

# O Coração das Trevas

*Delfim Sardo*

Crítico de Arte e Professor do Ar.Co. Docente da Faculdade de Belas Artes de Lisboa

Vou começar com uma história nem muito importante, nem muito significativa. Uma história que não é um exemplo. Um dia, quando fazia uma viagem de carro com o meu filho mais velho, na altura com 5 anos, ele perguntou-me se faltava **muito** ou **pouco** para chegarmos ao destino, ao que respondi faltarem 100km.

“Não foi isso que eu perguntei. Quero saber se falta **muito** ou **pouco**”.

A minha segunda resposta, “falta 1 hora”, também não o satisfiz - “Não é isso. Quero saber se falta **muito** ou **pouco**”.

Só então compreendi. A resposta certa era “Falta pouco”. “Pronto, assim, está bem. Era isso que eu queria saber.”

Dizendo que **falta pouco**, eu estava a criar uma realidade, a realidade do **faltar pouco**. A criança sabia, ou pelos menos fazia uma ideia, do que é uma hora como decurso de tempo. Corresponde, mais ou menos, ao tempo de uma cassete vídeo, de um desenho animado. Esta contabilidade das unidades de tempo era, no entanto, absolutamente insatisfatória, porque se tratava muito mais de construir uma realidade, **faltar pouco**, que residia só na sua nomeação. Era, portanto, uma realidade objectiva e distinguiu-se completamente da sua métrica, que lhe era completamente indiferente.

Esta pequena história foi suscitada por uma outra, narrada por Paula Rego (e transcrita por John McEwen<sup>1</sup>) acerca do período em que ocupou o atelier que lhe foi entregue pela National Gallery a título da sua nomeação como Associate Artist. Diz a artista:

“Eu estava muita assustada e um bocado intimidade. Mas para encontrarmos o nosso caminho, temos de encontrar a nossa porta, tal como Alice. Se tomamos demasiado de uma coisa, ficamos grande demais. Depois tomamos demasiado de outra e ficamos demasiado pequenos. Temos de encontrar a nossa passagem para as coisas... E eu pensei que a única maneira de chegar às coisas era através das fundações ... que era exactamente onde o meu estúdio ficava. Na cave”.

A citação fez-me tirar da estante o volume de *Alice In Wonderland* e reler, logo no primeiro capítulo (*Down the Rabbit Hole*) a narrativa do momento em que Alice inicia a sua viagem pela toca do Coelho Branco e encontra a chave que a leva a uma passagem demasiado estreita, uma pequena porta com cerca de 15 polegadas. Foi neste momento que Alice encontrou uma pequena garrafa “que não estaria ali antes” com a inscrição *bebe-me*. A partir daqui inicia-se a narração do efeito do líquido, que a faz encolher, depois o efeito do bolo, que a faz crescer.

“Então ela comeu um pouco do bolo e disse para si mesma “Em que direcção, em que direcção?” - Se a direcção era a de cima, de crescer, se a de baixo, de encolher. É nesse momento que Alice tem um curioso monólogo: “Será que sou a mesma que era esta manhã? Quase me lembro de ser um pouco diferente. Mas se não sou a mesma, a próxima questão é “quem sou eu? “Este é o grande puzzle”.

A partir daqui Alice tentou-se lembrar de todas as crianças da sua idade que conhecia, para verificar se não seria nenhuma delas. A especulação parou quando Alice viu que encolhia novamente devido ao leque com que se abanava. Atirou-o imediatamente fora.

Como na história do meu filho, era a nomeação do **demasiado grande** ou do **demasiado pequeno** que geravam essa realidade, tornada tão objectiva *como* a diferença *entre ser ela* ou já ser outra - o que aliás configura uma pergunta pertinente - **como é que eu tenho a certeza de ser a pessoa que já fui?**

Na *Lógica do Sentido*<sup>4</sup>, a propósito deste episódio de Alice e de toda a primeira parte da novela, Gilles Deleuze afirma que se trata, para Lewis Carroll, de compreender a natureza do acontecimento, o seu segredo, o que dará lugar, ao longo da história, à construção de uma teia de relações sem profundidade, nas sob o modelo da complexidade.

Sem querer dar um salto demasiado largo, pareceu-me que *O Tempo - Passado e Presente*, a obra de Paula Rego que é a razão deste encontro, efectua um tipo de operação semelhante em nós, por via da utilização de **dois disfarces**:

**o primeiro** é um disfarce que envolve a própria estrutura da identidade da obra,

**o segundo** é um disfarce que envolve o uso da perspectiva que imediatamente reconhecemos no desenho do estúdio e as relações que este estabelece, de escala dos personagens.

A este respeito é muito esclarecedor, quer toda a zona inicial da obra, desde a introdução (de Lewis Carroll aux stoiciens), quer o Appendice I, Simulacre et Philosophie Antique, sobretudo a partir da pág. 300.

