

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

*O Rasto, o Indício, o Vestígio, como Fontes de Criação Artística*

**Ernesto Jorge Ferreira Ceriz**

**Relatório para a obtenção do grau de Mestre em  
Comunicação, Cultura e Artes  
(Especialização em Estudos de Imagem)**

**Trabalho efetuado sob a orientação de:  
Prof. Doutor António Pedro Cabral dos Santos  
Prof. Doutor Fernando Sampaio Martins Amaro**

**2015**



**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

*O Rasto, o Indício, o Vestígio, como Fontes de Criação Artística*

**Ernesto Jorge Ferreira Ceriz**

**Relatório para a obtenção do grau de Mestre em  
Comunicação, Cultura e Artes  
(Especialização em Estudos de Imagem)**



**Declaro ser o autor deste trabalho que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.**

**Ernesto Ceriz**

**A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.**



**Às minhas filhas Sara e Raquel**



## **Agradecimentos**

**Ao corpo docente do Curso de Artes Visuais bem como do Mestrado em Comunicação Cultura e Artes da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade do Algarve que, qual guia, nos abriu o caminho, facultando-nos conhecimento sem o qual não seria possível este trabalho.**



## **Resumo**

O presente trabalho decorre de uma pesquisa sobre como a noção de Rasto se corporizou como fonte da nossa criação da imagem. O Rasto, enquanto vestígio de corpo ausente, apela ao nosso imaginário, conduzindo-nos a um processo de conversão desse sinal, o Rasto, em expressão artística por meio da imagem.

Coincidente com a noção de indício ou de vestígio, nele se concentrou a nossa atenção, tornando-se no nosso próprio processo criativo do qual resultou matéria que veio a tomar a forma de séries e a que atribuímos as denominações de “Azuis”, “Sudários” e “Sonares”.

Palavras-chave: rasto, indício, vestígio, vazio, ausente.

## **Abstract**

The present work is the result of an academic research on how the notion of Trace embodied itself as the source of our image creation. The Trace, as a vestige of the absent body, appeals to our imagination, leading us through the conversion process of the signal, the Trace, into an artistic expression through the image. As it coincides with the notion of mark or vestige, it focused our attention and transformed itself into our own creative process from which resulted as substance, taking form as series that we've named “Blue”, “Shrouds” and “Sonars”.  
Keywords: trace, mark, vestige, empty, absent.



# Índice

Introdução.....	13
Capítulo 1	
1.1 O Moderno e o Contemporâneo .....	17
1.2 O rasto como fonte de criação.....	30
1.3 A presença do Sublime .....	32
1.4 Influências .....	34
1.5 O estado da arte em nós.....	41
Capítulo 2 Os Azuis.....	46
2.1 O processo – O pigmento .....	48
2.2 O processo – O suporte .....	49
2.3 O processo – A textura. ....	49
2.4 O processo – A janela .....	51
2.5 O processo – O fresco .....	52
2.6 O processo – Vertical/Horizontal .....	53
2.7 O processo – Um segundo quadro .....	54
2.8 O processo – A série.....	55
Imagens dos Azuis .....	58
Capítulo 3 Os Sonares .....	66
3.1 O processo – Primeiro passo .....	66
3.2 O processo – Segundo passo .....	70
3.3 O processo – Terceiro passo .....	71
Imagens dos Sonares.....	73
Capítulo 4 Os Sudários .....	85
4.1 O processo – A transferência .....	89
4.2 O processo – A revelação .....	90
4.3 O processo – A viagem.....	91
4.4 O processo – A memória .....	92
Imagens dos Sudários.....	96
Capítulo 5 A exposição .....	102
Imagens da Exposição .....	105
Conclusão	
1 – Estabelecer ligações .....	112
2 – A verdadeira fonte .....	114
3 – Da arte parietal .....	115
4 – Aproximações e recuos .....	116
5 – Transições .....	120
Bibliografia .....	122
Índice de imagens .....	124



## *O Rasto, o Indício, o Vestígio, como Fontes de Criação Artística*

### Introdução

Abordar a criação artística é, sem dúvida, entrar num território de contornos imprevisíveis que se diluem num horizonte sem limites, mas cabe-nos a coragem de ancorar a nossa relação com a imagem artística visando “algo” que, ao longo dos tempos, se foi manifestando enquanto matéria sensível e passível de ser trabalhada, de algum modo estável e conscientemente.

A produção da Imagem Visual Artística, a tal matéria estável de que falamos, resulta, no nosso caso, de um certo trabalho de depuração do nosso léxico visual, fruto da necessidade sentida de a separar da banalidade que impera sobre a produção da imagem na nossa Era, uma espécie de imagem-detrito, de vertiginosa proliferação, e que mereceu de Walter Benjamin<sup>1</sup>, no seu texto *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), um profético alerta, já que antecipou largamente este fenómeno.

Daniel Boorstin<sup>2</sup> (1914-2004), na sua obra *The Image* (1962), muito antes ainda do aparecimento das atuais tecnologias de comunicação, as quais vieram, essas sim, a acelerar vertiginosamente a reprodução da imagem, já utilizava o termo “cancro social” para caracterizar, justamente, a proliferação dessa imagem como obsessão, em estado crescente, que precipita o homem numa tendência para a passividade e “abulia crítica” (R. Huyghe, 1986, p. 10).

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin (Berlim, 1892 – Portbou, 1940) – Foi um ensaísta, crítico literário, filósofo e sociólogo alemão de origem judaica. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi inspirado pela teoria marxista. Dando um contributo original para a teoria estética escreveu, em 1936, a sua obra mais conhecida: *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*.

<sup>2</sup> Daniel Boorstin (Atlanta, 1914 – Washington, 2004) – Foi um historiador, professor da Universidade de Chicago, advogado e escritor norte-americano. Foi diretor da Biblioteca do Congresso Americano entre 1975 e 1987. Uma das suas obras mais importantes é o livro *The Image*, (A Imagem), no qual trata da influência dos media no comportamento social.

É pois num exercício de recusa dessa imagem “banal”, que todos os dias desaba sobre nós, ameaçando toldar-nos o olhar e o pensamento, que procuramos criar uma outra imagem, acreditando nós que seja no processo da arte que ela pode contrariar essa banalização. Que essa outra imagem seja capaz de, em vez de empobrecer o mundo e de o estereotipar, o enriqueça, é o nosso mais profundo desígnio. Assim, em vez da imagem invasiva, essa imagem muito difundida pelos média, que tende a entorpecer as nossas faculdades críticas, procuramos a imagem numa outra aceção e de uma forma que seja capaz de despertar em nós percepções que nos retirem desse estado de anestesia para que somos conduzidos.

É nosso propósito também que esta imagem seja capaz de se constituir, pela sua disponibilidade e quietude, numa autêntica via de acesso a um estado contemplativo que nos retire da dependência e da insatisfação decorrentes da imagem veiculada pelos média e que é, em grande parte, febril, inquieta e insana.

O que em essência se nos propôs como matéria de trabalho e de investigação foi a noção de rasto-vestígio-indício como fontes de criação artística. A noção de rasto coincide com a de indício ou vestígio e surgiu-nos no decurso dos trabalhos que fomos produzindo ao longo da licenciatura, nos quais se identificavam determinadas características que, ao repetirem-se, os relacionavam também entre si, constituindo-se, pois, como possível sinal identitário.

Pareceu-nos, deste modo, que as obras derivavam desse conceito de indício, ou de rasto, pois muito embora nelas se manifestasse matéria que lhes dava substância, ao mesmo tempo se sentia ser essa matéria coisa apenas residual, daí resultando o entendimento de que o que produzíamos era um objeto parcial, indiciando portanto que algo ficava de fora dele.

Face a esta percepção, foi à sua luz que decidimos desenvolver o nosso trabalho de um modo mais consciente. Partindo desta delimitação, apesar disso, o trabalho que evocamos não poderia deixar de assentar numa ampla liberdade sem a qual não seria possível o ato criativo. Procurámos, desta forma, um funcional ajustamento do trabalho ao problema que se nos impôs como alvo da nossa investigação - o rasto - como processo fundamental no ato criativo.

O rasto, como vestígio de corpo ausente, pede que lhe reconstituamos a presença. Nesse imperativo, forçamos a nossa imaginação: um pequeno traço, uma breve marca, um ligeiro rasto são, para nós, o arquétipo de uma presença-ausência e é dele que resulta a nossa pulsão de fazer a imagem.

Neste processo, a nossa ação decorre sobretudo daquilo que, não sendo premeditado, escapando ao controlo da nossa consciência, se afirma como coisa nova, pois, como nos diz René Huyge em *O poder da imagem* (1986):

Criar exige um ímpeto mais simples e mais puro. Se pretendêssemos elaborar uma doutrina do movimento, tendo o cuidado de a aplicar dedutivamente, arriscar-nos-íamos, antes de começarmos a caminhar, a tropeçar a cada passo. (p.11)

O conceito de rasto alberga, também, a possibilidade de abrir caminho, forçando-nos a sair de um contexto em busca de outro. Nesta mobilidade, estabelecemos linhas de comunicação entre múltiplos territórios os quais, ao confluír, se pretende que adquiram significado imagético.

Neste procedimento, podendo o caminho tornar-se circular, corremos o risco de, a cada momento, regressarmos ao ponto de partida. Porém, tendo como nosso aliado o acaso, elemento este de particular indefinição, procuramos a ele estar atentos aceitando-o como interventor privilegiado o qual, quebrando o fluxo de continuidade, nos pode abrir novos caminhos.

Procurámos também, se tal nos foi possível, fugir ao primado da ideia, à tirania do pensamento, deixando que parte da nossa energia se transferisse para o corpo, para o gesto, deixando que fosse ele a falar por si. Lidamos também com o Tempo, aquilo que nos fica sempre para trás e que, à semelhança do grito lançado na montanha, produz o eco que se multiplica e se desvanece até se perder no silêncio.

O homem sabe muito bem que tudo lhe escapa, não só os bens materiais, cuja posse julgou assegurar, mas também os sentimentos, as alegrias, as exaltações onde pensou descobrir-se a si próprio e que se abolem com o minuto que lhes deu a vida. E eis que pela arte o homem sente que domina e detém enfim o poder de imobilizar e conservar, não só o que viu à sua volta, mas também o que viveu dentro de si. (Huyge, 1986, p. 13)

É pois nessa dinâmica, no intervalo que se estabelece entre o grito e o seu eco, entre a presença e a ausência, que se desenvolve o nosso trabalho, procurando nele inserir as nossas cognições, as nossas emoções e os nossos afetos.

A ausência do ser é o que o rasto nos propõe; e, no entanto, esse ser, esse corpo, pelo sinal, pelo indício que deixou, permite-nos que, como num ato de leitura, o reconstituamos pela imagem. É pois, o rasto, uma escrita que há que decifrar. O que nos move, porém, ao invés da Arqueologia, que pretende encontrar no fragmento um sentido

na coerência do corpo reunido é, em vez disso, na posse do fragmento, respeitar-lhe a integridade e com ele construir uma singularidade.

A noção de Rasto funciona pois como a ideação da qual dimana o nosso ato criativo. Dele resultou a produção de um corpo de trabalho que se expressou sob três conjuntos de formas as quais, por recolheram significados diferentes, assumiram a qualidade de séries a que atribuímos as designações de Azuis, de Sonares e de Sudários.

## Cap. 1

### 1.1 O Moderno e o Contemporâneo

As reflexões que expomos em seguida vão no sentido de procurarmos contextualizar o nosso trabalho de modo a podermos situá-lo no tempo, o qual, sendo o nosso tempo, comporta, todavia, também a memória de um outro tempo que ficou para trás. Servindo-nos do pensamento de certos autores como referência, eles contribuirão para o balizamento desse tempo, facilitando-nos o acesso a uma possível compreensão do nosso próprio processo artístico.

As origens da modernidade podem estabelecer-se, segundo alguns autores, no fim da Idade Média. Cientes, contudo, que ao longo da História nos confrontamos com diversas modernidades, é no alvor do Renascimento que, ao se desencadearem certos fenómenos – a deslocação de uma visão heliocêntrica para uma visão geocêntrica, do teocentrismo para o antropocentrismo e a descoberta do “Novo Mundo”, entre outras causalidades – se irá assistir à irrupção de algo de novo que terá consequências nos séculos seguintes.

Se é verdade que, para Jürgen Habermas,<sup>3</sup> filósofo e sociólogo alemão, a perda da crença é uma das características inerentes à modernidade, pensamento este contido na sua obra *O Discurso Filosófico da Modernidade* (1990), então o Homem, num caminho de afastamento da tradição e da crença, assumindo, como uma renovação contínua, a cisão que os novos tempos levaram a cabo com o passado, estabelecerá na razão iluminista as leis porque se irá reger parte substancial da civilização que surgirá com a revolução industrial. Assim, e de acordo com o pensamento de Habermas, presente na obra referida,

[...]A era moderna gira primordialmente sob o signo da liberdade subjetiva. [...] Neste processo, as esferas nas quais o indivíduo conduz a sua vida enquanto *bourgeois*, *citoyen* e *homme* vão-se apartando e autonomizando cada vez mais. No entanto, essas mesmas separações e autonomizações que, do ponto de vista da filosofia da história, desbravavam

---

<sup>3</sup> Jürgen Habermas (Düsseldorf, 1929) – Filósofo e sociólogo alemão que participa da tradição da teoria crítica e do pragmatismo, sendo considerado um dos mais importantes intelectuais contemporâneos. Associado à Escola de Frankfurt, tendo sido assistente de Theodor Adorno, cooperando com este na crítica ao positivismo lógico, Habermas é também conhecido pelo seu trabalho sobre a modernidade.

caminho para a emancipação de dependências ancestrais, são simultaneamente experienciadas como abstração, como alienação perante a totalidade de um contexto ético de vida. Tempos houve em que a religião foi o selo inviolável apostado a esta totalidade. (p.89)

Será então na grande cidade moderna que irão surgir, num progressivo afastamento da natureza, os alvares do modernismo na arte, gerando, como consequência, uma infinidade de modos de entender e de fazer artístico. A descoberta da fotografia, cujo mérito é pertença conjunta de Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851) e de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), vem nesta senda de descoberta e de inovação técnica, que são as características dominantes desta nova era. A vista obtida da janela do laboratório de Joseph Niépce, uma heliogravura de 1826, é considerado o primeiro objeto reconhecidamente fotográfico. Essa imagem, com a sua imprecisão, composta mais de vazio do que de cheio, com os seus pontos a negro intervalados por espaços em branco, afigura-se-nos como uma espécie de impressão que, à semelhança do Sudário, nos revela algo que nos transcende. Constitui-se pois, para nós, esta imagem, no limiar de um novo modo de ver e de pensar o mundo. Por isso, e também porque simboliza uma rutura com o modo antigo e tradicional da produção da imagem, ela lança-nos, ainda hoje, num estado de perplexidade pois nela vemos, simultaneamente, a realidade e o seu fantasma.

A fotografia, ao estabelecer-se como fenómeno novo, de carácter essencialmente técnico no seu início, iria exercer uma profunda influência no rumo da pintura, forçando o surgimento de novas correntes artísticas, de entre as quais se viria a destacar o Impressionismo. Terá sido pois, da percepção mais ou menos consciente deste fenómeno, que nasceram diferentes entendimentos e diferentes soluções para prosseguir o caminho da produção da imagem artística. A pintura iniciaria, assim, um lento mas progressivo distanciamento do seu carácter imitativo, mimético, de representação por cópia do objeto, que fora, quase sempre, como que a sua condição natural. Contudo, já depois de a fotografia se ter consolidado na evidência da sua superior eficácia mimética face à pintura, esta persistiu no seu carácter ilusionista, enaltecendo agora características que faltavam à fotografia de então, em especial a cor.

A propósito da condição mimética da pintura, George Steiner (Paris, 1929), crítico literário e professor na Universidade de Cambridge, no seu texto *Presenças Reais* (1993), levanta uma série de questões sobre este assunto:

[...] a conceção mimética, a *imitatio mundi* como instinto, deixa muita coisa por explicar. Uma vez dado o mundo, porquê a ficção e a arte de segunda mão? Se a *mimesis* é a força

necessária e suficiente, porque não é então a fidelidade em termos de reprodução o auge do mérito estético? Porque é que não aspiram todas as invenções formais sem exceção a uma condição de inocência fotográfica? (p.82)

Terá sido também como fuga a essa inocência fotográfica que o Impressionismo se revelou e se estabeleceu, constituindo-se em momento inaugural de uma nova atitude face à questão do mimético. Tal facto vem dar razão à questão levantada por Steiner ao questionar se, afinal, o objetivo mimético da arte não era senão um falso objetivo.

Francis Bacon (1909-1992), pintor figurativo anglo-irlandês, cuja pintura se caracteriza pela distorção audaz e grotesca que confere à figura humana, em entrevista contida na obra de Herschel B. Chipp (1913-1992), historiador de arte e especialista em arte moderna, *Teorias da Arte Moderna* (1999), põe a mesma questão da seguinte forma:

Uma coisa que nunca foi realmente esclarecida é como a fotografia modificou completamente a pintura figurativa. Acho que Velasquez acreditava estar registando a corte daquela época e certas pessoas daquela época. Mas um artista realmente bom seria hoje obrigado a fazer da mesma situação um jogo. Ele sabe que tais coisas podem ser registadas num filme [película fotográfica]; por isso, esse aspeto da sua atividade foi transferido para outro meio. (p. 634)

Giulio Carlo Argan,<sup>4</sup> na sua obra *Arte Moderna* (1996), reflete também sobre a atitude dos artistas face ao aparecimento da fotografia. Segundo ele, essa atitude teria seguido dois caminhos, duas soluções. A primeira consistiria na evitação do problema fotográfico e na sustentação da ideia de que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico; pensamento que foi em parte defendido por Baudelaire<sup>5</sup> (1821-1867) e pelas correntes simbolistas.

Em artigo intitulado *O Público Moderno e a Fotografia*, dirigido em forma de carta ao Diretor da Revue Française, sobre o *Salon* de 1859, Charles Baudelaire manifesta as suas reservas quanto ao fenómeno fotográfico da seguinte forma:

[...] Dia a dia, a arte perde o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. Entretanto, é uma felicidade sonhar, é uma glória exprimir o que se sonha; mas, o que direi? Você ainda conhece essa felicidade? Afirmará o observador de boa-fé que a invasão

---

<sup>4</sup> Giulio Carlo Argan (1909-1992) - Historiador, crítico e ensaísta italiano provém de uma escola que procura o sentido da arte na sua história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos. Argan levou essa orientação até às últimas consequências: se a arte é um fenómeno histórico, não há garantia de que ela seja eterna.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire (Paris 1821-1867) – Poeta e teórico da arte francesa, é considerado um dos precursores do Simbolismo e reconhecido como o fundador do Modernismo na poesia, tendo influenciado profundamente as artes plásticas do século XIX.

da fotografia e a grande loucura industrial não estejam ligados a esse resultado deplorável?

A segunda solução, segundo Carlo Argan, estabeleceu-se no reconhecimento de que o problema fotográfico existia e era um problema da esfera da visão, que só podia ser resolvido pela definição clara da distinção entre as funções que são próprias da imagem pictórica e da imagem fotográfica; é a tese dos realistas e dos impressionistas. (p.79)

De certa maneira, mais do que antagonismo, parece-nos que a fotografia e a pintura estabeleceram, por algum tempo, uma relação de boa vizinhança. Recorde-se que o movimento artístico Pré-Rafaelita<sup>6</sup>, fundado em Inglaterra em 1848 por Dante Gabriel Rossetti, entre outros, portanto já em plena era da fotografia, não rejeita e antes exalta a representação realista, mimética, o mesmo sucedendo em França, com o Grupo de Barbizon<sup>7</sup>, surgido pelos anos de 1820, que acolheu diversas gerações de artistas até aos anos 1850 e que viria a dar origem ao movimento impressionista.

A fotografia, sendo pois contemporânea daqueles dois movimentos pictóricos, não desapossou nenhum deles da tradição representativa mimética. Nadar<sup>8</sup> (1820-1910), por exemplo, fotógrafo célebre e amigo dos impressionistas, acolheu sem preconceitos e no seu próprio estúdio, a primeira exposição daquele movimento, em 1874.

Regressando ao pensamento de Baudelaire, inicialmente adverso à inovação técnica que era então a fotografia, ele virá a reconhecê-la, no entanto, como fenómeno moderno, integrando-a e aceitando-a, pouco a pouco, como particularidade de uma nova era, a do Modernismo.

Quase um século depois de Baudelaire ter pressentido esse novo tempo que então se inaugurava, Clement Greenberg<sup>9</sup> (1909-1994), filósofo e crítico de arte, com uma

---

<sup>6</sup> Pré-Rafaelitas – Grupo artístico surgido em 1848 em Inglaterra, como reação à arte académica inglesa a qual seguia os moldes clássicos do Renascimento. Organizado ao modo de uma confraria medieval, e inseridos no espírito revivalista romântico da época, os artistas pré-rafaelitas desejavam devolver à arte a sua pureza e honestidade inicial que consideravam ter existido na arte medieval do Gótico final e Renascimento inicial, anterior a Rafael, o qual tanto influenciara a academia inglesa e, por isso mesmo, por eles criticado. William Hunt e John Millais foram dois artistas proeminentes deste movimento.

<sup>7</sup> Escola de Barbizon- Deve o nome à pequena povoação de Barbizon, junto ao bosque de Fontainebleau, nos arredores de Paris. Inserindo-se no naturalismo e no realismo e afastando-se do Romantismo, rejeitando a civilização urbana, é na natureza que os pintores incidem a atenção, procurando analisá-la e representá-la fielmente, recusando a visão da natureza romântica, historicista e académica. Trabalhando ao ar livre, integrará várias gerações de artistas, desde Theodor Rousseau, Corot, Courbet, até aos impressionistas Monet, Sisley e Renoir.

<sup>8</sup> Nadar- Pseudónimo de Gaspar-Félix Tournachon, foi um fotógrafo notável e também caricaturista e jornalista francês. Tendo sobrevoado Paris num balão de ar quente, tornou-se a primeira pessoa a tirar fotografias aéreas.

<sup>9</sup> Clement Greenberg (N. Iorque 1909-1994) foi um influente crítico de arte dos Estados Unidos. Ligado ao Modernismo contribuiu decisivamente para que a arte que se produziu naquele país a seguir à segunda

possibilidade de visão retrospectiva que até então não fora possível, irá reequacionar e redefinir aquilo em que teria, na sua opinião, consistido o Modernismo. Assim, Greenberg reconhece no Modernismo determinadas características que estabelecem uma mudança radical face às épocas anteriores, consistindo elas numa rutura declarada com a tradição, mas sendo essa rutura, de acordo com o autor, de carácter essencialmente técnico. Até então, e de acordo com a tradição, a pintura procurara dissimular, com as suas técnicas, (os esfumados, os esbatidos, as velaturas), a própria matéria de que a pintura era feita: a tinta e a tela na planura do quadro.

De acordo com o pensamento de Greenberg, expresso no seu ensaio *Pintura Modernista*, publicado pela primeira vez em 1958 na revista Art News, os impressionistas teriam sido os primeiros a recusar o carácter dissimulatório com que a pintura procurara, desde sempre, iludir a sua materialidade uma vez que, ao abandonarem as técnicas de dissimulação, os impressionistas evidenciaram a própria matéria de que a pintura é feita. (1997, p.102).

Assim, segundo Clement Greenberg, o realismo e o naturalismo haviam dissimulado os meios com que é feita a arte, usando a arte para ocultar a arte; em contrapartida, o modernismo teria usado a arte e os meios com que é feita, para chamar a atenção para a arte. Por nos merecer especial atenção o pensamento de Greenberg, pelo entendimento que ele nos proporciona sobre o fenómeno do Modernismo, dele transcrevemos o seguinte trecho do já referido ensaio *Pintura Modernista*:

[...] os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas – tinham sido tratados pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. (p.102)

É pois nas pinturas de Manet (1832-1883), que Greenberg reconhece a primeira atitude claramente modernista “em virtude da franqueza com que declaravam a planura das superfícies [telas] em que estavam pintadas.” (*Ibidem*)

Greenberg reclamará pois, como característica dominante do modernismo, um certo “purismo” que separaria as artes segundo as suas principais características, (a condição plana e bidimensional na pintura, a tridimensionalidade e o volume na escultura)

---

guerra mundial fosse considerada a verdadeira vanguarda moderna, relegando para segundo plano a arte europeia de então.

e seria no exercício consciente dessas qualidades que se desenvolveria o seu sucesso, numa atitude autocrítica semelhante à que Kant<sup>10</sup> propôs no campo da filosofia:

Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista. (Greenberg, p. 101)

Deste modo, na visão de Greenberg, a essência do modernismo residiria num certo purismo, no uso dos métodos estritamente característicos de cada disciplina, da pintura, da escultura, para refletir sobre essa mesma disciplina, para a criticar, de modo a vinculá-la mais firmemente à sua área de competência.

Porém, já em 1911 Kandinsky<sup>11</sup> (1866-1944), numa procura de uma síntese entre a inteligência e a emotividade, assinalava, na sua obra *Do espiritual na arte* (1998), essa atitude purista que se constatava então no Modernismo: “Lentamente, as várias artes tornam-se capazes de transmitir o que lhes é próprio, e através dos meios que cada uma delas exclusivamente possui.” (p.49) E acrescentava, tal como Greenberg viria depois a admitir: “Apesar, ou graças a esta diversificação, nunca as artes estiveram tão próximas umas das outras como nestes últimos tempos [...]” (*Ibidem*)

De facto, mais do que purismo, o que o modernismo trouxe foi uma aproximação das diversas artes, numa deshierarquização ou desterritorialização que iria contrariar o isolamento de cada disciplina artística. É no Cubismo, por exemplo, corrente das mais veementemente modernistas, que a pintura começa a integrar elementos alheios à própria categoria, intrometendo na obra elementos volumétricos (próprios da escultura) que contrariam a qualidade bidimensional, defendida por Greenberg como característica essencial da pintura modernista. Este autor reconhece, também, que a atitude autocrítica do modernismo terá sido empreendida de forma espontânea e, em grande parte, subconscientemente, sendo fundamentalmente uma questão inerente à prática e não à teoria, tendo havido no modernismo muito menos de programático do que na pintura renascentista ou académica. (Greenberg, 1997, p. 107)

---

<sup>10</sup> Immanuel Kant (Königsberg 1724 – 1804) - Amplamente considerado como o principal filósofo da era moderna, operou uma síntese entre o racionalismo de Descartes e de Leibniz, (onde impera a forma do raciocínio dedutivo) e a tradição empírica inglesa, de Hume e Locke (que valoriza a indução). Em 1781 publicou a *Crítica da Razão Pura*, um dos livros mais importantes e influentes da moderna filosofia.

<sup>11</sup> Kandinsky foi um dos primeiros artistas a executar obras destituídas de um conteúdo imitativo. Data de 1910 a sua *Primeira aguarela abstrata*. Com esta aguarela, Kandinsky inaugura o ciclo histórico da arte não figurativa.

Assim, os modernistas, numa dinâmica iniciada talvez com o fenómeno fotográfico viram-se, é certo, compelidos a uma intensa atitude reflexiva, mas foi na prática que intuitivamente foram encontrando novas soluções para o problema do pictórico. Quanto à questão da rutura modernista, Greenberg acabará por admitir que o modernismo jamais pretendia uma rutura com o passado, significando antes uma transição, por separação da tradição, e ao mesmo tempo o prolongamento da sua evolução, numa solução de continuidade.

