
UT PIC

— AS ARTES DO COLÉGIO —

TURA

— VOLUME 3 —

POESIS

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 3 - UT PICTURA POESIS

AS ARTES DO COLÉGIO

Volume 3 - *Ut pictura poesis*

DIRECÇÃO DA COLECÇÃO:

Rita Marnoto

COORDENAÇÃO:

Rita Marnoto

DESIGN:

Marta Matos

EDIÇÃO:

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

IMPRESSÃO E ACABAMENTO:

Tipografia Damasceno

LOCAL DE EDIÇÃO:

Coimbra

DATA DE EDIÇÃO:

2019

ISBN:

978-989-54332-0-9

DEPÓSITO LEGAL:

451711/19

O original foi sujeito a apreciação científica por:

António Sousa Ribeiro

Fernando Cabral Martins

AS ARTES DO COLÉGIO
VOLUME 3 - UT PICTURA POESIS

INTRODUÇÃO

RITA MARNOTO

A expressão de Horácio *ut pictura poesis*, vinda das origens dos tempos, mantém nos nossos dias todo o seu *glamour*. As palavras moduladas por Horácio na sua *Ars*, escrita no século I a. C. sob a forma de carta, encontram-se de facto envolvidas por uma aura de fascínio que se projecta pelos séculos. Contudo, nunca o seu deslumbramento se teria tornado tão impressionante como nestas duas décadas, quase esgotadas, do nosso século XXI.

A formulação latina é bi-direccional e nenhuma das suas duas mais óbvias traduções contempla os interstícios do sentido que guarda: a poesia é como a pintura; a pintura é como a poesia. *Ut pictura poesis* vincula esses modos de expressão artística à sua reciprocidade. Tal como a poesia é pintura, assim a pintura é poesia. Acrescente-se que há que entender a dualidade do enunciado, entre pintura e poesia, como metáfora da multiplicidade das artes irmãs que eram as Musas. Numa contemporaneidade marcada pela inclusão e em que o *mix* se instalou, o sentido do tempo pode também ser um dos melhores antídotos contra a banalidade.

Essa movência da expressão será um dos factores que mais contribui, hoje, para o seu impacto. Na verdade, colhe no alvo a tensão plural que impregna os estudos inter-artes. Por um lado, a investigação científica, a organização institucional e o mercado da arte e do trabalho tendem, na actualidade, a fazer valer especialidades e especialismos, vinculados a uma hierarquia entre artes e saberes que é potenciada por linhas divisórias. Por outro lado, a contaminação entre artes, suportes e recursos criativos encontra-se cada vez mais infiltrada no panorama contemporâneo, em derrames pelos territórios do texto contínuo de uma intermedialidade globalizante e que ao mesmo tempo exerce uma grande atracção sobre o espaço da individualidade.

Os ensaios reunidos neste volume projectam o ideal de um *ut pictura poesis* alojado numa prática universitária. São amostragens e fragmentos do quadro mais vasto compreendido pelo método

e pela didáctica do Seminário de Arte Contemporânea I, incluído no plano curricular do programa de doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Cada sessão compreendia duas conferências, ao que se seguia um comentário que integrava as intervenções na planificação metodológica do curso, bem como uma discussão integradora com os palestrantes.

O livro abre-se com Abílio Hernandez, protagonista de uma carreira repartida entre literatura e estudos fílmicos. No seu ensaio mostra de que modo o romance *Ulysses*, de James Joyce, leva o leitor a compreender a condição do livro, da literatura e do mundo em que vive. Seguidamente, Nicole Brenez interroga-se acerca das relações que, na actualidade, correm entre artes fílmicas e artes plásticas e entre arte e documentário, constituindo um território em franca expansão. A sua análise destaca uma responsabilidade que, sem postular o que é o real, leva a um repensamento da história do cinema a partir do cinema comprometido. Por sua vez, Penelope Curtis reflecte sobre a relação de sístole ou de diástole que um museu pode estabelecer com tempo e espaço, tomando como ponto de referência a sua experiência à frente da Tate Britain e do Museu Gulbenkian. Luís Quintais, cruzando estética e antropologia, detém-se sobre o papel desempenhado pela estética, na concepção antropológica de Claude Lévi-Strauss, e sobre a melancolia que ressuma. Isabel Carlos, atenta às mudanças que têm vindo a ocorrer nos últimos anos, traça um panorama do lugar actualmente ocupado pela curadoria e por aquilo que designa como curacionismo. Do seminário de James Elkins sobre os modelos de escrita usados pela história da arte, resultou um capítulo do seu livro *What is interesting Writing in Art History* (2017). Jo Joelson e Bruce Gilchrist, do colectivo London Fieldworks, relatam o trabalho artístico interdisciplinar desenvolvido em ambientes naturais em risco, particularmente nas zonas polares, explanando os fundamentos de uma intervenção de impacto social. Finalmente, Rita Marnoto detém-se sobre *Le città invisibili* de Italo Calvino, intersectando literatura, visualidade e história urbana.

