fídias, século V
Glyptothek, Munique. Nº inv. 252
© MatthiasKabel

5. Autor Desconhecido
Taça com cabeça de Górgona, período arcaico grego
Cerca de 625-610 a.C. Taça com 37 cm de diâmetro e 10 cm de altura.
Coleção British Museum, Londres. Nº Inv.: 1861.4 - 25.46
©trustees of the British Museum

6. Canova, *Perseus Holding Medusa’s Head*, c. 1800.
Estátua de mármore, com 246.8 cm de altura.
Museu do Vaticano, sala Canova. Nº Inv.: 969.
© Marie-Lan Nguyen

7. Benvenuto Cellini, *Perseus’s With the Head of Medusa*, 1545-54.
Estátua de bronze, com 320 cm de altura
Loggia dei Lanzi, Piazza della Signora, Florença
© almostpanda

8. Anish Kapoor, *GreyLandscape Mirror*, 2007.
Fibra de vidro e tinta. 301X301X115 cm
© Copyright Anish Kapoor 2013.

9. Caravaggio, *Medusa*, c. de 1598-99.
Óleo s/tela colada numa madeira de choupo, 60x55 cm.
Galeria degli Uffizi, Florença.
© ID-ART-US
10. Marina Abramovic, *Dragon Heads*, 1991.
Performance Edge Festival 90, Newcastle. Duração: 1hr.
© Phaidon Press
11. João Tabarra, *Troféu*, 2007.
Vídeo, cor, loop.
©artecapital.net 2006
12. Jovem rapariga com espelho
Estela de mármore com pedimento, provavelmente feito em Atenas.
Período ático (c. 330 a.C - 317 a. C). 8x3.9x10 cm.
Colecção British Museum. Nº registo: 1909, 0611.1
© trustees of the British Museum
13. Gabriel Orozco, *Isla en la Isla*, 1993.
Fotografia a cores. 40.6x 50.8 cm.
©cortesia do artista; Marian Goodman Gallery
14. Louise Bourgeois, *Red Room (Parents)*, 1994.
Instalação com diversos materiais. 247.7x426.7x424.2 cm
Colecção Ursula Hauser, Suíça
(pormenor)
©the estate of Louise Bourgeois
15. Gabriel Orozco, *Extension of Reflection*, 1992.
Fotografia a cores. 40.6x 50.8 cm.
© cortesia do artista; Marian Goodman Gallery, New York; Galerie Chantal Crousel,
Paris; and Kurimanzutto, Mexico city

16. Markus Raetz, *Hagenspiegel* [Hare Mirror], 1988-2000.
Espelho, fio, madeira pintada
©<http://peterandthehare.files.wordpress.com/2007/08/hare-mirror.jpg?w=500>
17. Hyeronimus Bosh, *Jardim das Delícias*, c. 1480-1505.
Óleo s/ madeira, 220x195cm. N° inv.: 2823
Pormenor do canto inferior do painel direito.
Museu do Prado
©prado
18. Dormitório do Rei Luis XIV
(Proveniência: Emilio Orozco Días, *El Teatro y la Teatralidad del Barroco*, p. 89).
©Arborio Mella
19. Candida Hoffer, *Teatro Nacional de S. Carlos*, 2005.
Fotografia a cores.
©Candida Hoffer
20. Gian Lorenzo Bernini, *Fonte dos Quatro Rios*, 1648-1651.
Mármore. Praça Navona, pormenor do Rio Nilo
©wikiarquitectura
21. Gabriel Orozco, *Bubble on stone*, 2008.
Fotografia a cores, 40.6x50.8 cm
©Marian Goodman Gallery
22. Lukas Furtenagel, *Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau Anna, geb. Alleralai* [Hans Burgkmair and his Wife], 1529.
Óleo s/ tela, 60x 52 cm. Nr. Inv.: GG_924
Museu de Arte, Viena
©kunsthistorischesmuseumviena
23. Douglas Gordon, *Tatoo (for reflection)*, 1997.
Fotografia a cores, 69.9x69.9 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum
©DouglasGordon

24. Óscar Munoz, *Aliento*, 1996-2002.
Pormenor da instalação, que possui nove espelhos circulares.
©Foto: Thierry Bal; cortesia Iniva
25. Louise Bourgeois, *Study (Mirror for Red Room)*, 1994.
Aquarela s/ papel, 30.5x22.9
Coleção Privada, Munique
© the estate of Louise Bourgeois
26. Cornelius Cornelisz, *The Cave of Plato*, 1604.
Gravura de 3.30x4.60 cm, impressão de Jan Saenredam.
Coleção British Museum. Nr. Inv.: 1852,1211.120.
©trustees of the British Museum
27. Christian Boltanski, *Théâtre D'Ombres*, 1984
Instalação com diversos materiais (luz, figuras várias).
©Marion Goodman Gallery
28. Grandville, *The Shadows (The French Cabinet)* from *La Caricature*, 1830.
(Proveniência: E.H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, p. 59.)
29. Duane Michals, *Alice's Mirror*, 1974.
Fotografia a preto e branco, série de sete (pormenor da fotografia nº 6).
©duane michals
30. Michelangelo Pistoletto, *Crone of Mirrors*, 1973-1976.
Espelhos e corda. 120x200x200 cm.
Gam- Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea, Torino
©Cea
31. Diane Arbus, *Identical Twins, Roselle, New Jersey*, 1967.
Fotografia a preto e branco, 3.75x3.68 cm.
Coleção Tate Gallery/National Galleries of Scotland
Proveniência: www.cavetocanvas.com

- 32.** Markus Raetz, *Me/We*, 2007.
Fotogravura e aguarela, 16x23.5 cm.
Proveniência: <http://www.we-find-wildness.com/2012/10/markus-raetz/>
©markus raetz
- 33.** 5 Film Stills do filme *The Servant*, de Joseph Losey, 1963.
Filme a preto e branco, com duração de 1h40 minutos.
Proveniência: www.mubi.com
- 34.** Rebecca Horn, *High Moon*, 1991.
Instalação com duas espingardas, contentor rectangular, líquido
©celinejulie
- 35.** Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656.
Óleo sobre tela, 318x276 cm. Pormenor (espelho).
Museu do Prado. N° Inv.: P01174
©prado
- 36.** Rebecca Horn, *The Feathered Prison Fan*, 1978.
Bailarina, máquina com plumas (que fecham e abrem)
© <http://uwfbodyeclectic.blogspot.pt/2011/05/body-as-sculptural-component.html>
- 37.** Rebecca Horn, *Rooms Meet in Mirrors*, 1974-75.
Vários fragmentos de espelho vestindo um corpo.
© 1974 Rebecca Horn
- 38.** Rebecca Horn, *Woodpecker's Ballet*, 1986-87.
Instalação com vários espelhos, martelos, motor, ovos.
Colecção Tate. Ref.: T06551
©tate
- 39.** Jana Sterback, *Remote Control*, 2008.
Pessoa, motor, estrutura em ferro, controle remoto.
Colecção: Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart
©cortesia museum boijmans van beuningen

40. Velázquez, *Las Meninas*, 1656.
Óleo sobre tela, 318x276 cm. Pormenor (infanta).
Museu do Prado. N° Inv.: P01174.
©prado
41. Michelangelo Pistoletto, *Metro cubo di infinito*, 1966.
Espelhos e corda. 120x120x120 cm.
Fundação Pistoletto, Biella.
©<http://www.farticulate.wordpress.com>
42. Ricardo Jacinto, *Parque* (2001-2005)
Concerto/instalação no Teatro Curvo Semedo, 2005.
Com participação de: Nuno Ribeiro, Manuel Pinheiro, Nuno Torres, Hugo Brito, André Sier, João Pinheiro, Dino Récio, Nuno Morão, Daniel Malhão.
©<http://www.ricardojacinto.com/main-projects/projects/parque/parque>
43. Cecília Costa, *s/título*, 2010.
113x118 cm. Desenho, carvão s/ papel.
©cortesia da artista
44. Marina Abramovic + Ulay, *Relation in Time*, 1977.
Fotografia da performance (com duração de 17 horas), 110x150cm
©VBK, Wien, 2011
45. Marina Abramovic, *The Artist is Present*, 2010.
Duas cadeiras, uma mesa e a presença da artista.
Performance no Moma, Nova Iorque
©marco anelli
46. Douglas Gordon, *Mirror Blind (Grace)*, 2002.
Fotografia. 31.4x31.4 cm
© http://www.deadfly.biz/TaintedLove_Artists/Douglas_Gordon.html
47. Cecília Costa, *s/título*, 2009.
Desenho (carvão s/ papel).
21x16 cm
©cortesia da artista

48. Rui Calçada Bastos, *The Mirror Suitcase Man*, 2004.
Still retirado do vídeo.
©cortesia do artista
49. Michael Borremans, *The Replacement*, 2003.
Desenho a lápis, óleo e verniz s/ papel. 26.5x18.4 cm.
© Zeno X Gallery
50. Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 1969.
Mirror Displacement nº 1.
(parte de uma série de 9 impressões, de 61x61 cm).
Coleção Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.
©Estate of Robert Smithson
51. Clarence John Laughlin, *The Mirror of Nothingness*, 1957.
Fotografia, 34.61x27.15 cm. Coleção SFMoma
©The Historic New Orleans Collection
52. Robert Smithson, *Map of Broken Glass (Atlantis)*, 1969.
Instalação. Lannan Foundation.
©Florian Holzherr
53. Caspar David Friedrich, *Arctic Shipwreck*
[também conhecido como *Polar Sea*], 1823-24.
Óleo s/tela, 126.9x96.7 cm.
Kunsthalle Hamburg, Alemanha.
©the yorck project
54. Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*, 1632.
Óleo s/ tela, 169.5x216.5 cm.
Museu de Arte Mauritshuis, Países Baixos
©www.geheugenvannederland.nl
55. Louise Bourgeois, *Cell (Glass Spheres and Hands)*, 1990-93.
Instalação com vidro, madeira, metal, tecido. 218.4x218.4x210.8 cm.
©the estate of Louise Bourgeois

- 56.** *Teatro Anatómico*, Universidade de Leiden, c. 1610.
Gravura de Willem Van Swanenburgh; cópia de desenho de Johannes Woudanus.
©wikimedia commons
- 57.** Hans Bellmer, *Untitled*, 1935.
Fotografia a preto e branco.
The Buhl Collection, New York
(Proveniência: Sue Taylor, *The Anatomy of Anxiety*, p. 105).
©Ubu Gallery, New York; Galerie Berinson, Berlin
- 58.** Rembrandt, *Carcass of an Ox* [Boi Esfolado], 1657.
Óleo s/ madeira, 51.7x73.3 cm.
Museu do Louvre, França.
©<http://albertis-window.com/category/contemporary-art/>
- 59.** Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.
Fotografia colorida à mão com anilinas, 5.4x5.4 cm.
Coleção Ubu Gallery e Galerie Berinson. Pormenor.
(Proveniência: Therese Lichtenstein, *Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer*, Plate 7, s/ indicação de página).
©Ali Elai, Camerarts, Inc.
- 60.** Louise Bourgeois, *I Do. I Undo. I Redo*, 1999-2000.
Obra composta por três peças distintas:
I Do. Vários materiais (aço, espelhos, tecido). Altura: 9m
I Undo. Vários materiais (aço, espelhos, tecido). Altura: aprox. 14m
I Redo. Vários materiais (aço, espelhos). Altura: aprox. 10.5 m
Instalação no Turbine Hall, Tate Modern, Londres.
©<http://www.moma.org/explore/collection/lb/about/chronology>
- 61.** Louise Bourgeois, *Cell XXVI*, 2003.
Materiais vários (rede, espelho, tecido, fio).
©TheGoodKnight
- 62.** Hans Bellmer, *La Poupée*, 1938.
Fotografia pintada a anilina, 17.8x17.8 cm
Coleção Gilman Paper Co.
©Hans Bellmer

63. Louise Bourgeois, *Cell: Twelve Oval Mirrors*, 1998.

Aço, alumínio, madeira. 228.6x243.8x335.2 cm

©ghost-light.blogspot.com

64. Cecília Costa, *s/ Título*, 2008.

Desenho; carvão s/ papel. 21x16 cm (pormenor)

©cortesia da artista

IMAGENS

BIBLIOGRAFIA

CAPÍTULO I

O Espelho de Perseu

APOLODORO - The Library. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy, eds. - **The Medusa Reader**. New York and London : Routledge, 2003. ISBN 0-415-90099-9. p. 23-25.

APPOSTOLOS-CAPPADONA, Diane - Beheading/Decapitation. In ROBERTS, Helene E., ed. - **Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art**. 1ª ed. Chicago; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. ISBN 1-57958-009-2. vol. I, p. 117-124.

ARIÈS, Philippe – Uma criança descobre a história. In **O Tempo da História**. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio d'Água, 1992. ISBN 972-708-160-6. capítulo I, p. 9-21.

ASHBERY, John – Auto-Retrato Num Espelho Convexo. In **Auto-Retrato Num Espelho Convexo : e outros poemas**. Tradução de António M. Feijó. Lisboa : Relógio D'Água, 1985. ISBN 972-708-281-5. p. 163-193.

BALTRUSAITIS, Jurgis - **Le Miroir : essai sur une légende scientifique: révélations, science-fiction et fallacies**. 1ª ed. Paris : Éditions du Seuil, 1978. ISBN 2-02-004985-6.

BARRENTO, João - **O Género Intranquilo: Anatomia do ensaio e do Fragmento**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2010. Peninsulares, 96. ISBN 978-972-37-1495-1.

BARTHES, Roland - **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. de Jorge Constante Pereira e de Isabel Gonçalves. Reimp. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1565-9.

— **A Câmara Clara : Nota sobre a Fotografia**. Trad. de Manuela Torres. Lisboa : Edições 70, 2008. ISBN 972-44-1349-7.

BATAILLE, Georges - **O Ânus solar : (e outros textos do Sol)**. Trad. de Aníbal Fernandes. 1ª ed. Lisboa : Assírio e Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1195-0.

BLANCHOT, Maurice - O canto das sereias. In **O Livro por Vir**. Trad. de Maria Regina Louro. 1ª ed. Lisboa : Relógio D'Água, 1984. p. 11-17.

BONNET, Jacques - **Bibliotecas Cheias de Fantasmas**. Trad. de José Mário Silva. Lisboa : Quetzal, 2010. ISBN 978-972-564-906-0.

BORGES, Jorge Luis - **O Livro dos Seres Imaginários**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa : Teorema, 2005. ISBN 972-695-604-8.

— Tlon, Uqbar, Orbis Tertius. In **Ficções**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. ISBN 972-695-330-8. p. 11-30.

— Os Espelhos. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-351-0. vol II, p. 188.

— Ao espelho. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-353-7. vol. III, p. 112.

BOWRA, Cecil M. - O Aspecto Heróico. In **A Experiência Grega**. 1ª ed. Lisboa : Arcádia, 1967. capítulo nono, p. 38-69.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. - **Corpo e Imagem**. 1ª ed. Lisboa : Vega, 2008. Passagens, 45. ISBN 978-972-699-895-2.

BRANDÃO, Junito de Souza - Górgonas. In **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Vozes, 1991. ISBN 85-326-0148-0. vol I, p. 470-471.

— Perseu. In **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Vozes, 1991. ISBN 85-326-0456-0. vol II, p. 269-273.

BURKERT, Walter - **Mito e Mitologia**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 1ª ed. Lisboa : Edições 70, 1991. ISBN 972-44-0747-0.

CAILLOIS, Roger - **The Mask of Medusa**. Trad. de George Ordish. 1ª ed. London : Victor Gollancz, 1964.

CALASSO, Roberto - **A Literatura e os Deuses**. Trad. de Clara Rowland. Lisboa : Gótica, 2003. ISBN 972-792-079-9.

— **As Núpcias de Cadmo e Harmonia**. Trad. de Maria Jorge Vilar Figueiredo. 1ª ed. Lisboa : Edições Cotovia, 1990. ISBN 972-9013-25-X.

CARROLL, Lewis - **As Aventuras de Alice no País das Maravilhas ; Alice do Outro Lado do Espelho**. Trad. e notas de Margarida Vale de Gato ; il. John Tenniel. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2007. ISBN 978-972-708-919-2.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain – Espelho. In **Dicionário dos Símbolos : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa : Teorema, 1994. ISBN 972-695-215-8. p 300-302.

CLAIR, Jean - **Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel**. 1ª ed. Paris : Gallimard, 1989. ISBN 9782070716050.

DA VINCI, Leonardo - **Bestiário, Fábulas e Outros Escritos**. Apres., selec., e trad. de José Colaço Barreiros. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1995. ISBN 972-37-0388-2.

DODDS, E. R. - **Os Gregos e o Irracional**. Trad. de Leonor Santos Carvalho. 1ª ed. Lisboa : Gradiva, 1988.

DOMÍNGUEZ, Carlos María - **A Casa de Papel**. Trad. de Henrique Tavares e Castro. 2ª ed. Lisboa : Asa, 2010. ISBN 978-989-23-0869-2.

DWYER, Eugene - Evil Eye. In ROBERTS, Helene E., ed. - **Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art**. 1ª ed. Chicago; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. ISBN 1-57958-009-2. vol. I, p. 287-292.

ECO, Umberto – Sobre os Espelhos. In **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Trad. de Helena Domingos e João Furtado. Lisboa : Difel, 1989. p. 11-44.

EDGERTON, Samuel Y. - Brunelleschi's Mirror. In **The Mirror, The Window and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe**. Ithaca and London : Cornell University Press. ISBN 978-0-8014-7480-4. p. 44-53.

ELIADE, Mircea - Morfologia e Função dos Mitos. In **Tratado de História das Religiões**. Pref. Georges Dumézil; trad. Fernando Tomaz, Natália Nunes. 5ª ed. Porto : Asa, 2004. ISBN 972-41-3702-3. capítulo XII, p. 507-538.

ÉNARD, Mathias - **Fala-lhes de Batalhas, de Reis e de Elefantes**. Trad. de Pedro Tamen. 1ª ed. Lisboa : D. Quixote, 2013. ISBN 978-972-20-5174-3.

EURÍPEDES – **As Bacantes**. Trad. introd. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 2ª ed. Lisboa : Edições Setenta, 1998. ISBN 972-44-0853-1.

— **Íon**. Trad. introd. e notas de Frederico Lourenço. Lisboa : Colibri, 1994. ISBN 972-8047-83-5.

FAXON, Alicia Craig - Femme Fatal. In ROBERTS, Helene E., ed. - **Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art**. 1ª ed. Chicago; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. ISBN 1-57958-009-2. vol. I, p. 315-320.

— Metamorphosis. vol II, p. 591-596.

FREUD, Sigmund - Medusas's Head. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy, eds. - **The Medusa Reader**. 1ª ed. New York and London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-90099-9. p. 84.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise – The Gorgon, Paradigm of Image Creation. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy, eds. - **The Medusa Reader**. New York and London : Routledge, 2003, ISBN 0-415-90099-9. p. 262-266.

— Andrómeda et la naissance du corail. In GEORGOUDI, Stella ; VERNANT, Jean-Pierre, eds. - **Mythes Grecs au Figuré, de l'Antiquité au Baroque**. 1ª ed. Paris : Gallimard, 1996. ISBN 2-07-73910-4. p. 135-165.

GALVÃO, Rosa Maria, coord – **Normas Portuguesas de Documentação e Informação**. Lisboa : Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto Português da Qualidade, 2010. ISBN 9789725654576. (Livro consultado)

GIL, José - **Monstros**. 1ª ed. Lisboa : Quetzal Editores, 1994. ISBN 972-564-189-2.

GOETHE, Johann Wolfgang Von - **Fausto**. Trad. introdução e glossário de João Barrento; imagens de Ilda David. 1ª ed Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1999. ISBN 972-708-555-5.

GOMBRICH, Ernst Hans - **Uma Pequena História do Mundo**. Trad. Raquel Mouta. Lisboa : Tinta-da-China, 2009. ISBN 978-972-8955-90-8.