Por seu lado, a crítica e professora de história da arte Rosalind Krauss<sup>12</sup>, distanciando-se da visão purista Greenbergiana sobre o Modernismo, entendeu-o como sensibilidade própria de uma época, temporal portanto, incluindo nela, como uma das suas características mais gerais, a auto-reflexividade. Segundo R. Krauss, essa sensibilidade modernista revelar-se-ia com especial evidência na questão da perspectiva. A perspectiva, ainda segundo esta autora, seria um correlato visual da causalidade pois, ao disporem-se as coisas no espaço, umas atrás das outras, segundo regras, podia comparar-se à tradição literária, implicando portanto a ideia de narrativa, como sucessão de eventos que conduzem a um fim. Dessa sucessão temporal, derivada da sucessão espacial, resultaria o “significado”; ora, é precisamente essa hipótese prévia de significado que a sensibilidade modernista evita, se não mesmo rejeita, como afirma R. Krauss no texto *Uma visão do modernismo*, contido na obra de Leo Steinberg<sup>13</sup> *Outros Critérios* (2008, p.168).

Detetando pois contradições na crítica modernista, em especial na de Greenberg, Rosalind Krauss considerá-la-á ingénua. Uma manifestação dessa ingenuidade residiria na “cultuação da forma plana”, ou seja numa espécie de culto instituído sobre esse conceito. Na prática dessa cultuação, ao erradicar-se a perspectiva espacial acabava-se por substituí-la por uma perspectiva temporal, uma vez que a planura reivindicada por aquela corrente crítica era apresentada como uma necessidade *histórica*, ou seja, resultante de uma narrativa perspéctica temporal. De acordo com Rosalind Krauss, essa ingenuidade saía reforçada ao atribuir-se a essa história uma “objetividade” acima dos ditames da sensibilidade e da ideologia da época (p. 169). A esta ingenuidade acresceria ainda uma

---

<sup>12</sup> Rosalind E. Krauss: Nascida em Washington, em 1941, é crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea na Columbia University, em Nova Iorque. Publicou inúmeros artigos sobre arte moderna, tendo alcançado especial destaque pelo seu conhecimento em pintura, escultura e fotografia do século XX.

<sup>13</sup> Leo Steinberg, (Moscou 1920-N. Iorque 2011) – Historiador e crítico de arte, especialista no trabalho de Michelangelo, Leonardo da Vinci e de outros artistas do Renascimento, foi igualmente uma reconhecida autoridade no campo da crítica da arte moderna.

outra e que consistiria em a crítica modernista de Greenberg ser prescritiva, por se impor como regra única e absoluta, sendo incapaz de ver a sua “história” como apenas uma hipótese, entre muitas outras, um ponto de vista apenas. (*Ibidem*)

Merleau - Ponty<sup>14</sup> (1908-1961), filósofo francês, sintetiza do seguinte modo, no seu texto *O olho e o espírito*, (2002), a questão do modernismo: “Toda a história moderna da pintura, o seu esforço para se libertar do ilusionismo e para adquirir as suas próprias dimensões tem uma significação metafísica. Demonstrá-lo não tem cabimento.” (p. 51)

Este filósofo alerta-nos, contudo, de que “[...] a metafísica na qual pensamos não é um corpo de ideias separadas para o qual se procurassem justificações indutivas na *empíria* [naquilo que resulta da experiência comum] ”. (*Ibidem*)

Reconhece também em si, este autor, um sentimento: o de que essa experiência em que se consigna o fenómeno modernista encerra uma “discordância profunda, uma mutação nas relações do homem com o Ser, quando confronta massivamente um universo de pensamento clássico com as buscas da pintura moderna.” (*Ibidem* p.52)

A partir dos anos sessenta do Século XX, alguns críticos perceberam que a estrutura que abrigara o Modernismo já não conseguia justificar as formas de arte que então iam surgindo.

Em 1979, o filósofo francês Jean-François Lyotard<sup>15</sup> (1924-1988), filósofo francês e um dos mais importantes pensadores na discussão sobre a pós-modernidade, publicou o texto *A Condição Pós-moderna*. Nele entende como esgotadas as premissas e as possibilidades da época moderna. Esse esgotamento manifestava-se em especial na crença modernista num progresso positivo e contínuo da história. Surge então um novo conceito, o de pós-moderno. Segundo Lyotard, o pós-moderno poderia definir-se como o tempo do fim das grandes narrativas as quais, sustentando-se de certo modo no pensamento iluminista e evolucionista, assentavam na crença da emancipação, da libertação e da desalienação como processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento contínuos e sem fim. Todavia, essa crença num caminho de aperfeiçoamento contínuo na

---

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, (Rochefort-sur-Mer1908 – Paris 1961) – Filósofo da fenomenologia francês, leva o pensamento de Husserl até às últimas consequências. Segundo Merleau Ponty, quando o ser humano se depara com algo que se apresenta diante da sua consciência, primeiro nota e percebe esse objeto em total harmonia com a sua forma, a partir da sua consciência perceptiva. Após perceber o objeto, este entra na sua consciência e passa a ser um fenómeno. Com a intenção de percebê-lo, o ser humano intui algo sobre ele, imagina-o em toda a sua plenitude e será capaz de descrever o que ele realmente é.

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard – (Versalhes 1924-Paris 1988). Filósofo francês e um dos mais importantes pensadores na discussão sobre a pós-modernidade. São suas obras fundamentais *A Fenomenologia*, *A Condição Pós-Moderna* e *Inumano*. Lyotard introduz um profundo questionamento sobre a validade daquilo que designa de “grande narrativa”, ou seja, o pensamento provindo do Iluminismo, assente na crença da emancipação da humanidade.

história da humanidade foi posta em causa em meados do Século XX o qual, fustigado por dois eventos trágicos, dois conflitos mundiais, tornou impossível continuar a alimentar-se uma confiança cega no progresso e na razão humana.

A irracionalidade dos dois conflitos, particularmente exacerbada durante a segunda guerra mundial pelo uso de métodos “industriais” de extermínio em massa, que culminaram, apesar de se constituírem a partir de contextos muito diferentes, em Auschwitz e em Hiroshima, produziram na consciência coletiva uma descrença naquilo que até então se havia constituído como valores consolidados e inerentes à própria humanidade.

Apesar disso, e uma vez ultrapassado esse estado de torpor e perplexidade face ao horror, foi no período que se seguiu à reconstrução, quando tudo parecia tender novamente para a normalidade, que veio a despertar uma forte consciência em amplas camadas da população, em especial na mais jovem, que se assumiu num forte protesto contra o *status-quo* e o *establishment* que de novo se consolidava em torno dos velhos interesses de uma sociedade autoritária, patriarcal e burguesa, relegando o coletivo para um lugar de subalternidade. Deste modo, os anos sessenta e setenta do século XX assistiram ao surgimento de uma contracultura adversa aos princípios burgueses modernos, procurando novas formas de expressão mais atentas à individualidade e que iriam constituir como indicadores das inquietações que percorriam o coletivo e, com ele, o campo artístico.

Num certo sentido, poder-se-ia concluir que o pós-moderno teria desviado a atenção no Homem, entendido como género humano, no qual se pode confiar, para o indivíduo, visto singularmente na sua realidade, não já como um somatório coerente de eventos e aprendizagens, mas antes como uma sucessão de fragmentos e de descontinuidade, paradoxal, incerto e imprevisível, portanto. (Marrucchi & Belcari, 2006)

É pois por volta dos anos sessenta do século XX que se estabelece um aceso debate sobre se os princípios em que assentara o modernismo seriam ainda válidos. Alguns pensadores e filósofos, como é o caso de Jürgen Habermas, procurando superar uma visão pessimista quanto às possibilidades de realização do projeto moderno, tal como formulado pelos iluministas, sustentaram que o projeto da modernidade permanecia inacabado e que devia ser retomado e renovado. Desafio este a que Jean-François Lyotard responde, lembrando que o projeto moderno não teria sido abandonado e esquecido, mas sim destruído e, assim, liquidado de vez.

Há diversas formas de destruição, diversos nomes que a simbolizam. “Auschwitz” pode ser considerado como um nome paradigmático para o “inacabamento” trágico da modernidade. [...] É o crime que inaugura a pós-modernidade, crime de lesa-soberania, já não regicídio, mas populicídio (distinto dos etnocídios). Como poderiam as grandes narrativas de legitimação permanecer credíveis nestas condições? (Lyotard, 1993, p.32)

No entanto, Lyotard adverte-nos quanto a uma ilusão que sobrevive ao fim das “grandes narrativas” e que, afinal, vem a ser uma outra forma de “grande narrativa”:

Mas a vitória da tecnociência capitalista sobre os outros candidatos à finalidade universal da história humana é outra maneira de destruir o projeto moderno, dando ar de o realizar. O domínio do sujeito sobre os objetos obtido pelas ciências e pelas tecnologias contemporâneas não se faz acompanhar nem por mais liberdade, nem por mais educação pública, nem por mais riqueza melhor distribuída. Faz-se acompanhar (apenas) por mais segurança nos factos. (*Ibidem*)

A percepção de que o paradigma modernista estava esgotado ocorre pois por finais dos anos 50 do Século XX. No entanto, paradoxalmente, é por essa altura que irrompem novos estilos, em especial a Pop arte, por alguns considerada como uma das derradeiras expressões do espírito de vanguarda modernista. Todavia, é mais comum entender-se o Expressionismo Abstrato americano, surgido no início dos anos 50, e a Pop arte como movimentos de transição do modernismo para a pós modernidade.

A estas expressões estéticas sucedeu-se uma panóplia de expressões de carácter inovador, em termos formais e temáticos, como é o caso da renovada *performance*, da instalação e da vídeo instalação, (novas categorias artísticas), bem como também novas tendências e correntes como a arte conceptual, onde se inclui a *body art*, a *land art*, entre outras, as quais parecem escapar, pela sua heterogeneidade e pluralidade, à moldura modernista constituindo-se antes como nova atitude não rigidamente programática mas sim como via de ligação entre a Arte e a Vida, em que uma e outra se podem misturar, ultrapassando pois o território delimitado em que a arte se havia resguardado desde sempre.

A este propósito, e em relação à pintura de Jasper Johns e de Robert Rauschenberg, em *Outros Critérios, Confrontos com a arte do século XX*, (2008), Leo Steinberg encontra nos trabalhos daqueles artistas a síntese do pensamento pós-moderno e a solução dos problemas com que a arte se defrontava naquele momento, em especial a constatação da passagem do natural para o cultural e a ausência de uma hierarquização

temática, numa igualdade nivelada, sem pontos de ênfase ou privilégio, bem como também uma recusa do sentimentalismo. (p. 116)

Este autor identifica também como pós moderno o fim de uma noção que vinha do Renascimento e que se centrava no conceito de quadro-janela, de Leon Battista Alberti<sup>16</sup> (1404-1472). Com a morte desse conceito, extinguiu-se também a transparência da perspectiva Renascentista. Para Steinberg, os anos 60 assistiram na arte ao fim do axioma renascentista da verticalidade o qual se teria mantido válido nos séculos subsequentes, incluindo no cubismo e no expressionismo abstrato e que consistia na conceção do quadro como representação de um mundo, “algum tipo de espaço do mundo que se lê no plano do quadro em relação à postura humana ereta.” (p.116)

Sob o ponto de vista de Steinberg, alguma coisa se havia operado na pintura em finais dos anos 50, sendo essa alteração mais visível nas obras de Rauschenberg e também em Jean Dubuffet: muito embora ainda se pudesse pendurar as suas obras, elas já não simulavam campos verticais mas antes horizontais, opacos em vez de transparentes, do tipo “flatbed” (mesa de composição tipográfica), que alude simbolicamente a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de *atelier*, diagramas, qualquer superfície recetora em que podem ser espalhados objetos ou inserir dados, e em que informações podem ser impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. (*Ibid.*, p. 117)

Para que se possa entender melhor o que está em equação, Steinberg conclui:

Não é a localização física real da imagem que importa. Não há nenhuma lei contra o suspender de um quadro numa parede ou reproduzir uma pintura narrativa no chão. O que tenho em mente é a maneira como a imagem interpela o nosso psiquismo, o seu modo específico de se dirigir à nossa imaginação, e parece-me que a passagem do plano do quadro da vertical à horizontal expressa a mudança mais radical operada no campo da arte: a passagem da natureza à cultura. (*Ibidem*)

Parece-nos pertinente esta reflexão pois constatamos no nosso trabalho algo de comum com aquela horizontalidade diagramática a que se refere Steinberg.

---

<sup>16</sup> Leon Baptista Alberti (Génova, 1404-Roma, 1472) – Arquitecto, teórico de arte e humanista italiano, escreveu as regras da perspectiva linear, cujos princípios Brunellesco (Florença, 1377-1446) demonstrou. Para Alberti, a pintura é um plano que serve de janela e pressupõe um observador humano de quem o nível do olho e a distância do plano são essenciais. Ao usar a perspectiva linear, o pintor imagina a superfície plana da tela como uma janela aberta através da qual vê o mundo (pintado), ou seja, um suposto mundo substituto. (WWW.academia.edu/)

É pois numa assumida recusa da convenção naturalista que o nosso trabalho se desenvolve, procurando que nele se instale matéria fugidia que, ao mesmo tempo que surge, pode a todo o momento escapar-se-nos.

A ligação da criação da imagem com o conceito artístico nem sempre esteve presente na consciência dos que com ela operaram, sendo, pelo contrário, um fenómeno muito recente. De acordo com o pensamento de Hans Belting (1935), historiador de arte e especialista em arte medieval e renascentista, bem como em arte contemporânea, constante na sua obra *A Verdadeira Imagem* (2011), praticamente até ao florescimento do naturalismo, com Giotto de Bondone (1266-1337), o que vigorava era um conceito de imagem não como objeto artístico mas antes como objeto de culto, como Ícone. Segundo a tradição, São Lucas, evangelista e pintor de Ícones<sup>17</sup>, teria sido o primeiro a, inspirado por Deus, retratar a Virgem. Presumia-se, pois, que quem pintava era Deus pela mão de Lucas. A estas imagens, a estes Ícones, sentidos como objetos de veneração, atribuíam-se diversas propriedades em que se incluía também um poder cumulativo: quanto mais adoradas, maior era o seu poder de mediação com o Sagrado.

Recuando um pouco mais, e segundo a hagiografia cristã, chegamos ao manto de Verónica, no qual teria ficado impresso, como vestígio do Sagrado, o rosto de Cristo, correspondendo aquele nome à transliteração dos termos latinos Vero (verdadeiro) e Ícone (imagem), daí resultando Verónica - verdadeira imagem.

Procurando pois situar-nos no nosso tempo, tentamos estabelecer uma relação com o trabalho artístico de modo a que, aquilo que criamos, seja também fruto de algum modo de consciência do tempo em que vivemos, embora seja também nosso desejo que esta consciência não sobredetermine o nosso trabalho, pois esperamos que ele resulte de uma espontaneidade mais do que do preconcebido que, quase sempre, impede o impulso próprio do ato de criação.

Como manifestação de uma ausência, o rasto é ele mesmo um vazio, e é nele que procuramos a imagem. Como vazio que é permite-nos, paradoxalmente, estabelecer pontes entre diferentes tempos da criação da imagem, sendo nesta dinâmica que Giotto e Rauschenberg, por exemplo, podem vir ao nosso encontro procurando nós, contudo, evitar a citação ou a alusão, as quais constituem normalmente uma intrusão que pode

---

<sup>17</sup> Ícone – Do grego, imagem. 1 Pintura religiosa, executada sobre madeira, que representa figuras sagradas nos países ortodoxos. Os ícones bizantinos e russos. 2 Signo cujo significante e significado estão numa relação natural por semelhança. (Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, da Academia das Ciências de Lisboa, Verbo)

arruinar aquilo que queremos acima de tudo preservar: o livre fluxo que a fonte da criação (a qual desconhecemos e que, à falta de outra definição, denominamos de Inconsciente) determina.

Sobre a questão do Inconsciente, citamos do pensamento de Freud (1856-1939), médico neurologista e criador da Psicanálise, a seguinte definição, contida na sua obra *A Interpretação dos Sonhos*:

Para se compreender a vida psíquica, é indispensável deixar de sobrestimar a consciência. É preciso ver no inconsciente o fundo de toda a vida psíquica. [...] Não pode haver nenhum consciente sem um estágio anterior inconsciente, enquanto o inconsciente pode prescindir do estado consciente e ter no entanto um valor psíquico. O inconsciente é o próprio psíquico e a sua realidade essencial. (p.307)

A influência do pensamento de Freud exerceu-se ao longo de todo o século XX, impregnando quase todas as áreas do conhecimento. A deslocação da consciência, ou do pensamento consciente, assente ainda no legado racionalista cartesiano, para um outro domínio, em que essa consciência, deixando de ser o “dono da casa”, (expressão esta do próprio Freud), passa a ser apenas um hóspede de uma outra instância, o Inconsciente, revolucionou não só o campo da psicologia mas também grande parte do pensamento ocidental. À semelhança das grandes correntes filosóficas clássicas, tornou-se um paradigma do pensamento moderno, influenciando gerações de pensadores e de criadores. Centrando a atenção no Inconsciente, revolucionou a forma de o homem se pensar e abriu as portas para uma outra compreensão das dinâmicas que o regem.

Michel Foucault<sup>18</sup> (1926 –1984), filósofo, ensaísta e crítico literário, na sua obra *As Palavras e as Coisas* (1991), aborda a questão do Inconsciente, que inclui na forma do pensamento moderno, do seguinte modo:

Todo o pensamento moderno é atravessado pela lei que pensa o impensado – que reflete na forma do para-si os conteúdos do em-si, que desaliena o homem reconciliando-o com a sua própria essência, que explicita o horizonte que dá às experiências o seu fundo de evidência imediata e desarmada, que levanta o véu do Inconsciente, que se absorve no seu silêncio ou presta atenção ao seu murmúrio indefinido. (pp. 365-366)

---

<sup>18</sup> Michel Foucault (Poitiers, 1926-Paris, 1984) – Foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário. O seu pensamento aborda a relação entre o poder e o conhecimento e o modo como eles são usados como forma de controlo social, por meio de instituições sociais. Inserindo-se no estruturalismo, um movimento teórico da antropologia social, dele se veio a distanciar mais tarde. *As Palavras e as Coisas* e *O Nascimento da Clínica* são duas das suas obras mais significativas.

## 1.2 O Rasto como fonte de criação

O Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências diz-nos, sobre a palavra rasto, o seguinte:

Marca deixada pela passagem de um animal ou de uma pessoa; pegada.  
Marca sensível, traço que algumas coisas deixam da sua presença; esteira  
O que subsiste da presença de uma pessoa ou coisa; vestígio.  
Sinal deixado por pessoa ou coisa que permite saber que está ou esteve presente; indício.

Foi sobre a noção de Rasto que a nossa investigação se propôs e o nosso trabalho se desenvolveu, num caminho marcado por diversas etapas que decorreram de fatores do domínio do pensamento e da prática, e em que o acaso interveio quase sempre como um dos elementos principais do processo criativo. A este propósito, julgamos entender o fenómeno do acaso como a objetivação de algo que, sendo matéria do nosso inconsciente, contudo se exterioriza, tomando a forma de acontecimento.

Na sua obra *De Kant a Marcel Duchamp* (2012), Luis Miguel Fernandes, filólogo e professor na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aborda da seguinte forma o tema da criação artística:

Qualquer artista, sabemos perfeitamente isto pela experiência que os próprios artistas nos legaram acerca das suas obras, não começa a criar a partir de um princípio estabelecido e evidente, antes surgindo a obra de arte ou melhor, irrompendo ela, de maneira singular, como um acontecimento. A obra de arte não é pois o resultado de um nexos causal entre o pensamento do artista e o objeto produzido, mas antes um acontecimento singular do qual irrompe algo nunca visto. (Fernandes, 2012, pp. 4-5)

Tratando-se a noção de Rasto uma questão que nos impele para uma idealística do território artístico, no sentido em que aquilo que procuramos parece escapar ao presentificável, por ser essa noção a matriz do nosso trabalho, nele se vindo a afirmar com cada vez maior evidência, propusemo-nos agora aprofundá-lo de um modo mais consciente.

Se até certo momento, a nossa prática artística se desenvolveu em múltiplas direções, nas quais se notou a persistência de uma determinada característica que, transitando de trabalho em trabalho, neles se manifestou como se se tratasse de um sinal identitário, foi face à constatação desse sinal que entendemos transformá-lo no foco da nossa atenção.

Foi pois através da exploração sucessiva de diferentes formas e modos de expressão que fomos tomando consciência de que esse caudal criativo, à medida que se ia rarefazendo, deixava contudo à vista determinada matéria, já depurada, a qual entendemos poder situar-se no domínio do Rasto ou do Vestígio, ou seja, manifestação indicial de algo que, não estando presente, contudo, se anunciava. Assim, tornou-se-nos “claro” que boa parte da sedução residia agora não na evidência ou na explicitude da imagem, mas antes numa certa possibilidade de vidência, que residia em nós, e que consistia numa capacidade de retirar do quase nada, do Indício, do Rasto, algo em que pudéssemos depositar a nossa vontade de expressão imagética.

Merleau - Ponty, na obra já referida, *O olho e o espírito* (2002), utiliza também o termo *vidência* para designar um certo tipo especial de visão, mas que é de caráter físico e não místico: “O pintor, seja ele quem for, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão. Ele terá que admitir que as coisas passam por si ou que [...] o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar nelas a sua vidência.” (p. 27)

A noção de rasto pressupõe a ausência do seu emissor, e a forma de o recuperarmos é sempre especulativa, conjectural, sendo que todo o rasto é como que um espaço em branco, uma espécie de quase vazio. Assume-se pois como marca incompleta, abrindo-se a possibilidades infinitas de leitura, deixando-nos em suspensão e tornando-se por isso campo fértil para nela acionarmos mecanismos do foro do inconsciente que nos permitirão preencher, pela imagem, esse sulco aberto que é o rasto.

É pois no enigma da criação da imagem como recuperação de algo que se ausentou, ou que se perdeu, que assenta o nosso trabalho. Expressão última e trágica dessa ausência e desse rasto, que neste caso corresponde a uma irreparável desapareção, são, por exemplo, as impressões “fotográficas” deixadas em certos locais de Hiroshima, quando da explosão da bomba nuclear, em 1945.

Por toda a Hiroshima, as paredes e outras estruturas que permaneceram de pé preservaram sombras de pessoas ou de objetos. Todas elas na direção do clarão de luz. A criação de tais imagens é semelhante à marca deixada no braço pelo relógio no fim de um dia ao sol na praia. (Pelegrino, 2013)

### 1.3 A presença do Sublime Presentificar o impresentificável

Jean-François Lyotard, na sua obra *O Pós-Moderno explicado às crianças – correspondência*, (1993), estabelece uma curiosa relação entre aquilo que considera ser o espírito modernista e o pensamento Kantiano, nomeadamente, o entendimento deste sobre a questão do Sublime, conceito que resulta, segundo o autor, do espaço deixado em aberto pelo enfraquecimento da crença, característica esta da modernidade, seja qual for a época de que date. Não devemos também esquecer-nos de que a Arte, por gerar uma complexa atividade emocional cujos contornos e limites não nos são conscientemente acessíveis, se veda/sela à nossa razão. Assim, Lyotard evoca justamente Kant para afirmar que as experiências adquiridas através do belo ou do sublime permitem-nos ajuizar esteticamente, embora também saibamos que estamos perante trilhos e veredas complexas ao raciocínio e à destreza cultural. Ainda segundo Lyotard, seria precisamente na estética do sublime que a arte moderna encontraria o seu impulso e a lógica das vanguardas os seus axiomas. (p.21)

Em Kant, o sentimento do sublime assentava numa relação intensa e equívoca, compreendendo simultaneamente prazer e dor ou derivando o próprio prazer da dor. Desenvolver-se-ia o sentimento do sublime como um *conflito* entre duas faculdades do sujeito: a de conceber algo e a de “presentificar” algo. (*Ibidem*)

Contudo, Lyotard vê o problema de outro modo. Para o autor, o sublime ocorre não como conflito mas como *falha* da presentificação face ao conceito ou seja, “Temos a Ideia do mundo mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele.” (p.22). Lyotard admite porém que,

[...] estes sentimentos não formam o verdadeiro sentimento que designamos por sublime, que é uma combinação intrínseca de prazer e dor: o prazer de que a razão exceda qualquer “presentificação”, a dor de que a imaginação ou a sensibilidade não estejam à altura do conceito. (p.26)

Ainda segundo o pensamento de Lyotard, a pós-modernidade seria aquilo que se recusa à “consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível”; o pós-moderno seria então “aquilo que se investiga

com “presentificações” novas, não para as desfrutar mas para melhor fazer sentir o que há [nelas] de impresentificável.” (*Ibidem*)

Seria pois face a estas circunstâncias que o artista (pós-moderno) se veria numa situação semelhante à que preside ao filósofo: a obra que realiza não é governada por regras já estabelecidas, nem pode ser julgada por elas. Tal como o filósofo, trabalhando o artista sem regras, é ele próprio que estabelece as regras do que for feito, assumindo deste modo, a obra, propriedades de acontecimento, ou seja, chegando as regras sempre demasiado tarde para o autor. (Lyotard, 1993, p.26)

Assim, segundo o pensamento de Lyotard, “Pós-moderno devia ser entendido segundo o paradoxo do futuro (pós) anterior (modo).” (*Ibidem*)

Pareceu-nos esta temática importante pois se trata de uma questão que, ao envolver a “presentificação”, reflete o problema mais premente do nosso processo criativo e a nossa maior inquietação: como “presentificar” no rasto, que é da ordem do informe e do ausente, aquilo que nele se contém de impresentificável?

É pois numa dinâmica paradoxal, a do prazer e dor a que se refere Lyotard, que desenvolvemos o nosso trabalho: “o prazer de que a razão exceda qualquer presentificação, a dor de que a imaginação ou a sensibilidade não estejam à altura do conceito.” (*Ibidem*)

## 1.4 Influências

“A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.” (Adorno, 1993, p.13)

De acordo com o pensamento de Theodor Adorno<sup>19</sup>, contido na sua obra *Teoria Estética* (1993), a ideia de arte está implícita à ideia de transmissão, de herança, de rasto portanto, constituindo-se ao mesmo tempo em abertura à sua transformação.

Entendemos nós, também, a arte como um legado que se transmite, como rasto portanto, que procura inserir-se na nossa memória como conteúdo latente e que, por algum motivo e a qualquer instante, se pode manifestar.

Deste modo, reconhecemos pois, no nosso trabalho, a presença de certos autores que, vindos de um passado mais ou menos recente, se constituíram em focos da nossa atenção, deles derivando alguma influência que deixou rasto no nosso vocabulário da imagem. De Giotto a Cezanne, de Max Ernst a Noronha da Costa, foram vários os autores que nos marcaram. Entre a evidência de uns e a vaga reminiscência de outros, destacaríamos, entretanto, os seguintes:

Alberto Burri (1915 - 1995)

Licenciado em medicina, foi após uma experiência traumática como prisioneiro de guerra na Segunda Guerra Mundial, que passou a dedicar-se inteiramente à pintura. Em 1949 toma parte, com outros artistas italianos, na constituição do grupo *Origine*. É por esta altura que se destaca na sua obra a presença da matéria pela inserção de uma orla de saco aplicada como remendo. Esse carácter matérico torna-se mais evidente na série *Alcatrões*, de 1949-1950, onde usa o negro nas suas diversas tonalidades e explora certos aspetos, brilhante ou baço, liso ou rugoso.

Em 1950 surge a série *Mofos* onde, pela junção da pedra-pomes, cria superfícies rugosas e porosas que aludem à formação de fungos. Seguir-se-á a série *Sacos*, de 1952 a 1955, em que Burri se concentra no uso de materiais gastos, roupa sem uso, trapos

---

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno (1903-1969). Filósofo, sociólogo e crítico, foi um dos fundadores da Escola de Frankfurt, um instituto para pesquisa social. Numa das suas obras, *Dialética do Esclarecimento* (1947), estabeleceu uma dura crítica à “razão instrumental” ou seja, à civilização técnica e à lógica cultural do sistema capitalista, que denominou de “indústria cultural”.

usados na limpeza dos pincéis. Pela mesma altura surge a série dos *Corcundas*, em que pela integração de pedaços de madeira ou de metal cria relevos na superfície da tela. Neste caso, a imagem transforma-se em objeto que se projeta para fora da parede, para o espaço do espectador.

