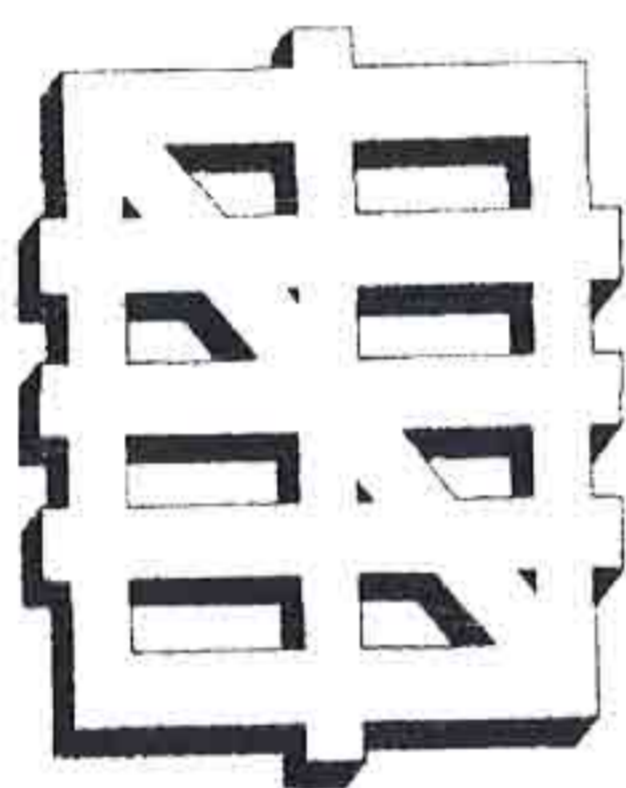


Universidade de Lisboa
Faculdade de Belas Artes

Mestrado em Teorias de Arte

Homeostética

Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal



Anexos



Maria Clara Rodrigues Silva de Brito
Lisboa 2000

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UL
Biblioteca



Maria Clara Rodrigues Silva de Brito

Homeostética
Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal

Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte
Faculdade de Belas Artes
Universidade de Lisboa

Orientador: Professor Auxiliar Pintor Hugo Ferrão

Lisboa

2000

Índice Geral

Entrevistas.....	Pag.07
• com Pedro Proença	Pag.09
• com Fernando Brito	Pag.17
• com Ivo	Pag.23
• com Pedro Portugal	Pag.27
Exposições e Textos de Catálogo.....	Pag.29
• [P em folheto] ONZE ANOS DEPOIS	Pag.31
• [P em folheto] 1ª EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA	Pag.31
• [P em folheto] UM LABREGO EM NOVA IORQUE.....	Pag.31
• [NP] UM LABREGO EM NOVA IORQUE (versão B)	Pag.31
• [P em folheto] SE EM PORTIMÃO HOUVESSE BALEIAS	Pag.34
• [P em folheto] EDUCAÇÃO ESPARTANA	Pag.34
• [N P]PROJECTO DE TEXTO PARA A EXPOSIÇÃO CONTINENTES (1986)	Pag.35
Artigos da Crítica.....	Pag.37
• “Continentes” – João Pinharanda.....	Pag.39
• “Coisas novas para ver” – José Luís Porfírio.....	Pag.39
• “As seis partidas do mundo” – Alexandre Melo.....	Pag.41
• “Do Juízo pós-final”- Porfírio Alves Pires.....	Pag.44
• “A 5ª Exposição Homeostética” – Emidio Rosa de Oliveira	Pag.45
Manifestos :.....	Pag.47
• PROCLAMAÇÃO NEO-CANIBAL (P. Proença, 1982).....	Pag.49
• MANIFESTO HOMEOSTÉTICO (P. Proença, 1983).....	Pag.50
• MANIFESTO (M. Vieira, 1983).....	Pag.52
• MANIFESTOS (PARA USO PESSOAL) (P. Proença, 1985).....	Pag.53
• SEGUNDO MANIFESTO PARA IMPESSOALÍSSIMOS ABUSOS (P. Proença, 1985).....	Pag.55
• FRAGMENTOS DE UNS MANIFESTOS JAMAIS PROJECTADOS (P. Proença, 1985).....	Pag.57
• MANIFESTO PARA A VEGETARIANIZAÇÃO DO PENSAMENTO (P. Proença, 1985).....	Pag.58
• MANIFESTO F.B. (F. Brito, 1985).....	Pag.60
• MANIFESTO SOBRE O ESTADO DA NAÇÃO (P. Proença, 1985).....	Pag.61
• CULTURA NACIONAL a bem ou a mal da nação (P. Proença, 1985).....	Pag.64
• ÚLTIMO MANIFESTO (P. Proença, 1988).....	Pag.66
• MARMÓREO ODEON OU MAIS UM MANIFESTO PÓSTUMO DANDO CONTA DE VELHAS PREOCUPAÇÕES (P. Proença, 1989).....	Pag.70

Teoria Homeostética.....	Pag.75
• Texto 1 (Babel).....	Pag.77
• Texto 2.....	Pag.77
• Texto 3.....	Pag.79
• Texto 4(A pose e o ductus).....	Pag.79
• Texto 5(Parahermenêutica).....	Pag.79
• Texto 6 (Paradoxos).....	Pag.80
• Texto 7.....	Pag.81
• Texto 8.....	Pag.82
• Texto 9.....	Pag.83
• Texto 10 (Contrainducção/ aposta).....	Pag.84
• Texto 11(Ortodoxologia).....	Pag.85
• Texto 12 (Inventário de temas e considerações).....	Pag.86
• Texto 13 (Família).....	Pag.87
• Texto 14.....	Pag.87
• Texto 15 (Arte/ não arte).....	Pag.88
• Texto 16 (Dicionário).....	Pag.89
• Texto 17(Intenções para mim mesmo).....	Pag.90
• Texto 18.....	Pag.94
• Texto 19.....	Pag.95
• Texto 20 (Alguns esquiços /ideias para representação).....	Pag.96
• Texto 21 (Administração da História).....	Pag.97
• Texto 22.....	Pag.98
• Texto 23.....	Pag.99
• Texto 24 (O inconsciente político).....	Pag.99
• Texto 25.....	Pag.100
• Texto 26.....	Pag.101
• Texto 27.....	Pag.102
• Texto 28 (A crueldade).....	Pag.113
• Texto 29.....	Pag.125
• Texto 30 (Digressão sobre os meus desenhos pornoecológicos).....	Pag.132
• Texto 31.....	Pag.134
• Texto 32 (Excursões homeostéticas).....	Pag.140
• Texto 33(De alguns Movimentos da arte).....	Pag.142
• Texto 34 (De gymnasium).....	Pag.142
• Texto 35 (A arte como fraude da arte).....	Pag.143
• Texto 36 (Métis, Kairos, Paradoxo).....	Pag.144
• Texto 37.....	Pag.145
• Texto 38.....	Pag.146
• Texto 39 (Uma Teoria Homeostética).....	Pag.147
• Texto 40 (Kairos e Paradoxo).....	Pag.149

Entrevistas

Entrevista com Pedro Proença

Março 1999

O meu período de consolidação foi com a entrada nas Belas Artes e com a Homeostética. Hoje sou um homem completamente feliz.

Como principal teórico homeostético, donde vêm as referências?

Até aos 13, 14 anos tive uma influência predominantemente visual e nos anos seguintes fiz muitos exercícios de escrita, até com amigos meus, e há uma curiosidade intelectual que neste caso se poderá chamar de vocação, entre os 16 e os 19 anos foi o período mais forte. Usava os livros que tinha em casa, era uma biblioteca mais de análise e de filosofia, mas depois sobretudo literatura. Alguns autores teriam sido importantes mas seria um bluf estar a seleccionar (...) eu sou um género mais dispersivo.

Homeostética é um movimento ou um grupo?

Eu penso que é um movimento. Grupo, é o grupo de pessoas que lá estão. No entanto uma série de coisas aconteceram ao lado têm a ver com o clima que se pode ter despoletado. A produção da Exposição Continentes – a pessoa ligada à produção da Homeostética era o Pedro Portugal- teve outras componentes, moda, design, arquitectura...

Como começou ?

O núcleo do grupo formou-se em 82, eu, o Manuel Vieira e o Pedro Portugal... o Ivo era do nosso ano, fazia uns trabalhos engraçados (...) “expressionismo abstracto”. No princípio do 2º ano começaram-se a organizar exposições. A primeira foi a exposição “Onze anos depois”, que coincidiu com a exposição “Depois do modernismo”. Foi nessa altura que começou a haver maior visibilidade, que começaram a aparecer os convites, depois em Maio de 83, fizemos a primeira exposição homeostética. Depois eu e o Portugal passámos a ser convidados mais formalmente para fazer exposições.

Do primeiro manifesto: “ Vestirmo-nos com as roupas matemáticas do despotismo esclarecido enquanto lançamos as crises no esquecimento, fechados numa fraternidade central, num espaço e tempo construído e desconstruído para habitar e transgredirmos mais ou menos exibicionisticamente...” , comenta....

O grupo era uma forma de ultrapassarmos crises, uma “fraternidade central”, depois há as periféricas (...) revela de algum modo o comportamento do grupo...

“Porém o projecto é sempre o mesmo. Revelar a Cidade Nova”...

Revela a ideia de utopia no sentido tradicional de utopia. Nós no fundo queríamos ter uma mitologia, “Cidade Nova” que no fundo não é uma cidade nova, estava cheia de contradições. Não é um projecto fechado mas era uma ideia de ter um corpus. Quase algo que mais tarde fosse um continente. Interdisciplinar, com um fundamento e espírito comunitário.

Isso não existia na arte portuguesa?

Não! não. A ideia era construir um “lugar”. Trabalhávamos juntos durante o período da escola e fora dela. Juntávamo-nos nas férias, na Capinha, foi o período pré-homeostético. Este sentido de comunidade era um bocado diferente era um bocado diferente, talvez nos grupos surrealistas acontecesse um bocado disso, mas era uma coisa mais imposta, mais disciplinada e tinha os manifestos do Breton por detrás, e nesse caso era uma loucura um bocado assumida. Nós não queríamos assumir loucura nenhuma, o Pedro Portugal é uma pessoa perfeitamente normal, eu também não... Éramos pessoas basicamente banais e não podíamos ter um comportamento muito excêntrico à partida apesar de poder de vez em quando haver alguns actos mais disparatados. No fundo é um bocado o desejo de fundar uma comunidade, o artista não vive isolado, este espírito foi também um bocado uma reacção a um grupo que se formou depois mais objectivamente na altura, que era o grupo do Cabrita. Nós formámo-nos primeiro como grupo, mas começámos a expor pela mesma altura. Uma exposição em 83 ou 84, “Atitudes Litorais” organizada pelo Miranda Justo na Faculdade de Letras, mas o grupo do Cabrita e do Calapez vieram a fazer uma exposição “Arquipélagos”. “Atitudes litorais”, “Arquipélagos”, era uma atitude de autofagia – somos seres isolados- uma associação de individuais. Neste caso, acho que nós, quer a nível de partilhar o espaço, o trabalho, partilhar ideias... o desejo de uma comunidade, não era o grupo homeostético, mas o movimento Homeostético porque moviam-se pessoas à nossa volta, pelo menos no princípio, depois o grupo... desapareceu...

Desapareceram voluntariamente, ou coincidiu com o final do curso?

Não, nós continuámos para lá da escola. Teoricamente, ou na prática decretámos o encerramento em 88. Portanto já tínhamos acabado com as exposições. Partilhávamos o atelier (Fundição 1 e mais tarde, Fundição 2), eu, o Manuel Vieira, e o Pedro Portugal, o Xana estava num lado, o Ivo no outro, com o Fernando Brito ainda tínhamos alguma relação. Depois houve vários grupos pós homeostéticos, o grupo CO CO e o Marmóreo Odeon, depois ainda há um grupo com o qual eu não tive a ver que foram os Ases da Paleta ... Pode voltar a haver Homeostética, porque não é um projecto fechado, quer eu , quer o Portugal..., o Brito, não sei qual é a posição dele, quer o Manuel Vieira e eventualmente o Xana, acho que ainda não considerámos a questão totalmente encerrada, mas está em “águas de bacalhau”...

E nas revistas colaboraram outros elementos?

Sim, na Banda desenhada por exemplo o Cavalheiro, não era do grupo homeostético, mas fazia parte do movimento homeostético...

Voltando aos manifestos, comenta “amadorismo generalizado: “O Amor à Arte é muito lindo mas não compensa. É o romantismo da produtividade...” (Manifesto Neo-Canibal)

No fundo isso significa a ideia de profissionalização. Não estarmos com aquela ideia de que o que se faz no estrangeiro é que é bom. Não temos que andar atrás das coisas, temos que fazer coisas boas (...) eu acho que isto se aplica em qualquer artista em parte do mundo... o artista não é bom se continuar a ser meramente amador, se não tiver um trabalho sério, permanente.

Ou seja, se não tiver disciplina e “músculo”?

O que quero dizer é que a situação em Portugal na altura...a maior parte dos artistas era professor ou qualquer outra coisa e então o trabalho era sobre pressão, à última hora, à portuguesa. Trabalhava-se para a “exposição” (...) e foi o que aconteceu e

continua a acontecer com muitos artistas hoje em Portugal. Mesmo com os artistas consagrados era a prática dominante, não tenhamos ilusões.

Em termos gerais, o que este manifesto aponta é que a arte “a sério” é uma mistura de disciplina e “músculo”...

É como no Renascimento, para que as coisas tenham alguma qualidade é necessário um trabalho continuado, mesmo que as coisas não apareçam. Hoje em dia continuo a fazer imensos trabalhos, às vezes são vendidos, mas não são feitos para esse fim. Geralmente são feitos por mero prazer. Eu sou um hedonista. Eu acho que na homeostética somos todos hedonistas, o Fernando Brito não sei, bem somos todos, o Xana gosta de praia, o Portugal gosta de mandar nas pessoas... (Opiário- Álvaro de Campos)

Basearam-se em outros manifestos para fazer os vossos? Há alguma possibilidade de fazer comparações?

Não, quero dizer este manifesto foi um deles, o Manuel Vieira escreveu outros manifestos na altura... depois com o Fernando Brito éramos três. O Xana também tinha uns textos muito engraçados...

O Portugal era uma pessoa mais preocupada com outras coisas.

Porquê os manifestos? Qual a tradição dos manifestos na arte portuguesa?

Não sei, nós fizemos manifestos um bocado na tradição modernista. Atrás de nós estiveram os KWY, mas não sei se fizeram manifestos, os surrealistas, mas a referência é obviamente o Grupo do Orfeu...basicamente ...a história é parecida, a revista Orfeu era mais literária. Neste caso (“Filhos de Átila”) eram só pessoas de artes plásticas com algumas vocações extra - artes plásticas, literárias e musicais...

Seria interessante comparar os manifestos modernistas com os vossos?

Acho que não vale a pena (...) eu não levo os manifestos homeostéticos muito a sério. A nossa necessidade era mais uma base de trabalho, de comunidade...qualquer coisa que nos fizesse sentido... Não eram tanto manifestos para o exterior, mas manifestos para consumo interno. Quando uma pessoa faz um manifesto, há uma necessidade de mudarmos qualquer coisa no nosso comportamento e isso são afirmações que fazem tornar isso mais real e efectivo.

Voltando ao manifesto “A Arte DESTINA-SE aos Caçadores de CARNE HUMANA- é um estado frenético de cativação” – a arte cativa ou é o homem que se sente cativado pela arte?

No fundo isto é já aquilo que o Cabrita mais tarde vem a falar, a autofagia, e nós falávamos de antropofagia, isto é, o nosso sentido não é de auto consumo mas de apropriação doutras coisas. Quando se fala de cativação, isso é um estado frenético de apropriação de linguagens, porque a arte, as práticas artísticas não vêm do nada. Temos que apropriar modelos, temos que os digerir, aí é que se fala de canibalismo. Há um manifesto, na altura não sabia, chamado “Canibal” do Francisco Picabia, mas a ideia é um bocado tornar mais efectiva ou mais física (...) pode ler-se de uma forma metafórica (...) tornar o aparelho digestivo (...) e as metáforas que nós usamos têm que ver com a nossa maneira de ser, está tudo ligado (...)”Roer um osso se possível é o sonho português da sobrevida”. Nós queremos roer mais que um ossinho mas de qualquer maneira, a frase do Jorge de Sena é símbolo da nossa portugalidade.

Uma das vertentes da Homeostética apontadas pelos críticos e historiadores da arte é a da ironia, no entanto há outra que eu acho muito importante, que é a da nacionalidade, a reflexão sobre a nacionalidade.

Exactamente. Claro que a nossa reflexão não podia ser uma reflexão angustiada... De facto isto era uma tristeza, apesar de termos tido uma revolução que teve um lado eufórico e festivo, de qualquer maneira a situação real não era... podemos falar de uma certa ironia, uma certa maneira de tornar as coisas um bocadinho mais ligeiras, um bocadinho mais divertidas. Quer dizer, estávamos no final da adolescência, não vamos começar já a carpir (...) algum humor no falar do que nos condiciona, porque se não falamos do que nos condiciona é um disparate, se não meditarmos ou se não falarmos da nossa situação concreta não saímos dela, ficamos condicionados por ela, temos que pensar o que é que nos condiciona, tornar alguns aspectos positivos, porque era uma situação um bocadinho desfasada. Saímos duma revolução, depois temos um passado, uma infância com esses mitos nacionalistas um bocadinho disparatados, torná-los ainda mais disparatados. Depois há uma tradição ligada à banda desenhada, que é comum a alguns de nós, ao Manuel Vieira, a mim, ao Brito, depois pronto misturar tudo isso num cocktail, as nossas contradições e ver o que é que podia dar. Eu acho que o resultado foi mais ou menos isso. É um pouco a reacção das pessoas que só imitavam os modelos estrangeiros e acho que temos é que imitar tudo, estar “up to date” no sentido de andar na moda. Eu acho que se queríamos fazer qualquer coisa original teríamos que partir das nossas situações e eu acho que fizemos. Há outras pessoas que também fizeram e continuam a fazer coisas bem interessantes. Não vou ser género, nós e os outros.

Quando falas – temos que partir de nós, nós, a nossa portugalidade e a nossa relação com os outros...

Mesmo a nossa tradição pictórica de importação ou de versões das importações já é um trabalho prévio e posso falar de alguns artistas que nos influenciaram, mesmo portugueses, por exemplo, eu e o Xana temos alguma influência do Ângelo de Sousa, o Dacosta no Manuel Vieira, o Fernando Brito e o Estado Novo, não podemos rejeitar aquilo que nos pode enriquecer, temos é que fazer uma leitura crítica, neste caso a crítica é quase espontânea, uma crítica cómica que foi o que fizemos e acho que foi bom, é a tal história da apropriação. Mas também não negámos modelos que se faziam lá fora. E uma apropriação de outros modelos culturais, sobretudo os que estavam na moda no principio dos anos oitenta.

O “Palácio da sabedoria” e o “imenso barroco” são duas figuras que aparecem com alguma insistência...

Isso é uma descoberta tua. Num dos textos nós utilizámos uma frase retirada do William Blake (Provérbios do Inferno): “As estradas dos excessos conduzem ao Palácio da Sabedoria” - São quase tudo paradoxos, este era o que mais se adaptava duma forma instintiva ao nosso trabalho numa fase ainda de excessos. Eu espero que esta estrada nos tenha levado ao Palácio da Sabedoria. O “Sábio” no meu caso é um mito que tem muito a ver comigo. Acho que “os excessos levam ao Palácio da Sabedoria” é um bom percurso.

Achas que a Homeostética tem um carácter barroco? É post-modernista?

Nós surgimos em pleno pós-modernismo, mas não há só um pós-modernismo. O americano não tem nada a ver com o europeu. Havia várias contradições. O Pós-modernismo na arquitectura não tem nada a ver com o PM filosófico. Havia vários pós-modernismos filosóficos. Acho que faz parte do nosso contexto histórico, portanto não podemos pô-lo de parte, também nos apropriámos dos PM e das suas contradições todas e sempre tivemos uma ideia de pluralidade, de sermos o mais abrangentes possível, portanto não posso dizer que sejamos “barroco” ou “maneirista”, começá-

mos se calhar por ser primitivistas e maneiristas, que é quase um paradoxo. É quase como estarmos no principio duma coisa, em termos de fundarmos coisas muito simples e muito básicas e ao mesmo tempo estarmos no outro extremo que é o cansado, que se repete a si mesmo, se parodia a si próprio, e eu acho que é mais uma vez uma situação de paradoxo, que é uma constante da Homeostética, que é a de unir os dois princípios quase antagónicos, estarmos no principio, e estarmos no fim ... trata-se da fundação de uma pós-paradoxia.

Poderás explicar...

Nós assumimos sempre uma coisa que tinha que ver com o pós-modernismo, sobretudo com o texto mais importante do PM, que é o do Lyotard, são os chamados “paradoxos paradigmáticos”. Os paradoxos paradigmáticos são os que levam à acção, que criam situações, e que tem a ver com o inventário da psiquiatria Norte Americana dos anos 70 (Watzlavic), e nós queríamos passar de uma situação que é a do paradoxo em paradoxos, isto é, seria uma teoria em que o paradoxo teria uma situação lógica, num grau superior lógico, que fazia com que se conseguisse compreender o paradoxo, e a nossa posição era a de que esse nível lógico é uma miragem, estamos sempre prisioneiros de situações paradoxais, uma delas é a linguagem. Existem textos homeostéticos com esta teoria (“Paradoxologia”, etc...). O próprio paradoxo é vítima de si próprio. Às opiniões – a doxa- opõe-se uma contradoxa (uma opinião e o contrário), a paradoxal resolveria, uniria as duas opiniões, e nós não queríamos que essa opiniões fossem anuladas, acho que são importantes como momento de acção. Também portanto é importante que a doxa não fique absorvida no paradoxo. A ideia era tornar o “paradoxo” uma espécie de “doxa” e tornar a doxa um potencial paradoxo. Este é em si mesmo uma espécie de opinião, é uma das vias possíveis.

Até a mim me baralha um pouco, tornar o paradoxo ainda mais paradoxal, paradoxal como adjectivo. A tal ligação com o Ernesto de Sousa é porque ele também andava às voltas destas questões e vem daí a minha ligação com ele e houve pouca exploração. Watzlavic é um autor que explora muito esta questão dos paradoxos e há um clic teórico que eu acho muito engraçado e que faz funcionar em termos de realização de coisas. Ele (Ernesto de Sousa) escreveu um texto para o Leonel Moura onde fala sobre o paradoxo. Acho que foram estas as últimas coisas em que ele andou a pensar.

Voltando aos manifestos “ Em que se está a transformar o homeostético? Num homosexual cibernético? (...) O drama homeostético é o drama da santidade: como permanecer puro nesta opereta post-moderna cheia de sexo higienizado (...) galerias lindas de morrer com galeristas que NÃO vão para a cama com os artistas...” (in Manifesto sobre o estado da nação). Há ainda a ironia relativamente a um tempo que se estava a passar!?

Claro, claro! A questão como já disse era a da apropriação natural do que se estava a passar, e a situação dominante era pós-moderna mas também era crítica. Por exemplo “homosexual cibernético”, as pessoas viam a Homeostética como um grupo homosexual, porque só tinha homens, depois “cibernética” era uma palavra nova, que estava na moda. Quer dizer, estes manifestos são mais fantasias à volta de situações, têm piada como isso. Os manifestos são reflexões, eu diria quase pequenos romances sobre o que se estava a passar à volta.

“Um teórico em diáspora, um dogmático paradoxologista, estado-novista ridículo, orientalista depravado”. Estas expressões caracterizam um homeostético?

Isto era um bocado autobiográfico. O “estado-novista ridículo” penso que se pode aplicar a todos nós. Não sei se somos todos “orientalistas depravados”, eu sou mais orientalista depravado que os outros.

Mas nesse período todos fizeram alguma coisa orientalizante, o F.B. fez uma história de B.D. “O caso das moscas verdes”, as pirâmides, os zigurates...

Exactamente! ... “O estado-novista ridículo”, eu acho que nós os portugueses somos um povo estruturalmente conservador, quanto menos mexermos... as coisas estão más, mas mudar para quê, se mudar vai ser para pior. No Estado Novo havia uma mitologia da grandeza e da acção (...) há coisas na linguagem do Estado Novo, no seu principio, nos anos 40, 41 que tiveram a sua graça e a sua piada, agora a retórica...!. Tentámos parodiar essa retórica e alguns mitos; o 5º Império foi desenvolvido por mim e pelo Fernando Brito.

Comenta a ideia do “Paraíso”, e seus equivalentes, “Terra prometida”, “Nirvana” que aparecem com frequência nos textos.

Está tudo relacionado com a “Cidade Nova”, utopia, paraíso. Nós elaborámos uma utopia “freak”, freak ou verde. No fundo está ligado a um ideário ecologista, mas continuam as contradições. Isto por uma razão que eu acho muito simples: a maior parte de nós, digamos, somos de famílias que foram desruralizadas, isto é, temos uma nostalgia da província, que já não é a província de hoje, dum certa ruralidade que é mística. Tem a ver com uma certa nostalgia, se calhar do paraíso. O Xana é dum família alentejana, o Portugal, o Fernando e eu somos de famílias do centro do País, o Manuel Vieira do norte e do alentejo, é um personagem mais transmontano-alentejano. Mas eu acho que por detrás das nossas coisas há sempre uma espécie de paisagem psicanalítica. Foi sobretudo a geração dos nossos pais, que veio para a cidade... e tem a ver com a transformação e imigração que se dá nos anos 60 e que continua. O País que queríamos recuperar, ou repovoar de uma maneira... participar mais culturalmente e sobretudo no meio rural, ainda gostaria, ainda gostaria de intervir (...)

O 5º Império e a Homeostética?

Eu acho que o “5º Império” é um mito muito português, que é: nós somos “pequeninos, ridículos e atarracados” num país que dificilmente terá uma intervenção cultural muito forte no mundo... no século XVII, com o Padre António Vieira desenvolve-se uma ideia esotérica e nacionalista do 5º Império...Portugal dominaria o mundo... a apropriação mais recente é a de Fernando Pessoa. No fundo tem a ver com as nossas frustrações... O Fernando Pessoa tem hoje uma dimensão internacional considerável, poderá falar do seu 5º Império privado. No fundo era assumir a vertente do Estado Novo, “o Portugal dos pequeninos” em grande, em gigante, o desejo de um certo colossalismo em que a mitologia do 5º Império apareceria mais cómica, mais abastardada, elevada até às últimas consequências (...) isto estava ligado à ideia do “ângulo recto”, “6=0”, “o universo é um cubo”, enfim tudo isso nega o 5º Império.

Dizer 6=0, é quase o mesmo que dizer que o cubo é igual à esfera, ou seja o cubo tem 6 faces e o zero é a ausência de faces: Partimos dum principio pitagórico esotérico, os lados do cubo correspondiam à Homeostética. Éramos 6 homeostéticos. Isso começou a partir dum equação $0:3=2$, logo $0=6$, depois tirámos as possíveis conclusões disto.

Os Pitagóricos consideravam cinco sólidos regulares, nós achámos que a esfera se calhar também fazia parte desse conjunto porque é hiper regular, não tem nenhuma face, logo o número 6, significa cinco sólidos mais a esfera, cinco Continentes mais os Pólos, 6 homeostéticos, nada disto é por acaso... É também um pouco aquela ideia do Partenon: uma recta ao longe, a distância deforma a recta, portanto a certa altura acaba por ser uma curva. Logo, se uma recta pode ser uma curva, o cubo pode ser uma esfera. O que é um paradoxo, como é óbvio.

Que significa o triângulo, “Métis, Kairos, Enthousiasmous”?

Isso está explicado, mas vou resumir: São palavras gregas, “Enthousiasmous”, possessão por uma força divina; “Kairos” é o momento oportuno, e a “Métis”, quer dizer várias coisa, uma delas é a mestiçagem, o sincretismo, outra tem a ver com uma inteligência prática, habilidade (métissage). Há um livro muito interessante dos anos 70, de Jean Pierre Verney e Marcel d’Etiénne, onde está tudo ligado: “Métis”, “Kairos”, “Enthousiasmous”(…) é uma constante da homeostética.

“Infracriptográfico”, que significa?

Nós sentimos que as coisas funcionavam por camadas. Havia na altura uma teoria que também faz parte das catástrofes elementares, são modelos matemáticos que determinavam o surgimento das formas, e havia para aí uns sete modelos (René Thom) e para além disto havia um discurso muito catastrofista. A nossa ideia era fazer o inverso da catástrofe, chamei-lhe “Anacatástrofe”, e é uma coisa que não existe, é como se o tempo se virasse ao contrário, é uma arqueologia, de certa forma arqueologia que se torna real. Só que essa arqueologia é uma interpretação delirante, por isso é que se fala do “infracriptográfico”, o que restitui o que as catástrofes dizimaram, torna-se um objecto muito curioso e que substitui aquele que foi perdido.

Isso é bastante teórico e completamente utópico, ou haverá alguma possibilidade de equacionar situações?

Eu acho que não, acho que a nossa prática tem a ver com isto, os textos de reconstituição...só que assumido numa forma inteiramente criativa, sem preconceitos. Quando o Fernando Brito faz coisas pseudo Estado Novo pode dizer-se que ele está a ser anacastrotófico, porque está a criar qualquer coisa que já não existe, nem nunca existirá, mas que se degradou e que está em vias de extinção, um objecto delirante.

Na citação e na apropriação há uma reconstrução e de outros mediada pela interpretação...

Exactamente. A “Parahermenêutica” é mais ou menos a mesma coisa. A Hermenêutica é o que estuda o sentido original dos textos. Nós não estávamos nada preocupados com o sentido original mas usávamos as ferramentas que a hermenêutica utilizava. No fundo é uma crítica à ideia de que a hermenêutica consegue alcançar um sentido original (...)

No fundo é uma forma de visitar o passado mais livre, mais despreconceituada, no fundo uma interpretação delirante do passado, aqui mais estritamente interpretacional, do outro lado é mais plástica, mais física (...) a ideia não é fazer um “pastiche”, o “pastiche” é imitação. Partindo dos métodos da hermenêutica, isto é quase uma situação obsessiva, nós queremos chegar a situações que possam ser mais criativas.

Para além da “Parahermenêutica”, há outra teoria a considerar que é a da “Transmenipeia”. A Menipeia é a tradição paródica, há um autor muito importante que é o Bakhtine, russo, que escreve sobre a intertextualidade e contra o texto fechado, começou a escrever nos anos 20 e morre nos anos 70, é um filósofo cínico, ligado a

uma cultura popular um bocado obscena, digamos fálica, có-có, xi-xi e por aí em diante, e essa cultura tenta de certa forma recuperar mas também tem uma atitude aberta perante os textos ... e "Transmenipeico" é digamos uma versão hiper da menipeia, dum espírito carnavalesco. Por isso é que eu acho que não vale a pena falar nem de ironia, nem de humor: Dentro da homeostética pode-se falar mais de uma dominante mais carnavalesca, mais do que irónica ou humorística.

Entrevista com Fernando Brito

Maio 1999

F. B. como foi a tua entrada para a “Homeostética”?

Fui convidado por carta pelo Proença, um pouco antes da Exposição “Educação Espartana”. Soube da exposição uma semana antes. Fiz uma pintura sobre papel, completamente à pressa e levei-a no comboio, enrolada debaixo do braço.

Antes disso já me dava com o Manuel Vieira, com o Proença menos, e a minha amizade com o Portugal começou precisamente na noite da inauguração da exposição. Começámos a conversar...

O que significou a Exposição Continentes?

A Exposição Espartana, que foi a primeira exposição Neo-Conceptual portuguesa. Relativamente a essa, a exposição Continentes constitui um retrocesso, porque foi uma exposição mais convencional, foram pinturas, e o motivo da exposição foi mesquinho, que era gozar com a exposição Arquipélagos ... eu penso que a importância da exposição Continentes decorre do facto da Exposição Espartana ter passado despercebida a muita gente, porque rigorosamente falando, hoje, do meu ponto de vista foi uma exposição muito audaciosa. Na verdade só tivemos dois ou três espectadores, para além da Túlia Saldanha e da filha.

A exposição Continentes, foi uma exposição espectacular, teve impacto, foi em Lisboa, num sítio central. Registou uma enchente enorme por causa do concerto dos Ena Pá 2000. Foi uma exposição de pinturas que teve como interesse principal, o serem muito grandes. A pintura do Portugal, não é a meu ver a melhor pintura que eu conheço do Portugal; a pintura do Proença, não é de perto nem de longe a melhor pintura que eu conheço do Proença; a pintura do Manuel Vieira não é má. A pintura do Ivo é boa, a minha pintura era bastante boa, no contexto das pinturas dessa altura, mas estava muito atrasada e foi exposta incompleta. A peça do Xana também não estava acabada.

Porque razão achas que a “enchente” se deveu ao concerto dos Ena Pá?

Quem faz as enchentes não são os artistas plásticos, é o rock. Embora os Ena Pá nessa altura ainda estivessem numa fase muito boa, e ainda fossem aquilo que os Ases da Paleta foram para a arte. Os Ena Pá 2000 não faziam concertos de rock. Representavam concertos de rock, ridicularizavam as bandas de rock, portanto faziam anti-concertos, tinham uma postura (...) o material era ridículo, era mal tocado, a encenação... havia uma distância relativamente ao rock e o rock não saía muito bem tratado, muito considerado.

Qual terá sido a tua influência ou contributo para a Homeostética?

Acho que não se alterou grande coisa, quero dizer, as pessoas viviam a homeostética um bocado para dentro. Davam-se bem, havia participação e colaboração, mas estavam cada um isolado, dentro de si, e cada um dará uma notícia daquilo que a homeostética foi. Quando cheguei, as pessoas já se conheciam. Foi uma coisa interessante porque na altura todas as outras coisas eram menos interessantes. Retrospectivamente vejo que aquilo que os outros faziam era mais fraco e débil, mas também isso era o facto para que nós nos salientássemos.

A Homeostética foi um movimento ou um grupo?

Nem uma coisa, nem outra, porque nunca houve uma organização. As pessoas davam-se muito bem umas com as outras, enquanto foi da conveniência expuseram em conjunto. Houve um momento em que o trabalho estava em consonância com o contexto e a homeostética foi uma coisa notada. Se teve utilidade? Isso é preciso perguntar aos artistas mais novos, porque a utilidade das coisas mede-se pelas repercussões que têm sobre os outros.

A homeostética foi uma coisa que teve um sentido afectivo para mim. A homeostética era um espaço, e as pessoas exerciam-se nesse espaço, mas não sei se esse exercício era muito profissional, além de que as pessoas traziam para a homeostética o que não levavam para as galerias. Na sua vida pública, profissional, aquilo que ficou registado pelos críticos, que veio nos jornais, as pessoas tinham desempenhos muito convencionais. A homeostética foi um espaço de liberdade partilhada, não sendo conhecido precisamente por isso.

Acompanhaste a construção teórica da Homeostética?

Eu falava bastante com o Proença, mas acho que não há teorias homeostéticas, há um substrato teórico que é do Proença, diz respeito ao trabalho do Proença e não diz respeito ao trabalho ao trabalho de mais ninguém. Essas teorias não dizem respeito ao meu trabalho, talvez ao do Vieira, ao do Portugal muito menos, talvez ao do Xana, ao do Ivo não me parece tanto.

O que tens a dizer da “antropofagia” como atitude homeostética de reacção à “autofagia”?

Eu acho que entre nós talvez fossemos mais próximos, partilhássemos e nos divertíssemos mais do que no grupo do Cabrita, que já estavam mais concentrados nos negócios e em terem carreiras.

Nós trabalhávamos, mas nesse espaço de liberdade que a homeostética era, porque em público, na cidade, à parte da exposição Continentes...

A questão da antropofagia: nós alimentávamo-nos uns dos outros mas era para efeitos homeostéticos, não era para efeitos práticos. Nós utilizávamos títulos uns dos outros, poemas uns dos outros, romances uns dos outros, personagens uns dos outros, filmes uns dos outros, formas uns dos outros, mas depois quando chegáva à altura de sairmos para a rua, e saía-se para a rua pela via das galerias, o que as pessoas mostravam era a assinatura, portanto eram sempre cautelosas e respeitadoras do sistema. Cada um procurava salvaguardar a sua posição. Portanto a homeostética era um espaço de liberdade e de fraternidade, mas era uma espécie de recreio do trabalho. A única pessoa que era homeostética a tempo inteiro, se calhar era eu. O Proença não era muito homeostético nos Cómicos. O Portugal não era muito homeostético na Módulo e assim sucessivamente.

Porque é que achas que eras o mais homeostético?

Cada um de nós teve sempre uma visão da homeostética diferente dos outros. Eu via a homeostética como os “irmãos Marx” da arte portuguesa, de responder ao absurdo das coisas, ao absurdo do contexto, com um absurdo ainda mais absurdo, forçado e assumido.

O aspecto mais apontado à homeostética, pelos críticos e pelos historiadores, é a paródia. No entanto, há outra vertente, que é a reflexão sobre a nacionalidade. O que é que achas disto?

Eu acho que se trata duma irrisão da nacionalidade, ou de uma irrisão da ideia de cultura

nacional. A cultura é mundial, e eu acho que os outros acham todos que a cultura é mundial.

Não achas que há arte portuguesa?

Eu começo por pôr em dúvida a palavra “arte”. Cada vez faço menos uso dela, porque cada pessoa faz dela o uso que quer. Quando se diz “arte”, há uma pessoa que diz uma coisa, e a pessoa com quem se está a falar ouve outra, por isso é uma palavra que não uso muito.

Então o que quer dizer para ti?

É uma produção que tem uma intenção no sistema geral de significação, assumindo certas formas que já estão convencionadas.

Qual o significado do Projecto “5º Império” ?

O 5º Império foi a altura em que trabalhei com o Proença. O 5º Império era uma dinâmica que se pretendia criar, uma massa crítica e uma inércia que pudessem ter dado em qualquer coisa. Eu acho que para mim o 5º império foi trabalhar com o Proença. Foi divertidíssimo e é muito agradável trabalhar com o Proença. Era um projecto anímico, era para criar uma mística de participação, de contributo, mas não deu em nada. Tinha um órgão que era a revista “Filhos de Átila”, que era uma revista um bocado confusa, no bom sentido. Era uma revista sincrética, no bom sentido. Os “Filhos de Átila” do 5º Império era uma versão mais sofisticada, mais estruturada, mais enquadrada, mais arrefecida do que os números 1 e 2. A editora homeostética era a Editora Asa de Icaro iria editar a revista que nunca saiu. Existem uma série de originais: projectos de capas, páginas completas, falsa publicidade e desenhos.

O 5º Império, não tinha nada a ver com o parodiar dos mitos nacionais?

Prioritariamente era um projecto anímico, para mobilizar pessoas para uma revolução. Revolução, não no sentido político convencional, mas para reunir um conjunto de pessoas criativas numa produção entrosada, orquestrada e intencionada. Claro que era uma ideia um bocado ingénua, porque na altura eu não via que não havia vontade por parte das pessoas. Cada pessoa queria diferentemente a mesma coisa, que era um futuro nas artes plásticas, portanto era um projecto condenado à partida. Eu era o único que não estava interessado em ser artista plástico de carreira.

Mas porquê? Porque começaste a ser professor?

Não, acho que foi por causa daquilo que eram os meus interesses na altura, por causa precisamente da história do modernismo, da mobilização.

Porque é que não te tornaste só artista plástico de carreira?

Porque o mercado das artes plásticas não tinham nada a ver com isso. Tinham a ver com fazer “bibelots” para pendurar nas paredes. Eu estava pouco interessado em fazer bibelots. Aliás produzi muito menos que os outros homeostéticos, e estava muito mais interessado em discutir, em ser didático, e os outros só estavam interessados em ser “artista de galeria”.

Gostaria que comentasses o Manifesto F. B.

O que é “Budonga”?

“Budonga” foi uma palavra que deu para muita coisa (...) Começou por ser uma anedota (...) Era tudo um projecto animico onde havia uma intenção inebriante e estimulante (...) Com o Proença deu origem a um romance que eu queria transformar num filme, mas um filme diferente do romance. Para mim Budonga era uma cidade. O filme era sobre esta cidade, para onde se dirigia o personagem Luis Mendonça (inventado pelo Manuel Vieira), mas que não chegaria a vê-la. Ele morria à porta da cidade. E a cidade era a mais antiga conhecida, e a civilização budongiana era a civilização onde se tinha inventa-

do a arquitectura, tal como hoje a conhecemos. Uma civilização mais antiga que a civilização mesopotâmica. Mas isto era uma ficção, uma fantasia! Nós funcionávamos muito depressa e as coisas disparavam-se umas às outras e motivavam-se umas às outras. Nós serviamo-nos da invenção uns dos outros. A homeostética foi essencialmente isso: foi um campo em que as pessoas se utilizavam livremente da invenção umas das outras, mas não pegávamos nas coisas por inteiro, pegávamos naquilo que nos interessava de cada uma das invenções e utilizávamo-la. Isso foi muito bom, foi ... foi óptimo

Que representam as figuras da arquitectura homeostética, conforme referidos no teu manifesto: arcos triunfais, pontes suspensas, faróis, etc ?

São clichés da arquitectura monumental

Pretende-se então parodiar a monumentalidade?

Não é propriamente a monumentalidade, é ao uso que os poderes fazem a determinados sistemas que eles já sabem que vão funcionar

Quais foram os projectos que desenvolveste durante esse período?

Desenhei edifícios, mas destruí tudo. Os desenhos tinham a ver directamente com o filme. Eram desenhos para edifícios que iriam ser construídos. Escrevi o romance Marmoreo Odeon, mas destruí tudo. Construí alguns móveis, mas os móveis eram pouco significativos, pouco homeostéticos. Fiz algumas pinturas, mas as pinturas eram insignificantes do ponto de vista da homeostética, e mais nada.

O que queres dizer com “não ser suficientemente homeostético”?

Eram coisas feitas para a rua, eram coisas calculadas, e homeostética era uma coisa muito mais verdadeira, mas que em termos nenhuns podia ter aceitação.

Porque é que destruístes os trabalhos?

Não sei, as coisas deixam de me interessar e de vez em quando destruo-as. Não penso muito nisso. Eu acho que as pessoas atribuem às coisas importância que elas não têm. As coisas têm importância de terem sido feitas. As pessoas fazem aquilo que precisam de fazer.

Que significa a Teoria do Ângulo Recto?

Nós queríamos criar uma anti-mística, ou seja, uma mística que não tivesse os inconvenientes das místicas. E para isso tinha que ter uma credibilidade limitada, ou seja, tinha que satisfazer aquilo para que as místicas servem, que é fomentar energia anímica, sem o perigo que as místicas têm, que é o de serem demasiado credíveis, daí o componente do disparatado, que é um componente que não permitia que as coisas passassem de um determinado patamar de credibilidade.

Achas que a homeostética tem a ver com a ironia, a paródia, carnaval ou nada disso?

É de pessoa para pessoa. A ironia é um dispositivo retórico: dizer para significar o contrário. A paródia é uma operação erudita, é repetir com distância crítica. Eu acho que talvez tenha feito mais sátira que paródia. A sátira é um discurso castigador, sarcástico e grosseiro. Nunca tive muita paciência para erudições nem para hermetismos. O que me atraía no mundo moderno, na arquitectura, no design, era a clareza. Só gosto de enigmas que sejam caricaturas de enigmas. Só gosto de enigmas que sirvam para desconstruir, para gozar... Eu tive sempre intenções diferentes dos outros. Nunca tive interesse em jogos de referências. Eu nunca vi na erudição senão uma ferramenta, nunca tive nenhum interesse especial nas ideias, mas em ver que uso podia fazer de cada uma.

Mas também fazias as tuas “revisitações”?

Eu acho que estava a fazer a minha aprendizagem, estava a fazer a minha pós-licencia-

tura, ou a minha “pós-graduação”. A finalidade do exercício não é a revisitação. Quando se vai utilizar um cliché, o que se vai utilizar é um património de penetração, um património de reconhecimento. Quando se utiliza um cliché, utilizam-se os termos em que se sabe que ele é acolhido. Utiliza-se o sentido que se sabe que ele tem e que as pessoas partilham dele. O cliché é um território onde as pessoas vêm convergir. Eu nunca tive a ideia de que estava a fazer obra significativa. Tive sempre a ideia de que estava a estudar e deixava-me arrastar ... eram pastiches ...há uma tradição de estudo por cópia e de estudo por repetição... se calhar é um processo um bocado neurótico, se calhar tive que o fazer, para depois deixar de o fazer.

Estavas em autofagia?

Sim, estava a passar por coisas que tive que passar. Foi uma fase de deixar coisas para trás, e isso não se faz sem passar por elas, metodicamente, obsessivamente e o mais profundamente possível.

E quais eram os teus referentes na época?