GOMES, Manuel João - **Almanaque dos espelhos : variações narcísicas sobre temas de Ovídio, Hoffmann, Chamisso, Ricardo Reis, Lewis Carrol, Álvaro de Campos, Nerval, Wenceslau de Moraes, Borges e Maupassant**. Lisboa : & Etc, 1980.

GRAVES, Robert – Perseu. In **Os Mitos Gregos**. Trad. de Fernanda Branco. 3ª ed. Lisboa : Edições D. Quixote, 2004. ISBN 972-20-2740-9. p. 243-250.

GREGORY, Richard - **Mirrors in Mind**. Oxford ; New York ; Heidelberg : W. F. Freeman, cop. 1997. ISBN 0-7167-4511-9.

GRIMAL, Pierre – **A Mitologia Grega**. Trad. e pref. De Victor Jabouille. 3ª ed. Mem Martins : Europa-América, 2005. ISBN 972-102661-1.

— **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Coord. da ed. port. Victor Jabouille. 5ª ed. Lisboa : Difel, 2009. Lisboa : Difel, 1992. ISBN 978-972-29-0929/09. (Livro consultado)

HELDER, Herberto - **Servidões**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2013. ISBN 978-972-37-1696-2.

HESÍODO - Teogonia. In **Teogonia : Trabalhos e Dias**. Pref. de Maria Helena da Rocha Pereira; introd., trad., e notas de Ana Elias Pinheiro, José Ribeiro Ferreira. Lisboa : INCM, 2003. ISBN 972-27-1391-4. p. 25-73.

HOMERO - **Ilíada**. Trad. e notas de Frederico Lourenço. 1ª ed. Lisboa : Livros Cotovia, 2005. ISBN 972-795-118-X.

— **Odisseia**. Trad. e notas de Frederico Lourenço. 2ª ed. Lisboa : Livros Cotovia, 2003. ISBN 972-795-060-4.

KERÉNYI, Carl – Perseus. In **The Heroes of the Greeks**. 2ª ed. London : Thames & Hudson, 1997. ISBN 0-500-27049-X. p. 45-58.

KITTO, H. D. - Homero. In **Os Gregos**. Trad. de José Manuel Coutinho e Castro. 3ª ed. Coimbra : Arménio Armado, 1990. p. 75-106.

KRISTEVA, Júlia - Qui est Meduse? In NAPOLÉON, Aile, ed. lit. - **Visions Capitales**. Paris : Parti Pris, 1998. Obra publicada por ocasião da exposição

organizada e patente no Musée du Louvre, de 27 de Abril a 27 de Julho de 1998. ISBN 2-7118-3668-1. p.35-49.

KUBLER, George – **A Forma do Tempo : observações sobre a história dos objectos**. Tradução de José Vieira de Lima. 3ª ed. Lisboa : Vega, 1998. ISBN 972-699-236-2.

LISPECTOR, Clarice - **Água Viva**. Lisboa : Relógio D'Água, 2012. ISBN 978-989-641-284-5.

LOURENÇO, Frederico – Dois Poemas de Autor Anónimo: A Ilíada e a Odisseia. In **Novos Ensaio Helénicos e Alemães**. 1ª ed. Lisboa : Cotovia, 2008. ISBN 978-972-795-253-3. p. 11-25.

— **Grécia Revisitada : Ensaio sobre Cultura Grega**. 3ª ed. Lisboa : Cotovia, 2006. ISBN 972-795-092-2.

LOVECRAFT, H.P. - **O Terror Sobrenatural na Literatura**. Trad. de Ana Magalhães, Daniel Seabra Lopes. 1ª ed. Lisboa : Vega, 2006. Coleção Passagens, 40. ISBN 972-699-852-2.

LUCANO - Pharsalia. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy, eds. - **The Medusa Reader**. New York and London : Routledge, 2003, ISBN 0-415-90099-9. p. 41-43.

LUCIANO DE SAMÓDATA - The Hall. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy, eds. - **The Medusa Reader**. New York and London : Routledge, 2003. ISBN 0-415-90099-9. p. 43.

MABILLE, Pierre - Miroirs. Minotaure. Paris. 11 (1938) 14-16.

MAIA, Tomás – **Assombra : Ensaio sobre a Origem da Imagem**. 1ª ed. Lisboa : Assírio e Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-1359-6.

MAILLET, Arnaud - **The Claude Glass : Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art**. New York : Zone Books, 2004. 1-890951-47-1.

MANGUEL, Alberto - **No Bosque do Espelho**. Trad. de Margarida Santiago. Alfragide : D. Quixote, 2009. ISBN 978-972-20-3833-1.

MEDEIROS, Margarida - O Corpo Não-Reconhecido: Narciso. In **Fotografia e Narcisismo : o Auto-Retrato Contemporâneo**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2000. ISBN 972-37-0606-7. p. 61-66.

MENDONÇA, José Tolentino - **Baldios**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1999. ISBN 972-37-0542-7.

MERLEAU-PONTY - **O Olho e o Espírito**. Pref. de Claude Lefort. [Lisboa] : Vega, 1992. Passagens, 9. ISBN 972-699-352-0.

MILLER, Jonathan - **On Reflection**. London : National Gallery, 1998. ISBN 0-300-07713-0.

MONTAIGNE – Dos Livros. In **Ensaio : antologia**. Introd., trad. e notas de Rui Bertrand Romão; pinturas de Pedro Calapez. Lisboa : Relógio D'Água, 1998. ISBN 972-708-505-9. p. 183-197.

OLENDER, Maurice - Aspects of Baubo: Ancient Texts and Contexts. In ZEITLIN, Froma ; HALPERIN, David M., eds. - **Before Sexuality : The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World**. Princeton : Princeton University Press, 1990, ISBN 0-691-00221-5. p. 83-113.

OVÍDIO – **Metamorfoses**. Trad. e introd. de Paulo Farmhouse Alberto. 1ª ed. Lisboa : Livros Cotovia, 2007. ISBN 978-972-795-206-9.

— **Arte de Amar**. Trad., introd. e notas de Carlos Ascenso André. 2ª ed. Lisboa : Livros Cotovia, 2006. ISBN 972-795-153-8.

PENDERCRIST, Mark - **Mirror, Mirror : A History of the Human Love Affair with Reflection**. New York : Basic Books, 2003. ISBN 0-465-05470-6.

PEREIRA, Alexandre ; POUPA, Carlos, eds. – A norma portuguesa. In **Como Escrever uma Tese Monografia ou Livro Científico usando o Word**. 5ª ed. Lisboa : Edições Sílabo, 2012. ISBN 978-972-618-691-5. p. 64-74.

PESSOA, Fernando - **Livro do Desassossego : composto por Bernardo Soares, ajudante de Guarda-Livros na cidade de Lisboa**. Ed. de Richard Zenith. 4ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2011. ISBN 978-972-37-1121-9.

PÍNDARO – XII Ode Pítica, para Midas de Agrigento, Vencedor a Concurso de Flauta. In **Píndaro: Odes Píticas**. Trad. e notas de António de Castro Caeiro. 1ª ed. Lisboa : Prime Books, 2006. ISBN 972-8820-83-6. p. 139.

— Xª Ode Nemeia. In **Sete Odes de Píndaro**. Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 1ª ed. Porto : Porto Editora, 2003. ISBN 972-0-45003-7. p. 105-111. Comentário da tradutora p. 113-116.

PLATH, Sylvia – Perseus: The Triumph of Wit over Suffering. In GARBER, Marjorie ; VICKERS, Nancy, eds. - **The Medusa Reader**. New York and London : Routledge, 2003, ISBN 0-415-90099-9. p. 100.

— Mirror. In **Crossing the Water**. 1ª ed. New York : Harper & Row, 1971. ISBN 0-06-090789-4. p. 34.

QUEVEDO, Francisco de - O Relógio de Areia. In **Antologia da Poesia Espanhola do « siglo de oro »**. Selec., trad., prolog. e notas de José Bento. Lisboa : Assírio & Alvim, 1993. ISBN 972-37-0183-9. vol II, p. 273-274.

QUIGNARD, Pascal – **As Sombras Errantes : Último Reino**. Trad. de Maria da Piedade Ferreira. 1ª ed. Lisboa : Gótica, 2003. ISBN 972-792-084-5.

RAMÓN RIBEYRO, Julio – **Prosas Apátridas**. Trad. de Tiago Szabo. 1ª ed. Lisboa : Edições Ahab, 2011. ISBN 978-989-97228-1-1.

RILKE, Rainer Maria – **Os Sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke**. Trad. de Vasco Graça Moura. 1ª ed. Lisboa : Quetzal, 1994. ISBN 972-564-212-0.

— **As Elegias de Duíno**. Trad. de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa : Assírio & Alvim, 1993. ISBN 972-37-0341-6.

ROCHE, Serge - **Mirrors in Famous Galleries and Collections**. Paris : Gerald Duckworth & Co Ltd, 1957.

SAGROSKE, Michael - La Méduse Dans L 'Oeuvre de Fernand Khnopff. In LEEN, Frederik, coord. – **Fernand Khnopff, 1858-1921**. Bruxelles : Musées Royaux des Beaux-Arts, 2004. ISBN 90-76704-42-2. p. 53-63.

SEBALD, W. G. – **Os Anéis de Saturno : Uma Romagem Inglesa**. Trad. de Telma Costa. Lisboa : Editorial Teorema, 2006. ISBN 972-695-689-7.

— **Os Emigrantes : quatro contos longos**. Tradução de Telma Costa. Lisboa : Teorema, 2005. ISBN 972-695-639-0.

SERRA, José Pedro - Conhecimento e Ignorância. In Pensar o Trágico : Categorias da Tragédia Grega. Lisboa : [s.n.], 1998. 360 p. Tese de Doutoramento em Cultura Clássica, Universidade de Lisboa. cap. VII, p. 315-326.

SHEFER, Elaine - Mirror/Reflection. In ROBERTS, Helene E., ed. - **Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art**. 1ª ed. Chicago; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. ISBN 1-57958-009-2. vol. II, p. 597-608.

SIEBERS, Tobin - Medusa. In **The Mirror of Medusa**. Christchurch, New Zeland : Cybereditions Corporation, 2000. ISBN 1-877275-08-5. p. 31-56.

SONTAG, Susan - **Ensaio sobre Fotografia**. Trad. de José Afonso Furtado. 1ª ed. Lisboa : Quetzal, 2012. ISBN 978-989-722-058-6.

STEINER, George - **Antígonas : A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais**. Trad. de Miguel Serras Pereira. 2ª ed. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1995. ISBN 972-708-266-1.

TAVARES, Gonçalo M. - **Breves Notas sobre o Medo**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2007. ISBN 978-972-708-972-0.

VERNANT, Jean-Pierre ; DETIENNE, Marcel - L'Oeil de Bronze. In **Les Ruses de L'intelligence : La mètis des Grecs**. [Paris] : Flammarion, 1974. ISBN 978-2-0812-1482-8. p. 169-177.

VERNANT, Jean-Pierre - **O Universo, Os Deuses, Os Homens**. Trad. Magda Bigotte. 1ª ed. Lisboa : Publicações D. Quixote, 2000. ISBN 972-20-1835-3.

— A Figura dos Deuses I: Górgona. In **Figuras, Ídolos, Máscaras**. Trad. de Telma Costa. Lisboa : Teorema, 1993. ISBN 972-695-175-5. p. 69-103.

— Death in the Eyes: Gorgo, Figure of the Other. In **Mortals and Immortals : collected essays**. 1ª ed. Princeton : Princeton University Press, 1992. ISBN 0-691-01931-2. p. 111-138.

— **O Mito e a Religião na Grécia Antiga**. Trad. Telma Costa. 1ª ed. Lisboa : Teorema, 1991. ISBN 972-695-140-2.

— **Origens do Pensamento Grego**. Trad. Manuela Torres. 1ª ed. Lisboa : Teorema, 1987.

— Au miroir de Méduse. In **L'Individu, la mort, L'amour : Soi-même et l'autre en Grèce ancienne**. 1ª ed. France : Gallimard, 1987. ISBN 2-07-032922-4. p. 117-129.

WHITMAN, Walt – When I Heard the Learn'd Astronomer. In **Walt Whitman : The Complete Poems**. London : Penguin, 1989. ISBN 0-14-042222-6. p. 298.

ZIVKOVIC, Zoran – **A Biblioteca**. Trad. Arijana Medvedec. Lisboa : Cavalo de Ferro, 2010. ISBN 978-989-623-137-8.

ZWEIG, Stefan - Prefácio. In **O Combate com o Demónio : Holderlin, Kleist, Nietzsche**. Trad. de José Miranda Justo. 1ª ed. Lisboa : Antígona, 2004. ISBN 972-608-169-6. p. 7-23.

No Espelho de Ulisses

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – Odysseus /Persona. In **Dual**. Ilust. Arpad Szenes. 3ª ed. Lisboa : Edições Salamandra, 1986. p. 57.

— Os Espelhos. In **Geografia**. 2ª ed. Lisboa : Ática, [D.L. 1972]. p. 61.

ARISTÓFANES - **As Mulheres que Celebram as Tesmofórias**. 2ª ed. Coimbra : Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Classicos e Humanísticos da Universidade, 1988.

BESPALOFF, Rachel - **Sobre a Ilíada**. Trad. de Filipe Jarro. 1ª ed. Lisboa : Cotovia, 2004. ISBN 972-795-123-6.

BLUNDELL, Sue - Women in the poems of Homer. In **Women in Ancient Greece**. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1995. ISBN 0-674-95473-4. p. 47-57.

BORGES, Jorge Luis - Arte Poética. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. 1ª ed. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-347-2. vol. II, p. 219.

CALVINO, Italo – Os níveis da realidade na literatura. In **Ponto Final : Escritos sobre Literatura e Sociedade**. Trad. de José Colaço Barreiros. 1ª ed. Lisboa : Teorema, 2003. ISBN 972-695-547-5. p. 376-391.

— As Odisseias na Odisseia. In **Porquê Ler os Clássicos**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa : Teorema, 2002. ISBN 978-972-695-882-6. p. 15-21.

— O espelho, o alvo. In **A Memória do Mundo**. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa : Teorema, 1996. ISBN 972-695-241-7. p. 213-229.

CANTARELLA, Eva - Greece. In **Pandora's Daughters : The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity**. 1ª ed. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1987. ISBN 0- 8018-3385-X. p. 1-98.

CARSON, Anne - Putting Her in Her Place: Woman, Dirt and Desire. In **Before Sexuality : The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World**. Princeton : Princeton University Press, 1990. ISBN 0-691-00221-5. p. 135-169.

CAVAFY, Constantino - Ítaca. In **90 e Mais Quatro Poemas**. Pref. coment. e notas de Jorge de Sena. 2ª ed. Coimbra : Centelha, 1986. p. 44-45.

CITATI, Pietro - **Ulisses e a Odisseia : a Mente Colorida**. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 1ªed. Lisboa : Cotovia, 2005. ISBN 972-795-120-1.

CONGDON, Leonore O'Keen - **Caryatid Mirrors of Ancient Greece**. 1ª ed. Mainz : Von Zabern, 1981. ISBN 978-380-530-245-6.

CORREIA, Hélia – **Desmesura : Exercício com Medeia**. Lisboa : Relógio d'Água, 2006. ISBN 972-708-913-5.

— **Rancor : Exercício sobre Helena**. 1ª ed. Lisboa : Relógio d'Água, 2000. ISBN 972-708-576-8.

— **Perdição : Exercício sobre Antígona**. 1ª ed. Lisboa : Dom Quixote, 1991. ISBN 972-20-0963-X.

COSTA, Victor, coord. - **O Espelho de Ulisses I**. S. João da Madeira : Centro de Arte, 2005. Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Centro de Arte S. João da Madeira, Nov. de 2005.

DREYFUS, Hubert, KELLY, Sean Dorrance – O Politeísmo de Homero. In **Um Mundo Iluminado : Uma leitura dos clássicos à procura de um sentido num mundo secular**. Trad. de Francisco Gonçalves. 1ª ed. Alfragide : Lua de Papel, 2011. ISBN 978-989-23-1587-4. cap. 3, p. 73-103.

ÉSQUILO - **Oresteia : Agamémnon : Coéforas : Euménides**. Trad. de Manuel de Oliveira Pulquério. 2ª ed. Lisboa : Edições 70, 1992.

EURÍPEDES – **Hipólito**. Trad., introd. e notas de Frederico Lourenço. 1ª ed. Lisboa : Colibri, 1993. ISBN 972-8047-22-3.

— **Medeia**. Coimbra : [s.n.], 1955.

GOLDHILL, Simon – **Amor, Sexo e Tragédia : A Contemporaneidade do Classicismo**. Trad. de Maria da Graça Lima Gomes. 1ª ed. Lisboa : Alêtheia Editores, 2004. ISBN 989-622-033-6.

— The poet hero: language and representation in the Odyssey. In **The Poet's Voice : essays on Poetics and Greek Literature**. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. ISBN 0-521-39062-1. p. I-68.

GRAVES, Robert – As deambulações de Ulisses; O regresso de Ulisses. In **Os Mitos Gregos**. Trad. de Fernanda Branco. 3ª ed. Lisboa : Edições D. Quixote, 2004. ISBN 972-20-2740-9. p. 726-743 e 743-750.

LEWIS, Sian - The Women's Room. In **The Athenian Woman : An iconographic handbook**. 1ª ed. London and New York : Routledge, 2002. ISBN 0-415-23234-1. p. 130-171.

LISSARRAGUE, François - A Figuração das Mulheres. In DUBY, Georges ; PERROT, Michelle, ed. lit. - **História das Mulheres no Ocidente**. Trad. de Helena da Cruz Coelho, Irene Vaquinhas, Leontina Ventura, Guilhermina Mota. 1ª ed. Porto : Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0314-4. vol I: a antiguidade, p. 203-271.

LISSARRAGUE, François ; FRONTISI-DUCROUX, Françoise - From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac Excursion Through the "Anakreontic" Vases. In **Before Sexuality : The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World**. Princeton : Princeton University Press, 1990. ISBN 0-691-00221-5. p. 211-256.

LORAU, Nicole – **As Mães de Luto**. Trad. Maria Cristina Pimentel. 1ª ed. Lisboa : Edições Cosmos, 1994. ISBN 972-8081-32-4.

— O que é uma Deusa? In DUBY, Georges, PERROT ; Michelle, ed. lit. - **História das Mulheres no Ocidente**; trad. de Helena da Cruz Coelho, Irene Vaquinhas, Leontina Ventura, Guilhermina Mota. 1ª ed. Porto : Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0314-4. vol I: a antiguidade, p. 30-75.

— **Les Expériences de Tiresias : Le féminin et l'homme Grec**. 1ª ed. Paris : Éditions Gallimard, 1989. ISBN 2-07-071700-3.

MENDONÇA, José Tolentino - **Perdoar Helena**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2005. ISBN 972-37-0997-X.

O'HEAR, Anthony - Homero. In **Os Grandes Livros : da Ilíada e da Odisseia, do Fausto de Goethe aos Lusíadas, uma viagem pelos 2500 anos da literatura clássica**. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa : Alêtheia Editores, 2008. ISBN 978-989-622-173-7. p. 21-63.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha – **Hélade : antologia da cultura grega**. 10ª ed. Lisboa : Guimarães Editores, 2009. ISBN 978-972-665-625-8. (Livro consultado).

— A teia de Penélope. In OLIVEIRA, Francisco de, coord. - **Penélope e Ulisses**. Coimbra : Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 2003. ISBN 972-98142-1-X. p. 11-24.

— Os Poemas Homéricos. In **Estudos de História da Cultura Clássica**. 6ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. p. 47-139.

— **O Herói Épico e o Herói Trágico**. Lisboa: [s.n.], 1985-1986. Comunicação apresentada à Classe de Letras.

— **O Conceito de Poesia na Grécia Arcaica**. Coimbra : Instituto de Estudos Clássicos, 1962.