Em 1956 faz as primeiras experiências com o plástico e com o uso do fogo sendo a chama usada como pincel para dar tons esfumados aos materiais utilizados.

Nos anos sessenta as suas obras vão no sentido do monumental surgindo as *Fendas*, em terra e em vinil.

A arte de Burri insere-se na designada Arte Povera, que se caracteriza pelo uso de materiais simples e naturais que se evidenciam pela sua banalidade ou pobreza, conforme refere G. C. Argan em *Arte Moderna* (1996).

É, de certo modo, à luz desta corrente, que se pode justificar em parte o nosso gosto pelo uso de materiais pobres, como o cartão, a serapilheira, o pano - cru, o gesso ou a argila, forçando-os a evidenciar as suas qualidades intrínsecas de matéria expressiva.

Max Ernst (1891-1976)

Integrou o acontecimento artístico denominado Dada (1917), o qual procurava desmascarar, com ironia, os valores dominantes responsáveis pelas atrocidades da Primeira Guerra Mundial. Um pouco mais tarde iria juntar-se ao grupo surrealista, mas dele procurou no entanto distanciar-se, por reconhecer nas obras surrealistas uma certa inteligibilidade, mau grado ter sido na celebração do irracional que este movimento havia sido fundado, o que vinha contrariar o próprio programa de Max Ernst, que consistia numa radical celebração do incompreensível.

A pintura metafísica de Chirico (1888-1978) viria a impressioná-lo vivamente. As questões do inconsciente, do acaso, da incoerência, do erotismo, assumem nele papel de principal importância. Inventou e explorou novas técnicas como a *frottage* e a *grattage* das quais se serviu, não como meios práticos ou novas técnicas com valor utilitário, mas antes porque foi no uso de fontes pictóricas diversas e sem relação entre si que situou o fulcro da sua pesquisa artística. Forçando os limites do absurdo, pelo uso de qualquer das suas técnicas, introduziu uma dificuldade acrescida na tentativa da interpretação dos seus trabalhos pelo ponto de vista psicanalítico, como refere Bischoff em *Max Ernst, Para além da Pintura* (1993).

Do mesmo modo, pretendemos que o nosso trabalho se resguarde de uma legibilidade óbvia e que, bem pelo contrário, se abra a múltiplas perspectivas e a diferentes leituras.

Marcel Duchamp (1887-1968)

Iniciando a sua arte no campo da pintura, dela se veio a afastar progressivamente por ser adverso a uma pintura puramente retiniana. De início próximo do Cubismo e do Futurismo, cedo relegou a pintura para segundo plano vindo a tornar-se um dos protagonistas do Dada, para o qual a obra de arte deve distanciar-se das correntes estéticas instituídas, numa rutura com a convenção e o cânone da tradição. Derivando para um processo em que, por desambientação de objetos de uso comum, introduzindo-os no âmbito artístico e assumindo esse objeto como “arte”, fez deslocar, por ser o próprio artista a assumi-lo, a ênfase do objeto artístico para o artista ele próprio, ou seja, do objeto para o sujeito. “A importância da personalidade extremamente singular de Duchamp reside, portanto, em ter sempre avançado contra a corrente, desvendando impiedosamente o que se encontra sob as censuras repressivas da sociedade moderna.” (Argan, 1996, p.441)

Enaltecendo na construção do objeto artístico o labor mental que presidia à sua criação, alterou o paradigma em que a arte assentara, abalando-a na sua estabilidade e propondo novos caminhos que se iriam refletir em ecos sucessivos e que viriam mais tarde a ganhar forma na arte conceptual dos anos sessenta.

Jean Fautrier (1898-1964)

Considerado “pintor da crise”, durante e a seguir à 2ª Guerra Mundial, para ele a matéria é a pura realidade existencial. É pois na matéria que faz incidir as suas pulsões, sendo ela, a matéria sensível, a única capaz de captar e conter as “sensações mais lábeis, as impressões mais fugazes, as palpitações mais secretas do ser.” (Argan, 1996, p. 618)

Em 1945, Jean Fautrier expõe *Otages* [Reféns], cerca de quarenta obras enfileiradas que aludem aos fuzilamentos perpetrados pelos nazis na França ocupada. Em 1957, a obra *Tête* (Partisan) alude ao período de perseguição aos colaboracionistas, desta vez, mais do que ativando a memória, reitera a ferida. (Dinger, 2014)

A obra de Fautrier insere-se na corrente do *Informalismo*, a qual surge em Paris, no pós-guerra, face ao ambiente de dúvida, de absurdo e de ausência de projetos capazes de motivar os artistas a comprometerem-se com a realidade. Este estado de espírito conduziu, frutuosa e, a uma intensa experimentação, daí resultando uma estética abstrata ou *informal* que traduzia esses sentimentos e impressões. As características essenciais desta tendência são a espontaneidade do gesto, o automatismo, o emprego expressivo da matéria, a recusa de ideias preconcebidas, o gosto pela mancha, pelo imprevisto e pelo acaso, rejeitando a conceção tradicional da pintura, a qual vai da ideia à obra terminada, passando pelos estudos, esboços e projetos. Esta nova tendência privilegia o fazer, sendo dele que nasce a ideia, tornando-se a obra o lugar e o momento em que o artista se descobre nas suas pulsões. Assumindo-se como obra aberta, pelo seu carácter informal, permite-se que o espectador a leia livremente. (Dinger, 2014)

Jean Dubuffet (1901-1985)

Também “pintor da crise”, sentimento que se tornou real e vivido pelo artista face à catástrofe da ocupação alemã, que podia significar o fim de uma civilização, Dubuffet viveu empenhadamente o drama da França invadida. Na sua criação, incidindo sobre o desenho e a matéria, entendia caber à matéria narrar a verdadeira história do homem, competindo ao desenho atuar apenas como estímulo capaz de constranger a matéria a revelar os seus conteúdos e significados secretos. A matéria assume pois, em Dubuffet, a condição de linguagem, daí a sua proximidade com as mais avançadas pesquisas das “ciências humanas” francesas, nomeadamente o estruturalismo etnográfico de Lévi-Strauss<sup>20</sup>. (Argan, 1996, p. 618)

Tal como Jean Fautrier, este artista insere-se na corrente *Informal* surgida em Paris no pós-guerra.

Noronha da Costa (Lisboa, 1942)

As suas primeiras obras consistiam em colagens nas quais se denotava uma procura imagética de carácter poético, que pouco depois se traduziria no emprego de

---

<sup>20</sup> Claude Lévi-Strauss (1908-2009) – Antropólogo, professor e filósofo francês, é considerado o fundador da antropologia estruturalista, em meados da década de 1950, e um dos grandes intelectuais do século XX.

páginas de revistas ilustradas impregnadas de óleo de modo a trazer ao mesmo plano os dois lados da folha, numa imagem dupla e ambígua. Após esta fase, passou a dedicar-se à construção de objetos nos quais, pelo emprego de espelhos e vidros despolidos, produzia efeitos inéditos, cruzando os espaços real e virtual, tornando-os ambíguos. Será aliás nesta ambiguidade entre real e virtual que assentará quase sempre a sua obra.

A partir de 1969, sensivelmente, fixam-se os parâmetros da sua obra posterior, na qual, pelo uso da pistola aerográfica, pela técnica do *spray*, se vai desenvolver todo um pensamento sobre a imagem, que já se anunciava no início, e que se traduzia numa pintura de imagens, por vezes copiadas de quadros clássicos, que atuavam como se fossem vistas através de um écran desfocante. É nessa ação de desfocagem que irá assentar toda a técnica de Noronha da Costa, convertendo-se, desse modo, em estilo pessoal. Esta indefinição da imagem, numa evocação temporal neorromântica, parecendo querer sair ou entrar num processo de desmaterialização, imprime forte expectativa ao mesmo tempo que deixa a narrativa em suspenso.

Embora estáticas, as imagens indicam-nos, contudo, pela sua natureza desfocada e imprecisa, a sua possível pertença a um outro domínio, o do cinemático. De facto, uma parte significativa do trabalho de Noronha da Costa centrou-se no cinema, daí resultando algumas obras como por exemplo *D. Jaime ou a Noite Portuguesa*, de 1974, e *O Construtor de Anjos*, de 1978, nos quais, tal como no trabalho pictórico, se denota uma clara intenção de revisitação do cânone neorromântico mas agora num registo mais sombrio.

Assumindo-se sempre contra qualquer naturalismo, mas, paradoxalmente aludindo a ele, as suas pinturas funcionam como *écrans* onde as imagens se evocam a si mesmas, alojando-se nelas um princípio sistemático de distância ou de eco. (Oliveira, 1989)

Inovador, manteve-se fiel à sua própria linguagem, sempre à parte de correntes e tendências. Um momento houve no entanto em que, como na série *Mar Português*, a sua estética se distanciou da que o caracterizara até então; pelo emprego de grandes massas de cor, a sua pintura adquiriu presença matérica, mas agora numa ambiguidade estilística que a faz oscilar entre o Barroco e a arte Pop. Após esta fase, o pintor retomaria o estilo de expressão pictórica anterior em que, na expressão de Emídio Rosa de Oliveira, em *A pintura de Noronha da Costa* (1989), o autor “não pinta conforme o motivo, mas segundo o aspeto. Entre o ‘aspeto’ e o ‘espectro’ processa-se um vai - vem de recuo e de avanço da imagem desencadeado pela cor. [...] Estas duas noções surgem

indissociavelmente unidas na obra de Noronha e formam o par constitutivo da ambiguidade pictórica”.

Robert Rauschenberg (1925-2008)

Estudou primeiro nos Estados Unidos e posteriormente em França. No início da sua carreira produziu obras ligadas à estética do Expressionismo Abstrato, corrente que dominava, na altura, a cena novaiorquina.

No pós-guerra, os seus trabalhos denunciavam uma certa recuperação do conceito Dada e, por outro lado, anunciavam a arte Pop, que em breve se iria impor como corrente dominante. Pela utilização de objetos retirados da realidade quotidiana, procurou questionar os processos de perceção visual e de comunicação plástica. A estes trabalhos chamou Rauschenberg de *combine painting*. Rompendo com a ideia tradicional de espaço pictórico e ultrapassando as distinções entre pintura e escultura, anulou os limites rígidos da tela ao prolongar alguns objetos para além do suporte físico. Selecionando metodicamente objetos díspares, ou compondo aleatoriamente com imagens recortadas de revistas, pela acumulação de símbolos e de signos da cultura de massas e da sociedade de consumo, permitiu questionar esta mesma cultura nos seus fundamentos ideológicos.

Nos anos 60, Rauschenberg começou a interessar-se por outras técnicas, como a serigrafia e o *offset*, alinhando com as pesquisas de outros artistas ligados à arte Pop americana.

Leo Steinberg identifica na obra de alguns artistas dos anos 1950 e 1960 e, muito particularmente, em Rauschenberg, uma reorientação do plano de composição, em que é operada uma transposição da verticalidade para a horizontalidade, e que se podia traduzir numa transferência da atenção da natureza para a cultura. Apelida essa nova atitude de “*flatbed picture plane*” a qual “introduz uma alteração profunda na relação entre imagem e observador, sintoma de contaminação entre categorias e contribuindo para o movimento recíproco entre arte e não arte.” (Dinger, 2014, p. 11)

Gerhard Richter (Dresden, 1932).

Estudou na Kunstakademie de Dresden, entre 1952 e 1957. De início pintor de murais, Richter começou uma nova fase na sua carreira na década de 1960, tendo

trabalhado num laboratório em Colónia, como técnico de fotografia, o que viria a ter influência significativa na sua obra. De 1961 a 1964 estudou na Kunstakademie de Düsseldorf. Em 1962 iniciou um ciclo de pinturas que fundiam a iconografia jornalística e retratos de família com um realismo austero baseado na fotografia. Em 1963 ocorre a sua primeira exposição individual, em Düsseldorf. Nesta exposição apresenta pela primeira vez o estilo por que virá a distinguir-se, a fotografia-pintura, tendo utilizado fotografias de paisagens, retratos e naturezas-mortas como base para as suas pinturas. Esborratando as imagens, produzia-lhes um sentido de desfoque, gerando instabilidade perceptiva e temporal e afastando-se, nesse sentido, da pintura figurativa tradicional, ao mesmo tempo que perturbava a diferenciação entre pintura e fotografia.

Em 1988 Richter produziu uma série de 15 pinturas a preto e branco intitulada *October 18, 1977*, baseada em fotografias de imprensa sobre o grupo Baader Meinhof – um grupo radical alemão daquela altura. Este grupo de pinturas, pela gravidade dos acontecimentos a que alude e pelo tratamento estilístico, marca um ponto de viragem na carreira de Richter. Contudo, em todo o seu percurso, Richter cultivou sempre um estilo subtilmente romântico e aparentemente anti modernista, oscilando entre o figurativo e o abstrato. Assumindo uma distância cética quer das vanguardas quer das correntes conservadoras, procurou testar-se nos limites que ele próprio, como artista, poderia criar fora das convenções formais e do legado ideológico. (Marrucchi & Belcari, 2006)

## 1.5 O nosso estado da arte

Identificamo-nos, de certo modo, com aquela característica invocada por Gerhard Richter no que toca à incerteza e à incoerência no rumo do seu trabalho: “Evito qualquer fixação. Não sei o que quero. Sou incoerente, indiferente, passivo: amo o que é indefinível e ilimitado e a incerteza contínua.” (Marrucchi & Belcari, 2006)

De facto, nós próprios receamos fixar-nos a qualquer tipo de expressão estável e definitiva, sendo-nos pois familiar a atitude de Richter, embora o assumamos de forma pouco confortável. Oscilamos quase sempre entre o etéreo e o matérico, procurando, ao mesmo tempo, corresponder a pulsões que afloram e que acabam por se explicitar no objeto artístico.

Porém, a questão maior que se nos coloca, face ao nosso fazer artístico, é a de como podemos ou devemos ajustar a nossa visão ao mundo em que vivemos. Como devemos relacionar a nossa prática artística com o modo como vemos o mundo e como o sentimos neste tempo que é o nosso. A este propósito, reflitamos sobre o que diz Marek Halter<sup>21</sup>, na obra de Paul Virilio, (Paris, 1932), filósofo, arquiteto, e autor polemista sobre as tecnologias da comunicação, *L'Art à perte de vue*, (2005):

Pollock compreendeu que a América não é a Europa, que a América é vasta e que isso deve ressentir-se na pintura. [...] Pollock é o primeiro a ter abandonado o cavalete, pousando a tela na terra para apreender o quadro do alto. É como uma paisagem vista de avião; a pintura europeia são paisagens vistas pela janela de um comboio. (p.37)

Quando, em 1858, Nadar sobrevoou Paris num balão de ar quente, tornando-se o primeiro fotógrafo aéreo, a pintura impressionista não tardaria a surgir; com ela nasceria também um outro tipo de visão, mais de exterior do que de interior, mais atmosférica, talvez mais aérea. Desligando-se do estúdio, pintando “*en plain aire*”, ao ar livre portanto, a pintura impressionista parecia também querer pairar, flutuar ao redor das coisas, tornando-se vaporosa e desvinculando-se do peso da matéria de que as coisas são feitas.

Poderíamos também encontrar paralelo dessa relação entre desenvolvimento tecnológico e expressão artística no surgimento do Cubismo. “*Les demoiselles d'Avignon*” (1907), marco inicial dessa corrente, em que a representação do mundo,

---

<sup>21</sup> Marek Halter – Nascido em Varsóvia, em 1936, é um escritor francês. De origem polaca, terá fugido com os seus pais do ghetto de Varsóvia, em 1940. Nos seus livros aborda assuntos ligados à história do povo judeu. Tendo frequentado a Escola Nacional de Belas Artes, em Paris, é também sobre a arte que reflete nalguns dos seus escritos.

regido agora por um geometrismo bem assumido, passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas, parece corresponder à libertação do ponto de vista e da linha do horizonte, libertação esta que os primeiros vôos dos irmãos Wrigh, em 1903, e de Santos Dumont em 1906, agora permitiam, numa nova visão que dava a conhecer o mundo essencialmente organizado segundo linhas de força geométricas – as divisões dos campos agrícolas, os canais, as linhas férreas, as estradas.

Em 12 de Abril de 1961, Iury Gagarin (1934-1968), cosmonauta soviético e primeiro homem a viajar pelo espaço a bordo da nave Vostok 1, vencendo a lei da gravidade, abandonou a Terra e, ao fazê-lo, inaugurou um novo tempo na história da humanidade. Que arte se fazia nesse tempo? A de Pollock, a de Rothko, visões supra-terrenas também.

Parece-nos, pois, haver uma relação entre a forma como vemos o mundo, conduzidos pela técnica, e a forma como o representamos. Da visão ferroviária à visão aérea e desta à visão espacial e à visão ubíqua dos nossos dias, em que a nossa visão do mundo se tornou menos objetiva do que “tele objetiva”, no dizer de P. Virílio, como podemos resistir eficazmente à súbita desrealização de um mundo onde tudo é visto, tudo é *dejà vue*, (já visto), e instantaneamente esquecido? (p.108)

Como reagir pois, no nosso tempo, em que a imagem instrumental do “audiovisível” se substitui à imagem mental do visível, de modo a atingir-se uma espécie de Arte Total, em que se chega à unicidade de uma sensação, a do visível, mas que de facto corresponde a uma amputação fatal – a da castração da diferença dos cinco sentidos, que nos permitem experimentar, com o relevo do mundo, o dos corpos e das suas formas distintas? (Virilio, 2005, p.104)

São estas algumas das questões cruciais com que nos defrontamos, surgidas no nosso tempo, que é um tempo em vertigem. Enquanto no início do século XX, a aceleração da história da arte prefaciava somente a ultrapassagem de um tipo de representação, a figurativa, a aceleração da realidade contemporânea do nosso século XXI põe em questão toda a própria representação, transformada agora numa contínua e perpétua *apresentação* “tele objetiva”, que nos chega através do “falso dia dos *écrans*”. (*Ibidem*, p. 107)

Quando em 1969 nos chegaram as primeiras imagens, pela televisão, de um outro solo, o lunar, e algum tempo depois, qual visão alienígena, a imagem do globo terrestre observado desde esse outro lugar, alguma alteração na nossa conceção do mundo ter-se-á operado, ainda que de modo subliminar ou inconsciente. Dotados agora de uma visão

verdadeiramente supra terrena, que consequências isso poderia ter na nossa percepção do mundo e na forma possível de o representar? Como se poderia refletir na arte esta nova condição do homem que agora se desligava, como se de um segundo nascimento se tratasse, da Terra-mãe onde nascera? Como ajustar o nosso pensamento artístico à necessidade de nele incluímos, pela imagem, esta nossa nova concepção do mundo?

Contemporâneo em arte poderá significar aquilo que, fazendo-se no nosso tempo exprime contudo alguma coisa que está para alguém ou para além dele. Inclui, como sinal identitário, uma certa heterogeneidade e um certo ecletismo, não permitindo que nenhuma expressão se imponha como estilo preponderante, ainda que essa falta de estilo possa ser o próprio estilo da época. Deleuze vê nesse ecletismo como que uma espécie de grau zero da cultura contemporânea. (Deleuze, 2008, p. 225)

O presente trabalho, procurando também implantar-se de modo intuitivo no nosso tempo, procura ao mesmo tempo estar fora dele, embora não saibamos ao certo como situar-nos. Na verdade, por muito que queiramos, não podemos fugir ao tempo em que vivemos, ao nosso tempo que, afinal, é um instante na vertigem do grande tempo, que é eterno.

Assumindo dessa forma, o nosso trabalho, um carácter mais heterogéneo do que eclético, manifestou-se ele em três frentes as quais viriam a tomar a forma de séries. A série, pela manifestação repetitiva de uma dada técnica expressiva ou pela insistência num certo conteúdo, procura testar-se em todas as suas potencialidades, permitindo que, como na música, se componham múltiplas variações sobre um mesmo tema. Deste modo, mantendo-se em aberto toda a potencialidade contida no primeiro quadro, ele vai espriar-se em sucessivas ondas que lhe conferem um ritmo o qual vai ampliar o sentido inicial da obra.

As nossas séries são pois o fruto da exploração de um potencial que, anunciando-se desde início, nos pedia contudo que insistíssemos na sua interrogação e no seu desenvolvimento. É, pois, a série, uma nossa ferramenta conceptual e técnica que nos permite a experimentação, a reincidência com *nuances* a qual, pela pequena variação que introduzimos, lhe amplia o significado e lhe confere ritmo; é também a sistematização da informação, pela produção de um corpo de trabalho do qual se possam extrair alguns sintomas e tirar algumas conclusões que se aproximem dos desígnios que nos propusemos e que recaem, assim o esperamos, na noção de Rasto como fonte da nossa criação.

A primeira série consistiu na exploração da técnica da “*frottage*”, sendo seu objetivo produzir algum sentido que nos aproximasse do registo eletromagnético ou

electracústico, à semelhança do que é produzido pelos aparelhos de sonar, que conseguem reproduzir os relevos dos fundos marinhos ou a superfície dos planetas, mas também o interior de barrigas gestantes. A eles atribuímos a denominação de “Sonares”.

Uma outra série albergou-se numa outra técnica, esta próxima da “*grattage*”, e que consistiu na produção de quadros azuis, nos quais pretendemos explorar a cor como valor expressivo e simbólico, transportando-nos quer ao domínio do atmosférico, quer ao sentido do celestial ou do Sagrado. Intitulámo-la de “Azuis”.

Numa terceira série, usámos uma combinação de técnicas que visavam estabelecer um contacto simultâneo com a fotografia, com o cinema, com o cartaz cinematográfico, com o postal e com a pintura. O objetivo principal era desencadear certas sensações dos domínios ótico, táctil e afetivo, abrindo-se à possibilidade de múltiplas leituras. Chamámos-lhe “Sudários”.

A execução das séries não seguiu uma ordem cronológica, tendo nós trabalhado, algumas vezes, nas três expressões ao mesmo tempo. Tal foi possível porque, embora assentando em técnicas diferentes, elas continham contudo em si como que um sentido comum, algo que as ligava e lhes possibilitava o diálogo.

O nascimento de qualquer das séries deveu-se fundamentalmente a fatores que, sendo declaradamente do domínio do acaso, exigiram de nós, apesar disso, mais do que a simples colaboração, uma intensa reflexão. Foi esse verdadeiramente o nosso método de trabalho.

O “encontro” que o acaso nos propõe, depois de uma fase em que a coisa ou a ideia permanece em dormência, e que pode corresponder a um período de tempo mais ou menos prolongado, é seguido por toda uma vasta gama de experimentações das quais só ao fim de algum tempo começam a ver-se resultados.

A série dos Azuis foi desencadeada pela experimentação com um pigmento daquela cor e que depressa nos produziu múltiplas sugestões de carácter do simbólico (Kandinsky, 1998). O azul, como lugar de contemplação ou de escape, constituiu-se também como matéria do sublime, em que o êxtase e o abismo coabitam. Neste processo quisemos também fruir da arte do passado, pela experimentação de técnicas semelhantes às da pintura a fresco, confundindo-nos na ilusão de partícipes das oficinas dos grandes mestres, pela mão, por exemplo, de Giotto de Bondone (1266-1337), mas também por uma certa possibilidade de recuo a um tempo em que o sentido do Sagrado se impunha naturalmente como cultura dominante, como ideologia portanto.

A série dos Sonares proporcionou-nos o contacto com a técnica da *frottage* e nela descobrimos, pelo uso de recursos simples, resultados inesperadamente férteis quer na forma quer no conteúdo. Neste processo, ao garantir o trabalho uma certa ilusão de carácter fotográfico, tivemos acesso a percepções sensoriais muito próximas das que só nos seriam possíveis por meio de tecnologias avançadas, como a do sonar, do radar, ou da ultrassonografia. Foi pois com profundo prazer que, pela simples utilização da grafite, nos confundimos na ilusão de sermos nós um instrumento mecânico de tais tecnologias.

Por fim, a série dos Sudários resultou da confluência do material de suporte, pano-cru, como evocação do linho, com fotocópias de imagens fotográficas que, uma vez transferidas para o suporte, possibilitaram a libertação de um significado próximo do sentido do Sagrado.

Questionamento, ilusão, inquietação, estranheza, sinestesia, sentido do háptico, são alguns dos conceitos que preenchem o nosso léxico expressivo. Foi com estes elementos que construímos o nosso trabalho e é através dele que pretendemos estabelecer contacto com aquele que nos vê.

## Capítulo 2

### Os azuis

“Ó céu azul – o mesmo da minha infância –  
Eterna verdade vazia e perfeita!  
Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflete!

Álvaro de Campos

(Nota: as imagens respeitantes a este capítulo encontram-se no final do mesmo.)

No espaço de trabalho, ao longo do tempo fomos acumulando pequenos objetos recolhidos em qualquer lado e a que conferimos significado estético ou simbólico. Reconhecíamos neles substância inspiradora muito embora, da sua natureza e do seu potencial, não tivéssemos verdadeira consciência. Eram como que objetos dormentes os quais, pela sua simples presença, podiam influenciar ou ser fonte do nosso trabalho. Comportavam-se pois como pequenos talismãs que, projetando-se no nosso pensamento, o podiam estimular no processo de criação.

Um desses objetos recebêramo-lo há muito das mãos de alguém que abrira, à picareta, numa rua de Lisboa, uma vala para reparação da instalação elétrica. Tratava-se de um fragmento de cerâmica esmaltada ornamentada com motivos florais. O incêndio do Chiado, em 1988, devorara edifícios, relíquias arquitetónicas da reconstrução Pombalina que se seguiu ao terramoto de 1755. Agora, nas obras de reconstrução que se seguiram ao incêndio, ainda se encontravam-se no subsolo vestígios do cataclismo que merecera do filósofo Voltaire<sup>22</sup> o assombro e a reflexão. O que nos veio parar às mãos não era mais do que um pequeno fragmento do que parecia ter sido um prato de cerâmica com decoração geométrica e floral, e cujo tom de azul era o mesmo dos azulejos seiscentistas.

---

<sup>22</sup> Voltaire (Paris 1694-1778) – Foi um escritor, ensaísta e filósofo iluminista francês, que dedicou um poema ao fenómeno sísmico que abalou Lisboa em 1 de Novembro de 1755, intitulado “O Desastre de Lisboa”: “[...] Filósofos iludidos que bradais “Tudo está bem”; Acorrei, contemplai estas ruínas malfadadas; Estes escombros, estes despojos, estas cinzas desgraçadas; Estas mulheres, estes infantes uns nos outros amontoados [...]”

Guardámos o fragmento, aumentando assim um pequeníssimo espólio arqueológico pessoal no qual, de modo mais afetivo do que científico, depositávamos o nosso sentido de posse do tempo.

A este fragmento juntavam-se outros, numa coleção desordenada de pedaços de azulejo barroco, sílexes do paleolítico, fragmentos de cerâmica calcolítica, singelos resíduos do tempo. Nesse mesmo sentido também, recordamo-nos ainda do prazer com que percorremos a pé, há muito tempo, quando de uma viagem a Itália, a *Via Áppia Antica*, artéria calcetada de grandes lajes de basalto negro a qual, saindo da antiga Roma Imperial, era percorrida diariamente por multidões de patrícios e de escravos, de gentes de culturas e de origens várias, de religiões e costumes diversos, por quadrigas, por legiões.

Ao caminharmos por aquela venerável via romana, milagrosamente salva da voragem do tempo, sorvíamos avidamente não só o ar dos pinheiros que, hoje como há dois mil anos a ladeiam, mas também todos os pequenos sinais, os pequenos rastos de uma buliçosa presença de que hoje não resta mais que silêncio e ruínas. E contudo, nesse silêncio, percebe-se ainda naquelas lajes, pelo rasto, pelos sulcos deixados nelas por séculos de deslocação em carros de tração animal, e que podem ler-se como vincos ou rugas do tempo, a presença dessa humanidade antiga.