Era a arquitectura moderna e a pintura moderna. Eu nunca fiz revisitações naquele sentido culto, erudito, paródico, nunca tive interesse pelo mundo antigo a não ser um interesse técnico e canibal, de ir buscar ao mundo antigo aquilo que ainda pudesse ser utilizado, porque há imensas coisas que podem ser reutilizadas, tudo o que se fez em todas as geografias e em todos os tempos, está cheio de sugestões que ainda se fazem sentir.

A homeostética e os anos 80, têm a ver com o “pós-modernismo”?

Os anos 80 foram uma época muito triste, de enquistamento, e de retrocesso. Foram culturalmente, uma época de empolamento e de espectáculo, de sincretismo, de incultura e de confusão. Eu acho que os “Ases da Paleta” dão a medida do que eu penso dos anos 80. A exposição “Ases da Paleta”, foi feita para deixar muito claro a opinião que eu ainda hoje faço do que foram os anos 80, se possível ainda mais violento, e a influência que tiveram foi naquilo que eu produzia para fora, que era produzido clinicamente e ao mesmo tempo ingenuamente. Eram as duas coisas, e coisas nas quais eu não tenho interesse nenhum, hoje, retrospectivamente.

Há um estilo homeostético?

Não, não há, e o pós-modernismo de que se falava era a versão do P.M., feita de encomenda para um mercado, para já limitado e depois muito isolado, muito pouco culto, muito pacóvio, e portanto eram configurações agradáveis e pacóvias. O P.M. em Portugal foi essencialmente um alívio muito grande decorrente do relaxamento disciplinar. Foi um momento mais atrasado do processo de integração na realidade do ponto de vista de artefactos pretensamente significativos: edifícios, cadeiras, mesas, pinturas, esculturas. Foi um momento eufórico, foi um momento em que se fez imenso negócio, foi o momento das galerias e dos galeristas, dos “curaters” e das exposições, e das revistas, e da informação, e da chegada de uma data de gente nova, e alguns dos homeostéticos entre esses.

“Um teórico em diáspora,” “um dogmático paradoxologista”, “estado-novista ridículo”, “orientalista depravado”. Estas expressões caracterizam um homeostético?

Para uma pessoa que conheça a escrita do Proença e lhe dê o desconto que tem que se lhe dar, sim. Mas no tal espaço íntimo, secreto e partilhado por nós.(...) A homeostética foi uma coisa completamente desconhecida. A coisa mais homeostética

que muitas pessoas conheciam eram as festas homeostéticas (...) retrospectivamente a homeostética foi uma espécie de Situacionismo. Foi uma situação em que houve imensa deriva, em que houve imensa dinâmica e isso nunca se chegou a conhecer (...)

Porque razão acabou a homeostética?

Acabou porque as pessoas deixaram de precisar desse espaço de partilha e passaram a ficar satisfeitas com as suas vidas de funcionários de galerias.

Após a Exposição Continentes, verificou-se alguma dispersão do grupo. Com o Pedro Portugal, formaste o sub-grupo (se assim poderei dizer) CO-CO. Quais foram as vossas actividades?

O grupo CO-CO confunde-se com o Gabinete Adamastor. Este foi um projecto do grupo CO-CO, que nunca chegou a ser desenhado, só foi discutido: era o escritório ideal, o escritório como local de poder, o local decisão, e prende-se com o facto de em todas as minhas B.D.s aparecerem muitos escritórios e muitas cenas passadas em escritórios. Em todos os filmes que eu faço acontecem cenas de escritório, e de eu ter uma linda mobília de escritório, e que é muito explícita de como o escritório é um sítio de poder. O grupo CO-CO era uma dinâmica boa porque discutíamos os projectos, fazíamos os desenhos, contactávamos com os executantes, aprendíamos sobre os materiais. Foi um processo de aprendizagem muito útil e muito agradável. Não ganhámos dinheiro, mas também não perdemos, portanto foi uma coisa positiva, e além disso criou-se a tal mística relativamente à qual tínhamos sempre uma margem de segurança. Nunca era uma mística totalmente credível, nunca era uma mística que nos submergisse, era uma mística de que nós nos utilizávamos mas de que ríamos paralelamente. Não era doentia. E o Manuel Vieira também fazia móveis forrados a pele de gato, eram impossíveis de construir. Há desenhos disso, mas não eram desenhos como os nossos. Mas lá está, o nosso grupo era mais conceptual, mais cartesiano e mais austero. O grupo do Proença e do Vieira era um grupo mais festivo, mais substancial. Eles eram mais imprevisíveis, eram mais pos-modernistas, mais revisitativos. Ao mesmo tempo não deixava de haver uma certa neurose. Foi um período muito mau, foi o período daquele pos-modernismo Taveira, salão e portanto nós tínhamos uma postura defensiva. Foi quando conheci o João Álvaro Rocha e tive a noção que no Porto havia um centro de resistência a esse pos-modernismo. Foi quando o João fez um projecto para a minha casa, que não se chegou a realizar. Terá sido o princípio da minha vida como arquitecto, ainda sem eu me ter apercebido disso.

Passaste do interesse pelo equipamento e pelo design, para a arquitectura?

Não, eu consciencializei-me. As coisas comigo têm a ver com eu consciencializar-me que afinal sempre tinha tido interesse por elas, ou sempre tinha estado envolvido nelas, apenas em termos menos profundos.

És um racionalista?

Não. Eu começo por perceber que sou muito mais intuitivo à partida, e depois sou muito mais analítico à posteriori.

Entrevista com IVO

Junho/Julho 2000

O que é para ti a Homeostética ?

Foi um grupo de cinco pessoas, às quais se juntou o Fernando Brito, em Coimbra, aquando da 4ª exposição, “Educação Espartana”, embora o F. tenha entrado para o grupo, algum tempo antes. Mas, se calhar posso dizer que era mais que um grupo, era a soma de cinco, depois seis personalidades.

Quem inventou a palavra e o que significa?

A palavra foi inventada pelo Portugal e significa literalmente repor o equilíbrio na estética, mas o que se pretendia era afirmar algo de novo, algo de diferente.

Como começou ...?

A Homeostética começou na ESBAL. Penso que o Manuel João e o Pedro Proença já se conheciam do 12º ano.

Eu, recordo-me que conheci o Pedro Portugal e o Pedro Proença no 1º ano, quando do visionamento do filme que eles fizeram, para a disciplina de Comunicação Visual, trabalho s/ “Espaço Habitado”. Vi o filme, e pensei: estes gajos têm interesse (Páscoa de 82). Mas, foi no princípio do 2º ano que houve o desejo de formar, um grupo: nós os quatro do 2º ano – eu, Manuel João, Pedro Portugal e Pedro Proença, que do nosso ano éramos os mais activos (lembro-me que a minha produção pictórica, assim como a do Proença eram assinaláveis, o Manuel desenhava muito e o Portugal já tinha uns trabalhos muito curiosos), mais o Xana, que estava no 4º ano. Por isso, em finais de Outubro, ou começos de Novembro de 1982, já havia o grupo Homeostético, tendo feito a primeira exposição em Maio de 1983, que se chamou “Homeostética” e a 2ª exposição, em Dezembro de 1983, com o título “Um Labrego em Nova York”.

Qual a tua intervenção ou contributo?

O meu contributo foi a nível da praxis, pois pintava desde 1978, e em Fevereiro de 1979 entrara para o Ar.Co, para os ateliers de pintura, desenho e gravura. Talvez o mais importante tenha sido a partilha de atelier, de 1979 a 1984 com Mateus Lorena, que também foi meu colega de desenho e pintura no Ar.Co. E, daro a troca de ideias, especialmente no início do grupo (especialmente com o Portugal). Foi nessa altura que fiz duas viagens à Europa e a África. Durante todo o curso partilhei diariamente o meu tempo pelo Ar.Co e pela ESBAL, lembro-me que tinha tempo para tudo e estava embuído de uma grande energia.

Quais os projectos em que te envolvereste mais ...?

Penso que no 1º ano, ao realizar as duas primeiras exposições, o grupo estava unido e estávamos a par dos trabalhos uns dos outros. Estivemos todos empenhados para a realização de ambas, assim como na montagem, divulgação, etc.

Com a 2ª exposição, o grupo dispersou-se, tendo o Proença, Xana e M. João sido convidados para exporem nos Cómicos-Espaço InterMédia, depois o Portugal e o Xana expuseram na Módulo, e eu participei em dez colectivas, em 1984 (De salientar a exposição que realizei com o António Martinez - “Pintura-Multi-Instrumentalista”, onde hoje observo a utilização de suportes e práticas próximas do Basquiat).

Na 3ª e 4ª exposições estiveram mais empenhados o Xana e o Proença, respectivamente

nas produções das mesmas, embora a 4ª tenha sido importante porque estivemos os seis fisicamente, em Coimbra, no CAPC.

Há a salientar a última, “Continentes”, que para além da natureza do projecto, foi realizado num espaço (arranjado pelo Portugal), em que todos criámos a nossa obra. Estive mais empenhado, nas duas primeiras exposições e na 5ª e última exposição.

Haverá a possibilidade de identificar contribuições individuais dos elementos do grupo homeostético ?

O Pedro Proença escreveu o manifesto para a primeira exposição, o que lhe conferiu para o exterior, “uma imagem de construtor da teoria”. Mas, eu penso que sendo o grupo uma soma de personalidades, com o trabalho tão diverso, não há teoria Homeostética, embora os textos do Proença soubessem falar das mudanças, que se estavam a viver na época.

O Portugal foi dinamizador de acontecimentos (espaço da Matinha para a exposição “Continentes”), etc.

O F.B. tem o mérito de ser o personagem que conheceu todos os alunos da ESBAL, desde o tempo do Pedro Cabrita Reis, até aos anos 90, tendo iniciativas com muita gente que passou pela ESBAL.

O Manuel João, quanto a mim, influenciou positivamente o desenho do Proença, sendo um bom contributo. Mais maneirista (?) o Vieira, mais caótico, ajudou inicialmente, aspectos do desenho do Proença, (mas nada melhor que perguntar a ambos). O Manuel João era o elemento mais caótico do grupo, mas as suas tiradas revelavam, às vezes, uma grande lucidez – é de assinalar que o que dizia, era “aproveitado” no bom sentido, pelo grupo. A exposição “Continentes” nasceu de uma “boca” dita pelo M.J., em Madrid.

O meu contributo e do Xana foram as conversas, a prática pictórica. As minhas conversas com o Portugal e o M.J. (chegamos a combinar criar uma peça de teatro), ver o trabalho do Proença e vice-versa (por ex., quando fiz a exposição na Gal. Nova Opinião, em Janeiro de 84 – auto-retratos, serviu de base para se falar de arte e de pintura.

Qual a tua opinião s/ o ensino na Escola de Belas Artes nos anos da tua frequência?

Deplorável. Analisando friamente é pena que tenham fechado o convento. Com isto não esqueço J. Pinheiro, J. Fernandes Dias, mais um ou dois professores. Em, 1984 comecei a dar aulas de pintura no Ar.Co, ou seja viajava da colina pré-moderna para a pós-moderna.

Alguma influência...

Não. Nenhuma escola te pode ensinar o que tu queres, mas a ESBAL, além de não ter ensino não criava ritmos de trabalho e pesquisa, aos alunos. A bibliografia que os professores forneciam eram de livros que eu conhecia de outras fontes. Influência, só se for a dos colegas.

Qual o impacto das actividades do grupo?

Fizemos duas exposições homeostéticas na escola. Os Pedros, o Xana(?) e o M.J.(?) entraram na exposição “Onze anos Depois”, eu e o Martinez fizemos a exposição “Pintura Multi-instrumentalista” (em que o cartaz da exposição era um pequeno tacho queimado, com um pão atado com uma corda), houve as revistas, os “acontecimentos culturais” - tipo duelo medieval, entre o M.J. e o P. Cavalheiro (os padrinhos foram o Proença e o Portugal), um jogo de futebol entre a Homeostética e o resto da escola.

As exposições tiveram impacto, porque entusiasmaram alguns colegas. Contudo, o maior impacto foi para o exterior (O J. Sarmiento foi ver a 2ª exposição), com excepção de alguns dos nossos colegas.

Qual a importância das revistas?

As revistas homeostéticas fazem parte da nossa energia transbordante da época e também caótica, porque os números eram assim preparados, sem conteúdos prévios. Se, os havia, eram rapidamente ultrapassados pelos desenhos e textos escritos, por todos nós. A relação com a Arte Opinião é totalmente inexistente. A Arte Opinião fundada pelo P.C.R., é uma revista tradicional de arte (no bom sentido), com artigos e entrevistas a artistas, reprodução de obras, concursos para a execução da capa da revista enquanto os “Filhos de Átila” e “Asas de Ícaro” são sobreposições caóticas de bandas desenhadas, editoriais do Proença, desenhos de alguns de nós, com textos de outros elementos do grupo, etc.- o caos quase perfeito.

Em termos de trabalho quais eram as tuas referências?

Tinha uma actividade plástica muito intensa, além de que sempre gostei de ler sobre teoria de arte, escritos de pintores, romance, poesia, filosofia e ciência, etc. Como era um pouco caótico, o meu trabalho oscilava em várias preocupações, e ver exposições funcionava como uma grande insatisfação (faltava-lhes sempre qualquer coisa). Tinha admiração pelos expressionistas abstractos americanos, monumentalidade da pintura reencontrada (?) de Tintoretto e Veronese . Jean Dubuffet interessava-me pelas questões do seu trabalho, escritos e coleccionador de arte de “loucos”. E, posso dizer pelo Jazz , Free-Jazz e jazz contemporâneo (para estes músicos não há gerações, participam em projectos diferentes etc.) . Em relação aos pintores da época o primeiro que me surpreendeu foi E. Cucchi, embora não me sinta influenciado, por ele. Dos portugueses sempre admirei P.C.R. As influências “pressionavam-me” caoticamente, por é assim a arte: ordenar o caos das sensações que “possuímos”.

Consideras-te um caso paradigmático da prática do canibalismo artístico?

A citação/canibalização foi uma prática dessa época, mas é de assinalar que a citação é uma prática corrente da arte. R. Lichtenstein fê-lo já nos anos 60. Num período de formação é natural que bebesse de muitas fontes, mas não era essa a principal preocupação (tão pouco a originalidade, como os adolescentes de todas as idades) citar ou fazer à maneira de..., assim penso como o Xana. O Proença citava e auto-citavasse e criava que citava (ironia); O Portugal, em certa altura usava a citação como “ready-mades”.

A homeostética e os anos 80, que relação com as teorias emergentes nessa época?

Sim, a homeostética tem a ver com o pós-modernismo, porque era um grupo de arte contemporânea. O pós-modernismo era e é um termo com múltiplos significados, em diversas áreas de conhecimento (ex: arquitectura, filosofia). Na altura li o Lyotard, Vattimo, Hal Foster, entre outros, assim como li e assisti à conferência de O. Calabrese sobre a “Idade Neo-Barroca”, em Bolonha. Há termos iguais que podem designar coisas distintas, e vice-versa. Existe uma atitude neo-conservadora, que usa a citação ou leitura da História de Arte sem sentido de questionamento da obra de arte, jogo meramente formal, mas destituída de qualquer “essência”. E, pode-se falar de pós-modernismo, pós-estruturalista, que é exactamente o oposto, pode citar (ou não), não distinguindo arte abstracta de figurativa, mas ao citar o artista interroga-se sobre o que é isto da arte, pergunta sempre actualizada, por cada artista (ver Duchamp e Beuys).

Penso que a Homeostética tem a ver com o pós-modernismo, pós-estruturalista.

Há um estilo homeostético?

Não. Pode haver traços comuns como ironia. Em 84, passei o ano a pintar sobre suportes que nada tinham a ver com o rectângulo (renascentista) , pedras, pedaços de parede, objectos vários, criação de ready-mades (assistidos) e ironicamente continuei a chamar-lhes, Pintura (e títulos como “Aquário de peixes em conserva”).

“Um teórico em diáspora,” “um dogmático paradoxologista”, “estado-novista ridículo”, “orientalista depravado”. Estas expressões caracterizam um homeostético?

Não. Caracterizam a ironia do nosso grupo, a ironia do manifesto escrito pelo Proença, etc.

O que significou a Exposição Continentes?

Uma exposição que marcasse os anos 80. “Dialogasse” com o grupo do P.C. Reis (a exposição Arquipélago, formada pelas ilhas participantes, perdão pelos artistas participantes, designava um afastamento real e irónico, em relação ao meio artístico. A nossa exposição retomando o conceito geográfico, só podia ser “Continentes”, algo mobilizador, globalizante, universal oposto a arquipélago, uma metáfora de todo o mundo- realizada na mesma sala de exposições (SNBA).

Houve uma grande aceitação dos trabalhos. O Proença realizou simultaneamente uma exposição nos Cómicos. Eu e o F.B. fomos convidados para expor na Quadrum e Hugh Adams, responsável pela Southern Arts Association, visitou Lisboa, visitou a nossa exposição (e o meu atelier). Eu tinha sido indicado para residir pela direcção do Ar.Co para ter um atelier em Winchester, e todas as dúvidas se dissiparam ao ver a minha “África”.

Realizar “África” era um dos meus objectivos, pois em papel, já tinha realizado trabalhos de 4 m. Ter a oportunidade, de realizar, expor e fazer parte de uma das exposições colectivas mais importantes da década, entrar numa galeria e passados 3 meses ir viver para o estrangeiro, foi de facto importante para mim, e para todos nós ajudou a cimentar um percurso.

Porque razão acabou a dinâmica homeostética?

Por várias razões: porque havia êxito a nível individual (e ainda bem) dos Pedros e do Xana, principalmente. Por desentendimentos sobretudo entre os Pedros e o Xana (e não só), os secretismos dos Pedros. Contudo, prefiro que para a História fique, acabámos no auge (de salientar que isto foi muito badalado durante a exposição) , com chave de ouro. (De salientar que o ano de 85, foi pouco activo a nível de grupo e tenha tido um novo impulso com “Educação Espartana”).

Após a exposição Continentes...

“Os Ases da Paleta”, o grupo saído da Homeostética, expuseram na Quadrum (uma atitude neo-dadaísta, ironizando o próprio pós-modernismo). Estive 3 semanas em Amesterdão com o Proença, Portugal e Vieira . Duas exposições, eu com o Francisco Rocha, Margarida Dias (fotografia) e Pedro Cruz (ourivesaria), Forum Gallery. Os Pedros com o Xana expuseram na Rietvelt Academy, em Março de 86.

Sempre gostei de crescer partilhando ideias. A primeira pessoa que trocou experiências comigo foi o Mateus Lorena, mas ao longo do meu percurso, trocou impressões com algumas pessoas, e essas conversas duram anos, pode ser que nunca acabem.

Junho 2000

Entrevista com Pedro Portugal

Como começou a Homeostética?

Na praia, no campo em cima de um colchão? who nows now. Parece-me que todos tínhamos a certeza do que era a estética certa. Intuição transpenipeica? Transe? Apetece-me fazer outra vez exposições colectivas

Quem inventou a palavra e o que significa?

Acho que foi eu que inventei a palavra.

O que é para ti a Homeostética: Grupo, movimento ou situacionismo?

Grupo de conjurados

Quais os projectos em que te envolvereste mais directamente?

Em todos. Financiamento, secretariado, and producer.

Haverá a possibilidade de atribuir certas características aos diversos elementos do grupo, do género: Proença (constructor da teoria. O Proença também tinha o departamento da consciência e a direcção geral da prudência); Portugal (dinizador prefiro a palavra propulsor de acontecimentos); Brito (guru Dudu cócó e xixi conceptual); Vieira (poesia e inteligência?); Xana (NÃO isso não ou, não, nunca conseguiremos ou vocês de Lisboa são muito espertos ou trino MES na condução de decisões?); Ivo (Aquiência positivista?) ?

Qual a tua opinião sobre o ensino / escola de belas artes durante o período homeo.?

Patético como o deve ser agora. Aprendi 3 coisas Do António Sena da Silva que querer ser designer em Portugal e como querer ser astronauta, com alguém a esticar uma tela, e em geometria descritiva a desenhar o entroncamento entre dois sólidos. Alguma sensibilidade do prof. Jorge Pinheiro e o aconselhamento das tintas acrílicas Liquitex como as melhores.

Alguma influência sobre o teu trabalho (positiva /negativa)?

Fiz o que quis, menos as cópias de Pousões que fui obrigado

Terão contribuído os elementos do grupo homeostético para a dinamização da vida académica e ambiente na escola? Se sim, quais as acções desenvolvidas?

Torneios, girlhunting,

Em termos de trabalho, quais eram os teus referentes na época?

Revistas de arte

Consideraste um caso paradigmático da prática da citação/canibalização de linguagens pictóricas?

Absolutamente. Canibalização de todas as riquezas icónicas do mundo

A homeostética e os anos 80, têm a ver com o “pós-modernismo”?

Tangencial (pensar o que pensa um grupo de rapazes que vê passar uma miúda não muito gira com um cão vestidinho com um casaco tricotado

Há um estilo homeostético?

Em teoria: primitivo, clássico e rococó.

“Um teórico em diáspora,” “um dogmático paradoxologista”, “estado-novista ridículo”, “orientalista depravado”. Estas expressões caracterizam um homeostético?

São nomes não atribuições- uma tentativa de definir a superfície

O que significou a exposição Continentes?

The final concert. Grandiose - uma das maiores enchentes da SNBA sem contar com as exposições de estado. Razão a presença abrilhantadora dos Ena Pá 2000

Porque razão acabou a homeostética?

morreu de velha

Após a Exposição Continentes, verificou-se alguma dispersão do grupo. Com o Fernando Brito formaste o sub-grupo (se assim poderei dizer) CO-CO. Quais foram as vossas actividades?

Estretor e secularização

Maio 2000

Exposições e Textos de Catálogo

[P (Publicados) / NP (Não publicados)]

Exposição Pré-Homeostética

I. "ONZE ANOS DEPOIS" (ESBAL, 1983)

II ANOS DEPOIS: As Suecas saiem à luz

A NÓS O FUTURO! A NÓS O PRESENTE! A NÓS O PASSADO E A PESADA AUTOCRITICA!

Mixomatose sintomática

Psicose omoplática

Vulva ruiva e imberbe,

Como descrever a exposição onze anos depois ?????!!

Exposições Homeostéticas

1ª EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA (ESBAL, 1983)

Manifesto Homeostético (ver em Manifesto: Anexos, p.)

2ª EXPOSIÇÃO "UM LABREGO EM NOVA IORQUE" (ESBAL, 1983)

ALGUMAS MEDITAÇÕES DE MICKEY M.
SOBRE A MORALIDADE YANQUEE

O POLVO E O ORNITORRINCO

ERNESTO O ORNITORRINCO HONESTO PASSA DEBAIXO DO
APARTAMENTO DO BRUTO SHARKEY, O POLVO

- Ó POLVO, DIZ O ORNITORRINCO, EU GOSTAVA DE SER
INVERTEBRADO COMO TU.

- PUET! REPLICA O POLVO COM TÉDIO.

MORAL

" TILT !!! "

UM LABREGO EM NOVA IORQUE (versão B)

(não publicado)

Um labrego em Nova Iorque? Quem pode captar a labirintica maravilha desta frase? Qual o sortilégio alquímico? Que pode (na mente do público) estabelecer o contacto entre o significante e o significado? Um signo? / pois é precisamente neste ponto que nos vai falar o dr. X

(como preferiu apresentar-se um homeostético homeotípico)

— “é preciso criar um mito!”

Seremos nós os assumidores e eternos defensores desta causa que é a poesia hábil, bem feita e prometaica? (e para uma situação identica, se bem que situada noutra dimensão, adivinham-se as nobres “Farpas” do nosso saudoso Eça).

Qual é a razão de ser de tudo isto?

é bélico

é profético

é feérico

é mítico

é mirífico

é magnífico

é quimérico!

(...)

As auto-estradas cruzam-se como esparguete, e os belos edifícios nauzeantes abrem-se ao chegar ao chão. Dentro de um elevador uma menina devora um espelho. É o regresso à labuta de cada dia!

Os caboverdianos fazem uma competição de escarros verdes. A omoplatina ficou desmaiada de tanto tempo apaixonada como um serrote! Um serrote? É um símbolo, como um pente de cabo de tartaruga.

Ao diabo as marjorettes! E o nosso amigo come um hamburger no Pimp’s a servente tem umas mamas extraordinárias e o meu bigode está ensebado de molho de tomate. A selva! O labirinto! As ruas e os subterrâneos! Que bela cidade! Num canto um grupo de porcos devora uma roda dentada.

As veias no rosto do cavador de enchada parecem saltar como fogo de são elmo. O homem maneja com desespero a sua centrifugadora tudo para fazer um sumo de cenoura as gaivotas perdem pelo e a cidade adquire tonalidades purpurinas. Um garrafão desliza pesadamente sobre o plástico da Quitchinéte e o mickey mouse pausa as palavras que pedem, em rumores, as baratas na concertina.

(...)

(arrastando:)
mas para quê desvendar
a boa obra (de art)
se tal coisa é desventurosa
(ou mesmo)
só aconselhada aos consagrados
poetas (os eternos)
é moderno
é desusado
é pandeireta
é pato assado (1)

(1) - festas homeofrenéticas de um deboche lúcido,
lânguido, calmo e feroz

Pretendemos, com a embriaguês do nosso lúcido discurso, comprometer irremediavelmente a alma impura do vulgar observador de art e a condescendência do POV0 (sentimento artístico animal).

Cada obra deverá ser para o estima individuo público um espelho de Alice.

Acalentamos a esperança... qual esperança!!!... certeza!!!
de que esta quixotesca familia engordará e se transformará em Baccus e de Baccus em Saturno e de Saturno em etc e finalmente (em Esculápio) no todo poderoso Zeus!

Crêdes, consagrado público, que a nossa cruel ânsia se tornará, como tudo, em sócia da eterna cloaca nacional?

Não, portugueses!
pois nós somos os nossos próprios
deuses!

3ª EXPOSIÇÃO “SE EM PORTIMÃO HOUVESSE BALEIAS”

(Portimão, Galeria Quarto Crescente, 1984)

UMA LANÇA NO ALGARVE
HOMEOSTÉTICA UM NOME QUE NOS FAZ SONHAR
HOMEOSTÉTICA O BÉBÉ PROVETA DA ARTE MODERNA
AS CARAMBOLAS ACTUAIS NÃO NOS INTERESSAM (O QUE) AMAMOS, TUDO É BIBLICO. O SEXO, A AMIOSE, O MAR, A FOME, A NOSSA ARTE É (MAG) ESPELHO DE ALICE.
O SIGNIFICADO PROFUNDAMENTE INFANTIL, E DE UMA ADORAÇÃO PERFEITAMENTE FANÁTICA E AO MESMO TEMPO SADO-MASOQUISTA (PARA) OU PURAMENTE IMPRESSIONISTA PARA COM AS FORÇAS NATURAIS, EXEMPLO: O MAR, AS ROCHAS, OS PINTAINHOS, OS UNICORNIOS, AS SEREIAS

4ª EXPOSIÇÃO “EDUCAÇÃO ESPARTANA”

(Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, 1986)

(PANFLETO MAOISTA)

A arte foi novamente invadida pela anemia da pintura. Os Gestos Canalhas repetem-se, a retórica neietzschiana corrompe os espiritos, e o pensamento vive a sua calma luxúria de Narciso em eutanásia prateada, roxa, convexa. A quem interessam as rosas vermelhas murchas?

Morte à Pintura, coisa de vermes!

A idolatria e os mecanismos que presidem à Pose Abstracta, são os inimigos das transutopias que o progresso homeostético determina.

(para esses a nossa aguerrida brigada determinará as mais impiadosas perseguições, as mais lúbricas torturas, as mais crápulas execuções!)

A arte hoje passa pela guerrilha, pela guerra ao mercado da arte e a exposição dos cadáveres de tais rançosos comerciantes na praça pública. (no Rato, na Chiado, no Rossio) para deleite estético dos enxames de moscas.

Oh doces zumbidos junto ao venenoso aroma!

Arte igual a Guerrilha igual a Povo – o artista é o verdadeiro gatilho da Revolução, e não a delicadoce metáfora (género “a minha caneta é um arado, o meu pincel é um canhão”). A nós o estrondo e as dissonâncias da vanguarda, a vertigem da dizimação do balofo automático que é o burguês, e o seu mais contraditório / característico representante: O Pintor!

Comité da área urbana de Lisboa (CAUL)

5ª EXPOSIÇÃO “CONTINENTES”

(Sociedade Nacional de Belas Artes, 1986)

“PROJECTO DE TEXTO PARA A EXPOSIÇÃO”

(Não publicado)

O incessante fim da arte

Ou

Os incessantes fins das artes

Ou

A arte dos incessantes fins

(antes de nós – antes do “Isso”)

Nos oceanos da tradução subsistiam em ilhas, estabeleciam-se em litorais, dedicavam-se com um calor autofágico aos luxos de um arquipélago, aos diversos turismos metafísicos. Resistiam, aos imperialismos continentais.

Outros, de traseiros olhos babavam-se em arqueologias sem ruínas. A busca interminável dos eternos fundamentos. Ou uma pessoalização abstracta.

(qualquer coisa)

Entretanto o Novo desaparecia, enamorado da sua própria história, numa rude anarquia de especularidades. Os artistas entregavam-se a simulações onânicas em magníficas performances. Os proclamadores do extase apocalíptico estavam satisfeitos.

(princípio do Nirvana?)

A obra de arte, impotente perante os declínios do sentido e da verdade (e seus derivados) busca saídas em corredores esfíngicos de postigos enigmas. Dramatizava-se o apagamento do sentido recorrendo a cenários tecnológicos, a memórias esquizificadas, a instintos aleatórios.

(having babys)

Categorias líquidas, disseminação dos cultos da diferença e da indiferença. Sentiamo-nos alegremente condenados às vertigens risomáticas, a um simular desfrutante, a um inúmeravel apetite.

(estradas, excessos e palácios)

A terra tinha tremido e voltava a tremar. Olhávamos de lado para as dis-posições fractais. A terra, as plutónicas

entranhas, não queriam mostrar mais tesouros. Talvez se reservasse a um octoniano pudor. Talvez tudo se tivesse dissipado.

Havia também o esférico sêr na sua suspensão brilhante. Num sus-pendiamento. No meteoro de pensar / pender onde não há crueldade ou sofrimento, mas apenas brilho.

(the love of doxa and paradoxa)

Crianças post-paradoxais, instintos trans-menipeicos, teatros infra-criptográficos. Contingências sigilares. Ou um desejo cruel, frenético, exigente de ornamentar com amáveis paraísos o vazio.

(Continentes)

Porque sim.

Artigos da Crítica

“CONTINENTES” Pedro Proença, Pedro Portugal, Xana, Manuel Vieira; Ivo, Fernando Brito.

João Pinharanda

Jornal de Letras, Artes e Ideias – 27 Outubro 1986, pag.21

Seis expressões plásticamente diferenciadas que uma mesma atitude tende a unificar desde os tempos de Escola e ao longo de cinco exposições de grupo. As consequências plásticas que essa atitude de irreverência paródica e absurdo tiveram mantêm-se ainda hoje e é mesmo esse mesmo o mais forte meio de afirmação dos mais decisivos trabalhos do grupo. O largo espectro de nomes força, aliás, aos naturais desequilíbrios – que aqui aparecem, por vezes como meras quebras pontuais, por vezes como mais profundas deficiências. O desafio situou-se a dois níveis: realizar as “maiores” (10 x 2.5m) telas da História da Arte Portuguesa ... o que implica uma grande e difícil capacidade de ocupação de espaços; parodiar do ponto de vista conceptual, certas seriedades de atitude e criação de gerações próximas – sem deixar de assumir também, uma vigorosa procura de efeitos e afirmação estéticas.

“COISAS NOVAS PARA VER”

José Luís Porfírio

Revista Expresso – 1 Novembro 1986, pag.42

(...)

CONTINENTES: DESAFIO E RESPOSTA

Com esta quinta exposição, o grupo “homeostético” surgido publicamente com duas exposições na ESBAL em 1983, atinge e ocupa o grande Salão da SNBA, isto, um ano depois de outro grupo da mesma geração, mas de uma “promoção” anterior, o ter feito com a exposição “Arquipélago”. No caso presente, a exposição parece resultar de uma aposta de trabalho em conjunto a partir de um tema tradicional, neste caso, os continentes. O trabalho apresenta o grandíssimo formato 2,55x10m (resultante aliás, da reunião de cinco telas com 2.55x 2m). As paredes do Salão surgem-nos assim ocupadas com cinco enormes tiras de 10 metros, enquanto algumas ilhas, uma secretaria e um estrado, pontuam o restante espaço.

Não obstante o propósito comum e a quase comum dimensão dos trabalhos, ao que parece também executados em conjunto, eles não se apresentam como um trabalho colectivo, ou melhor, como uma colaboração tendente a apagar ou a misturar os modos de cada artista. A mistura acontecerá ou não depois de percorrida a exposição, pois o trabalho de cada artista teve sobretudo que ver com a desusada dimensão que a si próprio propusera, na certeza prévia de que tal dimensão não deixaria de funcionar eficazmente no vasto espaço da Sociedade. Vale a pena recordar aqui a “volta ao mundo” que me fizeram dar.

Fernando Brito na **América** – lê-se como uma longa composição cinzenta e geomé-

trica com evocações arquitectónicas (torre ou pirâmides de degraus) que funcionam afinal como volantes ou painéis laterais, numa sugestão compositiva de um tríptico de centro plano, construído em verticais e horizontais.

Pedro Proença, **Ásia** – Uma ilustração gigante ou melhor, uma banda de umas quatro irónicas figurações dentro da mesma linha que o pintor está também a apresentar na sua exposição nos Cómicos, linha em que o dizer, ou o referir, ou o gozar têm nítido predomínio sobre o pintar. Do que é possivelmente o mais falado, e logo o mais conhecido destes artistas, um trabalho certo, no seguimento do que vem apresentando ultimamente.

Manuel Vieira, **Europa** – Este pintor também escolheu a narração e a ironia bem como o “kitsch” da execução à figuração, o que, do meu ponto de vista, acaba por diminuir o potencial mais corrosivo, implícito no universo das citações clássicas que vai recriando.

Ivo, **África** – Enquanto os seus companheiros apostam na narração, ou na antinarração, ou também numa situação decorativa que a dimensão pode exigir, Ivo responde ao desafio do tema e do tamanho da tela com a quilo que sabe fazer, isto é, pintar; não que não nos surjam as citações necessárias para situar o continente, mas o pleno apelo da pintura é mais forte que qualquer necessidade paródica ou figurativa.

Pedro Portugal, **Pólos** – O desafio aqui é o da dimensão e da proporção da tela tomados num sentido de grande decoração. Pedro Portugal repete, ampliando-a à maneira das suas últimas pinturas, adaptando-se muito bem ao seu longuíssimo formato, numa estrutura em que as dominantes horizontais nos fazem passar pelo seu trabalho como por um corredor.

Xana, **Oceania** – Os objectos-pinturas, quer da parede, quer centrais, que Xana tem vindo a produzir, destinavam-no as ilhas possíveis para povoar o espaço vasto que medeia entre os continentes de diversa pintura. Em vez de ilhas temos vestígios de salvados que não correspondem ao desafio inicial, contrariamente ao que acontece com a secretária “Continentes” de Filipe Alarcão que aparece como uma espécie de rochedo solto no meio do vasto oceano que é o espaço do salão. Foi bom que apoios e patrocínios diversos tivessem permitido a estes artistas lançar tal desafio a si mesmos, as dimensões são raras e mesmo ao nível do investimento em material ficam bastante caras. Que o tenham querido e podido fazer é um seguro sinal de mudança de tempos e de vontades públicas e privadas.

Duas grandes estruturas decorativas Brito e Portugal; duas grandes estruturas narrativas, Proença e Manuel Vieira; uma grande pintura-pintura, Ivo; mais a tentativa de Xana, que teve algum medo do descomedimento da empresa e o acerto poético de Filipe Alarcão habitam agora o espaço grande da Sociedade, dedicados, e muito bem, a um homem ligado desde sempre à mudança, à ruptura, ao fulgor do existir contemporâneo e ancestral, José Ernesto de Sousa, numa exposição que é um excelente exemplo de desafio e de resposta deste grupo para consigo mesmo.

“AS SEIS PARTIDAS DO MUNDO”

Alexandre Melo

Revista Expresso, 1 de Novembro 1986, Pag 43

Foi num enorme armazém para lá dos lados do Poço do Bispo que se realizaram os trabalhos expostos na V Exposição Homeostética “Continentes” de seu nome.

Pode pensar-se que as dimensões do armazém que serviu de “atelier” tenham inspirado a ideia central da exposição, a de dividir o mundo entre os homeostéticos, numa espécie de Tordesilhas a seis.

Mas há outras explicações possíveis. Os próprios explicam que **“a ideia é uma consequência lógica do grande dogma homeostético $6=0$ ”** e que **“por outro lado se pretendia a virilidade da arte portuguesa”**. Uma outra hipótese é a do título “Continentes” dever ser lido em contraponto ao título “Arquipélago” da exposição há tempos realizada, no mesmo salão, por outro grupo de artistas. Polemizando em bom estilo homeostético, declaram que **a exposição “Arquipélago” é apenas uma consequência teórica das “Atitudes Litorais” inserindo-se na vaga pós-moderna do “cada um cultiva o seu jardim”. O resultado é uma insularidade crescente acompanhada de práticas autofágicas e de uma obsessão pela morte. Pelo contrário, a continentalidade é um processo progressivo de interacção em que em que a permanente superação se acelera pelo entusiasmo colectivo”**.

Possível ponto de clivagem entre estes artistas e alguns dos seus mais próximos antecessores será talvez uma posição diferente em relação à importância da reflexão e do pensamento não apenas sobre a obra mas, na própria obra. Isto é, tratar-se-ia, aqui, da recusa liminar de admitir a obra de arte como lugar de problematização de questões filosóficas, sociais ou outras. Uma abdicação teórica que perpassa em observações mais ou menos provocatórias como sejam **“todas as pinturas são uma fraude”, “sinto-me um idiota taoista que contempla a pintura que surge para num instante a esquecer”**. Para lá do lado anedótico desta absurda pseudo - abdicação teórica, que os homeostéticos cultivam como efeito de estilo e modalidade de “charme”, articulando assim a estratégia promocional que entendem mais adequada, importa entender o que ela revela como característica profunda da situação cultural contemporânea: uma disponibilidade infinita e instantânea de todas as referências, que tendem a tornar-se universalmente equivalentes, abandonadas que foram pelo pensamento contemporâneo todas as regras fixas da sua selecção e hierarquização. Fossem estas regras de natureza ideológica, estética ou mesmo pulsional, como o esgotamento dos novos expressionismos já demonstrou.

Dada esta situação, a alternativa é entre uma dinâmica re-teorizadora que tenderá a recuperar perspectivas minimalistas e conceptuais e um conjunto de sentido oposto em que se recenceia a euforia citacionista, o ecletismo e o sincretismo sem limites, a adesão naïf aos imaginários ficcionais, oníricos, infantis, sob as diferentes formas em que os podemos encontrar em Basquiat, Combas, Kunk ou Salvo para dar exemplos muito díspares.

Desde logo a própria ideia da exposição pode ser vista como uma metáfora de uma

intenção suprema que seria a de poder convocar e fazer interagir numa mesma e única exposição tudo o que há no mundo e tudo o que há na arte – hesitei em escrever arte actual ou história de arte, mas a questão está em que as duas expressões podem ser equivalentes.

A ARCA E O IGLOO

Particularmente sintomática é a pintura de Pedro Portugal **Pólos**. As duas formas que regem a composição deste trabalho são a arca de Noé e a do igloo. **“Fiz uma grande curva / barca. Uma arca de Noé da arte em que salvo com igualdade o leão e a galinha e ignoro muitos outros animais simpáticos”**. A hipótese de leitura é fácil de enunciar. O dilúvio como figura da catadupa de imagens e informações que banham a actividade artística contemporânea. O artista como Noé que tem que saber o que deve salvar- tudo? Para se poder salvar.

Na arca de Pedro Portugal, o espectador atento poderá encontrar “fakes” de fragmentos de trabalhos de Ângelo, Jorge Pinheiro, Jorge Martins, Lanhas, Rodrigo, João Vieira, Batarda, Cabrita Reis, Calapez, Proença e ainda bastantes outros, entre os quais, recorrente Barnett Newman.

“ Os números que estão dispostos pela totalidade da pintura (efeito que é também ele uma citação de Batarda, tal como aliás a própria fúria de citar) fazem unidos pela ordem de série Fibonacci, um titânico igloo que encerra no interior virtual a intenção da pintura”

Uma outra figura para o mesmo sentido já sugerido a propósito da Arca. Só que aqui se pode ver um acréscimo de sentido na circunstância de um igloo ser precisamente, o mais circular e centrípeto dos lares.

SITUAÇÕES ASIÁTICAS E O CANTOS DAS RÂS

Pedro Proença é exemplo de uma parece que inesgotável capacidade de produzir suspeitas e bizarras personagens para história que infinitamente se fazem e se desfazem. Sob o imperativo das necessidades plásticas que lhe guiam o traço virtuoso do desenho. Ao mesmo tempo que exercita a sua imagética típica. Pedro Proença, adopta neste trabalho, um tipo de composição que é comparável na sua intenção, à de Pedro Portugal. Só que Proença cita-se sobretudo a si próprio, justapondo na sequência de um todo circuralizável as últimas faixas, de cada lado ligam-se uma à outra – três painéis que correspondem a três momentos diferentes do seu trabalho. O mais antigo é o painel central com vocação narrativa e cenográfica, sabotada, e alusão, no tratamento das paredes, aos jogos de arabescos entre formas e fundos característicos dos seus primeiros trabalhos. O painel da esquerda remete para a composição por fragmentos, a frio, com contornos nítidos e rectos e cores limpas. Finalmente, o painel da direita corresponde à fase actual do seu trabalho. O desenho e a figura desenhada ascendem ao papel central, sendo todos os outros elementos reduzidos a sinalizações emblemáticas que enquadram e adornam o elemento central.

Mais próximo de inspirações surrealistas – neo, se quiserem – o imaginário, já agora delirante de Manuel Vieira. Se em anterior exposição de grupo, Alice, a do País das Maravilhas, servira de pretexto, agora o tema foi a Europa. **“ A busca patológica do centro do universo, a Europa, viveiro de uma multidão efervescente e cósmica, produto de uma imaginação degenerada pelo pós-kitsch-neo-surrealista de tendências psicadélicas e comunitárias”**

A propósito da sua pintura propriamente dita, o autor afirma-se particularmente eloquente: **“A pintura é inspirada no pitoresco das feiras populares, nos carrinhos de choque, no amor das mães, nas saudades dos marinheiros, nos cantos das rãs e no encanto das crianças. Ela surge dentro de mim como um pomar e significa tudo o que há de belo na vida. Sinceramente com ela procuro conquistar o coração das empregadas domésticas que desconhecem Heraclito e o fogo como matéria prima do universo”**.

OBJECTOS INVENTADOS, TROFÉU E IMPÉRIO

“ O mar estava lá com ondas grandes que me submergiam ou deixavam aparecer. Claro que eu estava muito mais interessado em olhar para o fundo do mar do que para qualquer pedaço de realidade mais firme”. É o ponto de vista de Xana relativamente às ilhas que lhe coube construir. Continuando a não ser pacífica a questão de saber se Xana deve ser considerado pintor ou escultor, vai-se entretanto tornando óbvio que constrói objectos que, embora às vezes fujam para, destroços da natureza e da realidade, têm muito mais o ar de terem sido inventados, com habilidade e de propósito, e depois pintados.

Ivo, em África, optou por uma composição por justaposição das largas manchas das cores apropriadas ao continente em causa. Mapa ou vista aérea, pontuada, sinalizada e perturbada pelos símbolos, marcas ou gestos do que fica em nós faz vezes de memória ou sonhos africanos. **“Movimentei-me nesta superfície aos saltos, para não me perder no meu continente/ tela, para conseguir fazer um único quadro. O quadro é uma simulação de sinais africanos. Desde o início, o desafio era chegar à minha África. As várias citações transformaram-se e pertencem a uma nova história”**.

Se no trabalho do Ivo, apesar da autonomia que nele adquire a dimensão especificamente pictórica, são possíveis algumas remissões para imagéticas primitivas ou “naives” e por aí se poderiam experimentar aproximações a trabalhos anteriormente referenciados, já a impressão de excepcionalidade provocada pelo trabalho de Fernando Brito se afigura mais incontornável. Neste trabalho afirma-se uma sólida ancoragem na geometria, abstracção arquitectura, simetria, como modo escolhido para o continente americano. Na ausência do próprio, outros homeostéticos falaram por F.B. **“Esta será a pintura mais odiada da exposição, manifestação despótica de monumentalismo puro e aplicação livre da teoria do ângulo recto. É um titanic de massa cinzenta. Um hino à corrupção e ao primeiro degrau da épica escadaria que conduzirá ao cume do construtivismo oligárquico...”**

Registe-se o brilhantismo da noite da inauguração. Um numeroso público muito mais jovem do que é habitual na SNBA e a possibilidade de presenciar uma prestação do grupo Ena Pá 2000, em que pontifica a voz de Manuel Vieira. Para além de se Ter podido ver, o que não é muito habitual, seis homeostéticos magnificamente vestidos com fatos pretos e imaginosos, da autoria de Inês Simões (“Pérolas a porcos”).