PIÑON, Nélide - **Aprendiz de Homero**. Rev. Pedro Ernesto Ferreira. 1ª ed. Lisboa : Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2010. ISBN 978-989-644-100-5.

PLINY THE ELDER - Apollodorus, Zeuxis and Parrhasius. In **Natural History : a Selection**. England : Penguin Books, 1991. ISBN 0-140-44413-0. p. 330.

PLUTARCO - **A Coragem das Mulheres : Plutarco**. Trad. de Maria do Céu Fialho, Paula Barata Dias e Cláudia Cravo da Silva. 1ª ed. Coimbra : Minerva, 2001. ISBN 972-798-0001-5.

SAFO - **Poemas e Fragmentos de Safo**. Trad. de Eugénio de Andrade. 5ª ed. Porto : Fundação Eugénio de Andrade, 1995.

SAVATER, Fernando - **Criaturas do Ar**. Trad. de Miguel Serras Pereira. 1ª ed. Porto : Ambar, 2007. ISBN 978-972-43-1164-7.

SISSA, Giulia – Filosofias de Género: Platão, Aristóteles e a Diferença dos sexos. In DUBY, Georges ; PERROT, Michelle, ed. lit. - **História das Mulheres no Ocidente**; trad. de Helena da Cruz Coelho, Irene Vaquinhas, Leontina Ventura, Guilhermina Mota. 1ª ed. Porto : Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0314-4. vol I: a antiguidade, p. 79-123.

SNELL, Bruno - A Conceção do Homem em Homero. In **A Descoberta do Espírito : As Origens do Pensamento Europeu na Grécia**. Trad. de Artur Morão. 2ªed. Lisboa : Edições 70, 2003. ISBN 972-44-1135-4. p. 19-46.

SÓFOCLES – Antígona ; Ájax ; Rei Édipo. Lisboa : Verbo, [D. L. 1970]

TAPLIN, Oliver - Homer. In BOARDMAN, John, GRIFFIN, Jasper, MURRAY, Oswyn (ed. lit.) - **The Oxford History of the Classical World**. Oxford : Oxford University Press, 1986. ISBN 978-01-9872-1. p. 50-73.

TENNYSON, Alfred - Ulysses. In **Poems**. 1ª ed. London : Edward Moxon, 1863. p. 265-267.

VERNANT, Jean-Pierre ; FRONTISI-DUCROUX, Françoise – **Dans L 'Œil du Miroir**. Paris: Editions Odile Jacob, 1997. ISBN 2-7381-0497-5.

VIDAL-NAQUET, Pierre - **O Mundo de Homero**. Trad. de Conceição Moreira, Fátima Costa e Telma Costa. 1ª ed. Lisboa : Teorema, 2002. ISBN 972-695-484-3.
— A Grécia Antiga: Civilização. In RICOEUR, Paul, ed. - **Grécia e Mito**. Trad. de Leonor Rocha Vieira. 1ª ed. Lisboa : Gradiva, 1988. parte III, p. 61-93.

VILLARD, François - **Les Vases Grecs**. Paris : Presses Universitaires de France, 1956.

WASOWICZ, Aleksandra - Miroir ou quenouille? La représentation des femmes dans la céramique attique. In MACTOUX, Marie-Madeleine ; GENY, Evelyne, eds. - **Mélanges Pierre LÉVÊQUE**. Paris: Besançon, 1989. Anthropologie et société. ISBN 9782251603773. Tome II, p. 413-438.

YOURCENAR, Marguerite - **Memórias de Adriano : seguido de apontamentos sobre as memórias de Adriano**. Trad. de Maria Lamas. 14ª ed. Lisboa : Ulisseia, 2004. ISBN 972-568-469-9.

ZEITLIN, Froma I. - Playing the Other: Theater, Theatricality, and the feminine in Greek Drama. In **Playing the Other : Gender and Society in Classical Greek Literature**. Chicago : The University of Chicago Press, 1996. ISBN 0-226-97922-9. p. 341-374.

O Espelho Intacto de Luís XIV

BENTHAM, Jeremy – **Panopticon : or, The Inspection House**. [S.I.] : Dodo Press, 2008. ISBN 978-1-4099-5202-2.

BORGES, Jorge Luis – **História Universal da Infâmia**. Trad. José Bento. Lisboa : Assírio e Alvim, 1982. Coleção Gato Maltês. ISBN 972-37-0350 -5.

BOTTINEAU, Yves – **Versailles : Miroir des Princes**. Paris : Arthaud, 1989. ISBN 2-7003-0747-X. (Livro consultado)

CALDERÓN DE LA BARCA - **O Grande Teatro do Mundo de Calderón de la Barca**. Revista, prefaciada e anotada por Paulo Quintela. Coimbra : Teatro dos Estudantes da Universidade, 1945.

CORREIA, Natália - Introdução à Poesia Barroca Portuguesa. In **Antologia da Poesia do período Barroco**. Lisboa : Moraes Editores, 1982, p. 7-36.

DELEUZE, Gilles - **Le Pli : Leibniz et le Baroque**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988. ISBN 978-2-7073-1182-5.

DIAS, Emilio Orozco - Introducción al Barroco: De lo aparente a lo profundo. In **Manierismo Y Barroco**. Madrid : Cátedra, 1975. ISBN 84-376-0044-8. p. 21-61.
— La Vida Pública Y de La Corte Y La Fiesta Teatral; La Actuación en la Vida como Personaje Teatral. In **El Teatro Y la Teatralidad del Barroco : Ensayo de Introducción al Tema**. Barcelona: Planeta, 1969. p. 89-107 e 104-118.

D´ORS, Eugenio - **O Barroco**. Trad. de Luís Alves da Costa. Lisboa : Vega, D.L. 1990. ISBN 972-699-238-9.

FOUCAULT, Michel - Les Moyens Du Bon Dressement. In **Surveiller et Punir : La Naissance de la Prison**. Paris : Gallimard, 1975. ISBN 978-2-07-072968-5. capítulo II, p. 200-264.

GRACIÁN, Baltasar - **Oráculo Manual y arte de Prudencia**. Madrid : Jura, 1954.

HAUSER, Arnold - **O Conceito de Barroco**. Pref. de Dagoberto Markl ; Berta Mendes, Antonino de Sousa e Alberto Candeias, trad. Lisboa : Vega, 1997. ISBN 972-699-512-4.

HERKENHOFF, Paulo - Brazil: The Paradoxes of an Alternate Baroque. In ARMSTRONG, Elizabeth ; ZAMUDIO-TAYLOR, Victor, eds. - **Ultra Baroque : Aspects of Post Latin American Art**. California : Museum of Contemporary Art of San Diego, 2001. ISBN 0-934418-56-X. p. 127-139.

KANTOROWICZ, Ernst H. – The Problem: Plowden’s Reports; The Shakespeare: King Richard II. In **The Kings Two Bodies : A Study in Mediaeval Political Theology**. 7ª ed. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1997. ISBN 0-691-01704-2. parte I e II, p. 7- 23 e 24-41.

MARAVALL, José António - Novidade, Invenção, Artífício (Papel Social do Teatro e das Festas). In **A Cultura do Barroco**. Trad. de Henrique Ruas. Lisboa : Instituto Superior de Novas Profissões, 1997. ISBN 972-9225-14-1. p. 301-329.

PERNIOLA, Mario – **Enigmas : O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte**. Trad. de Catia Benedetti. Venda Nova : Bertrand, 1994. ISBN 972-25-0762-1.

ROSSELLINI, Roberto – **La Prise de Pouvoir Par Louis XIV** [Registo vídeo]. Realização de Roberto Rossellini e argumento de Philippe Erlanger e Jean Gruault. [France] : Institut national de l’audiovisuel, 1966. 1 DVD vídeo (94 min.) cor. Restaurado em 2008 por Criterion Collection.

ROUSSET, Jean - **La Littérature de L’Âge Baroque en France : Circé et le Paon**. 3ª reimp. Paris : José Corti, 1954. p. 7-31 e 177-250.

SENECA, Lucius Annaeus - On...Fires. In **Natural Questions**. Trad. Harry M. Hine. Chicago : The University of Chicago Press, 2010. ISBN 0-226-74838-3. livro I, p. 136-162.

STAROBINSKI, Jean - **D’Artifices en Edifices ou le parcours sensible à travers les artifices des édifices renaissants, maniéristes, baroque et rococo**. Genève : Le Septième Fou, 1985. ISBN 2-88174-002-2.

TAVARES, Domingos - Teatro do Mundo. In **Francesco Borromini : Dinâmicas da Arquitectura**. 1ª ed. [Porto] : Dafne, Sebentas de História da Arquitectura Moderna, 2004. p. 47-61.

VIEIRA, Padre António - Sermão do Demónio Mudo. In PIMENTEL, Manuel Cândido, ed. lit. ; Arnaldo Espírito Santo, Maria Pimentel e Ana Paula Banza, co-aut. - **Sermão de S. António aos Peixes, Sermão do Sexagésimo, Sermão do**

demónio Mudo. [Lisboa] : Associação das Universidades de Língua Portuguesa, D. L. 2008. ISBN 978-989-95425-7-0. p. 79-119.

WÖLFFLIN, Heinrich - **Renacimiento y Barroco.** 1ª ed. Paris : Paidós, 1986. ISBN 84-7509-350-7.

O Espelho e o Tempo

ARIÈS, Philippe - Omnia Vanitas. In **Images of Man and Death.** Cambridge, Massachusetts and London : Harvard University Press, 1985. ISBN 9780674444102. p. 176-211.

BAL, Mieke – Sticky Images: the foreshortening of time in an art of duration. In GILL, Carolyn Bailey, ed. – **Time and the Image.** 1ª ed. Manchester, New York : Manchester University Press, 2000. ISBN 0-7190-5814-7. p. 79-99.

BORGES, Jorge Luis - O Tempo. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas.** 1ª ed. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-321-9. vol. IV, p. 208-216.

— Funes ou a Memória. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas.** 1ª ed. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-347-2. vol. I, p. 503-509.

CALLAHAN, John F. – Plato: Time, the Moving Image of Eternity. In **Four Views of Time in Ancient Philosophy.** 1ª ed. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1968. ISBN 0-8371-0337-1. p. 3-37.

CHENEY, Liana de Girolami – Vanity/ Vanitas. In ROBERTS, Helene E., ed. - **Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art.** 1ª ed. Chicago; London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. ISBN 1-57958-009-2. vol. II, p. 882-887.

DAMÁSIO, António - Uma Arquitectura para a Memória. In **O Livro da Consciência : A Construção do Cérebro Consciente.** Trad. Luís Miguel Oliveira Santos. 1ª ed. Lisboa : Círculo de Leitores, Temas e Debates, 2010. ISBN 978-989-644-120-3. capítulo 6, p. 167-195.

DETIENNE, Marcel, SISSA, Giulia - **Os Deuses da Grécia.** Trad. de Manuela Madureira. Lisboa : Presença, 1991. ISBN 972-23-1414-9.

DIDI-HUBERMAN, Georges - **Devant le Temps : Histoire de L'Art et Anachronisme des Images**. 1ª ed. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000. ISBN 978-2-7073-1726-1.

ECO, Umberto – Times. In LIPPINCOTT, Kristen, ed. - **The Story of Time**. London: Merrell Hoberton Publishers : National Maritime Museum, 1999. ISBN 1-85894-072-9. p. 10-15.

— O Tempo da Arte. In **Os Espelhos e Outros Ensaio**s. Trad. de Helena Domingos e João Furtado. 1ª ed. Lisboa : Difel, 1989. p. 133-143.

FIALHO, Maria do Céu - O véu do tempo e a luz da lira: *Olímpica II*. In LOURENÇO, Frederico, org. - **Ensaio**s Sobre Píndaro. 1ª ed. Lisboa : Cotovia, 2006. ISBN 978-972-795-188-8. ponto 2, p. 35-45.

GALISON, Peter - O Lugar do Tempo. In **Os Relógios de Einstein e os Mapas de Poincaré : Impérios do Tempo**. Trad. de Nuno Garrido de Figueiredo, 2005. 1ª ed. Lisboa : Gradiva, 2005. ISBN 989-616-014-7.

GANTES, Manuel – Vanitas : A Memória de Tempo na Pintura. Lisboa : [s.n.], 2003. Tese de Mestrado em Pintura sob a orientação do Professor Pedro Saraiva e co-orientação do Professor Thierry de Duve, Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

GASKEL, Ivan – The Image of Vanitas: Efforescence and Evanescence. In LIPPINCOTT, Kristen, ed. - **The Story of Time**. London: Merrell Hoberton Publishers : National Maritime Museum, 1999. ISBN 1-85894-072-9. p. 186-189.

GRIMAL, Pierre - Crono. In **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Coord. da ed. portuguesa Victor Jabouille. 5ª ed. Lisboa : Difel D.L. 2009. ISBN 978-972-29-0926/09. p. 105.

HATHERLY, Ana - Representação do tempo na idade Barroca. In **O Ladrão Cristalino**. 1ª ed. Lisboa : Cosmos, 1997. ISBN 972- 762- 042-6. p. 91-104.

HAWKING, Stephen - **Breve História do Tempo**. Trad. de Maria Alice Gomes da Costa. 6ª ed. Lisboa : Gradiva, 2004. ISBN 972-662-010-4.

HERKENHOFF, Paulo ; MARCOCI, Roxana, co-aut. ; BASILIO, Miriam, co-aut. - **Tempo**. New York : The Museum of Modern Art, cop. 2002. ISBN 0-87070-686-1.

KLEIN, Étienne – **O Tempo : de Galileu a Einstein**. Trad. Eduardo dos Santos. 1ª ed. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2007. ISBN 978-989-8010-79-7.

— **Einstein + 6 : a Revolução**. Trad. de Tiago Marques. 1ª ed. Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2007. ISBN 978-989-8010-93-3.

KUBLER, Georges - **A Forma do Tempo : Observação sobre as histórias dos objectos**. Trad. José Vieira de Lima. 3ª ed. Lisboa : Vega, 1998. ISBN 972-699-236-2.

LAURIOZ, Hubert – Espelho. In **Dicionário de Superstições : Origens, Símbolos, Segredos**. Trad. Isabel St. Aubyn. 1ª ed. Lisboa : Temas e Debates, 1999. ISBN 972-759-172-8. p. 107.

LODERMEYER, Peter ; DE JONGH, Karlyn ; GOLD, Sarah, eds. – **Personal Structures : Time. Space. Existence**. Germany : DuMont Buchverlag, 2007. ISBN 978-3-8321-9279-2.

LYOTARD, Jean-François – O tempo, hoje ; O instante, Newman. In **O Inumano : Considerações sobre o Tempo**. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 1ª ed. Lisboa : Estampa, 1990. ISBN 972-33-0761-8. p. 65-83 e 85-94.

MORGAN, Jessica ; MUIR, Gregor, eds. – **Time Zones : Recent Film and Video**. London : Tate Publishing, cop. 2004. ISBN 1-85437-549-01. (Livro consultado).

MUÑOZ, Oscar ; Museo Extremeno e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, Espanha), ed. lit. ; Jiménez, Carlos, co-aut. - **Oscar Muñoz : Documentos de la Amnesia**. Badajoz : MEIAC, D. L. 2009. ISBN 978-84-612-6728-E.

PANOFSKY, Erwin - O Pai Tempo. In **Estudos de Iconologia : Temas Humanísticos na Arte do Renascimento**. Trad. de Olinda Braga de Sousa. 1ª ed. Lisboa : Estampa, 1986. ISBN 972-331-018-X. p. 69-89.

RAVENAL, John B. ; Virginia Museum of Fine Arts, ed. lit. ; Rumsey, Monica, ed. lit. – **Vanitas : Meditations on Life and Death in Contemporary Art**. Richmond : Virginia Museum of Fine Arts, 2000. ISBN 0-917-046-55-2.

SALLIS, John – Time and Image. In GILL, Carolyn Bailey, ed. – **Time and the Image**. 1ª ed. Manchester, New York : Manchester University Press, 2000. ISBN 0-7190-5814-7. p. 11-20.

SANTO AGOSTINHO - O Homem e o Tempo. In **Confissões**. Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio Pina. 6ª ed. Porto : Livraria Apostolado da Imprensa, 1958. livro XI, p. 295-327.

SHEFER, Elaine - Mirror/Reflection. In ROBERTS, Helene E., ed. - **Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art**. 1ª ed. London : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998. ISBN 978-157-958-0094. vol. II, p. 587-608.

SILVERSTEIN, Shel - **A Árvore Generosa**. Trad. de Miguel Gouveia. 3ª ed. Figueira da Foz : Bruaá Editora, 2009. ISBN 978-989-8166-00-5.

SWIFT, Jonathan - **As Viagens de Gulliver**. Trad. e pref. Luzia Maria Martins. 1ª ed. Lisboa : Editorial Presença, 1964.

VIDAL-NAQUET, Pierre – Divine Time and Human Time. In **The Black Hunter : Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World**. Trad. de Andrew Szegedy-Maszak. 1ª ed. London : The John Hopkins University Press, 1986. ISBN 0-8018-5951-4. parte I, p. 39-60.

YOURCENAR, Marguerite - O Tempo, esse grande escultor. In **O Tempo, esse Grande Escultor**. Trad. Helena Vaz da Silva. 5ª ed. Miraflores : Difel, 2001. ISBN 972-29-0562-7. p. 49-53.

ZAMBRANO, Maria - A Atemporalidade. In **Os Sonhos e o Tempo**. Trad. de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. 1ª ed. Lisboa : Relógio d'Água, 1994. ISBN 972-708-222-X. p. 55-90.

CAPÍTULO II

O Sonho de Platão

BLOOM, Harold - Os Gregos: a Disputa entre Platão e Homero. In **Onde Está a Sabedoria?**. Trad. de Miguel Serras Pereira. 1ª ed. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2008. Coleção Antropos. ISBN 978-989-641-052-0. primeira parte: o poder da sabedoria, ponto 2, p. 39-75.

BLUMENBERG, Hans – Light as a Metaphor for Truth at the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation (1957). In LEVIN, David Michael, ed. -

Modernity and the Hegemony of Vision. Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 1993. ISBN 978-0-520-07973-1. capítulo 1, p. 30-62.

— After the Absolutism of Reality. In **Work on Myth.** Trad. e notas de Robert M. Wallace. 2ª ed. Cambridge, Massachusetts and London : The MIT Press, 1990. ISBN 0-26252-133-4. part I, p. 3-33.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. – Controlo e Descontrolo do Imaginário. Comunicação e Sociedade. ISSN 1645-2089. 4 (2002) 49-72.

CACCIARI, Massimo – El Espejo de Platón ; Narciso, o de la Pintura. In **El Dios que baila.** Trad. de Virginia Gallo. 1ª ed. Buenos Aires, Barcelona, México : Paidós, 2000. ISBN 950-12-6517-X. p. 57-69 e 71-87.

CALASSO, Roberto - O Terror das Fábulas. In **Os Quarenta e Nove Degraus.** Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 1ª ed. Lisboa : Edições Cotovia, 1998. ISBN 972-8028-65-2. ponto 11, p. 99-112.

CANFORA, Luciano - **Um Ofício Perigoso : a Vida Quotidiana dos Filósofos Gregos.** Trad. Manuel Ruas. 1ª ed. Lisboa : Teorema, 2003. ISBN 972-695-546-7.

CASATI, Roberto – **Shadows : Unlocking Their Secrets, from Plato to Our Time.** 1ª ed. New York : Vintage Books, 2003. ISBN 0-375-70711-5.

COLLI, Giorgio - **La Naissance de la Philosophie.** Trad. do italiano de Patricia Farazzi. 1ª ed. Paris : Éditions de l'éclat, 2004. ISBN 2-84162-084-0.

CROSS, R. C., WOZLEY, A. D. - Sun, Line and Cave. In **Plato's Republic : A Philosophical Commentary.** 1ª ed. London : The MacMillan Press, 1964. ISBN 0-333-19302-4. capítulo 9, p. 196-230.