Estes rastos eram-nos, contudo, familiares, pois já em criança conhecêramos sinais semelhantes, traçados profundamente nos caminhos pedregosos da velha aldeia materna, perdida na vastidão do nordeste Transmontano, e talvez também então já percebidos como vestígios de um tempo que nos precede e que nos sobreviverá.

Reuniam-se pois no nosso espaço de trabalho elementos materiais, (os pedaços de azulejo, os sílexes, os fragmentos de cerâmica) e imateriais, (o tempo que se precipita neles como memória), esperando pois que desses fragmentos, a qualquer momento, irrompesse alguma coisa que nos impulsionasse o ato criativo.

Há pois, neste nosso modo de trabalhar, um tempo em que tudo repousa em latência que, por leis que ignoramos, acabará por ganhar forma, materializando-se em matéria de arte. E se nos interrogarmos sobre o que surge primeiro, se é da ideia ou da matéria que partimos, não encontraremos resposta.

Mesmo sendo a matéria que se nos apresenta um pouco de pó azul, apenas, se a questionamos não é tanto porque ele seja de um belo azul mas porque nesse azul está contido algo que nos escapa mas que, ao mesmo tempo, procura manifestar-se.

“Ah, tudo é símbolo e analogia!  
O vento que passa, a noite que esfria,  
São outra coisa que a noite e o vento –  
Sombras de vida e de pensamento

Tudo o que vemos é outra coisa.  
A maré vasta, a maré ansiosa,  
É o eco de outra maré que está  
Onde é real o mundo que há.

Tudo o que temos é esquecimento.  
A noite fria, o passar do vento,  
São sombras de mãos, cujos gestos são  
A ilusão madre desta ilusão.”

(Fernando Pessoa)

## 2.1 O processo - O pigmento

Tendo pois aquele pó azul manifestado a sua presença, havia agora que deixá-lo exprimir-se. Conferíamos pois àquele pó mineral uma autonomia própria, uma liberdade existencial que normalmente só atribuímos ao mundo animal.

Sabíamos ser aquele o azul que dava cor à cal com que pintam ombreiras de portas e janelas e os rodapés das casas do Sul. Diz-se até que tem por função, além da decorativa, a de afastar insetos. Todavia, aquele pigmento apresentava-se-nos muito mais intenso e límpido do que o azul das casas pois a cal a que é adicionado lhe retira boa parte da vibração e da luminosidade.

Decidimos pois experimentá-lo sobre um pequeno cartão revestido a tela. Humedecendo previamente a superfície do suporte, aplicámos o pigmento diretamente sobre ele, espalhando-o e esfregando-o com um pedaço de pano humedecido até o cobrir de forma homogénea.

Dessa forma, o azul manteve uma inesperada transparência e luminosidade, a mesma do pigmento cru, que agora nos lembrava o azul das iluminuras do belo livro “*Les três riches heurs du Duque de Berry*” (1412-16), dos irmãos Limbourg<sup>23</sup> e também o azul

---

<sup>23</sup> Irmãos Limbourg – Herman, Paul e Johan foram três pintores holandeses, pré-renascentistas, de iluminuras. Trabalharam no século XV em França e na Borgonha e criaram o que é certamente a mais famosa iluminura da época medieval, *Les três riches heurs du Duque de Berry*, encomendadas por este em 1410 e que são uma obra-prima do Gótico internacional.

das estampas japonesas de Hokusai<sup>24</sup> (1760-1849) que tanto influenciaram os pintores impressionistas.

Impunha-se, todavia, seguir um caminho o mais pessoal possível, de modo a que nele se pudesse manifestar matéria nova, tornando-se agora necessário testar o azul numa superfície mais ampla.

## 2.2 O processo - O suporte

Optámos assim por cartão, com dimensões de 120x90, por nos parecer a superfície adequada à nossa experimentação, já que era a primeira vez que usávamos uma técnica que se assemelhava à da pintura a fresco. Este parentesco tornava a experiência muito estimulante pois permitia-nos algum tipo de transitividade temporal.

A dimensão do cartão refreava, de certo modo, a necessidade de expansão que o azul nos pedia. Por sua vez, essa limitação espacial acabava também por limitar o conceito ou seja: se a técnica do fresco nos podia levar a Giotto di Bondone (1266/7-1337), esse caminho estava-nos vedado, pois um céu à Giotto exigia um espaço muito maior.

Aceitámos pois a dimensão do suporte como apropriada ao fim em vista.

## 2.3 O processo - A textura

A lisura do cartão, não sendo propícia à fixação do pigmento, tornava necessária a aplicação de uma matéria que servisse de base a que ele pudesse aderir. Optámos pela confeção de uma matéria plástica à base de gesso-crê, (que não gesso-estruque), cola branca de madeira e tinta branca plástica, cujas proporções fomos afinando ao longo dos trabalhos que se foram seguindo. A plasticidade desta matéria e a lentidão da sua secagem permitiriam que nela inscrevêssemos todo o tipo de texturas que nos ocorresse.

---

<sup>24</sup> Katsushita Hokusai (1760-1849) – Foi um artista japonês, pintor de estilo ukiyo-e e gravador do período Edo. Afastando-se dos temas tradicionais, das imagens de cortesãos e atores, concentrou-se em paisagens e cenas da vida quotidiana do povo japonês de vários níveis sociais. São suas obras famosas as *Trinta e sei vistas do monte Fuji*, em que se inclui a sua icónica pintura *A grande onda de Kanagawa*, de 1820. Hokusai foi também um dos vários autores japoneses do estilo Ukiyo-e que influenciaram na Europa os movimentos do Impressionismo, do Pós-impressionismo e da Art Nouveau.

Com uma espátula, espalhámos a matéria sobre o cartão criando desde logo irregularidades, relevos, sulcos, anfractuosidades, de modo a contrariar a planura do suporte. Depois de um breve tempo de secagem, o suficiente apenas para ganhar um pouco de consistência permitindo ainda ser moldada, atuámos de novo sobre ela, pela utilização de qualquer objeto, um cabo de pincel, uma espátula, uma faca, abrindo de novo sulcos, traços, marcas, impressões, construindo rastos.

Esse labor sobre a matéria plástica permitia-nos uma variada e rica experiência táctil e, simultaneamente, agradava-nos o podermos simular o desgaste que o tempo produz nas paredes, pela erosão da chuva ou do vento, ou o rasto deixado pelo roçar de uma qualquer viatura nos muros à beira dos velhos caminhos.

Inscrevíamos também na superfície do suporte algo que poderia afigurar-se como que o esboço de uma escrita desconhecida e indecifrada, como o foram, durante muito tempo, as escritas arcaicas. Os caracteres cuneiformes caldaico-assírios, uma das primeiras expressões físicas da linguagem do homem, (e não devemos esquecer que a escrita é também ela um rasto), impressos em tabuinhas de barro húmido, traduziam a existência das primeiras grandes civilizações, e terá sido a Suméria o berço, há cinco mil anos, desta primeira escrita. Composta de sinais não relacionáveis com imagens de objetos específicos, resultado de uma lenta transformação dessas imagens até uma apurada abstração, reduzida agora a formas angulares mais convenientes à sua impressão na argila húmida com o auxílio de um pequeno estilete, é ainda hoje a escrita cuneiforme, o mais eloquente testemunho da vida dessas civilizações. Este tipo de escrita expandiu-se por quase todo o atual médio oriente, absorvendo vários povos dos quais, como por exemplo os Hititas, ficaram registo na Bíblia, documento fiável para alguns historiadores e duvidoso para outros, fonte de informação útil para a investigação arqueológica dos primeiros. A título de curiosidade, recolhemos do livro *O segredo dos Hititas*, de C.W. Ceram,<sup>25</sup> (n.d.) o seguinte excerto que inclui uma citação da Bíblia:

Contudo, há uma passagem que poderia dar que pensar aos historiadores, se a ciência do século dezanove não andasse tão fatigada da Bíblia como fonte histórica. É a de Reis, VII, 6: “Porque o Senhor tinha feito ouvir no campo dos Sírios um estrondo de carroças e de cavalos, e dum exército muito numeroso; e os Sírios disseram entre si: Sem dúvida que o rei de Israel mandou assoldadar contra nós os reis dos Hititas e dos Egípcios, e eles aí vêm sobre nós. (pp. 33-34)

---

<sup>25</sup> C. Walter Ceram (Berlim, 1915 - Hamburgo, 1972), é o pseudónimo do escritor alemão Kurt Wilhelm Marek, o qual adotou este pseudónimo para deixar para trás o seu passado enquanto propagandista do Terceiro Reich nazi. Além de jornalista e crítico de cinema, foi grande divulgador da arqueologia, sendo o seu título mais conhecido, dentro do género, *Deuses, Túmulos e Sábios*.

Tornava-se pois, no nosso trabalho, matéria relevante essa possibilidade de evocarmos um tempo há muito extinto mas cujo rasto sobrevivia nessa escrita engenhosamente inventada há milénios.

Interessava-nos também imprimir, pelo movimento da nossa mão, o rasto deixado pelo gesto, vigoroso umas vezes, indeciso outras, numa espécie de escrita natural em que, pela irregularidade dos sinais, pudéssemos deixar o registo das nossas emoções.

O que pretendíamos obter não era, pois, uma simples textura para aderência do pigmento, pois de cada vez que completávamos uma superfície de cartão com a impressão de vestígios, de rastos, hesitávamos sempre entre prosseguirmos, passando à aplicação do pigmento, ou determo-nos, dando aí por concluído o trabalho por nos parecer, a simples superfície branca lavrada de sinais, matéria já por si artisticamente muito expressiva.

Esta indecisão acentuar-se-ia mais tarde ao estabelecemos no cartão um espaço mais reduzido, criando um certo efeito de janela ou de moldura. Agora, diversas tonalidades de branco emanavam do quadro, conforme o ângulo de incidência da luz sobre as irregularidades da textura, composta pelos sinais que nela inscrevêramos, provocando efeitos de baixo-relevo o que, já por si, continha bastante significado pois aludia à tal escrita cuneiforme.

## 2.4 O processo - A janela

A superfície do cartão, depois de preparada com o gesso, parecera-nos pois demasiado ampla e, nessa circunstância, antes de passarmos à fase seguinte, a da aplicação do pigmento, testámos, pela sobreposição de uma folha A-2, uma dimensão mais adequada. Pareceu-nos ser esta dimensão apropriada à concentração ótima do valor da cor. Ao mesmo tempo, ao recortar-se sobre a superfície mais ampla do cartão, abria-se ao conceito Albertiano de quadro-janela, de Leon Battista Alberti (1404-1472), o que nos permitia um considerável recuo no tempo.

Percebíamos nesse gosto por um certo recuo ao passado, subvertendo o quadro referencial da contemporaneidade, algo de sintomático que denunciava o nosso desconforto face ao mundo contemporâneo. Desse modo, podia ler-se como reminiscência de infância, associada também a uma certa ideia de viagem. Aquele espaço

aberto no cartão, pela sua forma, lembrava-nos as janelas de velhas carruagens de comboio a vapor que, ainda pelos anos sessenta, circulavam no Norte do país.

Pela linha do Douro, marginando o rio, era por essas pequenas janelas, de formato mais vertical que horizontal, do tipo guilhotina, que contemplávamos, deslumbrados, o desfilar da paisagem. Agora, através da janela aberta no cartão, esperávamos recuperar algum desse tempo, que poderia consubstanciar-se num pouco de céu azul, apenas.

No filme de Ingmar Bergman<sup>26</sup> *O Silêncio*, (1963), a história desenrola-se em torno da relação perturbada de duas irmãs que é testemunhada pelo filho de uma delas, criança púbere ainda, que vai assistindo passivamente ao desenrolar do drama. Na viagem de comboio entre duas cidades, o rapazito dispensa igual atenção quer à paisagem, que vê desfilar através da janela do comboio, quer ao comportamento das duas irmãs. Absorto no seu próprio mundo, ele é um pequeno ser contemplativo que tudo colhe pelos olhos, na tranquila indiferença própria da sua idade. Talvez Bergman se tenha projetado naquela personagem juvenil, para quem o mundo é, por si só, um lugar digno de contemplação. Pelo nosso lado, se queremos resgatar do nosso passado, enquanto criança que fomos, alguma imagem com que nos identifiquemos, é a esta personagem que recorremos, enquanto perscrutador tranquilo do mundo que lhe é dado mas a que, contudo, ainda é alheio. E a janela do comboio por onde a criança do filme de Bergman vê esse mundo desfilar, é a mesma por onde nós vimos desfilar o rio Douro, e o rio Tua, lá muito em baixo, e os fraguados e os olivais que ao passar, pareciam como que animados numa dança rodopiante sem fim, sem parar, há muito tempo.

## 2.5 O processo - O fresco

Com a superfície do suporte já seca, isolámos com fita de papel adesivo as margens que excediam a dimensão do A-2. Ao mesmo tempo, era com prazer que percorríamos as texturas lavradas no cartão. Havia agora que impregnar de azul aquele espaço-janela.

Por intuição, ou lembrando-nos vagamente do que lêramos sobre a técnica da pintura a fresco, humedecemos, com um pano embebido em água, a superfície do suporte.

---

<sup>26</sup> Ingmar Bergman (Uppsala 1918-Farö 2007) – Dramaturgo e cineasta sueco realizou alguns dos mais aclamados filmes de todos os tempos. Centrando-se no estudo psicológico das personagens, construiu obras inesquecíveis como *Morangos silvestres*, *O Sétimo selo*, *Persona*, entre muitas outras.

Depois, com o auxílio de um pano seco, começámos a aplicar o pó diretamente à mão sobre o gesso húmido, cobrindo apenas pequenas áreas. Constatando que a aderência do pigmento era muito ténue, pois caía à segunda passagem do pano, decidimos humedecê-lo de mistura com o pigmento, daqui resultando uma melhor capacidade de fixação. De qualquer modo, uma aderência razoável só ocorria depois de muitas passagens do pano, impregnado com forte carga de pigmento. Esta mistura de gesso e cola não produzia pois a mesma capacidade de retenção que o reboco a cal próprio da pintura a fresco. Apesar disso, o que resultava da nossa técnica era motivo de grande satisfação. Com efeito, a cor do pigmento mantinha a pureza original, não se registando qualquer perda de vibração e de luminosidade.

Descobrimos a certa altura que, com o uso de uma esponja humedecida, obtínhamos um resultado significativamente diferente e que melhorava o obtido pelo simples uso do pano húmido. Assim, com ambos os utensílios, com o pano e a esponja, continuámos o nosso trabalho de aplicação do pigmento, tarefa em que o simples uso da mão nos dava um prazer até então desconhecido pois, de alguma forma e em qualquer atividade plástica, sempre nos separáramos do suporte pelo uso de instrumentos, fosse o lápis, o pincel ou outro utensílio qualquer. Estávamos pois em pleno domínio do sensorial.

Com o quadro já bem impregnado de azul, decidimos romper-lhe a monotonia, atenuando-lhe a intensidade em algumas zonas e acentuando-a noutras, aproveitando os relevos e os sulcos de modo a reforçar as potencialidades que a textura por si só oferecia, daí resultando uma maior sensação de profundidade, estimulando o exercício do háptico e ampliando as nossas capacidades sensoriais normalmente limitadas ao retiniano.

Creio ser aliás esta questão, a da dominância do retiniano, a barreira que ousámos transpor.

## 2.6 O processo - Vertical / Horizontal

Chegados a esta fase, havia agora que retirar a fita adesiva com que seláramos as margens do suporte; neste ato depositávamos algum receio pois a fita de papel, ao ser humedecida pela esponja, podia absorver e contaminar de azul o espaço que pretendêramos proteger; foi pois com satisfação que constatámos que tal não tinha acontecido. De referir ainda que, desde o início do processo até ao fim, todo o trabalho

foi executado sobre a mesa, com o suporte na posição horizontal, portanto. E que toda a operatividade nessa posição nos dera uma maior liberdade no gesto, libertando-nos da atitude convencional vertical em que, no plano superior projetamos simbolicamente a cabeça e no inferior, progressivamente, o resto do corpo.

Reconhecemos na prática a reflexão que Leo Steinberg fez, por exemplo, do trabalho de Rauschenberg e de Jasper Jones considerando-o do tipo “flatbed” ou seja, mesa de composição tipográfica, onde podemos fazer entrar ou sair os tipos, os caracteres, com que compomos o texto. De facto, constatámos desde o início, que se trabalhássemos com o suporte na posição vertical, isso nos impedia a livre e eficaz deposição e circulação dos conteúdos e, ao mesmo tempo, não deixava que o nosso olhar pudesse vaguear sobre a superfície do suporte como se estivéssemos numa posição de sobrevoo. Julgamos mesmo que terá sido essa horizontalidade que permitiu que os nossos sentidos operassem de um modo mais eficaz e fluido, podendo orientar-nos no espaço como se estivéssemos a percorrer a superfície de um mapa. E quando colocámos o quadro na vertical, foi com satisfação que constatámos que a sua leitura não diminuía a que acompanhara a sua execução na horizontal.

## 2.7 O processo - Um segundo quadro

Entusiasmados com este resultado e na posse do conhecimento adquirido, propusemo-nos repetir toda a operação pela elaboração de um novo trabalho. Desta vez, porém, parecendo-nos estar a cumprir todos os procedimentos, foi com surpresa, que em breve se tornaria em desespero, que constatámos, ao impregnarmos o suporte com o pigmento, que este não só não aderiu como também, bem pelo contrário, resvalava acabando por dissipar-se a cada passagem do pano ou da esponja. Em vão tentámos, com o pano seco ou húmido, que o azul se fixasse na superfície do suporte e era já com desespero que víamos, a cada passagem do pano, apagar-se aquilo que, com dificuldade, nos parecera havermos já alcançado.

Revimos então todo o processo. Tínhamos usado, na confeção da matéria plástica, os mesmos componentes (gesso-crê, cola de madeira, tinta branca). Porém, desta vez, as coisas não resultavam. Até que, pelo brilho excessivo e lustroso que irradiava da matéria plástica, nos demos conta de que tal facto podia significar impermeabilidade e que isso

podia dever-se ao excesso de um dos componentes, recaindo as suspeitas sobre a tinta plástica, impermeável por natureza.

No entanto, para não desperdiçarmos o trabalho, resolvemos ainda assim aplicar o pigmento diluído agora com cola líquida incolor. O desapontamento não se fez esperar. O pigmento aderiu de facto ao suporte mas de forma não homogénea, deixando rasto, denunciando a passagem do pano ou da esponja como se de uma pincelada se tratasse e, o que pretendêramos que fosse homogéneo, aludindo a céu, apresentava-se-nos agora como impressão aquática, mais fazendo lembrar as *Ninpheas* de Monet.<sup>27</sup>

Cientes de termos identificado o erro, decidimos abordar a execução de um terceiro quadro, num teste à exatidão do método, pela correção das proporções dos componentes. E foi com enorme satisfação que chegámos de novo ao resultado alcançado no início, com o primeiro quadro.

Apresentava-se-nos agora a hipótese de, pela execução de três trabalhos, alcançarmos a ideia de tríptico, o que nos transportava para o sentido do Sagrado, coisa que nos interessava explorar.

## 2.8 O processo - A série

Após a execução da terceira pintura, ao contemplá-las na sua continuidade, o que se nos ofereceu foi o desejo de continuarmos, uma vez que retiráramos da execução de cada obra um enorme prazer háptico, querendo significar com isto que o olho intervém com uma função táctil, mais do que ótica. (Deleuze, 2011, p. 203)

Apercebêramo-nos também que, apesar das pequenas variações que introduzíamos em cada pintura, quer pela textura, quer pela alusão a nuvem, a rasto de avião, a meteoro, vistas no seu conjunto, o que sobressaía nas pinturas era o intenso azul que irradiava de cada uma delas e se espalhava pelas seguintes, conferindo a impressão de uma mancha contínua, o que nos aproximava da luz que, filtrada pelos vitrais, inunda de uma atmosfera celestial o interior das catedrais góticas, conduzindo-nos ao recolhimento e à contemplação.

---

<sup>27</sup> *Le Bassin aux Nymphéas*, - É um óleo sobre tela de Claude Monet, pintado no ano de 1919, estando o pintor já quase cego, e representando os nenúfares do lago no jardim da sua casa, em Giverny. Com o mesmo motivo, Monet produziu várias obras, muitas delas de grandes dimensões, e que podem ser vistas no Musée de L'Orangerie, em Paris.

Portanto, a natureza daquele azul, percebida talvez subliminarmente no primeiro instante como reminiscência do Etéreo, do Sagrado, ou do Celestial, tomara corpo materializando-se naquilo que tínhamos agora diante de nós. Merleau-Ponty, no texto *O olho e o espírito*, (2002), propõe-nos a seguinte forma de entender a relação que estabelecemos entre as coisas, por semelhança:

A semelhança é o resultado da percepção, não a sua mola. Com maior razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que está ausente, em nada se assemelha a uma incisão direta em direção ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado sobre indícios corpóreos, desta vez insuficientes, aos quais atribui um excesso de significado que eles não possuem. Nada resta do mundo onírico da analogia... (pp. 36-37)

Cientes de que, para nós, enquanto criadores da imagem, o esclarecimento que este filósofo nos dá, em nada deve alterar o rumo dos acontecimentos, continuámos a execução da série dos Azuis, a qual viemos a dar por concluída somente à décima segunda composição.

Tínhamos agora alcançado uma série suficientemente extensa para nela podermos espriar o olhar, ao mesmo tempo que podíamos também interrogar cada obra na sua plena autonomia.

Vistas as pinturas no seu conjunto, levados na embriaguez do azul, elas permitiam-nos pairar, ora num céu atmosférico, ora num céu sagrado. De outro modo, intervalados agora pelo espaço em branco de um palmo da parede, apresentando-se como janelas, ofereciam-se como uma possível viagem, permitindo-nos ver para lá delas, num incitamento à nossa capacidade de imaginar e de produzirmos, por nós próprios, a nossa imagem. Vistas na sua individualidade, cada composição possibilitava-nos também a experiência do sentido tátil, pela percepção da matéria, desviando-nos do ótico para o háptico, do etéreo para o matérico, num incitamento ao sensorial e levando-nos a percorrer os traços, os vincos, as rugas, os relevos, os rastos, como se da pele de um ser desconhecido se tratasse.

Foi pois entre essa sensibilidade tátil e o êxtase contemplativo que oscilou o nosso ato criativo, afinal, talvez, numa evocação nostálgica dessas viagens que fizéramos em criança. Tornou-se-nos também claro que a série dos azuis poderia não ser mais do que um rasto de memórias, ou então palimpsesto, pergaminho cujo texto primitivo foi raspado para dar lugar a um outro mas em que se percebem ainda vestígios do primeiro.

Era pois nesta acumulação de leituras que nos deixávamos conduzir enquanto fazíamos o nosso trabalho.

Não queremos encerrar este capítulo sem fazermos uma referência a Henri Focillon. No seu texto *Elogio da mão* (2001) este historiador reflete longamente sobre este elemento do nosso corpo, do seguinte modo:

Ei-las, estas infatigáveis companheiras que, ao longo de tantos anos cumpriram a sua tarefa [...] São quase seres animados. Servas? Talvez. Mas dotadas de um génio enérgico e livre, de uma fisionomia – faces sem olhos e sem voz, mas que vêem e que falam. (p. 107)

Foi, pois, na execução dos azuis, pelo uso das mãos diretamente sobre o suporte, sem o recurso a utensílios – pincéis, riscadores, etc. - que tomámos consciência da amplitude de sensações que o sentido do tato nos pode proporcionar. E quando, por estarmos incapacitados, por algum tempo, do uso da mão direita, por pequena cirurgia efetuada ao dedo médio, nos foi impossível prosseguir o trabalho, foi com enorme impaciência que aguardámos a recuperação das nossas íntegras capacidades.

Regressando ao célebre texto de Focillon, ele mereceu, contudo, o seguinte reparo de Deleuze em *Francis Bacon - Lógica da Sensação* (2011): “A relação entre a mão e o olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e substituições orgânicas (o célebre texto de Focillon não nos parece dar conta destes fatores).” (p. 255)

Parece-nos pois, dever-se a esse constante intercâmbio entre mão e olho, em que o olho passa a ter o dom do tato e a mão o dom da visão, que o processo artístico se torna sedutor pois em nós se opera, mesmo sem disso nos darmos conta, como que uma multiplicação dos sentidos.

Imagens dos Azuis: Fig. 2. 1 a Fig. 2. 16 - Sem título - (120cm x 90cm)

Pigmento sobre cartão gessado

(pp. 58 a 65)



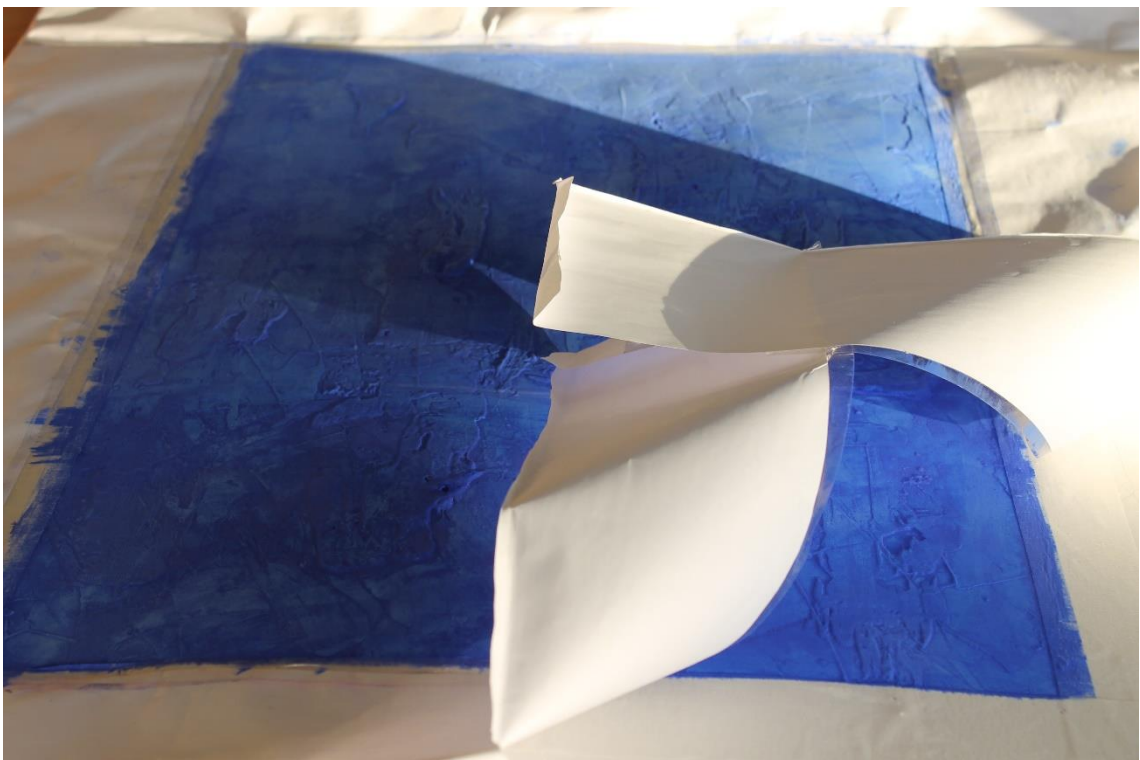
**Fig. 2. 1**



**Fig. 2. 2**



**Fig. 2. 3**



**Fig. 2. 4**



**Fig. 2. 5**



**Fig. 2. 6**



**Fig. 2. 7**



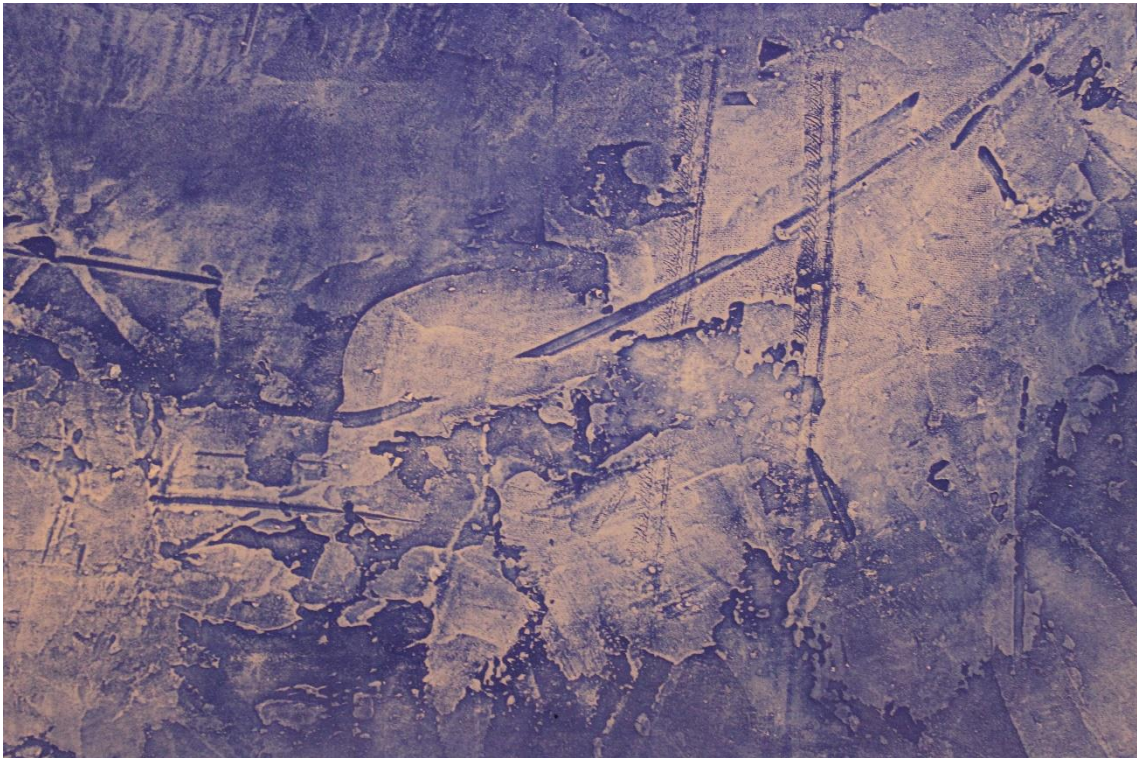
**Fig. 2. 8**



**Fig. 2. 9**



**Fig. 2. 10**



**Fig. 2. 11**



**Fig. 2. 12**



**Fig. 2. 13**



**Fig. 2. 14**



**Fig. 2. 15**



**Fig. 2. 16**

## Capítulo 3

### Os Sonares

...Certa vez, perto do meio-dia, quando ia visitar a canoa, surpreendi-me de um modo estranho ao descobrir na areia o vestígio recente de um pé descalço. Parei de repente, como ferido por um raio ou como se tivesse visto alguma aparição.