Um êxito. Apesar de os homeostéticos se queixarem de ser “altamente discriminados pelo sistema e pelo complexo histórico-critico-jornalístico”.

DO JUÍZO PÓS-FINAL

Porfírio Alves Pires

Diário de Lisboa, 8 Novembro 1986, pag. 24

Ao escrever juízo pós-final no cimo deste texto, estou a pôr um **pós** com sentido múltiplo. Sentido também referido à representação iconográfica que algumas obras possuem, e também referido à montagem propriamente dita. E se o juízo pós pós-final permitisse uma posterior representação deste tipo, mal não teria corrido o julgamento. Um dos outros sentidos do **pós** é o sentimento que a actualidade possui em relação ao passado próximo, sentimento de dependência e desejada libertação, que colocam o presente numa relação dialéctica de sujeição/recusa com a herança histórica sócio-artística de anteontem. É nítida esta relação no conjunto e em cada uma das obras presentes, embora de diversas maneiras.

Xana contrói a desconstrução, ou se, preferirem, destrói a construção, quer pela relação de volumes, quer ainda pela cor. Os seus volumes refilam contra o espaço onde obrigatoriamente se situam e gritam que dele querem ser expulsos.

Pedro Proença fala da vida da tribo que comeu o fruto proibido e que ao longo dos séculos foi acumulando sinais estéticos, religiosos e de si mesmo, e que passando o tempo, se revela como sinais de si, numa seita de adoradores de umbigos com a placenta preso nesse eterno espelho que é a fuga de si mesmo.

A história de **Manuel Vieira** é quase da anterior da anterior história que se trata, contada numa linguagem mais narrativa, numa procura do absurdo mais evidente, mas com uma moral muito semelhante.

Ivo conta coisas sobre um mundo mais desprovido de religiosidade, mais vivência do dia-a-dia e mais pacificante. Colocando-se ainda num juízo pós-final, é a reorganização espacial do mundo que se trata, reorganização onde as leis físicas quase perderam validade, restando as leis estéticas que o pintor propõe.

Pedro Portugal é a organização cientificamente elaborada de uma arquitectura do absurdo. O labirinto é vertical, as referências ao real são gozadas.

Fernando Brito propõe um falso labirinto para uma falsa volumetria, numa falsa rigidez de organização da tela.

Entrem no Salão da SNBA e vejam a encenação bem conseguida duma religiosidade que honra o homem e dele troça. E vejam como indivíduos com algum parentesco estético entre eles, obtém a coerência de um espaço de catedral para uma encenação mítica, em que os objectos de culto se autonegam e se autoproclamam.

A 5ª EXPOSIÇÃO HOMEOSTÉTICA

Emídio Rosa de Oliveira

Semanário, 8 de Novembro de 1986, pag.35

Destaque, no grupo para o trabalho de Pedro Portugal. De resto, parece cedo ainda para se afirmar, já hoje, a existência de um “estilo homeostético”, para se fazer a “cartografia” do seu “fazer artístico”.

Esta é já a quinta exposição que realiza em conjunto este grupo de jovens que agora, no Salão da SNBA, se lança num projecto ambicioso, quer pelas dimensões das obras quer pelo ângulo temático polemicamente escolhido. O título adoptado para esta exposição foi o de “Continentes”, em evocação alusiva ao título de um outro grupo de artistas da mesma geração que tinha exposto um ano antes no mesmo local sob a designação genérica de “Arquipélagos”. É nítido que tanto numa como noutra das exposições, o desejo promocional que estes grupos arvoram tende a funcionar como marca própria. Mas, haverá já hoje um estilo homeostético? Em que medida é que este grupo difere dos trabalhos apresentados na exposição “Arquipélagos”? A resposta a dar a esta resposta fica a cargo dos historiadores de arte que por paixão ou por ofício, se deverão pronunciar sobre o que entretanto está a ser feito. Parece-me ainda cedo para formular respostas, tanto mais que estes grupos não se alinham academicamente numa tendência, nem são uma escola, mas antes um agregado movido por um polémico e irónico desejo de se afirmar e de desbravar caminho, minando por dentro através duma sensibilidade larvar o paradigma pictórico que tem vigorado e comandado o “fazer artístico” nas artes plásticas. Mesmo assim é necessário começar a estabelecer, embora de modo precário uma cartografia da sensibilidade artística destes dois grupos, que embrionariamente e em termos de visibilidade apontam já alguns novos rumos. O que terá que ser feito, não poderá confinar-se ao estilo “soft” jornalístico corrido, de uma certa crítica e ser acompanhado por uma investigação com o apoio das instituições e galerias que poderão providenciar com os meios necessários, para que possa ser levada a cabo uma reflexão que tenha em conta, não só a produção de estudos monográficos, como a elaboração de critérios estéticos e do enquadramento das novas tendências do contexto internacional. Só assim é que a crítica poderá desempenhar uma função instrutiva e desenhar uma cartografia dos devires diversos que se processam no interior das artes plásticas entre nós. Na impossibilidade de apurarmos, por agora, o estilo homeostético do grupo, optarei por falar da diversidade que o habita e de uma hierarquização da diferença de qualidade que podemos desde já escalonar. É inegável o poder de arranque de Pedro Portugal ao orquestrar o grande formato, no âmbito da sua pintura denominada “Pólos” – toda a sua produção anterior, sem provocar desfasamento de estilo. Em linguagem escolástica, dir-se-ia que Pedro Portugal, mais que uma mudança de grau, terá operado através desta gigantesca tela uma mudança de natureza na sua pintura. O tamanho pôs em relevo o saber ágil de P.P. em lidar com fragmentos, ou aquisições contemporâneas da pintura de Jorge Martins, Batarida, Lanhas...etc. Simplesmente, aqui, as citações são picturais, reajustando-se perfeitamente numa

Estrutura arquitectónica de horizontais e num jogo de sombras geométricas.

Não estamos perante perante uma estrutura decorativa de enfeites citacionais muito ao gosto de uma certa pintura literária. A pintura de Pedro Proença, prossegue a mesma imagética optando por figurar cenograficamente e de modo irónico, desta vez o continente “Ásia”, através de um virtuosismo gráfico portador e gerador dos seus próprios ornamentos retóricos e visuais. A sinalética é literária e por vezes exterior à pintura – acarretando os inevitáveis riscos de, por gosto da citação, se perder nenhuma paisagística citacional exterior à pintura. O trabalho de Fernando Brito, “América” é um exercício de equilíbrios vários, entre a geometria e a cor, ou seja a distribuição da luz e da simetria. Uma monumental demonstração construtiva e uma grande expectativa pelo que esta obra irá trazer num futuro próximo. Aguardamos o que se segue, e penso que não há que alimentar “partipris” contra o processo de geometrização que uma certa crítica deprecia. O trabalho de Manuel Vieira é uma ilustração paródico-decorativa da “Europa” – de efeitos delirantes onde a hemorragia gozona de imagens não chega para creditar o trabalho pictural – um imaginário superlativo que transcreve o “já visto” algures. Ivo, sobre “África”, demonstra uma preocupação em pintar, sinalizando através de marcas os vastos espaços, como ele diz. “Movimentei-me nesta superfície aos saltos, para não me perder no meu continente/tela, para conseguir fazer um único quadro”. Coube a Xana o figurar as ilhas “Oceânia”. Em vez das ilhas, temos destroços e vestígios em objectos pintados que não correspondem ao desafio inicial. O seu trabalho não está suficientemente elaborado em termos de espaço e de escala. Mais uma vez ficamos sem saber se ele é pintor ou escultor, mesmo depois de ele declarar que “não é um escultor, mas um pintor que usa cores compridas”.

Manifestos

Proclamação Neo-Canibal

A Arte DESTINA-SE aos Caçadores de CARNE HUMANA
é
um estado frenético de cativação

“Roer um osso se possível
é o sonho português da sobrevida” (jorge de sena)

Comer (de preferência carne humana)
é o fundamento de qualquer possibilidade.
Recusando a autofagia
(a que é que nos saberia aquilo a que já sabemos)
propomos a voracidade amorosa
porque o homem ama
antes de tudo o mais
O SEU SEMELHANTE

Comer, Errar, Defecar
a Aurea Desordem
que se une à ORDEM SIMPÁTICA
A Criação pressupõe
ou
um inferno bucólico
ou
um paraíso insustentável

Partimos de uma situação sociológica magnífica:

1. não-dinheiro. Somos um país genericamente pobre sem ser muito pobrezinho. Somos os arredores dos ricos e pouco mais. Somos tratados com o devido desprezo, sem ressentimentos, por aqueles que detêm o capital. O futuro não se antevê glorioso.

2. consumo de arte (importação). Importamos o que podemos mal e exportamos nada de nada. À falta de mercado ou instituições com visão (porque as há com capacidade) importamos os modelos com

pouquíssima digestão. Participamos na legitimação dos imperialismos culturais que acompanham o colonialismo económico. O colonialismo estatal acabou, com óbvias vantagens para os ex-colonialistas que continuam os seus negócios sem o inconveniente de lidar com as massas. dedicar-lhe todo o tempo.

3. baixo nível de produção. Produz-se pouco porque somos moleques, meridionais. Mas os gregos e os italianos do Renascimento também o foram. Logo não há desculpa. O baixo nível de produtividade deriva de uma falta de entusiasmo de que o Fado e a Saudade são os sintomas mais *very typical*. O ócio faz bem e é pai de muita coisa, mas não o confundamos com inércia.

4. dificuldade em admitir influências. A originalidade só existe na cabecinha de gente vulgar. A originalidade só se torna original quando digeridas as influências. Para que isso acontece tem que se estar aberto às ditas cujas. Finalmente à que ter coragem para a pouco e pouco se ir desembaraçando nelas. Em qualquer inovador não faltam as influências.

Faça-se precisamente o contrário. Cacemos. Deixemos que as impossibilidades económicas aconteçam astuciosamente. Que o acaso não seja deixado ao acaso. Que as cabeças se aproximem, se consubstanciem. Sem esclarecimento não há espaço para a inocência. O neo-canibalismo propõe uma história antes da história, uma arte que dispense a indústria. O trabalho hiper-culto para as massas. Sem medo de egocentrismos ou insolências! — e porque não?

Fevereiro de 1982

Manifesto Homeostético

I^a exposição homeostética, (26 de Maio a 9 de Junho de 1983)

Vestirmo-nos com as roupas matemáticas do despotismo esclarecido enquanto lançamos as crises no esquecimento, fechados numa fraternidade central, num espaço e tempo construído e desconstruído para habitar-mos e transgredirmos: organizando desorganizando, mais ou menos exibicionisticamente, deixando o corpo para ser olhado ou reolhado, quais narcisos mergulhados nos labirintos da imagem-própria, num espelho que incontavelmente é transcendido em simultâneo com o que é espelhado.

O caos existe no meio destas coisas, é um dos íntimos deuses-máquinas-métodos, uma confusão activa e não-actuante: uma paixão fria mais-ou-menos à espera. Mas quem sonha com uma ordem intacta e perfeita?

Contar ou não contar com as Utopias: mera questão de tática E o que é o Homeostético? : pergunta absurda cheia de táxis, caviar, livros de bolso e arsénico...

Fazer confluír todos os gestos para um Uno-Único-Imediato, ou então construir um deus-manufactura ligeiro/pesado, um deus artesanal ou então uma pluralidade deles, sagrados e implacáveis, fazendo deslizar para o manufacto o deus e a sua catedral: que as montanhas venham visitar os profetas!

Tudo começa nos orifícios.

Primeiro o ritual festivo da catharsis: o morder, o ganhar, o conter, o envolver; segundo, o deixar-se ser envolvido. Isto paradoxalmente. Com as unhas cheias de humor negro e branco, num acto máximo-mínimo e vice-versa: neste caso a escala deixa-nos perplexos porque repleta de fluxos e influxos, de um dentro-fora em movimento. Regresso e progresso na humanidade, na infância: chafurdar na fraternidade com crimes revolucionários; ou então construir um deus-manufactura ligeiro/pesado, um deus artesanal ou então uma pluralidade deles, sagrados e implacáveis, fazendo deslizar para o manufacto o deus e a sua catedral: que as montanhas venham visitar os profetas!

O Homeostético é por isso um animal sábio e absoluto consciente do seu génio.

As estradas dos seus excessos conduzem-lhe os palácios da sabedoria, a meta entre o arrastador e o arrastado (facto magnético) é o aqui-infinito.

A revolução, a política, a regressividade, a solidariedade e o individualismo amam-nos profundamente.

ah, ser herói, doído, amaldiçoado

Manifesto (publicado no número um da revista Filhos de Átila)

Devido a interferências externas só podemos vir a dar este manifesto ao conhecimento público muito mais tarde do que desejaríamos. Estamos conscientes de que este evento vai assinar a derradeira certidão de óbito da arte de uma geração que nos surge como o fruto podre da guerra fria. Mas guerra é guerra!

Amoras concubinas
de miosótis enrugados
delicadas parafinas
que florescem nos teu prados!

Chega de resistir à tentação! Que ninguém nos livre do mal! É do conhecimento do degenerado público que já pouca coisa o move das suas bateadeiras elétricas e dos *mass média*! *Kaputt!* Essa é a nossa palavra de ordem! A nós os prados em que cavalgamos sobre búfalos ao som da límpida bosta!

Os nossos heróis? Lembrem-se de Átila o Huno, de Cleópatra, das espetadas de carne fresca e succulenta, do sabor da manteiga derretendo-se sobre a carne imaculada das santolas! A aventura, o borrego no churrasco, o escutismo louco, descontrolado!

Somos um movimento rude, indisciplinado como uma bola de neve que rola por uma montanha de estrume! Sim, somos o caos! Mas o caos límpido na sua forma ordenada e bruta! O *raw chaos*!

Abaixo as substâncias sintéticas na comida! Porque não tentar criar gado nos apartamentos e acender fogueiras à noite, bebendo vinho de sabor antigo em festa?

É necessário dar ferro a esta anémica sociedade! Decapitar os papuça e dentuça!

Tal é o nosso desejo, e lentamente, engrossando sempre, o movimento homeostético sobreporá a este nojo estagnado e enlatado a sua filosofia moral superior, um novo modelo de caos, de limpidez, uma moralidade natural, por enquanto imberbe, mas amanhã pilosíssima.

Manifesto (para uso pessoal)

anotados
revistos
&
corrigidos

Soluções?

Salvem-se se puderem!
(heterónimo anónimo)

Há o amor, sim senhor. Ligeiro, brutal, alado e cruel. Somos sacudidos por ele periodicamente, sofremos o anedótico, o erótico e os revés. As amantes lançam dardos que nos ferem os pés. As pirâmides são para os outros, são o remendo bicudo da eternidade a passar a ferro. Os mistérios são o míopismo do pensamento que não dá passos em frente nem para trás. As farsas espirituais não têm lugar no meu cabide. A profundidade é encontrada à força de tiques e suspiros. Aqui não há lugar para oceanos ou qualquer vastidão. No limitado está a Fortuna. Algo nos reflecte estupidamente e por momentos julgamo-nos espelhos. Sabe-se que as esfinges e os devidos enigmas correspondem a um gosto por perucas, rimel, verniz das unhas e o cheiro a acetona (e a azeitonas).

é fofa
é roliça
é galhofa
é hortaliça

Os especializados consideravam do seu ângulo agudo que o único **criticismo** era olhar para os umbigos (e os bigodes talvez). Tinham a mesma pastosa graça de quem se condena a ter graça a tempo inteiro. Nós tínhamo-nos condenado a essa tristeza, ilustre, austera e vil talvez, de ter desgraça por sobremesa (mas antes...que festim!).

O heroísmo, moldado a plasticina, e vendido (Deus o sabe!) ao Diabo, não nos autorizava sequer a sermos rascas, ou canalhas, ou malditos, ou cantores de Fado. O desprezo abateu-se sobre nós, e em vez de sairmos para a rua, ficamos em casa, no mais terrível abandono.

é morena
é torneada
é pequena
e amanteigada

A estrada dos excessos, que, por engano, conduzia ao Palácio da Sabedoria, levou-nos ao Palácio das Gargalhadas estúpidas. Considerou-se que se tinha seguido a estratégia errada, e que tínhamos de encontrar uma mais conforme os nossos virtuosos e nobres propósitos. Mas quem não sabe de seus defeitos não tem lugar para a alma no peito.

Fez-se espionagem, e descobriu-se que a arma secreta dos nossos rivais era a Intiligência. Ficamos parvos. Tanta palhaçada para nada. A nossa adaptação à Intiligência foi dolorosa, mas com resultados desiguais. Talvez tenhamos ficado a meio caminho, o que para já não é mau.

é geitosa
tão roliça
a manhosa
é estaladiça

Considerada de longe esta aventura parceria irónica, mas a ironia foi apenas um acidente no **falhanço generalizado**. Aos porcos o Triunfo! Contentamo-nos, babamo-nos e continuamos na mesma. Uma tentativa nunca vem só, vem sempre mal acompanhada!

Na terminologia insistíamos em termos ôcos e pomposos como Metacatóstrofe, o que queria dizer, mais ou menos, uma catástrofe às arrecuas. Este tipo de nomenclatura não serviu para seduzir ninguém. Só nos restavam conversas do género és Carneiro, Balança ou Sagitário.

Estávamos a ser usados pela sociedade pluralista e capitalista, como carne para canhão. Pastávamos, ruminávamos e pagávamos as contas de eletricidade. Um certo espírito *naïf* e adolescentino persistia. Íamos para o campo ler poemas às árvores e apaixonávamo-nos platónicamente por raparigas louras com tranças que iam com a bilha à fonte.

Não queríamos pedir muito, mas o mundo estava a ser

pelo menos mau, ou quase muito mau de um modo inconsequente, sem ser de propósito, com aquela maldade da qual aceitamos todas as desculpas embora seja indesculpável. Se o mundo fosse radicalmente mau, um distrito do Diabo, uma província subalterna do Inferno, então Satanás falhara. Que tortura ser protagonista das imperfeições do Bem e do Mal, actor da sua degradação, da sua prostituição. Cantávamos canções românticas:

**Neste mundo
mau, mau, mau,
eu vivo e sofro
sofro, sofro...**

Acabou-se o heroísmo, mas nada de resignações! Avante Camaradas! Avante

Segundo Manifesto para impessoalíssimos abusos

(que a classe operária nos perdoe!)

“é pá, o que a malta está pr’aqui a dizer não tarda vai ser uma cena completamente diferente.”

A língua é doce e traiçoeira, ó Vizir, e os desertos estão cheios de poeira.

Largamos as redes na bebedeira, lançamos pistas de um bombardeiro. E os boatos circulam na medina: certamente rolarão cabeças. Há um pânico e caridade generalizados (é essa a teoria). Os pescadores pescam às cegas, os cachalotes arrombam os botes e os mendigos insultam os estrangeiros.

A língua é doce e traiçoeira, ó Vizir, e os desertos estão cheios de poeira.

Somos, ó comendador dos crentes, vulcânicos ao amanhecer, mas à noite ficamos quietinhos fumando *narguilé* e bebendo uns vinhos. Tudo são conjecturas! Que *Allah* nos proteja de qualquer refutação.

Luz e Simetria! - exclama o profeta. E nós viramo-nos pavlovianamente para Meca.

Vamos carpintear frases eternas, tecer hinos, epopeias, catecismos. Ou pensam que é tudo treta?!

**O grande ornato
é nosso prato,
hiperbarroco ou hindú
concreto ou abstracto
vestido ou nú
o grande ornato
é nosso prato.**

In principio, quando o Verbo ainda não era bem Verbo, estávamos nós como Adão, com os pelos das costas à vista. E as tatuagens fitavam a face de Deus . Depois inventaram a morte às 3 pancadas. E finalmente, a terminar o desfile, a Eternidade (aqui posta ao serviço da classe operária, porque a vida para ela é um pesadelo).

O grande ornato é a erupção do Ausente. Deixem as portas abertas para o pródigo entrar!

Houve um profeta que disse: é fugindo que nos encontramos!

Técnicas a administrar: planos quinquenais, saturnais, interrogatórios socráticos, horários monásticos, paródias desconcertantes... Talvez tudo fique assim (ó saudosistas) como dantes!

Caminhamos para o abismo, ó ingratos! Ou pelo contrário: os paraísos não são artificiais... Lá na nossa terra, quando mandarmos em tudo, serão queimados na fogueira

1) os pessimistas

2) os totalitaristas

3) os legitimistas

e tudo quanto contradiz o sentido de humor ou busque no estável estabilidade.

Há quem diga que isto é um charco de intelectualoides (sem estrutura). E ainda bem! - rosanou Teseu.

Fragmentos de uns manifestos jamais projectados

A disciplina é a nossa decadência: nela encarnou o vício e vice-versa.

As academias (as melhores, as piores e as mais ao menos) são úteis como as aulas de nataçã, e perpetuam os nossos cómicos e viciosos desígnios.

Entretanto os nossos pensamentos vegetarianizaram-se apressadamente. Antes disso já eram possuídos por hábitos vegetais.

O génio é uma alegoria fatal. A declaração de génio pode parecer-vos uma clássica manobra de propaganda, um exibicionismo pretensioso, uma prova de estupidez, um sintoma de insegurança, etc. Para nós é uma consciência intimista. O facto de termos génio (e todos o têm) destina-se a um uso exclusivamente pessoal dele. O que transbordar para os outros é obra do acaso. Em suma, é mais fácil ter génio que talento. Sobretudo quando a sua presença é incontornável.

Sonhos Carnívoros

No caso das sereias estamos perante um canibalismo cujo denominador comum são os rabos de peixe e as postas de humaníssima carne.

E se os Deuses fossem convexos e a alma côncava?...

Hoje sonhei que me pastavam uns arcádicos cordeirinhos. Eu era uma imensa pasta verde, muito almofadada, onde os coelhos e as cabras largavam suas caganitas.

Os ascetas gostam de ter sonhos carnívoros com odaliscas carnudinhas cheirando a pargo.

Vemos sem espelhos, embora em enigma. A Face e os Abismos reservam-se a serem contemplados de costas, mas deixam projectar as suas horrendas sombras. Quando olhamos temos a parede tão lisa e sossegada. Intuímos nas catástrofes os seus reversos. A irreversibilidade é um mito piegas que só serve para uma adequação às

tristes realidades mundanas. Lá no alto, e talvez cá em baixo, há acontecimentos que são histriónicos.

Esses acontecimentos só são detectáveis através de uma obsessão geométrica e ornamental.

Sabedoria é Entusiasmo, é a encenação da multiplicidade de estilos, é a *docta ignorantia* que é reavivada numa boa gargalhada.

Não castrem as flores!

Manifesto para a vegetarianização do pensamento e seus derivados e enlatados

O Estilo serve para pôr uma certa unidade e ordem na desordem radical do pensamento.

O Estilo põe visibilidade onde antes era cegueira, e os crentes andavam às apalpadelas.

Uma visibilidade natural (biológica, não-sintética) de que a Terra estava grávida por excesso. A Terra é tudo quanto ainda há de mineral no pensamento. Rebenta vulcanicamente. O pensamento da Terra é o pensamento silencioso da Vida Silenciosa, é o pensamento que é interregno entre catástrofes ditas naturais. A violência das catástrofes são os Manifestos da Terra. A Vida Silenciosa abunda em pequenas catástrofes que mimam e parodiam as grandes. O Estilo é um mimo desse mimo, uma paródia dessa paródia.

O que é exterior à Terra começa nas plantas: há no mundo vegetal um secreto desejo de emancipação, de desenraizamento, de deslocação com que o animal se satisfaz. Há no animal a nostalgia do enraizamento que o leva a marcar TERRITÓRIO.

A ambiguidade das Plantas é Uraniana. As plantas deixam-se comer para não permanecerem eternamente ligadas ao solo.

O homem não pode recuar à Terra senão na Morte. Toda a sua vida é um protesto contra a Morte, um lamento em face da Terra. Daí que ele assuma as reivindicações dos Animais e das Plantas e queira reintegrar em si todas as formas que eles procuram.

A visibilidade de que é portador é polimórfica, desenraizada, serve uma multidão de estilos que transformam uma desordem radical numa ordem plural.

O Antropomorfismo, só, é a demissão desse protesto, é o espelho reclinado para a zona anal, para uma higiene demente, cristalina, mortal. As perspectivas são irradiadas pela multiplicidade sensorial, partem da pele, dos olhos, das orelhas, do nariz, do sexo, do ânus. Um dia ouviremos falar do erotismo visual, olfactivo, epidérmico e auditivo.

Nós percorremos essa escala, lideramos essa massa de protesto, essa revolta contra a mineralização e fossilização. As nossas perspectivas são múltiplas e nómadas. Não se agarram a nada, são como um ornamento sulcando livre as várias dimensões do Espaço. Somos dominados pela necessidade de implacáveis metamorfoses. O nosso elemento é a transformação, o mobilis in mobile.

O nosso recuo, o nosso aparente arcaísmo, separa-nos não só dos demónios terrestres como dos demónios celestes. Os demónios que nos acompanham são híbridos, nascidos de cópulas entre estes dois atractores, ou de seus descendentes. Os *E000* são os nossos representantes junto dos deuses, são os entreactores das nossas exaltações e agonias. Aquilo a que chamamos Cultura é o nosso *E000*, não um território, mas uma cadeia de relações que se abre a todas as dimensões. Que esse *E000* seja natural no seu desenraizamento, que a Cultura procure as suas ordens na desdomesticação.

O ESTILO está ao serviço de uma performatividade, isto é, forma e reforma o informe da TERRA.

Daí que multipliquemos os decisores, como num rio, cujas origens são múltiplas fontes, e cujas águas não deixam o SENTIDO quieto, mas profundamente inquieto.

Trabalhamos atrelados ao DIVERSO, contra as indistinções, fragmentados por uma harmonia verde e omnívora, exaltando todas as formas sexuais que começam na planta e que habitam desde aí o homem nas suas deambulações inquietas, celebrando o apetite por tudo o que floresce entre o Céu e a Terra.

MANIFESTO F.B.

O MOTOR DA HOMEOSTÉTICA É A INTOLERÂNCIA: NÓS NÃO PENSAMOS $\frac{3}{4}$ NÓS SABEMOS.

A CONCORRÊNCIA PERDE TEMPO A PENSAR. É NESSES TEMPOS MORTOS QUE A ULTRAPASSAMOS. ESPECTACULARMENTE. SEMPRE.

NADA PARA PERCEBER
TUDO PARA DECORAR

BUDONGA É O DEUS HOMEOSTÉTICO, CUJA RELIGIÃO SE CHAMA TAMBÉM BUDONGA.

BUDONGA ESTÁ EM TODA A PARTE.

PODE TUDO

SABE TUDO

PORTANTO: SE 6=0, BUDONGA=999

A HOMEOSTÉTICA $\frac{3}{4}$ ELITE VANGUARDISTA? OU VANGUARDA ELITISTA?

O MOVIMENTO HOMEOSTÉTICO É UMA ASSOCIAÇÃO CULTURAL E RECREATIVA DE FINS HUMANITÁRIOS: SALVAR CULTURALMENTE A NAÇÃO.

AS PESSOAS NÃO ESTÃO HABITUADAS A PENSAR, TEMOS QUE PENSAR POR ELAS. É UMA TAREFA DURA, ESPINHOSA, INGRATA.

FIGURAS DE ARQUITECTURA HOMEOSTÉTICAS: ARCOS TRIUNFAIS, PONTES SUSPENSAS, OBELISCOS, PIRÂMIDES EVOCATIVAS, ESTÁDIOS OLÍMPICOS, FARÓIS.

A SEXUALIDADE BUDONGUIANA — A TERCEIRA SEXUALIDADE.

Manifesto sobre o Estado da Nação

good-bye Boris! — said the smuggler

Em que é que se está a transformar o homeostético?
Num homossexual cibernético?
Ou recaiu ele (tal como tudo) num banalizado produto da industria contemporânea?

yes, Joe, não está aqui aquilo que procurávamos,
que tal uma *tequilla* para arrefecer os ânimos?

O Drama homeostético é o drama da Santidade: como permanecer puro nesta opereta post-moderna cheia de sexo higienizado (mental-mente e na prática: tipo coito interrompido com lavagem de dentes intermédia e preservativo furado à mistura) e telecomandado (de Marte, está claro!), de galerias lindas de morrer com galeristas que NÃO vão para a cama com os artistas, mais o sórdido mundo do ir para o engate até de madrugada? Como permanecer puro? dizia, integro e não só, como os heróis *wagnerianos* ou os tolinhos da tábola redonda?

olha-me para estes gajos a armarem-se em espertos,
Frank!
não voltes a repeti-lo Joe, que isso não tem graça nenhuma!
estes gajos estão mesmo a pedi-las, inspector, mas a Lei é a Lei!

O único caminho (aquele que está inscrito no interior do cérebro lobotomizado) é na direcção do Paraíso.

Que tipo de santidade está a banhar o nosso comercialíssimo movimento?
A Resposta pode Ser: uma **SANTIDADE PORTUGUEZA CONCORTEZA!**

O HOMEOSTÉTICO prosta-se em estado de prece: é um manta religiosa (vulgo: louva-a-deus) fleumático: aqui o macho devora a fêmea depois do acto sexual e além do mais tem uns testículos dentados.

é também um **GURU** viboroso, como o Thimoty Leary: arrasta pedagogicamente as massas para o nirvana imediato, sem chatices gimnicas

é um teórico em diáspora: neste caso consulta o rabi e já fez a circuncisão mental entre a **TORA** e **FREUD**. Está em toda a parte e sonha regressar (meia bola e força) à terra prometida.

é um dogmático paradoxologista: o que é no mínimo lógico.

é um estado-novista ridículo: embora do Estado Novo só retenha a fachada de meia dúzia de boas construções e a retórica de meia-tigela. Monumentalismo a condizer com o Portugal dos Pequeninos.

é um orientalista depravado que olha para os dicionários de sanscrito com os olhos postos no deboche estático de Kajuraho.

que tal as gajas?
eram boas?
sim, Slim! só é pena
que estejam mortas!

maXismo Nunca Mais, 25 de Abril Sempre!
OH!

Os dramas abismais são coisa passada. O dilúvio foi uma metáfora política para lavar a roupa suja que nem sequer chegou a ter uma pitada de graça.

Bof!!

O santo assiste a isto tudo com serena indiferença: **OS APOCALIPSES SÃO PARA AS MASSAS! A SUA CINEMATOGRAFIA É DE PÉSSIMA QUALIDADE!**

o que pensa do comunismo e de Andropov em particular?

nota: assinalar com uma cruz as respostas no fim do inquérito.

As eternas moscas, as andorinhas e o verão.

Tudo isto desperta no santo um sentimento do admirável, do Novo, do irrepetível.

Floresta de sensações, dirão os denegridores, incapazes de compreender o deleitoso racionalismo que faz mover a máquina de mitos.

Dele se pode dizer que:

1. tem uma disciplina de Kamikase
2. está em tudo (e tudo está nele porque ele está a dar)
3. é desperdiçador (embora não seja chic)
4. tem a ironia de um esquiador

As nossas prudências são moralíssimas. Nada de resignações, de golpes baixos, de castelos espanhóis. Se falamos de paraíso não se trata de propaganda e muito menos de escassez de ideias. Astrologicamente (vide Madame M. in "Mickey" n 176, edições Abril Cultural 1973) estamos condenados às delícias paradisíacas, ao néctar, à ambrosia (vide "O Festim dos Centauros", de Georges Dumézil onde o problema é abordado de forma errada, tal como posteriormente o reconheceu o autor), aos cálices sagrados (na versão Monthy Python).

**Júlio Pontinha etait un porno-intellectuel portuguais
e nós somos uns pobres lonesome caubóis**

e o que é que fizeste aos cadáveres?

foram para a picadora, chefe! a minha mãe precisava de carne para uma lasanha!

Há os que gostam de passar ao lado das Utopias, os que as gostam de roçar e os (h)eternos insatisfeitos.

O Homeostético, pelo contrário, é um perpétua satisfeito que finge buscar a Harmonia como quem faz ginástica de manutenção.

DEPOIS VÊM OS CRÍTICOS FAZER FICÇÃO, TELENOVELEIRAMENTE!

CULTURA NACIONAL

a bem ou a mal da Nação!

Aceitar os males do reino é ser monarca do Universo: vociferou um dia Lao-Tsé (ou Lao-Tan, ou o raio que os parta!). A questão Homeostética está em rever o corpo (devidamente maquilhada) das insignificantes mitologias nacionais, não na sua negatividade (ò Tchang-Tseu, ò Scotus Erigena!), mas como qualquer coisa suscetível de se perpetuar, de ter sequência.

A Tradição Moderna recusa para poder afirmar, a Tradição Homeostética afirma para poder recusar.

Que universalidades se podem constituir dentro deste território ilimitado em que vagamos?

É o mundo de Eça, de Agustina, de Ross Pyn, de M. Oliveira, de Nicolau Breyner, etc, etc. Ou será o mundo de Hollywood filtrado pelos olhos de olheiras saloias e da cassete-pirata?

Regresso ao território, a que nós, lisboetas, acossados pelo espectro de Ulisses/Odisseus, aquele que demora mais que os outros a regressar, que é ninguém e que ninguém reconhece, talvez nunca possamos regressar, porque somos outros ninguém e nem nos espelhos nos reconhecemos. Por isso o nosso território é mítico, é essa tagarelíce de geografias fantásticas, de mentiras de Fernão Mendes, de reinos de Além Mar, já que os de Aquém deixam muito a desejar.

Teremos um corpo comum? Teremos uma identidade do não-idêntico?

O que é que os Homeostéticos têm de semelhante? Será que se pode falar de uma geração com valores e práticas partilhados? Nós que fizemos a adolescência com um simulacro de revolução às costas? Nós, que não nos filiamos em partidos e não voltamos as costas à política!

Vejamos bem! A Homeostética foi descritiva a dois níveis:

1. O espaço português é um espaço de grandes tensões, de grandes deslizamentos, de mudanças súbitas. É o típico caso de quem está a meio caminho entre o 1 e o 3 mundo, entre a idade média e a revolução informática, entre uma moralidade romano-cristã e outra anglo-capitalista. O lisboeta é um labrego em nova iorque, bebendo abundantemente do seu carrascão. Já tem nostalgia das lezírias mas deseja estar up-to-date. Acredita convictamente no Paraíso e acha sórdida a vida nocturna mas não sabe passar sem ela. O tempo passa e não passa. Existe uma febre, uma agitação. Os vidadeiros, os nenúfares, o break dance, os lúsiadas, o yoga, a bebedeira machista, o sofá quentinho, o cozido à portuguesa, os Max Burgers, o show erótico do Ritz Club (Fellini hiperrealista) depois de umas horas à porta do Hot Club. O bom lisboeta não tem dúvidas, porque as dúvidas não contribuem para a sua felicidade. O mau lisboeta (99,9%) tem angústias porque as casas lisboetas têm janelas estreitas (será por causa do calor?). O bom lisboeta (nós?) põe muitas questões como quem tem as respostas nos bolsos. Afirma assim a polimorfia e a insolubilidade de enigmas desnecessários. Faz perguntas para que estas sejam incompletamente respondidas. O espaço português, por isso mesmo, faz rir. Está entre a fotonovela, o gongorismo, a seca tragédia grega, os comix strip (colecção Texas Jack), os discursos bacocos dos oradores políticos, as piadas de gosto duvidoso, os axiomas secos de Spinoza e as conversas (com o eterno retorno dos bicos de papagaio) das porteiras. Este estado é ideal porque conjuga, ou põe em tensão, a viscosa cultura estrangeira (de uma forma omnívora, saloia, insaciável) e a nossa delicadoce (os italianos dirão mórbida) tendência para a coceira e o colchão. Somos, por essência, fofos, moles, isto é, quase podres. Fruímos o que por cá se faz e o que lá de fora vem, vulgo imperialismo cultural, de uma forma pedantíssima. Discute-se e fala-se sobretudo daquilo que se ignora, e de tanto se falar acabamos por saber alguma coisa. É como a filosofia: a certa altura subimos tão alto aos cumes de tais formidáveis palavras que a certa altura já não sabemos muito bem se aquilo quer dizer alguma coisa. Mas conversa é conversa, e mesmo quando não sabemos é melhor falar do que estar calado, porque saber, saber ao certo, nunca se sabe.

2. O visionarismo. Isto é, apesar disto o ir para a frente, sem queixumes, sem desculpas de miserabilismo. Temos no sangue uma espécie de ambição infatigável, mesmo que esta tenha contornos quinto-imperialistas. Grandes epopeias animadas pela típica e camoniana grandiloquência (neo-latina). Grandes obras, nem que seja à força, só pela escala. Grandes Utopias (que mantemos subterrâneas, escondidas de todos para que não nos ridicularizem). Sem ambições qualquer disciplina fica adiada. As pequenas ambições ficam-se sempre pela estrada, são o lastro burguês do ter lar, fazer filhos e ter uma carreira. Queremos mais! Queremos algo que não caiba na vida inteira!

Até à Vitória Final, Camaradas!

O ÚLTIMO MANIFESTO

1988

Pois é: há uma grande dissolução por aí, e os caniches passeiam-se acompanhados dos respectivos galeristas nas exposições e mijam o soalho e isto cheira mal.

Os Enigmas estão podres, ó nossa senhora! E as nossas almas estão cheias de porcarias, de ácidos provavelmente sulfúricos.

As esfinges andam de baloiço (um pouco fim de siècle). São queridas, têm fofas mamas e um par de asinhas. Nós ainda não estamos fartos (finalmente alguém diz isto). Tivemos a sorte de ter nascido num fim de qualquer coisa menos século:

Uma época sofisticada, anestesiada, morna, com falta de ponta.

Além do mais seremos acusados de machismo e outros invariáveis ismos.

(bate punhetas pequena, bate punhetas, não há outra realidade senão bater punhetas)

As nossas obras nasceram de cópulas com esfinges postiças. A beleza dos "soutiens", mas mais ainda daquilo que sustém.

Estamos fartos da pornografia, do infantilismo, da provocação que já não provoca nada, das feiras cheias de arte conceptual, dos truques maquiavélicos de promo-

ção, de toda esta prostituição social sem contrapartidas. Queremos ser heróicos, mas se calhar ficar em casa, agarrados aos sofás, mornos, colados à televisão, adormecendo com uma rapariga ao lado, fartos do esplendor quotidiano.

Temos idade para estar sossegadinhos, quietos e irreprimíveis, enclausurados, absortos, megalómanos. Porque senão os comentadores desportivos da actualidade artística vêm daí, arreganham os dentes e “não estão para aturar brincadeiras adolescentes”?

Entretanto veio a máquina dos risos, triunfal com o seu ar vitalício e académico, meus senhores e minhas senhoras há quem diga que vamos ficar por aí, aborrecidos, a cismar, a pensar em Deus, ou em valha-me deus. Caducos, pesados gordos, caindo para o tapete, vamos acabar como toda a gente, sem aquele ar jovial que nos caracterizava.

E ainda bem (stop?)

“O tempo passou e ela não voltou...”

Teremos coragem para nos divorciarmos das nossas ex-futuras-mulheres?

Será que vale a pena viver assim? Teremos o direito de sermos inumanos.

As crianças crescem e nós vamos passear com elas e dar-lhes bombons com muito veneninho.

Os senhores dos ministérios vêm visitar-nos para ver os nossos quadrinhos.

Somos seres ardentes e sociais.

E um riso homérico sacode-nos, um riso terrivelmente inúmero que pasta sobre as nossas sensações verdes.

Há idades para tudo, uma para revoltas, pastilhas elásticas e chupa-chupas e outras para não ir a sitio nenhum e tratar da carreira (como deve ser?!)

Queremos a inteligência porque é uma deusa parda ou incolor.

Queremos a legitima estupidez e todos os seus noivos.

Nós queremos uma arte cheia de tiques, mas também não vale a pena pendurar carne podre.

Será que nos institucionalizaram?

É muito provável (bis)

Será que o queríamos?

É mais que provável (uh!)

Pobres constatários da nossa inércia piedosa.

O riso seria uma estratégia de acordo com aquilo que a época pedia.

Ou será que a época pede piadas de mau gosto.

Nenhum de nós quis partir a loiça ou os dentes ou dar simplesmente caneladas por debaixo da mesa.

(melancolia, dizia a minha tia – embora não se saiba exactamente que é nem para que serve)

Imploramos ignorância e deram-nos pão, contendo uma carcassa de frango resfriado.

Estamos excitados, queremos fundir-nos com a mãe natureza, ou apanhar uma bebedeira e dar uns vômitos, ou cair para o lado de sono, ou dormir a sesta.

Ora porra, em certa medida até triunfamos.

Em vez de ficarmos numa litania de lamentos ad eternum à espera que a glória bata à porta e diga “venham daí, nunca é tarde”.

Mas a glória é uma chachada

Pelo menos esta glóriazinha miserável e nacional, embora não seja muito diferente da outra glória que acena com cheques chorudos e casas confortáveis e tudo aquilo que queiramos comprar ou desejar.

A glória deve ser uma enorme chatice, um aborrecimento, uma vida a prestações, algo parecido com o absolutamente nada.

Uma magnífica postura – Ó sr. Manuel Vieira veja lá faça qualquer coisinha com um ar mais apresentável, não seja displicente! Ora porra queremos aplaudi-lo! Trabalhe, seja honesto, mude um bocadinho, nós até queremos ser os seus sensatos admiradores! – grita um sem número de vózinhas ao fundo da sala.

Alguns dos nossos amigos começaram a deprimir-se quando a sua vida é o oásis com que sonharam (Foda-se, a minha mulher faz-me perder o tesão?)

Queremos ou não ser académicos? Vá lá, façam um jeitinho!

Se calhar ainda não começamos a ser verdadeiros homeostéticos, andamos atrelados à nossa ironia, e (como é óbvio) cada vez mais individualistas, fechados cada um na sua gaiola.

Não, não temos espírito de revolta, nem nunca tivemos. Também não fundamos comunidades pseudo-friques. Um dia destes acordamos e desatamos aos tiros uns aos outros.

A nossa moral podia ter sido “tanto faz”, mas não foi. Aqui para nós, não podia ter existido um desses amáveis períodos heróicos de que os historiadores de arte se

gabam, e talvez, como milhares de jovenzinhos em principio de carreira, se tenha dado aquela excitação com nostalgia ao fundo pelo que se passou três ou quatro gerações atrás.

Mas não

Nós queríamos ter uma relação com as senhoras musas e as coisas do passado, uma relação digamos como que despreocupada, sem aqueles tiques de suores e lágrimas e suspiros e um ar extremamente circunspecto e funerário.

Não queríamos nem queremos ser sérios

Os críticos marxistas transatlânticos devem pensar que somos macacos para entreter esta post-sociedade com mais um ingénuo e deplorável espectáculo

“entertainers” num vazio com uma plateia de marionetes.

A revolta idealista como quem está de férias, ou impressionisticamente vá para o campo para olhar para as paisagens indiferentes e polutas.

O campo! Blurps! Essa coisa que nos engorda e nos acalma!

E os deuses no seu olimpo de bricolage

meu caro, e você que anda para aí a dizer coisas ao calhas, deite-se fume um cigarro e sintá-se relaxado, tome um Lexotan e deixe o seu espírito afogar-se numa doce mistura de Nada com Qualquer coisa.

A recessão vem aí, ou então já estamos nela, e andam todos alarmados etc e tal, o espírito apocalíptico está na raça, como um vírus que a atravessa duma ponta a outra.

Depois vamos para os bares esperar que eles fechem e a seguir vamos discutir para casa porque chegamos tarde, e a pessoa com quem vivemos dirá como somos egoístas e que não pensamos nas coisas ou que somos aéreos e despistados, vítimas injustificadas de um egocentrismo que temos às vezes quando calha, cavaleiros de um narcísismo espatifado

não somos justos, mas apesar de tudo as pessoas lá nos vão amando dia após dia

o Pedro Portugal diz que não pensa – (risadas)

“o amor é para mim duvida alucinante” – dizia o Manuel Vieira

Caramba!

Marmóreo Odeon

ou

Mais um Manifesto posthumo dando conta de velhas preocupações

Antes da Grécia a arte era um entreposto comercial com os poderes do não-visível. Este negócio com o divino e os demónios adjacentes foi de tal forma desacreditado que a principal preocupação dos artistas da época clássica se concentrou exclusivamente no visível.

Dar conta desse visível, das suas ilusões e outras trapalhadas semelhantes. Esse paradigma, que se repete no renascimento e que nunca deixou de estar na mira dos artistas (e que nobremente constitui a *photographia*) é o avesso do paradigma filosófico. Daí a sátira do bom Platão quando compara o artista a um copista em terceira mão, a um ser passivo.