E SE UM LIVRO, DE REPENTE, ME ENSINASSE A LÊ-LO?

ULYSSES, DE JAMES JOYCE

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO

— *Leggere, — egli dice, — è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcos'altro che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti...*

—... *O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile, — dice Ludmilla, — leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere e ancora nessuno sa cosa sarà...*

ITALO CALVINO, SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE: 680

Um texto é uma entidade irredutivelmente plural, feita de camadas como um palimpsesto, réplica de outros textos, tecido de escritas múltiplas, prolongamento infinito de uma escrita anterior mas nunca inicial, libertador de sentidos contingentes e contraditórios. Ler é, por isso mesmo, uma atividade sempre renovada, um ato lúdico e crítico que nos transporta para outras leituras e outros textos onde vagueamos e nos perdemos na busca dos lugares por onde circulam e se escapam ideias, significações, o suplemento de sentido de que fala Barthes, ou aquela qualquer outra coisa que vai ser e que ainda ninguém sabe o que será, como diz a personagem de Calvino.

Se há textos que nos obrigam a refletir sobre a natureza do ato de leitura, *Ulysses*, de James Joyce, é com certeza um deles. Cada leitor torna-se um leitor diferente depois de se tornar um leitor de Joyce. Entre outras coisas, aprende que o trabalho de leitura é infundável, que conduz sempre a um ponto de partida que nunca é idêntico ao inicial e que provoca a sensação de nunca ter, realmente, começado. Foi isto, creio, que Jacques Derrida quis dizer quando escreveu:

I'm not sure that one can say 'reading Joyce' as I just have. [...] [T]he utterances 'I am reading Joyce', 'read Joyce', 'have you read Joyce?' produce an irresistible effect of naivety, irresistibly comical. What exactly do you mean by 'read Joyce'? Who can pride himself on having 'read' Joyce? (DERRIDA 1984: 148)

Na verdade, com Joyce, a leitura é um confronto contínuo com a linguagem e a sua materialidade, que exige do leitor uma participação em permanente alerta na produção dos sentidos do texto, sem que daí resulte para o leitor qualquer espécie de domínio sobre essa linguagem que o constitui (a ele e ao texto). Em vez da representação de uma experiência através da linguagem, o que *Ulysses* nos propõe é uma experiência da linguagem através da fragmentação e da disseminação da representação. *Ulysses* diz-nos que a linguagem é sempre o habitat natural de todo o processo criativo.

Significa este conceito de leitura baseado no primado da linguagem sobre a representação uma rejeição do ato hermenêutico? De modo algum. Em primeiro lugar, porque a análise da linguagem a partir da qual os sentidos se produzem constitui, em si mesma, um ato de interpretação. Em segundo lugar, porque abdicar da interpretação (mas como?) é renunciar à possibilidade de descobrir as posições que se oferecem ao leitor no interior da linguagem. Por outro lado ainda, em nenhum caso é possível ignorar por inteiro o valor referencial do texto e a sua capacidade de representação; e o texto de *Ulysses* nunca descarta esse valor e essa capacidade. Ele começa por se inscrever no interior da grande tradição narrativa para depois arrancar violentamente essa tradição para fora de si mesma.

Esta é, aliás, uma das razões que nos permitem falar de *Ulysses*, não como um texto de vanguarda, mas como um texto experimental, isto é, segundo a formulação de Umberto Eco, uma forma inovadora e excepcional de distanciamento ou rutura perante a tradição reconhecida. O experimentalismo joga-se, fundamentalmente, na obra singular, de onde se pode extrapolar uma poética, mas que vale antes do mais como obra, ao passo que a vanguarda joga, predominantemente, no ato, em si, de agir, no manifesto e no primado da poética sobre a obra.

O experimentalismo tende a situar a sua provocação no interior da história, da tradição e das instituições culturais, num processo que, em última instância, conduz à transformação da sua exceção em norma e da sua marginalidade em centro, enquanto a vanguarda propende à provocação que, de modo consciente, se quer exterior e gratuita, e deseja que o seu desafio seja apreendido como um modo ultrajante ou inaceitável de enfrentar a história, a sociedade ou a tradição (ECO 1989: 107-120).

Como, então, ler *Ulysses*? Como poderemos afirmar, com a toda incerteza de que Derrida fala, *estou a ler Joyce*?