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*

Nem tudo se pode apreender ou dizer, como nos querem fazer acreditar. Quase tudo o que acontece é inexprimível e se passa numa região que a palavra jamais atingiu. E nada mais difícil de exprimir do que as obras de arte, seres vivos e secretos cuja vida imortal acompanha a nossa vida efémera.

Rainer Maria Rilke

(Nota: as imagens respeitantes a este capítulo encontram-se no final do mesmo.)

#### 3.1 O processo - Primeiro passo

Enquanto desenhávamos, a grafite, a fotografia obtida no Centro Comercial, resultado de uma breve visita a uma das suas lojas, procurávamos reconstituir o modo como se nos oferecera aquela imagem (Fig. 3.1)

Afortunadamente, levámos uma pequena câmara fotográfica digital. A loja, com as paredes forradas por enormes espelhos, multiplicava o espaço, proporcionando múltiplas ilusões. Como acontece com todos os espelhos, também ali podíamos ver-nos refletidos. Além do mais, pela sua disposição frente a frente, os espelhos alcançavam, em simultâneo, o que em linguagem cinematográfica se define por campo e contra - campo, permitindo a coexistência, num só plano, daquilo que exigiria, por montagem, a ligação de dois planos. Deste modo, enquanto me fotografava a mim mesmo, fotografava também tudo o que entrava no campo visual daqueles espelhos paralelos, e o que parecera fora de campo, acabava, mercê dos espelhos, por ficar dentro de campo. Foi desta forma que, inesperadamente, a mulher que se interpôs no campo dos espelhos paralelos, passou a integrar a fotografia. Como observa M. Ponty em *O olho e o espírito* (2002): “Quanto ao espelho, ele é o instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.” (p.31)

O tema do espelho era pois uma velha questão. Se Noronha da Costa o utilizou, no início do seu percurso, como instrumento de ilusão espacial e de confusão entre real e virtual, a mesma questão havia já sido colocada, em tempos mais recuados, por outros artistas. Com efeito, como ignorar aquele pequeno “olho redondo do espelho” (Ponty, p.30) do retrato do *Casal Arnolfini*, (1434), de Van Eyck, que, como olhar pré-humano, tudo digere? (*Ibid.*) Ou o espelho em *Las meninas*, (1656), de Velasquez, que concentra, num espaço mínimo face à grandiosidade da tela, todas as atenções e também todas as dúvidas, que nunca se dissiparão, deixando em suspenso, para sempre, a questão da representação, num equívoco circular e interminável? A este respeito, Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (1991), no capítulo *O lugar do Rei*, observa o seguinte:

Seduz-nos reconhecer a lei prévia deste jogo no quadro das Meninas, em que a representação é representada em cada um dos seus momentos: pintor, paleta, grande superfície escura da tela voltada [...];finalmente, no centro, no cerne da representação, o mais próximo do que é essencial, o espelho que mostra o que está representado, mas como um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal, tão estranho a todos os olhares que se voltam para outro lado, que ele não é mais do que o redobro mais débil da representação. (p. 347)

Quanto a nós, ao mesmo tempo que recuperávamos agora a imagem que ficara retida na memória eletrónica da máquina digital, procurávamos não só trazê-la de novo à nossa presença mas, sobretudo, transformá-la. Para tal, servir-nos-íamos da técnica do desenho. Assim, entre a fotografia e o desenho que agora iniciávamos decorrera algum tempo, o necessário para que se operasse algo a que poderíamos chamar de transformação fantasmática do objeto. Se a fotografia, por si só, comporta uma série de interrogações, conforme Roland Barthes, na sua obra *Camara Clara*, (1989), largamente nos demonstra, o tempo nela inscrito, nela condensado, confere-lhe uma qualidade extra pois “Nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa.” (p. 17). Fazendo-nos lembrar o que ocorre quando, arrumada na solidão de uma gaveta uma fotografia ou uma carta, por longo tempo, reconhecemos ao relê-la, que o que sentimos agora, sendo diferente do que sentíamos antes, mantém contudo inalterada a sua essência, a qual procuramos a todo o custo resgatar. De facto, não sendo mutável o acontecimento contido na fotografia, pois “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente“ (*Ibid.*), ela contém em si todavia, paralisada, uma fração do tempo; e é face a esse artifício impossível que é o de fazer parar o tempo, que percebemos que alguma coisa mudou, não na fotografia mas em nós. E é este sentido de metamorfose em nós, face à imagem

fotográfica, que congelou o tempo, que nos levanta todos os fantasmas, todas as inquietações.

E será no paradoxo do tempo fotográfico, que existe sem parecer existir, que se irá desencadear o nosso imaginário, levando-nos a querer interferir, através da degradação da imagem, nesse tempo impossivelmente estático. Como nos diz Merleau Ponty, em *O olho e o espírito*, (2002), “A fotografia mantém abertos os instantes que o impulso do tempo, logo após, encerra, destrói o devir, a invasão, a ‘metamorfose’ do tempo.” (p. 64)

Depois de transferida para acetato, processo este em que se produziram alterações na sua definição, ao ser projetada agora sobre o papel fixado na parede, a imagem apresentava novas características que lhe acentuavam o seu carácter espectral, o qual iríamos de seguida explorar.

Tal como ocorrera em trabalhos anteriores, o esférico depósito de gás, o grande funil industrial, (Figuras 3.6, 3.7, 3.8, 3.10, 3.11 e 3.12), foi com assombro que assistimos, enquanto trabalhávamos com a grafite sobre o papel, ao aparecimento de algo que, distanciando-se substancialmente da imagem original, constituía já não um seu duplo mas antes um seu fantasma.

Deste modo, num processo cumulativo de alterações, as diferentes etapas de criação da imagem (fotografia, transferência do sinal digital para sinal analógico por impressão em papel, transferência deste para acetato e, por sua vez, deste para a parede, por projeção) reuniam-se agora no papel fixado sobre a parede. E esta acumulação de alterações ou degradações da imagem motivava-nos a que, pelo uso dos materiais (lápiz de grafite, borracha, algodão), continuássemos o processo da sua metamorfose, num afastamento decidido da imagem original. Neste procedimento, a mão e o olho disputariam, a cada instante, o predomínio, estimulando o nosso sentido do háptico. (Deleuze, 2011, p.266)

Com efeito, esta transformação da imagem que resulta inicialmente do processo de transferência entre mecanismos eletrónicos, a câmara fotográfica, a fotocopiadora, o projetor, passa depois a ser resultante de uma simples ação manual tátil e ótica, transformando-se num ato físico, mas também mental, de captura e de aprisionamento. (*Ibidem*, p. 265)

Foi deste modo que, em trabalhos anteriores, os depósitos de gás se transformaram em formas globulares que aludiam ao *Jardim das Delícias* (1504) de Yeronimus Bosch<sup>28</sup>, e os funis industriais às *Medas de feno*<sup>29</sup>, de Monet, (1886). Esta possibilidade de transição temporal é também parte ativa neste processo e a reunião, num mesmo plano, de tempos diferentes corresponde a um obscuro desejo de que se tornem permeáveis distintos estratos temporais.

Rauschenberg, nas suas colagens, procurava também a coexistência de tempos diferentes. Para tal, justapunha, por exemplo, imagens características da arte do passado a imagens anódinas do presente, como é o caso de *Persimmon*, (1964) um combine – painting sobre tela em que reproduz, na forma de produção de imagem dos média, uma obra-prima de Rubens, a *Toilete de Venus*, (1613/14).

Pela nossa parte, pretendemos que uma imagem recente, por subtil transformação, se liberte da sua atualidade e nos transporte, por meio de um exercício de rememoração, para um tempo em que passado e presente percam definição clara, fundindo-se, processo este que, afinal, não difere muito da banal atividade mental quotidiana em que, a cada momento, convocamos instantes do passado.

Portanto, a forma cónica dos grandes funis industriais, depois da transformação a que submetemos a imagem, dera lugar às *Medas de feno* (1886), de Monet. Este resultado obtivera-se pela diluição de contornos, pelo seu esbatimento, por um certo *sfumatto*<sup>30</sup> Renascentista, por dissolução da linha que separa o objeto do espaço que o envolve.

Simultaneamente, neste processo, apercebíamos-nos duma certa relação com o que ocorre no campo da fotografia analógica quando, por insuficiência de tempo de exposição do papel fotográfico, a prova se apresenta esbranquiçada, como que queimada, com indefinição de contornos e falta de contraste. Neste caso, a imagem assume de forma mais expressiva o seu carácter fantasmático, indicial, tornando-se apenas vestígio de algo que se sugere, mas que não se chega a manifestar.

Esta interferência na integridade da imagem tornou-se pois, nesta fase, o objetivo central do nosso trabalho. A partir daqui, a nossa preocupação consistiu em, por todos os

---

<sup>28</sup> Hieronymus Bosch (c.1450-1516) – foi um pintor e gravador Holandês dos séculos XV e XVI. Muitos dos seus trabalhos retratam cenas que refletem o estado de espírito medieval, dominado ainda pelos conceitos de tentação e pecado, recorrendo para tal a um imaginário simbólico complexo e caricatural.

<sup>29</sup> Série de pinturas de 1888 em que, à semelhança do que fizera com a Catedral de Rouen, Monet explora no campo, a diferentes horas do dia, registando as várias *nuanças* de cor que a luz produzia sobre medas de feno.

<sup>30</sup> Sfumato – técnica artística usada para gerar suaves gradientes entre tonalidades, quer no desenho quer na pintura. Leonardo da Vinci foi o artista mais proeminente no uso desta técnica e a “Mona Lisa” a sua mais fiel expressão.

meios, apagando, diluindo, transformar aquilo cujo significado seria percebido numa primeira instância, em outra coisa na qual a dúvida se instale, retirando à imagem o lugar confortável a que se acomodou.

Pretendemos pois captar, no rasto da imagem inicial, uma outra imagem cuja identidade ignoramos. E é neste distanciamento progressivo da representação mimética que pretendemos que a imagem ganhe outro sentido e dela irrompa, como revelação, algo que nos surpreenda e perturbe.

### 3.2 O processo - Segundo passo

Em certo momento da elaboração destas imagens, a rapariga, as medas, as esferas, ao desenharmos sobre o papel fixado na parede, deparámo-nos com certas irregularidades granulosas que irrompiam na superfície do papel, pela passagem do lápis, e que eram resultantes de irregularidades da própria superfície da parede. (Fig. 3. 1 a 3. 5)

Percebemos então nessas irregularidades, transferidas agora para o desenho, um potencial de ilusão, proporcionando um certo efeito de relevo que há muito nos despertara a atenção. Com efeito, esta ilusão fora explorada por alguns autores dos anos 70, em especial Noronha da Costa (Lisboa, 1942), e seria esta particularidade que iríamos em seguida explorar pelos nossos próprios meios e com outros fins.

Noronha da Costa, interessado em estudar a imagem como ilusão, dá-nos do objeto apenas uma espécie de aura, ou talvez essência, nunca permitindo que a imagem abandone a sua vertente espectral. Para tal, utiliza uma elaborada técnica de aerógrafo que lhe permite criar imagens desfocadas, conferindo-lhes uma inconsistência e incerteza que produzem no observador um permanente estado de suspensão. Ainda hoje pode ser visto num café de Lisboa, o Nicola, ao Chiado, um quadro deste autor onde se evidenciam as potencialidades de toda a sua obra.

Foi neste contexto que nos deparámos com a possibilidade de experimentação que agora se nos oferecia. De repente, deixámos de nos interessar por qualquer tipo de representação ilusionista, por cópia do objeto, abandonando por completo as laboriosas técnicas de esfumado a que vínhamos submetendo a imagem.

O que nos motivava agora era a possibilidade de transformarmos a superfície plana do papel num espaço em que múltiplas ilusões sensoriais pudessem manifestar-se.

Não era nosso objetivo, contudo, a produção de determinados efeitos como resultado de algum virtuosismo técnico. Se referimos aquele autor foi porque, ao vermos pela primeira vez uma sua obra naquele café, há muitos anos, a nossa atenção se fixou nele desde logo por nos parecer uma abordagem nova da pintura face à questão da representação.

### 3.3 O processo - Terceiro passo

...Então, menos brilhante sem dúvida do que a que me fizera vislumbrar na obra de arte o único meio de reaver o Tempo Perdido, nova luz se fez em mim. E compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, a minha vida passada.

M. Proust, *Em busca do tempo perdido*

Deixa-te levar pela criança que foste.

José Saramago, *Pequenas memórias*

Aquele acaso conduzira-nos pois a uma nova possibilidade que iríamos de seguida explorar, por abandono do mimético, tendência esta que se anunciara praticamente desde início. Fugir à representação por cópia, dissolvendo a imagem, retirando-lhe a legibilidade e obstruindo o acesso ao significado óbvio, era agora o nosso objetivo.

No entanto, reconhecendo nós, na nossa obra e uma vez mais, o papel importante da casualidade, merecem-nos especial referência as palavras que a seguir transcrevemos do texto de H. Focillon, *Elogio da mão* (2001), a propósito de Hokusai:

A mão parece correr em liberdade e deleitar-se na sua destreza: explora com uma segurança inaudita os saberes de uma longa ciência, mas explora igualmente este imprevisível, que se encontra no exterior da região do espírito: a casualidade. [...] Não apenas nos mostra que é no momento em que tudo parece perdido que tudo pode ser salvo, a despeito de nós mesmos, como nos leva a refletir sobre os recursos do acaso. [...] O artista recebe com gratidão essa dádiva do acaso e coloca-a, respeitosamente, em evidência. [...] Sob a mão de Hokusai, a casualidade é uma forma desconhecida da vida, um encontro entre forças obscuras e um desenho clarividente. (pp. 121-122)

Foi pois, ao constatarmos que, das granulosidades que integravam a superfície da parede podíamos retirar, por transferência, pelo processo da *frottage*, uma outra coisa, a qual não sabíamos ainda definir bem o que poderia vir a ser, que nos propusemos deixar-

nos levar, simplesmente; o que quer que fosse que tivesse que vir à superfície seria, por assim dizer, bem-vindo.

Assim, na superfície branca do papel foi irrompendo, pela passagem da grafite, uma multitude de sinais a que, pela inclinação que dávamos ao lápis, podíamos conferir a ilusão de relevo, transformando-se em montes, em vales, em desertos, ou em ruínas de antigas civilizações. Comprazíamo-nos pois em sobrevoar, com o lápis, a superfície do papel que agora se transformava em superfície de planetas ou fundos submarinos, tornando-se a nossa mão como que aparelho de registo mecânico, como o sonar ou o sismógrafo. Simultaneamente, o nosso olho, adquirindo qualidades tácteis, operava ativamente na superfície do papel colaborando com a mão na construção de uma ilusão de baixos-relevos.

Na criação dos sonares garantíamos pois, ao mesmo tempo, uma visão aérea, de sobrevoos, e um contacto táctil com o papel-terreno; voando como uma sonda, tateando como um cego, percebíamos a rugosidade dos planetas, os fundos marinhos, os baixos-relevos em que, hipoteticamente, se inscreveram as leis por que se poderia ter regido o mundo antigo.

Comprazíamo-nos também em conseguirmos tais resultados por meio de uma técnica tão simples: o lápis como aerógrafo, depositando o pó de grafite sobre o papel, pela inclinação calculada a que o submetíamos, qual cápsula espacial a que é dado um determinado ângulo para a sua reentrada na atmosfera.

Como nos outros trabalhos, os sudários, os azuis, também aqui verificávamos a múltipla possibilidade de leitura, tornando-se obra aberta que escapa ao encerramento num determinado código. Por outro lado, face à obra, ela podia aparecer-nos, não como produto de tarefa manual mas antes da fotografia, ou outro tipo de registo no qual a máquina interveio. Deste modo, tornando-se ilusão da ilusão, reforçava instabilidades perceptivas, obrigando-nos a questionar os nossos órgãos sensoriais.

Imagens dos Sonares: Fig. 3. 1 a Fig. 3. 23 – Sem título - (100cmx90cm)

Grafite sobre papel

(pp. 73 a 84)