DE CRESCENZO, Luciano - O Mito da Caverna. In **História da Filosofia Grega a partir de Sócrates.** Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 1ª ed. Lisboa : Presença, 1988. p. 79-84.

DERRIDA, Jacques - La Pharmacie de Platon. In **La Dissémination.** 1ª ed. Paris : Éditions du Seuil, cop. 1972. ISBN 2-02-020623-4. p. 77-213.

GOMBRICH, E. H. – **Shadows : The Depiction of Cast Shadows in Western Art.** London : National Gallery Publications, 1995. ISBN 0-300-06357-1.

HAVELOCK, Eric - The Necessity of Platonism. In **Preface to Plato**. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts and London : The Belknap Press of Harvard University Press, 1963. ISBN 0-674-69906-8. parte dois, p. 197-275.

KEATS, John - Lamia. In BARNARD, John, ed. - **John Keats : The Complete Poems**. 2ª ed. London : Penguin Books, 1977. p. 414-433.

LICHTENSTEIN, Jacqueline - De La Toilette Platoniciene. In **La Couleur Éloquente : Rhétorique et Peinture à L'Âge Classique**. 2ª ed. Paris : Flammarion, 1999. ISBN 2-08-080099-X. p. 45-63.

MOLDER, Maria Filomena - Escutaríamos Nós um Carvalho ou uma Pedra, se eles Dissessem a Verdade? In Molder, Maria Filomena; Soares, Maria Luísa Couto (org. por) - **A Filosofia e o Resto : Um Colóquio**. Lisboa : Colibri, 1996. ISBN 972-8288-55-7. p. 77-87.

MURDOCH, Iris - **Acasto : dois diálogos platónicos**. Trad. de Maria Leonor Telles. 1ª ed. Lisboa : Edições Cotovia, 1990. ISBN 972-9013-13-6.

— **The Fire and The Sun : Why Plato Banished The Artists (Based Upon the Roman Lecture 1976)**. 1ª ed. Oxford : Clarendon Press, 1977. ISBN 0-19-824580-7.

PANOFSKY, Erwin - La Antigüedad. In **Idea : Contribución a la historia de la teoria del arte**. Trad. de Maria Teresa Pumarega. 1ª ed. Madrid : Cátedra, 1971. ISBN 84-376-0101-0. p. 17-33.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha - Projecção da Figura de Platão na Cultura Grega. In **Estudos de História da Cultura Clássica**. 8ª Ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, imp. 1998. ISBN 972-31-0799-6. vol. I, p. 485-495.

PESSOA, Fernando - A Passagem das Horas (fragmento). In **Poemas Escolhidos de Álvaro de Campos**. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2013. ISBN 978-972-37-1694-8. p. 85-90.

PIRANDELLO, Luigi - **Um, Ninguém e Cem Mil**. Trad. de Margarida Periquito. Lisboa : Cavalos de Ferro Editores, 2007. ISBN 978-989-623-041-8.

PLATÃO – **Fedro**. Introd., trad. e notas de José Ribeiro Ferreira. 2ª ed. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1595-6.

— **A República**. Introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 11ª edição. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2008. ISBN 978-972-31-0509-8.

PLOTNITSKY, Arkady - Conclusion: Without Absolutes. In PLOTNITSKY, Arkady, RAJAN, Tilottama (ed.) - **Idealism Without Absolutes : Philosophy and Romantic Culture**. 1ª ed. New York : State University of New York Press, 2004. ISBN 0-7914-6001-0. p. 241-251.

RUSSELL, Bertrand - A Utopia de Platão. In **História da Filosofia Ocidental**. Trad. de Vieira de Almeida. Lisboa : Círculo de Leitores, 1977. vol. I, p. 97-131.

SKILLEN, Anthony - Fiction Year Zero: Plato's Republic. The British Journal of Aesthetics. Oxford. ISSN 0007-0904. 32: 3 (1992) 201-208.

SLOTERDIJK, Peter - **Temperamentos Filosóficos : Um Breviário de Platão a Foucault**. Trad. de João Tiago Proença. Lisboa : Ed. 70, 2011. ISBN 978-972-44-1693-9.

TANIZAKI, Junichiro - **Elogio da Sombra**. Trad. Margarida Gil Moreira. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1999. ISBN 972-708-521-0.

TAVARES, Gonçalo M. - Platão. In **Biblioteca**. Porto : Campo das Letras, 2004. ISBN 972-610-799-7. p. 141.

VERNON, Mark – **Iplatão : Filosofia para o dia-a-dia**. Trad. de Artur Lopes Cardoso. Lisboa : Clube do Autor, 2011. ISBN 978-989-84522-0-7.

WEIL, Simone - **A Fonte Grega : Estudos sobre o pensamento e o espírito da Grécia**. Trad. de Filipe Jarro. 1ª ed. Lisboa : Livros Cotovia, 2006. ISBN 972-795-137-6.

YEATS, William Butler - Rosa Alchemica. In **Rosa Alchemica, As Tábuas da Lei, A Adoração dos Magos**. Trad. De Helena Cardoso. Lisboa : Roma Editora, Colecção Sopro, 2008. ISBN 978-989-8063-21-2. p. 15-91.

CAPÍTULO III

O Duplo

ALEXANDRE, António Franco – duplo. In **Uma Fábula**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2001. Colecção Serpente Emplumada. ISBN 972-37-0657-1. p. 31-46.

AMIS, Martin - **O Segundo Avião : 11 de Setembro: 2001-2007**. Trad. Jorge Pires. 1ª ed. Lisboa : Quetzal Editores, 2011. ISBN 978-972-564-964-0. p. 13-19.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – Deriva. In **Navegações**. Lisboa : Caminho, 2004. ISBN 972-21-1049-7. p. 30

ARNOLD, Carrie - Monkey in the Mirror: could rhesus macaques be self-aware? Scientific American Mind. [Em linha]. [Consultado a 2 de Outubro de 2013]. Artigo escrito em Março de 2011. Disponível em [www<url: http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=monkey-in-the-mirror](http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=monkey-in-the-mirror)

BAUDELAIRE, Charles - Edgar Poe, a sua vida e as suas obras ; Novas Notas sobre Edgar Poe. In **A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)**. Trad. Pedro Tamen. 1ª ed. Lisboa : Relógio D'Água Editores, Clássicos, 2006. ISBN 978-708-885-6. p.71-93 e 94-111.

BAUDRILLARD, Jean - **Simulacros e Simulação**. Trad. de Maria João da Costa Pereira. 1ª ed. Lisboa : Relógio D'Água Editores, Antropos, 1991. ISBN 972-708-141-X.

BÉNARD DA COSTA, João – Os Segredos de Orson Wells (28-11-03). In **Crónicas : Imagens Proféticas e Outras**. Prefácio de José Tolentino Mendonça ; Lúcia Guedes Vaz, ed. lit. Lisboa : Assírio & Alvim, 2010. ISBN 978-972-37-1472-2. vol I, p. 367-371.

— Vertigo. In **Os Filmes da Minha Vida**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1234-6. p. 205-210.

— **Vertigo/1958**. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, texto de 18 de Janeiro de 1999. Acessível na Cinemateca de Lisboa, Portugal.

— **Persona/1966**. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, texto de 22 de Novembro de 1997. Acessível na Cinemateca de Lisboa, Portugal.

— Persona. A Existência do Terrível. In **Os Filmes da Minha Vida ; os meus filmes da vida**. Lisboa : Assírio & Alvim, 1990. ISBN 972-37-0260-6. p. 103-109.

BENJAMIN, Walter - A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. de Maria Luz Mota, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto ; pref. T. W. Adorno. 1ª ed. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1992. ISBN 972-708-177-0. p. 71-135.

BERGMAN, Ingmar - **Persona** [Registo vídeo]. Realizado e escrito por Ingmar Bergman. Tartan Films : AB Svensk Filmindustri, 1966. 1 DVD vídeo (80 min.) (PAL): preto e branco, son.

BLOOM, Harold – Cervantes e Shakespeare. In **Onde Está a Sabedoria?**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa : Relógio D'Água Editores, Antropos, 2008. ISBN 978-989-641-052-0. p. 77-107.

— **A Angústia da Influência : Uma teoria da poesia**. Trad. Miguel Tamen. 1ª ed. Lisboa : Edições Cotovia, 1991. ISBN 978-972-9013-81-2.

BORGES, Jorge Luis – **Borges Verbal**. In BRAVO, Pilar ; PAOLETTI, Mario, eds. ; trad. de José Bento. Lisboa : Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0680-6.

— O Outro. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-353-7. vol. III, p. 9-14.

CORREIA, Hélia – **Adoecer**. 1ª ed, 1ª reimp. Lisboa : Relógio D'Água, 2011. ISBN 978-989-641-160-2.

CAVALCANTI, Alberto ; CRICHTON, Charles ; DEARDEN, Basil ; HAMER, Robert - **Dead of Night** [Registo vídeo]. Realizado por A. Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer. Image UK : Canal, 1945. 1 DVD vídeo (99 min.) (PAL): preto e branco, son.

CHAMISSO, Von Adelbert - **A História Fabulosa de Peter Schlemihl**. Trad. e ensaio de João Barrento; escolha de imagens de Lourdes Castro. Lisboa : Assírio & Alvim, colecção o imaginário, 2005. ISBN 972-37-0992-9.

CONCEIÇÃO, Carlos Augusto Ribeiro da - Não Estamos Sós sob a Pele : uma exposição possível acerca de duplos. Lisboa : [s.n.], 2006. 2v. Dissertação de Doutoramento, área de Ciências da Comunicação. Orientação de José Augusto Bragança de Miranda.

CORREIA, Hélia – **Adoecer**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2010. ISBN 978-989-641-160-2

DÄLLENBACH, Lucien - **The Mirror in the Text**. Trad. Jeremy Whiteley e Emma Hughes. 1ª ed. Chicago : The University of Chicago Press, 1989. ISBN 0-226-13491-1

DE QUINCEY, Thomas - **Do Assassínio como uma das Belas Artes**. Trad. João da Fonseca Amaral. 2ª ed. Lisboa : Editorial Estampa, 1983. Livro B, 3.

DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo : Cinema 2**. Trad. e introd. de Rafael Godinho. Lisboa : Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096-X.

— **A Imagem-Movimento : Cinema 1**. Trad. Sousa Dias. 2ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004. ISBN 978-972-37-0958-2.

DIDEROT, Denis - **Carta sobre os Cegos : para uso daqueles que vêem**. Trad. Luís Manuel Ventura Bernardo. 1ª ed. Lisboa : Vega, 2007. Passagens, 43. ISBN 978-972-699-869-3.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor - **O Duplo**. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. 1ª ed. Lisboa : Editorial Presença, 2003. ISBN 978-972-23-2960-6.

FLAUBERT, Gustave - **Bouvard e Pécuchet : Romance**. Trad. Pedro Tamen. Lisboa : Edições Cotovia, 1990. ISBN 972-9013-17-9.

FLORY, Dan – A Mulher que Viveu Duas Vezes: Método Científico, Obsessão e Mentes Humanas. In BAGGET, David ; DRUMIN, William, org. - **A Filosofia Segundo Hitchcock**. Trad. Pedro Vidal. 1ª ed. Alfragide : Estrela Polar, 2008. ISBN 978-989-8206-08-4. terceira parte, ponto 9, p. 141-155.

FOUCAULT, Michel - **Nietzsche, Freud & Marx : Theatrum Philosophicum**. Trad. de Jorge Lima Barreto. São Paulo : Principio Editora, 1997.

FRAZER, James George – The Perils of the Soul. In **The Golden Bough : A Study in Magic and Religion**. Intrad. e notas de Robert Fraser. Reimp. New York : Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-953882-9. p. 153-165.

— The Belief in Immortality. In **Man, God and Immortality : Thoughts on Human Progress**. Kila, Mont. : Kessinger, 1998. ISBN 0-7661-0188-6. p. 347-385.

FREUD, Sigmund - The Uncanny. In **The Uncanny**. Trad. de David McLintock. London : Penguin Books, 2003. ISBN 0-14-118237-7. p. 121-162.

GALLUP, Gordon - Chimpanzees: Self-Recognition. Science. ISSN 0036-80-75. 167: 3914 (1970) 86-87.

GÓGOL, Nikolai – **Contos de S. Petersburgo**. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa : Assírio & Alvim, 2007. Coleção BI. 007. ISBN 978-972-27-1184-4.

— **O Retrato**. Trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa : Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0835-3.

GONZÁLEZ, Antonio Ballesteros - El doble como arquetipo del miedo. Exit. ISSN 1577-2721. Madrid. 0 (Nov. 2000-Jan 2001) 98-103.

HITCHCOCK, Alfred – **Vertigo : A Mulher que Viveu Duas Vezes** [Registo vídeo]. Realização de A. Hitchcock. Paramount Pictures : Alfred Hitchcock Productions, 1958. VHS (1h, 23 min.) cor, son.

HOFFMANN, E.T.A. – The sandman. In **E.T.A Hoffmann : Tales of Hoffmann**. Trad. de R. J. Hollingdale. Reimp. London : Penguin Books, 2004. ISBN 978-0-14-044392-9. p. 85-125.

— As Aventuras da Noite de S. Silvestre. In **Contos dos Homens Sem Sombra**. Selec., introd. e notas de Manuel João Gomes. 2ª ed. Lisboa : Editorial Estampa, 2003. Livro B, 46. ISBN 972-33-0238-1. p. 117-160.

— O Homem de Areia. In **Contos Sinistros**. 1ª ed. São Paulo : Editora Max Limonade, 1987. p. 19-52.

KEENAN, Julian Paul ; GALLUP, Gordon ; FALK, Dean, eds. - **The Face in the Mirror : The Search for the Origins of Consciousness**. 1ª ed. New York : Harper Collins, 2003. ISBN 0-06-001279-X.

KLEIST, Heinrich Von – **Anfitrião : Uma Comédia segundo Molière**. Trad. Aires Graça e Anabela Mendes. 1ª ed. Lisboa : Cotovia, 1992. ISBN 978-972-9013-96-6.

KOERTH-BAKER, Maggie - Kids (and animals) who fail classic mirror tests may still have a sense of self. Scientific American [Em linha]. [Consultado a Julho de 2011]. 11 (Novembro 2010). Disponível em
www<url: <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=kids-and-animals-who-fail-classic-mirror>.

KUROSAWA, Akira – **Kagemusha : The Shadow Warrior** [Registo vídeo]. Escrito e realizado por Akira Kurosawa Masato Ide. Twentieth Century Film

Corporation : Toho Company, 1980. 1 cassete vídeo (DVD) (152 min.) PAL: cor, son.

LACAN, Jacques - Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélé dans l'expérience psychanalytique. In **Écrits**. Paris : Éditions du Seuil, 1966. ISBN 9782020027526. p. 93-101.

LAGERLÖF, Selma - **Os Milagres do Anticristo**. Trad. Liliete Martins. 1ª ed. Lisboa : Cavalo de Ferro Editores, 2008. ISBN 978-989-623-077-7.

LANG, Fritz - **The Women in the Window** [Registo vídeo]. Realização de Fritz Lang com produção e argumento de Nunnally Johnson. Metro-Goldwyn-Mayer Studios : Package Design, 1944. 1 DVD vídeo (95 min.): preto e branco, son.

LOSEY, Joseph - **The Servant** [Registo vídeo]. Realização de Joseph Losey com argumento de Harold Pinter. Optimum Classic : Springbrook Films, 1963. 1 DVD vídeo (110 min.) PAL preto e branco, son.

MAUPASSANT, Guy de – **O Horla e Outros Contos Fantásticos : o Universo da Inquietação**. Trad. de Emanuel Godinho. 2ª ed. Lisboa : Editorial Estampa, 1998. Livro B, 30. Inclui a primeira e a segunda versão do conto “Horla”. ISBN 972-33-0223-3.

MELVILLE, Herman – **Moby Dick**. Trad. de Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves. Lisboa : Relógio D'Água, 2005. ISBN 972-708-853-8.

MILLER, Karl – **Doubles**. 1ª ed. London : Faber and Faber, Faber Finds, 2008. ISBN 978-0-571-24835-3.

MOLDER, Maria Filomena - As Provas dos Duplos. In **Matérias Sensíveis**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1999. ISBN 978-708-561-X. p. 183-193.

— Aura e Vestígio. In **Semear na Neve : Estudos sobre Walter Benjamin**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 1999. ISBN 972-708-516-4. p. 55-59.

MURNAU, F. W. - **Nosferatu : Eine Symphonie des Grauens** [A Symphony of Horror][Registo vídeo]. Realização de F. Murnau. Germany : Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, 1921. 1 DVD vídeo (93 min.) PAL preto-e-branco, son. Restaurado em 2007 por Eureka, contém um segundo DVD com suplementos.

OLIVARES, Rosa - El Tiempo de los Replicantes. In **Objeto de Réplica : Replica Object**. Vitoria-Gasteiz : Artium, cop. 2010. ISBN 978-84-936898-6-5. p. 215-223.

PAPINI, Giovanni - **O Espelho que Foge**. Textos selec. por Jorge Luis Borges; trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa : Presença, 2007. ISBN 978-972-23-3739-7.

PALMER, James ; RILEY, Michael - An Extension of Reality. The Servant. In **The Films of Joseph Losey**. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. ISBN 0-521-38780-9. p. 42-63.

PINA, Manuel António – **Poesia, Saudade da Prosa : uma antologia pessoal**. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2011. Grãos de pólen, 12. ISBN 978-972-37-1587-3.
— História com os olhos fechados. In **Histórias que me contaste tu**; il. de João Botelho. 2ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0554-0. p. 57-67.

PLAUTO – **Anfitrião**. Introd. trad. e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. 2ª ed. Lisboa : Edições 70, 2000. ISBN 972-44-0882-5.

POE, Edgar Allan - William Wilson. In **Edgar Allan Poe : Todos os Contos**. Trad. de J. Teixeira de Aguiar; ilustração de Joan-Pere Viladecans. Espanha : Quetzal e Círculo de Leitores, 2009. ISBN 978-972-564-794-3. vol. 2, p. 206-225.

— **Poética : Textos Teóricos**. 1ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. ISBN 972-31-1105-5.

— O Retrato Oval. In **Histórias de Mistério e de Imaginação**. Lisboa : Editorial Verbo, [D.L. 1971]. Biblioteca básica verbo, 15. p. 102-105.

QUIRINY, Bernard - **Contos Carnívoros**. Trad. Miguel Serras Pereira. Porto : Edições Ahab, 2011. ISBN 978-989-97228-0-4.

RANK, Otto - Le Double. In **Don Juan et le Double**. 3ª ed. [Paris] : Éditions Payot & Rivages, 2001. ISBN 978-2-228-89514-9. p. 11-142.

RICHTER, Anne - Les Métamorphoses du Double. In **Histoires des Doubles : d'Hoffman à Cortázar**. [Bruxelles; Paris] : Éditions Complexe, 1995. ISBN 2-87027-566-8. p. 9-23.

ROBISON, Arthur - **Warning Shadows : A Nocturnal Hallucination** [Registo vídeo]. Realizado por Arthur Robinson. Transit Films : Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, 1923. 1 DVD vídeo (85 min.), preto-e-branco.

ROSSET, Clément - **Le Réel et son Double**. [Paris] : Éditions Gallimard, 1976.

SACKS, Oliver – Ver e Não Ver. In **Um Antropólogo em Marte : Sete Histórias Paradoxais** [Livro electrónico]. Tradução de Bernardo Carvalho. S. Paulo : Companhia das Letras, 1995. ISBN 9788571644724.

SARAMAGO, José - **O Homem Duplicado**. Lisboa : Editorial Caminho, 2002. ISBN 978-972-21-1507-0.

SARDO, Delfim - **Jorge Molder : o Espelho Duplo**. Lisboa : Editorial Caminho; Paço de Arcos : Edimpresa, 2005. ISBN 989-612-123-0.

SCHWARTZ, Hillel - **The Culture of The Copy : Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles**. New York : Zone Books, 1996. ISBN 0-942299-36-1.