O carácter fragmentário e descontínuo da escrita, o traçar e retraçar de linhas de sentido em rotas de permanente colisão fazem de *Ulysses* um texto resistente a toda a tentativa de unificação ou homogeneização. *Ulysses* é um texto que perturba a teoria literária e a deixa em ruínas. Não é possível produzir uma leitura que faça deste texto indomável um objeto dócil, coerente ou sequer mais legível. Em *O livro da ignorância*, de António Ramos Rosa, há um verso que nos fala de «um livro ilegível pela intensidade». É precisamente deste modo que devemos ler *Ulysses: na ilegibilidade da sua intensidade*, e confrontar os limites de uma leitura necessariamente precária com a complexa e também precária legibilidade do próprio texto, isto é, temos que reconhecer que, ao mesmo tempo que lê o texto, toda a teoria é igualmente lida por ele. É desta maneira, ao fazer-nos compreender a sua insujeição incondicional a qualquer leitura unificadora, que o texto não só nos ensina a lê-lo, como nos ensina a ler, em geral. Essa resistência do texto não o torna ilegível, revela justamente a sua intensidade. Advogar a ilegibilidade de um texto é pretender transformá-lo numa espécie de monumento impenetrável (o que não deixa de ser, paradoxalmente, uma forma de interpretação). E obras como *Ulysses* são interminavelmente legíveis, porque nenhum código de leitura conseguirá esgotar as suas possibilidades de significação (CARDOSO 1991: 23-24).

Poucos dias antes da conferência sobre *Ulysses*, que Valéry Larbaud proferiu em Paris, em 7 de Dezembro de 1921, dois meses e meio antes, portanto, da publicação do livro, também em Paris, Joyce confidenciou a Benoist-Méchin, tradutor de «Penelope» para francês:

I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of ensuring one's immortality. (ELLMANN 1959: 535)

Muitos joycianos deixaram fascinar-se por este desafio, esquecendo que a arte do *puzzle* não é uma soma de elementos individuais e independentes, mas uma forma em que os elementos não pré-existem ao conjunto e por isso não são eles que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos (PÉREC 1978: 15).

A maior parte das leituras de *Ulysses* que seguem esta linha de orientação tem incidido nos enigmas que dizem respeito às correspondências que Joyce estabeleceu com a *Odisseia* de Homero. Ler *Ulysses* como uma adaptação, capítulo a capítulo e episódio a episódio, da *Odisseia* tornou-se assim uma das práticas mais persistentes dos estudos joycianos. O interesse de Joyce pelo mito de Ulisses é real e está documentado. Em Zurique, no verão de 1918, quando se encontrava em plena escrita do livro, que iniciara em 1914, Joyce descreve a um amigo a figura que considerava ser a mais completa em toda a literatura:

No-age Faust isn't a man. [...] Hamlet is a human being, but he is a son only. Ulysses is a son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy and King of Ithaca. [...] Don't forget that he was a war dodger who tried to evade military service by simulating madness. [...] But once at the war the conscientious objector became a jusqu'aboutist. [...] Another thing, the history of Ulysses did not come to an end when the Trojan war was over. It began just when the other Greek heroes went back to live their lives in peace. And then «- Joyce laughed -» he was the first gentleman in Europe. When he advanced, naked, to meet the young princess he hid from her maidenly eyes the parts that mattered. [...] He was an inventor too. The tank is his creation. Wooden horse or iron horse - it doesn't matter. They are both shells containing armed warriors. (BUDGEN 1972: 16-17)

Neste particular aspeto das correspondências homéricas e dos seus enigmas o terreno há muito tempo que está lavrado e bem. Mas do que se trata agora já não é saber de que forma *Ulysses* corresponde, episódio a episódio ou personagem a personagem, ao poema de Homero ou ao extenso *corpus* literário que em diversos registos o prolongou ao longo dos séculos. Do que se trata é de detetar e interpretar os sinais e os sentidos de uma repetição que faz de uma imensa rede intertextual não um simples condimento da história, mas um instrumento que a linguagem utiliza para produzir diferença, transformação e inovação.

Retomar ou reiterar Homero em *Ulysses* é repeti-lo: através de nomes ou palavras avulsas, frases, fórmulas (que são, já por si, repetições) e até versos inteiros. E, no entanto, ao repeti-lo, acrescentar Homero, dizê-lo uma vez mais e, nesta nova vez, ao reiterá-lo, marcar dele a diferença, porque embora ligado umbilicalmente ao poema homérico, *Ulysses* solta-se dele, palavra a palavra, episódio a episódio e capítulo a capítulo, numa viagem interminável que atravessa toda a literatura e a cultura ocidentais, para regressar sempre ao texto inspirador e, em cada regresso, dele se separar um pouco mais.