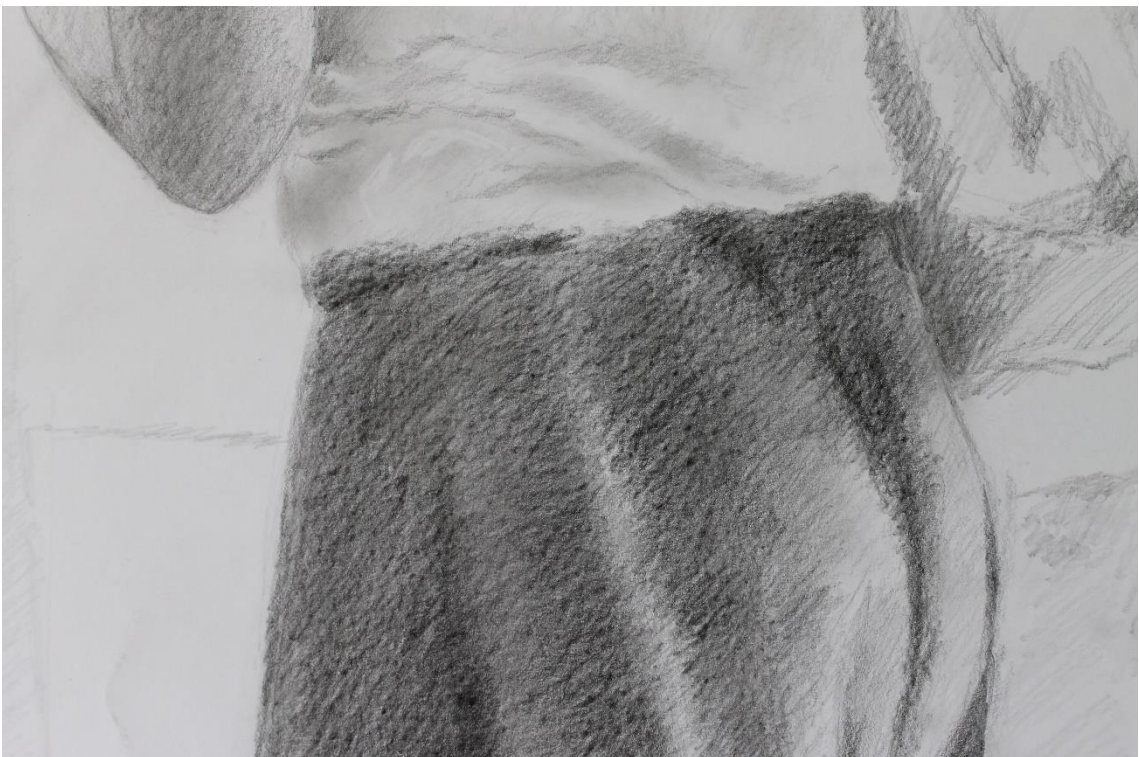
**Fig. 3. 1**



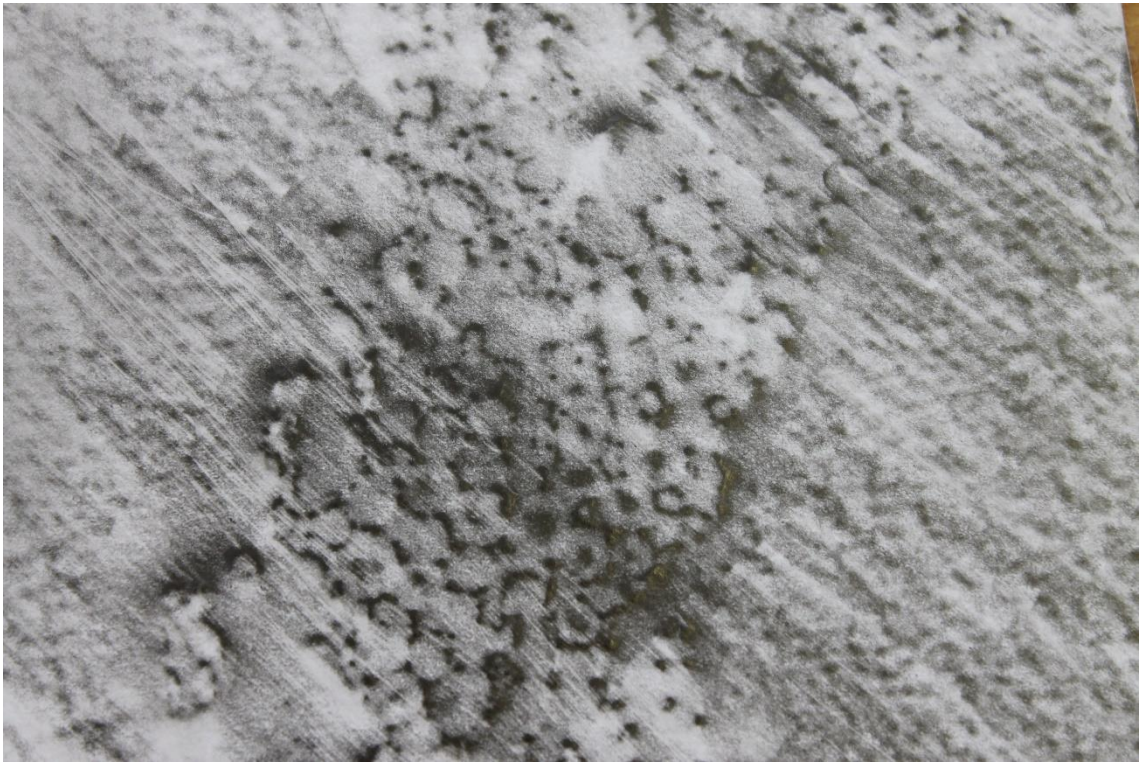
**Fig. 3. 2**



**Fig. 3. 3**



**Fig. 3. 4**



**Fig. 3. 5**



**Fig. 3. 6**



**Fig. 3. 7**



**Fig. 3. 8**



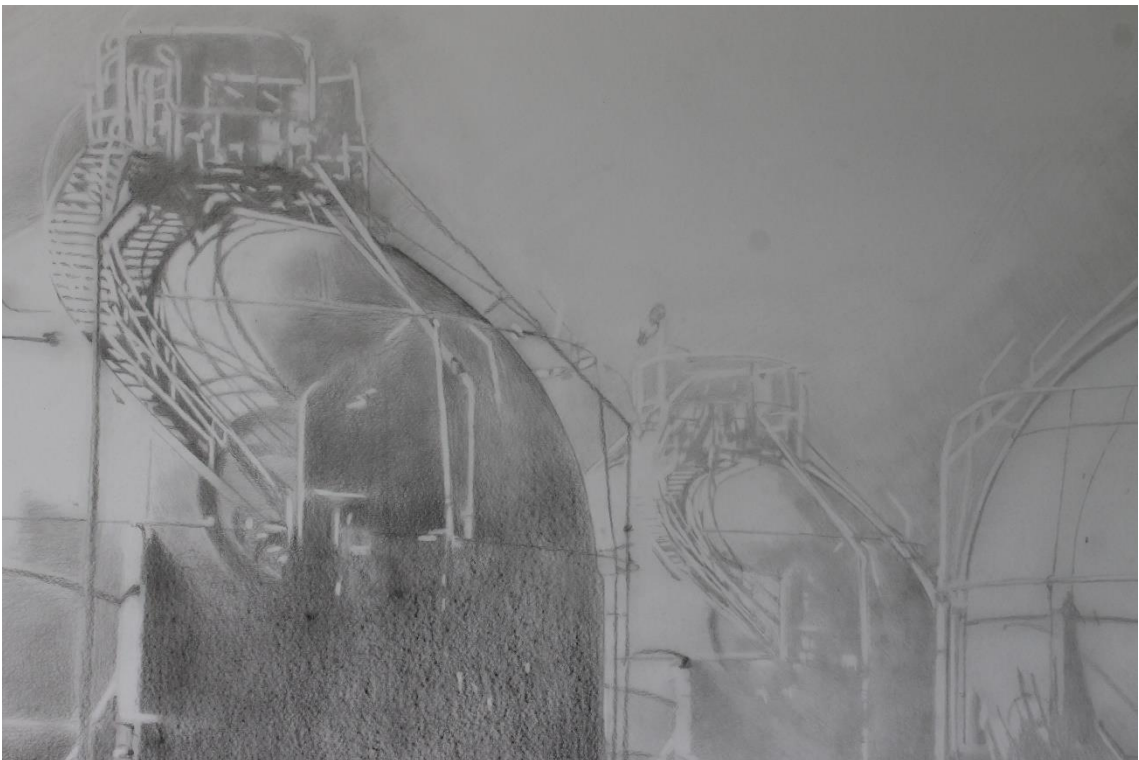
**Fig. 3. 9**



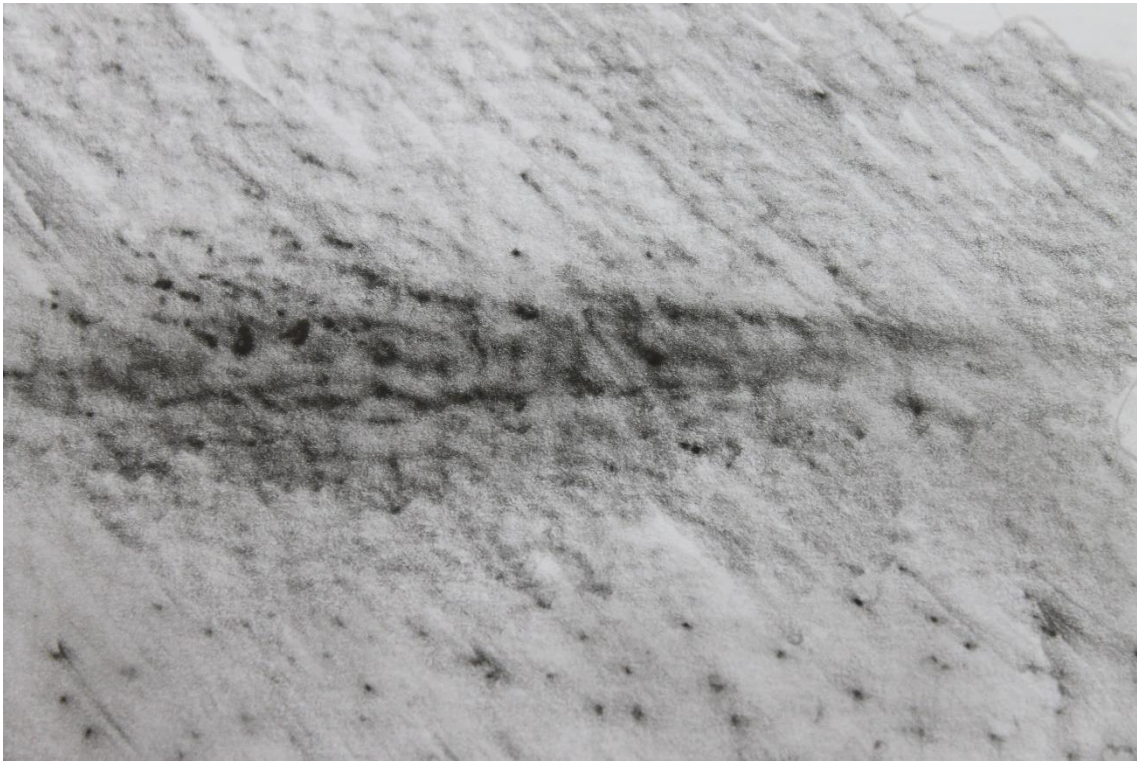
**Fig. 3. 10**



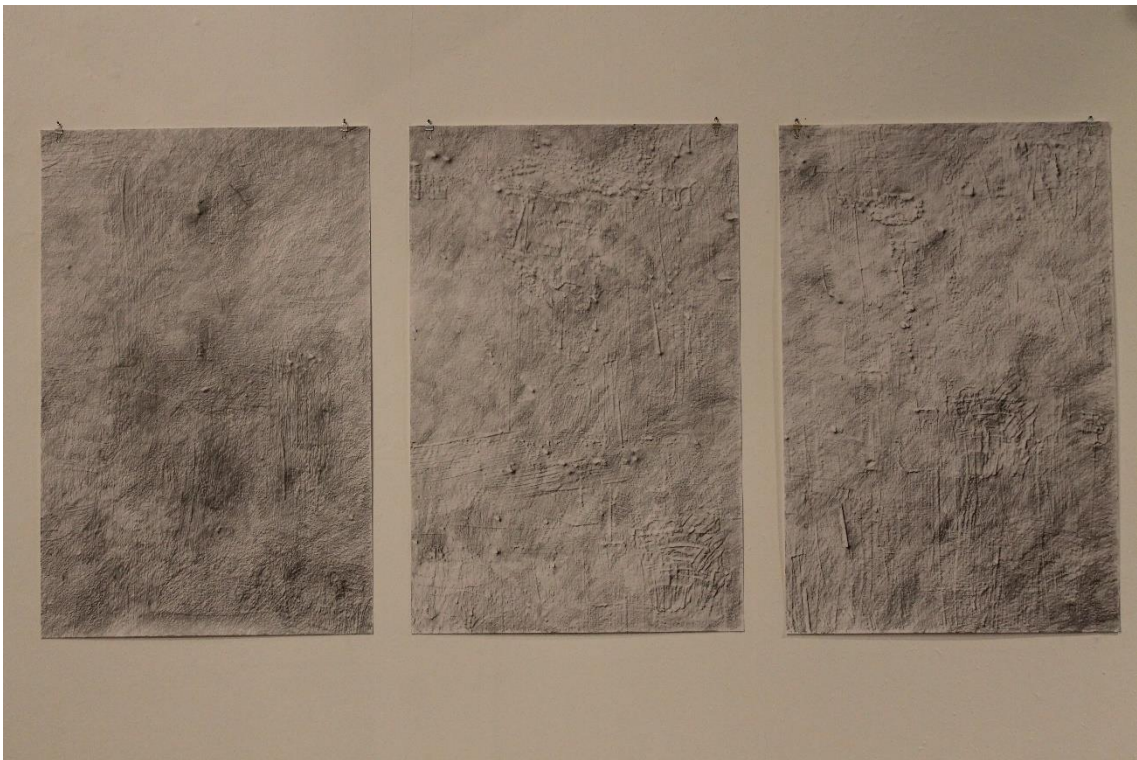
**Fig. 3. 11**



**Fig. 3. 12**



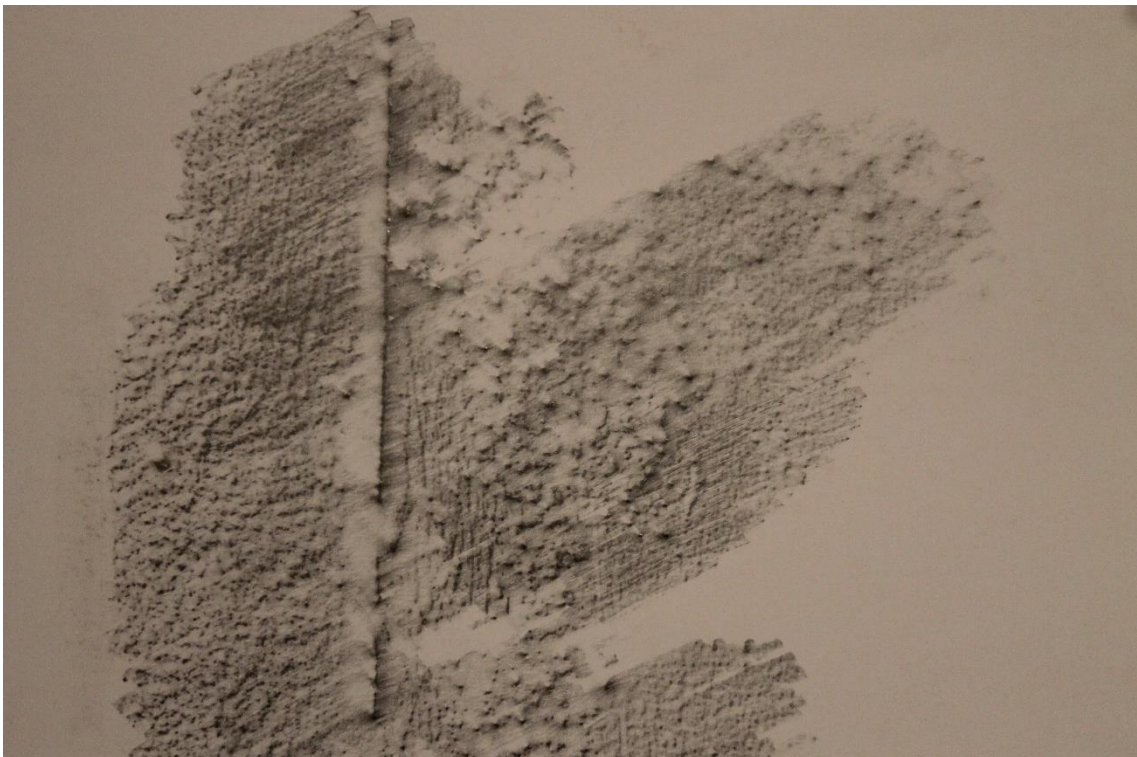
**Fig. 3. 13**



**Fig. 3. 14**



**Fig. 3. 15**



**Fig. 3. 16**



**Fig. 3. 17**



**Fig. 3. 18**



**Fig. 3. 19**



**Fig. 3. 20**



**Fig. 3. 21**



**Fig. 3. 22**



**Fig. 3. 23**

## Capítulo 4

### Os Sudários

Sudário:

“Pano com que se limpava o suor; lençol em que se envolve o cadáver; mortalha; tela que representa o rosto ensanguentado de Cristo; (fig.) exposição, estendal (falando-se de coisas repreensíveis); *Santo Sudário*: lençol em que se amortalhou o corpo de Cristo. (Do lat. *Sudare*.)”

(Dicionário da língua portuguesa Verbo)

(Nota: as imagens respeitantes a este capítulo encontram-se no final do mesmo.)

Desde sempre, foi pelas suas múltiplas faculdades, nas quais podemos incluir a capacidade de interpretação, que o homem, como ser adaptativo que é, logrou vencer os obstáculos que o meio lhe foi propondo. Interpretando rastos, sinais, indícios, o homem aprendeu a “ver”, a antecipar o que, estando-lhe embora ausente, se lhe apresentava, contudo, como sinal de uma presença a qual poderia ser-lhe hostil ou mesmo letal. Foi pois aprendendo a ler, a interpretar sinais, que o homem, ser frágil mas extraordinariamente inteligente, sobreviveu.

Em tempos, quando do cumprimento do serviço militar, chegavam-nos por vezes relatos de quem, uma vez terminada a sua comissão em África trazia, entre o espólio de experiências e de recordações, a mais das vezes dolorosas se não trágicas, algumas histórias sobre costumes e hábitos dos povos que habitavam aqueles territórios. Algumas delas referiam-se ao povo bosquímano<sup>31</sup>, de Angola, que hoje, como há milhares de anos, prossegue a sua luta pela sobrevivência usando métodos apuradíssimos para seguir rastos. Pisteiros espantosos, eles leem os rastos como nós lemos um livro. Sabem se as pegadas são de homem ou de mulher, se vão carregados ou não, se vão depressa ou devagar.

---

<sup>31</sup> Os bosquímanos são uma das etnias, os San, que integram, com os khoikhoi, os Khoisan, designação unificadora de dois grupos étnicos do sudoeste de África que partilham algumas características físicas e linguísticas distintas da maioria banta do sul de África. De acordo com um estudo genético recente, este povo caçador recolector, pode ter sido o maior grupo humano no mundo entre 120 mil e 30 mil anos atrás. Possuindo o mais elevado grau de diversidade de ADN mitocondrial de todas as populações humanas, tal indica que eles são uma das mais antigas comunidades humanas. O seu cromossoma y também sugere que, do ponto de vista evolutivo, os Khoisan se encontram muito perto da “raiz” da espécie humana.

Dotado de características adaptativas peculiares em relação ao meio ambiente, este povo manifesta extraordinárias capacidades de resistência face ao território austero em que vive. Os relatos que deles nos chegavam despertaram sempre em nós a mais profunda admiração. Daí que os evoquemos agora, por semelhança de tema, e procuremos integrar as suas capacidades, como é o caso dos seus dotes de “seguidores de rastros”, como fator de inspiração no nosso trabalho. A este propósito, Pierre Francastel (1900-1970), historiador e sociólogo francês, no seu livro *Pintura e Sociedade* (1990), diz-nos o seguinte: “Os bosquímanos, que são caçadores e nómadas como o homem paleolítico [...] produzem uma arte naturalista que é surpreendentemente semelhante à pintura paleolítica.” (p. 17). “O pintor paleolítico era um caçador e, como tal, tinha de ser um excelente observador, tinha de estar capacitado para reconhecer animais e suas características, seus habitats e migrações, através das mais ténues pegadas e odores [...]” (*Ibid.* p. 13)

Esta questão da interpretação, que é mecanismo mental crucial tanto para o primitivo como para qualquer um de nós, seres “civilizados”, que a cada instante se confronta com a contingência de saber discernir aquilo que o meio natural e humano lhe propõe, é também motivo de reflexão para Susan Sontag (Nova Iorque 1933-2004), escritora, crítica de arte e ativista dos direitos humanos. Em *Contra a Interpretação* (2004), a autora procura alertar-nos contra um certo excesso, uma certa mania interpretativa, legado de um pensamento com raízes nas teorias de alguns pensadores, em especial Freud, e que influenciaram, minando-o, todo o pensamento do século XX. Nesta obra, Susan Sontag quis aliviar-nos esse fardo, o qual se instalou e percorreu, como “tique” cultural, todo um longo período da nossa era híper civilizada, nele se impondo como forma de pensamento dominante, ou seja, como ideologia. Sontag, em *Contra a Interpretação*, ciente de que a reflexão sobre a arte no mundo ocidental permaneceu dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação, foi em defesa dessa teoria que se gerou uma conceção que divide toda a obra artística em duas partes, a da forma e a do conteúdo, recaindo no conteúdo a importância maior, pese embora todas as correntes formalistas que o século XX viu nascer. Essa excessiva ênfase dada ao conteúdo provém do “eterno projeto da interpretação nunca consumado.” (Sontag, 2004, p. 69) E é nesse hábito instalado de se abordar a obra de arte para interpretá-la que se vai reforçar uma ilusão: a de que algo chamado conteúdo realmente existe. (*Ibidem*)

Interpretar é traduzir. Mas traduzir pode ser também trair. E é no sentido de nos alertar quanto a essa possibilidade que Susan Sontag, por ver nos nossos dias sobrevalorizada essa tendência interpretativa, que a denuncia pelo seu carácter agressivo e desrespeitoso. “O estilo moderno de interpretação escava debaixo do texto, destruindo-o, na procura de um subtexto que seja verdadeiro” (Sontag, p. 3) E mais adiante acrescenta:

As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação [...] Todos os fenómenos que podem ser observados são classificados, segundo as próprias palavras de Freud, como conteúdo manifesto. Este conteúdo manifesto deve ser investigado e posto de lado a fim de descobrir, debaixo dele, o sentido verdadeiro – o conteúdo latente. (*Ibidem*)

Ou seja, se agirmos de acordo com esta tendência interpretativa, o conhecimento que nos chega em primeira mão é sempre de pouca ou nenhuma valia. Segundo Sontag, no nosso tempo, o projeto de interpretação é em grande parte reaccionário e asfixiante, envenenando a nossa sensibilidade. Como resultado de uma hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação acaba por constituir-se como vingança do intelecto sobre a arte. “Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. É transformar o mundo *nesse* mundo. (Esse mundo! Como se houvesse algum outro).” (Sontag, p. 4)

Deste modo, Sontag reconhece que grande parte da arte do nosso tempo pode ser entendida como uma tentativa de fuga à interpretação. A pintura abstrata seria uma dessas tentativas, por não apresentar nenhum conteúdo legível no sentido comum. Por outro lado, e por meios opostos, pela sua explicitude, a Pop arte obteria os mesmos resultados, sabotando, tornando impossível a interpretação. (*Ibidem*)

Quanto a nós, tocados também de algum modo por essa corrente cultural, por esta moda interpretacionista, por essa verdadeira “praga”, nas palavras de Sontag, a custo dela procurámos libertar-nos. Contudo, perante o resíduo do sonho de todos os dias, não é sem resistência que abdicamos de ensaiar alguma interpretação, evitando assim não só o legado de Freud mas também o de uma certa tradição que, vinda dos tempos clássicos, nos pode tornar em verdadeiros áugures do nosso quotidiano.

E quando, por circunstâncias fortuitas, como quase sempre acontece no nosso modo de proceder em arte, resolvemos depor sobre o pano-cru, imagens que há muito tínhamos guardado por nos terem despertado especial atenção, as quais, apesar de longe

do nosso olhar, permaneceram contudo como memória latente, apercebemo-nos de que o pano, ao recebê-las, lhes conferia uma outra qualidade, um outro sentido, que se aproximava do domínio do Sagrado. Ou seja, o que antes podia ser, embora o não fosse, uma imagem comum, transformava-se agora em imagem extraordinária, carregada de um outro sentido que era o do Ícone.

Procurando pois escapar, embora não totalmente, a essa tentação interpretativa a que se refere S. Sontag, foi com desprendimento que recuperámos essas imagens, querendo reencontrar nelas somente o poder encantatório com que nos haviam seduzido e que, constatávamo-lo agora, permanecera intacto, resistindo ao esquecimento, depois de tantos anos.

Percebemos também a dada altura que o que estava em desenvolvimento se podia relacionar com um certo pensamento que provinha de Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929). Este historiador de arte alemão, célebre pelos seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano, organizara a sua biblioteca de modo não convencional, não recorrendo ao método de sistematização comum, biblioteconómica, mas a um sistema que respeitava um critério pessoal a que ele chamava de “lei da boa vizinhança”, ou seja, por aproximação de temáticas em que ele encontrava afinidades.

O seu projeto mais ambicioso seria, contudo, o Atlas Mnemosine, nome que corresponde à personificação da deusa grega da memória. Com este Atlas de imagens Warburg pretendia estabelecer “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, que carregariam consigo, nessas imagens, o *pathos*, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental. Desenvolveu assim uma interessante narrativa da Imagem, sem recurso ao texto, baseando-se para isso em dois conceitos chave: *Pathosformel* (fórmula-de-pathos) e *Nachleben* (sobrevivência). Este Atlas Mnemosine refletia pois um dos principais problemas teóricos a que Warburg dedicou toda a sua vida: a *Nachleben der Antike* (a sobrevivência do antigo), ou seja, a persistência das imagens e das ideias da Antiguidade Clássica pagã, através dos tempos, na civilização ocidental, e que se evidenciaram com mais exuberância no Renascimento. (Warburg & Morão, 2012)

Situávamo-nos pois, face ao pano branco, numa expectativa semelhante à que, quando imersos na escuridão da sala de cinema, antecede o aparecimento da primeira imagem na tela, até então vazia. Nesta situação particular, em que se produz como que um estado de suspensão da realidade, depusemos sobre o pano branco que havíamos cortado em bandas verticais, as nossas imagens, os nossos ícones, ou seja, as nossas

imagens de culto. A transposição dessas imagens para as faixas de pano, uma vez dispostas verticalmente, provocou em nós desde logo uma alteração no domínio do significado. Inesperadamente, algo de novo surgia. Até então, as fotografias e o pano ligavam-se mais à questão do ecrã cinematográfico, porém, agora, num relance, tudo nos parecia ser matéria do Sagrado. Esta duplicidade, esta permeabilidade de uma imagem a múltiplos significados é fator acrescido na importância que lhe atribuímos. Os surrealistas exploraram, desde o primeiro momento, esse sentido duplo da imagem. Não foi contudo nosso propósito seguir-lhes o estilo, considerando contudo como válido todo o potencial que nele ainda hoje se contém. Neste sentido, o pano sobre o qual depúnhamos a imagem apresentava-se-nos agora como mortalha de uma entidade sobrenatural que, ao transgredir a lei da morte, se transforma em matéria do etéreo, que vai adquirir significado no mito cristão da ressurreição.

Era pois como Sudário que agora se nos apresentava a faixa de pano-cru. Todavia, essa dupla capacidade percetiva prendia-se também com a posição como o pano era observado. Na vertical, tudo se parecia resolver como se de ecrã se tratasse; porém, se visto na horizontal, remetia-nos para um sentido do repouso, da mortalha, para o Santo Sudário, portanto. Consciente deste sentido duplo e permutável do objeto, ecrã – sudário, e uma vez confirmada a boa coexistência da imagem sobre a faixa de pano, havia agora que escolher o método, a técnica de transferi-la para o suporte.

#### 4.1 O processo – A transferência

Rauschenberg adotara, para transferir a imagem, métodos que iam da simples colagem até à serigrafia e à impressão sobre a tela por meio de líquidos fotossensíveis. No nosso caso, no sentido de pormos em prática a nossa capacidade de experimentação, e também porque não queríamos utilizar as técnicas da fotografia analógica, pelo respetivo uso de químicos, pusemos em marcha um método de que ouvíramos vagamente falar e que nos parecera de simples execução.

Consistia ele basicamente em impregnar a tela com tinta acrílica branca e, sobre ela, depor a imagem de modo a que o lado da impressão ficasse em contacto direto com a tinta ainda fresca. Tratava-se pois de colar simplesmente a imagem na tinta, comportando-se esta como cola e simultaneamente como solvente. Neste processo, a superfície do pano deve receber previamente uma ou duas camadas de tinta e, depois de

já secas, uma camada final que servirá de base para receber, ainda fresca, a imagem a qual ficará com a face virada para a superfície impregnada. Depois há que deixar secar, de modo a que possamos passar a uma segunda fase que, por analogia com o processo fotográfico, poderíamos chamar de revelação.

#### 4.2 O processo – A revelação

Consiste ela em, depois de a tinta e o papel da imagem estarem bem secos, voltar a humedecer o papel até este ficar brando ao tato, podendo, desta forma, ser cuidadosa e lentamente desfeito com os dedos até atingirmos a superfície da imagem. Esta, que havia ficado completamente oculta, já que era o seu reverso, o papel branco, o que se nos apresentava, pois a face impressa havia ficado em contacto com a tinta, à medida que o papel humedecido vai sendo desfeito, vai lentamente reaparecendo.

Este modo de transferência da imagem reveste-se, contudo, de características singulares. Desde logo, pela não intervenção de agentes químicos nem da ação da luz, afasta-se do comum processo laboratorial de revelação fotográfica analógica, competindo pois, à mão, todo o poder operativo de recuperação da imagem. Neste processo, uma vez mais e com maior evidência, os sentidos do tato e da vista vão interagir, substituindo-se, entrecruzando-se, naquela dinâmica a que atrás nos referimos: o olho táctil e a mão que vê, como refere Deleuze em *Francis Bacon, A Lógica da Sensação*. (p. 203)

É também numa dinâmica de controlo da matéria face à resistência que ela nos oferece, que operamos neste procedimento de revelação da imagem a qual, materializando-se fragmentariamente, deixa que apareçam, com desigual explicitude, as diversas partes que a compõem. Se algumas se revelam, sem qualquer dano, quase até à sua plenitude, outras há que, porque sentimos que o papel pode ceder a qualquer momento arrastando consigo a própria imagem, ao limitarmo-nos na nossa ação táctil, elas ficam como que emersas numa névoa que as torna espectrais.

Todo este procedimento mergulha-nos num estado de constante expectativa. Quer porque tenhamos que agir com extrema cautela, para não comprometermos irremediavelmente o resultado da operação, quer porque a própria reaparição da imagem age sobre nós como se, dotada de vida própria, nos submetesse aos seus próprios desígnios, ora revelando-se, ora ocultando-se, deixando aqui e além pequenos vestígios, leves indícios que nos levam a que tentemos reconstitui-las na sua integridade, todo este

processo, por exigir de nós uma atenção plena, absorve-nos e enfeitiça-nos. Simultaneamente, o tempo em que operamos sobre a imagem, sendo prolongado, conduz-nos também a um certo sentido de viagem e é nela que decorrem a descoberta e o encantamento.

#### 4.3 O processo – A viagem

Se a imagem do postal com a reprodução a cores da obra de Velásquez *As Meninas* (1640) era, já por si, motivo de profundas reflexões, (tínhamos contemplado uma única vez e há muitos anos essa obra no Museu do Prado e de lá trouxéramos aquele postal, pequeno vestígio daquilo que, pelo que tinha de virtuoso e de sublime, nos assombrara) depois de fotocopiado a preto e branco e transferido para o pano apresentava-se-nos agora, na irregular evidência das personagens do quadro, fruto do próprio processo de revelação, como uma outra coisa de que emanava um certo sentido da efemeridade da vida.

Assim, preocupando-nos mais com a revelação dos rostos da infanta, da anã, ou das aias, do que com as suas magníficas vestes, deixávamos que o rosto de Velásquez permanecesse velado e, quase oculto, todo o corpo, numa apagada referência fantasmática.

Neste jogo de ocultação e desocultação, de desaparecimento e de aparição, neste ato de fazer e desfazer, misturam-se operações de vária natureza, quer da técnica quer do pensamento, e que vão da simples e meticulosa operatividade táctil, até uma inquietante reflexão sobre a natureza volátil do nosso trabalho e de nós mesmos.

Cada uma das imagens transferidas, que há muito recolhêramos por reunirem em si qualidades que nos tocavam e que nos surpreendiam pela reserva de inexplicável que nelas se continha, comportou-se pois de modo particular, não sendo garantido desde logo um resultado igual para todas. Deste modo, umas, permitindo-nos o controlo, revelaram-se com facilidade. Outras, pelo contrário, só a muito custo se nos tornaram acessíveis.

Relacionamos de certo modo este processo com aquele trabalho analítico em que, por camadas, se vai tendo acesso ao que, até então, permanecera desconhecido. É também, um processo que nos permite uma efabulação, um constante diálogo connosco próprios e em que descobrimos a cada instante novas revelações. Como ato lúdico, que também o é, o nosso trabalho não deixa, apesar disso, de se estabelecer como via de ligação com o nosso inconsciente. Ou também, como acontece numa simples viagem de

comboio em que, desfrutando o caminho despreocupadamente, podem vir ao nosso encontro paisagens breves, que mal aparecem se dissipam, mergulhando-nos num estado de torpor propício ao sonho e ao devaneio. Daí o termos referido Proust ou Warburg; ambos dedicaram à memória, à deusa grega Mnemosine, especial atenção, uma vez que reconheciam nela a fonte de onde brota toda a criação.

#### 4.4 O processo – A memória

Os autores que atrás referimos construíram pois, a sua obra, em torno desse elemento essencial do nosso ser que é a memória. Parecendo-nos um dado adquirido da nossa constituição mental, pelo automatismo e autonomia com que parece funcionar, furtando-se a que lhe demos especial relevo pois lhe conferimos um carácter quase instintivo, ela está contudo presente em todo o ato criativo, de forma consciente ou inconsciente. Por mais abstrato que seja o quadro, em Kandinsky como em Rothko, ele não seria possível sem uma constante referenciação espacial e ao recurso a uma espécie de repositório estético, que nos permite situar-nos no histórico da criação artística, entre muitas outras aptidões requeridas ao ato artístico, as quais exigem da memória uma constante latência.

Na arte, como na mais banal atividade quotidiana, ficamos como que paralisados se a memória nos falha. A mais pequena vacilação sobre o que pretendíamos realmente fazer quando, suspendendo um ato tentamos fazer outro, levanta de imediato em nós um estado de alarme. Memória e consciência estão pois interligadas. A corrente artística do Surrealismo, dando-nos pistas falsas e recorrendo ao incompreensível que se contém no inconsciente, constituiu-se também como uma espécie de exercício para a memória, levando-nos a procurar uma resposta lógica para o enigma que nos é proposto.

Em *Un chien Andalou*<sup>32</sup> (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, filme que ainda hoje surpreende pela ousadia com que o código do consciente é afrontado, interrompendo a todo o momento as nossas ligações associativas com base na memória consciente, deparamo-nos a cada instante com a incoerência, sendo levados a entrar num estado quase alucinatório que é mais próprio do mundo onírico. Como teste à nossa capacidade de

---

<sup>32</sup> *Un chien andalou* – Filme surrealista de Luis Buñuel/Salvador Dalí, lançado em França com enorme escândalo, em 1929, é considerado o maior representante do cinema Surrealista. Rompendo com a sequencialidade da narrativa temporal normal, como acontece nos sonhos, utiliza essa lógica própria do estado onírico, com base em conceitos da Psicanálise de Freud.

estabelecer ligações para que encontremos uma coerência na narrativa, este filme é um extraordinário exemplo de como se pode subverter a memória das nossas experiências.

No capítulo intitulado *O fotograma* (p. 57), da obra *O Óbvio e o Obtuso* (Barthes, 1984), o autor, analisando a obra fílmica de Sergei Eisenstein<sup>33</sup> descreve um fenómeno que o intriga:

[...] Interessarmo-nos e até agarrarmo-nos a fotografias de filme (às portas de um cinema, nos *Cahiers*)<sup>34</sup> e perder tudo destas fotografias (não só a percepção mas também a recordação da própria imagem) ao passarmos para a sala: mutação que pode levar a uma reviravolta completa dos valores.