A escultura começa a sua emancipação do modelo egípcio com os Kouroi. Estes mortos não são mortos para a morte, congelados no seu hieratismo piramidal, mas erecções póstumas do morto que ri. Luciano configurará a morte como o lugar dos diálogos paródicos, onde o riso surge como exorcismo da própria morte e como sexualização polimórfica dos vivos e dos seus *Nomos* pobres. Este riso subterrâneo que vem do passo em frente (das ousadia) destes rapazes e raparigas maciços prefigura o Ser e a sua Impossibilidade tautológica, e regressa neste século com o Dadaísmo, local entre a Arte e Anti-Arte.

A pintura helenística, que foi tão grega como romana, tal como as prosas romanescas, revela-se narrativa e não teme a cópia. Se o que hoje podemos ver são na maioria cópias, elas revelam uma excelência que a filosofia não soube conhecer, porque a filosofia converteu-se rapidamente em escrava da sua legitimidade, e a sua repetição, ainda que com nobreza, trás o selo do "papagaísmo". Foram necessários 20 séculos para que o neo-subjectivismo jesuíta a renovasse de uma forma decisiva com Descartes. Se este errou ou não, não foi dife-

rente dos outros filósofos. Só que a máquina filosófica encontrou um folgo insuspeito. Isto é, descobriu novas miragens com que se entreter por mais alguns séculos.

Pintura e retórica desejaram ser convicentes, mantendo-se ao lado dos Sofistas, esquecidos e ridicularizados até hoje. A pintura como engenhosa máquina de ilusões e fantasias não cessa de afirmar o gosto pelo artifício e a sua associação às aparências das aparências. De Apeles a Leonardo o que conta é a simulação de um espaço plausível. Se um certo realismo triunfou frequentemente em detrimento da atracção abismal do fantástico, este, no seu gosto pelo paradoxo, manteve-se, muitas vezes aliando-se a géneros menores. O grotesco, e a sua irrisão metamórfica surge muitas vezes como a ameaça (ou a miragem) do não ser. Por isso ele é relegado para as margens, como que desprovido de sentido, como se apenas afirmasse a imagem que persiste no vislumbre daquilo que não existe e que nada quer afirmar ou provar.

Há no entanto uma Grécia nossa, uma origem disseminada, ou arruinada. Origem que não se quer reconstruir nem unificar, onde os deuses se passeiam amigos. Deuses que já não são terríveis, que já não servem para nada. Deuses, que através de trivializações sucessivas constituíram o aparato decorativo do século XVIII. A secularização coincide com uma renovada importância das pequenas coisas.

Mas essa Grécia que não é a Grécia mas que a cada momento nasce dela tem qualquer coisa da Arcádia virgiliana e das ruínas de Propécio. É uma amável paisagem que convida à contemplação inteligente, onde os pastores discutem como filósofos. É as paisagens de Claude Gelée e de Poussin. Parecem rústicas, mas é o conceito que lhes dá quer a quietude quer a inquietação: ET IN ARCADIA EGO. O sentimento de mortalidade é sinónimo do desejo de apaziguação.

Por isso se inventaram outras Grécias. A Grécia de Hegel e Holderlin. A Grécia de Nietzsche, que não é uma Grécia mas um chinfrim de aproximações. A Grécia tautológica de Heidegger com as suas digressões etimológicas em que o Ser treme no seu jogar às escondidas. Também a arqueologia se encarregou de forjar novas Grécias. As Grécias romanas de Herculano e Pompeia e as

labirínticas Grécias anteriores à Grécia de Creta. Constatou-se, além disso, que afinal Tróia era mais que um fantasma de uma cultura.

Os helenistas mudaram muito em função dos filósofos e da antropologia. Descobriram-se Grécias Irracionais e Racionais. Também os filósofos começaram a mudar em função dos helenistas.

A Grécia depois de Burckert ou Vernant, de Dods ou Cassin ainda não se reencontrou plásticamente. Porquê? Porque a Grécia era um dos modos mais frequentes de legitimação. O recurso ao mito era prova da erudição ou da astúcia do artista. A sua interpretação do assunto visava frequentemente outros fins.

Há excepções pictóricas na confrontação com o helenismo: Piero di Cosimo, Ticiano e Poussin.

O neo-platonismo introduz a Ideia, seja com Plotino, seja no Maneirismo.

Mas quem são os nossos mestres? Heráclito, os Sofistas, os Cínicos e a Nova Sofística, especialmente Luciano. Se Heráclito instala o elemento móvel, assim como o pudor, os Sofistas propõe uma arte de refutação lúdica, de puro jogo, em que o Kairos, como golpe que tira partido de uma Tékné, desempenha um papel fundamental. O Kairos é o elemento criativo, o Acaso que se torna evidente através da associação fortuita. Os Cínicos tornam o aparato de legitimação ridículo, isto é, desfazem o desejo de agradar ou de desagradar que os Sofistas consideram essencial. Mas tal como os ensinamentos de Krishna no Gita, as formas de compromisso ou de renúncia ao mundo são paradoxais. Assim o verdadeiro cínico não toma o cinismo à letra, assim como o verdadeiro Sofista está mais interessado em descobrir novos argumentos ou falar pelo prazer de falar do que ceder a instituições ou protectores.

Mas porque não recuarmos a Creta, cuja plasticidade poucos ecos tem encontrado. Na arte Cretense o elemento móvel, o *Poikilos*, é mais evidente do que em qualquer outra época ou estilo. Os seus motivos polposos e marinhos de uma ligeireza preciosista parecem ecoar nesses raros fragmentos a que ousamos chamar Manuelino. A Água de *Thales* conjuga-se com o nodoso Apeiron de Anaximandro.

Quando à meia dúzia de décadas Callois fala no mesmo livro de mimetismo e de Creta estava a criar uma interface entre os dois que torna mais explícito quer o mimetismo quer Creta. Ora o mimetismo, o mimar, o imitar, o iludir, são precisamente os propósitos que fizeram com que a Grécia divergisse. Do camaleão ao louva-deus passando pelo puro travestismo a Grécia constituiu os seus tópicos e as suas dissidências que cada vez se tornam mais explícitas e quiméricas.

Provavelmente hoje somos muito mais gregos na nossa vida, no nosso respeitável e infra-magro dadaísmo de quinta geração, no nosso desejo de sincretismos sem limites, de criar conhecimento sem preconceitos, de responder pelo prazer de responder, de considerar a história como um empreendimento privado e não como hipocrisia nacionalista ou pseudo-internacionalista. A história não se destina a servir de prova ou exemplo, como moralidade de contos que custaram vidas. A história é nossa a partir do momento em que refaz a nossa vida, em que se torna actual. Por isso não será disparatado dizer: a história é a confluência de todas as modas, na sua singularidade, no seu sincretismo e na sua potencialidade. A história é a morfologia que torna mais rica a nossa plenitude!

Teoria Homeostética

TEXTO I

BABEL

As propostas são-nas na confusão e no imediatismo necessário. Apetência para metamorfoses e para justaposições. Mutilação de tudo por causa de tudo. Eventualmente recorrendo às ruínas ou a um classicismo quase ascético. Entendamos primeiro a irreduzibilidade do Novo a um momento de expressão ou a um enigma imaterializado. Se é enigma é-o imaterializado, e materializado numa *performance*. O Novo jamais poderá ser “uma mancha vazia e cega como o isso”. É certo que nasce do já-estabelecido em crise e se vincula às exigências dum modelo. Seja qual for a Utopia ou a recusa de Utopia. Mas esse modelo será sempre um Outro, em que o desejo reside (ou o tédio, fadiga dos desejos).

Que confusão, ou que pluralidades promete a prática babelística? Multiplicação prometaica? Ineficácias escatológicas? Ou discurso antológico, reduzindo a mínimo, apagando? Prática para um esquecimento?

Respondendo um pouco: Babel surge com a crise da memória, com a multiplicação da História. Existe uma espécie de oralidade que nos persegue, um desejo de *performance*, de memória activa, ritual. A citação como lugar de lacuna em relação ao citado. Toda a linguagem é (foi e será) citação em acção. Linguagem que persegue fragmentariamente, em sedução. O actor não se limita à reprodução mas inventa as produções. Inverte o processo de citação. Ao citar torna o citado citação, ao reviver (de revivalismo) apenas cria o que estava destinado ao esquecimento. Não há, por isso, lugar para reminiscências de qualquer tipo. O Outro é que tem por reminiscências o lugar que produz. Inversão das catástrofes, ainda que sob o signo da paródia (?).

E desta multiplicação, filha da indiferença, talvez se possa falar finalmente no acesso à universalidade do objecto, irreduzível seja ao que for, mas constantemente referenciável. A interpretação é assim facultada. E ainda que a monumentalidade, o óbvio nos assaltem, deixem-nos ver neles espelhos do aberto, de significante flutuante em caça de lugares. Não hermetismo, que de si só diz lugar fechado.

TEXTO 2

.O palimpsesto é a interioridade dos signos, e não a sua palpitação. Destroça-nos com uma superabundância, arrasa-nos, fazendo do signo mais e menos que o objecto.

Sendo o signo um Duplo, uma figura para a eternidade (que o espaço comunicacional diga-se, de convívio – é), é um Duplo que esconde. O que esconde nem as conjecturas, nem a sua epiderme o pode dizer.

A transparência do signo apenas oculta um lixo inominável de signos e transignos sobrepostos que o signo tapa.

TEXTO 3

Que os Deuses me concedam o Diálogo (os diálogos). Não é Babel o destino: mas se hoje é Babel, e Babel a Diferença, e a Diferença a Razão do Diálogo, o prazer do Diálogo, que seja Babel.

Onde, oh deuses, onde a ponte? A concessão (a concepção?). Enviai mensageiros. Anjos ou Demónios, para mediatizar o Diálogo.

O Diálogo Funda-se. Dá-se-lhe Fundo. Ao objectar. Ao fazer objecto. E o Fundo do Diálogo faz a proveniência, a pro-fundidade. Fundar é criar o Fundo, o cenário Propício, para que a Métis se aplique , como o sémen no Vaso. Como os *spermata*. Fundar é construir o Vaso: a escuta recipiente (Kairos). Ou o dizer que semeia para o conceber e partear em Beleza. Mas fundar como? Onde?

Ir fundando ... Deter-se nas jornadas, nos caminhos, e também nos desvios. O Deter, o Debruçar, o estar inclinado: o movimento que tende para. Não só a Pose, mas também a Pose. Porque a Pose Põe. A Pose Funda. A Pose é a companheira discreta do Dialogar. A Simpatia da Pose, o Entusiasmo da Pose. Mas o Destino concede apenas o que é próprio: as dádivas (e os sacrifícios) dos Deuses. As próprias dádivas dos Deuses dependem dos humores de *Moirá*. O Destino concede: O Erro (a errância), a distribuição dos lugares erráticos. E também a correcção: o Erro que conduz ao co-recto, ao Justo. E é o que peço: a Justeza do Diálogo.

TEXTO 4

A Pose e o Ductus

A Pose é não só o *locus* intelectual, mas o topos que pela sua posição discreta / indiscreta pregnantiza. O Ductus é o comando / efeito de consciência que perverte (seduz) e leva (erráticamente) ao interlocutor na Pose de recipiência. Esta veniência é mais uma veniência de desejo, que uma veniência de consciência, apesar dos incêndios que a Pose do saber suscita. Assim como a Pose ignora a sua *Moirá*, assim o seu depósito (palimpsesto, para lá da pura exterioridade / interioridade) compõe. A Pose é pois a fronteira entre o depósito e a composição, ao pro-por (pôr diante de) mesmo sem o querer im-põe.

(redundância: a Pose é a fachada do Pôr, assim como pro-por, dis-por, com-por, im-pôr, designam os movimentos das *interfaces*).

TEXTO 5

Parahermenêutica

A relação com as anteriores verdades (*aleteia*) do(s) texto(s).

A hermenêutica *heiddegariana* tem como pretexto a etimologia como a raiz que devolve a origem, como tal é uma hermenêutica enraizada, porém o seu desígnio é outro, o de integrar o gesto, a voz, a escuta – em suma, o corpo, ou o quadripartido – a “região” dos actos, nos conceitos. Embora não exista um domínio preciso a atingir, há uma viciação que desvicia. Os textos adquirem uma imprecisão do impreciso, ganham movimento,

mas estão ainda dominados por uma estranha (pois é difícil explicar) opacidade.

A Hermenêutica que Saussure nos propõe nos *Annagrames* é uma hermenêutica de escuta microscópica, de obsessão, como tal supõe uma monumentalidade das palavras sob as palavras (para cita Starobinsky). O conceito de monumento interpõe-se e é nessa monumentalidade que se descortina uma deliciosa loucura. Há uma aceitação da lacuna e a suposição de “chave”, e como tal uma histerização latente do sentido.

Em Lacan, há uma hermenêutica que assenta na glória do dissídio. A hermenêutica de Lacan é a que toma à letra. A letra, a lacuna da letra, o roubo, o desaparecimento da letra são pregnantizados pela sexualidade / amor / *jouissance*. O real é impossível, a Letra na sua presença / Ausência é o seu possível mensageiro.

A Parahermenêutica pretende levar a escuta, a fraude, a interioridade dos textos a uma babelização quase esquizóide. O signo (palavra, imagem, som) vive uma duplicidade de aspectos: O do pudor, e o da prostituição. O da prostituição é a que se vende ao representante (e como toda a compra tem um preço) move-se na área da orgia conceptual, do contágio, da pregnantização ligeira, do orgasmo do representante a todo o custo.

O pudor não é uma reticência mas é o texto que afirma uma ausência: Eu sou porque Há uma marginalização da presença – a já tantas vezes dita insuficiência da linguagem. Mas o que interessa neste aspecto do Pudor é a relação que se estabelece com as presenças que estão marginalizadas e que marginaliza. O objectivo é levar o texto a ausentar-se, a empobrecer-se, a descompactificar-se.

O pudor não tem como destino criar um vago, mas tornar o texto impermeável, isto é, sem permeios. Isto é viver em ascese (e não a loucura, a sexualidade, a orgia) de um não-dito. O texto não é a impossibilidade de dizer, mas a recusa de dizer. E mais, a recusa da linguagem, da letra, das palavras, do signo. O paradoxo desta recusa é um alegre paradoxo, lança o descrédito, porém não é niilista, uma vez que vive e aceita esse não dito, é em certo sentido um misticismo desregrado.

Uma das técnicas da Parahermenêutica é a suposição de uma presença que se ausentou. Exemplo: pose é uma palavra decomposta, e não é uma palavra que compõe. (a soma de “decompose” com a expressão negativa de “deco”, assim a matriz de pose seria a soma de termos negativos à própria matriz indefinida em que o resultado dessa soma será o termo pose). Há uma apropriação. O termo Homeostética é no mínimo a matriz de *homeo* e *estética*. Um pouco como o filho que se dirige aqueles que o procriaram e diz: “eu sou os teus pais”. Os últimos a chegar foram os primeiros. O espaço das ausências aumenta tenebrosamente a partir do momento em que supomos um referencial matriz (um pouco como os cabalistas). Parahermenêutica está mais perto dessa matriz que hermenêutica, assim como *Homeoparahermenêutica* está mais perto da matriz que *parahermenêutica*. Mas a proximidade da matriz não interessa, o que interessa é a ausência dessa matriz, a inacessibilidade dessa matriz. O que a linguagem já disse podemos ter uma pálida ideia, podemos seguir a sua génese na diversidade das suas particulares, as suas misturas, as suas transformações, em suma, a sua história com toda uma preciosa arqueologia de significados, mas o que ela poderá vir a dizer é absolutamente impossível conjecturarmos. Pode-se no entanto profetizar, ou adivinhar. A matriz é a demência de um oráculo. Entretanto a linguagem é, no cruzamento destes dois momentos, e como tal diz o cruzamento, uma escuta excessiva de ausências e de presenças, vivendo a sua

imaterialidade e o seu excesso, a sua orgia permanente e a sua castidade, castidade esta que podemos ver dum ponto de vista paródico: “A castidade de José causa aborrecimento às gentes perturbadas” (título de um desenho de Klee).

“O divino não atinge não-participantes” (Holderlin)

A abrupta passagem pela língua, a salivação, as sílabas entranhadas, tudo isso faz esta oralidade.

A participação é uma oralidade, uma entoação, um acto perseguido por uma imponderabilidade milenar. A participação centra o convívio. Destina-o.

O acto não basta.

Onde começa a participação? No que é comum?

Nos imprevisíveis de cada?

- A participação é a ponte entre a comunidade e o indivíduo pelo incomunicável. A ponte é o acto. Uma ponte móvel.

- A participação é a colaboração num destino.

Por possessão. Por entusiasmo. O entusiasmo que partilha de um destino. Um destino que é possuído. Que possui.

E possuindo desenvolve um território comum. Mas inominável.

Um território de divino. Que se sente como divino. Como uma marca que não encontra a sua oralidade. Que encharca.

Nada de ascetismos nem de condutores de rebanhos. Mas um rebanho que pasta vagarosamente numa oralidade brusca.

Uma oralidade quase forçada: tenebrosa como o raio de Zeus. A participação que atinge os membros do Ofício, que simetriza as relações.

Participação mais vasta no logos divino.

Os actos entrelaçam-se com as catástrofes, o corpo é prolongado à natureza, a participação é a de um Tudo.

TEXTO 6

Paradoxos

A mentira é verdade

A mentira é uma verdade

É sendo mentiroso que me torno verdadeiro

Faz o que não faz!

Sê espontâneo! (espontaneidade forçada)

Doxa est in paradoxa

O amor é duvida alucinante

É fugindo que nos encontramos

(não há paradoxos retroactivos, o paradoxo não é reaccionário)

exemplo:

a ousadia está no medo

o medo é a ousadia
com o medo está a ousadia
contra o medo está o medo

(inversão indutiva)

todos os mortais são homens (todos os homens são Sócrates)

(tudo foi feito mas está tudo por fazer)

é induzindo que deduzimos
e deduzindo induzimos
esperando desesperamos

a verdade é verdade?

É mesmo verdade a verdade?

Toda a verdade é verdade?

Nem toda a verdade é verdade?

Então há verdade que é verdade e verdade que não é verdade?

TEXTO 7

Grande confusão. A conceptualidade reivindica a vacuidade e o cepticismo. As citações constituem-se quer num panorama de desvios quer num de referenciamento pálido, quase fleumático.

Que pensar então, ou como caracterizar as inocências, e a ingenuidade das conceptualizações: vasos raros, decadência pacífica, novas e frenéticas eras, espectacularidade por espectacularidade?

Especularmente vem. Cataclismos sísmicos. Penso noutra coisa muito neológica e fora disto tudo: “anacatástrofe”!

Cauda pavonis. O leque de insignificâncias, e a notável exuberância. Deixemos as crises a apodrecer no lugar delas, isto é, exílios. Ou então, até que enfim, deportemo-las.

A resolução dos enigmas e da trama especular desloca-se ou fixa-se, nem racional, nem irracional. Cidade magnífica de um espanto fatal.

Tecer referentes. Um espectro de vocábulos com imensa seriedade. Os desertos até são propícios para visões (de todo o género). Asceticamente ou não....

Os pretextos predispoem. A residualidade alimenta. Frágil limbo de vermes e pomares.

A reinvenção é um paradigma tão banal quanto a caca filológica. O outro não interessa

a ninguém e se calhar nem ao próprio Outro. Também se pode dizer ao contrário.

Reivindicar dogmas é uma tarefa mais divertida que o ócio dos cépticos.

Uma obra manifesta-se histriónicamente (oh carícias cruéis, querida Pandora).
O seu negativo e o seu noivo são sonâmbulos. O estado de percepiência é uma chatice.

TEXTO 8

A nossa modernidade é a adivinha. O orgíaco futurar, o procurar na desierarquização, na mistura das culturas, nos erros. Mas procurar não basta. Não estamos aqui só para salvar nenhuma memória. A nossa instabilidade é promessa.

Há o conhecido e as suas legitimidades.

Há o desconhecido: o que já se soube e que se esqueceu, o que nunca se soube, mas que se saberá e o que nunca se saberá.

Há o inconhecido e cuja presença está mas não-se-diz.

O não-dito é o terror do que nunca poderá ser dito e que cada conhecimento, cada profanação julga que pode destruir. O não dito escapa-se sempre, é o suporte do derradeiro, não episódico.

E a nossa ingenuidade só poderá advir da nossa consciência. A materialização das nossas seriedades é um jogo em que nenhum pressuposto é rei, mas todos podem ajudar. Os paradoxos e as contradições que isso permite devem ser entendidas nas complementaridades possíveis (locais e globais), ou / e nas interações.

(...) A incerteza é entendida como interação de convicções incompatíveis. Como dogmatismo em metamorfose.

O Humor e o Riso neste caso não se cingem à paródia festiva que alterna com os ascetismos e as seriedades. Antes será uma paródia ascética ou uma seriedade exuberante. Existe uma alternância de intensidades, de focagens mas sempre dentro das práticas paradoxais.

A ingenuidade é para ser brilhantemente proclamada. A consciência do ingénuo e a consciência ingénua. A história e a reflexão opôs uma a outra, mas é óbvio que a consciência sempre foi ingénua. Certas ideias e conceitos e que foram o auge da consciência de determinadas zonas históricas surgem-nos muitas vezes risíveis e inadequados. Neste caso é a nossa seriedade que julga. Como espectadores fictícios de um referencial “futuro” podemos rir-nos dos conceitos que hoje praticamos. Hoje a perca de Sentido deve-se sobretudo à avalanche da multiplicação dos sentidos.

Simulacro de oralidades bárbaras, ou de gracejos gaguejados por múmias, trácios e mongóis, estas imagens frenéticas galopam como orações descentradas, segmentos de traduções da Ilíada, Livros de Horas ou delírios poéticos de taoístas bêbados. Parafraseiam por outro lado teorias inconceptualizáveis localizadas em mimetismos de

mimetismos, mimetismos toscos que se desfazem no exagero dos tiques, na abundância das inscrições, num humor de calígula.

Paródia de pedaços. Cada narrativa ao invocar a sua disseminação adquire um riso que se alastra para lá das ruínas.

Tróias sobre Tróias, babelismos grafológicos, ornamentadíssimos por vezes, ou austeros. Nostalgias de um neolítico críptico. Agriculturas ao som de trombetas (de Jericó, etc).

Assim se vai transformando o caçador na coisa caçada, nas perseguições / seduções meticulosas, colecionando formas, localizando as presas, preparando o ataque.

A explosão que se adivinha no desenrolar das acções é simulacro de hecatombe, ou nem simulacro, mas metacatóstrofe do excesso enigmático. Ao tempo das profanações a inculcação de interditos opõe uma ressacralização cheia de preciosismos, uma alfabetização, uma produção de formas cujo carácter tenha acessibilidades quer de ordem prática, quer de ordem poética.

E em que é que consiste a trilogia?

O primeiro livro, chamado “Os caprichos de Agámemnon” refere-se ao temperamentalismo do chefe dos Aqueus. Não é por acaso que Aquiles lhe chama “Glorioso Átrida, homem cúpido entre todos”, entendendo-se aqui a Guerra de Tróia como gloriosa brincadeira.

O segundo livro “Les huit heures de Manolo” são um conjunto de odes à preguiça na distorção/tradição dos Livros de Horas do Gótico. Das oito horas de não-preguiça se fala nos divertimentos lúbricos em exclamações como “I´ ve loose my head” ou “Dansign”, ou de sofás, seres do fantástico e malabarismos vários.

No terceiro e último livro “Imitações” de Li Po, cujo subtítulo seria “O alquimista cornudo” mergulha-se num universo melancólico da vasos, ora de álcool, ora de ouro, num espaço da quietude, se comparado com os livros anteriores. Li Po vagueia. No vago. A intenção era ser qualquer coisa como as imitações de Catulo ou as feitas por Pope de Horácio e outros. Enfim....

TEXTO 9

A inexistência de Estilo dentro do cânone homeostético.

Ou, o que pode conduzir às acessibilidades do pluriestilo é Kairos (acontecimento propício) e Enthousiasmous (possessão).

A consideração de Interactores matriciais, isto é, figuras obsessivas, catastrofistas.

A esfera dos Interactores e a Inteligência e a Possibilidade Mítica.

Quando me refiro a Mítica, refiro-me a Pregnância Simétrica. O seu valor é Duplo & Antagónico.

As Qualidades Simétricas impõem o Resto como Pensamento, excluem-no da Visibilidade. Depois disso pode-se pensar um Transresto por conjecturas.

Mas não são conjecturas susceptíveis de se adaptarem, mas conjecturas que per si se criam como resto.

As Qualidades Simétricas contém isso Tudo.

Inclusive as Qualidades Assimétricas, Vertigem Impar das Simetrias.

A Homeostética re-impõe o Território, o Ângulo Recto.

Assim como a Fluidez.

Os ritos vegetativos, o por onde a erva cresce, as Árvores.

Politicamente nem Ditadura, nem Democracia mas Soluções Esclarecidas e Diversificadas em que a Ditadura e a Democracia coincidam: quanto mais Ditadura, mais Democracia. Isto exige um Corpo de Instituições Complexas para não dizer Sexuais. A Democracia é a Simetria da Ditadura.

O Eixo.

TEXTO 10

Contrainducção/Aposta

Pascal procede contrainductivamente, contrapõe (e extrema) a certeza do desconhecido à incerteza do conhecido. A incerteza do conhecido é o acaso do saber, a desconstrução que todo o conhecimento porta, a submissão à ausência de sentido (que é uma tirania tal como a presença do sentido: todo o sentido habita – isto é, co-habita – num “entre” a ausência e a presença, no topos-atopos-utopos do desocultamento / ocultação). A certeza do desconhecido é entendida como aposta, ornamentada com uma enorme quantidade de atributos e de ganhos. A certeza do desconhecido é o “fruto proibido”, acessível pela via da outra incerteza, a incerteza do jogo, do ganho / perda, do desocultamento / ocultação da certeza. Pascal por um lado faz a negação do princípio da razão antes de ele vir a ser formulado por Leibniz: “et ainsi, quand on est forcé à jouer, il faut renoncer à la raison pour garder la vie, plutôt que le hasarder pour le gain infini aussi prêt à arriver que la perte du néant”. O mundo da razão é o da coordenação do nada, da predação de justificações, do constante apelo para um sentido que ameaça a cada momento estilhaçar-se num “double-bind” pela irrupção do desconhecido, do imprevisível, do inominável, nesse jogo aberto. Porquê a necessidade de uma certeza nesse jogo? A certeza opõe um atopos-utopos (atopos, por se tratar de uma teologia negativa) ao topos a partir do qual a Razão produz o seu discurso, isto é, o conhecido, trabalha por isso com um material (imaterial?) excedentário a partir do qual procede a outra escuta, uma escuta que nos surge demente, firmada na conjectura mais improvável, mas à qual é atribuída o mais valor. Assim o verdadeiro jogo pascaliano é o da capitalização da certeza e da desvalorização da razão, entre a riqueza que a improbabilidade oferece e o esclavagismo (da razão, de Maya), de todas estas possibilidades que se oferecem. Há como tal uma perversão do jogo (como a palavra “per-versão” o diz). Isto leva-nos a meditar sobre a ideia de perversão, da operatividade da per-versão na argumentação (na se-ducção). A per-versão é uma forma de paradoxo paradigmático: a predicção paradoxal. Joga com antecipação e com a incerteza e o que produz é a des-construção do jogo, isto é, de um paradoxo que vicia o jogo, mas do qual é impossível sair sem uma aposta, aposta essa que repousa sobre uma equivalência entre o provável e o improvável. Essa aposta, no entanto, mantém, ou aumenta as expectativas, colocando-as ao nível da consciência, do debate (polemos) dentro da consciência, na única forma de não contradição que é o diálogo das contradições.

TEXTO II

I. Ortodoxologia

O ângulo que confina. Que faz a presença da finitude e como tal dá como fundo a não-finitude. O confinar de ortogonos é o dissídio do génio, enclausurado pela sabedoria (Salomão).

Há um contágio do esplendor, a que faz a catálise dos alimentos subtis. Os habitáculos contagiantes.

A rectidão que se despoja com-Pose. Remete-se para um sigilo posicional, para os vestibulos da visualidade.

Como os acessos? Que hermenêutica nos vinculará uma brecha, da qual penetraremos na muralha fluida de Ortogonos? Os meandros do que é recto, o contorno de que saliências?

Explicação: as auto-estradas são vagarosas, o destino de uma recta requer esfinges, e talvez o que marque o ângulo recto seja a sua raridade, a sua demora, o seu trabalho de rede, de entrelaces.

O ângulo recto pode dizer: sou escrito, no entanto há uma impossibilidade, uma barra, uma imaterialidade nessa escritura. Essa aporia é uma aporia que recolhe, que faz o recolhimento das canduras, das perversões. Uma aporia, um pudor, conduzem sempre a uma versão erótica (ou mística). Não há por isso nenhuma postura metafísica, mas uma predação metonímica. Que é uma escuta, recortada pelas pregas da Orelha, pela ampliação gramatical.

Rectangularidade: regulada pelo principio do improvável. O que governa, o que é bom sem rodeios, o que conduz.

Rectus / Orto e Gonos / Ângulo, não falam, estranhamente, da perpendicularidade de per-pendiculum.

Per: a) através de, por, entre.

b) durante.

c) por meio de, com auxilio de, por intermédio de.

d) por causa de, por amor de.

e) em nome de, por.

f) por, em (designando distribuição)

2 a) significa durante, através, inteiramente, do principio ao fim

b) designa acabamento, perfeição, como *perficio*.

e) junta-se a adjectivos ou provérbios originando uma forma de superlativo absoluto como *perfacilis*, etc.

Pendículos é um cordel. Fio de prumo, nível, prumo. O apelo da terra (de Ge) permanente é que acaba por originar a rectangularidade, a relação mais imediata do que é vertical com o que é horizontal. O apelo da *physis*, que não é um apelo sinistro (esquerdino). O que introduz os pensamentos Simétricos.

Sin-metron (com a mesma medida – Stadion) que contém o assimétrico, o desequilíbrio do não-retorno do mesmo.

Esta gestualidade arcaica que é a força da queda, o percurso, o desvairo e a perfeição de uma queda.

O utensílio que melhor representa o ângulo recto é o esquadro, a *técné* do ângulo recto está obviamente dependente da magnífica Presença (que nos remete a *quadrum*). O conceito de

quadrum é um conceito mais complexo. (a desenvolver). Assim como a palavra vizinha “esquadrinhar” – acto de multiplicação de ângulos rectos – tem como origem *scrutinare*, sondar, investigar com minúcia, isto é uma lógica dos indícios que traí uma raiz e uma vizinhança.

2. Ortogonodoxologia

A amnésia, longa do Ângulo.

A veniência por Kairos, Tyché e Técne. A evidência desloca-se para lá desse turbilhão criptográfico, nas fundações desmesuradas.

Ou desmesurantes. Trata-se de uma captura bifronte.

3. Ortogonos

Voltando ao *pendulum*. Ao que está na pose de pender. Pender que em latim significa pensar. Perpendicularidade é o estar com o pensamento todo, é o acto suspensório. Não é porém um acto perpétuo. Daí *pedaoros* (= meteoros em ático). O estar suspenso nos ares, ou no mar, o instável. Perpendicularidade pode ser traduzido por *amesin pedaoron* (a nós o meteoros), a instabilidade do estar a medir. O que é algo maternal, o obsessivo, e por consequência Monumentalidade.

TEXTO 12

Inventário de temas e considerações

Uma cadeia entre

o mel, a cortiça, o mármore, o pelo.

Outros movimentos,

o Leite, o vinho, o sangue, a água, a terra.

E ainda

o licorne, o caracol, o coelho, o cão, o porco, o pavão.

O excesso e a carência

As taças e os cofres. E quem diz as taças diz a bilha

(o derramar, o quadripartido, o sacrifício).

E quem diz os cofres pensa nos tesouros, nos fantasmas, em Pandora, em Noé.

O que une dementemente ... ou o que une uma cadeia, num vale subterrâneo, numa postura.

Estabeleço três áreas

- Território semiológico (gramatical) em que as representações se acercam da origem, da *arké*, da sua morfogénese. Primado da lógica da representação sobre aquilo que possa representar....
- Território ecológico: economia da linguagem, uso de símbolos, orientação e interação de imagens que estão indissociáveis das coisas. Magia por semelhança. Metáforas. Substituição, etc.
- Território dialógico: trabalho de distorção, ampliação e construção de relações

mais ou menos casualmente. Autonomia da linguagem e do que a linguagem diz sobre uma possível analogia. Deslocação do sentido em direcção ao zero por excesso (por saturação, por desadaptação). Metonímia. Desperdício de linguagem. Dispersão. Descompactificação.

Categorias: semiológico/ dedutivo; ecológico / indutivo; dialógico / abduativo. Relacionar com Métis, Kairos, Enthousiasmous.

6 igual a zero. Outra das coisas que poderá querer dizer refere-se ao número de pronomes pessoais e possessivos (6). Três variáveis do singular e três do plural.

TEXTO 13

Família

O pai é a soma de si mesmo com o Filho e a Mãe. O “menos filho” e o “menos mãe”. O resultado é pai.

Nota:

A consideração de um sistema, de um confim é de extrema utilidade, uma vez que nos deixa falar.

O pai é a soma do “menos pai” e do “duas vezes pai”.

Nota:

Qualquer Presença estabelece uma relação de 2/ 1 com a Ausência (embora esse 1 de Ausência estabeleça uma relação de 2 / 1 com a presença). Matematicamente $2R^a - 1 = 1 R(b)1$ e $-2R^a1: 1R(b)-1$ em que R^a é uma soma e $R(b)$ é outra soma.

O que da 1 / 0 e -1 / 0 que são expressões erradas, irracionais 1 / 0 diz que a presença assenta sobre o nada que o separa (que a) separa é uma barra (uma barreira, uma parede), -1 / 0 diz o mesmo relativamente à ausência.

1 / -1 é a Simetria.

Tratado sobre a barra: há a barra horizontal (-), a barra vertical (1) e a barra inclinada (/). A barra não é só a barreira, parede, muro, dissídio, lacuna, mas o estabelecimento de uma simetria: uma simetria que se estabelece por meio de uma lacuna, e uma lacuna que se estabelece-se por meio duma simetria. 0 / 2 expressa uma simetria entre o 0 e o 2, através de um dissídio. O mesmo em relação à expressão saussuriana do S / s, isto é simetria e lacuna unem e separam o significante do significado. Há a escutar o sentido arcaico de Simetria e a expressão “per speculum et in enigmae”.

TEXTO 14

A Transtopia introduz um Topos do entre. Na arte não há nomadologia, mas um topos preciso, o logos do entre. Lugar fronteiro, de mediação, de criação de Medidas. O entre não se define em relação a duas regiões, mas o atravessa as regiões.

A ideia do monetário, do que serve como valor de troca. A reciprocidade que há entre a avaliação e que é simultaneamente uma avaliação do que é a moeda. A troca pode

ser o desprezo (e é) pelos valores. Durante séculos a arte foi a moeda de troca entre humanos e divinos. O que a especifica é a oikonomia, a região das trocas, o território deuses / homens. Como tal coincidia com o que se chamava religião. Com o nascimento do humanismo a mediação entre os homens, o domínio das ideias passa a ser um traço da troca. Este domínio das ideias encontra-se associado à acumulação de capital. Uma ideia deve constituir capitalização, o saber deve ser entendido como uma acumulação, um valor central (seja esse saber técnico- o de performance – ou uma competência – a ilustração de um ideal). Outro conceito lhe sucedeu, o desse topos se isolar, o topos do entre, o que permite a capitalização, aspira ao conhecimento da sua constante, da sua essência, ao seu saber como linguagem. O resultado foi um empobrecimento do “entre”, Uma não actuação para fora do seu domínio, em suma, uma “autofagia”. Hoje a arte deve libertar-se desse estado de onanismo e voltar a constituir uma mediação entre saberes, pragmáticas, deuses, mas também ao diálogo com o seu próprio topos, só que se diálogo só é possível na copulação com o que lhe é Outro, isto é, assumindo o transacto, a acção para lá do seu topos, isto é, um alargamento do topos a toda a sua outridade, a arte, como tal, deve constituir a troca por excelência do devir, substituindo a moeda. As grandes obras de arte ainda estão por criar, todo este festim, com as possibilidades e as inacessibilidades do que foi, apenas prepara esta demorada criação. Só na plurimimesis é possível o progresso mimético, e o progresso mimético consiste sobretudo num salto na apreciação.

O que pretendo opor é a autonomia da mimesis à economia da mimesis. Se a autonomia é necessária, é um devaneio metalinguístico, esse devaneio é uma desmaterialização, um deslizar do fluxo da vida. Na economia da mimesis existe um retorno ao território, a uma dimensão pragmática, e porque não dizê-lo, do utilitário.

A arte não pode constituir um mero desperdício poético, mas ingressar como Técne, no aparecimento do espaço do entre as diversas mimesis, isto é, o território das produções. O que entende por economia é a apropriação de uma plurimimesis para uma produtividade inerente a cada topologia, sendo o lugar plurimimético o entrelogos, isto é, o próprio Logos.

TEXTO 15

Arte / Não Arte

Será o Não –Arte Arte?

Será a Arte Não-Arte?

Ou: Será o inartístico possível e a arte possível sem o inartístico?

A arte como arte como arte é arte? (claro)

Será a arte como tautologia a única arte? (não)

Pode tudo ser arte? (talvez)

O conceito de arte é vago? (sim senhor)

Há necessidade em definir para fazer arte? (ainda não sei)

A anti-arte é arte? (R: a anti-arte nunca existiu?)

(interlúdio: imagine-se alguém que ignore completamente o inglês, vendo uma obra tautológica de Kosuth. Para ele que tem uma noção de arte, será essa obra “arte”?)

A arte é feita pelos artistas? (nem sempre)

A arte é concebida pelos artistas? (idem)

A arte é ordem? (sim)

Há arte sem ordem? (não)

(nota: nunca há o “retour à l’ordre”, há é uma sua simplificação ou entropia)

Qual a relação da arte com o inartístico? (de fome)

A questão de D.: “Haverá obras que não sejam de arte?”

a resposta é: “para quem?”

Acabar com a diferença entre a arte e a vida (Fluxus)

Há obras de arte melhores que outras? (sim)

Como o sabemos? (é difícil. O meu critério é culinário. Logo há obras mais saborosas do que outras. O outro critério, subjectivo, é o hedonista, que eu aceito).

Pode-se fazer arte sem saber o que é arte? (sim. Pode-se ter uma actividade que ignorando o que é o conceito arte possa coincidir, para um outro, que a observa, como arte).

O conceito de “arte” pode ser inartístico? (sim)

Nota: a arte não é um conceito, nem um uso desse conceito.

Há interesse em separar o conceito das práticas artísticas? (não sei).

TEXTO 16

Dicionário

Valor – movimento de pressupostos que estranhamente se constitui em juízo. O objecto do valor impõe a sua dinâmica de falsificações. Daí que o pressuposto deve ser “todo o objecto é falso”. Os atributos e as pompas que lhe são conferidas derivam da expectativa das escutas. Todo o juízo deve falso, ainda que no estado de inconceptualidade. O valor resulta da admiração dos rastos do objecto. Propõem conteúdos de mesurabilidade pela instalação de neutros, metas escombros. Não se pres-supõem nem academias nem teorias, mas a validade ou a dimensão ética impõem-no.

A dúvida como referencial do Valor – o conjunto de desastres e erros a que o juízo nos remete impõe a dúvida como renovadora do valor, mas apenas como valor metodológico. A operação de desvalorização e revalorização dependem em última análise do espectro de seduções e profanações de que a obra se reveste. A própria sacralização do objecto tem uma componente de jogo. Assim o tenha a própria dúvida, demónio fiscal.

Se dução e produção de sentido – as técnicas de sedução repousam na instabilidade, no desejo de alteração. Passagem para o diferente. A sedução põe em causa a produção de sentido fazendo este ligar-se inevitavelmente à dinâmica da sedução. Candura mortal, queimadura de amor! A introdução do Outro, a caça e os seus diversos papéis introduzem-se então na força do juízo. Um outro prometaico, árduo e pesado. A produção de sentido coincide com o compromisso, isto é, a constituição do valor, e com a passagem do outro para o si.

Valor – interdição das desvalorizações. A aceitação de interditos é uma exigência que se sobrepõe à própria descodificação.

O que caracteriza esta época é a possibilidade de escolha e de troca quer dos interditos, quer dos pressupostos (que coexistem, os primeiros indizíveis e os segundos, sobretudo dizíveis). Essa constante possibilidade de mudança desierarquiza os valores, tornando as práticas e o conhecimento mais maleáveis.

Ver perigos – a substituição de um campo de possibilidades por outro acarreta sempre uma perda.

TEXTO 17

Intenções para mim mesmo ou serpenteamento roxo

(Tudo é paralogismo excepto a lógica – crença & necessidade)

Caderno para Pintura

Janeiro / Fevereiro 1984 (?)¹

17. I.

Os dilúvios paralógicos (Picasso, Dadaísmo, etc.) e os gestos descitativos leio-os agora com Harpa.

Quanto de vago pulsa – diário incerto de perplexidades.

O objecto e a disciplina desta Forma vêm da pequena ideia-limite sob as afeições de uma idade trilógica, a de Dante, posterior aos Limbos:

O reconhecimento de Inferno vem depois da Indiferença (com a Diferença?), no seio da selva escura e descerra-se como uma visitação de interditos. Mas que interditos escolher? (uma definição a-propósito, a de Romance, aventura no interdito – mas o meu interdito será o teu interdito?)

Incesto, perversão, ou apenas o universo interessante do Não.

Onde o medo se exerce eis o interdito com a sua face – máscara.

A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (H.H.).

Mas eu não tenho uma linguagem em que me segurar – tenho antes uma tradição profanada até à exaustão, por decifrações problemáticas. Pedia-se o sacrifício da linguagem, das formas, do mais “só as ideias são essências” clamava Gauguin. Até à arte conceptual, o paradigma é o mesmo. Mas como fundamentar a Ideia sem a forma, como removê-la, despi-la, intricá-la sem um corpo de metáforas sucessivas dependentes mesmo sem o quererem de um tudo, um tudo de restos, álbum infindo de vestígios de Algo. A primazia louca da Ideia é a expressão de uma ternura antropófaga pelo outro, ou o Outro – celebração dirigida a Nada e não fundamento da comunicação – o fundamento da comunicação é o imprevisível – e a propósito, Vostell tinha razão – são as coisas que não se conhecem que operam as mudanças – o Novo torna-se pessoal,

secreto, intransmissível, imprevisível, receptível na sua ausência pelas linguagens. O Novo não é detectável por maravilhosas análises de uma legítima racionalidade. O novo presente-se, legítima a própria racionalidade, mas é antes de mais uma tranquila irracionalidade, um terrível milagre, e no entanto encontra-se sempre deslocado. Na mitologia cristã o novo começa com a unidade e a ascensão de Cristo, isto é a separação do mesmo da obra, o fim dum percurso errático.

Je ne crois que les histoires dont les témoins se feraient egorger! E isto citado por Almada sobre a Verdade.

A Utopia nunca poderá ser um sistema, mas pode ser prevista dentro de um sistema – aprender a viver a Utopia, isso já vai dentro da pintura.

E. S.² cita por sua vez Almada, reduz a Utopia à alegoria apocalíptica – Ultimatum (último-acto), incidência de Ús maiúsculos e também primeiro acto – Primactum, primado, prioridade, Começar.

Embora tente evitar, caio sempre sobre teoremas semelhantes, paradoxais, centrais. Agir no supérfluo, no ardor decorativo e na necessidade expressiva.

Não recuso os sentimentos. A sua condição de mentira, de falso, é a condição de premissa: envia-nos para os extremos – gelo e fogo – e para a tradição, que antes de tudo é um Veículo, um meio. A totalidade e o fascínio são assim atingidos, etc.

Há quem tema o trágico e o irremediável, mas estes são a recusa do sentimento, os abismos da indiferença.

Sentimento só tem razão de ser como recusa do óbvio e deste se afasta numa apoteose barroca ou em apostas frenéticas, jogos fora do campo de jogo ou no intervalo entre a regra e o acto.

Óbvio – fachada – obrigação de dizer. Os primeiros interditos.

O meu Novo não é a catástrofe, mas o para-além-da-catástrofe: a catástrofe é o revivalismo da catástrofe, como dado, surge nos anais do óbvio, da fragmentação, do Nada, do mundo de Adorno. A metacatástrofe e o acto, suprimem essa exaustão de intelecto a querer desligar-se, a performar-se para conclusão anterior. O poder do improvável, do que não se fará, que se deixa para que fique feito (Almada) é melhor.

17. 2.

O anacronismo é uma arma estilística terrível, e acima de tudo, uma exigência de quem o assume nas suas práticas – e sobretudo nesta táctica de modernidade – e...e... pode-se invocar os demónios da descontinuidade e da ruptura sob a sombra espectacular da adivinha (what 's the next) mas nunca suprimir a continuidade: suprimir a continuidade é um golpe de magia que faz a abolição da eternidade.