(Re)iterar, ou seja, repetir para ser diferente, de acordo com a própria etimologia de «íterar» ou «reiterar», que inclui, em simultâneo, os conceitos de repetição e de diferença: no latim *iterum*, que significa «pela segunda vez», «de novo»; e no sânscrito *itara* que quer dizer «outro». A reiteração de Homero em Joyce constitui assim a reativação de um passado que se não nega, na perspectiva de um presente que nesse mesmo ato se refaz e se torna outro, diferente. Por isso, quando, através da *Odisseia*, recria um passado cultural que o fascina, Joyce afirma ao mesmo tempo a modernidade do seu próprio presente, fazendo de *Ulysses* não um texto adjacente em relação ao poema homérico e aos textos que de alguma maneira o prolongaram, mas um ponto de interceção, uma confluência de sentidos idênticos e opostos, o espaço de um tempo presente que se diferencia do passado no exato momento em que o reitera.

Ulysses é pois, ao mesmo tempo, um texto iterante e itinerante (BEAUSANG 1985: 97): *iterante*, porque repete, transformando-se e transformando não só os textos que o precedem e que na sua memória textual se preservam, mas também o que nele próprio se inscreve e se renova; itinerante, porque, como podemos verificar em cada nova leitura, se não deixa fixar, envolvendo-se, e ao leitor, numa viagem que é em si mesma uma errância que se repete, um regresso que conduz, paradoxal e inesperadamente, a inícios sempre diferentes e sempre novos (CARDOSO 1991: 34-35).

É nesta viagem que nos cruzamos, no dia ficcional de 16 de Junho de 1904, com Leopold Bloom, judeu irlandês, casado com a bela soprano Molly Bloom e angariador de anúncios para um jornal de Dublin. Durante todo o dia e parte da noite seguinte, Bloom cruza as ruas da cidade (que é a sua e a de Joyce) como o Ulisses grego cruzara as águas do Mediterrâneo no seu regresso de Troia, que ajudara a conquistar. No final da viagem, Ulisses volta ao seu reino de Ítaca, onde o espera Penélope, a esposa fiel que resistira ao assédio dos pretendentes ao trono e ao leito de Ulisses. A errância de Bloom recondu-lo também a casa, o seu ponto de partida, tornado porém outro pelo adultério de Molly, que naquele exato dia, às quatro horas da tarde, recebe, na cama que é sua e de Bloom, o amante, Blazes Boylan. Ao contrário de Ulisses, Bloom não tem pressa de voltar, tem mesmo receio. Mas a sua odisseia, tal como a do herói grego, é também, apesar de tudo, uma odisseia de regresso, de *nostos*.

Esta não é, porém, a única odisseia cujo traçado percorre as páginas do livro. O autor, o texto e o leitor protagonizam experiências idênticas. A do autor concretiza-se na escrita multiforme e infixável, criadora de máscaras atrás das quais o autor se oculta para no final reaparecer, não enquanto autor empírico do livro, mas enquanto criação da linguagem, produto do ato de escrita que o define como autor. Por sua vez, o texto, depois de se metamorfosear, a um ritmo de vertigem, numa sucessão contínua de estilos e de vozes narrativas, decide-se, nos três últimos capítulos (*nostos*), por um regresso a si mesmo, num processo de reflexão sobre si enquanto linguagem e quando ele próprio já é outra coisa, diferente do que era no início:

history repeating itself with a difference (U 16: 1525-1526)

Finalmente, é o leitor que, ao navegar por um texto cheio de escolhos e encantamentos, se redescobre no papel do viajante mítico a quem estão reservados todos os obstáculos e todas as surpresas. Como a de Ulisses, a rota do leitor não é linear nem pacífica, mas transversal, e implica a repetição, o voltar atrás, o erro, o desvio e as surpresas sucessivas. Acima de tudo, a viagem do leitor consagra a inevitabilidade de uma reflexão sobre os sentidos dessa rota, sobre a linguagem que a significa e sobre este texto em que constantemente se perde e a que constantemente regressa. Como eu regresso por momentos ao viajante de Calvino para escutar o seu aviso:

Combattuto tra la necessità d'intervenire coi suoi lumi interpretativi per aiutare il testo a esplicitare la molteplicità dei suoi significati, e la consapevolezza che ogni interpretazione esercita sul testo una violenza e un arbitrio, il professore [...] (ITALO CALVINO, SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE: 677)

E é dividido por este dilema que mergulho em «Sirens», o capítulo das sereias que Joyce transportou para o século xx. Trata-se de um capítulo particularmente desafiador, pois Joyce leva a experimentação para além da possibilidade de reconhecimento de qualquer dos estilos usados nos capítulos anteriores. A mudança foi tão radical que o próprio Ezra Pound, um dos apoiantes mais entusiastas da escrita de Joyce, se opôs ao novo estilo de «Sirens», expressando com a truculência habitual as suas objeções, em carta dirigida a Joyce e datada de 10 de Junho de 1919. Nela começa por manifestar a sua estupefação perante o estranho início do episódio:

O gloire et decor de la langue Irso-Anglais:

The peri-o-perip-o-periodico-parapatetico-periodopathico –
Idont-off the markgetical structure of yr. first or peremier para-petitec
graph – will cause all but your most pig-o-peripatec-headed readers
to think you have gone marteau-dingo-maboule- (READ 1967: 157)

Em seguida, como sinal da sua consternação, aconselha Joyce
a retomar o exemplo de Maupassant que, na opinião de Pound, havia
influenciado positivamente o estilo do irlandês em *Dubliners*:

Indeed simple Maupassant wd. given excellent contents content
the avid eye (and be quite as difficult to write). (READ 1967: 158)

Mas escutemos o canto das Sereias dublinenses, lendo as primeiras
linhas do capítulo:

Bronze by gold heard the hoofirons, steelringing.
Impertnth thnthnth.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue Bloom is on the.
Goldpinnaced hair.
A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castille.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the ... peepofgold? (U 11: 1-10)

Como seria de esperar num capítulo intitulado «Sirens», a música está em toda a parte:

Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise. [...]

One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock with a loud proud knocker with a cock carracarracarra cock. Cockcock. (U 11: 963-988)

Mas onde estão as vozes que entoam esta música? Quem diz *hens don't crow*? Com que certeza poderá atribuir-se a Leopold Bloom, o improvável Ulisses joyciano, a expressão *No, that's noise*?. E se o *cock* do último passo parece referir-se ao amante de Molly Bloom, Blazes Boylan, que vai encontrar-se com ela às quatro da tarde, quem lhe imita o canto e lhe transforma o gesto de bater à porta dos Bloom num saltitante jogo de sons e bater de asas? Mas se a identidade das vozes e a origem do canto são incertas, a verdade é que nesta história de sereias todos escutam essas vozes e esses cantos. Até os surdos:

Listen. Bloom listened. Richie Goulding listened. And by the door deaf Pat, bald Pat, tipped Pat, listened. (U 11: 1028-1029)

O episódio anterior, «Wandering Rocks», termina com um cortejo de altos representantes da coroa inglesa, que é saudado nas ruas por um grande número de dublinenses, entre os quais Lydia Douce e Mina Kennedy, que Joyce transforma de fatais sereias homéricas em alvo-voçadas empregadas do bar do Ormond Hotel, onde decorre a quase totalidade da ação do capítulo:

Above the crossblind of the Ormond Hotel, gold by bronze, Miss Kennedy's head by Miss Douce's head watched and admired. (U 10: 1197-98)

«Sirens» inicia-se com o ruído dos cascos dos cavalos do mesmo cortejo, captado pelos ouvidos atentos das duas raparigas. Agora, num capítulo em que *ouvir* é parte integrante do processo de *ver*, ou seja, de *ler*, o cortejo já não é *visto* mas sim *ouvido* pelas mesmas personagens:

Bronze by gold heard the hoofrons steelyringing. (U 11: 1)

Passamos portanto a *ver*, *ouvindo*. E por isso *lemos* melhor *ouvindo*. Está de regresso a *ineluctable modality of the audible*. O próprio texto de *Ulysses* já antecipara anteriormente, no episódio dedicado a Proteus, o que o leitor tem que fazer para ler o episódio das Sereias: «Shut your eyes and see» (U 3: 9). A contaminação musical e sonora atinge tudo e todos, incluindo os nomes das personagens. Em Bloom, por exemplo, há variações que lhe conferem novos contornos melódicos: *Bloowho*, *Bloowhose*, *Greasebloom*, *Blohimwhom* ou *Bloom lost Leopold*.

Chegamos à hora do dia em que os dublinenses se deixam conduzir pelo cântico doce das sereias. No bar do Ormond Hotel, consomem a música como noutras ocasiões consomem a religião: como um estupefaciente que lhes garante a fuga para um paraíso artificial. Bloom está presente, mas, como Ulisses, resiste ao canto entorpecedor. Naquele bar, encharcado de música e de cerveja, vê o amante da mulher sair às 4 da tarde para ir ter com Molly. A música aguçava a dor de Bloom mais do que a suaviza.

Nos diversos esquemas que distribuiu aos seus comentadores de modo a simplificar-lhes a leitura e a exegese, Joyce escolheu *Fuga per canonem* para designar a técnica utilizada para compor o capítulo, o que não quer dizer que tenha seguido fielmente, ou mesmo de perto, a estrutura daquele género musical, mas sim que da fuga ele retém o que é talvez o traço fundamental – uma plasticidade que permite uma expressiva variedade e riqueza de soluções e impede o seu confinamento num esquema único e rígido. É por esta razão que uma leitura de índole eminentemente musical se revela, em última instância, inadequada para determinar a natureza e os efeitos das transformações estilísticas operadas no capítulo. É aliás o próprio texto que assinala a necessidade de uma leitura não eminentemente

musical, no monólogo interior de Bloom, enquanto Simon Dedalus canta a ária *M'appari*, da ópera *Martha*, de Flotow:

Words? Music? No: it's what's behind. (U 11: 703)

O que está por trás das palavras e da música, quer dizer, o que escondem e revelam ao mesmo tempo as palavras e a música? É isto o que está em jogo no episódio das sereias. Mas é também verdade que a apreensão do que está por detrás das palavras não é possível sem a escuta da música que se ouve no bar do Ormond Hotel. Esquecer ou não escutar a música de «Sirens» seria um sintoma de surdez crítica e resultaria em leitura redutora de um capítulo em que *ver* não existe desligado de *ouvir*. É sobretudo através de Bloom, espectador e ouvinte do que ali se passa, que o texto expõe perante nós o modo como funciona e como deve ser lido:

He seehears lipspeech. (U 11: 1002)

É pois imperioso que o leitor repita o gesto de Bloom: *verouvir a labiofala*. Esta contaminação entre linguagem verbal e musical tem como consequência um enfraquecimento da dimensão discursiva e referencial da primeira. As palavras misturam-se, fundem-se, e a sintaxe fragmenta-se em frases justapostas de um modo paratático, sem obediência aparente a qualquer hierarquia. O efeito torna-se mais intenso quando se conjuga com a prática, comum na música e designadamente na fuga, da repetição e da variação:

By went his eyes. The sweets of sin. Sweet are the sweets.

Of sin.

In a giggling peal young goldbronze voices blended, Douce with Kennedy your other eye. They threw young heads back, bronze giggle-gold, to let freefly their laughter, screaming, your other, signals to each other, high piercing notes.

Ah, panting, sighing, sighing, ah, fordone, their mirth died down.

Miss Kennedy lipped her cup again, raised, drank a sip and giggle-giggled. Miss Douce, bending over the teatray, ruffled again her nose and rolled droll fattened eyes. Again Kennygiggles, stooping, her fair pinnacles of hair, stooping, her tortoise napecomb showed, spluttered out of her mouth her tea, choking in tea and laughter, coughing with choking, crying:

O greasy eyes! Imagine being married to a man like that! she cried. With his bit of beard!

Douce gave full vent to a splendid yell, a full yell of full woman, delight, joy, indignation.

Married to the greasy nose! she yelled.

Shrill, with deep laughter, after, gold after bronze, they urged each each to peal after peal, ringing in changes, bronzegold, goldbronze, shrilldeep, to laughter after laughter. And then laughed more. Greasy I knows. Exhausted, breathless, their shaken heads they laid, braided and pinnacled by glossycombed, against the counterledge. All flushed (O!), panting, sweating (O!), all breathless.

Married to Bloom, to greaseabloom. (U 11: 156-180)

Como se vê, as frases são constantemente interrompidas pela repetição, com variações, de palavras sustentadas sobretudo pelo som e sujeitas a uma combinação aleatória; como resultado, a ordem sintática é desfigurada e sujeita a um novo reordenamento:

Gigglegold ... gigglegiggled ... Kennygiggles ... Greasy eyes ... greasy nose ... greasy I knows ... greaseabloom.

Mas a escrita do texto enquanto música tem outras consequências para além da contaminação de palavras e da subversão sintática. Por vezes, é a ideia de frase musical que se transpõe para a frase verbal, combinando a repetição com o efeito de diminuendo da intensidade do tema, à medida que o passo se vai aproximando da conclusão:

I think I'll trouble you for some fresh water and a half glass of whisky.

Jingle.

With the greatest alacrity, Miss Douce agreed.

With grace of alacrity towards the mirror gilt Cantrell and Cochrane's she turned herself. With grace she tapped a measure of gold whisky from her crystal keg. Forth from the skirt of his coat Mr Dedalus brought pouch and pipe. Alacrity she served. He blew through the flue two husky fifenotes. (U 11: 210-218)

Nesta cena em que Miss Douce (*bronze*) atende Simon Dedalus ao balcão, o tema da alacridade da jovem é primeiro definido em toda a sua extensão e volume: *with the greatest alacrity*; continua com uma variação que contém já uma diminuição de intensidade: *with grace of alacrity*; em seguida, surge com uma sonoridade ainda menor: *with grace*; até que, finalmente, apenas se *vêouve/seehear*, a palavra *alacrity*, que define o tema. Só então o passo retoma a ordem sintática habitual: *He blew through the flue two husky fifenotes*.