Segundo Barthes, isto indicaria que o fotograma, longe de ser um subproduto longínquo do filme, uma sua amostra, seria antes o epicentro do fílmico, em que se revelaria um terceiro sentido, *o obtuso*, que é inarticulável, que nem a simples fotografia nem a pintura figurativa podem assumir, e que é antes “o rasto de uma distribuição superior dos traços de que o filme vivido, passado, animado, não seria, em suma, senão um texto, entre outros.” (p. 58)

Barthes propõe-nos pois que leiamos o fotograma como uma citação de um texto que, desligado do movimento e do texto fílmico, se abre segundo critérios de uma nossa própria e íntima leitura.

Foi nesse sentido que escolhemos as imagens que depusemos sobre as faixas de pano, algumas delas correspondendo a fotogramas de filmes (*Couraçado Potenkin*, *Casablanca*, *Un chien andalou*), outras a simples imagens-postal mas que, pelo processo de transferência que atrás descrevemos, procurámos igualar ao sinal visual do fotograma.

Abrindo-se a uma leitura que não quer saber do tempo lógico, evadindo-se do seu sentido óbvio, permitem-nos presentir um outro sentido que é do domínio do indizível e nos faz vaguear interminavelmente pela imagem. E é para este vaguear interminável que a nossa memória é convocada, em busca de um significado. O signo só

---

<sup>33</sup> Serguei Eisenstein (Riga 1898-Moscovo 1948) Foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Relacionado com a arte de vanguarda russa, participou ativamente na Revolução de 1917 e contribuiu decisivamente para a consolidação do cinema como meio de expressão artística. Foi um inovador da montagem, desenvolvendo teoria que influenciou fortemente os primeiros cineastas. Algumas das suas principais obras são *A Greve* (1924), *Couraçado Potenkin* (1925) e *Outubro* (1927), sobre a Revolução Bolchevique, e *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan o Terrível* (1944-45), como épicos históricos.

<sup>34</sup> Refere-se o autor ao *Cahiers du Cinéma*, revista francesa sobre crítica do cinema, fundada em 1951 por André Bazin, entre outros, o qual foi mentor do novo cinema francês, denominado de Nouvelle Vague, surgido nos anos 60 em Paris, e que se inseria no movimento contestatário e inovador que irrompeu naquela época. Nesta revista colaboraram autores consagrados como Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, entre outros.

nos é pois, inteligível, se sobre ele atuar a memória a qual armazenou, em devido tempo, o código e, com ele, o significado.

Todavia, e apesar do cuidado que havíamos tido na escolha das imagens, para nós verdadeiros ícones há muito recolhidos e guardados, um pouco ao modo do colecionador, que tenta salvar as coisas do seu destino último, à medida que as faixas de pano com as imagens transferidas se iam sucedendo, nelas se intensificava o seu significado simbólico acentuando-se o sentido do Sagrado, fosse qual fosse a imagem nelas fixada. Ou seja, a imagem incorporada no pano, ligando-se ao conceito de Sudário, assumiu o carácter de *acheiropoieton*, do grego, aquilo que não é feito pelas mãos humanas, ou seja, tendo sido criado de forma milagrosa, sendo o Véu de Verónica e o Santo Sudário seus exemplos mais veneráveis.

Por sua vez, a ordenação que dávamos aos panos oferecia-nos diferentes possibilidades de leitura, prendendo-se tal facto com a linguagem cinematográfica, na qual a montagem (ordem por que são sequenciadas as imagens) é parte essencial e em que autores como Griffith<sup>35</sup> e Eisenstein são referências mestras. A possibilidade de introduzirmos uma alteração significativa no significado da narrativa, pela simples modificação da ordem do texto ou da imagem, foi amplamente usada nas obras daqueles autores. Também na escrita este processo funciona, muito embora, no caso que em seguida assinalamos como exemplo, não se trate de uma alteração na ordem do texto mas sim da introdução de uma pequena palavra. Referimo-nos ao romance de José Saramago (Prémio Nobel da Literatura em 1998), *História do Cerco da Cidade de Lisboa*, publicado em 1989. Neste romance, a personagem Raimundo, revisor editorial a quem compete rever um texto sobre o cerco de Lisboa, decide alterar a realidade histórica pela simples inserção, em sítio adequado, da palavra “não”, de onde resultará uma outra versão, completamente oposta à narrativa oficial.

Regressando ao nosso trabalho dos Sudários, o que agora se tornava relevante era o novo sentido que emanava, mais do que das imagens, da integridade dos panos. Que esse sentido se prendia com o Sagrado era já do nosso reconhecimento automático, mas

---

<sup>35</sup> David Griffith (1875-N. Iorque 1948) Realizador de cinema norte-americano e um dos maiores do início da cinematografia. Introdutor de inovações profundas na forma de fazer cinema, é considerado o criador da linguagem cinematográfica, tendo sido o primeiro a introduzir os movimentos de câmara. São também inovações suas o close-up e a montagem paralela. As suas duas obras magnas são *O Nascimento de Uma Nação* (1915), sobre a Guerra Civil Americana e *Intolerância* (1916), em que usou quatro histórias diferentes paralelas para produzir a narrativa.

pretendíamos também que os diferentes sudários, estabelecendo ligações entre si, funcionassem como sinapses de um cérebro pensante.

Por nos parecer fastidioso enunciarmos aqui todas as imagens que utilizámos, limitamo-nos a referir as que, para nós, assumiram maior relevância, constituindo-se como que em espelho do nosso próprio *pathos*, ou seja, dentro do que esta palavra grega significa, na substância que integra a nossa paixão, o nosso excesso, o nosso sofrimento, o sentimento nas nossas ligações afetivas.

Destacaríamos, assim, as seguintes imagens: postal com fotograma do filme *Casablanca* (1943), de Michael Curtis; postal do quadro de Velásquez *As meninas*, (1643); postal com fotografia italiana de meados do século XIX, com vendedeira de rua e rapaz; fotografia recortada de revista, com parto assistido em posição natural; fotografia retirada de jornal, de artigo sobre obra de Teixeira de Pascoais *A Beira (num relâmpago)* de 1916, retratando automóvel antigo numa estrada da serra do Marão; fotografia de cratera lunar tirada por Neil Armstrong e retirada de livro intitulado *Chegámos à lua*; fotograma do filme *Un chien andalou*, de Louis Buñuel - Salvador Dali, de 1929; fotograma do filme *Couraçado Potenkin*, de Sergei Eisenstein, de 1925; fotografia de raparigas a brincar, retirada de revista *Science et Vie*.

É natureza da obra de arte, tal como do sonho, resistir à interpretação. É esse o seu mérito, o seu encanto, a qualidade maior que a distingue da obra não artística. Num mundo dominado pela razão, a obra de arte tem o poder de nos devolver a um estado pré-verbal em que, em vez de palavras, só há balbucios.

Gostaríamos, é esse o nosso propósito, que quem olha o nosso trabalho se interrogue, colocando-se a velha questão: o que é isto? Ao fazê-lo sentirá, ainda que por breves instantes, interrompida a via de acesso à fatal interpretação; mas será aí, nesse breve intervalo de tempo, que poderá aceder a uma visão não contaminada.

Imagens dos Sudários: Fig. 4. 1 a Fig. 4. 11 – Sem título - (170cmx60cm)

Imagens transferidas sobre pano - cru

(pp.96 a 101)



**Fig. 4. 1**



**Fig. 4. 2**



**Fig. 4. 3**



**Fig. 4. 4**



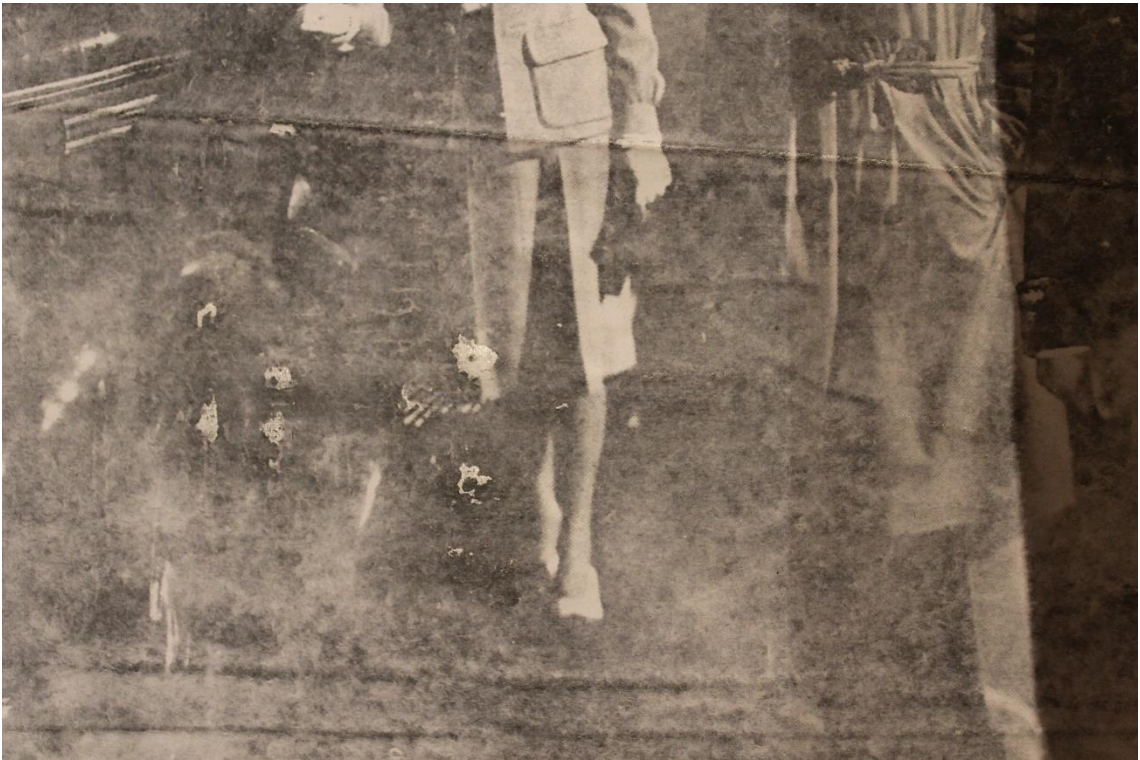
**Fig. 4. 5**



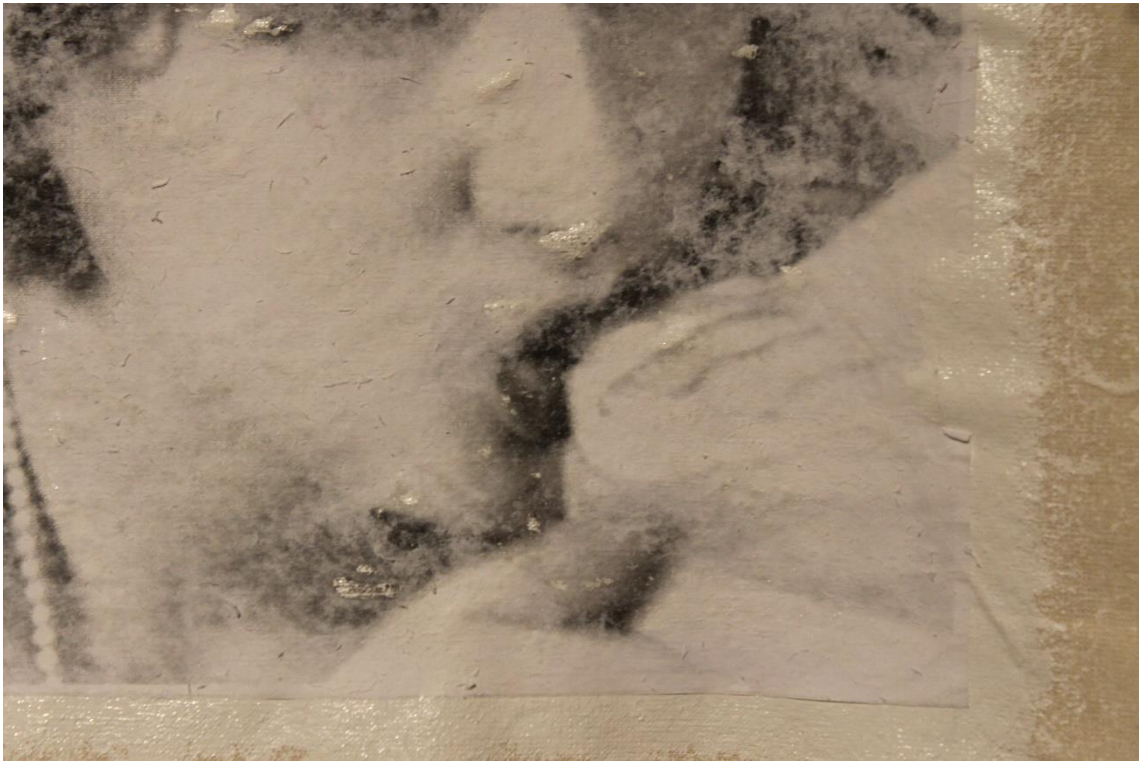
**Fig. 4. 6**



**Fig. 4. 7**



**Fig. 4. 8**



**Fig. 4. 9**



**Fig. 4. 10**



**Fig. 4. 11**

## Capítulo 5

### A Exposição

(Nota: as imagens respeitantes a este capítulo encontram-se no final do mesmo.)

Entre 24 de Abril e 4 de Julho de 2015 decorreu, na Galeria municipal Trem, em Faro, a exposição sob o título “O azul do céu azul”, reunindo a maior parte do trabalho que produzimos durante o segundo ano do mestrado, portanto, as séries dos Azuis, dos Sudários e dos Sonares.

Sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Cabral Santos, decidiu-se organizar a exposição distribuindo os trabalhos pelas quatro grandes paredes da galeria, atribuindo-se a cada parede uma série.

Assim, atribuímos à parede central a série dos Azuis, por nos parecer captar primeiro a atenção do visitante e porque, como série, encontrando naquela parede as condições ótimas para evidenciar as suas características, nos garantia que a luminosidade que dela irradiava fosse de percepção imediata.

Na parede à sua direita colocámos a série dos Sonares e à da esquerda a dos Sudários, de modo a que a visibilidade destes, ficando também garantida, não perturbasse o grande impacto que pretendíamos resultasse, em primeiríssimo lugar, da série dos Azuis.

Quanto à série dos Sonares, distribuída pela parede da direita e mantendo-se fora de uma visibilidade imediata, permitia contudo que, pelo seu resguardo se tornasse, assim que descoberta, numa surpresa.

Restando ainda uma parede, a que fica de costas para a entrada, e tendo ela menos espaço expositivo por ser interrompida pela estrutura antiga do edifício, decidimos aproveitá-la para aí expormos um único Sudário, o de maiores dimensões, que comporta maior carga expressiva simbólica.

A série dos Azuis, constituída por doze trabalhos, foi organizada de modo a percorrer toda a parede, as pinturas intervaladas umas das outras por um palmo, aproximadamente.

Tal como prevíamos, durante a elaboração de cada quadro e à medida que se foram sucedendo, pela repetição e pela proximidade uns dos outros, neles resultava um

efeito de contaminação e expansão da cor, reforçando a sua carga de luminosidade e levando a que se evidenciasse, mais do que a individualidade de cada obra, uma impressão contínua de um todo homogêneo.

Ao expormos deste modo a série dos Azuis, pusemos de lado uma outra opção que chegáramos a considerar e que consistia em organizá-la em grupos de três, o que levava à ideia de tríptico, com o que de simbólico religioso ela contem. Procurando pois evitar o fechamento da obra, não descartámos também, ao optarmos pela exibição em série contínua, a possibilidade de uma outra leitura que se prendia com uma certa noção de viagem. De qualquer modo, pareciam-nos garantidas pelo menos duas formas de observar a série Azul: ou em conjunto, como mancha uniforme, ou individualmente, distinguindo-se cada pintura pela sua singularidade. A persistência da cor azul, que se repete sem alteração em cada quadro, pode induzir a uma primeira impressão de redundância, de repetição mecânica e de monotonia. Porém, no dizer de Deleuze em *Francis Bacon Lógica da Sensação* (p. 10), “O quadro e a série dos quadros nada querem dizer, mas funcionam.”

Presta-se, contudo, cada quadro, por conter em si mais informação do que aparenta à primeira vista, a uma observação mais detalhada, dela podendo resultar uma outra visão mais fértil.

De qualquer modo, pareceram-nos assegurados os objetivos que nos tínhamos proposto: por um lado a criação da ilusão de céu, de espaço etéreo, ou invocação simbólica do religioso; por outro lado, ao envolvermos o espectador na premência da sua necessidade de deslocação, para observar os quadros um a um, ao percorrer o espaço, entrar em viagem.

A série dos Azuis, depois de instalada e já regula a iluminação ao modo francês, ou seja, com a luz incidindo sobre a parede logo a seguir ao extremo superior de cada quadro, fazendo-a expandir-se e descer suavemente sobre ele, pareceu-nos produzir a sensação de tranquilidade e de recolhimento que pretendêramos.

Relativamente aos Sudários, optámos por estabelecer dois conjuntos. Um deles consistiu no agrupamento de sete panejamentos, no sentido de criar a percepção de composição, ou de corpo íntegro, cada Sudário sobrepondo-se ligeiramente ao seguinte, de modo a estabelecer uma certa possibilidade de ocultação e ao mesmo tempo convidando a uma leitura em todos os sentidos.

O segundo conjunto foi composto de modo a ficarem os Sudários intervalados por um espaço de alguns centímetros, de maneira a garantirem a sua autonomia,

procurando limitar o contágio, mas suficientemente próximos uns dos outros para possibilitarem alguma comunicação entre si.

Reservámos para a parede de entrada o Sudário de maiores dimensões. Pela sua forte carga simbólica, a imagem de um pé com sandália, fragmento de uma estátua romana existente no Museu Nacional de Arqueologia, em Lisboa, merecia um lugar de destaque e de isolamento.

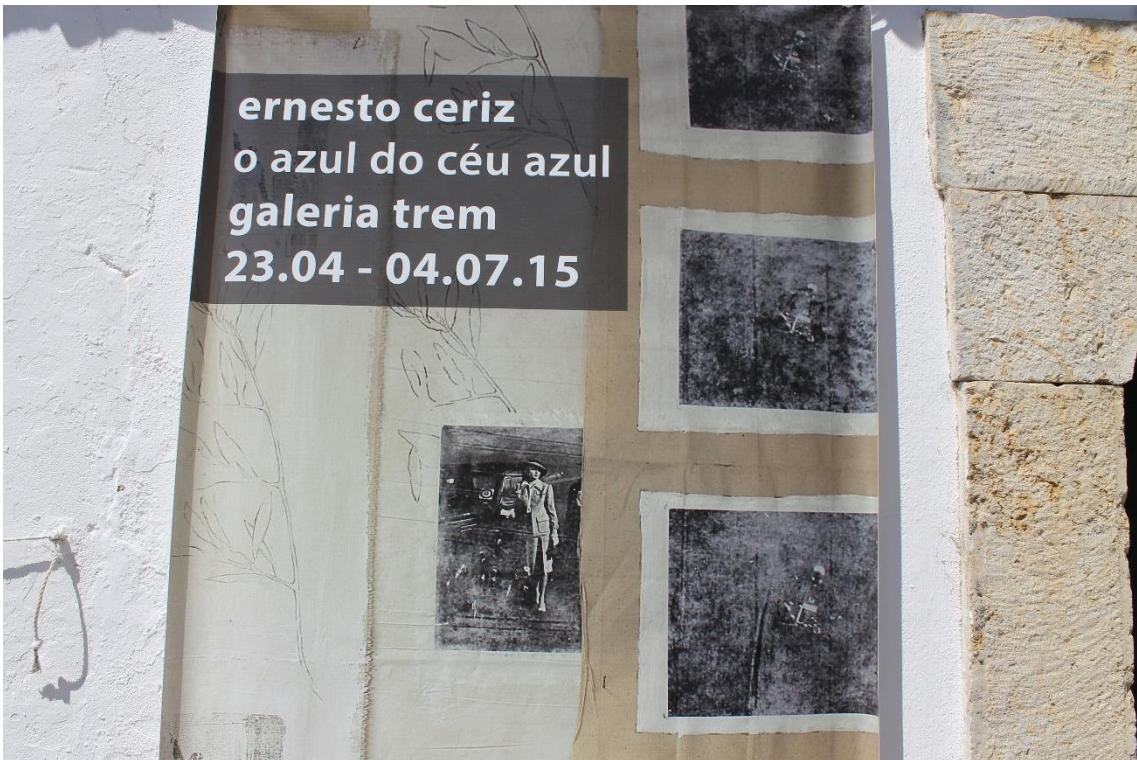
Por fim, organizámos a série dos Sonares agrupando os trabalhos segundo características de similaridade formal. Por apresentarem os dois primeiros a noção de Rasto de um modo mais explícito, optámos por mantê-los na proximidade um do outro. O segundo conjunto, o que ficou no meio, os trabalhos preenchendo integralmente a folha de papel, garantem, pela sua semelhança formal, uma boa convivência. Por fim, os dois últimos, cuja característica comum consiste em serem marginados no topo por um espaço em branco, com a dimensão aproximada de um palmo, aludindo a bloco de notas, lhes confere um efeito de leveza que é contraditório com a sua dimensão.

Imagens da Exposição: Fig. 5. 1 a Fig. 5. 14 – (Fotografias).

(pp. 105 a 111)



**Fig. 5. 1**



**Fig. 5. 2**



**Fig. 5.3**



**Fig. 5.4**



**Fig. 5. 5**



**Fig. 5. 6**



**Fig. 5.7**



**Fig. 5.8**



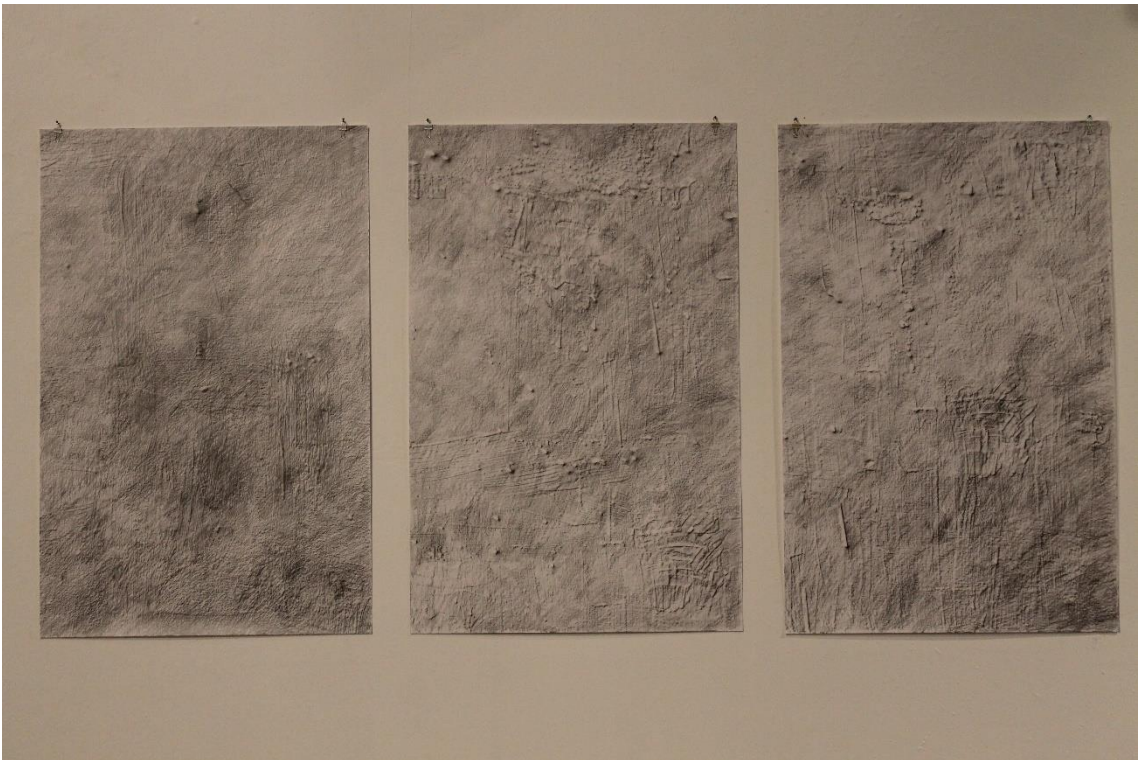
**Fig. 5. 9**



**Fig. 5. 10**



**Fig. 5. 11**



**Fig. 5. 12**



Fig. 5. 13



Fig. 5. 14

## Conclusão

[...] em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também [...] E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever[...]

José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*

### 1 - Estabelecer ligações

Estabelecer correlações entre o que fazemos, entre a nossa construção da imagem e aquilo que pensamos sobre o que fazemos, dando-lhe a forma de escrita, foi o propósito deste relatório, “de modo a aproximar-se de alguma coisa que seja o fundo comum das palavras, das linhas e das cores.” (Deleuze, 2011, p. 7)

Edgar Morin (Paris, 1921), antropólogo, sociólogo e filósofo francês, na sua obra *O Paradigma Perdido* (2000), identifica na nossa espécie, a de *homo sapiens*, algumas características que se integram num todo complexo. Designa-as de *faber, ludens, loquens, demens*, ou seja, aquele que fabrica, que brinca, que fala, que é demencial. Morin adverte-nos pois para que não reduzamos o homem à sua feição técnica de *Homo faber*, nem à sua feição racionalista de *Homo sapiens*:

[...] É preciso considerar, na feição do homem, o mito, a festa, a dança, o canto, o êxtase, o amor, a morte, o despropósito, a guerra... É preciso não rejeitar como “ruído”, resíduo, desperdício, a afetividade, a neurose, a desordem, o acaso. O homem verdadeiro encontra-se na dialética sapiens-demens. (p. 200)

Por sua vez, Georges Bataille<sup>36</sup> (1897 - 1962), filósofo, ensaísta e escritor, em *O Nascimento da Arte* (2015), propõe-nos uma visão do mundo marcada por dois acontecimentos decisivos, sendo o primeiro o nascimento dos utensílios, ou do *trabalho*, e o segundo o nascimento da arte, ou do *recreio*, sendo que o nascimento da arte deve ser reportado à preliminar existência dos utensílios. Porém, “a arte, pressupondo a posse de utensílios, e a habilidade inerente ao seu fabrico e manejo possui, em relação à atividade utilitária, o valor de uma oposição” (p. 38). A propósito da pintura parietal de

---

<sup>36</sup> Georges Bataille (1897 – 1962) – Foi um escritor francês, cuja obra se enquadra tanto no domínio da Literatura como da Antropologia, Filosofia, Sociologia e História da Arte. A transgressão, o sagrado e o erotismo são temas abordados na sua obra, também marcada pela experiência estética no âmbito do surrealismo.

Lascaux, Bataille realça pois, como valor intrínseco da arte, o seu carácter lúdico, designando-o de valor de *recreio*:

O que a arte começa por ser, e continua acima de tudo a ser, é um recreio. Ao passo que os utensílios são o princípio do trabalho. Determinar o sentido de Lascaux, quero dizer da época em que Lascaux é o começo, significa apercebermo-nos da passagem do mundo do trabalho ao mundo do recreio que é, ao mesmo tempo, a passagem do homo faber ao homo sapiens [...] (*Ibidem*)

É também neste sentido do lúdico ou do recreio que gostamos de reconhecer a nossa atividade artística, tanto mais que, uma vez libertos da atividade profissional, útil, de subsistência, que ocupou grande parte da nossa vida, sabemos muito bem distinguir uma da outra. Uma vez libertos, o pensamento e a mão, desse sentido utilitário e de subsistência, ambos confluem agora na assunção de outras capacidades, de outras qualidades e potencialidades. Agora, o pensamento e a ação, convergindo numa plena operatividade da mão, que mereceu de H. Focillon o célebre texto *Elogio da mão*, como atrás referimos, possibilitam-nos o ato criativo, artístico, que é também lúdico, de recreio portanto.