SHAKESPEARE, William – **Hamlet**. Trad. de António M. Feijó. Lisboa : Edições Cotovia, 2001. Edição bilingue. ISBN 972-795-007-8.

STEVENSON, Robert Louis - O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde. In **O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde : e outros contos**. Trad. pref. e notas de Jorge Pereirinha Pires. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2007. Beltenebros, 9. ISBN 978-972-37-1262-9. p. 103-198.

STOICHITA, Victor – A cópia original. In **O Efeito Pigmalião : para uma antropologia dos simulacros**. Lisboa : KKYM, 2011. ISBN 978-989-97684-0-6. p. 199-220.

— **A Short History of the Shadow**. London : Reaktion Books, 1997. ISBN 1-86-189-000-1.

— Paintings, Maps and Mirrors. In **The Self-Aware Image : an Insight into Early Modern Meta-Painting**. Cambridge; New York; Melbourne : Cambridge University Press, 1997. ISBN 0-521-43393-2. p. 151-197.

TAKALA, Pilvi – **The Real Snow White** [Registo vídeo]. [Consultado em Julho de 2013] Disponível em
www<url: <http://www.pilvitakala.com/snowwhitevideo.html>

TARKOVSKY, Andrei - **Mirror** [Registo vídeo]. Realização de Andrei Tarkovsky e argumento de Tarkovsky e Aleksandr Misharin. A Mosfilm Unit 4 Production : Ludmila Feganova, 1974. 1 DVD vídeo (102 min.) cor e preto e branco.

TRUFFAUT, François - **L'Enfant Sauvage** [Registo vídeo]. Realização de François Truffaut, argumento de Truffaut e Jean Gruault. Paris : Les Films du Carrosse, 1969. 1 DVD vídeo (1 hr 21 min.) PAL, cor, son.

UGRESIC, Dubravka - **O Museu da Rendição Incondicional**. Lisboa : Cavalo de Ferro Editores, 2011. ISBN 978-989-623-152-1.

VIDAL, Carlos - Sensismo ocular iluminista; mise en scène barroca (teatro, pintura) e “arte solar” (música): da miopia (cisão da atenção) ao infinito (*mise en abyme*). In Invisibilidade da Pintura : História de uma Obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman). Lisboa: [s.n.], 2009. 3 v. Tese de Doutoramento em Pintura, Faculdade de Belas-Artes, orientada por Joaquim M. Lima de Carvalho e Silvina Rodrigues Lopes. p. 348-407.

WEGENER, Paul - **The Student of Prague** [Registo vídeo]. Realização de Paul Wegener e argumento de Hanns Heinz Ewers. Narberth : Alpha Video Distributors, 1913. 1 DVD vídeo (41 min.) filme mudo a preto-e-branco.

WELLES, Orson – **The Lady From Shanghai** [Registo vídeo]. Realização e argumento de Orson Wells. Columbia Pictures Industries, 1948. 1 DVD vídeo (84 min.) PAL preto e branco, son.

WHALE, James - **The Man in The Iron Mask** [Registo vídeo]. Realização de James Whale com argumento de George Bruce. S/Local : Edward Small Productions, 1939. 1 DVD vídeo (106 min.) preto-e-branco, son.

WILDE, Oscar - **O Retrato de Dorian Gray**. Trad. e nota introdutória de Margarida Vale de Gato. Lisboa : Relógio D'Água Editores, Clássicos, 1998. ISBN 972-708-391-9.

CAPÍTULO IV

O Dispositivo do Espelho na Arte Contemporânea

De Velázquez a Rebecca Horn - *o instante*

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - Lisboa. In **Navegações**. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN 972-21-1049-7. p.7

BAUDSON, Michel [et al.] - **L'art et le Temps : Regards sur la Quatrième Dimension**. Paris : Albin Michel, 1985. ISBN 2-226-02211-2.

— **Art and Time**. London : Barbican Art Gallery, 1986. ISBN 0-946372-13-6

BETTI, Renato – Máquina. In **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996. vol. 27, Cérebro-Máquina, p. 298-320.

BLANCHOT, Maurice – A Experiência de Proust. In **O Livro por Vir**. Tradução de Maria Regina Louro. 1ª ed. Lisboa : Relógio d'Água, 1984. p. 19-32.

BORGES, Jorge Luís - **História da Eternidade**. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa : Quetzal Editores, 2012. ISBN 978-972-564-992-3.

BROWN, Jonathan – In detail: Velázquez's *Las Meninas* (1980); *Enemies of flaterry: Velázquez's portraits of Philip IV* (1986). In **Collected Writings on Velázquez**. New Haven and London : Yale University Press, 2008. ISBN 978-0-300-14493-2. p. 77-86, 103-115.

— Images of Power and Prestige ; Velázquez and Philip IV. In **Velázquez : Painter and Courtier**. New Haven and London : Yale University Press, 1986. p. 107-138 e 241-264.

— On the Meaning of *Las Meninas*. In **Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting**. Princeton : University Press, 1978. p. 87-110.

BROWN, Jonathan, GARRIDO, Carmen – **Velázquez : La Técnica del Génio**. Madrid : Ediciones Encuentro/Yale University, 1998. ISBN 84-7490-487-0.

CANDEIAS DA SILVA, Joaquim - **D. Filipe III, O Grande : Dinastia Filipina 1621-1640**. Academia Portuguesa da História, Lisboa : QuidNovi, 2009. ISBN 978-989-554-595-7.

CELANT , Germano, co-aut. ; SPECTOR, Nancy, co-aut. ; MUSÉE DE GRENOBLE, ed. lit. ; SOLOMON R. GUGGENHEIM, ed. lit. ; MORGAN , Stuart, entrevistador - **Rebecca Horn**. [Paris] : Réunion des Musées Nationaux, 1995. ISBN 2-7118-2972-3.

CENTRE GEORGES POMPIDOU - **Magiciens de la Terre**. Paris : Musée d'Art Moderne, 1989. ISBN 2-85850-498-9.

CHECA, Fernando - Diego Velázquez da Silva 1599-1660. In BORCHERT, Till-Holger ; BROWN, Christopher ; LUCCO, Mauro, eds. – **Vélazquez : The Complete Paintings**. Antwerp : Ludion, 2008. ISBN 978-90-5544-741-1. p. 11-53.

CHICÓ, Mário Tavares ; FRANÇA, José Augusto ; GUSMÃO, Artur Nobre de, org. - Velázquez, Diogo da Silva y. In **Dicionário da Pintura Universal**. Lisboa : Estúdios Cor, 1962-1973. vol. II, p. 336-339.

COOKE, Lynn ; FERGUSON, Bruce W. ; HEENLEIN, Carsten [et al.] - **Rebecca Horn : The Glance of Infinity**. Zurich ; Berlin ; New York : Scalo, 1997. ISBN 3-931141-66-7.

CURIGER, Bice – Gentle Transference: Rebecca Horn. Parkett. Zurich. ISSN 0256-0917. 13 (1987) 54-57.

DELEUZE, Gilles - **Francis Bacon : Lógica da Sensação**. Trad. e introd. de José Miranda Justo. 1ª ed. Lisboa : Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-10-9.

DURAND, Régis (entrevista com) - Rebecca Horn: Imminent Danger. In Art Press. Paris. ISSN 0245-5676. 35:181-186 (1993) e1-e6.

ELLIOTT, John H. ; GARRIDO, Carmen - Las Meninas as a Masterpiece (1999). In **Collected Writings on Velázquez**. New Haven and London : Yale University Press, 2008. ISBN 978-0-300-14493-2. p. 165-185.

FAURE, Élie - L'Espagne. In **Histoire de L'Art**. Paris : G. Crés, 1921-23. vol. 4: L'Art Moderne, p. 101-143.

FOUCAULT, Michel - Las Meninas. In **As Palavras e as Coisas : uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. de António Ramos Rosa. Lisboa : Portugalia, 1968. p. 17-33.

FRANCO, Fernando Marías - **Las Meninas**. Madrid : Electa, 1999. ISBN 84-8156-213-0.

GOMBRICH, Ernst H. - Moment and Movement in Art. In **The Image and The Eye : Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. London : Phaidon Press, 1994. ISBN 0-7184-3243-X. p. 40-62.

— **A História da Arte**. Rio de Janeiro : Livros Técnicos e Científicos Editora, 1993. ISBN 85-216-1037-8. (Livro consultado).

GUGGENHEIM MUSEUM, ed. lit. ; MUSÉE DE GRENOBLE, ed. lit. ; CELANT, German, co-aut. ; STUART, Morgan, entrevistador - **Rebecca Horn**. [Paris] : Réunion des Musées Nationaux, 1995. ISBN 2-7118-2972-3.

HALL, Edwin - Problems of Symbolic Interpretation. In **The Arnolfini Betrothal : Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait**. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1994. ISBN 0-520-21221-5. p. 95-129.

HAUSER, Arnold - O Conceito de Barroco ; O Barroco das Cortes Católicas. In **História Social da Arte e da Cultura**. [Lisboa] : Vega, D.L. 1989. vol. III, p. 223-238 e 239-269.

HORN, Rebecca - The Countermoving Concert: Description of an Installation (1987). In STILES, Kristine ; SELZ, Peter, eds. – **Theories and Documents of Contemporary Art : a sourcebook of artists' writings**. Berkely ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1996. ISBN 052020253-8. p. 652-654.

KEITH, Larry - Velázquez Painting Technique. In CARR, Dawson W. ; BRAY, Xavier ; ELIOTT, John – **Velázquez**. London : Yale University Press, National Gallery, 2006. p. 70-89.

KUBLER, George - The Mirror in *Las Meninas*. In The Art Bulletin. New York. ISSN 004-3079. 67 (1985) 316.

— Three Remarks on *Las Meninas*. The Art Bulletin. New York. ISSN 004-3079. 48:2 (Junho 1966) 212-214.

LACLOTTE, Michel ; CUZIN, Jean-Pierre, dir. - Velázquez, Diego. In **Dictionnaire de la Peinture**. Paris : Larousse, 1999. ISBN 2-03-511441-1. p. 1064-66.

LASSAIGNE, Jacques – **Vélasquez : Les Ménines, Musée du Prado**. Fribourg : Office du Livre, 1973.

LIGHTMAN, Alan – **Luz Antiga : Uma Introdução à Cosmologia**. 1ªed. Porto : Asa, 1996. ISBN 972-41-1683-2.

— **Os Sonhos de Einstein**. Porto : Asa, 1995. ISBN 978-972-41-1380-7.

LISPECTOR, Clarice - **É Para Lá Que Eu Vou**. In **Onde Estiveste de Noite : Contos**. Lisboa : Relógio D'Água, [D. L. 1990]. ISBN 972-708-107-X. p. 71-72.

LÓPEZ-REY, José - **The Master and the Follower**. In **Velázquez**. Koln : Taschen : Wildenstein Institute, cop. 1996. ISBN 3-8228-8657-2. vol. 1: "Painter of Painters", p. 204-218.

— **Velázquez** . ISBN 3-8228-8657-2. vol. 2: Catalogue raisonné werkverzeichnis.

LORRAIN, Jean - **O Senhor de Bougrelon**. Trad. de Aníbal Fernandes. 1ª ed. Lisboa : Sistema Solar, 2012. ISBN 978-989-8566-04-1.

MCKIM-SMITH, Gridley – **La última década: Las meninas**. In **Ciencia e Historia del Arte : Velásquez en el Prado**. Madrid : Museo del Prado, 1993. 84-87317-23-5. p. 35-49.

MELCHIOR-BONNET, Sabine - **The Mirror : a History**. England : Routledge, 2002. ISBN 978-04159224474.

OLIVARES, Rosa - **Rebecca Horn : The Drunken Deer**. Sevilha : Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2001. ISBN 84-8266-226-0.

ORTEGA Y GASSET, José - **Velázquez**. Madrid : Revista do Occidente, 1959.

OSÓRIO, António - **Velázquez Pintando *As Meninas***. In **Casa Das Sementes : poesia escolhida**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1151-6. p. 141-142.

PAMUK, Orhan - **O Romancista Ingénuo e o Sentimental**. Lisboa : Editorial Presença, 2012. ISBN 978-972-23-4801-0.

PANOFSKY, Erwin – **Reflections on Historical Time**. In **Critical Inquiry**. Chicago. ISSN 0093-1896. 30:4 (2004) 691-701.

— Jan Van Eyck. In **Les Primitifs Flamandes**. Paris : Hazan, 1992. ISBN 2-15025-267-0. p. 325-371.

PROUST, Marcel - **Em Busca do Tempo Perdido : Do Lado de Swann**. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa : Relógio d'Água, 2003. ISBN 972-708-730-2. vol I.

— **Em Busca do Tempo Perdido : À Sombra das raparigas em Flor**. ISBN 972-708-736-1. vol. II.

— **Em Busca do Tempo Perdido : O Lado de Guermantes**. ISBN 972-708-745-0. Vol III.

RANCIÈRE, Jacques – **O Destino das Imagens**. Trad. de Luís Lima. Lisboa : Orfeu Negro, 2011. ISBN 978-989-8327-17-8.

— **O Espectador Emancipado**. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa : Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2.

REBOLLAR, Mónica - Las Meninas de Eve Sussman. Lapiz. Madrid. ISSN 0212-1700. 225 (Julho 2006) 50-53.

ROSSELLINI, Roberto - **La Prise de Pouvoir par Louis XIV** [Registo vídeo]. Filme realizado por Rossellini com 1966. Paris: Institute national de l'audiovisuel, 1966. 1 cassette vídeo (DVD) (94 min.): cor, son.

SEARL, John R. - Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation. In MITCHELL, W. J. T., ed. - **The Language of Images**. Chicago : The University of Chicago Press, 1974. ISBN p. 247-258.

SEIDEL, Linda - Poetic Fictions ; The Power of Sight. In **Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait : Stories of an Icon**. Cambridge [United States] : University Press, 1993. ISBN p. 171-218 e 171-218.

SLOTERDIJK, Peter – A primeira palavra da europa. In **Cólera e Tempo : Ensaio Político-Psicológico**. Trad. de Manuel Resende. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. ISBN 978-989-641-174-9. p. 11-20.

STRATTON-PRUITT, Suzanne, ed. - **Velázquez's Las Meninas**. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. ISBN 0-521-80488-4.

SUSSMAN, Eve ; RUFUS CORPORATION - **89 Seconds At Alcázar**. Brooklyn, New York : Rufus Press, 2006. ISBN 0-9785933-0-8.

SYLVESTER, David – **Entretiens avec Francis Bacon**. Trad. de Michel Leiris. Genève : Skira, 1996. ISBN 2-605-00316-7. (Livro consultado)

VON DRATHEN, Doris - The Clock of Revolt. In **The Colonies of Bees Undermining the mole's subversive effort through Time : Concert for Buchenwald / Rebecca Horn**. Zurich; New York; Berlin : Scalo: 2000. ISBN 3-908247-22-5. p. 42-102.

VON DRATHEN, Doris ; MADOFF, Steven Henry ; CORK, Richard - **Rebecca Horn Moon Mirror : Site-Specific Installations 1982-2005**. Kunstmuseum Stugart : Hatje Cantz, 2005. ISBN 3-7757-9187-6.

WILDE, Oscar - The Birthday of the Infanta. In **The Birthday of the Infanta and Other Tales**. Ilust. de Beni Montresor. New York : Atheneum, 1982. p. 3-24.

WOLF, Norbert - **Diego Velázquez, 1599-1660 : A Face de Espanha**. Koln : Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-3437-6.

ZWEITE, Armin [et al.] - **Rebecca Horn : Bodylandscapes: Desenhos, Esculturas, Instalações 1964-2004**. Lisboa : Centro Cultural de Belém, 2005. ISBN 972-8176-95-3.

De Pistoletto a Ricardo Jacinto – o infinito

AGAMBEN, Giorgio ; PAIXÃO, Pedro A. H., ed. – **Bartleby, Escrita da Potência : “Bartleby, ou da Contingência” ; seguido de Bartleby, o escrivão de Herman Melville**. Trad. de Manuel Rodrigues. Lisboa : Assírio & Alvim, 2008. Arte e produção, disciplina sem nome, 1. ISBN 978-972-37-1295-7.

AMMANN, Jean-Cristophe - **Alighiero Boetti : Catalogo Generale**. Milano : Electa, 2009. ISBN 978-88-370-7127-1.

BASUALDO, Carlos, ed. - **Michelangelo Pistoletto : From One to Many, 1956-1974**. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art in association with Yale University Press, 2011. ISBN

BIRBAUM, Daniel, ed. e dir. artes visuais ; VOLZ, Jochen - **Making Worlds : Fare Mondi: 53rd International Art Exhibition**. Venice : Marsilio Editori, 2009. Obra publicada por ocasião da 53^a Bienal de Veneza. ISBN 978-88-317-9696. 2 vol.

BORGES, Jorge Luis - A Biblioteca de Babel. In **Ficções**. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa : Editorial Teorema, 1989. ISBN 972-695-330-8. p. 67-77.

BRETON, André - **Le Surrealisme et la Peinture**. Paris : Gallimard, 1965. (Livro consultado).

BUCHOLD, Benjamin ; CHEVRIER, Jean-François ; DAVID, Catherine - The Political Potential of Art, Part 2. In DAVID, Catherine, CHEVRIER, Jean-François, eds. - **Politics, Poetics : Documenta X, the book**. Ostfildern-Ruit : Cantz, cop. 1997. ISBN 3893229116. p. 625-643.

CELANT, Germano - **Arte Povera**. Torino : Umberto Allemandi, 1989. ISBN 88-422-0206-1.

COSTA, Fundação Carmona e, ed. lit. ; QUEIRÓS, João, [et al.] - **Desenho**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0790-X.

CRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn - Thrust into the Whirlwind: Italian Art Before Art Povera. In FLOOD, Richard ; MORRIS, Frances, ed. lit. - **Zero to Infinity, Arte Povera 1962-1972**. London : Tate Modern ; Minneapolis: Walker Art Center, 2001. ISBN 0-935640-69-X. p. 20-39.

— **Arte Povera**. London : Phaidon, 1999. Themes & Movements. ISBN 9780714834139.

DANTE, Alighieri – Inferno. In **A Divina Comédia**. Trad. de Vasco Graça Moura. 1^a ed. Lisboa : Quetzal, 2011. ISBN 978-972-564-942-8. Canto III, p. 47-53.

DIDI-HUBERMAN, George – **O que nós vemos, o que nos olha**. Trad. de Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto : Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-12-7.

FARIA, Óscar - Usura Energúmena: “arte povera” e capitalismo. Artes e Leilões. Lisboa. ISSN 1646-8139. A.2: 9 (1991) 44-47.

FOCILLON, Henri - **A Vida das Formas : seguido de Elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 1988.

FOUCAULT, Michel - Of Other Spaces. In DAVID, Catherine, CHEVRIER, Jean-François, eds. - **Politics, Poetics : Documenta X, the book**. Ostfildern-Ruit : Cantz, cop. 1997. ISBN 3893229116. p. 262-272.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, ed. lit. - **Prémio de Artes Plásticas União Latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian : Caixa Geral de Depósitos, 2005. ISBN 972-635-166-9.

JACINTO, Ricardo – **Ricardo Jacinto : Selected Works** (site oficial)[Em Linha]. Lisboa. [Consultado a 10 de Agosto de 2012]. Disponível em WWW:<url: <http://www.ricardojacinto.com/>

JACINTO, Ricardo ; ROQUE, Carlos - Conversa entre Sérgio Taborda, Ricardo Jacinto, Carlos Roque e André Guedes. In GUEDES, André; Falcão, Pedro, concep. - **A 20is**. Vila Velha de Rodão : Centa, 2005. p. 20-37. ISBN 972-98366-1-2.

KAFKA, Franz – Prometeu. In **Contos**. Selec. e prol. de Jorge Luis Borges, trad. de Isabel Castro Silva. 1ª ed. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2005. ISBN 972-708-868-6. p. 41.