O que se segue é um teatro carnal – nego o simulacro, o simulacro é o uso do actor, o gozo do actor: o actor é que simula o texto, isto é, as coisas começam no sentido, na leitura, onde a muralha se fecha – podemos deixar, ou pensar em deixar a linguagem intacta, mas a acção é a negação do simulacro. Se o mimetismo existe, ou é por divina providência, ou porque escolhemos o referencial errado, isto é: ao princípio era o

Verbo, e não a imobilidade do modelo. Porém ... não será por esta ordem, o modelo simulacro de outro modelo, um estranho texto escrito nas esferas, ou uma metáfora que se ajusta num possesso em horas de transe, surja ela encoberta de uma racionalidade embriagante, ou pontuada por silêncio escrito – eis-nos nas jaulas borgeanas.

A solução intermédia poderá ser esta: o simulacro será o modelo, e o modelo, o simulacro. Num outro meio admitiremos as descontinuidades absolutas, os interditos, os amplos vazios, os neutros. O acto imita a sua possibilidade para que ela não se esgote e no entanto, o último acto detém o primeiro-acto, o modelo.

Simulacro de modelo nenhum.

Ou, o simulacro e o modelo são Outros e nenhum deles se encontra

A tragédia é a que está ausente do texto, o modelo é aqui o separado. Nenhum actor representa enquanto personagem porque não existe – apenas o seu fantasma colabora na acção, dirigido por mecanismos matemáticos.

17. 3.

Ainda anacronismo

Interessam-me essas imagens raras que atravessam o tempo intactas, como um mito imprescindível – a moda será sempre uma farda sintomática: coincide com os lugares de poder, é a pobre escrita dos que se querem colocar fora do anacronismo e da moda – o único lugar verdadeiramente digno é ser anacrónico e participar em consonância com a moda internacional, dar a estas aparências vãs de novidade, uma pele arcaica, um pessoal ausentíssimo. A proposta de lugares para a “coisa”, a reinsistência pormenorizada e exaustiva no lugar é a invenção típica do não lugar. O não lugar faz o único. De resto a obra é sempre metamorfose das leituras, citação disfarçada, citação misturada, citação de projecto crítico, e em última análise, citação de lugares, de memória, de pensamento. Assim, o conjunto imóvel de não-lugares vai aguardando a pormenorização que o vai tornando cristalino, impossível, não-lugar extremo possuindo um lugar extrêmo. Uma boa obra é sempre superior a si-mesma. Por isso se possui - num adivinhar. Um vestígio é um sortilégio. Incorporamos na realidade, não-lugares, contextos desenhos.

Não – interessam-me essa imagens raras que não atravessam o tempo intactas, antes contaminadas por não-lugares intermináveis e em mim possuídas completamente numa só adivinha.

Só que essas adivinhas não se escrevem, são felicidade equivocada, plenitude monstruosa, verdade inevitável.

A história destas verdades? – a mais secreta das histórias, a história dos segredos – dos segredos que nunca foram ditos, segredos implícitos às raras imagens contaminadas de não-lugares.

É verdade que a unidade, ou o todo em si não existem, mas podemos invocar as suas deliciosas mentiras, nem que seja momentaneamente, e tudo se arquitecturar como falso. Importa unificar, relacionar.

Se não vivemos dentro da unidade, também não podemos viver fora dela.

17. 4.

Por um lado a ideia de intertextualidade é praticada na pintura não apenas no seu interior, mas socorrendo-se da multiplicidade de textos que agrupam (teoria, literatura, crenças, imagens). O que suscita a imagem.

A prática citativa / descitativa, ou as pregnâncias. Ao entendermos as actividades fluídicas que se mantêm em estado de performance perante um modelo que não se chega a vislumbrar. O modelo é um emaranhado intersubjectivo que não se chega a localizar. Ao dirigir-se prioritariamente à recepção, há que entender as possibilidades de transposição que suscita, as passagens a outros textos. Não meramente homeográfico (suscitado por uma função) mas despedaçado sobretudo por mecanismos residuais e catastrofistas.

A intertextualidade ao propor o esquecimento (ao mostrar a memória) instaura um espaço lacunar duplo: o do para esquecer e o do esquecido. o que foi negado e o renegado (para não dizer, o renegado negado – o re-re-negado) declaram esplendores apocalípticos.

Os diversos graus de negação e as coexistências periféricas . O vago, o perdoável, que a imagem não consegue esconder.

O desfaseamento dos campos teóricos. Serão os campos teóricos adjacentes a uma prática pictórica para ser aceites em complementaridade, ou serão concorrência e interferência no campo pictórico? Serão já pintura?

O que é artístico?

A arte como herança?

(e o esquecimento?)

A arte como esquecimento?

O espólio, os genes, a não- inscrição, a autoridade, o despoder ?

O espólio, ou as grafias, as inscrições, as ruínas, os arquivos, a desordem de uma biblioteca, a colmeia do saber (frigorificado, ou não), o corpo potencial, a demência infinita da capitalização da cultura.

Os genes. Ou ainda o não-eliminável, a força produtiva, a maquinaria ainda capaz de produzir, o suporte das inscrições, a promessa de um devir, o desejo, a pregnantização, a sexualidade.

A não-inscrição: o lugar da natureza, o impensável, o esquecido como presença actuante, em suma, o não saber, quer como recolhimento, quer como dispensação.

A autoridade: o que lhe é próprio como representatividade, a polimorfia do poder, a se-ducção, a existência de inconceptualidades fortes (pragmáticas?).

O despoder: o irrepresentável? Mas não será uma metáfora hábil, esta pretensa ausência de poder. Despoder: o que se esquiva para lá da representatividade, o além-limite das poliformias do poder, o desfruto?

O artístico não corresponde apenas a uma definição, um estar-em- devir, ou uma pragmática, nem creio que seja a manifestação de uma aporia (a aporia é sempre a Natureza, o que não é susceptível de estar incluído na Cultura, o escapanço o pavoroso escapanço).

Uma física total é aquela que inclui a aporia, que pensa a aporia (chame-se-lhe lacuna, rasura, dissídio, fractura, não-inscrição), o que não tem nome. Pensa, contudo não representa. O irrepresentado é a ausência. Mas a representação, ao fazer a presença uma outra vez, ao fazê-la regressar do permanente lago do dissídio (subindo as

margens do Aqueronte), do Apeiron, compreende essa gestualidade do regresso (toda a gestualidade é catástrofe). Narração do retorno, enredamento nesse nada expansivo, do desaparecimento e da morte. O retorno é por isso uma negação da morte como irreversibilidade. A arte é o lugar que não sabe emudecer, que é o vale no qual se acumulam os gestos do regresso. A artimanha, a aldrabice, a força, a astúcia dos heróis que regressaram intactos da infernal moradia. O poeta é bilingue: o que também fala a linguagem dos mortos.

Saturno não só devora os seus filhos, como os vomita. O tempo devolvido em eternidade pela astúcia. As saturnais vivem essa dupla presença num exílio, consequência dessa outra eternidade.

Não existe um odor propriamente carnavalesco. Nem demasiada astúcia. A obra trai-se a si mesma, vive na contradição.

Saturno traz o esquecimento. O seu destino não podia ser outro que o esquecimento. Nem memnosyne o podia salvar.

TEXTO 18

A mera deriva não interessa. Mas interessa-me a pluralidade de matrizes, a interacção, o deslize os sigilos de cada uma das zonas de predação. Uma pluralidade de dogmas em metamorfose. De domínios dom Local – o Global será sempre “joissance” (desfruto, transcomunicação).

Insinua-se um estado de metamorfose permanente, uma acumulação de estratégias, esquecimentos, desvios. Mas a mudança não é de maneira nenhuma um nomadismo. O que está em causa é a ideia de “mimesis” como disponibilidade para o “dizer”. Dilaceração das fronteiras do dito. Uma mimesis mimética. Pense-se em paisagens linguísticas.

Agora que o ser moderno se cristalizou na “adivinha” – xamânico ofício -. E é na adivinha que se exerce o instaurar. Dar espaço aos dogmas. Ou a pequenas frases como “paradoxa est in doxa”.

Mas nem por isso ficam as traições de fora.

Depois vêm as saturnianas idades. Saturno devora e vomita. Ao vomitar chamo astúcia (“métis”). Tratava-se apenas de criar uma eternidade cheia de luz. O carnaval situa-se agora entre o rito e a retórica. Os centros, as matrizes, os lugares originantes passam a ser entendidos como simulacros. Modelizáveis, é certo. Para os repensarmos tivemos que recorrer ao Palimpsesto. Esgravatar. A memória não era suficiente, nem a sua fantástica harmonia. Passou a ser outra coisa, num secretismo voluntário, que excita os espíritos curiosos.

Yahvé dá a Moisés as tábuas, mas mostra muito pouco. A partir daí tivemos a terra prometida, mas também a terra proibida. Sabe-se que algo está, sabe-se que isso é, mas ignora-se o que é.

La seule dérive n'interesse pas. Mais la pluralité des matrices, l'interaction, le glissement, le contour singulier des dogmes en métamorphose. Du domaine du local – ce qui est global sera toujours “joissance”, transcommunication.

Dans ces peintures, le palimpseste n'est pas simple accumulation de “grafittisme”, mais remise au silence d'un certain nombre d'inscriptions, d'images. Donner une interiorité à l'oeuvre. Comme dans un corps. As viscosité, ses déjections, son sang, ce qui la bombe. On sait ce qui est dessous, on sait ce que cela est, mais on ne sait ce que c'est. Parfois on entrevoit, on entre-dit (entredits?). L'exubérance de la couleur existe seulement pour fasciner et dissimuler cette interiorité, en une douce méprise. Le reste est un répertoire narratif surpeuplé par des ascètes, dans un univers où la croyance et le doute s'échangent par d'innombrables péripéties – comme dans *Thaïs* d'Anatole France.

TEXTO 19

Primeiro esboço de territórios, para que a pluralidade dos nomes se centre numa matriz.

Os nomes, referências, citações, refazem-se mutuamente, propõem “histórias” num desperdício narrativo. O território da pintura é um território não-explicito, inconsistente, quase imaterial.

A lacuna do território marca as razões da pintura. Contraponha-se-lhe a sua figuralidade como objecto. A presença.

A objectualidade.

O rever, batalha no sigilo, não limita os terrenos, mas faz do “operador” um guardião de uma floresta de signos.

Que fará antigos os sinais?

As mesmas razões que os tornam modernos?

Os limbos da tradição – a persistência.

Ou a validez – como máquina de produzir sentidos.

Recuperados, retraduzidos, engendrando zonas esquemáticas para exhibir o Novo.

Apenas refazem o que já estava dito, para dizerem outra coisa. Como quem tenta tapar vulcões.

Cúmplices da cegueira, o Novo, conjecturam. Em promessa que já é dádiva.

O que se pode prever, como território implícito, é o que não será feito.

A intimidade é diáfana.

As práticas vasculhadoras ao adivinharem no terreno do provável tornam sensíveis determinadas pistas.

Porém não fazem a caminhada.

Essa é-a dos caçadores.

O discurso que sinto, e que desejo praticar, é aquele que simultaneamente sacraliza e profana, invoca deuses e derruba-os, postula interditos e troça deles. O processo é triádico, o movimento de multiplicação, de fragmentação, o movimento tendente ao UM, como

soma dos aspectos, como configuração impossível, desfruto e movimento para fora do discursável, para o nada, para a Utopia (não-lugar). Nenhum sentido de dramatização nisto, nada de tragicómico, etc, mas apenas a tensão dos lugares, o drama como intensidades dos desejos. Melhor será chamar-lhe paixão, ou paixões, um estado de deleite e desejo que aspira sobretudo a um Outro, mas um estado de paixão em que a dissolução, essa passagem ao nada, ao tudo, ao muito, não entra em contradição com os princípios de conservação, para não dizer, porque também, de regressão.

TEXTO 20

Alguns esboços / ideias para a representação

Se estamos em dívida a todo o momento, simulacro ou não de rápidas estruturas, o que é que poderemos verdadeiramente oferecer, trocar? Um corpo fantasmático? Um corpo total (como no culto da deusa Kali)?

Procura-se talvez as consagrações, os momentos redemptórios. Outros vêm e dizem: estamos para a perpetuidade, num delicado futurar. O nosso sacrifício é morosa. O legado dos gestos que deixamos é um legado para a continuidade, para as produções, para a plenitude das coisas. A alternativa à imortalidade dos deuses... .

A apresentação cria as suas distâncias, é inacessível, como no paradoxo de Zenão. Ela é consumada na impossível intimidade ao nível da intuição, de um desígnio.

Ou então: a colocação: a colocação pura e simples das coisas, o “isso”, o estar-lá, a objectualidade pura, na sua diferença / indiferença.

Será a apresentação, como alternativa aos códigos, como escapamento ao texto, aquilo que solicita a representação, o resto, o lixo, o inesgotável filão que desencadeia as predações do desejo.

Isto porque dificilmente poderei conceber a apresentação como destreza epidérmica. Tal vez a exacta imagem seja a passagem do tudo ao nada e do nada ao tudo.

Para outros, a questão resolve-se muito simplesmente: a apresentação é a disposição enquanto matéria (ou enquanto material).

Ou acontecimento. Aí entramos nos domínios heractilianos, do fluido, das emergências e das catástrofes. A apresentação tem um carácter quase exclusivamente performativo. É o corpo dos actos.

~respondo a questão, o que queremos dar é o nosso corpo, o corpo inteiro contido no nosso corpo. Um corpo que já é a-territorial, cujo espaço não é enquadrado, cano-nizado, um corpo que é o prolongamento, que é os saberes, as memórias, os esqueci-mentos, ou os desejos.

Ou será pelo contrário o desejo de mudar de corpo, de incorporar nele, inscrever nele o “isso”, a novidade, que nos conduziria a estas inventivas prometaicas de absolutização. Cria-se uma nova guerra. Trair o tempo, enganá-lo, como o fez Zeus. Estes re-nascimentos mostram-nos que o verdadeiro corpo não se vê. Que o que queremos apresentar é imaterial, invisível. Por isso foi forçoso recorrer á representação, a que já era solicitada. A passagem ao duplo, à simulação. A representação enquadra o espaço, mostra-nos. O termo exacto será pregnantização. Enquadra aquilo que solicitamos

das presenças, põe a linguagem, a performatividade, as intuições em jogo. Enquanto foi possível a universalidade, o monologismo, a representação era esquemática, obedecia aos dogmas e interditos que como crenças formavam as coisas. Entre a representação e o objecto existia obviamente a diferença, mas existia acima de tudo uma interdependência, o saber algo podia manipular o acontecer segundo um sistema de crenças e semelhanças. O que é semelhante actua sobre o que é semelhante. A representação não quis iludir o espaço, em resposta aos pavores que a realidade (human kind cannot bear to much reality) suscita. O pânico ainda hoje existe. Foi apenas por domesticação. As ilusões vêm mais tarde, com o maneirismo, com a mania de querer-mos mais espaço do que aquele que podemos ter, com o fabricarmos um Outro. O corpo torna-se fantasmático. Passamos a confundi-lo com a linguagem. A persuasão de que o corpo é o que se nomeia. Nomeia-se para seduzir. Mas enquanto a linguagem se mover dentro do cânone, não saímos de um labirinto de simulacros que só podem conduzir a um abismo. As paisagens podem vir todas ter connosco, mas enquanto não tentarmos dialogar com a paisagem, tentar aprender a sua linguagem, estaremos sempre num corpo em degeneração. Passe-se pois aos xamânicos atributos: “ Ó árvore de que cor são as minhas pérfidas vestes?” A representação não interfere como dúvida, é apenas um cândido pôr em causa por jogo, por brincadeira. A representação (entendida aqui e estritamente, com as qualidades do dialogismo) passa a conter a apresentação, porque enquanto se manifesta, enquanto performance e passagem para algo não-totalmente-codificado, manifesta as presenças, as vozes, as inflexões, como algo não acabado, num movimento de solicitação, afastando-se assim dos simulacros, ainda que dentro da simulação. As estratégias, quando as há, são da ordem do mimetismo.

TEXTO 21

Administração da História

A antinomia / esquecimento. O serviço dos sinais a um desígnio vital. A overdose passadista. O futurismo é pelo contrário uma doutrina optimista, mais construtiva que revolucionária. Não pretende deixar história ou marginalizar a história, mas administrá-la, modelizá-la, com clara consciência disso. Os mecanismos em que a história pode ser bem administrada são aqueles em que a significação excede os limites a que se poderia ter proposto. A significação não é aquilo que museológicamente se pode determinar, mas um perpétuo encadear de zonas de significação, claras ou obscuras (o que depende mais do interpretante / conceptor). Os instrumentos de análise, gramaticalidades, são apenas úteis, ou interessantes, nas pragmáticas que suscitam, ou na sugestão de novas metafísicas. Por exemplo: a definição de conceitos, não é uma arqueologia dos conceitos, em que se vai esgravatando na história e nas metamorfoses operadas nesse conceito. Nisto interessa a constatação de uma deriva de significação e também uma deriva do “significante”, que traduz a imprecisão do que significa. Existe a postura de significação,

que é um acto de dádiva, e a postura do significante que é metalinguística, e por isso mesmo, autofágica. O que não significa que a metalinguística seja caracterizada por autofagia. Antes pelo contrário. Só os actos verificatórios o são quando aplicados a “objectos usados”.

A postura metalinguística forma três níveis, dois positivos e um negativo. Os positivos são:
a) suscita pragmáticas ortodoxas, a sua performance é governada pelo não-desvio, por interditos, por uma experiência de sagrado, por um discurso sem resto, simétrico.

b) suscita pragmáticas de desvio, que contestam e afirmam o acto teórico, o programa é a surpresa, o facto.

O negativo é o que não se liga a uma poética, o seu domínio é o simulacro, a afirmação do poder, etc...

TEXTO 22

Morality is our way of accept or reject a state of things, not a judgement that shall against the face of god.

As in Schoenberg, Moses and Aaron , there are two ways of making art. One is persuasion, speech, beautiful images, idolatry, representation, metaphor, alegory, the way of Aaraon.

The other, the iconoclast, tries to express what cannot be named, the single presence of things, of life, off all life, the commanding force of Law, of Ideas, and finnaly the colorless concept.

I dont agree that concept are gray, they are just colorless, tasteless, and so on. It ´s like the teology of Erigena.

There are different degrees in each case, but in both there is a Logos, a sort of specific position with its own statements. In same sense, Moses is nearest Totalitarism, because Unity and Totality cannot be seen or felt, and is just a gramatical device that leads to the trick of categorisation. But not allways. Some times what we cannot name or express is just a difficulty, it ´s something we want to bring up, like na unborn baby, or a stange force that possess us.

In possession Moses is a fanatic, and there are no doubts about his God. The searching of the Law is a process of becoming closer to him. Aaraon is na enthusiastic, but is mind is not clear, because there ara to much images inside.

I think Moses is concerned with what is true, and Aaraon with is beautiful. Moses experience is in the deeps of is interiority, and hard reveletion in the nighth of the fall.

Aaraon is inexperience and improvisation, words are driving from his mouth as if a god just spell them in this ear before, and truth is a business that cannot understand, a need of everlasting things.

The word has been changed, the world is changing, the world is chanching each minute. We are being changed by the world. Art is being chanced by the world. What we can change is unpredictable, but even if we try to do nothing, we are being changed and we change something. We don ´t know if we participate in the process of changing if the result will be positive or negative. Maybe there is no end for those changes, and maybe

the relatif positif / negatif is only apparent. Changing is not a leit-motiv, but a thing we must face. Art is a place where change is clear.

Grass is green, concept are gray.

If we just sit in a sofa, and wait for the end of the world, or our life, we are postponing our appetite for problems of every kind, and we are suffering a bourgeois maladie.

There will be no last or everlasting concept that shall stand in front of us like an authoritarian father saying "I am the truth" or "This is what you shall do".

An artist is not a god boy trying to show like an old fashion moralist what is right or what is wrong, but he can delight us, what can make us go on thinking. And also loving, looking for ecstasy, for adequacy, for "bonheur", and, for the masochist majority, bring some anguish and nostalgia to this cruel old world.

TEXTO 23

A tradição implica a existência de um material que vai permanentemente sendo traduzido, isto é, actualizado, e que, em princípio, vai ganhando em complexidade ou em profundidade. A origem e as etapas que produziram um conjunto de ramificações (uma geneologia) que conduziram à actualidade, são dadas na actualização em compêndio, em condensação.

Mas a tradição tem mais afinidades com a traição do que com a tradução (pelo menos etimologicamente).

Verificar se a ideia de tradição não está ligada aos mecanismos de dívida (de uma dívida para com o passado, para com a arqué).

Ou a tradição como capital disperso, como um fabuloso tesouro à disposição de todos, mas que apenas raros ousam roubar?

TEXTO 24

○ Inconsciente político

Se na produção artística influi obviamente a condição política, além de uma consciência política (diluída ou não no discurso estético), esse espectro de consciência é apenas o iceberg, a formalização um inconsciente político. As variações a que nos fomos acostumando quer na moda artística, quer no discurso político têm estado cada vez menos dependentes de pressupostos nítidos. A consciência política é cada vez mais uma consciência desenraizada cujos postulados se erigem num discurso eclético cujos desígnios são uma secularização dos discursos mais radicais cujo epílogo foi só no início dos anos 70. Entre um niilismo mais ou menos radical, um eclectismo racionalista e um discurso arcaizante, têm-se sucedido algumas modas. A arte depende de factores mais ou me-

nos mimético / mediúnicos (não me lembro da expressão que Duchamp usou), o discurso político, a sua consciência também dependem muito de factores ocasionais, de uma inconstância mimética, do que aquilo que se possa supor. Não que tudo seja aleatório, nem que tudo seja imprevisível, mas que perante a secularização das diversas formas políticas (do fascismo, comunismo, da democracia europeia, Tc, dos movimentos contestatários, ecologistas, anarquistas, feministas e outros) ainda se pode assistir à necessidade de variação, com a irrupção contínua de factores estranhos que põem em causa as formas de poder constituídas (mesmo as mais abertas). Isto são truísmos, e todos nós sabemos. As minorias passarão a ser cada vez menos minoritárias.

Interessa saber agora como se estrutura a linguagem do inconsciente político, quando é que ela se constituiu, a sua pré-história, as suas relações com a consciência política. O que me interessa é a relação entre as formas de poder / repressão alargadas e individuais, e de como as formas de auto-repressão de determinados membros da comunidade provoca uma repressão generalizada, assim como de pretextos, medos, epidemias (o exemplo mais recente: o AIDS).

Continuar / corrigir / rever

TEXTO 25

The loss of possibilities which may be the result of any innovation is an interesting problem” (Popper in “Unended Quest”. Pag. 69)

Para lá da “masturbação retórica”, isto é, de toda a brutalidade que acompanhou o recente festim a que assistimos nas artes.

Como manter um elevado número de possibilidades e em planos poderemos situar essas possibilidades, sem que estas sejam uma condensação de aspectos?

A eficácia estética depende de uma certa inteligibilidade – de uma definição de propósitos, de uma economia, ou simplicidade na aparência. O processo estético depende de uma sede de contrariar essa inteligibilidade, sem a destruir.

Guerra intestinal?

Alguém disse que há dois caminhos actualmente:

a) a exploração de um pluralismo brutalizante

b) a expressão subtil das fissuras, do intervalo.

Podem juntar-se muito mais caminhos. Porquê uma incompatibilidade entre os caminhos ?

Vagarosidade como caminhar em mais que uma estrada ?

Será um verdadeiro pluralismo uma a-poria ?

A frase de Popper pode ser traduzida: podemos mudar de região, mas quando conhecemos uma nova região melhor, começamos a esquecer os recantos da outra.

Também podemos imaginar um homem que viva em duas ou três regiões. Ou um nómada, ou um feirante...

Mude-se de assunto: definição de territórios ?... O sem fundo, a a-territorialidade e o pseudo-nómada, entendido como o que funda e o que dá fundo.

A circulação de signos, a territorialidade difusa e fractal (as ficções projectam-se sobre

a vida), os fragmentos e as ruínas, a prática do simulacro entendida como saída do simulacro (assinalada por Nietzsche, a propósito do eterno retorno, creio que em *Gaya Ciência*), a rasuração do simulacro, a consideração de figuras de elevado potencial pregnatizados, etc.

O revisionismo (ou re-momeração) mantém as possibilidades num percurso marcado pela metamorfose excessiva, pelo desvio à orto-doxa do estilo.

Apenas neste remomerar se pode operar o re-volar, o aumento do entusiasmo, das vontades parturientes. Esta remomeração entende-se como superação, algo que acentua a pluralidade do sentir (intensificando-o).

Assim a substituição de um estilo por outro se perde inevitavelmente as possibilidades do que lhe antecede, podendo recuperá-las desde que lhe interessem, isto é, desde que mereçam ser remomerasadas. Que critério de poder definir para que haja algum interesse? O gosto, no sentir do sabor...o que sabe bem é inesgotável para o paladar, para o exercício, para a re-produção, para a extrepritação.

TEXTO 26

Adições:

- Que o primitivismo me chegou também via arte moderna (Picasso, Klee, Pollock, Dubufet, Beuys), que o entusiasmo que estes artistas me proporcionaram se deveram em parte ao mito do primitivismo, ao desfruto relativamente às artes primitivas que eu experimentava.
- Que cada um destes artistas delimitou uma relação específica com as artes primitivas; isto é, privilegiou isoladamente aspectos que me interessavam.
- Que há artistas contemporâneos (vivos) que inevitavelmente reforçam essa minha relação, não por uma aderência às suas obras, mas por terem oferecido ilusões, influências ou simpatias (Cucchi, Merz, Penck, Paladino, Richard Long, James Brown).

O meu uso de máscaras: será por razões meramente expressivas? Não creio! É um gosto pela máscara, pelo mascarar (e também pelo carnaval): Uma comédia que joga comigo? Uma referência à tremenda impressão que me causaram as máscaras nos museus que vi?

Aceitando uma espécie de posição revisionista dentro da “masturbação retórica” rejeito o eclectismo (transposição, imitação) e aceito o sincretismo. A minha relação com as artes primitivas é essencialmente sincrética, tento misturá-los com tudo: ideias seiscentistas, conceitos gregos, tiques modernos (?). No sincretismo há algo de digestivo, há a crueldade, o rapto.

Para finalizar – (rapidamente: cansaço, preguiça)

Em que medida é que recusei a abordagem do assunto, em que medida é que lateralizei o assunto?

Recuei perante as análises estritamente formais, não quis particularizar os meus “amores”. Continuo a considerar esta, uma relação vaga. Preferi situar-me no plano da especulação do que na articulação à antropologia..



Isso porquê? Por uma questão de preferência e de menor domínio, porque a trapaça assim o exigiu, porque era o único plano em que me sentia com vontade de pensar qualquer coisa em que pudesse usar alguma ousadia (sempre pessoal), uma ousadia mínima, mas em que o seu exercício me proporcionasse algum prazer. Além disso, por uma questão de coerência relativamente ao projecto narcisista que é este trabalho; à especularidade assumida, corresponde a especulação com as suas coerência/ incoerências, jogos com espelhos, côncavos e convexos.

Mais: para clarificar melhor esse lago turvo: a minha relação com o que foi meu e no fundo não é só meu, mas também a co-habitação de tudo o que me trabalhou e que me trabalha.. Etc.

TEXTO 27

2.7. 1.

A arte é o que ela pode ser num dado momento.

Deverá a estética averiguar as condições de existência da arte nesse dado momento, funcionando assim como um anjo, uma boa (ou má) consciência desse momento artístico. Ou deve a estética autonomizar-se e fechar-se num discurso sobre as suas condições sobre a sua possibilidade de discursar, de erigir uma consciência, etc. A estética é também o que ela pode ser num dado momento, nesse momento é inevitavelmente incoincidente com o momento artístico uma vez que são constituídos por “topois” completamente diferentes. O que não quer dizer que a constituição de problemas específicos com a multiplicidade de divergências e preocupações que as desorientam não criem nós parciais, ramificações, ou mesmo interespecies, como numa poda, ou num espaço fluido que realize (idealmente ou não – que interessa?) essa co-habitação. Creio que essa co-habitação é desejável. Que ela não exerça porém nenhuma tirania sobre as nossas aspirações, seja ainda que sob o signo da demência.

O espaço artístico deverá chamar-se arte?

O espaço artístico é fundamentalmente uma produção, um lugar em que são capitalizados uma série de demónios, estejam eles vinculados a aspectos sociais, políticos, económicos, psíquicos, biológicos, etc.

Requererá esta pragmática um nome, uma tradição, um estreitamento de sentido do seu para quê?

Cada ética reivindica o seu uso do artístico e elege os seus heróis, simulando uma consensualidade simultânea sob o despotismo das argumentações.

Daí a importância da eficácia das argumentações, da forma como elas impregnam o espírito, como o seduzem e arrastam para uma área em que o “artístico” assuma uma das suas metamorfoses, se estratifica, cria necessárias especificidades.

Dir-se-ia que nesse momento os objectos a que o discurso é aplicável, se clarificam, se cristalizam perante a consciência, e aí tenhamos o direito de gritar como Lauteamont “nada é incompreensível”. E na verdade dá-me um prazer fazê-lo e rir-me da acumulação de aporias que as ciências e as filosofias têm acumulado. Essa transparência torna-se absoluta, numa concentração de afirmação, numa dessacralização total. Nenhum

tabu, nada a esclarecer, nada a conquistar. Esta frase ri-se da consciência e olha para as coisas, numa jouissance, numa contemplação feliz. Poderíamos também opor-lhe esse hino lúbregue que é “nada é compreensível” e recairmos, ou num niilismo, num turbilhão de pessimismo em que se olha para o mundo como algo de absolutamente estranho, colossal, como uma massa cinzenta e miraculosa que se encontra qual improbabilidade monstruosa à nossa frente, e na qual apenas poderemos penetrar, desintegrando-nos, despedaçando o último e já pardo vestígio de entendimento.

A eficácia da sedução sobre o “artístico” a que o discurso nos arrasta é, ainda que obscurecedora em parte (porque tudo o que mostra, esconde), a possessão por uma das variedades que a consciência humana nos oferece, e a legitimação, quer desse discurso, quer de aquilo que como artístico o discurso oferece, esteja isso inscrito no que nos diz, seja no que nos faz dizer, ou poder dizer.

Necessitaremos, nós artistas, do consenso? Necessitaremos de estar veiculados àquilo que está legitimado, que é um poder, com todas as máquinas e lutas que o envolvem? E seremos obrigados a recusar forçosamente esse terrível ciclope que a cada momento nos ameaça devorar e lançar definitivamente para o esquecimento?

Quais os preços que cada situação obriga? O que teremos direito a desejar? Um painel de glória, de consagração, de publicidades fortuitas? Ou um estatuto de maldição, a hipócrita glória de uma luta contra os actores da mediocridade, da repetição, da fruição idiota?

Que jogo jogar? Um jogo de compromisso, de mediania? Ou um jogo de radicalidade? A minha resposta pessoal, exclusivamente pessoal é: a astúcia, a audaz aventura entre as várias situações, o deslize, a paródia, a lança que ilude tais monstros. Dirão: é um jogo perigoso, com certeza que algo o arrastará para algum dos lodos”. E a única coisa que tenho o direito de responder é que é uma aposta, que jogo com a minha transparência e a minha invisibilidade, com as aldrabices, os bluffs, a hipocrisia, mas também a ingenuidade, o não-saber, o acaso, as oportunidades, os falhanços, as recusas.

Tudo isto faz rir os apóstolos da mediania e do extremismo, radicados já na sua estratégia definitiva, no método. Por mim prefiro as estratégias que se mudam, que são simultâneas, que têm efeitos contrários, que retroagem, que são ambiguidade, que são a minha própria imbecilidade, e não esse artifício que se dá pelo nome de método. O jogo da verdade também é cruel. No entanto não me sinto um comediante, um actor no seio do dilúvio, ou um espectador divino que se baba perante estes apocalipses baratos. Os apocalipses são para as massa, cinematografia de péssima qualidade. Embora seja óbvio que existe um encanto neste delírio “manso”, e até mesmo uma transparência embriagadora, o que é certo é que me defendo de tais ópios. De que é que me poderiam servir na produção? Não seriam um novo veneno que me viria consolar, um anjo anunciador que descesse dum Além para calar todas as impotências com que nos defrontamos, uma mordidela de um insecto que me lançaria num sono enfadonho, monótono? Um superhomem também não resolve o que é estrito do homem. As utopias podem no entanto ser beberagens magníficas quando bem administradas. O artista é um xamã que as confecciona, que leva o espírito a regiões insólitas, que retorna, e é um habitante, um cidadão jogando na roleta social, um transgressor subtil da ordem, e um continuador dessa ordem que transgride.

Contra a uniformidade, ou como escreve Feyerabend, “contra o método”.

27. 2.

Representação – insurjo-me contra a ideia de um tipo de representação que traduza uma homogenização da mimesis (o impressionismo, por exemplo). Como olhar para a obra de um artista ? Seguir-lhe a coerência (o ductus), numa narrativa onde se aglomeram preocupações, onde ao longo de um percurso se vai concentrando cada vez mais a marca (a diferença) do autor ? Porém se o ponto de vista for o de uma heterautoria, cada obra acaba por se ramificar a uma tribo de co-authors (anónimos ou declarados), fantásmicos ou dissimulados, ao mesmo tempo que centra a sua diferença, inculcando problemas que não transitam (mas também, problemas que transitam) e que nos surgem como resíduos, ou mesmo lixo, num contexto que marque as permanências.

A propósito vem-me à ideia um texto de Feyerebend em que se refere à arte (in “against method”): “Os modos de representação empregados na Grécia, durante o período arcaico primitivo não são meros reflexos da incompatibilidade de interesses artísticos particulares, antes portam um descrição fiel do que se sente, vê ou se pensa como rasgos fundamentais do mundo do homem arcaico. Este mundo é um mundo aberto. Os seus elementos não estão constituídos ou mantidos por “matéria subjacente”, não são aparências das quais esta matéria se pode inferir com dificuldade. Ditos elementos unem-se às vezes para formar grupos.

A relação de um elemento particular com um grupo a que pertence é como o de uma relação de uma parte com um agregado de partes e não como a relação de uma parte com um todo que o excede em força. O agregado particular, chamado “homem” é visitado e ocasionalmente está habitado por “acontecimentos mentais”. Tais acontecimentos podem residir nele, mas também podem introduzir-se de fora. Como qualquer outro objecto, o homem é lugar de mudança de influências mais que uma única fonte de acção, um eu”. O que vincula e o que se desvincula, quer na elaboração quer no entendimento da produção artística... o curioso, o desejoso de saber dos intrincados enigmas (simulados ou não) de uma obra interessa-se por essa busca a “quimeras” que é a veniência das imagens, o como e o porque elas aparecem ... Traduzem elas mais do que essa ocorrência, em que se particularizam uma série de performances ? Normalmente pensa-se o objecto artístico como um dado ...ignora-se o que ele foi obrigado a recusar, a negar, ou mesmo a trair. O que ele foi como acontecimento, na materialização de algo suficientemente obscuro, de um não-saber e de um saber que foram companheiros. Nada foi prévio. Mesmo na arte em que a execução é impessoal, susceptível de ser feita por outros que não o artista. O momento do aparecimento pode ter o efeito de um raio, dando-se num instante, como uma hipótese feliz que por estranho destino surge. Instante feliz, mas fugidivo. A outra hipótese é o que nos é dado, é o efeito de um errância, dos erros desperdiçados, em que um lento constituir de território se faz, em que surgem, no solo, ruínas das quais se faz a argamassa para uma nova construção. Esse percurso é o de uma aventura ou de uma brincadeira. Ou: de uma brincadeira aventureira. Ou: de uma aventura a brincar. Etc.

Mesmo na catástrofe mais cruel não poderá alguém continuar a rir-se, a sorrir, ou em muda tranquilidade, independentemente dos curiosos panoramas, das anedotas, do irremediável ? O hipnótico mapa do articular das razões, do que eventualmente já foi, do que poderá vir a ser... Se há redes que unem umas obras a outras, artistas numa comunhão em que por vezes há buracos de milénios, eles terão forçosamente de ser algo terrivelmente demente, de prodigioso ... e que miserabilismo nos buracos que elas deixam!...

27. 3.

Dicionário – não é para uso, nem pessoal

Uma cripta, um labirinto...

Infracriptográfico – as grafias do infracriptográfico. Suponho um novo strato, uma subcamada. A minha ideia está obviamente influenciada pelo conceito duchampiano de “infra-mince”. Só que aí há um desposar (Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousant par infra –mince) etéreo. No dicionário traduzem “epouser” por “desposar, casar, abraçar, seguir o partido, consagrar-se, dedicar-se, tomar a forma de”. Obsessão dupla da des-Pose e da “marieé”.

Com infracriptográfico suponho a observação de um centro da Terra, como algo incontaminado, inobservável. Exactamente o contrário de etéreo. Como Ouranos se opõem a Gé. Sinto um apelo de uma geometria do pudor, para lá dos detritos, dos resíduos, e das tricéfalas maquinarias freudianas (que a mitologia grega com o cão Cérbero antecipou).

O triângulo Métis – Enthousiasmous-Kairos – é o que eu chamo à minha teoria, embora não saiba exactamente o que é. Se soubesse deixava de ser a minha teoria. Costumo estabelecer uma analogia com outro triângulo: Deductus – Inductus – Abductus. Esses termos aparecem nas minhas pinturas por mero acaso, através de um conhecimento muito vago do que cada conceito poderia significar. Talvez não passe de outra metáfora do cão Cérbero.

A paixão dos triângulos – Quando tomo banho, estabeleço conexões tão estúpidas como uma possível identidade entre as categorias phanerascópicas de Pierce (Primeiridade, etc), as categorias freudianas (Id, Ego, Super-Ego), as categorias do mimetismo definidas por Callois (Camuflagem, Intimidação; Travesti), as metamorfoses do deus judaico (Elohim, Yahvé, Messias), ou cristão (Pai, Filho, Espírito Santo) e por aí adiante (Hegel, Joaquim de Fiore, etc). Depois julgo encontrar a explicação nos pronomes. Hipótese absurda segundo a qual os mecanismos da comunicação e da organização obedeceriam à maneira como designamos um referencial (o próprio, o próximo, o outro). Obviamente que não penso num sistema inflexível onde possa fechar o universo, mas apenas que as construções em triângulo me agradam, assim como o número dois dá prazer a Deus (Numero Deus parix Gaudet).

Número Deus Pari Gaudet – Do latim saturnal. Virgílio escreveu uma ao contrário – Numero Deus impare gaudet. O que quer dizer que há os partidários do par e do impar .

Rapto – Gostava que alguém escrevesse uma história da arte cujo suporte fosse o rapto... é uma hipótese tão destituída de credibilidade que me agrada, e à qual, conrainductivamente, gostaria de dar algum fundamento. Supor que por detrás de cada obra de arte existe a violência de um rapto. O rapto de Helena é o suporte de todas as catástrofes que se abatem sobre Aqueus e Troianos. Não é o julgamento o causador da guerra (de “polemos”), mas o rapto da mais bela mulher. Haveria primeiramente que examinar as obras, os mitos, os textos, em que o rapto decorre. Creio no entanto que o rapto surge com frequência como explicação de um fenómeno cujo resultado tem sobretudo uma finalidade heterogâmica. A esclarecer!...

Sacrifício – “On ne peut empêcher de penser que l’idée d’offrande, de sacrifice rituel, est peut-être la meilleure métaphore susceptible de caractériser la création artistique” (René Thom in “Local et Global dans l’oeuvre d’art”).

O meu colega Manuel Vieira está a escrever um diário onde anota as magníficas visões que tem diariamente. Todo o diário estetiza, quando se lhe refere em termos de sensações e juízos, a vida. Retira as paixões da argamassa e empareda-as. Nada melhor que uma falsa retórica para ornamentar as e-vidências.

O problema heideggeriano da “habitação” é falso, não cesso de repeti-lo. O verdadeiro problema é o da co-habitação. Embora a arte possa propor um habitar (Dieu est-il inconnu? Est-il manifeste comme le ciel? C’est là plutôt ce que je crois. Telle est la mesure de l’homme. Plein de mérites, mais un poète, l’homme habite sur cette terre”. Holderlin). O estilhaçamento do medir, do estar em posse de uma medida acarreta a ruína dos antigos edifícios. A des-construção dos saberes, e as práticas de transgressão deram por outro lado lugar a uma série de inconstruções, a um habitar suspenso, a uma sede impossível de nomadismo (no entanto não se muda de lugares, simula-se antes um espaço, mais esboçado que vivo, ante uma retórica que mostra pudor perante a ideia de retórica). Porém o nomadismo não resolve nada. A mera deriva não me interessa. Mas interessa-me a pluralidade das matrizes, a interacção, o deslize, os sigilos de cada uma das zonas de predação.

Penso como tal que todo o fundar é plurimatricial. Não somos, como propõe Lyotard, orfãos: “ Que le message soit une phrase, une image visible, un edifice, un enfant, une richesse, un met, un vêtement – nous, postmodernes, renonçons à lui attribuer une origine, une cause première. Nous ne croyons pas qu’il nous soit prédestiné par une mère et nous n’en assumons pas la paternité. Liberté des orphelins” (In: “Immateriaux”). Somos filhos, pais e mães simultaneamente, orfãos às vezes. Este co-habitar está no entanto vinculado de uma maneira extremamente forte a vários pais, a várias mães, somos castrados, deserdados, herdeiros. Ou inversamente, atribuímos paternidade ao que já foi, invocamos direitos sobre os mortos, fazemos renascer das cinzas imagens, textos, reivindicamos, ainda que de forma velada, uma autoria sobre eles. Não somos menos autores dos signos que re-produzimos.

O habitar desloca-se. Já não podemos, como os cubistas, situar uma imagem de ângulos diferentes sob a coerência de um estilo. A imagem tornou-se incoincidente, suscita representações divergentes. O mesmo lugar, o mesmo ângulo, tem alguém que o diz com uma pluralidade de esquemas. Nenhum recusa forçosamente o outro. Um espaço ptolomaico não é para mim inconciliável com um espaço einsteiniano, nem com qualquer outro tipo de espaço. Nem posso dizer que um é melhor que o outro. Se os posso habitar a todos, se todos me concedem um habitar, a minha habitação é a teia de diferenças, de pragmáticas, de representações, que resulta desses fortuitos encontros. Quando digo “já nasceu o dia” ou “sol vai pôr-se”, estas minhas afirmações traem um tipo de espaço arcaico, do qual não me desembarcei, nem me pretendo desembarçar. O aprender a co-habitar exige por isso uma deslocação permanente em que muitas vezes surgem conflitos, recusas e polémicas pontuais, mas também aceitações, conciliações. A descrença ou o niilismo que uma situação destas poderia provocar tra-

em ainda uma sede de Verdade, uma postura metafísica fundada na lógica aristotélica ... mas é-nos necessária uma verdade fechada? O espaço de Mondrian, de Kandinsky, de Pollock, de Rothko, etc, é ainda um espaço de obsessão metafísica. Um espaço descentrado foi-nos proposto por outros (Rauschenberg, nomeadamente), foi-nos inclusive demonstrado que somos um máquina atravessada diariamente por milhares de escritas todas elas falando línguas diferentes. E há críticos e artistas que ainda falam de estilo, que o protegem, com a mais reaccionária das maldades!

Não digo que não haja necessidade de uma coerência, de um monologismo de vez em quando, de um repouso merecido, de um sono uniforme... tudo isso pode assomar como uma delicada paralogia que inflama um magma de reconciliação o sêr sequioso de repouso, isto é, de morte. Há no entanto que caminhar nessa via de dissídios e analogias: “Nous savons donner notre vie toute entière tous les jours ... Bénissons la vie!... Saluons la naissance du travail nouveau. Le monde n’a pas d’âges, l’humanité se déplace tout simplement... Je ne suis pas prisonnier de ma raison... Dieu fait ma force et je loue Dieu ... point de cantique – tenir toujours le pas gagné” (Rimbaud). O lugar deixou de ser um abrigo ou um abismo, no qual poderíamos esconder ou exhibir, reservar os mais secretos tesouros. O lugar é registado como muitos e a sua verdadeira condição, mais do que enigmatizar, de formular um mistério, uma verdade, uma chave, é a extrema visibilidade, uma visibilidade insuportável que gostaríamos de redescobrir, inventando novas formas de pudor...

Por isso penso que se o co-habitar receia em extremo a nudez, a desertificação dos lugares, uma terra sem vida sobrepovoada, há que recobri-la com esta nova inocência, saber conquistar os pudores que promete, “saudar o trabalho novo”, iluminar estas paisagens rimbaudianas, numa “habitação” aberta ao inverno escumoso e ao murmúrio do estio”.