Mas que esse lúdico comporta um outro tipo de impulso, estamos certos, pois “criar exige um ímpeto mais simples e mais puro” (Huyge, 1986, p. 11), como atrás referimos, admitindo nós que nessa palavra *ímpeto* se pode incluir aquilo que entendemos ser a intuição. Por sua vez, julgamos poder albergar ambas as palavras, ímpeto e intuição, no território denominado de *Inconsciente*, sendo aí, nesse território impreciso, heterogéneo, ou mesmo incógnito, que supomos residir a fonte da criação do nosso trabalho artístico.

Esse ímpeto, essa intuição, que irrompe sempre do nada e que, estimulada por alguma outra coisa, nos permite entrar num domínio de cuja existência só a imagem será testemunha, leva-nos a que, pela mão de forças cujo verdadeiro nome ignoramos mas que entendemos como forças criativas, nos tornemos herdeiros da velhíssima tradição dos construtores da imagem, sendo nessa filiação que gostamos de nos reconhecer.

Parece-nos ser a esse lado obscuro da criação artística que George Steiner se refere quando, em *Presenças Reais* (1993) afirma:

Considero o ato estético, a conceção e o trazer ao ser do que, em todo o rigor, poderia não ter sido concebido ou trazido ao ser, como um imitatio, uma repetição à sua escala própria, do inacessível primeiro fiat (o Big Bang das novas cosmologias antes do

qual não pode haver, em termos autenticamente agostinianos<sup>37</sup>, qualquer “tempo”, não é mais nem menos uma construção imperativa e uma “condição limite” do que a narração religiosa da criação) ” (p. 180)

## 2 - A verdadeira fonte

Se existe uma fonte de onde brota o nosso ato criativo, ela é-nos inacessível. Partilhamos no entanto a opinião daquele filósofo que afirma que, no mais fundo de nós, não existe outra coisa que não tenha lá sido posta se não por nós próprios.

Se a noção de Rasto se impôs como ponto de partida para a nossa criação artística foi porque nela reconhecemos a ideia que se podia transformar em matéria. O rasto supõe simultaneamente presença e ausência e, nessa dinâmica, nesse vazio que entre elas se abre, ela presta-se não só ao imaginário mas também à desordem, ao ruído e ao erro, acidentes estes que, sendo comuns a qualquer organismo vivo, se tornam muito mais exuberantes no ser humano, como refere Morin em *O Paradigma Perdido* (2000, p. 112).

Cientes desse risco que corremos, o do ruído e da desordem, pela difícil objetivação que a noção de Rasto nos propõe, procurámos limitar-nos ao que de essencial essa ideia nos trazia. Abertos todavia ao novo, àquilo que vem ao nosso encontro quase sempre de surpresa, como se o inconsciente fosse, por si próprio, capaz de seleccionar entre um mar de possibilidades uma única coisa a qual, correspondendo àquilo que, embora ignorando-o, contudo procurávamos, nos abria caminho, como a pedir-nos a sua materialização, ultrapassando assim o ruído e a desordem.

Foi pois nesse estado recetivo que nos deixámos fluir, permitindo que viesse até nós aquilo que poderia constitui-se em matéria artística e que fosse capaz de preencher essa vaga noção de Rasto, de Vestígio, de Indício que, como ideia que era, não passava de ser apenas o nosso ponto de partida.

A noção de Rasto, investigada num quadro metodológico diferente daquele que usámos, como seria o caso da semiótica, de que Charles Peirce<sup>38</sup> foi pioneiro, ter-nos-ia

---

<sup>37</sup> Refere-se a Agostinho de Hipona (Tageste, 354 – Hipona, 430), conhecido universalmente como Santo Agostinho. Foi um dos mais importantes teólogos e filósofos dos primeiros anos do Cristianismo, cujas obras foram muito influentes no desenvolvimento do cristianismo e filosofia ocidental. Inicialmente influenciado pelo maniqueísmo e, depois, pelo neoplatonismo, converteu-se ao cristianismo e aceitou o batismo em 387. As suas obras mais importantes são “A Cidade de Deus” e “Confissões”, ambas ainda muito estudadas atualmente.

<sup>38</sup> Charles Sanders Peirce, (Cambridge, 1839-Milford, 1914) – Filósofo, pedagogo, cientista e matemático, dos Estados Unidos, foi o pioneiro na ciência que é conhecida como semiótica e que designa o estudo dos signos em geral. Para Peirce, o Homem significa (confere significado a) tudo o que o cerca numa conceção triádica que designa de primeiridade, secundidade e terceiridade.

exigido, contudo, que abandonássemos uma certa atitude de ingenuidade e de acientificidade que, no nosso caso, reivindicamos constituir matéria-prima indispensável para a produção da nossa imagem artística.

Nesta entrega o mais aberta possível àquilo que nos foi aparecendo, quer como ideia quer como matéria, fomos dedicando, ao mesmo tempo, uma atenção flutuante a tudo o que pudesse contribuir para o nosso entendimento e conseqüente desenvolvimento daquilo que íamos produzindo.

Nesse sentido, entre a criação artística e as interrogações que ela nos propunha, surgiram-nos diversas questões as quais fomos expondo ao longo deste trabalho. Pela especial importância de que ela se reveste, deixámos no entanto para o fim uma dessas questões.

### 3 - Da arte parietal

Prende-se ela com a arte parietal do paleolítico superior. Por nos parecer esta temática essencial na nossa linguagem artística, e por ser sempre com renovada emoção que revisitamos alguns daqueles lugares, a todos os títulos sagrados, onde reina o silêncio e o mistério e onde o tempo se consubstancia em dezenas de milhares de anos, a ela queremos dedicar algumas palavras. À semelhança de catedrais, onde o tempo e o fervor da crença se inscrevem, devolvem-nos esses lugares, a cada instante, o respirar daqueles que, entre o assombro do génio e da revelação, ousaram construir a imagem. E não nos importa descobrir a intenção que presidiu ao momento da sua criação. O Homem, revestido de crença e de magia necessitava de algo que o pusesse em contacto com o mundo do inefável que, a esse tempo, preenchia tudo o que existia, num animismo pleno e em que, porventura, o animal era o principal catalisador. Competiu então à imagem ser o veículo dessa necessidade essencial: a da comunicação com um mundo de sombras.

Constituindo o animal a mais veemente manifestação de vida, com faculdades para lá do entendimento humano e, portanto, mais perto da sombra, foi sobre ele que incidiu a necessidade de transformação em imagem. A este propósito, Georges Bataille, após uma demorada e entusiasmada visita às grutas de Lascaux, em 1955, produziu um notável texto intitulado *O Nascimento da Arte* (2015), no qual procura entender essa afirmação primeira do homem como ser capaz de produzir arte. Sobre a descoberta dessa figuração, Bataille escreve o seguinte:

Maravilhas enigmáticas, inesperadas, estas figuras despertaram o eco de uma das mais longínquas festas deste mundo. Postas de repente à luz, estas pinturas não só pareciam pintadas ontem; tinham um encanto incomparável, e da sua desordenada composição emanava uma vida selvagem e graciosa. (p. 84)

Georges Bataille desenvolve pois, nesta obra, várias questões que se prendem com o porquê do privilégio atribuído ao animal como motivo de interesse figural quase exclusivo, em detrimento de tudo o resto, inclusive do homem. Este autor estabelece também uma curiosa antítese entre o animal, que vive sem necessitar de trabalhar, e o homem que, sem trabalhar, não vive. Dessa comparação, segundo Bataille, também se nutria o homem de Lascaux, a quem o animal aparecia como ser revestido de uma superioridade a vários níveis, inclusive o espiritual. Contudo, sentindo os homens do magdalenense<sup>39</sup> a sensação de deter, por já não serem animais mas homens, o poder e a mestria, sabiam serem esse poder e essa mestria alcançados com a ajuda do trabalho e do cálculo, que os animais são incapazes de ter. Em troca, “[...] emprestavam aos animais outros poderes ligados à ordem íntima do mundo, parecendo-lhes que eles punham a funcionar uma força incomparável perante a desprezível indústria humana.” (Bataille, pp. 95-96).

#### 4 - Aproximações e recuos

Quando da descoberta de Altamira, em 1879, a constatação de que a arte tinha atingido níveis elevadíssimos numa época tão remota gerou enorme perplexidade não só no meio da comunidade científica como no seio da própria família artística, ambos influenciados por uma visão evolucionista da vida e da História. Tanto mais que a visão que se tinha do homem pré-histórico era pouco lisonjeira quanto aos seus dotes artísticos. Assim, a demonstração de um tal virtuosismo numa humanidade tão antiga, obrigou, de alguma forma, ao questionamento sobre o carácter evolucionista da arte, uma vez que esse carácter historicista estava agora posto em causa. A descoberta de que, em tempos “primitivos”, se haviam alcançado altos níveis estéticos a par de um alto virtuosismo técnico, é contemporânea de uma certa atitude de recuo que se verifica na arte por essa

---

<sup>39</sup> Magdalenense – Período geológico de aproximadamente oito mil anos (entre c. 17.000 a.c. a 9000 a.c., correspondente à última fase do Paleolítico Superior (que termina com a mais recente glaciação) e à indústria e cultura humanas então desenvolvidas, caracterizadas por instrumentos de pedra muito aperfeiçoados e pelo aparecimento de trabalhos em osso e marfim, pequenas esculturas e grandes pinturas rupestres como as de Altamira e Lascaux.

altura, manifestando algumas correntes artísticas uma necessidade de regresso, ou de recuo para um passado edénico. Gauguin<sup>40</sup>, por exemplo, partiu para a Polinésia Francesa a fim de se libertar dos condicionamentos da civilização europeia. Esta necessidade de recuo é também reconhecida por Kandinsky, em 1910, quando, na sua obra *Do Espiritual na Arte* (1998) referindo-se a “uma necessidade fundamental” e a “uma essência interior” afirma:

[...] Daqui nasceu em parte a nossa simpatia, o nosso parentesco espiritual com os primitivos. Tal como nós, estes artistas puros tentaram refletir nas suas obras somente o essencial; a renúncia às contingências externas surgiu por si mesma, eles uniram-se às suas obras apenas por uma essência interior. (pp. 21-22)

Parece-nos o pensamento de Kandinsky adequar-se não só ao enorme recuo a que a arte parietal obriga mas também, àquele recuo, este mais próximo, que os Pré-Rafaelitas encetaram em meados do Século XIX e que atrás mencionámos, sendo que Kandinsky situa, segundo se nos afigura, essa simpatia, esse parentesco com os primitivos, num plano mais espiritual do que formal.

De Pablo Picasso (1871-1973), conhece-se a frase que proferiu após uma visita às grutas de Altamira: “Depois de Altamira, tudo é decadência”. Deste modo, Picasso reconhecia no homem que pintara há 18.000 anos ou mais, uma originalidade absoluta e um essencialismo artístico nunca mais repetido. Aquela expressão compaginava-se também com a própria agenda do artista, interessado em romper com o classicismo pictórico da academia, pese embora o seu respeito pelos grandes mestres.

Não deveríamos, pois, reconhecer na descoberta daquele fulgor da arte parietal um impulso para esse recuo paradoxal de que se iriam nutrir modernistas e contemporâneos? Regressemos de novo a Jean Fautrier, por exemplo, e teremos que reconhecer neste artista uma necessidade de obedecer a pulsões primordiais, tal como os primeiros artistas, transferindo para a matéria, de novo, aquilo que em tempos era coisa do espírito e que agora entendemos como pulsões do inconsciente. Ou, como nos diz George Steiner, em *Presenças Reais* (1992):

---

<sup>40</sup> Paul Gauguin, (Paris,1848-Ilhas Marquesas,1903) – Pintor francês, desenvolveu a sua obra sem se enquadrar em qualquer movimento; afastando-se do Impressionismo, Gauguin desenvolveu as técnicas do “sintetismo” e do “cloisonnisme”, estilos de representação simbólica da natureza em que são utilizadas formas simplificadas e grandes campos de cores vivas e planas, fechadas por uma linha negra como contorno, em que revela forte influência das gravuras japonesas. Fundador do grupo *Les Nabis*, (Os profetas), foi companheiro de Van Gogh, no sul de França. Em 1891 parte para o Tahiti, na Polinésia Francesa, onde busca empreender o “retorno ao princípio”, ou seja, à arte primitiva. Aí produz a parte mais significativa da sua obra em que reflete a iconografia exótica do lugar e um natural erotismo, sendo de 1898 a sua obra mais conhecida: “De onde vimos? Quem somos? Para onde vamos?”.

[...] O que conta, porém, não é o estilo da designação: é a afirmação implícita e explícita, na poesia, na arte, desde as pinturas nas cavernas da pré-história, da presença ao mesmo tempo agonística e cooperante de instâncias para além do controle ou apreensão racional do artífice. (p.188)

Depois de Altamira, outras grutas com manifestação artística continuariam a ser descobertas; Lascaux, em 1940 e, sobretudo, Chauvet, em 1994, causaram o mesmo espanto enorme que a primeira descoberta. No caso Chauvet acresce que, pela superior antiguidade das suas pinturas (32.000 anos), o facto de a figuração nela representada ser, assombrosamente, de qualidade nunca inferior às representações pictóricas de períodos muito posteriores, mais recentes portanto, ou seja, tendo mais do dobro da idade das de Altamira, ela suscitou renovada perplexidade e polémica pois comprometia, agora de uma vez por todas, a teoria historicista ou evolucionista da arte.

Ainda dentro da área da arte parietal a qual, por nos merecer sempre absoluta curiosidade, se instalou de há muito no nosso pensamento estético, não queríamos deixar de fazer referência a uma particularidade que, sendo tida como manifestação marginal ou mesmo menor dessa arte, se revela contudo das mais enigmáticas e impermeáveis à compreensão e, como tal, mais propícia ainda à nossa curiosidade; foi o que de resto pensamos ter acontecido quando, num exercício de aproximação à arte dessas eras remotas, distribuímos sinais, rastos, pela superfície do gesso fresco na série dos Azuis. Se da figuração animal, embora que envolta ainda em mistério, pela legibilidade dos seres que nela se representam – o bisonte, o auroque, o veado, o mamute, entre outros – nos seja dado o entendimento da imagem como cópia de seres que realmente existiram, como um seu *duplo* (Morin, p. 98), o mesmo se não pode dizer dos sinais que, em número significativo, aparecem também a par daquelas figuras. Por ser essa sinalética coisa da ordem do código, ela aparece-nos mais como uma proto - escrita a qual, pela inexistência de semelhança com qualquer coisa que nos seja familiar, a afastamos para o sentido da abstração, pois ela nos é indecifrável ao não possuímos a chave que a descodifique.

A este propósito, André Leroi-Gourhan (Paris 1911-1986), arqueólogo, paleontólogo e antropólogo francês, e grande investigador da arte parietal, refere na sua obra *Los Primeros Artistas de Europa*, (1983):

[...]; os criadores das pinturas subterrâneas recorreram a uma iconografia que aliava a imagem dos componentes do seu bestiário com signos mais ou menos geometrizados. A articulação entre estes signos e os animais não é, todavia, muito clara, ao aparecerem os signos tanto agrupados com as figuras animais como isolados ou agrupados num divertículo. (p. 77)

Georges Bataille dedica também a esta questão, na obra a que atrás já aludimos, quando da sua visita às grutas de Lascaux, a seguinte reflexão:

[...] aqui e além encontram-se determinados sinais com uma interpretação pelo menos difícil. [...] Outros sinais são mais simples, sem ser mais inteligíveis. [...] Na caverna de Castillo (no noroeste de Espanha) há vastas composições com estes sinais, figuras geométricas complexas e pontuações que formam, sem lugar para dúvidas, um conjunto noutros tempos inteligível. Poderíamos imaginar que são modos de expressão do pensamento análogos à escrita, embora com uma forma rudimentar. (Pp. 74-75)

Podemos, contudo, integrar tais sinais, tal como a figuração animal, no global do universo mágico do homem de então. Como refere Morin em *O Paradigma Perdido* (2000):

O próprio do ritual mágico do Homo sapiens, é de se dirigir não só diretamente aos seres de que se espera uma resposta, mas também às imagens ou símbolos, que se supõe localizarem em si, de uma certa maneira, o duplo do ser representado.” (p. 99)

Como proto - escrita, esses sinais, tal como a figuração animal, são expressão de um pensamento e de uma linguagem do homem daquela época e, nesse sentido, o seu testemunho mais eloquente.

A propósito da questão do duplo, que se prende também, segundo este autor, com a questão da criação da imagem, ou seja com aquilo que, por sair naturalmente das mãos do artista, não deixa no entanto de lhe suscitar interrogações, refere Morin:

Para compreender mais profundamente como uma imagem pode aceder à existência na qualidade de “duplo”, é preciso compreender que, para o sapiens, todo o objeto passou a ter uma dupla existência. Pela palavra, pelo sinal, pelo grafito, pelo desenho, o objeto adquire uma existência mental mesmo fora da sua presença. A linguagem já abriu a porta à magia: desde o momento em que toda a coisa chama imediatamente ao espírito a palavra que a designa, a palavra chama no mesmo instante a imagem mental da coisa que evoca, conferindo-lhe, mesmo que esteja ausente, a presença. (*Ibidem*)

Servem estas reflexões para que nos aproximemos de novo da questão da *matéria*, questão esta que nos parece de especial importância no nosso trabalho, pois foi nela que depositámos grande parte das nossas expectativas e das nossas energias. Daí a nossa referência à arte parietal uma vez que, sendo matéria que se furta a uma explicação definitiva, encerra em si, pelo mistério que a envolve, pela substância de que é feita (os pigmentos, os aglutinantes), pelo suporte onde foi realizada (a superfície nua da rocha) e

pela forma como se presume ter sido efetuada, ela revela bastante proximidade com a nossa própria abordagem à matéria no nosso fazer artístico.

Assim, utilizámos na construção dos Azuis um determinado pó, matéria volátil como o pigmento ocre de que os primeiros artistas se serviram para a criação das suas imagens. Utilizámos as mãos, preferencialmente a qualquer outro instrumento, tal como o terço feito os criadores da arte parietal. Deixando-nos guiar pela matéria plástica que compusemos, feita de gesso-crê, de cola, de água, foi nela que imprimimos relevos, sulcos, e depositámos emoções, construindo nós a superfície que outros já encontravam nos recôncavos da terra. O mesmo aconteceu com os Sudários. Foi pelo contacto com a matéria, com o entretecido do pano-cru, ou desfazendo a lisura do papel, ao esfarelá-lo com os dedos, que nos deixámos mergulhar em surpreendentes sensações tácteis que, pelo seu carácter essencialmente lúdico, nos transportavam para a memória que o nosso corpo provavelmente guardou, desde criança, e que talvez correspondessem ao prazer do nosso primeiro apoderamento da matéria das coisas. Foi também o pó finíssimo da grafite, como o carvão desses artistas ancestrais, a substância que, depositando-se na superfície porosa da folha de papel, se transformou, pela mão e pelo pensamento, na série dos Sonares, fazendo que nela irrompessem montanhas, vales, desertos, vestígios de civilizações perdidas, ou apenas os nossos mundos interiores.

## 5 - Transições

O conceito de Rasto alberga a possibilidade de abirmos caminho de um para outro contexto. O rasto é o que subsiste da passagem de uma presença e, como tal, a única coisa que ele nos garante é o que sobra dessa passagem. O vazio que se instala nesse *ter estado ali* assola-nos e impõe-nos uma necessidade: a de que reconstituamos esse ausente. Podemos, deste modo, falar também em morte e em ressurreição, figuras amplamente representadas na hagiografia cristã.

Não devemos pois ignorar a relação do nosso trabalho artístico com matéria própria de uma cultura, a nossa, em que o fenómeno religioso, de que já não participamos mas que esteve presente na nossa infância, não deixa porventura de manifestar-se em reminiscências do foro simbólico. Prendendo-se a religião com a questão da ausência, o rito cristão tem, na sua essência, a pretensão de resgatar dessa ausência um corpo que esteve presente. Na catedral como na caverna, foi pela imagem que o homem procurou

estabelecer contacto com essa entidade ausente. A imagem é, pois, como reconstituição do ausente, aquilo que foi criado em sua substituição, o seu “duplo”. (Morin, 2000, p. 98)

Em certa medida, encaramos nesse sentido a imagem que produzimos, correspondendo o nosso trabalho, porventura, a uma exteriorização estética de uma irrealidade que nos escapa. Como algo que se nos impôs para lá da consciência, ela pertence talvez a um domínio em que, como matéria do inconsciente, assim que aflora se transmuta em coisa a que nós damos forma artística e em que a palavra é insuficiente para justificar. Quisemos, apesar disso, forçar a inteligibilidade do nosso trabalho, cientes de que, contudo, como qualquer trabalho artístico, ele foge ao dizível, correndo por isso nós o risco de nos confrontarmos com algo que o ser humano teme – a falta de significado.

Como animal crítico que o ser humano é, pois nele coabitam a desordem e a incerteza, foi na magia, no rito e no mito que ele encontrou as respostas às incertezas ansiógenas e às desordens críticas que a todo o momento sobre ele se abatem. Sem essas respostas, às quais nós acrescentamos a arte, talvez a humanidade não tivesse sobrevivido. (Morin, p. 138)

É neste contexto que a fórmula de T. S. Eliot<sup>41</sup> ainda não deixou de ser válida: “human Kind cannot bear very much reality” (o género humano não pode suportar muita realidade).

---

<sup>41</sup> Thomas Stearns Eliot (St. Louis, 1888 – Londres, 1965) – Foi um poeta modernista, dramaturgo e crítico literário inglês nascido nos Estados Unidos. Prémio Nobel de literatura, em 1948, recebeu grande influência da poesia francesa, em especial a do simbolismo de Charles Baudelaire.

## Bibliografia

- ADORNO**, T. W. (1993). *Teoria Estética*, Coleção Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, Lda.
- ARGAN**, G.C. (1996). *Arte Moderna, Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Editora Schwarcz Lda.
- BARTHES**, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*, Coleção Signos, Lisboa, Edições 70, Lda.
- BATAILLE**, G. (2015). *O Nascimento da Arte*, Lisboa, Sistema Solar, CRL.
- BELTING**, H. (2011). *A Verdadeira Imagem*, Coleção Imago, Porto, Dafne Editora.
- BISCHOFF**, U. (1993). *Max Ernst 1891-1976, Para além da Pintura*, Lisboa, Benedikt Taschen.
- CERAM**, C. W. (n.d). *O Segredo dos Hititas, A descoberta de um antigo império*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- CHIPP**, H.B. (1999). *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes.
- DEFOE**, D. (2001). *As Aventuras de Robinson Crusoe*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lda.
- DELEUZE**, G. (2011) *Francis Bacon - Lógica da Sensação*, Lisboa, Orfeu Negro.
- DINGER**, A. (2014) *Neodadaísmo*, in Museu Coleção Berardo (1900-1960), Exposição Permanente, catálogo, Lisboa.
- FOCILLON**, H. (2001). *A vida das formas, seguido de Elogio da Mão*, Coleção arte & comunicação, Lisboa, Edições 70, Lda.
- FOUCAULT**, M. (1991). *As Palavras e as Coisas, uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, Edições 70, Lda.
- FRANCASTEL**, P. (1990). *Pintura e Sociedade*, São Paulo, Martins Fontes.
- FREUD**, S. (1999). *A interpretação dos sonhos*, in Kristeva, J., *A História da Linguagem*, Lisboa, Edições 70, Lda.
- GOMBRICH**, E. H. (1995), *Arte e ilusão*, São Paulo, Martins Fontes.
- GREENBERG**, C. (1997) *Pintura Modernista*, in COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, trad. De Maria Luiza Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- HABERMAS**, J. (1990). *O Discurso filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lda.
- HUYGHE**, R. (1986). *O poder da imagem*, Coleção Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, Lda.
- KANDINSKY**, V. (1998). *Do espiritual na arte*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lda.
- LEROI-GOURHAN**, A. (1983). *Los Primeros Artistas de Europa*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- LYOTARD**, J-F. (1993). *O Pós-Moderno explicado às crianças – Correspondência*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lda.

- MARRUCCHI, G. & Belcari, R.** (2008) *A Grande História da Arte*, Vol. 14, *Século XX: Cubismo, Expressionismo e Surrealismo*, Vol. 15, *Século XX: Das Vanguardas à Arte Global*. Porto, Público Comunicação Social, S.A.
- MERLEAU- PONTY.** (2013). *O olho e o espírito*, Coleção Passagens, Lisboa, Vega.
- MORIN, E.** (2000). *O Paradigma Perdido, a natureza humana*, Biblioteca Universitária, Lisboa, Publicações Europa – América, Lda.
- OLIVEIRA, E. R.** (1989). *A pintura de Noronha da Costa*, Coleção arte e artistas, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PESSOA, F.** (2006). In Lourenço, E. *Poemas de Fernando Pessoa* Paço de Arcos, Visão JL.
- PELEGRINO, C.** (2013). *O Último Comboio de Hiroxima* in AMARAL, B. V., *As primeiras coisas*, Lisboa, Quetzal Editores.
- PROUST, M.** (n.d.). *Em Busca do Tempo Perdido, o tempo redescoberto*, Lisboa, Edição “Livros do Brasil” Lisboa.
- SARAMAGO, J.** (2014). *As Pequenas Memórias*, Porto, Porto Editora., (1997). *História do Cerco de Lisboa*, Editorial Caminho, SA.
- SERRALVES, Fundação** (2008). *Robert Rauschenberg, Em Viagem 70-76*, Porto, Fundação Serralves.
- SONTAG, S.** (2004). *Contra a Interpretação*, Coleção Documento, Lisboa, Gótica.
- STEINBERG, L.** (2008). *Outros Critérios: Confrontos com a Arte do Século XX*, São Paulo, Cosac Naify.
- STEINER, G.** (1993). *Presenças Reais*, Lisboa, Editorial Presença.
- VIRILIO, P.** (2005). *L’Art à perte de vue*, Paris, Éditions Galilée.
- WARBURG, A., & Morão. A.** (2012). *O “Nascimento de Vénus” e a “Primavera” de Sandro Botticelli*. Lisboa, KKYM.

## Referências na Web

- Baudelaire, Charles,** Carta ao Sr. Director da Revue Française sobre o Salão de 1859, O Público Moderno e a Fotografia, in FACOM – nº 17 – 1º semestre de 2007, Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia  
[www. Faap.br/revista\\_faap/revista – facom/facom-17/entler.pdf](http://www.Faap.br/revista_faap/revista-facom/facom-17/entler.pdf) FAAP entler.pdf. (acedido em 05/07/2015)
- Fernandes, Luis M. de Jesus,** *De Kant a Marcel Duchamp. Uma proposta de educação estética*, Repositório –aberto, UP, 2012 <https://repositório-aberto.up.pt/handle/10216/66353> (acedido em 09/03/2015)
- Magdalenense -** [www.dicionarioinformal.com.br/magdalenense/](http://www.dicionarioinformal.com.br/magdalenense/) (acedido em 13/07/2015)
- Rilke, Rainer Maria,** *Cartas a um jovem poeta*, Lisboa, Contexto Editora, 1994. In Fernandes, Luis M. de Jesus, *De Kant a Marcel Duchamp. Uma proposta de educação estética*, Repositório –aberto, UP, 2012 <https://repositório-aberto.up.pt/handle/10216/66353> (acedido em 09/03/2015)

## Índice de Imagens

**Série Os Azuis .....Fig. 2. 1 a Fig. 2. 16 (pp. 58 a 65)**

**Série Os Sonares .....Fig. 3. 1 a Fig. 3. 23 (pp. 73 a 84)**

**Série Os Sudários .....Fig. 4. 1 a Fig. 4. 11 (pp. 96 a 101)**

**Exposição .....Fig. 5. 1 a Fig. 5. 14 (pp. 105 a 111)**