De facto, esta obra é sempre identificada com *S. Jerónimo no seu estúdio*, de Antonello de Messina, uma pequena e extraordinária pintura que representa o santo dentro do seu estúdio, dentro de uma Igreja, numa imponente construção perspectívica onde pontifica, como figura central, a estatura sentada de S. Jerónimo, que traduz a Bíblia para Latim, para essa versão a que hoje

chamamos a *Vulgata* - essa é, aliás, a tarefa que notabilizou o Santo, padroeiro de editores e livreiros e humanistas, encomendada pelo Papa Dâmaso I, em 382. Ao lado direito da imagem um *leão* – que faz parte da normal iconografia do santo, que durante o seu retiro anacoreta teria piedosamente curado e domesticado um destes brutais animais.

O que é notório no quadro é a sensação de caixa dentro de caixa, dentro de caixa - vemos, através de uma porta, o interior da Igreja, onde se encontra a célula do Santo, no interior da qual ele se encontra sentado. A pomba, figura essencial da iconografia, não se encontra como habitualmente junto dele, mas no exterior, que aparece como um novo interior, já espiritual. O quadro define toda uma teoria da profundidade espiritual, a partir da imagem das caixas que se contém. Trata-se de um viajante, mas de um anacoreta, ou, como refere Michel Serres a partir da *Sacra Conversazione* de Carpaccio do Museu de Caen, uma metáfora do surgimento do verbo<sup>4</sup>.

De facto, quanto mais olho para *Tempo-Passado e Presente*, menos encontro essa ideia de uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa, para passar a encontrar uma outra imagem, quase fotográfica:

a **viagem do Santo**, que acabou os seus dias em Belém, já no século V a escrever uma bibliografia de S. Paulo, posso compreender. A célula não é o lugar do anacoreta, é o lugar de um acontecimento.

Olho para o quadro e não deixo de ver as *Las Meninas*, de Velásquez.

Mas os personagens estão trocados. E o pintor que ostensivamente nos pinta na obra-prima de Velásquez, só acabará por surgir em *Joseph's Dream*. De facto, a imagem encontra-se invertida, surgindo o grande painel que é retrato da família real em Velásquez aqui do lado esquerdo, incorporando a imagem de um anjo que completa o abraço lançado pela imagem da freira, que continua na réplica do S. Sebastião de Honthorst e desenha um arco por toda a imagem.

Mas as ligações a Velásquez continuem: o S. Francisco de Zurbarán -- o mais forte dos dois que existem na National Gallery em Londres e certamente o mais visionário do pintor, com o peso das mãos que comprimem a caveira contra o estômago -- foi inicialmente atribuído a Velásquez, durante o século XIX.

Do lado esquerdo da imagem, o pintor. A pintora. Que desenha um segredo.

Esse segredo não é o único. Qual é a história do rapaz e do urso? Qual é a história do marinheiro? Qual é a história do quadro que encima o contador? Porque é que o quadro tem aquela moldura? Qual é a história da sereia?

Finalmente quem é a menina que sai da porta, quem é a velha que dela se despede? Porque é que o berço foi retirado da tina de pedra do quadro de Andrea Mantegna *Sansão e Dalila*, que serviu de modelo ao painel das portas dos armários de *The Fitting*? Porque é que o casaco de S.

Jerónimo, andarilho de ténis *Reebok*, vestido de marinheiro num azul que não deixa dúvidas, parece a saia do vestido da Infanta Margarida pintada pelo mestre espanhol em 1656? Ou será que foi também pintada a partir do modelo criado por Paula Rego para a saia de *The Fitting*? Porque é que o estrabismo da criança do berço faz lembrar *El Bufon Calabacillas*? Existe, então, neste quadro, um fantasma, um simulacro. Sob a égide de uma encomenda estrita, irrompe uma outra memória dessa viagem a Madrid, invocada no quarto de hotel de *Fitting* e de *The Bullfighter's Grandmother*, uma memória que vive na simultaneidade da referência estrita a Antonello de Messina. Deixamos de estar no âmbito da modelação, para estarmos no domínio do simulacro, se quisermos do paradoxo.

Este é o momento em que Alice se pergunta se a sua identidade é ela própria, ou algumas das Meninas da sua idade. A resposta está do lado dos simulacros fantasmas, ou dos ícones?

O **segundo disfarce** que o quadro intui está na relação de escala dos personagens. Se repararmos bem, os únicos representados que se encontram na sua escala normal são as duas ilustrações dos azulejos, onde a insignificância retira qualquer ambição de densidade psicológica, se já não tivesse sido retirada pela sua ostensiva portugalidade.