Ainda habitar – o que é co-habitar ? é não só sermos os habitantes, os que se exibem, os que se têm na distância, os que representam, os que territorializam, os que possuem uma memória, mas o sermos habitados (por exemplo pelo eu, o tu, o ele, o nós, o vós, o eles) por uma multidão de daimones (ou anjos) que nos inflamam, que nos traem, que nos conduzem. Esse ser-se habitado, ou como os antigos diziam, ser-se possuído (pela divina loucura ou não), é aquilo a que eu chamo entusiasmo como o faziam os xamãs, a deixar-me ser arrastado por um só demónio para o seu devastador inferno....

“Um homem –sabe raptar; uma senhora merece ser raptada” (Almada Negreiros). Concavo / convexo. A acção côncava do que é convexo. O rapto. Uma predação que não é vã, que resulta numa captura (que merece ser raptada), num objecto côncavo, que é depósito. A acção do artista é mais um depositar, manter prisioneira uma captura, do que emitir sinais que se fixam devido a uma projecção espermática. Um artista não é dono das catástrofes mas apenas o co-responsável por um rapto. O artista: o raptor. A obra de arte: a captura.

A minha formulação do rapto como algo subjacente a todas as obras de arte. O artista quer dizer isto: “eis a Beleza, ela é minha prisioneira, dança para mim secretamente, no entanto tiraniza os meus pensamentos, exige-me veneração – esta cativa que me tem cativo!”

Depois pensei num artista que tem um harém: “tenho imensas belezas, todas raptadas, um dia deleito-me com uma, num outro dia com várias ... à vez sinto uma insaciabilidade... procedo então a novos raptos ... oh, que sede de raptar!”.

27. 4.

“Speculation suggests that the image formation is perhaps a convenient or economical method of passing information across some sort of interface” (Bateson). Para lá da impressão que a luz faz neste interface que é o aparelho visual existe um uso, uma disposição deste material que obedece a interesses específicos, segundo um uso que trai uma estratégia mimética. O que se re-presenta (a luz é uma presentificação) trai já uma posição centrada, o representador é o representante, é hierarquicamente o administrador da economia do espaço. Economia que obedece às regras da homeostase, num balancear entre desperdício e carências. A passagem de informação consiste simultaneamente numa formação e numa deformação nos dois sentidos da interface. Thom recorre para isso aos tipos de magia definidos por Frazer, a magia por contacto e por semelhança. A passagem num sentido, da luz pela retina é contrabalançada pelo investir o espaço, e nomeadamente a luz, de determinadas pregnâncias dotadas de uma eficácia precisa. Isto é, postula-se que o espaço não é indiferente e que a sua economia, como sistema (a economia da natureza) está interligada com a nossa economia de representação. Mas se, e como disse, não há consenso de representações, onde encontrar essa eficácia, como admitir ainda essa pregnantização? Na teia de diferenças (que produz novas diferenças) e na teia das semelhanças... ou como nos diz o latim, na ducção, no levar, no conduzir. Bateson dá-nos uma definição de informação que introduz a produtividade: “Information is any difference that makes a difference”. E os modos de ducção são basicamente três (de acordo com Peirce) no tratamento do “real”; a in-ducção, a de-ducção e a ab-ducção. O caso da ab-ducção, é ainda segundo Peirce o único susceptível de criar algo de novo. E o que significa abduzir, para lá do mecanismo lógico? Significa raptar, fazer sair, tirar, arrebat. Este rapto rouba ou faz sair de um determinado contexto uma determinada estrutura, assumida como hipótese, e aplica-se a outro contexto, a outra ordem. Exemplo: postulo que a minha mão direita é hábil e a minha mão esquerda é inábil, mudo de referencial, e por semelhança refiro que dada uma simetria, o que se coloca à minha esquerda é menos eficaz do que o colocado à minha direita. Este exemplo é talvez um pouco idiota, embora seja o único que neste momento me ocorreu, e creio que ele é muito difícil de aceitar. Outro exemplo: alguém acordou muito mal disposto, encontrou uma série de amigos que estavam até bem dispostos. No entanto a sua má disposição era tão grande e contagiante que eles passaram rapidamente a um estado de má-disposição. No primeiro caso dá-se uma situação metafórica, uma metáfora invade a realidade, reorganiza-se de acordo com a sua disposição própria. No segundo caso há um deslocamento narrativo metonímico, não há um rapto, mas algo que lhe é inverso, uma dádiva (neste caso negativa).

Pensar na relação rapto / dívida...

Haverá uma relação semelhante entre dívida / sacrifício ?

27. 5.

O Génio (Redacção)

“Génio? Neste momento cem mil cérebros se concebem em sonho génio como eu, e a história não marcará, quem sabe? Nem um, nem haverá senão estrume das conquistas futuras” (FP)

“Era génio antes de nascer em forma de gente / a forma de gente não me deixa ser o génio que nasci.” (NA)

“Ser génio quer dizer reproduzir-se igual a si-próprio, totalmente igual a si-próprio, exageradamente igual a si-próprio. Logo não há génios”(A N)

“Qui sont ces génies? Ils appartiennent à une création preadmitie, antérieure à Adam, inferieure aux hommes, mais ils peuvent être gigantesques. Selon les muçulmans, ils habitent tout l’espace, ils sont invisibles et impalpables”. (Borges)

“Génio. Divindade geradora que presidia ao nascimento de alguém. Génio, divindade tutelar de cada pessoa e com o qual esta se identificava; génio titular de um lugar, duma coisa, etc; Inclinação natural; appetite; sensualidade; prazer da mesa; deleite, etc (dicionário)

“O homeostético é um animal sábio e absoluto consciente do seu génio” (1º Manifesto Homeostético).

“Acabou-se o Génio. Os génios são os que vêm segredar as aparições, os anjos que anunciam a divina pregnância. Ao habitar-mos com os nossos génios a proximidade da Graça, somos os propagadores da Graça” (do “Livro Azul” da Revolução Homeostética).

27. 6.

Alheamento relativamente à predação conceptual. Ao lugar do conceito. Ao privilégio do conceito. Tudo o que se fala inclui dentro uma teoria. O ir ser selvagem também não garante liberdade nenhuma. O que quero dizer é que sinto uma indisposição para a escrita, e que as palavras deveriam ser antes representantes de espaços, gestos, inclinações. A pintura é o resultado dessas acumulações geralmente definida por uma margem onde se operam os lances e as poses. Um exercício da construção.

Há outro sentimento do que possa ser a arte. A arte é um veículo que se explicita às vezes em momentos ou espaços preferenciais. A arte como tal concretiza-se na exposição, naquilo que residualmente podemos importar.

Pergunto-me porque desenho tantas vezes duas formas similares, as campainhas e as chupetas. A chupeta que é um instrumento oral, de substituição, que ocupa da boca, que é flexível, que substitui o seio, a teta, a mãe. A chupeta que é talvez o objecto que o homem do século XX toma primeiro contacto. Que é apaziguador da fúria do choro. A campainha que liga ao som. Que também é o sino. Que é o símbolo dos TLP. E a história do Pavlov, não será ela para além de tudo o que se possa discutir uma história demente sobre o cão, a campainha e a comida onde nos surge a eterna repetição da campainha e o eterno salivar do cão. O som, o sinal, os campanários, os chocalhos, a chamada. Num desenho fiz uma cópia fiel de um dedal que vinha desenhado numa enciclopédia, escrevo por baixo “DEDALUS”, labirinto. Acrescento-lhe uma pequena bola redonda que sai de dentro do dedal e em cima ponho-lhe a legenda “DING-DONG”, um som agudo e um grave. A ideia de Ding-Dong faz-me lembrar a metáfora que Gombrich usou para defender a ideia de objectividade, de uma não-arbitrariedade na significação. Essa ideia pode-se prolongar a outro tipo de sensações que não são apenas o grave e o agudo; o dia e a noite; o esquerdo e o direito; o alto e o baixo; o doce e o amargo; o ácido e o básico; o frio e o quente; etc...

Essa ideia pode ser um critério moral. Entre o Ding e o Dong pode-se encaixar um “DENG” mas mesmo assim seria difícil defini-lo como neutro, tal como um DANG e um DUNG teriam uma colocação mais indefinida. Ding, Deng, Dong; Dang seria uma ordem possível, mas também não me esclarece nada. DING-DONG DEDALUS surge-me como algo eficaz, opõe o i/o ao e/a/u, existe uma repetição do “d” que geralmente é a primeira consoante que as crianças conseguem produzir, opõe o ng ao ls. Daqui poderia tirar estúpidas

ilações, como é meu uso. Depois seguiria o percurso examinando o que é um dedal etimologicamente, de como dedalus pode ser decomposto em de-da-luz ou em dedal + falus, etc, etc, a seguir falar-se -ia de labirintos, de Ícaro, de Teseu e de Adriane. Quando digo estas palavras penso em alguém que se movimenta num labirinto com uma campainha e de acordo com o Ding e o Dong, ele vê qual é o caminho que deve seguir, ou de um labirinto cheio de campainhas em que ding seria um tipo de aviso, e dong outro, ou de um homem que se movimenta na obscuridade apenas guiado pelo som. A estas figuras junto outra, a do Anel. Fiz um desenho “the ring wich brings the spring” que é uma invocação da fertilidade, e um outro desenho simétrico que se chama “The spring with brings the ring” que é uma explicação do primeiro. A palavra “ring” sintetiza as metáforas todas que surgem antes (sino, anel, dedal) e surge como composição de “bring” e de “spring”. The ring brings. The ring springs. Etc (to ring is to bring is to spring, logo to bring is to spring). Spring significa “salto, pulo, elasticidade, mola, fonte, nascente, origem, primavera” e to spring, “levantar a caça, abrir uma fenda, partir, saltar, brotar, nascer”. “To Bring” é o que em latim se chama “ducção”, e se compararmos os significados verificaríamos serem iguais ou semelhantes. A estes significados associei uma frase do Finnegans Wake, que Cage utilizou como título de uma composição sua: The wonderful widow of the eighteen springs, e uma obra de Duchamp chamada “Fre(n)sh Wi(n)dow”. Fiz desenhos com títulos como “the wonderfull widow of the eight rings” ou “Spanish dry widow”. Entrei numa zona de palavras em que opunha fresh / dry (frensh/spanish) hot / cold fired / iced,

Etc. A partir daqui fiz desenhos como “Hot Gods” ou “Gold Gold”, que são dois dos meus temas favoritos – os deuses e o ouro. Introduzi seguidamente outro dos meus ingredientes preferidos, o mel e escrevi títulos como “Honey Money” ou “Money Hoon”, de forma a carregar este ciclo primaveril de polén, de abundância, mas também de dinheiro. Depois sou assaltado por frases como “é perigoso falar baixo junto à primavera” (Herberto Helder) ou “e do pasto orvalhado e moço – as vacas- produzem novas manteigas” que me fez surgir um ciclo chamado “butter dreams”. Algo menos nobre é uma série de desenhos que surgem através da associação fonética Rimbaud/Rambo evocando dois mitos muito divertidos. Noutras ocasiões fiz desenhos como o “lusty smell” com bandeiras e mulheres deixando escapar gazes, ou o “mail meals” que ainda não percebi o que é que querem dizer. A primavera pela primeira vez surgiu-me como um degelo, com a passagem do branco dos lagos gelados às múltiplas cores das flores e isso neste momento deleita-me!

27. 7.

Uma diferença de temperaturas. O entusiasmo está relacionado com o calor, com um estado de catástrofe, assim assim como o amor. O entusiasmo é um estremecimento, é o estado de estremecimento da corda da lira, é a vibração. Vib-ratio versus ratio? A vibração, ou o entusiasmo não serão a excentricidade da razão?

“Não é Amor Amor, senão vier/ com doudices, desonras, dissensões, / pazes, guerras, prazer e desprazer, / perigos, línguas más, murmurações,/ ciúmes, ruídos, competências, / temores, mortes, nojos, perdições.” Dá-me um enorme gozo esta enumeração, esta acumulação de substantivos, esta poliface maneirista, de elípticas contradições, de saturniana melancolia. Este excesso e acumulação no poema camoniano surge como um dilúvio de aspectos que adquirem a sua preciosidade uns através dos outros,

desuniformizando através de um acto de diferenciação progressivo, e no entanto é uma palavra (o Amor) que estabelece, quer um a um, quer na generalidade, quer por grupos, uma relação e uma tradução. E tudo isto se introduz quase pela negativa, dizendo isto só pode ser isto “ se não vier acompanhado de...”, frase que é colocada na negativa. Creio que existe um espírito negativo que alastra como peste, por todos os nomes que se vão soltando nesta diáspora de sensações. De algo semelhante me recordo nuns quadros feitos a dois por Rubens e Breughel em que um labirinto de quadros, de enumerações, de diferenças, atinge um índice demente como se os quadros quisessem pôr tudo. Esse tudo surgiu-me como um acto enciclopédico espantoso. Nunca tinha visto nada parecido, tantos estilos acumulados, tantas sensações bizarras entrelaçando-se em simulacro, numa obra em que a pintura surge dentro da pintura, não uma mostra de quadros, mas num lugar em que a ideia de colecção atinge a sua própria ruína. Estes quadros surgiram-me como a ruína da sistemacidade, a impossibilidade de assinalar tudo, no meio do virtuosismo e da elegância, do mistério e do prazer, da luxúria e da paródia. Milhares de frutos, moedas, paisagens melancólicas, navios destróçados, símios, catatuas, velhos livros, estátuas, armaduras, faunos, flores, etc. Tudo nestes quadros se organiza em grupos, mas há uma desordem magnífica, uma incapacidade de tomar tudo nas mãos, uma sensação de pesadelo.

27. 8.

O não visível numa obra de arte. Penso na articulação de toda uma construção interna quer de raiz óptica, quer de outras raízes. A interioridade de uma obra de arte, não é para mim, uma estrutura ou uma morfologia, é muito mais um lugar de ecos, de reproduções, de sussurros, de incompetências, de desassossegos, de coisas mecânicas, de inconstâncias ideológicas ... duvido da “insularidade” das diversas linguagens. E aí estou com os futuristas com a ideia de “simultaneísmo”. O objecto pictórico não se torna mais difícil de apreciar numa estética do que um objecto literário, o que parece é que a reprodução do objecto literário é mais fácil e se ramifica mais facilmente às leis sintácticas e semânticas, tornando-se a descodificação facilitada. Penso no entanto, que o objecto da crítica / estética deveria ser o irreproduzível, isto é, o que no objecto faz a produção fora da reprodução. Não creio que isto se chame desejo...

27. 9.

Algo mais sistemático?

O meu problema é, sobre que singularidades (objectos) exercer o método?

- o método é aqui, o colocar as questões, o retomá-las, o seguir um fio, uma pista.
- Nota-se uma ausência de nitidez de algo sobre o qual há um desejo de exercer um método.
- Essa ausência de nitidez é uma desfocagem dada. Quererá tender para a focagem?
- Há (existe) um desejo de exercer. De exercício. De sentir um território.
- Há um método que não se mostra. Mas existirá um método, ou existe o bluff de um método?

(intervalo)

- Não desejo singularidades, de objectos, de coisas, que sejam demasiado claros.

- Há mesmo um pavor ante o descritivo. Como escolher, como tomar, como receber.
- A recepção, a escolha vem de um marasmo vago, de uma bruma cintilante de sensações, de erros, de confusões, de obsessões, de fanatismos.
- O grande problema estético é, que matérias escolher, com que trabalhar.
- É um problema de disposição. Do que se dispõe. Do que se pode vir a dispor.
- Para lá disso há o indisponível.
- Mas o material que se pode dispor é interminável e situa-se em inúmeros níveis.
- Pode-se dispor a matéria enquanto material, enquanto ideias, enquanto arrumação do material e das ideias, enquanto vontade de produzir.
- O que é a disposição?
- A disposição é um lance de poses. Na disposição há algo de aleatório como no I Ching, que toma um sentido. A colaboração das poses é feita pelo que está entre.
- Na disposição há uma colaboração. Um co-laborare.
- Na composição há um co-habitare.
- A disposição propõe uma excentricidade. A composição institui-se como habitat, como oikos, como espaço residencial.
- No entanto não há oposição entre residir e trabalhar. Ou haverá.
- A co-habitação institui-se no interior da habitação. Pense-se que a habitação é por excelência o templo, o centro de tudo, o que irradia a ordem.
- A co-laboração é a ordem profana, a agitação vaga dos orifícios.
- Como dispor e de que dispor?
- Há as razões pulsionais, afectivas, morais, miméticas, sociais, biológicas, etc.
- Há as Razões. O que faz com que as coisas subam à aparência. O que dá o seu consentimento à participação. Ao co-laborare: “O divino não se dá aos não participantes” (Holderlin).
- Interessa-me fazer a distinção entre participantes e não participantes. Entre os participantes numa ordem estética e os não participantes.
- Os participantes são os “que repartem a sua glória”.
- Perante um objecto artístico, há os que repartem a sua glória e os que não repartem a sua glória. Os que fazem a disposição da sua glória.
- A glória é o renome. Os que distribuem o nome. O nome que é o nomear da coisa, da singularidade.
- Mas o nome também é algo que atravessa as coisas. Os povos primitivos (alguns) tinham por vezes dois nomes. Um do domínio público, e outro secreto. Um segundo nome, um renome.
- Nome. As pessoas relacionam-se com os nomes através de algo que põem diante dos nomes. Os pronomes.
- A relação com o material faz-se com um pôr diante do que está disposto. O assumir dessa posição /pose é feito pela articulação de um tipo de relação.
- Exemplo: há pronomes pessoais, há pronomes pessoais, há pronomes demonstrativos, Tc, há um designar que é pronúncio do que sucede com os nomes (os substantivos) e seus atributos (os adjectivos).
- Não será a sintaxe, isto é, a ordem das disposições, delimitada pelos pronomes?
- Quando digo “a minha mesa” não será diferente de dizer “essa mesa” ou “aquela mesa”, etc ?

- Não se estabelecem relações de proximidade afectiva, de distância, de ódio?
- Algo mais elementar como os pronomes pessoais. O eu, o tu, o ele, (o nós, o vós, o eles). Será que esse tipo de designação está ausente da pintura?
- Há sempre uma marca do eu, do isto, isto é, uma relação narcísica?
- “as minhas fotografias”. Até que ponto os pronomes participam na estética, no ver?
- ?

TEXTO 28

A Crueldade (trabalho em forma de diário)

28. I.

Discutir a relação memória/esquecimento.

“Chega agora, talvez, a idade de uma outra experiência: a de desaprender, de deixar germinar a mudança imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessámos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda que ousarei aqui arrebatrar, sem complexos, à própria encruzilhada da sua etimologia: Sapiencia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e o máximo de sabor possível. (...) O olhar pode então entregar-se, não sem perversidade, à contemplação de coisas antigas e belas, cujo significado é abstracto e caduco: momento simultaneamente decadente e profético, momento de um doce apocalipse, momento histórico da maior fruição”(Barthes)

Em 23/1/82 eu anotava (pedantemente) “A cultura emerge de um estádio pré-fecal. As suas façanhas (algo mórbidas) explodem para as zonas superiores do simbólico que incidirá numa exploração do antropomórfico e por uma crueldade conceptual.(...) Os anos oitenta são os anos da grande masturbação retórica”. Esta masturbação retórica é para mim o assomar descontrolado, um pouco superficial, gozado, sujo, cruel, dessa herança deserdada a que se chama memória / cultura. No texto que comentei, Nietzsche faz a crítica da memória, uma memória que se confunde com a ideia de cultura. Parece querer dizer “ a cultura é hoje apenas memória, uma monstruosa marca infligida pelas memnotécnicas, marca essa que tornou o território em que nos movemos, ou melhor, em que não nos movemos”. O autor sugere também que esta memória supõe um encruamento das coisas, uma não digestão ou uma má digestão: o que se apresenta perdeu o sabor (perdeu o saber). Por isso nos aconselha a faculdade de “ruminar” (uma faculdade hoje muito esquecida, uma faculdade que exige qualidades bovinas). Aconselha-nos a digestão e não um “digest”. Nietzsche retoma a ideia heraclitana de que “a polimatia; ou o saber muitas coisas não aperfeiçoa a inteligência”. Heraclito condenava as memnotécnicas através de alguns dos seus defensores (Homero, Hesíodo, Pitágoras, etc) e contrapunha-lhes um saber móvel, um Logos que seria concebido como escuta / produção (Heidegger chama-lhe a “Pose recolhente”).

A memória que Nietzsche critica será sobretudo uma produção de marcas que aspiram não só a uma reprodução, mas a uma monumentalização. Neste sistema, os pioneiros, os fundadores, os antepassados são venerados como monstros através de não

menos escabrosos rituais (centenários, estátuas, institutos, a invocação permanente do nome do “pai”, etc). Essas marcas são administradas através da “promessa”, do “dever”, e da “verdade”.

(Nota: o conceito de objecto define perfeitamente esta noção de marca. Hoje tudo se converteu em objecto, em objectividade, em objecção, ou, como dizia Rimbaud, “os fenómenos emparedam-se”).

(Outra nota: será a memória uma coisa parietal?)

Retomaria a noção de “dever” como fundamental neste puzzle. O “dever” no seu sentido moral e o “dever” como dívida. A frase de Cézanne “Je vous doit la vérité en peinture” é portadora dos dois erros, a verdade e o dever. De uma dívida da verdade. De uma verdade que lhe foi cedida. Ou de uma dívida que seria traduzida em verdade? Ou da verdade da pintura? O que implica duas hipóteses: ou a pintura está em estado de “falta”, de “má consciência”, distanciada da sua “essência” na forma como se apresenta, e essa falta traduzir-se-ia na consciência do pintor, ou o pintor está em estado de falta relativamente à pintura como verdade, considerando assim uma verdade preestabelecida, existente localmente ao longo da história da pintura.

O declínio do dever.

Ou a existência de uma outra memória.

Esta memória (a de Cézanne) é uma memória sobrecarregada do poder, ainda que queira contrapor outra memória (a da verdade, a restituição da essência) a uma pintura compactificada, fechada em regras e símbolos centenários (ou mesmo milenários). Luta entre dois poderes. Luta entre dois deveres. O projecto cézariano é o de re-por a ordem da verdade, através de um corpo de regras fixas, fazer pintura digna de um museu. De novo a fixidez, a memória, a compactificação.

(associo a ideia de compactificação à ideia de pesadelo. Conclusão rapidíssima: a compactificação gera os pesadelos).

A outra memória: “a masturbação retórica”, o esvaziamento pelo preenchimento. A memória como escuta: memória heraclitiana que permite repousar pela mudança. A questão é: como desinteriorizar esta crueldade sem infligir crueldade?

Ou: seremos mesmo obrigados à crueldade, ao infligir nos outros a dor, a marca na carne, etc?

Há uma pequena solução subtil, económica: a distribuição da crueldade, a descompactificação da mesma. Isto é, não deixar que se acumule.

Crueldade permanente?

Regressemos no entanto à noção de “dever”. O “dever” é invocado pelo(s) poder(es) como algo sem o qual seria impossível qualquer direito... mas quais são os direitos que de facto se podem reivindicar? Não estão os direitos a representar a farsa do dever, ou não se tornaram alguns deles novos deveres, novos factores de dívida. Dirão, num mundo sem direitos nem deveres resta a anarquia, a crueldade, a desordem... Talvez... o que não me impede de contestar sobretudo a noção de direito ou direitos, das liberdades que se vão acumulando, etc Por vezes as liberdades dos passados, os direitos, são as tiranias do presente. E para que servem os direitos? Os direitos servem como critério, como medida, a partir dos quais se pode julgar. A questão do juízo estético radica-se pois em saber quais são os direitos estéticos e quais as obras que realizam mais plenamente estes direitos estéticos. Mas... como diria um personagem

num filme de Cocteau, dirigindo-se ao próprio Cocteau aos julgarem o actor:

- Nous ne pouvons être condamnés à pire.

- A quoi vous avait-on condamnés?

-A juger les autres

Ao que Cocteau ironicamente comenta: “Nos oeuvres ne songent qu’à truc père et mère en notre personne et à prendre le large. Mais les créatures de notre esprit restent curieuses de leurs origines “. Julgar, está neste diálogo comparado ao ser curioso das suas origens, isto é, ao exercício da memória.

A questão da memória / esquecimento pode no entanto ser posta sobre um outro ângulo. A memória é um bosque cheio de pequenos tesouros. Tudo é contemporâneo, isto é, tudo o que seja susceptível de ser contemporâneo é contemporâneo. Tudo o que trabalha para que as presenças se presentifiquem. No meu caso: para que a minha presença se presentifica. Tudo o que contribua para a aparição.

Utilizando outra metáfora: a memória é o direito ao esquecimento: o esquecimento é o direito à memória. Entenda-se aqui direito como uma medida através da qual se processa a economia. O que não quer dizer que a medida seja sempre a mesma. A medida é o que é transformado pela escuta. Na apresentação dos “Imaterieux”, Lyotard define memória: “Para memória; sanscrito: âtram: matéria e medida (raiz mat.: fazer com a mão, medir, construir)”.

A memória é também para os gregos a mãe das musas, enquanto o esquecimento (rio Letes) o que nos conduz para a morte, mas também o lugar onde os seres se poderiam reincarnar ou encontrar a eterna plenitude.

(continua)

28. 2.

“La cruauté n’a rien à voir avec une violence quelconque ou naturelle qu’on chargerait d’expliquer l’histoire de l’homme; elle est le mouvement de la culture qui s’opère dans les corps et s’inscrit sur eux, les labourant. C’est cela qui signifie cruauté. Cette culture n’est pas le mouvement de l’idéologie: au contraire, elle met de force la production dans le désir, et inversement elle insère de force le désir dans la production et reproduction sociales. Car même la mort, le châtement, les supplices sont désirés, et son des productions. Des hommes ou leurs organes, elle fait les pièces et les rouages de la machine sociale. Le signe est position de désir, mais les premiers signes territoriaux qui plantent leurs drapeaux dans le corps. Et si l’on veut appeler “écriture” cette

Ligações entre código / assinatura: “Mon code, ici, donc ma signature: ce qui reste de une négociation avec le code, imposé, ou proposé au contrat par moi signé” (Derrida)

Ao recusar a assinatura, recuso em parte a autoria: isto é a legitimidade, isto é, a lei. Na Bíblia, as assinaturas, as autorias, as leis são bem explicitas. A autoria da Tora é divina. Recorrendo a mais um lugar comum: Je est un Autre. Esta assinatura é de um que já não é. O direito de abjurar (por exemplo em Botticelli, ou em Pasolini) é o direito ao Outro, em lugar do direito ao Mesmo.

A assinatura como o ductus que se repete, que retorna, que revém. Este ductus é reductus. Simultaneamente reduto e redução. Compactificação da escrita e da crueldade. Reduto como esconderijo a partir do qual se move a guerrilha. Reduto de uma resistência, reduto de uma memória. Para deixar a minha memória perpétuar-se devo

assinar, para que o nome seja repetido. Redução como aquilo que centra, fecha a presença expansiva, a leva para o em, para um dentro, para um interior. Indução.

Indução: menmotécnica. Aprisionamento da ducção num corpo. Ou: aprisionamento de um corpo no seu para-si. Nenhuma alteridade. Xanophanes dizia que cada povo representava os seus deuses à sua imagem e que se os leões tivessem deuses, eles seriam semelhantes a leões. Aprisionamento do corpo pelo seu próprio código. Traduzir, mudar de códigos, ser detentor de vários códigos. Ou ruminar na interjeição . A interjeição é o que na gramática faz o escapamento. Gemer, gritar de alegria, balbuciar, tremer, ranger, dizer incompreensíveis murmúrios, onomatopeias loucas, vômitos, afecções do corpo, sentimentos, convulsões, risos invadidos pela demência, gargarejos, o cair das pedras na água, o coaxar das rãs, o assobio, a trovoadas, o sopro, as máquinas que trabalham, o esfregar das sedas, o crepitar do lume, etc. Frrr, crpt! Hum! Ronc! Arf! Ping! Babaloulala! Onc! ZutHhhhhhhh?

Se o corpo é limitado pelo seu próprio código, ele não deixa de se especializar em sistemas de codificação, de preferir uns a outros, de sustentar uma infinidade de possibilidades de codificar. Poderei descodificar a mesma coisa simultaneamente segundo dois sistemas de descodificação diferentes (usando códigos diferentes)?

Questões: “Au fond la génétique, née en Occident, ne ferait que retrouver dans le vivant ce que les Occidentaux sont capables de retrouver dans le vivant: des codes: des mécanismes, pus encore, les structures de leurs langues et de leurs écritures alphabético-phonétiques. On peut, en effect se poser la question de savoir si les Chinois par exemple auraient pu découvrir le code génétique à l’aide de idéogrames:”?

(Tibon-Cornillot)

Logo: dois sistemas de codificação diferentes centram-se em aspectos diferentes, levam a conclusões diferentes, traçam vias que do ponto de vista de um, em relação aos outros, os toma em conta como paralogias, por mecanismos viciados, por erros, etc.

(a continuar)

28. 3.

Notas:

A história do imperador Shih Huang Ti que destruiu os Livros, e mandou construir a muralha da China: Luta contra a memória (dos imperadores da outra dinastia): “o imperador quis, talvez, recriar o início do tempo, e por isso se intitulou “O Primeiro” e se designou a si mesmo Huang Ti, para de algum modo ser Huang Ti, o legendário Imperador que inventou a escrita e a bússola (...) Todos aqueles que esconderam livros foram marcados com um ferro em brasa e condenados, até ao fim dos seus dias a trabalhar na muralha maldita. Talvez a muralha fosse uma metáfora. Talvez Shih Huang Ti quisesse condenar todos os que adoravam o passado, a uma empresa tão vasta, tão torpe e inútil como esse mesmo passado”. (Borges)

“Além disso e paralelamente, talvez ninguém tenha sido tão obcecado pela ideia de morte como o imperador Huang-Ti: incumbe o seu povo da tarefa de lhe procurar a droga da imortalidade. (...) Os Textos referem unicamente que os habitantes sofriam com a crueldade das leis. No entanto, é lícito supor, em conformidade com os dados gerais da sociologia, que todos os habitantes do Império, estavam profundamente em-

penhados no drama íntimo do imperador, e acreditavam que partilhavam o seu destino, numa espera idêntica, pela droga da imortalidade” (Callois)

(Oposição entre imortalidade e os tempos personificados pelos tempos e as muralhas. Três objectos: O elixir, o livro, a muralha.)

Paradoxos paradigmáticos: Os paradoxos que ao serem enunciados actuam sobre o contexto, criam um contexto paradoxal. O que os distingue dos paradoxos de carácter simples é que se situam no tempo. Os paradoxos simples são do tipo de proposições universais. Exemplo: a verdade é uma mentira. Dos paradoxos paradigmáticos existem dois tipos, os injuntivos (ex: uma discussão entre dois namorados. Um deles diz: “eu não vou falar sobre (x)”. a discussão vai obviamente incidir sobre o que se diz que não vai falar. Outro ex: sê espontâneo!) e os predicativos (que consiste num jogo subtil entre o que é predictível se torna impredictível – no entanto estas situações só podem ser definidas a partir de contextos).

(Ver melhor o “Pragmatics of Human Communication”

28. 4. (continuação)

Le temps, dit-on, guérit toutes les blessures. C’est possible, mais cela n’est pas pour nous faire peur. Car il est tout à fait possible se protéger contre cet effet du temps, pour faire du passé une source de malheur très fiable” (Paul Watzlawick in : Faites Vous-Même votre Malheur”

O autor seguidamente enumera quatro técnicas de usar o passado de forma a tornar a vida infernal (em que reaparece o glorioso método da “glorificação do passado”), ligando-os a mecanismos lógicos viciosos, a confusões entre os diversos tipos lógicos, etc. Este livro é uma série de exercícios de “dispépsia” capazes de provocar náuseas ou mesmo vómitos. A questão do tempo, da digestão, regressa. Do comer, do como se come, e sobretudo do que não se come. Da proeminência da boca e do ventre.

Comer: com-medere. Medere: pensar, medir, tratar (um doente), julgar. Comer é o estar com o pensamento, a medida, o julgamento, o tratamento. “Medeor” é dar o remédio.

A palavra manjar tem um significado e uma etimologia diferente (manducare), e é “tudo aquilo que pode deleitar ou fortalecer o espírito”. No entanto manducare (de “mando”) está ligado a uma voracidade muito mais temporal, uma voracidade como a de Cronos engolindo os seus filhos, devorando tudo, às festas da comida (as Saturnais), a todo um universo mandibular que se centra mais na boca, no mascar, no mastigar, no despedaçar o alimento, na voracidade, na avidez, na pressa, na proeminência dos dentes e nos movimentos da boca, na sofreguidão da gula. Assim o “manducare” opõe-se ao “comedere”; e se o primeiro se centra na ingestão, o segundo (o comer) centra-se na digestão. A digestão é o que leva e distribui a comida, que selecciona, que elimina, que estabelece a medida necessária, que expulsa o excedente (as fezes, a urina).

(nota: o radical “med” é o mesmo de o de “medicina”, meditação, meio, etc)

O como se come. Refiro-me aos preceitos, às escritas, às posturas perante o comer. Ao comportamento na “mesa”, à preparação dos alimentos, às atribuições simbólicas implícitas em cada um destes actos.

O que não se come. Claro que não me refiro ao incomestível, ao que não é próprio para o estômago, mas ao que deliberadamente se elege como lugar do não –comer.

Da mesma forma me refiro às posturas perante a comida, que são recusadas.

Um dos textos de apoio aborda esta questão (“Les chemins de la déviance”). Este texto trata da forma como algumas seitas recusam / transgridem / substituem o ritual sacrificial. Isto é, como se opõem aos códigos culinário / político / religiosos vigentes. Retraduzindo: como recusam à acção sobre o cru, isto é, a crueldade. No Orfismo, a solução é simples; o que é recusado é a própria vítima, a necessidade de qualquer acto de crueldade, de inscrição. O comer vitimas sacrificiais é tido como um crime, como antropofagia. No dionísismo pelo contrário, existe uma acção sobre o cru. O código sem o qual, a crueldade não pode existir, a incisão ritual das marcas sobre o corpo das vitimas está ausente. Por outro lado essas vitimas existem em estado selvagem, não são animais domesticados, são feras, não se situam no mesmo espaço que a cultura. Os próprios praticantes se sustentam dessa dominação do código, do cálculo, da medida:

“Emportés par la chasse sauvage que mène le “mangeur de chair crue”, les fidèles de Dionysios ômestés s’ensauvagent: au lieu d’être consommateurs paisibles d’une victime animal cuisinée, ils conduisent comme des fauves, ils se distinguent plus des bêtes féroces. Le dionysisme favorise ainsi l’évasion de la condition humaine – définie par la cité – através la bestialité, évasion par le bas, du cotê des animaux, tandis que l’orphisme propose la même échappée, mais du cotê des dieux, par le haut, en ne consommant que des nourritures parfaitement pures” Esta forma de homofagia substitui-se assim ao sacrifício que implicaria simbolicamente, quer a antropofagia, quer a autofagia, fazendo surgir, como o autor do texto referiu, uma figura de alteridade, isto é, o comedor ao ausentar-se do domínio do que é da cidade, das posturas, dos preceitos, dos códigos, tem que agir sobre o que lhe é mesmo (e a cultura grega sempre insistiu na acção do mesmo sobre o mesmo), desenhando assim uma figura do mesmo do Outro. A recusa de comer favas por parte dos Pitagóricos, pelo contrário, apenas propõem a diferença no interior, ajustando-se parcialmente à cidade.

(continua)

28. 5.

-A boca gigantesca, os prodígios do banquete: o pão e o vinho; a conversação.

- A frase de Holderlin “desde que somos colóquio...” (na tradução portuguesa, nos TA “depuis que nous sommes un dialogue”) soa-me como “desde que somos banquete e comemos uns com os outros” (variante: E nos comemos uns aos outros).

- Este diálogo / colóquio / banquete, esta ingestão comunitária, esta festa permanente de gestos excessivos, de questões absurdas, de pensamentos idiotas ...há que alimentar o “espírito humano”.

- Daí as deliciosas polémicas...é “polemos” (aluta, o confronto, a incoincidência, a guerra) que prepara o Banquete, que fundamenta a festa da paz (para usar um título de Holderlin) ...a polémica é o petisco do Banquete.

- A concertação do simposium é a do acompanhamento mandibular, dos gestos, que elevam as taças aos lábios, da cacafonia dos gemidos dos banquetiantes, do entusiasmo do comer, da harmonia entre o trabalho da língua (falar, saborear) e o gozo da escuta... nenhuma ocasião é tão propícia como o banquete para que tenha lugar a escuta.

- No banquete não há hierarquia de espaço, ainda que haja lugares aos quais inicialmente é atribuída importância, eles dissolvem-se perante o diálogo.

- “pour lui, le sérieux était soit le ton de la verité fuyant et de la force condamné, soit celui

de l'homme faible, terrorisé par toutes sortes de charmes. Tandis que le symposion grotesque, les images de banquet du carnaval et de la fête populaire, et aussi en partie les "propos de table" des anciens lui offraient le rire, le ton, le vocabulaire, tout le système des images expriment sa nouvelle compréhension de la vérité. Le banquet et les images de banquet étaient le milieu le plus favorable à une vérité absolument intrépide et joyeuse. Le pain et le vin (le monde vaincu par le labeur et la lutte) chassent toute peur et libèrent la parole. La rencontre joyeuse, triomphale, avec le monde pendant que mange et boi l'homme vainqueur, qui avale le monde et n'est point avalé par lui, est en profonde harmonie avec l'essence même de la conception rabelésienne du monde. Cette victoire sur le monde dans l'acte du manger était concrète, consciente, matérielle et corporelle; l'homme sentait le goût du monde vaincu. Le monde nourri et nourrir l'humanité. C'est ce qui fait qu'il n'y avait pas le moindre grain de mysticisme, pas le moindre grain de sublimation abstraite et idealiste dans l'image de la victoire sur le monde". (Bakhtine)

- Bakhtine faz-nos notar que existe uma oposição entre o vinho e o óleo em Rabelais. Que o banquete do vinho é uma promessa de um futuro melhor, e uma celebração / ridicularização.

- Mas existirá uma vitória ou um triunfo num banquete?

- O banquete é o sabor do mundo, a dissipação dos gestos acumulados no trabalho, a celebração do mundo como sabor.

- Pode reclamar a sua celebração-ridicularização para reter os sabores e os odores do mundo, para depois poder reintroduzir este mundo, para saber que odores e sabores é que quer deste mundo.

- "À chaque innovation sentie comme révolutionnaire et à chaque vague de naturalisme dans l'art occidental, une partie du public s'indignait: c'est une vraie parodie! Il soulignait ainsi sans le vouloir, la continuité des traditions sous la rupture marquée; car la parodie conserve au moins l'allure, l'aspect général – disons: une forme – de son object. (...) Tout l'art volontairement nouveau est parodie du précédent, dans la mesure exacte où il l'utilize; et tout art dépassé devient autoparodie. Désacralisation et contre-sens sont les moteurs de la vie artistique, inséparables de la création comme du jugement." (Robert Klein)

- "Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté? Du point de vue de l'esprit, cruauté signifie rigueur, application et désision implacable, détermination irréversible, absolue" (Artaud)

- Portanto: nada de menos selvagem que a crueldade. O de-liberamento do acto. Mesmo que a crueldade seja um rigor supérfluo, ou encontre as suas regras e a sua génese no pólo oposto do sistema cultural que a suporta.

- Os actos de autocrueldade (masoquismo) e os de crueldade sobre os outros (sadismo).

- A crueldade é uma linguagem? Será algo indissociável da fala? Será um emudecimento? Um recurso à escrita, à "pointure", à marca, à tatuagem, como fractura relativamente ao primado da língua?

- A tortura. Quando os torturantes querem extinguir do torturado algum segredo (modelo mais vulgar), algumas palavras, quando um ritual se destina a arrancar alguns movimentos de língua, não será esse primado da língua sobre o resto do corpo que põem movimento tal máquina de incisões.

- As condenações à morte, as formas como eram executadas: a forca, a fogueira, a guilhotina, o garrote. Esta inscrição torna-se um espectáculo, algo para ser olhado, saboreado, menos do que para intimidar.

- "A iniciação tribal não é um acto único, mas uma série de estádios. Entre os elementos componentes da iniciação há quase constantemente, uma prova física, uma mutilação de qualquer género: a extracção ou incisão dos dentes, a depilação, a tatuagem, a incisão da fronte, a circuncisão. (...) Van Gennep, num estudo que ficou clássico, denominou os actos e as cerimónias que solenizam estas mudanças "ritos de passagem". Trata-se de uma classificação genérica que compreende três fases: ritos de separação, pelos quais o candidato é retirado do seu mundo anterior e dele desagregado como que por uma morte simbólica; ritos marginais ou de liminalidade, que assinalam o momento de passagem sagrada, quando o candidato já não tem, ou ainda não tem, uma qualificação precisa (encontra-se na soleira ou no limiar: (limen)); ritos de agregação, que restituem ao candidato a plenitude da vida, quase uma ressurreição simbólica, e que o torna membro efectivo da sociedade "(Bernardi).

- Notas: mais uma vez uma construção do meu agrado, um gesto triádico.

- Questão: de que forma é que a crueldade se vincula aos ritos de passagem (aos fenómenos de enculturação)? Não será esta a estrutura da crueldade (separação, marginalidade, agregação)?

- A crueldade só tem sentido sobre algo que escapa a um poder. Assim a crueldade assinalaria a passagem para a dependência de um poder. Quando estão dois poderes em confronto, a crueldade operaria assim uma submissão do poder derrotado ao poder triunfante. No entanto quando as marcas de poderes diversos operam sobre um corpo, tendo essas poderes relações de vencedor / derrotado não produzirá um mal-estar ainda maior essa polémica de chagas, de memórias em guerra?

- Um dos ritos de iniciação mais vigorosos na cultura ocidental são os exames. Aí o neófito vê-se confrontado com a aceitação ou recusa da sociedade, para tal, ele deve conhecer as regras do jogo e manipulá-las, deve simular humildade. Os iniciadores devem testar as capacidades do iniciado, tentar humilhá-lo, descobrir as brechas a partir das quais o iniciado não tenha resposta. Obviamente que o exame não é o resumo todo este processo, mas é aí que se cristaliza o pânico, que a crueldade se exerce com maior veemência. Uma prova oral pode determinar mais um ano de estágio num escalão inferior da aprovação social.

- (Há duas semanas atrás sonhei que chumbava a matemática, que era reprovado, no entanto não tinha a absoluta certeza. O factor crueldade jogava-se nessa terrível zona de incerteza em que a reprovação se tornava clara, não se constituía como lei, e é quando a marca ainda não é marca, quando a crueldade ainda não é cru, que o corpo a inscreve no seu interior, delimitando como previsão a futura inscrição. Assim o acto de crueldade apenas se torna um simulacro, uma performance, de aquilo que o corpo já modelou.)

A crueldade como recusa? (a não desenvolver)

Ou a crueldade como aceitação?

"A violência, que em si mesma não é cruel, torna-se na transgressão produto de um ser que organiza. A crueldade é uma forma de violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é organizado. A crueldade e o erotismo ordenam-se no espírito que possui a resolução de passar para lá dos limites do proibido. Essa resolução não é geral, mas é sempre possível passar de um campo para outro campo.

Trata-se de campos próximos, ambos baseados na embriaguez de escapar decididamente ao poder da proibição. A resolução é tanto mais eficaz quanto de antemão se reserva o regresso à estabilidade, sem o qual, esse mecanismo seria impossível, o que supõe simultaneamente o trasbordamento e a previsão da retirada das águas. A passagem de um domínio ao outro só é aceitável na medida em que nos põe em jogo os quadros fundamentais” (Bataille)

A crueldade não é só o exercício de um poder (não há poder sem crueldade) mas atinge o seu sentido como um poder que se constitui, se organiza, se esquece dos outros poderes.

Assim; se a crueldade se encontra ligada à memória, a constituição de outra memória, o esquecimento, exigem o ser cruel. Os cruéis são os que se libertam da crueldade.

“A **menipeia** é estruturada, assim, como uma ambivalência, como uma sede das duas tendências da literatura ocidental. Representação pela linguagem como encenação, e exploração da linguagem como sistema de linguagem correlativo de signos. A linguagem da menipeia é, ao mesmo tempo, representação de um espaço exterior e “experiência produtora do seu próprio espaço”: Encontram-se neste género ambíguo as premissas do realismo “actividade secundária em relação ao vivido, na qual o homem se descreve dando-se em espectáculo, para acabar por criar “personagens” e “caracteres”), do mesmo modo que a recusa de definir um universo psíquico (actividade no presente, que se caracteriza por imagens, gestos e palavras-gesto, através das quais o homem vive os seus limites no impessoal). Este segundo aspecto de menipeia aparenta a sua estrutura à do sonho ou da escrita hieroglífica, ou, se se quiser, a esse teatro da crueldade em que Artaud pensava. Como ele, a menipeia não é catártica, é uma festa da crueldade e ainda um acto político; não transmite nenhuma mensagem determinada, salvo o ser ela própria “ a eterna alegria do devir” esgota-se no acto e no tempo presentes”. (Kristeva)

A crueldade para Kristeva / Bakhtine é produção / reprodução, apresentação / representação?