São 4 horas da tarde. Blazes Boylan sai do bar e parte para o encontro amoroso com Molly. Bloom, que sabe para onde Boylan se dirige, permanece no local. A intensidade dramática da música aumenta, agora sob a forma de canto operático. Dois momentos são particularmente importantes:

O primeiro quando Simon Dedalus canta a ária *Tutto è sciolto*, do 2.º ato de *La Sonnambula* (1831), uma ópera semi-séria de Vincenzo Bellini. Na ópera, a ária é cantada por Elvino, o tenor, enamorado pela personagem que dá o título à obra. O motivo central, *Tutto è sciolto* [*All is lost now*] (U 11: 629), traduz o sentimento de desespero perante o que ele julga ser a traição de Amina, a sonâmbula. Ao ouvir a ária, Bloom transporta o tema da traição para a sua relação com Molly e é assaltado por um sentimento de autocomplacência:

... Yes, I remember. Lovely air. In sleep she went to him. Innocence in the moon. Brave. Don't know their danger. Still hold her back. Call name. Touch water. Jingle jaunty. Too late. She longed to go. That's why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost.

A beautiful air, said Bloom lost Leopold. I know it well. (U 11: 634-642)

Pouco depois, Bloom emociona-se novamente com outra ária, desta vez *M'appari*, da ópera romântica *Martha* (1844), de Friedrich von Flotow, cantada também por Simon Dedalus. Uma vez mais, os efeitos de crescendo e diminuendo são utilizados na escrita, em especial no que respeita à reação dolorosa de Bloom. Do início suave, que faz sobressair a voz do tenor, a escrita vai explorando o crescendo emocional da ária, até atingir o clímax com o final do canto:

Martha! Ah, Martha!

Quitting all languor Lionel cried in grief, in cry of passion dominant to love to return with deepening yet with rising chords of harmony. In cry of lionel loneliness that she should know, must martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere.

Co-ome, thou lost one!

Co-ome, thou dear one!

Alone. One love. One hope. One comfort me. Martha, chestnote, return!

Come...!

It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry, soar silver orb it leaped serene, speeding, sustained, to come, don't spin it out too long long breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame, crowned, high in the effulgence symbolistic, high, of the ethereal bosom, high, of the high vast irradiation everywhere all soaring all around about the all, the endlessnessness.....

To me!

Siopold! (U 11: 663-754)

Ambas as árias evocam em Leopold Bloom o tema da traição de Molly e aumentam o sentimento de perda que o aflige. E, no entanto, o texto centra-se menos na dor de Bloom e mais na fusão entre a linguagem literária e a linguagem musical, que atinge o seu clímax no momento em que ocorre também o clímax da ária e em que as emoções do intérprete (Simon), da personagem operática (Lionel) e do ouvinte (Leopold) confluem numa só palavra que em si ecoa os

três nomes: *Siopold*. Este é o instante preciso em que BloomUlisses está mais próximo de se deixar vencer pelo canto das sereias.

Porém, o capítulo não termina sem que a música se ouça uma derradeira vez, agora em estilo de ópera bufa, com um solo de Bloom, pouco depois de sair do bar do Ormond. O solo é produzido pelo único instrumento de sopro que se ouve num episódio em que predominam as vozes e os instrumentos de percussão – o piano e a liga que Miss Douce faz estalar na coxa para deleite dos clientes do bar. Esse instrumento de sopro que tem o seu momento de glória no final do capítulo é, nem mais nem menos, do que os intestinos afitos de Leopold Bloom.

Bloom caminha pelo cais junto ao rio Liffey e detém-se em frente da montra de um estabelecimento que exhibe o retrato de Robert Emmet, nacionalista irlandês do final do século XVIII, princípio do XIX (1778-1803), que comandou um assalto ao Dublin Castle, na tentativa de obter o auxílio de Napoleão Bonaparte à causa nacionalista. O assalto fracassou e Emmet foi preso e executado pelo crime de alta traição:

Bloom viewed a gallant pictured hero in Lionel Marks's window.
Robert Emmet's last words. Seven last words. Of Meyerbeer that is.

(U 11: 1274-1294)

Bloom comete aqui um dos seus erros habituais: o autor da oratória *Le sette ultime parole* é Saverio Mercadante (século XIX) e não Giacomo Meyerbeer (século XIX). Como o título indica, a oratória inspira-se nas 7 últimas frases de Cristo na cruz (MATEUS 27:46; JOÃO 19: 26, 28, 30; LUCAS 23: 34, 43, 46). A História da Irlanda registou as últimas palavras que Robert Emmet dirigiu ao tribunal que o condenou à morte:

Let no man write my epitaph; for as no man who knows my motives dares now vindicate them, let not prejudice or ignorance asperse them. When my country takes her place among the nations of the earth then and not till then, let my epitaph be written. I have done.

É justamente neste momento, em frente do retrato do patriota, que um forte ataque de flatulência acomete Bloom, ao mesmo tempo que outras pessoas vão passando perto de si. A situação é embaraçosa:

Must be the cider or perhaps the burgund. [...]

Seabloom, greasebloom viewed last words. Softly. When my country takes her place among. Prrrpr.

Must be the bur.

Fff! Oo. Rrpr.