LEWISON, Jeremy ; AUPING, Michael ; GIELEN, Pascal - **Michelangelo Pistoletto : Mirror Paintings**. Germany : Hatje Cantz Verlag, 2011. ISBN 978-3-7757-2696-2.

MARCHAND, Bruno - Sincronia e Dualismo. In **Ricardo Jacinto : O Corredor**. Lisboa : Culturgest, 2011. ISBN 978-972-769-074-9. p. 3-8.

MERZ, Beatrice, ARIOTTI, Sergio – **Arte Povera** [Registo vídeo]. Torino: Hopefulmonster, 2000. ISBN 8877571241. 1 cassete (VHS): col., son. + 1 brochura.

MOLDER, Jorge ; CHEVRIER, Jean-François ; PERNES, Fernando [et. al.] - **Michelangelo Pistoletto et la Fotografia**. Porto : Fundação de Serralves ; Rotterdam: Witte de With, Centrum voor Hedendaagse Kunst, 1993. ISBN 90-73362-24-5.

MOLDER, Jorge, pref. ; AMADO, Miguel, introd. - **7 Artistas ao 10^o mês**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2003. ISBN 972-635-148-0.

MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN - **Arte Povera les Multiples : 1966-1980**. Nice : Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1966.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON, ed. lit. ; PISTOLETTO, Michelangelo – **Michelangelo Pistoletto : Continenti di Tempo, Continents of Time**. Paris: Réunion des Musées Nationaux ; Lyon : Musée D'Art Contemporain, 2001.

NANCY, Jean-Luc - The Inoperative Community. In BISHOP, Claire, ed. lit. – **Participation**. London, Whitechapel, Massachussets : The MIT Press, 2006. Documents of Contemporary Art. ISBN 978-0-262-52464-3. p. 54-70.

OBRIST, Hans Ulrich - **Michelangelo Pistoletto** [Em Linha]. Germany: Art Basel Conversations [Consultado a 13 de Julho de 2013]. Disponível em WWW:<url: <http://vimeo.com/17422421>

Nota: entrevista de Obrist a Pistoletto, com duração de 1hr e 10 min, realizada a 2 de Dezembro de 2010.

PESSOA, Fernando – Tabacaria. In **Fernando Pessoa : Uma Antologia**. Ilust. por Pedro Proença. Matosinhos : Kalandraka Editora, 2009. ISBN 978-989-8205-32-2. p. 37-42.

PINA, Manuel António – Talvez de noite. In **Todas as Palavras : poesia reunida** (1974-2011). 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2012. ISBN 978-972-0-79293-8. p. 361-364.

PISTOLETTO, Michelangelo – **Michelangelo Pistoletto : The Third Paradise**. Venice : Marsilio, 2010. ISBN 978-88-317-0649-0.

— **Michelangelo Pistoletto** (site oficial)[Em Linha]. Itália. [Consultado a 26 de Agosto de 2012]. Disponível em www:<url: <http://www.pistoletto.it/>

SARDO, Delfim – Furthur. Teste e Comunidade na obra de Ricardo Jacinto ; Barroco e performance na obra de Ricardo Jacinto. In **A Visão em Apneia : Escritos sobre artistas**. Lisboa : Babel, Athena, 2011. ISBN 978-989-31-0016-5. p. 351-361 e 363-376.

— A propósito de uma escultura de Ricardo Jacinto com uma Bicicleta e uma Faca. In BARROS, António, coord. - **Alquimias dos Pensamentos das Artes : Encontros de Artes**. Coimbra : Associação Nacional de Farmácias, 2000. ISBN 972-98579-7-0. p. 148-149.

TARANTINO, Michael – Más Difícil que soñar: un diálogo imaginário con Michelangelo Pistoletto. In JORQUENA, Anna Jiménez ; TETAS, Anna, coord. - **Michelangelo Pistoletto**. Barcelona : Actar : Macba, 2000. ISBN 84-95273-27-6. p. 7-15.

TAVARES, Gonçalo M. – **O Senhor Calvino**. Desenhos de Rachel Caiano. 2ª ed. Lisboa : Editorial Caminho, 2005. ISBN 972-21-1760-2.

— **O Senhor Juarroz**. Desenhos de Rachel Caiano. 2ª ed. Lisboa : Editorial Caminho, 2004. ISBN 972-21-1657-6.

— **O Senhor Valéry**. Desenhos de Rachel Caiano. Lisboa : Editorial Caminho, 2002. ISBN 972-21-1470-0.

VIDAL, Carlos - Os factos iniciais trazem consigo as suas Origens. Artes & Leilões. Lisboa. ISSN 1646-8139. 2: 9 (1997) 42-51.

VILADERJO, Carlos – **Contemporaries : The Quest for reality** [Registo vídeo]. [S.I.] : The Roland Collection, [s.d.]. 1 cassette (VHS) (53 min): cor, son.

WARD, Frazer, ed. - **Vito Acconci**. London ; New York : Phaidon Press, 2002. ISBN 0-7148-4002-5. (Livro consultado).

De Marina Abramovic a Cecília Costa – *a imobilidade*

ABRAMOVIC, Marina - Marina Abramovic Statements// 1992. In MORLEY, Simon ; BLAZWICK, Iwona, eds. - **The Sublime**. London : Whitechapel Art Gallery, New York : The MIT PRESS, 2010. Documents of Contemporary Art. ISBN 978-0-884-88178-9. p. 212.

— **The Artist is Present** [Em linha]. Nova Iorque : Moma [Consultado a 16 de Julho 2013]. Disponível em

WWW:<URL:http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic

AKUTAGAWA, Ryunosuke - **Rashomon e Outras Histórias**. Trad. de Virgílio Tenreiro Viseu. Lisboa : Cavalo de Ferro, 2012. ISBN 978-989-623-153-8.

ARTAUD, Antonin - **O Teatro e o seu Duplo**. Pref. de Urbano Tavares Rodrigues e trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. [Lisboa] : Minotauro, [19-]

BIESENBACH, Klaus, ed. - **Marina Abramovic : The Artist is Present**. New York : The Museum of Modern Art, cop. 2010. ISBN 978-0-87070-747-6.

BIESENBACH, Klaus ; ILES, Crissie ; STILES, Kristine, eds. - **Marina Abramovic**. New York : Phaidon Press, 2008. ISBN 978-0-7148-4802-2.

CALHAU, Fernando ; SARDO, Delfim ; VEIGA, Margarida [textos de] - **O Cerco : arte contemporânea**. Lisboa : Modus Operandi, 1993.

CARLOS, Isabel - On Reason and Emotion. In COSTA, Isabel, ed. lit. - **On Reason and Emotion : Biennale of Sidney 2004**. Sydney : Bienal de Sydney, 2004. p. 24-27.

DUDEN, Anne - Esfinge – Atrás das Grades. In **Poemas do Desassossego**. Trad. e org. de João Barrento. [Lisboa] : Instituto Camões, 1999. p. 45-51.

GENET, Jean - **No Sentido da Noite**. Trad. e apres. de Aníbal Fernandes. Lisboa : Sistema Solar, 2012. ISBN 978-989-8566-08-9.

ILES, Chrissie, ed. - **Marina Abramovic : objects performance video sound**. Oxford : Museum of Modern Art Stuttgart, Germany : Hansjorg Mayor, 1995. ISBN 0-905836-88-X.

KAFKA, Franz - Um Artista da Fome. In **Contos**. Selec. e pról. de Jorge Luis Borges, trad. de Isabel Castro Silva. Lisboa : Relógio D'Água, 2005. ISBN 972-708-868-6. p. 19-31.

LUCAS, Isabel - Paul Auster: Um Mundo Feito a Caminhar. Público. ISSN 0872-1548. Lisboa . Suplemento do jornal Público intitulado *Ípsilon* (31 Agost. de 2012) 18-21.

McEVILLEY, Thomas - Diogenes of Sinope, Selected Performance Pieces (1983) ; Art in The Dark (1983). In WARR, Tracey ; JONES, Amelia, eds. - **The Artist's Body**. London : Phaidon, 2000. ISBN 0-7148-3502-1. p. 210 e p. 222-227.

OBRIST, Hans Ulrich - Marina Abramovic. In BOUTOUX, Thomas, ed. - **Hans Ulrich Obrist : Interviews**. Milan : Edizioni Charta, Florence : Fondazione Pitti Immagine Discovery, cop. 2003. ISBN 88-8158-431-X. p. 29-44.

OBRIST, Hans Ulrich ; ORRELL, Paula - Interview with Marina Abramovic. In ORRELL, Paula, ed. - **Marina Abramovic : The Future of Performance Art**. Munich [etc.] : Prestel, 2010. ISBN 978-3-7913-5028-8. p. 60-63.

OLIVEIRA, Filipa - O Desfazer da Máscara. L+Arte. Lisboa. 30 (2006) 82-83.

PIJNAPPEL, Johan, ed. lit. - **Marina Abramovic : Cleaning the House**. London : Academy Editions, 1995. ISBN 1-85490-399-3.

PINHARANDA, João Lima [et al.] – **Portugal : Algumas Figuras/ Algumas Figuras**. Lisboa : Gabinete das Relações Culturais Internacionais do Ministério da Cultura, 2005. ISBN 972-758-018-1.

— **II Bienal de Fotografia**. Vila Franca de Xira : Câmara Municipal, 1991.

PULIMOOD, Steve - **The Mistress of Metaphysics** [Em Linha]. Berlin, Germany : Sleek Magazine. [Consultado em Dezembro de 2012]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.sleek-mag.com/print-features/2012/10/the-mistress-of-metaphysics/>

ROSE, Heather - Sitting with Marina. Art & Australia. Australia. ISSN 0004-301X. 49: 3 (2012) 450-475.

SARDO, Delfim – Marina Abramovic: No Place Like Home. In **A Visão em Apneia : Escritos sobre Artistas**. Lisboa : Babel, 2011. ISBN 978-989-31-0016-5. p. 276-282.

— Memória e Futuro. In **5 Artistas no Ministério da Economia e da Inovação**. Lisboa : Ministério da Economia e da Inovação, 2006. p. 19-20.

— Marina Abramovic: Ansiedade: Iluminação. Arte Ibérica. Lisboa. ISSN 0873-5700. 2 (jan. - fev. 1997) 13-18.

SEBALD, W. G. – **Austerlitz**. Trad. de Telma Costa. 1ª ed. Lisboa : Quetzal Editores, 2012. ISBN 978-989-722-051-7.

SILVA, Rui Carvalho da - Marina Abramovic. L+Arte. Lisboa. 75 (2010) 32-35.

SLOTEDIJK, Peter - Gabinete dos Cínicos. 1. Diógenes de Sínope – Homem-cão, filósofo, Zé-ninguém. In **Crítica da Razão Cínica**. Trad. de Manuel Resende. Lisboa : Relógio D'Água, 2011. ISBN 978-989-641-250-0. p. 209-224.

SUCHIN, Peter [et al.] – **Baginski : Eva Bensasson, Cecília Costa, João Paulo Serafim, Daniel Malhão**. Lisboa : Galeria Baginski, 2005.

TOSCANO, Marta - Marina Abramovic: engolir a dor. In Para Além dos Limites : Sade e Arte Contemporânea. Lisboa : [s.n.], 2006. 146 f. Tese de mestrado em Estudos Curatoriais, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, com orientação da Professora Cristina Azevedo Tavares. p. 81-87.

TOURNIER, Michel - La Droite et la Gauche. In **Le Miroir des Idées**. France : Folio, 1996. ISBN 978-2-07-040105-5. p. 152-154.

VAN DURME, Veerle - **Marina Abramovic/ Ulay : Nightsea Crossing: Performance**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1985.

WESCOTT, James - **When Marina Abramovic Dies : A Biography**. Cambridge, Massachusetts ; London : The MIT Press, cop. 2010. ISBN 978-0-262-23262-3.

De Rui Calçada Bastos a Robert Smithson – o movimento

ALBERTO - **O Anjo Mudo**. 2ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2001. ISBN 978-0-262-23262-3.

ALCAIDE, Jesús - **Desdibujados**. Córdoba : Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, cop. 2010.

ALHADEFF, Albert - **The Raft Of The Medusa : Géricault, Art, and Race**. Munich [etc.] : Prestel, 2002. ISBN 3-7913-2782-8. (Livro consultado).

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - Imagem da Ruína. In **Imagem da Fotografia**. Lisboa : Assírio & Alvim, 1995. ISBN 972-37-0180-4. p. 66.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - **O Cavaleiro da Dinamarca**. Porto : Figueirinhas, 1974.

ARNHEIM, Rudolf - Arte e Entropia: Ensaio sobre a Desordem e a Ordem. In **Para uma Psicologia da Arte, Ensaios. Arte e Entropia : Ensaio sobre a Desordem e a Ordem**. Lisboa : Dinalivro, 1997. ISBN 972-576-119-7. p. 259-300.

BARNES, Julian – Naufrágio. In **A História do Mundo em 10 Capítulos e ½**. Trad. José Vieira de Lima. Lisboa : Quetzal, 1990. p. 131-158.

BARRO, David - Videocreación en Portugal: Un Nuevo Academicismo? Lapiz. Madrid. ISSN 0212-1700. 195 (Julho de 2003) 20-35.

BAUDELAIRE, Charles - Moesta Et Errabunda ; Voyage. In **As Flores do Mal**. Trad., pref., cronologia e notas Fernando Pinto do Amaral. 4ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 1998. ISBN 972-37-0305-X. p. 173-175 e 319-331.

BECKER, Kathrin - Cada Nuvem tem lençóis de prata: alguns aspectos da obra de Rui Calçada Bastos. Dardo Magazine. Santiago de Compostela. ISSN 1886-0893. 7 (Fev. - Maio de 2008) 104-119.

BOIS, Yve-Alain ; KRAUSS, Rosalind, eds. – **Formless : A User's Guide**. New York : Zone Books; London : The MIT, 1997. ISBN GUL

BORGES, Jorge Luis - O Monstro Aqueronte. In **O Livro dos Seres Imaginários**. Trad. de Serafim Ferreira. 2ª ed. Lisboa : Teorema, 2009. ISBN 978-972-695-891-8. p. 143-144.

— Heraclito. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. ISBN 972-695-353-7. vol. III, p. 359.

BOTTON, Alain de – Do sublime. In **A Arte de Viajar**. Trad. de Miguel Serras Pereira. 2ª ed. Lisboa : D. Quixote, 2004. ISBN 972-20-2670-4. P. 155-176.

BRUN, Jean – Heraclito. In **Os Pré-Socráticos**. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa : Edições 70, 1991. ISBN 972-44-0573-7. p. 41-56.

CAMPINO, Catarina - Corpo de Trabalho: Rui Calçada Bastos. Arte Ibérica. Lisboa. ISSN 0873-5700. 44 (Março de 2001) 30-31.

CANOGAR, Daniel - The Pleasure of Ruins. Exit. Madrid. ISSN 1577-2721. 24:24 (2006) 38-45.

CARROLL, Lewis - **A Caça ao Snark**. Desenhos de Henry Holiday ; trad. de Manuel Resende. Lisboa : Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0787-X.

CASTELO, Maria José Velayos - El Tiempo Creador. Lapiz. Madrid. ISSN 0212-1700. 175: 20 (Julho-Dez. 2001) 24-35.

CENDRARS, Blaise - **Folhas de Viagem**. Selec., trad. e notas Liberto Cruz. 1ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2005. ISBN 972-37-0994-5.

CHEVALIER, Jean – Rio. In **Dicionário dos Símbolos : Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números**. Trad. Cristina Rodrigues, Artur Guerra. [Lisboa] : Círculo de Leitores, 1997. ISBN 972-42-1559-8. p. 569-570.

CITATI, Pierre - Parmiggiani's Sea of Ice. In ALMIC, Sylvain, ed. lit. - **Claudio Parmiggiano, Naufragio con Spettatore**. Milano : Silvana, 2010. ISBN 9-788836-618620. p. 153.

CIXOUS, Héléne - The Pupil. In **Roni Horn. Rings of Lispector (Agua Viva)**. London : Hauser & Wirth, cop. 2005. ISBN 3-86521-149-6. p. 58-62.

COOKE, Lynne, ed. - A Position of Elsewhere. In **Robert Smithson Spiral Jetty : True Fictions, False Realities**. New York : Dia Art Foundation; Berkely; Los Angeles; London : University of California Press, 2005. ISBN 0-520-24554-7. p. 52-69.

COOKE, Lynne ; GODFREY, Mark ; RATTEMEYER, Christian, eds. - **Alighiero Boetti : Game Plan**. New York : The Museum of Modern Art; Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; London : Tate Publishing, cop. 2012. ISBN 978-0-87070-819-0.

COUTINHO, Liliana - **En Voyage**. Paris : Le Plateau, 2006.

DAVIES, Keith F. - **Clarence John Laughlin : Visionary Photographer**. Kansas City, Missouri : Hallmark Cards, 1990. ISBN 0-87529-629-7.

DE MAISTRE, Xavier - Viagem à Roda do Meu Quarto. In **Viagem à Roda do Meu Quarto Seguido de O Leproso da Cidade de Aosta**. Trad. de Célia Henriques. Lisboa : & Etc, 2002. p. 19-114.

FAURE, Élie - **Paul Cézanne, por Élie Faure ; seguido de O que Ele Me Disse... por Joachim Gasquet**. Trad. de Aníbal Fernandes. 1ª ed. Lisboa : Sistema Solar, 2012. ISBN 978-989-8566-16-4.

FLAM, Jack, ed. - **Robert Smithson : The Collected Writings**. Berkely : The University of California Press, 1996. ISBN 0-520-20385-2.

GOMES, Pinharanda - Heraclito de Éfeso. In **Filosofia Grega Pré-Socrática**. 4ª ed. Lisboa : Guimarães Editores, 1994. ISBN 972-665-132-8. p. 114-126.

GRIMAL, Pierre – Aqueronte; Lete. In **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**, coord. de Victor Jabouille. 5ª ed. Lisboa : Difel, 2009. ISBN 978-972-29-0926/09. p. 35 e 274-275.

HALDEMANN, Anita ; DOROSHENKO, Peter ; GROVE, Jeffrey D., eds. - **Michael Borremans : Zeichnungen/Tekeningen/Drawings**. Cleveland : Cleveland Museum of Art, 2005. ISBN 3-88375-832-9.

HERMANN, Luke – **Turner : Paintings, Watercolours, Prints & Drawings**. 2ª ed. Oxford : Phaidon, 1986. ISBN 0-7148-2420-8.

HOFMANN, Werner - **Caspar David Friedrich**. London : Thames & Hudson, 2000. ISBN 0-500-09295-8.

HORN, Roni - **Another Water (The River Thames, for Example)**. Zurich ; Berlin ; New York : Scalo, 2000. ISBN 3-908247-25-X.

IGGY POP AND THE STOOGES – **The Passenger** [Registo musical]. [Em Linha]. You Tube [Consultado em 10 de Julho de 2013]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=y4hPnZUMBwA>

ISHERWOOD, Christopher - **Mister Norris Muda de Comboio**. Trad. de Lucília Filipe. Lisboa : Quetzal Editores, 2012. ISBN 978-989-722-045-6.

JENSEN, Jens Christian - El Océano Glacial. In **Casper David Friedrich, Vida y Obra**. Barcelona : Blume, 1980. p. 188-191.

KANT, Immanuel - Segundo Livro: Analítica do Sublime. In **Crítica da Faculdade do Juízo**. Introd. de António Marques; trad. e notas de António Marques e Valério Rodhen. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992. ISBN 972-27-0506-7. p. 137-179.

KAWABATA, Yasumari - **Terra de Neve**. Trad. de Armando da Silva Carvalho. 1ª ed. Lisboa : D. Quixote, 1968.

KRAUSS, Rosalind – Sculpture in the Expanded Field. In FOSTER, Hal, ed. - **The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture**. Seattle : Bay Press, 1993. ISBN 0-941920-02-X. p. 31-42.

— The Double Negative: a New Syntax for Sculpture. In **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge : The MIT Press, 1981. p. 243-288.