Vou tentar traduzir (imagens! imagens!):

“um mosaico que retém a sua excentricidade, uma astúcia retiniana destinada a reconduzir os restos do trabalho ocular, etc” (não, não é isto)

Interlúdio: uma teoria ou prática artística em que os objectos seriam definidos ou como “borrachas” ou como “mata-borrão”. As borrachas são o que esfrega, faz a evaporação do objecto, o reconduz a um silêncio, a uma imobilidade de não-forma. Toda a astúcia está no rapto das imagens, se consuma no momento em que se dá o rapto para o segredo. Os mata-borrões são o que sorve os excessos, os lixos, os restos, fazendo do corpo comum com aquilo que chupa, transportando a brutalidade desse corpo na reprodução grosseira. Perpetua pela matéria a não-identidade: labirinto / locomotiva do que sobra, que eternamente se excede.

A crueldade é produção / reprodução. Produção na medida em que faz avançar o ductus, que faz avançar sob a pressão das emergências. O aparecimento dá-se, rasura, dissolve-se, contra a força dos desaparecimentos. Reprodução na medida em que interpreta, arrasta nos escombros os dissídios, a monotonia das construções, as qualidades matemáticas, os retratos despedaçados. A pressão simultânea do devir e do rever faz esta crueldade. Como tal, a crueldade é progressista e reaccionária, tensão e distensão, deriva multiforme de entusiasmos.

Entusiasmo: “Je reconnut donc bientôt que ce n’est pas la raison qui dirige le poète, mais une inspiration naturelle, un enthousiasme semblable à celui qui transporte les devins et ceux qui prédisent l’avenir; ils disent tous de fort belles choses, mais ils ne comprennent rien à ce qu’ils disent” (T. A.)

Definição primeiramente pela negativa: ausência de razão como modelo de produção: Segundo: presença de uma actividade natural através de uma metáfora ligada ao corpo (inspirar... e porque não expirar, ou suspirar... o modelo aqui é o mata-borrão! O que é que se inspira?). Como mecanismo natural ela no entanto opera sobre o artificial. Sócrates inverte o modelo da domesticação. O poeta é transportado por um desdomesticar (o que é diferente de um selvatizar). Terceiro: Um entusiasmo semelhante a ... os interpretadores (aqueles que a partir dum sistema limitado de signos, diagnosticam situações) e aos transmissores de enigmas sobre o tempo, sobre o devir (manipuladores de um tempo que ainda não é). Quarto: eles podem ser interpretes ou transmissores mas não co-preendem.

E o que é com-prehender? com-pre-hender é ser detentor do que é prévio à interjeição (ao espanto, à admiração, à catástrofe) Compreender: “Tomar; agarrar; prender. Apoderar-se; apanhar em flagrante; surpreender. Tomar juntamente: abranger; encerrar. Atar juntamente; ligar. Tomar raiz; conceber. Perceber. Atrair; chamar a si. “Há uma carga magnética; uma obsessão de conjunto; um tomar pela raiz (certamente ligada à noção de razão), de encerrar num sistema (compactificar), etc. No entanto a palavra grega deve ser noéton (e falta-me um dicionário de grego para esclarecer isto).

O poeta como tal faz a interjeição: Hem! Não se detém nos sufixos, não a prepara. Não é proprietário, ou mesmo ignora o terreno anterior ao grito; ao grunhido. O que o poeta faz é algo que está entre “o grunhido pânico e o nome das coisas” (Almada): “Do grunhido pânico ao nome das coisas, o homem ficou seguro de ter deixado escapar o essencial”. O grunhido de Pan, de tudo o que aparece subitamente, que assusta, que é a invasão de tudo (Óh angustias! oh pavores!). Pam! (onomatopeia frequente para designar um tiro nas bandas desenhadas). Pânico é sem dúvida a emergência, a catástrofe. O nome das coisas. (de Onoma cuja raiz é gno-, de gnose; conhecimento). O essencial está nesse espaço dilatado, nesse terreno de caça incerto, nesse interdito que suporta os nomes (Heidegger diria o Sêr). Etc.

O **entusiasmo** é essa descida do nome ao grito. As onomatopeias do grafitismo americano, a explosão das afecções do corpo, os sons da natureza. Uma pessoa que fala alto é uma pessoa entusiasmada, que quer aproximar as suas palavras de um estado de explosão que o corpo sofre. Mas o entusiasmo pode ser algo baixo, por vezes quase surdo. (sinto uma descrição desse entusiasmo nos últimos quartetos de Beethoven – “Muss es sein?” “Es muss sein!”)

“A violência é aquilo que não fala, ou que fala pouco, a sexualidade aquilo de que pouco se fala. O pudor não está ligado a um medo biológico. Se assim fosse, ele não se formularia deste modo: receio menos ser tocado do que ser visto, e menos ser visto do que falado” (Deleuze)

A crueldade (como violência organizada) é aquilo que não fala, é a expressividade do dito “entre”.

O pudor é o retraimento da linguagem como eminência da violência? (a expressão de liminares, de parietalidade?) O pudor é a preguiça de ser cruel.

Em Masoch, a crueldade necessita da contratualidade, reside nessa contratualidade que depois permite propagar o acto e estetiza-lo pela lentidão, imaginando-o e vivendo-o em três personagens: o contratante, o contratado e o objecto do contrato. Ao desmultiplicar-se, ao encenar a perversão do contratante, a inocência do contratado e a neutralização do objecto (paradoxal) faz repousar esse prazer num Outro que os olha, que recolhe dessa base de onanismo a três um desfruto incalculável, um sentimento doce e profundo.

O sadismo é a inferência da indiferença, de uma iconoclastia permanente: não há assinatura, a crueldade repousa na descrença da crueldade, na demonstração matemática dessa descrença.

Na estetização da crueldade, as premissas voltam-se contra a crueldade, invertem a produção de sentido que apenas se propaga como metáfora, como imagem alucinada de uma outra coisa que não a crueldade. Há um desfasamento anfractal relativamente ao ser cruel e ao objecto de crueldade; ao estar possuído ou ser o mestre.

Imagino a crueldade como os primitivos: um nome que tem uma força. Algo que flutua, que penetra os objectos, que se dilata segundo as crenças. Que possui. Pela qual se é possuído. Que se possui. Como nos xamãs – uma possessão negativa, a que não se controla; ou uma possessão positiva na qual os espíritos são invocados, em que o xamã opera um domínio).

A diferença entre o sádico e o masoquista está na vontade de poder do primeiro e na vontade de submissão do segundo. Em Sade há a contemplação, a crueldade como paisagem, a apatia da acção. Em Masoch há a meditação, a crueldade como sentimento, o entusiasmo da passividade.

28. 6.

Finale (incompletude)

Uma atitude de fastio perante todo o percurso deste trabalho. Não era isto, e desta forma que queria escrever.

Gralhas. Inúmeros erros de ortografia. Pontuações erradas. Ausências e excessos de pontuações, etc.

Geralmente não sei o que hei-de escrever. Faço um preenchimento custe o que custar. Queria algo mais cursivo. Menos idiota.

Imagem: dilatação das rasuras. Mas estas rasuras não têm espessura. Rasura: interface? Diferença?

O esquecimento que percorre este trabalho (se quiserem, narcísico) é o da transitoriedade dos momentos. Não posso recolher a pulsão do que já foi, mas apenas a nódoa dessa pulsão, o resto de tinta, a cábula, o sussurro.

Claro que posso falar dessas densidades crepusculares, de toda uma atmosfera cheia

de pequeninas marcas (unhas partidas, cicatrizes, mármore geometrizados, o pó dos livros, etc) Dificilmente poderei recordar ideias, de ideias como leit-motiv. As ideias são o recorte dessas ideias ou o seu núcleo obsessivo de metáfora.

Gosto da história como de desenhos, de pequenos quadros (Lorrain, Turner, Piranesi), de expressões macias, de pequenas narrativas. Não aceito a história como uma grande narrativa, nem acredito nos grandes momentos históricos. A emergência dos factos (inteligentes, estúpidos, ou apenas objectuais) é preparada por uma concentração de redundâncias, de lugares comuns, embora não predictível. Segundo Thom, um sistema nas mesmas condições pode desenvolver reacções completamente diferentes. Logo, a predictibilidade, mesmo no caso de serem sistemas fechados, não serve. Serve apenas a conjectura falaciosa; o profetismo.

Que questões é que a história nos pode pôr? Não estão elas circunscritas pelo oikos mudo que as envolve? Poderia dizer: “Amo o maneirismo, há um conjunto de problemas que são similares aos que hoje se põem, há que analisá-los!” No entanto para que hei-de analisá-los ... Talvez isso me traga alguns ensinamentos, alguma afortunada solução. Tudo isso é possível ou útil até. Mas apenas entendo isso como uma paixão. Leitura de hieróglifos, esfinges que em lugar de interrogarem são interrogadas.

Como nos sonhos: o sentido que eles tomam não está na cifra, mas na decifração que a consciência lhes impõe. O inconsciente é mudo. A história, pelo contrário, é surda. (Conclusão de um asno: não há nenhum diálogo entre inconsciente e história).

“A estrada dos excessos conduz ao palácio da sabedoria” (Blake). Narrativa tipo kafkiana: dois personagens, um enclausurado no palácio da sabedoria; outro caminhando permanentemente na estrada dos excessos sem encontrar o caminho para o tal palácio. (Memória: é no fundo a história de Parsival). A estrada dos excessos é o palácio da sabedoria (analogia).

Ciência: Os neutrinos e a discussão sobre sexo dos anjos. O direito a ser neutro, a mover as doxas e as paradoxas. Objectos fractais – os inclassificáveis mundos de uma função. A diferença como focagem, como ampliação. Scale as content. Tecnologia (de ponta sempre): a máquina e os sonhos, a multiplicação das dimensões, a transformação do corpo e do saber (da fenomenologia da percepção). Matemáticas: a administração das provas (o teorema de Gaudel), as catástrofes elementares, o transfinito, etc. Física, cosmologia, os princípios da termodinâmica (o segundo), a biologia (os ADN(s), etc, etc, etc. (enumeração de lugares comuns a que fui lateral e no entanto no entanto.....)

Alguns assuntos: a **métis** e em geral todo o pensamento móvel (o livro de Detienne e Vernant). A relação entre complexidade/transmissão/performatividade. Não existirão incompatibilidades? Da importância dos prefixos na definição do espaço (questão gramatical: pre-fixo, o que é anterior ao objecto, o que detém e o que o faz mover).

Títulos, mais títulos: Orkheidolon, Arkheidolon (os testículos – orkhis – são a arkhé. Eidos. Idolos). E ainda: L’amour a cent dents (o amor ascendente). A thimble is a timble as a symbol (um dedal é um timbalo ou um simbolo?). I need an Idol! Etc.

E muitíssimo mais.

TEXTO 29

A relação com as artes “primitivas” não é clara. Há uma ligação. Há uma teia que diz as artes “primitivas” como precedência (que está colocado imediatamente antes de, que vai adiante de). A pré-cedência é simultaneamente caminho, retirada, dádiva, desaparecimento, que vai à frente, colocando-se paradoxalmente atrás. Como dádiva exige contrapartidas, como retirada ou desaparecimento (ausentação) exige a restituição da presença, pela remomoração, pela transformação, pela produção. O procedimento implica de certa forma o proceder, o estar diante deste enigma, dos desaparecimentos, da dádiva sem resposta. Como proceder relativamente às artes primitivas? O que é que se lhe pode devolver?

A arte faz-se devido à pressão das precedências. As artes primitivas, no entanto, só se constituíram como precedência num tempo bem recente. Ao mesmo tempo em que essa precedência começou a tomar lugar, o seu desaparecimento começa a ter lugar. Se a arte primitiva tinha lugar como relativa alteridade relativamente ao nosso corpo cultural, às nossas sociedades, às nossas ideias, se ele escapava à nossa codificação e era desprezado como “selvagem, inferior”, como mais próximo da animalidade do que da humanidade, a partir de determinado momento a situação alterou-se. Primeiramente passou a ser exótico, como as araras ou os papagaios, ou os monstros de circo. Depois tornou-se digerível, objecto da ciência. Finalmente atingiu uma certa respeitabilidade, reserva natural onde os antropólogos poderão caçar, espaço ameaçado, em decomposição.

A partir do momento em que nos sentimos responsáveis pelo aniquilamento, invadidos pela culpa, pelo dever; a partir do momento em que a arte primitiva está um pouco re-codificada, constitui-se essa precedência. A arte primitiva torna-se uma memória (história), num arquivo repleto de lacunas. A razão fundamental das lacunas está na diversidade do que é “primitivo”, quer por este ainda re-presentar alguma alteridade, algo que nos é estranho, que não habitamos. A isso se junta a nostalgia de algo carregado de uma “energia”, de uma força que podemos mistificar, de uma associação à infância e ao prazer, de uma “libertação” das coordenadas culturais em que nos inserimos. Criamos como tal o mito do primitivismo, como um mito de libertação, um mito oposto ao mito da decadência. A ideia de precedência (assim como a glorificação dos antepassados, e de um dever para com eles) continua a ser a única resposta institucional à ideia de decadência.

O primitivismo continua situado num contexto “vago”, sem lisura nem sulcos. O que me interessa aqui é pessoalizar o “primitivismo”, discernir alguns dos primitivismos como “arkhé”, como possível matriz a partir da qual é derivada uma produção. (?) Esses encontros, influências, climas não são muito pessoais. Participam numa neblina de mimetismos, tiques, de modismos, de fenómenos de comercialização, de falsa novidade, etc. Ou não?

Não serão os “primitivismos”, obstáculos a novas paralogias, ao acentuar das diferenças, pelo recurso a formas digeríveis pela má-digestão do produtor (eu). A indigestão surge rasteiramente na digestão fácil. Há que situar ainda a relação dispepsia / ruminação de Nietzsche.

Se o “vago” tem como virtude a suspensão do sentido, a proliferação de indecedíveis, ele pode, no entanto recair na uniformidade, no retorno ao indefinido (ao apeiron), na cessação do marcar, ou de novo no sentido como viciação, na redução de tudo aos conceitos matrizes (os indecedíveis que amatríciais se tornam, como interditos, matrizes?).

Porque é que este vago se situa? Será possível fazer um discurso sobre os meus primitivismos sem o “recurso” às precedências?

Julgo encontrar a razão do uso dos “primitivismos” exactamente como reacção à “uniformização”. Associo a ideia de uniformização quer à de estilo, quer à de método. Um pouco de estilo, um pouco de método, um pouco de uniformização, em suma: um pouco de redundância, algumas premissas, alguns decidíveis, algumas provas (isto é, alguma verificação). Sem redundância é impossível fugir à uniformização. A multiplicação das estratégias, a multiplicação das redundâncias permitem estabelecer tensões não uniformes. Porém há que mantê-las sobre uma vigilância pessoal, por uma economia capaz de dispor e repor a multiplicidade e a multiplicação das tensões. Neste espaço económico não tenho pressa.

Duas formas de perguntar: a que fontes fui beber? Que escutas desenvolvi? Diferente de: quem são os teus pais?

“Nos oeuvres ne songent qu’á tuer père et mère en notre personne et à prendre le large. Mais les créatures de notre esprit restent curieuses de leur origines...je me demande...

- Ne vous demandez rien. C’est preferable.” (Cocteau)

Quem são os teus pais, os teus antepassados, as tuas matrizes?

- Arquíolos? Orquíolos? (a desenvolver)

Trata-se de “ídolos” (de eidos / ideia). Amar os ídolos, venerá-los, roubá-los, ser perseguido pelas maldições do roubo (como nas bandas desenhadas).

São ídolos porque se recortam como imagens, formas, ideias, adorações, entusiasmos, mesmo que esse recorte seja uma ficção, uma mania, um fastio.

A minha relação depende pois de uma idolatria.

“ Voici donc un potier qui labourieusement pétrit la terre molle, et façonne tous les objects dont nous nous servons. De la même glaise d’ailleurs il façonne les utensiles destinés aux nobles usages comme aux usages contraires, tous pareillement: mais de ces deux destins quel sera celui de chacun, c’est le potier qui est le juge.

Puis, - peine bien mal employée! – de la même glaise il façonne une divinité vaine. (...)

Bien plus, il regarde notre vie comme un jeu d’enfant, notre existence comme une foire ‘aprofits: “il faut, dit-il, tirer parti de tout, même du mal”. (...) Les voilà qui donnent à de tels maux le nom de paix! Avec leurs initiations infanticides, leurs mystères secrets, leurs orgies furieuses aux rites extravagants” (Biblia)

Esta idolatria é um dos prazeres que o grupo Homeostético proclamou (trombetas):

“... construir um deus manufactura ligeiro-pesado, um deus artesanal, ou, então, uma pluralidade deles, sagrados e implacáveis, fazendo deslizar para o manofacto o deus e a sua catedral...” A primazia dos ídolos sobre as pregnâncias que o possam envolver; os cultos, as construções, as organizações, as cidades. O que nos interessa nos ídolos é a quantidade de coisas que eles podem suscitar.

A ideia de ídolo aproxima-se mais dos “primitivismos”, como metáfora de aquilo que a arte ocidental na sua massa (como paradigma) recusa. A arte ocidental é como tal uma

representação sem idolatria, sem paixão. No ídolo existe uma presentificação, uma presença que é simultânea à representação.

Agrada-me a anedota segundo o qual “os primitivos são os adoradores de ídolos”, mesmo que ela esteja longe da realidade.

Esses ídolos têm uma relação muito forte com o material em que estão feitos (a bíblia dá dois exemplos: o pedaço de madeira e o barro). Nas artes primitivas agrada-me muito o clima telúrico: as pedras, os barros, as madeiras, a terra. Todo o material tem algo de rasurado, o picotado, as incisões, a gretagem. Confesso que não me agradam muito as estatuetas lisas (salvo algumas excepções). Prefiro o impuro, o poroso, o excessivamente marcado. A sensação da matéria como algo cheio de brutalidade e mistérios em que há o inacabado, a presença de algo que se recusa a ser completamente talhado e moldado pela cultura. A permanência do mineral, da natureza e também da morte.

Matéria, matéria-prima. O lugar, o “oikos” é inscrito no traçado das obras. Há um fascínio de um lugar que não se conhece, que revela as condições de aparecimento de uma cultura, e aquilo com a qual ela todos os dias vive e manipula. Pelo contrário, o artista vive hoje no desfasamento entre o “oikos” e a matéria prima. A teoria do Joaquim Rodrigo parte da necessidade de articular o meio, as matérias, e a produção.

A sua teoria, com os interditos e as recomendações todas, é uma teoria que me agrada. Elimina-se o azul e seus derivados, recorre-se a cores pobres, a um desenho adequado a essas cores, à importância em definir os limites. A sua teoria é uma excelente introdução às artes primitivas, ainda que seja uma teoria louca, reaccionária, e perfeitamente delimitada no quadrum da tradição cultural europeia.

O uso de cortiça, ou de obras em cortiça. A minha obsessão pela cortiça (via “arte povera?”) é o desejo de retomar alguma primitividade, é o entusiasmo por uma hipótese de trabalho. A cortiça via João Vieira e o seu trabalho sobre máscaras transmontanas que acompanhei desde o principio. O João Vieira foi o meu primeiro “professor”. O seu trabalho sobre os caretas é um trabalho de “etnologia”, de levantamento exaustivo, de pro-vocação de rituais já adormecidos nas povoações transmontanas. A recolha, a averiguação, a transformação de todo este material ajudaram-me, pelo facto de ter acompanhado o seu trabalho, a compreender um pouco melhor as artes primitivas e a estreitar a minha relação com elas.

Recuo novamente para o vago. Depois do problema do “oikos” e do “etnos”. J. Rodrigo ajuda-me a compreender a insistência dos ocre na arte primitiva, a sua procura, o arrancar o minério ao solo, a expressão dessa terra nos objectos, a raridade do azul. J. Vieira ajuda-me a situar os problemas, a recorrer aos contextos, às estruturas, a fazer recuar os elementos presentes nos rituais a diversas precedências, como é que as máscaras se articulam com o trabalho, com as estações, com as tradições dos diversos povos que se concentraram naquela zona (árabes, celtas, judeus, cristãos), às mais ínfimas articulações, ao pôr desses problemas na produção artística e também à dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de transpor esses problemas na produção artística. Tradução, clivagem, desfasamento....

Perante o vago, para me desembaraçar do vago, desenvolvo um trabalho de escuta, de

decifração (cifra: chave, zero). A questão da digestão, da absorção está nesse trabalho de escuta, de lentidão, de timpanização.

O que é essa escuta? Algo que o ouvido captura? (imagino a escuta como algo que vai atravessando sucessivas orelhas ressonantes permanentemente em cada uma delas um resíduo que não transita, simultaneamente os labirintos das orelhas vão deformando o som que passam às outras).

“Ouvir é um fenómeno psicológico; escutar é um acto psicológico. (...) segundo a primeira escuta, o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da faculdade de ouvir) para indícios; nada a este nível, distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (possível) de caça, a lebre um ruído (possível) do agressor, a criança, o apaixonado escutam os passos de quem se aproxima e que são, talvez, os passos da mãe ou do ser amado. A segunda é uma descodificação; aquilo que se tenta captar pela orelha são signos; aqui sem dúvida, o homem começa: escuto como leio, isto é, segundo certos códigos. Finalmente a terceira escuta, cuja abordagem é completamente moderna (o que não quer dizer que suplante as duas outras) não visa – ou não espera – signos determinados, classificados: não o que é dito ou emitido, mas quem fala, quem emite: supõe-se que ela se desenvolve num espaço intersubjectivo, onde “eu escuto” quer dizer também “escuta-me”; aquilo de que ela se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência, é uma “significância” geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente” (Barthes / Havas).

Contra a poderosa máquina da precedência utilizo a escuta, a margem da orelha, um “certo” esquecimento. Oiço o que precede, os sons que se esboroam, o obsessivo tan-tan, os ídolos que se transformam em flores. Esta escuta faz com que os movimentos sejam despojados da sua “arké” (?). O primitivismo deixa de ser um pai, um dever, uma origem, mas é apenas uma ficção, uma melodia que sacode os tímpanos, que se entrelaça com material que lhe é estranho. A escuta emerge na minha produção como algo que reage contra a arké, mas cuja estrutura não é reactiva. Ela supera e enfraquece a arké, detém-se em algo que a precede (os indícios), em algo que emana dela (os códigos), em algo que a desconstrói (retirando-lhe a estrutura, reduzindo a “pontos”).

No entanto a escuta não se orienta apenas para aquilo que ressoa, para o que vibra, para o arco depois de distendido. A escuta orienta-os também para a pose do arco em tensão, para os silêncios, as pausas, os abismos, as paisagens glaciares, os enigmas. Tudo o que ainda não fala e tudo o que já soube emudecer: “Entendre ce qui est sans voix demande une ouïe que chacun de nous possède et dont personne ne sait bien se servir. Cette ouïe (Gehör) ne dépend pas seulement de l’oreille, mais aussi de l’appartenance” (Zugehörigkeit) de l’homme à Ce à quoi son être est accordé. L’homme demeure accordé (ge-stimmt) à Ce d’où il reçoit sa voix (bestimmt): Il est alors atteint et appelé par une voix dont la résonance est d’autant plus pure qu’elle passe plus silencieusement à travers le bruit des paroles” (Heidegger).

A minha escuta recolhe também essa não-voz dos primitivismos sem a glorificar em excesso. Essa não-voz que ressoa á o desfruto, uma brecha em que são construídas hipóteses sem recorrer à linguagem. Ela é uma tensão que sustém a minha escuta, o entusiasmo que me faz mover entre todas essas vozes.

Longa, longa citação: “em primeiro lugar, enquanto durante séculos, a escuta pode definir-se como um acto intencional de audição (escutar é querer ouvir conscientemente), reconhece-se-lhe hoje o poder (e quase a função) de varrer espaços desconhecidos: a escuta inclui no seu campo, não só o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, se assim se pode dizer, as suas formas laicas: o implícito, o indirecto, o suplementar, o retardado: há abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de sobredeterminações, de sobreposições, há esboroamento da Lei que prescreve a escuta recta, única; por definição, a escuta era “ aplicada”; hoje, aquilo que se lhe pede de bom grado é que deixe surgir; deste modo volta-se, mas num outro ponto da espiral histórica, à concepção de uma escuta “pânica”, como os gregos, pelo menos os Dionísicos, tiveram a ideia.

“Em segundo lugar, os papéis implicados pelo acto de escuta não têm a mesma fixidez que antigamente; já não há de um lado aquele que fala, se abandona, confessa, e de outro aquele que escuta, se cala, julga e sanciona; isto não quer dizer que o analista, por exemplo, fale tanto como o seu paciente; é que, como se disse, a sua escuta é activa, ela assume tomar o seu lugar no jogo do desejo, de que toda a linguagem é teatro: é preciso repeti-lo, a escuta fala. Desse facto esboça-se um movimento: os lugares da fala são cada vez menos protegidos pela instituição. As sociedades tradicionais conheciam dois lugares de escuta, ambos alienados: a escuta arrogante do superior, a escuta humilde do inferior (ou dos seus substitutos); este paradigma é contestado hoje, de uma maneira, é verdade, ainda grosseira e talvez inadequada: julga-se que para libertar a escuta basta que cada um tome a palavra, - enquanto uma escuta livre é essencialmente uma escuta que circula, que permuta, que desagrega pela sua mobilidade, a rede fixa dos papéis da palavra: não é possível imaginar uma sociedade livre, se aceitarmos antecipadamente preservar nela os antigos lugares de escuta: os do crente, do discípulo e do paciente.

“Em terceiro lugar, o que é escutado aqui e acolá (principalmente no campo da arte, cuja função é muitas vezes utopista), não é a vinda de um significado, objecto de um reconhecimento ou de uma decifração, é a própria dispersão, a cintilação dos significantes, incessantemente introduzidos na corrida de uma escuta que produz incessantemente novos significantes, sem nunca parar o sentido: a este fenómeno de cintilação chama-se significância (distinta de significação): ao escutar um trecho de música clássica, o auditor é chamado a “decifrar” esse trecho, isto é, a reconhecer-lhe (pela sua cultura, aplicação, sensibilidades, a codificação, tão bem codificada (predeterminada) como a de um palácio numa certa época; mas ao “escutar” uma composição (é preciso tomar a palavra no seu sentido etimológico) de Cage, é cada som, um após outro, que escuto, não na sua extensão sintagmática, mas na sua significância bruta e como que vertical: ao desconstruir-se, a escuta exterioriza-se, obriga o sujeito a renunciar à sua “intimidade””. (Barthes / Havas)

Logo: o “primitivismo” não pode, não deve ser restituído. Se esta escuta é mácula (para Barthes) e purificação (para Heidegger) como situar este não-restituído, excessivamente timpanizado (Derrida), esta selva de colunas com inscrições deterioradas? Resto da não-restituição?

Qual pode ser a minha posição, a minha pose perante o primitivismo? Não conheço a sua “moldura” (o seu quadrum), não vivo a nostalgia (ou o desejo de ter vivido) dessa

sociedade, não sou etnólogo. Obviamente que há imensos nós, há resíduos que vão contaminando o meu “meio”, há a pressão de uma tradição que lhe foi “reactiva”, há uma marca de uma redomesticação, de uma domesticação do já domesticado, de um palimpsesto de “cultura” que não chega a tapar tudo.

Interessam-me as diferenças. Em primeiro lugar terei que reduzir essas diferenças através de preferências. Não me interessam todos os primitivismos. Se assim fosse seria militância pura, e não compete a um artista ser um “salvador” de diferenças, mas sim um “produtor” de diferenças. Dizer que me interessa a cultura Dogon ou a cultura Aranda é pouco. Por outro lado podem interessar-me determinados elementos de uma cultura e rejeitar a maioria. O que é exactamente o contrário de exercer um juízo: não há exercício nem da razão, nem de um consenso de razões. O que faço é preferir: eleger. E toda a preferência faz uma hierarquização. Ao preferir faço uma pulverização, afasto o excesso de informação, reduzo a um número limitado a partir do qual estabeleço uma relação mais forte.

Não quero, no entanto, fazer uma descodificação. Quero saber algumas coisas e depois sentir uma espécie de odor forte, por vezes excitante. Quero fazer uma caminhada, mas de olhos vendados. Não me quero reduzir nem ao que o objecto é, nem ao que sou. Não o quero capturar e mantê-lo como presa, mas apenas lançar de vez em quando o meu desejo, senti-lo de relance. Isto é. Quero estar em diálogo, em manter o diálogo o tempo que for necessário (recuso o eterno diálogo), quero sustentar a sua presença, sentir algo próximo, como uma espécie de radar.

Insisto num dos pontos de “escuta” que Barthes refere: a sua exteriorização, a sua não “intimidade”. A escuta torna-se visível. Aquele que escuta sabe que pelo facto de escutar pode estar a ser escutado, e que isso é um dos motivos que o leva a escutar.

“Sens: on peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc...” (Duchamp)
A escuta ao tornar visível passa a ser olhada, isto é, passa a ser escutada. Mas quem é que a escuta? Que outros? Se há uma presença que repõe o acto de escutar segundo uma nova perspectiva, de que forma é que essa presença actua sobre a escuta? Será uma presença uniforme? Será um Outro? Serão outros?

Uma infinidade deles com formas de escuta da escuta diversificadas? Ou será um Outro vago? Ou um Outros, também vago?

Não será essa escuta (a minha escuta) uma escuta de como esses Outros escutam, de como esses Outros me escutam? Não será esse meu saber-me escutador e escutado algo um pouco surdo mas divertido, um mundo declarado de crueldade, um jogo onde o “bluff” é impossível e para sobreviver é obrigado a mudar constantemente de regras? E não se chama ao jogo em que as regras se vão transformando uma “brincadeira”?

A questão do meu relacionamento com o “primitivismo” tende a tornar-se a questão do próprio “relacionamento”. Ao mesmo tempo obriga-me a particularizar. Mas apenas um pouco. Obriga-me a pôr em evidência sintomas. A fundar a prática da interescuta numa desocultação do que sinto, numa sintomalogia (e também no que sinto no outro para além do que o outro sente nele, no como o outro se escuta).

- a) As artes primitivas estão codificadas segundo códigos que não possuo.
- b) A minha situação é a situação que quis traduzir em algumas pinturas: sei que significa mas não sei o que significa.. Sei que sem a existência de uma organização um código, um desígnio esse meu não saber nunca incidiria sobre este tipo de atenção – a minha atitude seria a indiferença.
- c) Posso, através de estudos sobre primitivismo ter acesso a alguma descodificação dessas imagens (não lhes chamarei ainda signos).
- d) A partir desse momento sou detentor de alguma significação, de informação que é agregada às imagens, posso compreender um pouco mais.
- e) No entanto continuo afastado do código em que essas imagens se constituem – posso deter modelos que me expliquem mesmo todas as relações.
- f) Objecto o seguinte: uma tradução é sempre uma tradução. Assim como cada disciplina tem os seus problemas específicos também as traduções impõem a sua linguagem.
- g) Esta objecção é uma objecção menor – os dados do problema são outros: detenho agregados de interpretação relativamente às imagens, mas eles constituem-se também como autonomia. Essa autonomia pode ser re-convertida como “inspiração estética”.
- h) Temos dois pontos de partida: as imagens, com ou sem agregados de informação; e as teorias, histórias, códigos, etc com ou sem agregados de imagens. Ambos são fontes.
- i) Fontes de inspiração: o objectivo não é o simulacro puro e simples de uma (ou várias) coisa primitiva.
- j) De que pode servir então o meu interesse pelas artes primitivas: simples transformação plástica dos objectos teóricos?
- k) O uso abductivo: ou o rapto: o direito ao rapto. Sou detentor de um modelo estético de um objecto de “arte primitiva”, poderei aplicá-lo a quê? Poderei introduzir-lhe desvios – pensar em como é que noutra (neste) contexto esse tipo de relações, de categorizações, de codificações seria feito. (que analogias, homologias e diferenças se manteriam e quais é que se alterariam)
- l) O meu uso relativamente aos primitivismos, assim como aos estilos em geral é “mimético” e não metódico. Ao mesmo tempo que é “mimético” exige contrapartidas teóricas (há também um certo mimetismo ao nível das teorias). Essas contrapartidas teóricas actuam por vezes como re-estruturação e enquadramento dessa superficialidade e plasticidade que é derivada do mimetismo (penso na história de “Zelig” e no livro de Callois “Le Mimetisme Animal”).

(Nota: dou uma importância enorme ao mimetismo, à aprendizagem pela imitação das “características” estilísticas, de uma simulação do que há de caricatural, de proeminente – isto é, do que se emproa – de saliente, num determinado “estilo”. Como os peixes de Tinberg que reagem mais às imagens “mínimas” do que aos seus simulacros. Na imagem mínima há uma eficácia, que é a eficácia do estilo. Questão: será aquilo a que Thom chama saliências?)

Outro conceito de que o “primitivismo” pode ser inspiração é o de que a prática artística não é uma “ilha”. As insularidades não me interessam. Os problemas artísticos têm

uma certa autonomia, essa autonomia não deve servir de pretexto para uma total insularidade: a actividade artística deve articular-se a tudo, deve ramificar-se aos mais diversos aspectos da “produção” e vice-versa. Não se trata nem de estilização da política (do fascismo) nem da “possível” resposta (comunista) da politização da arte, de que Benjamim falava: o que me agrada (oh Utopia!) é uma abdução generalizada mas que no entanto privilegie os problemas mais pertinentes. Há questões pragmáticas que a arte não pode resolver, mas há outras que a arte pode contribuir para resolver. Quando digo resolver acentuo o carácter pragmático que a arte pode ter, incidindo não só como pro-pulsora da consciência desses problemas (a fome, a habitação, a degradação do ambiente, o dinheiro, as fontes de energia, a organização do trabalho, etc), mas com acções concretas (veja-se o que foi a actividade de Beuys). O que não quer dizer que despreze o carácter não-utilitário da arte, todo o dispêndio absurdo, todo o excesso, todos esses faustos maneiristas, dos espectros da arte, etc.

Se a arte soube autonomizar-se devido a determinadas condições económicas, essas condições e essa autonomia constituem hoje uma precedência sobre a qual há que reagir: essa reactividade não pode ser uma reactividade uniforme, isto é, não se procura um modelo mas pequenas modelações radicadas em soluções locais (e localizadas). (confusão nestes dois últimos parágrafos).

TEXTO 30

Digressão sobre os meus desenhos pornoecológicos

Tudo começou com Budonga – a ideia budongiana era a de um grito de guerra – havia um homem entre duas árvores, fumadores de charutos e frases como “sonhos carnívoros”, “digressões de um carrasco de árvores”. Depois escrevi um pequeno conto que se chamava Budonga cheio de terríveis ogres condenados a escrever poesia para a eternidade, de pântanos inclassificáveis, de estúpidos xamãs dando conselhos idiotas ao personagem, de bonitas árvores, etc. O conto começava: “Entrou em mim uma doçura ascética” e depois são as procuras do personagem entre as “Alices” e os “Indiana Jones”. O personagem fica meio orquídea e passa a ter estranhas sensações. Também há pavões, espelhos, whisky, etc. Budonga é uma espécie de Continente, e se o personagem é iniciado transformando-se em metade orquídea (“era estranho sentir-me com essa sexualidade vegetal”) ele é depois restituído à sua virilidade humana, à sua continentalidade. Toda a paisagem é aí activíssima. Os desenhos continuaram: “Quando a madeira desfere o seu mortal odor”, “oh árvore achas-me assim tão feio?”, ou “ Para mim, os domesticadores de paisagem acabaram-se”. O que nesta série queria proporcionar era um efeito de Magia, de metamorfoses das coisas umas nas outras. Na série desempenharam um papel importantíssimo, como objecto de culto, as chupetas e os sinos. Existe uma série de chupetas metamorfoseadas com sobreposições e títulos (termos) gregos dos lugares comuns da terminologia filosófica grega (Odos, Kairos, Tiké, Logos, etc).

Nestes desenhos os quadros levam uma existência divertida, multiplicam-se, neles inscrevem-se paisagens, ao lado há “marchands que lêem revistas em ilhas, urnas de voto,

louras “germanias”, personagens com máscaras, pedaços de troncos de árvores, cenouras-misséis (tudo muito adolescente!), cenas pornográficas entre estátuas, enormes moedas, dejectos, faunos, etc. Tudo muito teatral e divertido. O meu desejo era através deste bonecos constituir uma física, por um lado através das metamorfoses, por outro pela desconstrução das situações políticas e artísticas: o dinheiro, o mercado, as eleições, os desportos (o futebol e o hóquei), a pornografia, o consumo da electricidade, a militarização, etc. Há algo de “cartoonista” nestes desenhos, mas a proliferação de máscaras e a ausência de situações concretas de tipo jornalístico, assim como a associação a estereótipos da história da pintura retiram-lhe essa carga.

Nestes desenhos os seres-madeira com a variação incrível dos tipos de máscaras desenvolve-se um clima primitivista (totémico) embora exista a intervenção do “grotesco” maneirista, do entrelace. (penso que o grotesco são os resíduos de algo “primitivista” que permaneceu na europa até ao século XVII e que depois degenerou completamente). Nas máscaras primitivas, as que me interessam são as mais exageradas: com maiores olhos, com maiores narizes, com muitos cornos. Este tipo de exageros (grandes círculos e grandes cornos) correspondem na classificação de mimetismo de Callois a “mimetismo de intimidação” – no entanto o que me interessa é o hipnotismo e a ultracaricaturalidade, o exagero, a irreconhecibilidade do antropofornismo, a sua mistura com “ingredientes” do reino animal e vegetal (não terá isto algo de surrealista?).

Simulam-se estranhos ritos, mistérios (critica tipo jornalismo português). Este clima vai-se tornar mais oral, mais internacional e sofrer a influência duchampiana. As séries vão ser acompanhadas de inscrições, a física vai ter um corpo, isto é, vai-se maquinizar (é assim que leio a “mariée”). “The ring wich brings the spring” e o “Ring me a being, bring me a ring, etc...” são o princípio e o fim de um ciclo recursivo que joga com a polissemia das palavras, com os seus sons, com as inflexões do clima (e respectiva categorização), que é sintetizado num desenho (uma enorme carapaça de caracol achatada) corroído pelas inscrições “dry / hot / ice / warm / etc”. O anel é o anel da viúva (viúva janela de Duchamp / ray / cage/ joyce / etc) e é um anel mágico (fábula): “Spanish dry widow” e “the wonderfull widow of the eight rings”. Há também o mel e o ouro (“Money Hoon” ou “Honey Money ou “Cold gold”) que são dois temas fundamentais, e os caracóis cuja “baba é contra a posteridade”. Clima húmido, de fendas, ao mesmo tempo cruel (Nail the snail) com a permanência de uma certa fome e gordura (“mail meals”, “butter dreams”) e de vestígios pornológicos (Wrong Bubb, Lusty Smell).

Todas estas máquinas destinam-se a uma eficácia sobre as coisas: como uma superstição. A eficácia do anel como re-cursividade. O anel como sinal (to ring!), como um ruído que irrompe em tudo, que opera o degelo, que circunda as tensões climatéricas inscritas na carapaça do caracol. A carapaça do caracol é a sua dureza, a sua permanência, aquilo onde as tensões adquirem uma organização (a espiral) – a sua baba, pelo contrário, “trabalha contra a posteridade” – o trabalho da baba é primeiramente um trabalho, uma dádiva que desenrola os aspectos, uma cedência ao “rastros”, à marca, à escrita: ao ductus (produção, sedução, condução)(. Essa marca opõe-se à posteridade, dá-se como presença. O opor-se ao posterior, a que seja posteridade, é uma oposição à monumentalidade, ao esquecimento: as coisas começam a esquecer-se a partir do momento do monumento: quer dizer que já estão mortas. A baba, pelo contrário, continua a trabalhar, continua a fazer este trabalho para que a posteridade não triunfe.

Os anéis da viúva-janela (seca ou húmida) são o momento da colecção dos seus ex-oito maridos, a cada um correspondia um anel. Nesta pequena fábula há uma lacuna, esta viúva é a “Dame aux escargots” (réplica homeostética da “Dame à Licorne”) que proporá um novo ciclo (um ciclo de flores). Esta viúva-janela é uma brecha, uma abertura (psicanálise!), uma sinuosidade que se insinua na carapaça e no anel, é ela que movimentava as categorias climatéricas e que pode trazer a primavera. Etc. E as histórias e relações poderiam multiplicar-se pelas etimologias, pelas relações Mel / Dinheiro (Money Hoon é a expressão simétrica de Honey Moon, designa e significa um estado ao ser investido dessa simetria, um estado obscuro, profundo, um pesadelo) pela relação Wrong Bubb / Mail Meals. Nestes pequenos criptogramas há algo para ser decifrado, e não um mero simulacro ou uma parábola para rir, há pequenas lendas (post-paradoxológicas, infracriptográficas, e transmenipeicas). Posso encontrar nestas lendas algo como uma influência do primitivismo. O riso encontra-se entre cada um destes desenhos, isto é, é um factor necessário para a sua legibilidade, é um riso secreto que não se inscreve, nem repete os risos anteriores.

TEXTO 31

Arcaísmo: ou a nostalgia de um fundo, de uma fundação. O mito do bom selvagem. Ainda o mito do retorno à infância. Em suma, todos os mitos que se representem como retorno num tempo linear (“ó tempo volta p´ra trás!”).

Imagina-se assim um tempo recuado, um tempo como Fundo (a própria teoria do big-bang se funda sobre a ideia de um tempo original, um momento de explosão, um momento fundador por excelência, isto é, uma “arké”). A minha ideia de primitivismo não é recolhida nem como “retorno” saudosista (à terra, ao ser, ao momento genésico) nem no “eterno retorno” como concepção primitivista, como algo que re-vem sem cessar segundo uma ciclicidade (tempo cíclico). Não posso no entanto pôr de parte algumas das questões relativamente a esse situar-se relativamente às concepções de tempo e de fundação.

(Nota: eu fundo o meu próprio tempo: catastrófico, anacatastrófico, circular ou ... um tempo que se revolve, um arabesco, um, a subtil caligrafia cheia de complexos entrelasses, um tecido... ou o tempo como Kairós).

Selvajaria e primitivismo. A ideia de selvajaria que muitas vezes é confundida com o primitivismo é no entanto uma ideia que trabalha no interior da minha produção. A selvatização como suspensão da domesticidade (“Ah quanto a dir qual era cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura” – Dante). A selvatização é a renovação do medo, o recuo dos gestos para lá da “arkhé” .

Pensamento móvel, astúcia, deriva, errância, caça, perigo, etc... A interjeição, os “ruídos pânticos” (Almada), trabalham contra a gramática (“Temo que não vamos desembaraçar-nos de Deus, porque continuamos a acreditar na gramática” ... (Nietzsche).

Este selvaticar com tudo o que há de pântico (a escuta pântica de que fala Barthes), de ecos e sussurros, de orelhas que se trabalham umas às outras, re-presenta e remetiza

uma espécie de arcaísmo sem “arké”, mas ao contrário dos arcaísmos, este lugar surge como um lugar violável por excelência. Mais: a sua presença não advém de um retorno, mas de uma produção sem promessa, como pura dissipação, como muscularização da linguagem, em lugar da ideia “culturalista” de que o traço do homem enquanto “antropos” é a linguagem, em lugar de invasão “linguocêntrica”.

Questão / citação: “Au fond la génétique, née en Occident, ne ferait que retrouver dans le vivant ce que les Occidentaux sont capables de retrouver dans le vivant: des codes: des mécanismes, plus encore, les structures de leurs langues et leurs écritures alphabético-phonétiques. On peut en effect se poser la question de savoir se les Chinois par exemple auraient pu découvrir le code génétique à l’aide des ideogrames?” (Tibon-Cornillot).

A selvatização será (um pouco derridianamente) um substituir da prática de inscrições, da produção diferenciante, à organização do modelo fonético (e o fonetismo é dualista, opõe sempre dois termos, dois fonemas, instituindo modelos de organização com base na complementaridade, na simetria, etc.). Como tal a selvatização que não implica nenhuma finalidade, nenhum “telos”, como errância, como deriva multiforme de entusiasmos, ela escapa quer à utopia (enquanto torre de Babel, idealização, futuro melhor, etc), quer ao lugar (à domesticidade, ao “topos”). Ela é a “atopia” (Barthes: “é atopos o outro que amo e me fascina. Não posso classificá-lo pois é precisamente o Único, a Imagem singular que veio miraculosamente responder à especialidade do meu desejo” – ou a atopia como “habitação à deriva”. É como atopia que Heráclito concebe a criança que joga o jogo do mundo. “Pourquoi joue-t-il, le grand Enfant qu’Heráclite á vu dans l’”aion”, l’enfant qui joue le jeu du monde? Il joue parce qu’il joue. Le “parce que” disparaît dans le Jeu. Le Jeu est sans “pourquoi”. Il joue cependant qu’il joue. Le Jeu seul demeure: il est ce qu’il y a de plus haut et de plus profond. Mais ce “seul” est tout. C’est L’Un, l’Unique. Rien n’est sans raison. Etre et raison: le Même. L’être en tant qu’il fonde, n’a pas de fond. C’est comme sans-fond qu’il joue ce Jeu qui nous dispense, en jouant, l’être et la raison. La question demeure, de savoir et de quelle manière, en attendant les thèmes et motifs de ce jeu, nous entrons dans le jeu et nous jouons le Jeu” – assim comenta Heidegger o fragmento de Heráclito.