Talvez também o hipopótamo e os brinquedos, mas todas as outras relações de escala e ergonómicas destroem a imitação de perspectiva que define um espaço físico - a cela, o refúgio do marinheiro, a cela de S. Agostinho, o estúdio de S. Jerónimo, uma mera sala - para gerarem uma hierarquia própria entre si e uma teia de relações que nos é dirigida pela criança que nos olha. Em todas essas relações, levanta-se um elo comum, o de serem relações que se desenvolvem entre si próprias - S. Francisco com Deus, a velha com a criança, a freira com a rapariga-como-velha e com o rapaz, a rapariga com o velho S. Jerónimo Lobo-do-Mar, o hipopótamo de brinquedo com a boneca, o anjo com a criança no berço e a criança connosco.

Estas relações existem numa pura simultaneidade e não somos capazes de estabelecer nenhum tipo de hierarquia entre essas simultaneidades porque todas elas nos parecem significativas para o sentido da obra. Não somos capazes de distinguir a complexidade dessa simultaneidade, porque ela faz parte da *complicatio* que é a razão de ser da própria obra, porque a obra escapa por entre os dedos.

Este escapar por entre os dedos não resulta de nenhum tipo de insuficiência interpretativa, nem de nenhum tipo de estratégia contraditória da artista, mas de uma natureza, porventura, da arte moderna: a sua complexidade, que exige de nós a flexibilidade de não exigirmos permanentemente a cartografia da nossa localização, faz-nos sentir sempre no seio de uma **ressonância interna**, induzidos num **movimento forçado**.

Portanto, e em resumo, esta é a situação de Alice, a sensação de que nos falou Paula Rego. Nunca sabemos se estamos muito grandes ou muito pequenos, se temos de tomar mais do que nos faz crescer ou do que nos faz diminuir, não conhecemos a nossa escala.

É nesse sentido que este quadro é uma teoria da viagem, como processo de navegação, não no sentido da profundidade, mas dessas relações de superfície que resultam do movimento forçado que o cruzamento de todas essas metáforas intui, quanto mais não seja porque nós raciocinamos sob um modelo que mimetiza uma viagem: vamos daqui para ali, dentro de uma possibilidade de caminhos e percursos. Esta série de trabalhos de Paula Rego impressiona profundamente - e este quadro de uma forma quase exemplar - porque temos sempre a sensação de estarmos sem o mapa a que temos direito,<sup>7</sup> sem o plano metafórico que nos permite decifrar (como se, em termos lógicos, nos tirassem o princípio de não-contradição) e nos dissessem: "Mesmo sem escala, navega".

<sup>1</sup> Confr. Mc.Ewen, John, Paula Rego, ed. Phaidon, London, 1992, p.182 e Paula Rego: Tales from the National Gallery; National Gallery Publications, London, 1990, p.21.

<sup>2</sup> Carroll, Lewis, "Alice's Adventures in Wonderland" (primeiro publicado em 1865) in The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll, e. Chancellor Press, 1993, p.p. 19 a 29. De notar as ilustrações de John Tenniel.

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles, La Logique du Sens, Les Editions de Minuit, Paris 1969.

"L' esthétisme souffre d' une dualité déchirante. Elle désigne d' une part la théorie de la sensibilité comme forme de l' expérience possible; d' autre part la théorie de l' art comme réflexion d' expérience réelle. Pour que les des sens se rejoignent, il faut que les conditions de l' expérience en général deviennent elles-mêmes conditions de l' expérience réelle. L' oeuvre d' art, de son côté, apparaît alors réellement comme expérimentation". É a partir desta dualidade que Deleuze estabelece uma teoria de complicatio, como procedimento moderno por excelência, pelo efeito de ressonância interna que as obras produzem - cujo exemplo maior seria o de Joyce. A obra de Paula Rego Tempo, Passado e Presente, opera de forma semelhante, produzindo séries de ressonâncias internas, quer dentro da dimensão iconográfica em relação à figura de S. Jerónimo, quer na dimensão autobiográfica da autora, quer numa leitura mais psicanalítica ou meramente simbólica. Por isso, a instância do simulacro, como Deleuze o estabelece, serve perfeitamente como guarda-chuva para o símbolo estrófico (e simultaneamente difuso) que a autora utiliza como efeito de superfície.

<sup>4</sup> Serres, Michel, Esthétiques sur carpaccio, Hermann, 1975, pp.13ss Nesse quadro de Carpaccio, S.Jerónimo é retratado em diferentes fases da sua vida, em torno da Sagrada Família.

<sup>5</sup> Para usar uma imagem visual do brasileiro Antônio Dias, que nos anos sessenta foi famoso com uma obra que consistia numa fotografia de uma mão que deixava escapar areia por entre os dedos e se chamava "Arte".

<sup>6</sup> Para voltar a usar a terminologia deleuziana referida na nota 3.

<sup>7</sup> Ou como o mapa do oceano, como aquele que Lewis Carroll apresenta em "The Hunting of the Snark"

"He had bought a large map representing the sea.

Without the last vestige of land:

And the crew were much pleased when they found it to be

A map they could all understand"