KREMER, Boris, ed. lit. - **Rui Calçada Bastos : Selected Works**. Berlin : Kunstlerhaus Bethanien, cop. 2003.

L. ROBERTS, Jennifer - **Mirror-Travels : Robert Smithson and History**. New Haven ; London : Yale University Press, 2004. ISBN 0-300-09497-3.

LAWRENCE, John H. ; BRADY, Patricia, eds. - **Haunter of Ruins : Photography of Clarence John Laughlin**. Boston : A Bulfinch Press Book, 1998.

LEIGHTON, John - **Casper David Friedrich : Winter Landscape**. London : The National Gallery, 1990.

LINGWOOD, James - O Peso do Tempo. In **Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson : Field Trips**, Porto : Fundação de Serralves, 2002. ISBN 972-739-099-4. p. 8-17.

MAGRIS, Claudio – **Danúbio**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa : Quetzal, 2010. ISBN 978-972-564-843-8.

MALLARMÉ, Stéphane – Herodíade. In **Poesias**. Trad., pref. e notas de José Augusto Seabra. Lisboa : Assírio e Alvim, 2004. ISBN 972-37-0881-7. p. 72-87.

MEDINA, Cuauhtémoc ; FERGUSSON, Russell ; FISHER, Jean, eds. - **Francis Alys**. London : Phaidon Press, 2007.

MELVILLE, Herman - O Icebergue (um sonho). In **Poemas**. Trad. de Mário Avelar. Lisboa : Assírio & Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-1357-2. p. 54-57.

MILLIET, Maria Alice - **Lygia Clark : Obra-Trajeto**. São Paulo : EDUSP, 1992.

NAZARÉ, Leonor - Rui Calçada Bastos. In **Densidade Relativa**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2005. p. 178-179.

NIETZSCHE, Friedrich - **A Filosofia na Época Trágica dos Gregos**. Lisboa : Edições Setenta, 1987.

O'CONNOR, Flannery - O Rio. In **Um Bom Homem É Difícil de Encontrar**. 1ª ed. Lisboa : Cavalo de Ferro, 2006. ISBN 989-623-014-5. p. 27-47.

PLATH, Sylvia - **Pela Água**. Trad. de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa : Assírio & Alvim, 1990. Edição bilingue. ISBN 972-37-0254-1.

PRÉMIO DE ARTES PLÁSTICAS UNIÃO LATINA, 6º; Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, ed. lit. - **Prémio de Artes Plásticas União Latina 2004**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Caixa Geral de Depósitos, 2005.

ROSA DIAS, Fernando - Sublime e Pintura: O Olhar Abismado. Arte Teoria. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. 9 (2007) 92-120.

SARDO, Delfim - Rui Calçada Bastos: Entre Ironia e Incerteza. In **A Visão em Apneia : Escritos sobre Artistas**. Lisboa : Babel, 2011. ISBN 978-989-31-0016-5. p. 383-385.

SEBALD, W. G. – **Do Natural : Um Poema Elementar**. Trad. de Telma Costa. Lisboa : Quetzal Editores, 2012. ISBN 978-989-722-025-8.

— **O Caminhante Solitário**. Trad. de Telma Costa. Lisboa : Editorial Teorema, 2009. ISBN 978-972-695-886-4.

— **Vertigens. Impressões**. Trad. de Telma Costa. Lisboa : Editorial Teorema, 2007. ISBN 978-972-695-705-8.

— **História Natural da Destruição : Guerra Aérea e Literatura**. Trad. de Telma Costa Lisboa : Editorial Teorema, 2006. ISBN 972-695-656-0.

SÉNECA, Lúcio Aneu – (Cartas 22-29). In **Cartas a Lucílio**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. ISBN 978-972-31-0536-0. livro III, p. 79-110.

SHAPIRO, Gary – **Earthwards : Robert Smithson and After Babel**. Berkely; Los Angeles ; London : University of California Press, 1995. ISBN 0-520-08856-5.

SOLNIT, Rebecca - The Ruins of Memory. Exit. Madrid. ISSN 1577-2721. 24 (2006) 136-146.

T. S. ELIOT - **A Terra Devastada**. Introd. e trad. de Gualter Cunha. Lisboa : Relógio D'Água, 1999. Edição bilingue. ISBN 972-708-544-X.

THOREAU, Henry – **Caminhada**. Trad. Maria Afonso. Lisboa : Antígona, 2012. ISBN 978-972-608-225-5.

TSAI, Eugenie ; BUTLER, Cornelia, org. - **Robert Smithson**. Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 2004. ISBN 0-520-24409-5.

VAGNOZZI, Barbara [et al.] - **My Favourite Nursery Rhymes**. London : Ladybird, A Penguin Company, s/ data.

VAUGHAN, William - Caspar David Friedrich. In **German Romantic Painting**. 2ª ed. New Haven, London : Yale University Press, 1994. ISBN 0-300-06047-5. p. 65-117.

VERNE, Júlio - Um Continente que Desapareceu. In **Vinte Mil Léguas Submarinas**. Trad. de G. Borges de Avelar. Lisboa : Círculo de Leitores, 1996. ISBN 972-42-1294-7. p. 324-335.

VIDAL-NAQUET, Pierre – **Atlântida : Pequena História de um Mito Platónico**. Trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa : Teorema, 2007. ISBN 978-972-695-700-3.

VON HUMBOLDT, Alexander - **Pinturas da Natureza : Uma Antologia**. Trad. de Gabriela Cardoso. Lisboa : Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1230-8.

WILLIAMS, William Carlos - **Antologia Breve : William Carlos Williams**. Trad. de José Agostinho Baptista. Lisboa : Assírio & Alvim, 1995. ISBN 972-37-0386-6.

De Louise Bourgeois a Hans Bellmer – *a memória*

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner – **A Fada Oriana**. Ilustrações de Natividade Corrêa. Porto: Figueirinhas, 2011. ISBN 978-989-8230-20-1.

— O Espelho ou o Retrato Vivo. In **A Árvore**. Porto: Figueirinhas, 1985. ISBN 972-661-193-8. p. 21-31.

BAKARGIEV, Carolyn, ed. lit. - The Dance Was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted For a Long Time. In **The Book of Books : Documenta (13)**. Ostfildren : Hatje Cantz, cop. 2012. p. 30-46.

BAL, Mieke - Dead Flesh, or The Smell of Painting. In **Reading Rembrandt : Beyond the Word-Image Opposition**. Cambridge : University Press, 1991. ISBN 0-521-39154-7. p. 361-398.

BARRENTO, João – **O Mundo Está Cheio de Deuses : Crise e Crítica do Contemporâneo**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2011. ISBN 978-972-37-1577-4.

BAUDRILLARD, Jean - A desforra do povo dos espelhos. In **O Crime Perfeito**. Trad. de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa : Relógio D'água Editores, 1978. ISBN 978-708-328-5. p. 189-190.

BEAUMELLE, Agnès de la (sob a direcção de) - **Hans Bellmer : Anatomie du Désir**. Paris ; Gallimard : Centre Pompidou, 2006. ISBN 2-07-011841-X.

BENESH, Otto – **Rembrandt**. Genève : Skira, 1990. ISBN 2-605-00165-2.

BERNADAC, Marie-Laure - **Louise Bourgeois**. Paris : Flammarion, 2006. ISBN 978-2-08-030553-4.

BERNADAC, Marie-Laure ; OBRIST, Hans Ulrich, ed. lit. - **Louise Bourgeois. Destruction of the Father, Reconstruction of the Father : Writings and Interviews, 1923-1997**. London : Violette Editions, 1998. ISBN 1-900828-07-3.

BERNADAC, Marie-Laure ; HERKENHOFF, Paulo ; NERI, Louise [textos de] - **Louise Bourgeois : obras recentes = recent works**. Lisboa : Centro Cultural de Belém, 1998. ISBN 2-877221-163-0.

BERNHARD, Thomas – **Antigos Mestres : comédia**. Trad. de José A. Palma Caetano. Lisboa : Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0817-5.

BESSA-LUÍS, Agustina - **Kafkiana**. Lisboa : Babel, 2012. ISBN 978-972-665-677-7.

BLOOM, Harold, ed. – Introduction. In **Herman Melville's Moby-Dick**. New York : Infobase Publishing, 2007. ISBN 0-7910-9363-8. p. 1-6.

BORGES, Jorge Luis – **O Aleph**. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa : Quetzal, 2013. ISBN 978-989-722-071-5.

— Elogio da Sombra ; o cego. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-351-0. vol II, p. 397 e 479.

— O Espelho ; O Nobre Castelo do canto IV. In **Jorge Luis Borges : Obras Completas**. Lisboa : Teorema, 1998. ISBN 972-695-353-7. vol. III, p. 197 e p. 364-368.

BROWN, Cristopher ; KELCH, Jan ; THIEL, Pieter van - The Anatomy Lesson of Dr Joan Deyman. In **Rembrandt : The Master & His Workshop: paintings**. New Haven; London; Yale University Press : National Gallery Publications, 1991. ISBN 0-300-05150-6. p. 262-266.

CABANNE, Pierre – **Rembrandt**. Lisboa : Verbo, 1994. ISBN 972-22-1590-6.

CELANT, Germano - **Louise Bourgeois : The Fabric Works**. Milan : Skira, 2010. ISBN 978-88-572-0654-7.

COCTEAU, Jean – **Le Sang D'Un Poète** [Registo vídeo]. Filme realizado por Jean Cocteau. [Paris] , 1930. 1 cassette (DVD) (50 min.): preto e branco, son.

CRONE, Rainer ; SHAESBERG, Petrus Graf, co-aut. - **Louise Bourgeois : The Secret Of The Cells**. Munich ; London ; New York : Prestel, 1998. ISBN 3-7913-1610-9.

DA SILVA, Agostinho - **A Vida e a Arte de Rembrandt**. Vila Nova de Famalicão : Grandes Oficinas Gráficas “Minerva”, 1943.

FOSTER, Hal – A Little Anatomy. In **Prosthetic Gods**. Cambridge ; Massachusetts; London : The MIT Press, 2004. ISBN 0-262-06242-9. p. 225-254.

— Fatal Attraction. In **Compulsive Beauty**. Cambridge ; Massachusetts ; London : The MIT Press, 1993. ISBN 0-262-06160-0. p. 101-122.

GESELLSCHAFT, Kestner ; HAENLEIN, Carl, ed. lit. - **Hans Bellmer : Photographien**. Hanover : Kestner-Gesellschaft Hanover, 1984.

GOODMAN, Nelson – **Modos de Fazer Mundos**. Tradução António Duarte. 1ª ed. Porto : Asa, 1995. ISBN 972-41-1560-7.

GUERRA DOS REIS, Vítor Manuel – *A Caça Desenfreada : O Movimento dos Olhos e o Acto de Ver*. Lisboa : [s.n.], 2000. 59f. Relatório na área científica de Teoria da Imagem, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

GUICHARD, Camille - **Louise Bourgeois** [Registo vídeo]. Filme realizado por Camille Guichard com Jerry Gorovoy e Bernard Marcadé como co-autores. [Paris] : Réunion des Musées Nationaux, 1993. 1 cassette (VHS)(52 min.): col, son.

HERKENHOFF, Paulo, curador e aut. - **Louise Bourgeois**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo : Bienal de S. Paulo, 1997.

JELINEK, Elfriede, co-aut. ; MILLER, Henry co-aut.; KITTELMANN, Udo ; KYLLIKKI, Zacharias, ed. lit. - **Louise Bourgeois/ Hans Bellmer**. Berlin : Distanz Verlag, 2010. ISBN 978-3-89955-403-8.

KAFKA, Franz – **A Toca**. Trad. de Francisco Agarez. Lisboa : LxXI, cop. 2009. ISBN 978-972-8615-08-6.

LANDERAAD, Kees Van - **The Real Rembrandt : The Search for a Genius** [Registo vídeo]. Filme realizado por Kees van Landeraad. [London] : Phaidon, 1991. 1 cassette (VHS) (54 min.): col., son.

LARRAT, Philip, FREUD MUSEUM - **Louise Bourgeois : The Return Of The Repressed**. London : Violette, 2012. ISBN 978-1-900828-30-7. vol I

— **Louise Bourgeois : The Return Of The Repressed**. London : Violette, 2012. ISBN 978-1-900828-30-7. vol II.

LEIGH, Christian ; KUTIK, Charlotta ; SULTAN, Terrie - **Louise Bourgeois : The Locus of Memory**. New York : The Brooklyn Museum, Harry N. Adams, 1994. ISBN 0-8109-3127-3.

LETRIA, José Jorge – O Segredo de Alice. In **O Livro Branco da Melancolia**. Lisboa : Quetzal Editores, 2001. ISBN 972-564-472-7. p. 104-105.

LICHENSTEIN, Therese - **Behind Closed Doors : The Art of Hans Bellmer**. Berkely; Los Angeles; London: University of California Press; New York : International Center of Photography, cop. 2001. ISBN 0-520-20984-2.

MANDIARGRES, André Pieyre de - **Le Trésor Cruel de Hans Bellmer**. Paris : Le Sphinx, 1980. ISBN 2-851-992-08-2. (Livro consultado)

MORRIS, Frances – Louise Bourgeois: A Fight to the Finish. In Art & Australia. Australia. ISSN 0004-301-X. 48:2 (Dez. 2010-Fev. 2011) 319-325.
— **Louise Bourgeois**. London : Tate Publishing, 2007. ISBN 978-1-85437-761-6.

MORRIS, Frances ; MORGAN, Stuart - **Rites of Passage : Art For the End of the Century**. London : Tate Gallery, 1995. ISBN 1-85437-156-8.

PEREIRA, Helder Moura – A Verdadeira História da Tromba do Elefante. In **A Pensar Morreu um Burro : e Outras Histórias**. Desenhos de Luis Manuel Gaspar. Lisboa : Assírio & Alvim, 1999. ISBN 972-37-0555-9. p. 15-22.

PLATH, Sylvia – **A Campânula de Vidro**. Trad. de Mário Avelar. 2ª ed. Lisboa : Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0021-2.

POULET, Georges - Proust. In **Studies in Human Time**. Baltimore : The John Hopkins Press, 1956. p. 299-322.

RAMACHANDRAN, V. S., BLACKESLEE, Sandra – Through the Looking Glass. In **Phantoms in the Brain**. New York : Harper Collins, 1999. ISBN 0-688-17217-2. capítulo 6, p. 113-126.

RAMÓN RIBEYRO, Julio - **A Palavra do Mudo**. Trad. de Tiago Szabo. 1ª ed. Lisboa : Ahab, 2012. ISBN 978-989-97228-6-6.

REVOL, Jean – **Bellmer : Peintures, Gouaches, Collages**. Paris : L'Autre Musée, 1983.

RINDER, Lawrence - **Louise Bourgeois : Drawings and Observations**. Berkely : University Art Museum and Pacific Film Archive, University of California Boston: A Bulfinch Press Book, Little Brown and Company, 1995. ISBN 0-8212-2299-6.

SANTO AGOSTINHO - O Encontro de Deus. In **Confissões**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990. ISBN 972-571-119-X. livro décimo, p. 239-290.

SCHAMA, Simon - Autopsy. In **Rembrandt's Eyes**. London : The Penguin Press, 1999. ISBN 0-713-99384-7. p. 342-353.

SCHWARTZ, Gary – The New Market. In **Rembrandt's Universe : his art, his life, his world**. London : Thames & Hudson, 2006. ISBN 978-0-500-09331-3. p.164-169.

SHAKESPEARE, William - **O Rei Lear**. Tradução e notas de Álvaro Cunhal; introd. de Luis de Sousa Rebelo. 3ªed. Lisboa : Caminho, 2002. ISBN 972-21-1485-9.

STEINER, George - O pacto quebrado ; presenças. In **Presenças Reais : As Artes do Sentido**. Trad. e posf. de Miguel Serras Pereira. 1ª ed. Lisboa : Presença, 1993. ISBN 972-23-1619-2. p. 55-123 e 127-205.

SVEVO, Italo - **A Consciência de Zeno**. Trad. de Maria Franco e Cabral do Nascimento. Alfragide : D. Quixote, 2009. ISBN 978-972-20-3800-3.

TAVARES, Cristina Azevedo - A procura do belo e da verdade: arte médica e estética. Arte Teoria. Lisboa : Faculdade de Belas-Artes. ISSN 1646-396X. 14/15 (2011/12) 9-15.

TAYLOR, Sue - **Hans Bellmer : The Anatomy of Anxiety**. Cambridge, Massachusetts; London, England : The MIT Press, 2000. ISBN 0-262-20130-5.

TENNYSON, Alfred L. – **The Lady of Shalott**. Ilust. de Charles Keeping. Oxford : Oxford University Press, 1989. ISBN 978-0-19-272371-0.

UNDERDORFER, Michaela - **Louise Bourgeois : Works in Marble**. Munich : Prestel, 2002. ISBN 3-7913-2781-X.

VALÉRY, Paul – **O Senhor Teste**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa : Relógio D'Água, 1985.

VICTORY, Magdalena Aguiló - Entrevista a Louise Bourgeois. In **Louise Bourgeois : Repais in the Sky**. Mallorca : Fundació Pilar i Joan Miró, 2005. p. 85-89.

VIDAL, Carlos – Corpo, Mito e Reconhecimento. Arte Ibérica. Lisboa. ISSN 0873-5700. A.2: 16 (Jul. 1998) p. 8-12.

— Do Corpo da Política à Política do Corpo. Colóquio Artes. Lisboa. ISSN 0870-3841. 38: 111 (Out.-Dez. 1996) 13-30.

WELLS, H. G. - **Em Terra de Cegos**. Trad. padrões culturais editora. 1ª ed. Lisboa : P.C.E., 2008. ISBN 978-989-8160-14-0.

WERNESS, Hope B. - **The Symbolism of Mirrors in Art from Ancient Times to the Present**. New York : The Edwin Mellen Press, 1999. ISBN 0-7734-8269-5.

WOOD, James - **A Herança Perdida : Ensaio sobre Literatura e Crença**. Trad. de Bruno Vieira Amaral. Lisboa : Quetzal, 2012. ISBN 978-989-722-044-9.