Note-se a coincidência relativamente à ideia de Único entre Heidegger e Barthes, e a ideia de que o ser funda e é fundador embora ele próprio repouse no seu sem-fundo, na sua ausência de “arké”. Esse fundar é inerente ao próprio jogo que é sem “porquê”: um entusiasmo pelo facto de jogar. No entanto não entendo este jogo como outra “arké”, como prescrito por regras ou leis de jogo: é nessa anomia, nessa anarquia, nessa atopia que o jogo decorre.

Anomia: não estatuto, não-lei, não-definição. An-arquia: emergência que não tem em conta as causas, que se relaciona com a matriz como “fratriz”, não-precedência.

Orquíodolo / Arquíodolo: “orchidée fixe” (Duchamp) – o orkis, os testículos, o Capital genético (ou apenas o Capital?).

A ideia: ideia-forma, a ideia-ideia, a ideia-deusa (ideidade), orquideidade? A monumental, obsessiva fixidez, a implantação no terreno ...orkhis-dés: os dados do capital genético e o capital genético como jogo de dados – o orkhis como lance, como jecção. A

arké (orquideia fixa?) é condensada no sufixo ob-.

Ob-jecção, ob-jecto, ob-jectividade. O que oblitera (a enculturação como obliteração). Ob-, o que faz deter, o que centra, o que fixa, circunscrevendo toda a acção em função de uma idolatria sem ídolos (isto é, sem a aparência, sem a componente fálica, sem a invocação dos poderes da imagem, dessa antiga superstição).

O primitivismo tornou-se mais pertinente em mim a partir de uma série de desenhos que tinham duas fontes: a primeira era a ideia de um alfabeto visual, comum a todos os povos, e pretendia ver como se dava a actividade diferenciante, quais os mecanismos de priviligiamento de determinados tipos de forma, etc. A segunda derivava de uma reacção ao fenómeno gráfitti, que era um fenómeno ligado ao nome (à selvatização de um “outro” nome) mas que tinha implicações para lá do quadrum e do estereotipo. Além disso este gosto, este marcar, foi simultâneo a uma “teoria” da inscrição e da representação. A articulação do inscrever / representar punha o problema de que a inscrição ao dar o seu consentimento à interpretação teria que forçosamente um representação, ou seria apenas uma presentificação?

De onde surgiu a ideia de “alfabetidade”: “artes primitivas, cultura neolítica”, etc. O meu fascínio pelos sinais simples, pela organização desses sinais sem que eles quisessem representar algo de específico (o que é diferente de eles se recusarem à representação). Procurarei partir dos dados mais simples : da recta, da cruz, do circulo, do quadrado, do espiralado, do arabesco, etc. Utilizei dois catálogos á disposição: um pequenino catálogo da Rhoda Kelog, que se chamava “basic scribbles” e uma pintura de Ângelo de Sousa chamada “catálogo de formas ao alcance de todas as mãos” . Utilizei, ainda que um pouco subterraneamente, a ideia de antigrafiás (via De Holanda / Almada). Esta situação ligava o conceito de “primitivismo” a “elementaridade”. Partir de coisas elementares, fazer dessa elementaridade, um ídolo, uma “arké” a partir da qual se daria a proveniência das outras formas. Um estilo seria o priviligiamento de uma estratégia, da utilização de uma figura ob-cessiva. A ob-cessão daria o acesso ao estilo, quer pela repetição, quer pelos pequenos desvios que se interpunham no seio dessa repetição. Os desvios seriam sempre resíduos de uma contaminação de um produção selvagem que rodeava essa gramática, essas flores castrantes.

Em Ângelo de Sousa há para mim uma articulação muito forte com o primitivismo, que passa por Paul Klee, pelo expressionismo alemão, por Picasso, pelas teorias minimalistas, mas também por uma ligação directa com as artes primitivas (o seu nascimento em Moçambique; o gosto declarado pelas artes primitivas, etc). O facto das formas serem elementares, de serem ao alcance de todas as mãos reflecte uma ideia de economia com algumas implicações relativamente à hierarquia dos signos. O facto das formas serem manuseáveis com muita facilidade, implica uma reproductibilidade fácil, uma não preciosidade. Os alfabetos são facilmente reproduzíveis. Mesmo a escrita ideográfica, embora complexa e dependente de uma memnotécnica mais exigente, assenta na fácil reproductibilidade. Contrariamente ao dinheiro, à preciosidade, cuja reprodução é complicada, assentado ou na raridade do material, ou na difícil reproductibilidade do objecto (um traço complexo, uma assinatura, uma diferença relativamente ao elemen-

tar). A eleição dos materiais manuseáveis, repetíveis, encontra-se pois ligada a uma estética “populista” – estes sinais opõem-se ao poder do dinheiro, são permanentes ao longo das culturas e da história, esses sinais são os sinais a que um povo tem acesso, são o fundamento das grandes construções artísticas, etc...

Com estes sinais temos o acesso à estética entendendo as diferenciações pela base, permitindo-nos comparar as culturas segundo obsessões plásticas muito simples a partir das quais são desenvolvidas pregnâncias de diversos tipos. Seria essa obsessão entendida como emergência relativamente às condições do espaço de onde provêm, ou encontra razões na utilidade, ou apenas na plasticidade?

O projecto de Ângelo de Sousa é manter a elementaridade, a simplicidade, como valores estéticos. A minha ideia era explicar que essa elementaridade dava acesso a uma quantidade de diferenças, de estilos, mas que isso não dependia tanto das formas elementares, mas dos jogos que com elas se poderia desenvolver.

O meu projecto é assim oposto ao do Angelo de Sousa: ele quer traçar a diferença na base, eleger algo que em todos tem uma ressonância, dizer que essa ressonância também pode ser dita pelo comum, que é bela, que é o que pode ser belo em todas as circunstâncias, aspirando à eternidade, às posteridades. Ângelo dignifica assim a pobreza, o silêncio, a economia, só eles poderão garantir o máximo de presença e eficácia. Comigo nada de eficácias, o que pretendo é acentuar o sentido de curiosidade.

Faço marcas porque há um excesso, e ao fazer a dádiva desse excesso, desse ruído, desse dispêndio, eu estou a recuperá-los como receptor, como ginasta. O ginasta exercita-se para poder colher o fruto do seu exercício: a agilidade, a rapidez, a força, a perfeição, a graciosidade. Não se procura uma presença, um lugar comunicacional privilegiado – e no entanto há nisso uma obsessão gramatical: ao ser ginasticado num determinado sentido sou detentor de uma faculdade de aceitar um jogo, ou de uma legislação que seja adequada a formas semelhantes. Posso dispender formas muito complexas, mas também simples. Posso pô-las a jogar. Posso dispô-las num puzzle e forjar o simulacro de um sentido. A ideia maior desta ginástica é o estar preparado para jogar o maior número de jogos possíveis, conhecendo os meandros a partir dos quais poderei trapaçar nesses jogos. Por outro lado dá-se uma situação estruturante mas que nunca é estrutural. O referente é raro: mas o que é que se passa com a representação?

A representação surge como as presenças que nos empurram. Represento porque desejo determinada presença, quero o seu regresso, quero re-visitá-la, quero capturá-la. Representa-se porque há pre-textos. Isto é, há todo um texto anterior que me incita, que se cruza nessa combinação aparentemente pura, e esse pretexto apenas existe como algo que se move na direcção oposta à da ausência. Há textos, tecidos, peles, e não tenho objectos, e o que me interessa dessas epidermes é toda uma cintilação faustosa: é nessa cintilação que recolho os “primitivismos”, primeiramente porque melhor se adaptam a essa demência combinatória, a uma determinação mais inductiva ou abductiva do que inductiva, secundamente porque essas formas exercem uma eficácia para lá do plano formal, exercem um fascínio de não gramaticalidade, como se algo difuso as envolvesse, um perfume. E esse perfume é o que se pretende traduzir, refazer, num contexto devastado pela impetuosidade atlética ou pelo projecto de uma semiologia exclusivamente visual.

Essa “semiologia”, como investigação dos signos, como comentário, como classificação (categorização), como algo que se debruça e recolhe, mas que não se situa, é algo pontual e não algo global. Mesmo as categorizações (tipo: linha contínua / linha descontínua ; recto / curvo; quadrado /circulo /triângulo; etc) não aspiram à definição global, ao traçado do sistema como unidade divisível, mas apenas como uma estratégia que põe em jogo determinadas saliências, as hierarquiza momentaneamente. Esta “semiologia” é mais uma semiologia que se move entre as solidariedade / clivagens, repetições / diferenças, do que uma estratificação e ordenação de funções.

Depois há um desfruto do conjunto de grafias, há a notação de um jogo maior, caprichoso, cuja geometria é móvel.

O outro facto, o graffiti, é algo que se insinua no seio desta produção, que é a sua própria contradição, que luta contra a ordenação. Nestes traçados há o gosto neolítico, o projecto de um catálogo monstruoso. No graffiti é a ausência de uma moldura; o que molda é o material com que é inscrito e o material em que se inscreve: contra a composição neolítica há a sobre-posição e a dis-posição paleolítica.

O fenómeno americano do graffitismo é aquele em que os ruídos “pânicos” irrompem como “nome”: a onomatopeia é solicitada para combater a gramática. Para isso vai buscar o alfabeto, toma-se-o como expressão plástica, como uma trapaça relativamente ao império da língua, à língua como significante. Os graffitistas entendem o graffiti como assinatura, o graffiti é uma propagação de um nome, não o verdadeiro nome, o nome que os códigos e a cultura impuseram, mas um nome que escapa a esses códigos, que é o lixo da linguagem. Ao contrário dos povos primitivos, em que por vezes se faz uso de nomes secretos, em que o indivíduo é dotado de um nome que esconde e cuja revelação para determinada categoria de pessoas o poderia expor demasiado, sobretudo através da acção da magia, o graffitista ex-põe o seu nome de guerra, oculta o seu verdadeiro nome, o nome imposto, o qual, se exposto seria alvo das crueldades da “lei”.

Neste jogo entre o nome escondido, o verdadeiro nome e o nome “exibicionista”, o “nome de guerra”, assoma o nome como marca que distingue o indivíduo, como a sua diferença fundamental. O nome (raiz: onoma, em grego; em sânscrito tem como raiz “gno” de gnose: conhecimento) surge como circulação:

a) por precedência, e por imposição – o nome comum do B.I. e que se manifesta como agregação ao poder, b) o nome obtido por iniciação (por exemplo, arquitecto, doutor, engenheiro) que depende de uma série de provas “dolorosas” e que agrega ainda mais o iniciado ao poder, c) o nome obtido como emancipação, que é escolhido pelo próprio – este nome pode ser recusa dos outros nomes, como margem, como intimidade, como nos jogos dos amantes.

A ideia de esconder o nome, de tapá-lo; ou mesmo de esquecer-lo. Em determinadas pinturas faço o palimpsesto voluntário, preencho uma superfície de gravitais, depois repinto a superfície, mas não toda, deixando pequeníssimos espaços em que se vêem fragmentos. (nota: na primeira camada, o graffiti faz-se como reacção a um fundo monocromático, as formas sobrepõem-se, formam um tecido, um texto, relativamente uniforme, isto é, coerente estilisticamente, espaçado, intervalado, etc). Na segunda superfície recortam-se formas muito definidas que depois se rodeiam de graffitis.

“Dans ces peintures, le palimpseste n’est pas simple accumulation de “graffitisme”, mais remise au silence d’un certain nombre d’inscriptions, d’images. Donner une intériorité à l’oeuvre. Comme dans un corps. Sa viscosité, ses déjections, son sang, ce

qui la bombe. On sait ce qui est dessous, on sait que cela est, mais on ne sait ce qui est. Parfois on entrevoit, on entre-dit. L'exubérance de la couleur existe seulement pour fasciner et dissimuler cette intériorité, en une douce méprise" (texto que escrevi para Cagnes-Sur-Mer)

Este palimpsesto opõe-se a qualquer espécie de velaturas: é a opacidade que comanda este jogo, como se dois momentos se sobrepussem e no segundo apenas restasse uma míngua de permanência, transitasse muito pouco. Há um emudecimento do que passou, mas há acima de tudo a sua surdez: ele pode dizer-nos algumas coisas, mas nada pode escutar. Logo: a história não dialoga entre si, apenas alguns sussurros nos chegam.

As questões que levantam os mais recentes modismos relativamente às artes "primitivas" quer no domínio da pintura e escultura, quer no domínio das "artes decorativas" devem-se a que factores? Podemos situar essa moda num momento de proliferação de "indiferenças" – aquilo que definiu a um nível mais global a expressão post-moderna foi um clima milenarista em que o "tanto-faz" tomou o lugar que a "Diferença" ocupou na década de 70. Esta indiferença que capitalizou os desânimos e os falhanços dos mais diversos projectos, de tudo o que implicou uma luta contra as estruturas do sistema político-económico ocidental, que vive na tensão permanente de uma hecatombe que resultaria da guerra entre as duas superpotências, assim como das enormes catástrofes técnicas e naturais (vejam-se os recentes desastres dos vaivém espaciais e de Chernobyl), esta indiferença refugia-se na busca de situações que façam esquecer a impotência face a estes problemas.

Neste panorama catastrófico o esquecimento adquire um papel importantíssimo: não são as memnotécnicas mas as lethotécnicas que adquirem proeminência. Os computadores permitem através de uma memorização que prolonga o corpo, (mas que também se separa dele) que uma economia com vista ao esquecimento tenha lugar. Os primitivismos desempenham um papel nessa economia através da produção de um clima que contrarie este tempo carastrofista – é nesse domínio que tem sentido a moda da música minimalista, que é essencialmente estática e de que facilmente podemos traçar homologias com estruturas musicais e "primitivas". A ideia de uma temporalidade não catastrófica à qual podemos ter acesso conforta-nos e concede um certo equilíbrio capaz de fazer suportar melhor as inflexões e os pânicos da situação histórica – este não enfrentamento apenas prolonga a brecha. No entanto não posso aceitar de considerar positivos tais "hipnóticos" acessos a estes climas com Áfricas e Oceânias, com grandes paisagens, com selvas e magníficos animais – tudo coisas em vias de desaparecimento e que os utentes deste tipo de cultura desconhecem completamente. O simulacro de uma vivência deste tipo esconde as carências e a devastação das florestas e selva para perpetuar os viveiros metropolitanos, os vícios e os prazeres desta população – o sucesso de filmes como "out of África" são sintomas desse fascínio, para lá do lado psicológico do filme.

Mas em que medida é que podem ser positivos estes primitivismos? Na medida em que podem rememorar, em que podem de facto alargar à estrutura social práticas catastróficas e como tal alterar a forma de pôr os problemas. Por outro lado permitem a multiplicação

de representações, e a utilização dos arquivos e da informação para a descoberta através de procedimentos contrainductivos relativamente ao saber estabelecido, capazes de o melhorar e de resolver situações persistentes.

No domínio das artes não se pode pôr a contribuição apenas no domínio das representações: a arte moderna seria impossível sem as artes “primitivas”. No entanto a arte moderna foi um equívoco resultante deste confronto. A sua principal virtude foi abrir o quadro da apreciação estética, alargando-o às mais diversas práticas, permitindo traçar um maior número de diferenciações e de critérios.

Esta situação obriga-nos a ter uma agilidade de critérios, fazendo-nos considerar critérios incompatíveis em termos lógicos. A questão que Duchamp colocava: “O que é que não é artístico?”, leva-nos a esteticizar a vida para além das questões que o Belo Natural propunha. O valor estético do mundo técnico, da “nova paisagem” é um dado adquirido e não podemos considerar para isso factores de empatia?

Não haverá mais semelhança e identidade entre as “paisagens modernas” e as artes primitivas, do que entre o “mundo técnico” e a representação de tradição renascentista? Por outro lado não se poderá considerar a post-modernidade uma enorme “masturbação retórica”, uma imersão última em tudo aquilo que constitui precedência de forma a recuperar nela uma série de factores importantes (“Ce qui mérite d’être pensé” – Heidegger) a partir dos quais se possam aprofundar e descobrir novos epistemas?

Há ainda a considerar as práticas das “culturas” primitivas (assim como as orientais, etc) como de um domínio no qual não se exerceu a história da metafísica e ao esgotamento das suas possibilidades. Isto é, que há formas de pensar e representar que não são alternativas e que podem oferecer pistas para a difícil passagem para além da condição metafísica.

TEXTO 32

Ex-Cursões Homeostéticas (1986)

Contra o neo-construtivismo: a propagação decadente de um modelo esvaziado. O último atalho da metafísica, radicado na estética da incomensurabilidade, na arké, do significativo. O neo-construtivismo é um deserto nihilista, anti-artístico, baseado nos critérios do não dispêndio, da retenção do interjeccional, num narcisismo sem reasuras e sem corpo – como tal é abjecto como o são todas as coisas relativas a essência do objecto.

Educação espartana – a flexibilidade e a força de uma disciplina! De uma guerra subtil a todos os artistas instalados no seu trabalho hipnótico, escasso, balofo, vivendo da indisposição para o Entusiasmo da arte. Por isso opomos o músculo, a vertigem diária de uma ginástica, o horizonte de um inimigo permanente, multiforme, qual monstro oriental que perpetuamente é atingido e que perpetuamente se transforma. Este músculo nómada que constantemente funda (dá fundo), novo Alexandre devastando e infligindo uma marca duradoura às Ásias artísticas – novas capitais desta purgatorial muscularização.

Não deveremos recusar a mais ignóbil das prostituições: a assinatura?

O estilo – Se o estilo é essa excessiva proeminência das saliências e das pregnâncias então sou um idolatra do estilo, um praticante dos seus mistérios, um cultor dos seus segredos. Porém há que levar mais longe o estilo com a sua dissolução, acentuando ainda mais as suas convexidades e concavidades, aumentando o delírio das diferenças, retendo as guerras e os impetos. Esse estado explosivo e cruel é porém uma criatura minuciosa, a pta às vezes para as mais espectaculares economias assim como para os faustosos dispêndios.

Contra o estilo – contra os cultores monológicos, o empobrecimento, a redução ao mínimo. O estilo é positivo porque reduz ao máximo as interjeições. O estilo como o hábito é a pior das domesticações: há um tempo para o estilo, mas toda a perpetuação, toda a posteridade é um nojo. Só chegam á posteridade os estilos que a recusam.

A posteridade – Se somos inevitavelmente proféticos, isso não resulta de um desejo de assentarmos nessa futuração: pistas são pistas e o que vem é sempre outro. Eis uma das razões para essa in-disposição do futuro. A nossa disponibilidade para o futuro é o ser contra a posteridade, isto é, o sabermos a radical não-posse que é o devir.

Quem teme enfrentar os problemas modernos? Os artistas modernos nas suas luxuosas colmeias vivem a letargia do trabalho de abelhas que não conhecem a luz do dia, nem o pólen. Como não trabalham nesta uraniana paz a ruína das flores vai sendo inevitável. Detêm-se hipnotizados pela compactidão do conforto. O homeostético sai para as clareiras, dorme ao relento, constrói pequenos abrigos – não teme a doença, a fome, as catástrofes, porque kairos o conduz.

Ainda o estilo – A radicalidade do desmesura entendida como obsessão: o grande compasso estilístico homeostético. Desmesura nas mais ínfimas orquestrações.

O estilo não é a interjeição domesticada por um código, mas o “polemos” entre a interjeição e os códigos. (oposição entre a noção clássica de estilo e a homeostética).

Não temos pressa do novo, nenhuma ansiedade: somos vagarosos – o Novo encontra-se apenas nessas minúcias temporais.

Que idealismos! Que canduras! Que friquismo! – exclamam os detractores da homeostética, palitando os dentes. Mas de que necessitam os nossos daimones mais que esses dinamismos, essas canduras impetuosas, essa errância despreocupada. Os deuses favorecem esta nossa aventura, só fora dela estaremos expostos ás suas inclemências. Perante a sua consumada impotência os espectadores retorcem os seus tediados grunhidos.

Os erros – é fugindo que nos encontramos (sic). Não é o equivoco um dos nossos principais motores?

TEXTO 33

De Alguns Movimentos da Arte

Conceptualismo – simulacro da ideia enquanto ideia, hospitalização neo-platónica de uma pseudo-epistemologia de raiz artística.

Arte povera – snobismo de material enquanto materialismo snob.

Minimalismo – anacronismo da industria como arte, asneiras da diferença da diferença enquanto escala, imbecilidade da repetição enquanto conteúdo.

Minimalismo – piqueniques para intelectuais pequeno-burgueses.

Happenings – saloiada

Prefiro o cheiro a Snoopy que o cheiro a pseudo-Snoopy / o exageradamente querido ao querido com pretensões intelectuais / o ranço do comerciante à etiqueta das calças do galerista – e mesmo assim/ porque não vender uns quadrinhos / pactuar e porque não com os espíritos do esgoto / ver publicitado o inexistente – Me/ ufa ufá!

TEXTO 34

De Gymnasium

1. Nós somos os que transformam a brutalidade, a metáfora rápida que se implanta, que transforma o pantano em bosque, os que detêm um leque de Escalas.
2. E come é fabuloso esse leque: esse Deslize – quanta ciência!
Não é aí que se abriga o músculo, nesse distender e contrair, no uso da força, e na sensibilização às mais subtis carícias.
3. As subterrâneas cores dessa agilidade – se digo força também digo astúcia: a capacidade de estar à altura das catástrofes. Se digo “o subtil” entro na esfera das orquestrações, de um tempo lento, das escalas dementes, dos frisos românticos, dos enterlaços, do condimento exacto.
4. Se caminhamos com toda esta muscularidade como não pode ser o caminho plural. Não efeito de uma metafísica, mas de cintilações de respiração, de curiosidades do caminho, de pequenos atalhos, de regressos súbitos a um ponto do caminho onde algo ficou por explorar, ou esquecido, de um bom sono sobre a estrada.
5. Não há efeitos protéticos: há uma ginástica da co-habitação com os daimones do caminho: os aspectos não são as brumas célticas, ou guerras atrozes, arrastados pela deidade da Indiferença. Nesta manutenção do leque das Escalas somos con-

duzidos pelo Contorno, pelo que vai definindo, desenhando ... haverá algo mais brumoso e indiferente que a verdade?

6. Todo o tipo de extase é acompanhado de uma ginástica. A falta de extase é sempre o desejo do Nada ou do Absoluto, a consideração do prazer através da dor. O extase requer a excitabilidade de uma música, com as ravinas da dissonância (mas o que é uma dissonância?), as orquestrações vindas de pequeninos pontos, as milimétricas melodias.
7. O extase é a excentricidade dos aspectos, a semi-emergência dos códigos.
8. Como tal nada mais estranho ao sentido como direcção e mais próximo do sentido como sensibilização (de “senso”). O sentido está pois no sensibilizar (mas também no mover as tenebrosas carapaças desde que necessários: carapaças momentaneas, abrigos rápidos para pequenos sons.

TEXTO 35

‘Art as Fraud (e) as Fraud (e) - A Arte como Fraude da Arte

1. O Ginásio é um lugar onde estão os nós, onde se combate, onde se ensina a luta.
2. O Ginásio como regresso à sofística?
3. A gymnásia como o que precede a revelação da Verdade (o que é imediatamente anterior ao desocultamento – Platão?).
4. Uma ginástica que des-situa, que torna vago, que hiperrealiza, e que irrealiza.
5. “Segundo Górgias de Leontinos, a luta exige duas virtudes, a audácia e a prudência; a primeira, para encarar o perigo, a segunda para dominar os impulsos dos membros. A palavra assemelha-se à proclamação do aurato, em Olímpia, chamando quem lhe apetece, mas coroando apenas quem deve”. (saber o que ao certo estaria escrito no texto – isto é, que tipo de prudência? – medhestai? De que luta se trata?, etc).
6. Górgias cria um “double bind” relativamente ao ser e ao não- ser que conduz a uma “aporia” resulta da hiperrealização das teses sobre o Ser oriundas de Parménides – Górgias é uma lógica inflexível. Essa hiperrealização conduz a uma hiperrealidade.
7. O que é que isso tem a ver com estas pinturas? Num dos quadros surgem duas citações “Nihil est sine ratione” de Leibnitz o o “Credo Quia absurdum” de Tertuliano. O primeiro é a formulação rigorosa do principio da Razão, o segundo é a formulação do principio da desnecessidade da razão. Um sintetiza a tradição racionalista, o outro, o irracionalismo cristão.
8. Ginásio é a luta, o exercício, de várias teses. Enquanto exercicio desenvolve uma musculação, uma capacidade de produzir “logoi” (ajuntamentos, poses, discursos), ao mesmo tempo que lança o descrédito sobre eles.

9. Será isto o fim dos campos semânticos? Todas as questões se tornam absurdas. Dois homens põem-se a discutir defendendo teses opostas. A meio da conversa a tese torna-se contraditória e a do opositor por necessidade de oposição também se torna contraditória. A contradicção continua a ser sustentável porque ambos se esqueceram do que defendiam inicialmente. Há uma candura, uma ingenuidade do desejo de estar em posição de op-posição.
10. Geralmente tem-se medo de sair de uma oposição para cair numa trivialidade. Dá-se uma revolução quantitativa com a passagem do dois ao três. A dialéctica com sínteses não é uma figura trivial.
11. A trivialidade apenas se realiza como ficção, torna-se absurda, isto é, torna-se uma fraude, mas como fraude dá acesso a uma trapaça no interior da fraude, a uma fraude, à fraude, ao desaparecimento das autenticidades e das fraudes.... Apenas fica algo, (uma musculatura) que introduz, faz aparecer e desaparecer tudo isto.
12. Fica um ginásio e uma gymno-ásia....

TEXTO 36

Métis / Kairos / Enthousiasmous

1. Como pode o tra-jecto ser fundação?
2. O lance no percurso repõe o desvio a partir do obstáculo – a a-porosidade.
3. A aporia é a lisura, a opacidade e compactidão do excessivamente liso.
4. A estaca que detem e retem: a marca colossal. A metafísica é a colossidade de uma lisura.
5. Como escapar à lisura sem a contornar e sem cair na parietalidade?
6. O jogo: Poros / aporos; Odos / Metodos.
7. A metafísica é a Margem: o desvio do Leito – o método exerce-se na linguagem, no acatastrofismo: o tempo morto.
8. Toda a catástrofe supõe uma anacatástrofe – Como se pode pensar a queda sem a emergência, ou a emergência sem a queda?
9. A determinação da Medida é a aventura do meio: do intervalo, do Abismo. Deter a Medida é Mediar.
10. Mediar faz-se como o Escalar (escada/ escala): o Escalar é um re-emergir – retornar das infernais moradias do indefinido, onde se escondem os mais tenebrosos tesouros.
11. O re-torno é a circularidade da circularidade: o arredondamento que faz o polimento.
12. (Nota) pensar o torneamento a partir do re-torno e do contorno (e porque não do entornar ou – como nos propoem a palavra “dé-tour”, do “des-viu”?)
13. O retorno é sair do “mergo”, do mergulho, do abismo, da ruínas, do que absorve, do que engole, do que oculta, do que esconde: a emergência.
14. Como tal, essa emergência é portadora detes vícios viscerais, destas paisagens-esponja.
15. A circularidade da circularidade é como tal descritiva relativamente ao círculo, ao abismo, ao mergulho.
16. A circularidade não é apenas a representação do círculo como redundancia de si mesmo, isto é, como reforço da presença: ela é o des-dobramento do círculo, o desenrolamento, a explicação.

17. O círculo que sai da sua Dobra – do seu vinco antigo.
18. Não há uma duplicação – o Duplicar é o mergir sem emergir – mas uma restituição do Duplo ao Mesmo.
19. O mesmo é a espacialidade: uma demarcação não-excessiva; um relacionamento.
20. O re-laçar do Mesmo está abertos aos Daímones (Heráclito?).
21. O Mesmo laça-se pela sua Diferença enquanto Marca.
22. Os daímones são aqueles cuja presença está no lance: No lançar, no lançado: na jecção! Os que Sondam – Os que Tornam. Uns chamam-lhes deuses, outros “carácter”.
23. A actividade dos Daímones é como tal Sondar – mas os que é sondar: uma Aproximação? O trabalhar com o que está sob a onda (com o vai-vém dos mares? Com as marés?) Uma actividade do Inquirir? A pro-fundidade sem fundamento?
24. O mesmo demarca-se pelo seu geno/genus: pelas inscrições que o programam e o suportam, pela sua porosidade, pelo seu retornar – de-marcação laçante.
25. Que Arké se pode entre-ver no genus: o tronco, a casta, a gente? Ou o ajoelhar-se, a Dobra feita pelo joelho? (genuflexão)
26. O acesso ao Duplo é genuflexivo?
27. O Mesmo vive da sua propriedade e da sua propensão: da Proximidade, da Vizinhaça, de como torneia o co-habitar com os seus daímones, de como faz a proximidade (e a longinquidade / distância) do proprius (do que é mais perto).
28. A propriedade advém forçosamente dum sacrifício? Ou pode advir de uma apelação?
29. A propriedade é uma disposição – é o que dispõe, o que permite, o que dá acesso.
30. De pro-peto. Peto – dirigir-se, procurar atingir (com ou sem ideia de violência ou hostilidade), aproximar-se de. Atirar-se contra; correr sobre ou contra; atacar, acometer, assaltar; ferir; visar; fazer pontaria a. Pedir; pretender; desejar; suplicar. Reclamar, solicitar. Ir procurar, tomar, tirar de.
31. A propriedade é um estar diante de algo que investe, que dota de acção, de poder atacante, que musculariza.
32. A propriedade advém de uma ginástica, de uma secreta (ou não secreta) prática de luta não violenta, com os aspectos dos quais se pretende dávidas – a dávida é um rapto: é o rapto como ginástica, como luta que faz a dávida.
33. Os gregos designavam gymnos como o nú. A nudez, a recondução ao Músculo ,não será o Grau Zero a partir do qual as poses podem emergir?
34. A Nudez opõe-se à compreensão – a Nudez é o Mesmo, o seu próprios, a sua espacialidade.

TEXTO 37

Ginásio – As disciplinas musculares – desde a produção do traço às dietas pneumáticas (ò oriente, ò yoguis). Errância de uma não gramática (de um não- deus), distribuição grammatológica, ou um daimon errática, excessivamente errática, cuja residência é o erro, a não decisão, o “errar próprio do homem” num sentido demoníaco. Poderei chamar como Rilke – ó Anjo (e acrescentaria entre os anjos, aéreo ou subterrâneos que ne co-habitam).

TEXTO 38

« O verbo grego “atleó” quer dizer: combater, lutar, agarrar e levar. Pensado pelos gregos, o Atelético faz periodicamente surgir e reservar-se a tudo o que é luta recíproca. O atlético é o “bélico” heróico, no sentido de “polemos”, o combate que Heráclito pensa como mobilidade em função e em perspectiva da qual deuses e homens, liberdade e servidão ressalvam no esplendor do seu ser. » (Heidegger)

Ginásio é o lugar onde se pratica ginástica. Nesta exposição o que é visível é como tal, o ginásio, o lugar próprio da ginástica. Essa ginástica é uma disciplina pessoal, uma exigência de “boa-forma” física, uma afinação dos músculos, um exercício do exercício (o exercitamento dos exercitos). É na acção de ginastigar que se dá uma superação. Longe de circunscrever esta ginástica a uma disciplina ascética, ela não procura nenhuma finalidade fora de si mesma, dando lugar a alguma displiscência, a uma inconstância estilística, à exploração de situações gimnicas fortuitas.

No entanto esta actividade não se dobra sobre si mesma, nem tende a afirmar a autonomia da exploração das linguagens. O aparecimento do atlético é acompanhado da diversidade das disposições e poses, de uma tranquila guerrilha de posturas e humores. O ginásio revaloriza assim a ideia de sofisma, ao fazer aparecer uma diversidade de discursos, ao re-narrar histórias, ao inventar teses absurdas, ao abandonar-se à paixão da discussão, ao acumular continuamente erros. A ginástica inatala um campo de errância de perpétua fraude da fraude.

O aparecimento de referências marca este simulacro de fraudes – as referências são aquilo que são, o seu súbito aparecimento, o envio a nevoeiros semânticos, a nuvens chinesas, a uma muscularidade difusa. Nessa neblina semântica insinua-se um hiper-realismo grotesco que amplia os pequenos traços, as lacunas, as gargalhadas dos ciclopes e faunos que povoam os arredores do Tártaro. O hiperrealismo é o desejo de uma hiperrealização.

A hiper-realização é uma acumulação de resultados, o prazer (gymnico) de os ampliar, de os tornar colossais. Define-se aí uma única claridade estilística, o estilo é o colono (columna) e o colosso. O estilo é a colossália.

Esta colossália é a terra que se estende para além das colunas de Hércules (do herculeo stylo), a zona onde habita o que sustenta, o ingénuo atlas. A colossália é também a contiguidade, a continentalidade, no interior do atlético. Esta exposição é como um mapa de uma gymnásia. Gymnásia é também, na terminologia platónica, o exercício que procede a desocultação, a emergência, “o que ressalta no esplendor do seu ser”.

Gymnásia é aquilo que me indica pelos seus orientes as direcções através das quais me posso mover, que me situa frente ao grande astro matinal e à aurora cor de safira. A luz que é trabalhada na pintura surge sempre a oriente. Gymnásia é a luz nudez (gymniedade) e o combate na aurora (“de róseos dedos”).

TEXTO 39

Uma Teoria Homeostética

Essa teoria está definida no triângulo Méti / Kairos / Entousiasmous.

A articulação dos três termos foi fortuita, no entanto cada termo ao articular-se ao outro define uma disposição que tem sentido na prática artística homeostética – como todas as teorias, esta é demagógica. Assim, o clima que a constitui foi uma mera disposição, a aceitação do lance (da jecção). O triângulo não constitui assim um objecto, mas apenas a interacção entre o que cada um dos termos vai concedendo, as redes que vai desenvolvendo como modelo. Nada é claro: trata-se sempre de aproximações fortuitas. Ao contrário da outra teoria homeostética, a teoria do ângulo recto, do 6 igual a Zero, não há fundo a partir do qual se possa articular uma pragmática. O efeito desta teoria é a sua mania, o seu carácter obsessivo, o seu permanente regresso, a sua viciosidade.

O conceito Entousiasmous surge no seio dos diálogos socráticos como oposição à com-pre-hensão. A compreensão é o que detém aquilo que é anterior aos ruídos pânticos, aos gritos, às catástrofes. A compreensão é pois o estar na posse do Fundo, da arké, do que governa as catástrofes (elas são simulacros). A compreensão é aquilo que leva ao modelo. O Entousiasmo recusa essa detenção atemporal: é a própria emersão no pânico, nos ruídos pânticos. “ Je reconnus donc bientôt que ce n'est pas la raison qui dirige le poète, mais une inspiration naturelle, un entousiasme semblable à celui qui transporte les devins et ceux qui prédisent l'avenir; ils disent tous de fort belles choses, mais ils ne comprennent rien à ce qu'ils disent ” (Sócrates)

A questão que Sócrates põe é a questão já abordada anteriormente, da relação com o código: “sei o que significa, mas não sei o que significa”. Aparentemente há uma distinção a fazer: aqui o artista detém um código, faz o uso de um código, mas não trabalha no plano semântico em profundidade, há um jogo instintivo na superfície da linguagem, um jogo que traz o que há de mais fundo nessa linguagem: o seu pânico. A linguagem é o abrigo contra o pânico, é a domesticação das interjeições do corpo, da sua afectividade. Como tal a linguagem remete-se a si mesma, vive dentro da sua capacidade de codificar, de fazer proliferar as paralogias, os enormes labirintos. Esse acto é um acto de fronteira, um ziguezague entre essa superfície (pele) da linguagem, que por vezes lhe é exterior (extática) pelas pequenas emersões no pânico. As analogias com a pre-dicção (o que é anterior ao dizer) levam a contrapor a ideia da compreensão como do plano da linguagem, e a pensar a linguagem como o que se subtrai às catástrofes, etc.

A analogia do entousiasmo é feita geralmente com a possessão xamânica, uma possessão voluntária, deliberada, isto é, trata-se de uma possessão que possui as suas próprias defesas, que sabe usar o seu “daimon” (ou os seus “daimons”) sem deixar que outros se instalem ou o atormentem. Este “daimom” é aquilo que no manifesto homeostético se chamou “génio”: “o homeostético é um animal sábio e absoluto consciente do seu génio”: este génio errante, habitante dos bosques, é o que faz o “ingénio” (o engenho, a ingenuidade). Este engenho / ingenuidade é aquilo a que chamamos “Méti”, a poliméti de Ulisses, o pensamento móvel do caçador e do aventureiro, ao mesmo tempo, candura e astúcia.

A méti é o que invoca os entusiasmos, os leva até certo ponto, faz os retrocessos, que dispõe as situações (Cairos), que provoca as predições, que propõem as estratégias. Como tal a méti é sobretudo de ordem pragmática e não de ordem metódica, não é

o meta-odos que interessa, mas apenas o “odos” (o caminho). Devido à sua acção predictiva, a Métis vincula e desvincula as pregnâncias.

“Porquoi la métis apparait-elle ainsi multiple (pantoie), bigarrée (poikilé), ondoyante (aiolé)? Parce qu’elle a pour champ d’application le monde du mouvant, du multiple, de l’ambigu. Elle porte sur des réalités fluides, qui ne cessent jamais de se modifier et qui réunissent en elles, à chaque moment, des aspects contraires, des forces opposées. Pour saisir le Kairos fugace, la métis devait se faire plus rapide que lui. Pour dominer une situation changeante et contrastée, elle doit se faire plus souple, plus ondoyante, plus polymorfe que l’écoulement du temps: il lui faut sans cesse s’adapter à la succession des événements, se plier à l’impervu des circonstances pour mieux réaliser le projet qu’elle a conçu; ainsi l’homme de barre ruse avec le vent pour mener, en dépit de lui, le navire à bon port. Pour le Grec, seul le même agit sur le même. La victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses rendent presque insaisissables, ne peut être obtenue que par un surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation” (Detienne e Vernant)

Na métis há a sublinhar a importância dos aspectos contrários (já explicados pelo termo “ingénio”) e a sua articulação com o Kairós. Torna-se engraçado fazer esta citação quando a escolha dos termos para o triângulo foi quase arbitrária e ainda não possuía este texto (apenas uma referência à metis no artigo da Einaudi).

O aparecimento de Kairós numa pintura minha, encontra-se associado a *Stimmung* (dis-posição, à música de Stokhausen), e era uma espécie de divindade numa série de cosmogonias (seguindo a mitologia grega): a única coisa que eu sabia sobre Kairós é que este era definido como “a ocasião propícia”.

Kairós serve para distinguir no tempo, através da interpretação de sinais, o melhor momento de acção. Mas também serve para pensar o tempo como propício, como permanentemente propício, para o qual há que inventar aplicações para essa propriedade.

“O problema dos que esperam – São precisos muitos casos de sorte e muitas coisas incalculáveis para que um homem superior, em que dorme a solução de um problema, chegue ainda a tempo para agir – “à explosão”, como se poderia dizer.

Em geral, tal não acontece, e em todos os recantos da Terra há ainda os que esperam, que mal sabem em que sentido esperam, mas também ainda menos sabem que esperam em vão. Por vezes, também, chega tarde de mais o toque de alvorada, aquele acaso que dá licença para agir – acontece quando a melhor juventude e força de agir estão gastas pelo estar-se sentado; e quantos não descobriram, com susto, ao levantarem-se sobressaltados, que tinham os membros dormentes e o espírito já pesado demais!

“É tarde de mais”, disse, tornado descrente de si próprio e, agora, inútil para sempre. Será que no reino do génio, o “Rafael sem mãos”, entendida a palavra no sentido mais lato, não é talvez excepção, mas a regra? O génio talvez não seja tão raro: mas são-no as quinhentas mãos que são precisas para tiranizar o “kairós”, “o tempo oportuno” para agarrar o acaso pelos cabelos! (Nietzsche).

A inversão do método é adequar a métis para a constância do kairós, para a representação do “aion” como kairós.

Como pode isto relacionar-se com as artes “primitivas”?

Em primeiro lugar lembro um filme documental “La chasse au Lion à L’arc” em que a concepção de Kairós estava presente: os caçadores teriam de estar na posse de um tempo propício para que a caça se pudesse efectuar, senão os riscos seriam enormes:: para tal os caçadores recorriam a adivinhos que lhes indicariam se tal tempo era ou não propício, ou se deveriam aguardar. No mesmo filme, o leão é dotado de uma métis, assim como o caçador. Para caçar não basta a técnica ou uma valentia, é necessário também possuir uma astúcia. Quando o leão é morto, é-lhe pedido que o seu “daimon” não perturbe os pensamentos dos caçadores, que ele não os persiga no seu sono, etc. O entusiasmo está já relacionado (através de Sócrates) com a possessão xamânica. Podemos fazê-lo repetir a mesma tese: “Pois os épicos, os bons poetas, não fazem os seus poemas por efeito da Técnica, mas por serem inspirados por um deus que os possui. Se soubessem falar acertadamente de um assunto mediante uma Técnica, também saberiam falar de todos os outros; se a divindade lhes tira a razão e os toma por ministros, assim como aos adivinhos e aos profetas, é para nos ensinar, a nós ouvintes, que não são eles que dizem coisas tão valiosas – desapossados como estão da razão – mas sem a divindade que por seu intermédio se nos faz ouvir”.

Outro dos planos em que poderei situar algumas “analogias” com o primitivismo, é no plano da ornamentalidade, se esta não encontrasse inúmeros exemplos dentro do conjunto de obras de arte que se subtraem a essa designação.

TEXTO 40

Kairos e Paradoxo

Se Kairos tem uma essência ela é o Adjectivo.

O Adjectivo é aquilo-que-apresenta, o que emerge do Apeiron. E por isso a via que conduz à Representação.

O que é próprio da representação é o Nome, o como ela se dá, o seu dizer é o Verbo. Toda a saída de um fundo repousa em Kairos guiado pelo Enthousiasmo cego, que faz repetir, que faz a passagem do Sendo ao Ser, pelo Verbo caminhando no Adjectivo.

Perante esta velha tese pergunta-se: como se opera o Retorno? Como se faz o recolhimento?

Kairos é um estar-lá, é um local de passagem.

Também se pode dizer que estamos condenados ao Fundo, que nos afundamos, pelo Tempo na Morte. Traduzindo: que o Recolhimento é feito pelo Verbo no Nome.

Os Nomes são mortais: morrem e fazem morrer, são um morrendo.

O Verbo é a performance, e repousa na competência que a solicita: tanto pode ser a tecnicidade do Dispensar como do Recolher.

A competência é Moira, o destino que conduz ao Destino.

O destino que conduz ao Destino solicita (ou requer) a tecnicidade falante do Recolher /Dispensar e vice-versa.

A diferença de destinos faz a Diferença entre performance e competência. O “destino” está contido na performance e por ela é legível. Enquanto o “Destino” é absoluta-

mente Outro, o impensável, um lugar que se aparenta com o Fundo. Ou de outra forma ele só não é o Fundo porque se subtrai ao seu lugar (topos). O Destino é a utopia do Fundo, assim como o Fundo é a “razão” do Destino.

Assim: o Verbo é solicitado pelo destino que conduz à Utopia do Fundo (Apeiron), isto é, para o seu Duplo, para os Nomes.

Sendo os Nomes a Imaterialidade e a única possibilidade de Materialidade.

O que são paradoxos.

Ou melhor, a solicitação do Paradoxo, o chamamento, a apelação, o entusiasmo.

Assim Kairos (ou o Adjectivo) é o Enthousiasmo pelo Paradoxo. Pela Utopia dos Topos, e pela topia do Utópico.

Ou ainda: um ser possuidor-realizador-possuído-realizante do Paradoxo. Paradoxo este que só se pode constituir na Via em que existir Doxa. Isto é a Doxa, a atomização do Adjectivo.

Repetindo: A Doxa é o Enthousiasmo pelo Paradoxo, e o Paradoxo é o Enthousiasmo pela Doxa: “Doxa est in Paradoxa. Paradoxa est in Doxa”.

Esta frase é o Adjectivo desatomizado, em expansão- contracção no Recolhimento Dispensante. O único caminho de Aleteia. Todos os outros são proibidos.

Caminho (Kairos) há só um. No entanto temos o direito à pluralidade, isto é pelo que Moira requisitar do Verbo. A pluralidade (a sua ilusão) é pois a tecnicidade do “destino”, pelos estratagemas que o Ethos acolhe, isto é, os daimons pelos quais se é possuído. No daimon está a Diferença.