WOOLF, Virginia - A Senhora no Espelho: Uma reflexão. In **Contos**. Trad. de Miguel Serras Pereira, Manuela Porto, Clara Rowland e Margarida Vale de Gato. Lisboa : Relógio D'Água, 2004. ISBN 972-708-682-9. p. 97-104.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abramovic
Marina, XIII, 6, 13, 15, 25, 35, 36, 208, 209,
211, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220,
221, 222, 223, 366, 367, 368, 369

Aconcci
Vito, 195

Agamben
Giorgio, 199

Ai Weiwei, 201

Akutagawa
Ryunosuke, 208

Alys
Francis, 88, 218, 228, 242, 373

Amis
Martin, 112, 138

Andresen
Sophia de Mello Breyner, 137, 159, 241, 277

Anelli
Marco, 220

António Franco Alexandre, 128

Apolodoro, 21, 25, 28

Arbus
Diane, 120, 121

Ariès
Philippe, 17, 84

Aristófanés, 45, 46

Aristóteles, 41, 46, 92, 338

Arquimedes, 51, 268

Artaud
Antonin, 15, 210, 211, 220

Ashbery
John, 5, 280

Atget
Eugène, 72

Auster
Paul, 218, 367

Azevedo Tavares
Cristina, II, V, 245, 369

B

Bacon
Francis, 162, 175, 200, 358, 362

Bal
Mieke, 245, 251

Baltrusaitis
Jurgis, 3, 4, 106, 268

Barnes
Julian, 238, 244

Barrento
João, 272, 329, 350, 367

Barthes
Roland, 2, 115, 116, 161, 164, 174, 175, 187,
326

Basualdo
Carlos, 198, 199

Bataille
Georges, 27, 31

Baudelaire
Charles, 143, 145, 229

Baudrillard
Jean, 136, 145

Baudson

Michel, 14, 156

Bellmer
Hans, XIII, 16, 243, 247, 248, 249, 251, 252,
253, 254, 259, 262, 263, 265, 266, 376,
378, 379, 380

Bénard da Costa
João, 124

Benjamin
Walter, 140, 194, 353, 363

Bentham
Jeremy, 16, 67, 258, 271

Bernadac
Marie-Laure, 257, 265

Bernhard
Thomas, 17, 271, 274, 275, 276

Bernini, 8, 64, 70, 74

Bessa-Luís
Agustina, 280

Beuys
Joseph, 36, 184, 221

Biesenbach
Klaus, 213, 220, 222

Birnbaum
Daniel, 195

Blanchot
Maurice, 157, 158

Bloom
Harold, 93, 97, 140, 141, 142, 149, 270

Blumenberg
Hans, 10, 109, 110, 224

Boetti
Alighiero, 200, 225, 362, 371

Boltanski
Christian, 107

Borges
Jorge Luis, I, 2, 19, 60, 75, 89, 90, 119, 149,
188, 206, 250, 253, 254, 270, 272, 274,
277, 278, 327, 330, 335, 342, 350, 354,
364, 367, 370, 375, 377

Bourgeois
Louise, XIII, 16, 26, 67, 243, 247, 248, 249,
250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 259,
260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 376,
377, 378, 379, 380, 381

Bragança de Miranda
José A., 4, 110, 350

Breton
André, 201

Brown
Jonathan, 166, 167, 170, 171, 173, 178, 179,
245, 379

Brunelleschi
Filippo, 27, 328

Burke
Edmund, 239

Burri
Alberto, 190

C

Cabanne
Pierre, 244

Cacciari
Massimo, 10, 99, 100, 109, 111

Caillois
Roger, 23, 29

Calasso
 Roberto, 6, 22, 32, 37, 42, 60, 92, 94, 104
 Calderón de la Barca, 8, 340
 Candeias da Silva
 Joaquim, 177
 Canova, 34
 Capgras
 Jean-Marie, 138
 Caravaggio, 35, 356
 Carlos Augusto Ribeiro, V, 350
 Carroll
 Lewis, 63, 235
 Carrouges
 Michel, 184
 Carvalho da Silva
 Rui, 220
 Casati
 Roberto, 106
 Caspar David Friedrich, 16, 240, 372, 375
 Catherine David, 194
 Catherwood
 Frederik, 234
 Cavafy, 60
 Cavalcanti
 Alberto, 11, 132, 350
 Cecília Costa, V, XIII, 15, 208, 215, 216, 217,
 223, 366, 369
 Celant
 Germano, 181, 182, 183, 184, 185, 192, 194,
 249, 254, 260
 Cellini
 Benvenuto, 34
 Cendrars
 Blaise, 230
 Cézanne
 Paul, 231, 233, 239, 372
 Chamisso
 Von Adelbert, 11, 113, 121, 135, 330
 Checa
 Fernando, 162, 163, 170, 180
 Chevalier
 Jean, 8
 Chevrier
 Jean-François, 194, 196, 199
 Christov-Bakargiev
 Carolyn, 191, 192
 Citati
 Pietro, 55, 62, 79
 Clair
 Jean, 6, 21, 30, 33, 34, 35
 Cocteau
 Jean, 269, 377
 Coello
 Alonso Sánchez, 163
 Colli
 Giorgio, 10, 91, 92
 Conceição
 Carlos Augusto, 125, 339
 Congdon
 Lenore O. Keene, 4, 45
 Cooke
 Lynne, 184, 185
 Cornelis Cornelisz, 106
 Cross
 R. C., 97, 103, 104, 105
 Cukor

George, 49
 Curiger
 Bice, 183

D

Dali
 Salvador, 151, 171
 Dällenbach
 Lucien, 146, 147, 148, 149
 Damásio
 António, 8, 88
 Dante
 Alighieri, 197, 242
 Danto
 Arthur, 211
 Darriussecq
 Marie, 261, 262
 Darwin
 Charles, 117
 Deleuze
 Gilles, 73, 162, 175
 Derrida
 Jacques, 10, 95, 96, 98
 Detienne
 Marcel, 80, 81
 Diderot
 Denis, XIII, 11, 119, 143, 144, 145, 272
 Didi-Huberman
 Georges, 201, 202
 Diógenes, 51, 212, 369
 Dodds
 E. R., 39
 Dostoiévski
 Fiódor, 11, 121, 122, 123, 124, 125, 211
 Douglas Gordon, 88, 90, 221
 Duby
 George, 47
 Duchamp
 Marcel, 88, 141, 151, 184, 190
 Dumas
 Alexandre, 121
 Durand
 Régis, 184
 Dwyer
 Eugene, 29

E

Eco
 Umberto, 2, 4, 53, 87, 89, 175, 250
 Edgerton
 Samuel Y., 28
 Einstein, 86, 152, 161, 343, 344, 360
 Eisenstein, 155
 Emmens
 J. A., 173
 Énard
 Mathias, 18
 Ésquilo, 47
 Eugénio D´Ors, 8, 64, 73, 75, 78
 Eurípedes, 6, 21, 29, 47

F

Faure
Élie, 162, 173, 179, 231, 239, 372
Felix da Costa, 168
Ferguson
Bruce W., 186
Filipe IV, 162, 166, 169, 170, 175, 176, 177
Flaubert
Gustave, 16, 141, 226
Focillon
Henri, 64, 189
Fontana
Lucio, 190
Foster
Hal, 140, 251, 252, 263
Foucault
Michel, 8, 16, 63, 66, 67, 70, 75, 117, 159, 165,
167, 171, 172, 173, 174, 179, 258, 268, 348
Frances Morris, 257
Frederico Lourenço, 38, 92, 329, 330, 337
Freud
Sigmund, 6, 10, 21, 30, 34, 35, 117, 118, 119,
123, 128, 129, 130, 137, 145, 184, 272, 351
Fritz Lang, 125, 353
Frontisi-Ducroux
Françoise, 4, 22, 29, 50, 51, 52
Furtenagel
Lucas, 84

G

Gabriel Orozco, 193
Gallego
Julián, 169
Gallup
Gordon, 10, 116, 117
Gantes
Manuel, 84
Garrido
Carmen, 163, 343
Gasquet
Joachim, 231, 372
Genet
Jean, 184, 221
Géricault
Théodore, 238, 239, 369
Gheerbrant
Jean, 8
Gide
André, 147
Goethe
Johann W., 20, 21, 29, 33, 338
Gogól
Nicolai, 122
Goldhill
Simon, 47, 50, 55, 208
Gombrich
E. H., 5, 6, 14, 153, 154, 155, 159, 160, 163,
169, 173
Gonçalo M. Tavares, 13, 189, 198
Goodman
Nelson, 275, 278
Goya, 151, 171
Gracián
Baltasar, 8, 65, 66, 74

Graves
Robert, 38, 42
Gregory
Richard, 2, 4, 269
Gridley McKim-Smith, 164
Grimal
Pierre, 29, 42, 43, 61, 82, 242
Guichard
Camille, 253, 259, 378

H

H. G. Wells, 277, 278, 279
Haacke
Hans, 200
Hamer
Robert, 11, 350
Hamilton
Richard, 171
Haneke
Michael, 37
Harris
James, 152, 154
Hauser
Arnold, 8, 68, 71, 74, 75, 166, 168, 176, 371
Havelock
Eric, 93, 94, 96, 99, 104, 109
Hawking
Stephen, 87, 156
Hein
Jeppe, 200
Helder
Herberto, 2, 269, 379
Helder Moura Pereira, 267
Hélia Correia, 47, 53, 112
Heraclito, 86, 90, 91, 92, 370, 372
Herkenhoff
Paulo, 8, 63, 64, 255, 260
Hesíodo, 6, 21, 23, 24, 46, 60, 81, 82
Hitchcock
Alfred, 10, 124, 137, 150, 181, 256, 351, 352
Höffer
Candida, 8
Hoffmann
E.T.A., 11, 121, 135, 330, 352
Hogarth
William, 275
Homero, 6, 9, 17, 20, 21, 24, 43, 44, 45, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, 61, 79, 92, 93, 109, 269,
272, 277, 330, 336, 338, 339, 345
Horn
Rebecca, XIII, 15, 145, 158, 159, 161, 180,
181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 225,
357, 358, 359, 360, 362, 371
Humboldt
Alexander Von, 226
Hyeronimus Bosh, 71, 115

I

Iggy Pop, 237
Isherwood
Christopher, 227
Italo Calvino, 61
Itard
Jean-Marc Gaspard, 114, 144

J

Janson
H. W., 173
Jennifer L. Roberts, 234, 235
John Cage, 88, 203
Jorge Molder, 4, 123, 196, 206, 355
José Gil, 38
José Jorge Letria, 280
Joyce
James, 202, 224, 225

K

Kafka
Franz, 12, 15, 184, 206, 209, 221, 222, 269
Kant
Immanuel, 239
Kantorowicz
Ernst H., 76, 77
Kapoor
Anish, 35
Karl Justi, 178, 179
Kawabata
Yasunari, 270
Keats
John, 91, 111, 347
Keenan
Julian P., 117
Kitto
H. D. F., 21, 23, 31
Klein
Étienne, 8, 85, 86, 87, 90, 190
Kleist
Heinrich Von, 11, 112, 121, 139, 146, 335
Klimt
Gustave, 43
Knopff
Fernand, 34
Koerth-Baker
Maggie, 118
Kohler
Wolfgang, 116
Krauss
Rosalind, 231
Kristeva
Julia, 22, 34
Kubler
George, 12
Kurosawa
Akira, 124, 352
Kuspit
Donald, 257, 264, 266

L

Lacan
Jacques, 11, 115, 116, 117
Laclos
Choderlos de, 78
Lagerlöf
Selma, 143
Landeraad
Kees van, 247, 378
Lassaigne
Jacques, 162, 169, 177

Laughlin
Clarence John, 16, 233, 371, 373
Le Brun
Charles, 66, 67, 176, 177
Leonardo da Vinci, 43, 184
Lessing
Gotthold Ephraim, 14, 152, 153, 154
Lewis
Sian, 44, 47, 328, 330, 371
Lewis Carroll, 1
Lewis Carroll, 14, 63, 235
LeWitt
Sol, 200
Lichenstein
Therese, 249, 252, 262
Lichtenstein
Jacqueline, 95, 97
Lingwood
James, 241
Lispector
Clarice, 1, 155, 371
Lissarague
François, 44
Longino, 239
López-Rey
José, 178, 179
Loraux
Nicole, 46
Lorrain
Jean, 170
Losey
Joseph, 11, 133, 271, 353, 354
Louraux
Nicole, 44, 61
Lovrecraft
H. P., 29
Lowenfeld
Henry, 257
Lucano, 6, 21, 23, 26, 28, 43
Luís XIV, 63, 76, 78, 120, 176, 177, 179
Lutero
Martinho, 138
Lygia Clark, 228, 374
Lyotard
Jean-François, 89, 157

M

Maffesoli
Michel, 193, 196, 197
Magris
Claudio, 224, 225
Magritte, 111, 138
Maia
Tomás, 29, 32
Maillet
Arnaud, 4
Malevich
Kazimir, 200
Mallarmé, 127, 227, 273
Manet, 171
Maravall
José António, 8, 73, 75
Marchand
Bruno, 202
Maria Filomena Molder, 92, 140

Mariana de Áustria, 180
 Marías
 Fernando, 170, 173, 359
 Maupassant
 Guy de, 11, 121, 135, 137, 330
 Max Ernst, 184
 Mazarin, 179, 180
 McEvilley
 Thomas, 212
 Medeiros
 Margarida, 27
 Medina
 Cuauhtémoc, 242
 Melchior-Bonnet
 Sabine, 12, 68, 77, 117, 158
 Melville
 Herman, 199, 200, 240, 270, 362, 377
 Memling, 147
 Mengele
 Josef, 121
 Merleau-Ponty
 Maurice, 2
 Millais, 171
 Miller
 Jonathan, 4, 11, 113
 Molyneaux
 William, 144
 Monet
 Claude, 151
 Montaigne, 5
 Morris
 Robert, 200, 206, 251, 265
 Muniz
 Vic, 171
 Murdoch
 Iris, 9, 10, 93, 108
 Murnau
 F. W., 138, 353, 355

N

Nancy
 Jean-Luc, 184, 185, 204, 329, 331, 333, 358
 Natália Correia, 66
 Nespolo
 Ugo, 193
 Nietzsche
 Friedrich, 117, 227, 272, 335, 351

O

O'Hear
 Anthony, 53
 Obrist
 Hans Ulrich, 193, 195, 214, 365, 368
 Olender
 Maurice, 31
 Olivares
 Rosa, 141, 142, 186
 Orozco Dias
 Emilio, 67, 68
 Orso
 Steven N., 178, 179
 Ortega y Gasset, 162, 163, 166, 170, 171, 177, 178

Oscar Muñoz, 89, 344
 Osório
 António, 172, 173
 Ovídio, 6, 8, 21, 25, 26, 27, 28, 34, 37, 41, 48, 81, 330

P

Padre António Vieira, 8, 69, 70, 71, 77, 271
 Palomino
 Antonio, 165, 172, 173, 178
 Panofsky
 Erwin, 8, 83, 84, 97, 167
 Pantoja de la Cruz
 Juan, 163
 Parménides, 86, 90, 92
 Pendergrast
 Mark, 4
 Penone
 Giuseppe, 220
 Perniola
 Mario, 73, 78
 Perrot
 Michelle, 47
 Pessoa
 Fernando, 9, 17, 108, 198, 276, 365
 Pina
 Manuel António, 130, 138, 190, 270, 345
 Píndaro, 8, 21, 22, 24, 79, 80, 333, 343
 Piñon
 Nélida, 44
 Pirandello
 Luigi, 9, 111, 198
 Pistoletto
 Michelangelo, XIII, 15, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 206, 362, 364, 365, 366
 Platão, XI, 8, 9, 71, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 127, 234, 236, 271, 338, 345, 347, 348
 Plath
 Sylvia, 1, 3, 6, 21, 27, 271, 279
 Plínio, 62, 178, 277
 Plutarco, 49, 50, 51, 60, 338
 Poe
 Edgar Allan, 11, 121, 123, 124, 125, 138, 143, 349, 354
 Pollock, 35
 Poulet
 Georges, 264, 265
 Proust
 Marcel, 88, 157, 158, 264, 265, 357, 379
 Pulimood
 Steve, 222

Q

Quentin Metzys, 147
 Quevedo
 Francisco de, 8, 162
 Quignard
 Pascal, 17

R

Rabelais, 77
Rafael, 68, 94, 102, 351, 369
Rancière
 Jacques, 14, 17, 155, 159
Rank
 Otto, 11, 125, 126, 130, 138
Reich
 Steve, 203
Rembrandt, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 376,
 377, 378, 380
Ribeyro
 Julio Ramón, 17
Ricardo Jacinto, V, XIII, 15, 188, 202, 203, 204,
 205, 206, 362, 364, 365, 366
Richter
 Anne, 11, 121
Rilke
 Rainer Maria, 3, 31, 333
Rocha Pereira
 Maria Helena da, 38, 54, 58, 60, 61, 80, 98,
 327, 329, 330, 333, 348
Rosa Dias
 Fernando, 239
Rossellini
 Roberto, 179, 180, 341, 361
Rosset
 Clément, 126, 127, 128
Roth
 Philip, 243
Rousset
 Jean, 64, 65, 73, 74, 75
Rubens, 35, 163, 169, 179
Rui Calçada Bastos, V, XIII, 16, 224, 225, 227,
 229, 241, 242, 369, 370, 373, 374
Russell
 Bertrand, 97, 373

S

Sacks
 Oliver, 119, 144
Samarras
 Lucas, 206
Samósata
 Luciano de, 6, 27
Santo Agostinho, 8, 80, 87, 88, 154, 263, 266
Saramago
 José, 125
Sardo
 Delfim, 4, 123, 204
Savater
 Fernando, 54
Scelsi
 Giaccinto, 203
Schama
 Simon, 244, 246
Schelling, 129
Schwartz
 Hillel, 11, 121, 124, 140, 141, 246
Searle
 John R., 171
Sebald
 W. G., 14, 16, 17, 19, 221, 238, 240, 243, 244,
 246, 260, 261

Seneca, 68, 69, 78
Séneca
 Lucius Annaeus, 8, 16, 68, 69, 70, 71, 78, 226
Serra
 José Pedro, 38, 39
Shaftesbury
 Lord, 152, 154
Shakespeare, 76, 77, 124, 148, 149, 150, 267,
 277, 278, 341, 350
Shapiro
 Gary, 241
Shefer
 Elaine, 84
Silverstein
 Shel, 79
Sissa
 Giulia, 46, 80, 81
Skillen
 Anthony, 105
Sloterdijk
 Peter, 212
Smithson
 Robert, XIII, 16, 224, 225, 228, 230, 231, 232,
 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242,
 369, 371, 372, 373, 375
Snell
 Bruno, 269
Sócrates, 51, 52, 71, 92, 96, 97, 98, 99, 101, 104,
 107, 108, 127, 346
Sófocles, 54
Sontag
 Susan, 12, 232
Souza Brandão
 Junito de, 23
Spector
 Nancy, 184, 185
Starobinski
 Jean, 75
Steiner
 George, 37, 46, 49, 267
Stevenson
 Robert Louis, 11, 136, 137, 146
Stiles
 Kristine, 185, 213
Stratton-Pruitt
 Suzanne, 165, 168, 172, 173, 178, 179
Struth
 Thomas, 171
Sugimoto
 Hiroshi, 88
Sussman
 Eve, 171, 361
Svevo
 Italo, 243
Swift
 Jonathan, 89

T

T. S. Eliot, 242
Tabarra
 João, 6, 36
Takala
 Pilvi, 142
Tanizaki
 Junichiro, 106

Taplin
Oliver, 54
Tarantino
Michael, 191, 200
Taylor
Sue, 249
Tennyson
Lord Alfred, 90, 280
Theophile Gautier, 179
Thomas de Quincey, 139
Thoreau
Henry David, 224, 226
Ticiano, 163
Tintoretto, 163, 167
Tolentino Mendonça
José, 42, 62, 349
Tournier
Michel, 217
Truffaut
François, 10, 114, 118, 356
Tsai
Eugenie, 234
Turner
Joseph, 151, 238, 239, 372

U

Ucello
Paolo, 156
Ugresic
Dubravka, 145

V

Valéry
Paul, 279, 366
Van Eyck
Jan, 147, 167, 174, 179, 359, 361
Velázquez, XIII, 15, 158, 159, 161, 162, 163,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 186, 274,
357, 358, 359, 360, 361, 362
Vernant
Jean- Pierre, 4, 7, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32,
41, 50, 52, 57, 59, 82, 83
Verne
Júlio, 236, 241
Vernon
Mark, 107
Vesalius, 245
Victor de Aveyron, 114, 117
Vidal
Carlos, 44, 46, 54, 56, 57, 149, 193, 236, 237,
248, 263, 351
Vidal-Naquet

Pierre, 44, 46, 54, 56, 57, 236, 237
Vitor dos Reis, 275, 276
Von Drathen
Doris, 181, 182, 185

W

Wasowicz
Aleksandra, 45
Weil
Simone, 91, 97, 100, 101, 108
Wells
Orson, 15, 204, 349, 356
Werness
Hope, 4
Whale
James, 121, 356
Whistler, 171
Whitman
Walt, 18, 335
Wilde
Oscar, 124, 125, 141
Witkin
Joel-Peter, 171
Wolf
Norbert, 173, 176, 177, 184
Wölfflin
Heinrich, 8, 64
Woozley
A. D., 97, 103, 104, 105
Wordsworth
William, 226

X

Xavier de Maistre, 226

Y

Yeats
W. B., 3, 109, 111
Yourcenar
Marguerite, 48, 90
Yve-Alain Bois, 231

Z

Zambrano
Maria, 90
Zeitlin
Froma, 47
Zhang Peili, 237
Zweig
Stefan, 30