Nations of the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then. Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I'm sure it's the burgund. Yes. One, two. Let my epitaph be. Kraaaaaa. Written. I have.

Ppprrpffrrppffff.

Done. (U 11: 1274-1294)

As palavras de Emmet representam o registo heroico do discurso nacionalista irlandês no século XIX. Mas o registo cómico do solo de Bloom e do seu embaraço produz um efeito de contaminação, quer no discurso de Emmet quer no estado de espírito de Bloom e nos sentimentos que o assaltam aquela hora da tarde. Por um lado, a solenidade e o dramatismo da retórica nacionalista são subvertidos pelo *glissando* dissonante do cómico *impromptu* musical de Bloom (forma musical livre com caráter de improvisação). Não há discurso político que resista a uma *resposta* deste tipo. Por outro lado, o timbre do instrumento musical bloomiano antecipa já o confronto verbal e quase físico que, no episódio seguinte («Cyclops»), Bloom será obrigado a travar com um representante do mais violento, boçal e flatulente registo do discurso nacionalista da Irlanda do início do século XX.

Finalmente, a forma fisiológica como Bloom alivia a tensão interior que atingira o ponto mais crítico minutos antes, quando vê Boylan sair a caminho de sua casa, esta réplica que tão naturalmente brota do seu corpo, constitui a resposta definitiva do cidadão comum que Joyce transforma num Ulisses moderno ao paralisante canto das sereias a que os dublinenses se acomodam no seu dia-a-dia.

Never, for ever. Nunca, como neste episódio, voltará a ser tão visível e tão audível a dor de Bloom. Nunca, como aqui, voltará Bloom a estar tão perto de ceder a essa dor. A cada releitura de *Ulysses*, a personagem apresentar-se-á, neste momento da história, com a certeza de que tudo está consumado, *done*: a flatulência que o surpreende e embaraça; o epitáfio de Emmet e a sua paixão pela redenção da pátria; e a paixão de Cristo, evocada na oratória de Mercadante, que inclui a derradeira frase de Cristo na cruz, antes de expirar: *Está cumprido* (JOÃO 19: 30, na tradução de Frederico Lourenço). Em inglês, a frase é geralmente traduzida por *It is finished*, *It is consummated* ou *It is done*. Cumprido, consumado, está também o adultério de Molly Bloom. Cumprido, consumado, o canto das sereias a que Ulisses/Bloom resistiu.

Ulysses impõe-se-nos pela novidade absoluta da sua escrita. Joyce rompeu com o modelo tradicional do romance e abriu caminho a um novo modo transgenérico de ficção. Nós sabemos que não há entre textos relações que não envolvam algum tipo de transgressão. O papel de Joyce foi levar essa transgressão para além de todos os limites conhecidos. Até então, a grande tradição do romance assentava na unidade do estilo e no desenvolvimento linear e cronológico da história e das personagens. Mesmo no romance polifônico de Dostoievsky existe uma linha relativamente clara no que respeita a esse desenvolvimento e a personagem continua a ser, mais do que a intriga, a base da coerência artística interna. Em Joyce, pelo contrário, tudo se joga no interior da própria linguagem. Ao desafiar as fronteiras tradicionais entre os géneros literários, bem como as fronteiras entre formas literárias, paraliterárias e não literárias, Joyce eleva o romance à sua plena condição transgenérica. E ao fazê-lo obriga a mudanças drásticas nos nossos hábitos de leitura. Depois dele, num outro registo e de uma forma diferente, talvez só Derrida tenha contribuído tão decisivamente

te para mudar os hábitos de leitura, desafiando as fronteiras entre os conceitos de literatura, crítica e filosofia.

Um dia, Joyce confidenciou a um amigo que queria construir em *Ulysses* uma imagem de Dublin tão completa que se um dia a cidade desaparecesse subitamente da face da terra, ela poderia ser totalmente reconstruída a partir do livro. Esta capacidade de construir, numa obra de ficção, uma cidade de palavras tão autêntica como uma cidade real, convida-nos a ler o livro como mundo (French 1976). Ler *Ulysses* (ou outro romance qualquer) como mundo significa aplicar ao mundo real em que vivemos os dados, os sentimentos e as reflexões que encontramos na ficção. Como se elas fossem vida, tal qual nós a experimentamos. E significa, também, o inverso, isto é, a aplicação ao livro dos factos que retiramos das nossas vidas e das normas que regulam o mundo empírico. É isso que nos leva a ler as personagens dos romances como pessoas reais e a avaliar os seus atos e comportamentos a partir dos códigos que organizam a vida das pessoas reais. São hábitos seculares de leitura, marcados pelo peso de uma tradição essencialmente realista, e cuja prática Joyce não rejeita, apesar do experimentalismo da obra. Ler *Ulysses* como mundo é ser sensível aos gestos, às palavras, aos atos e às aflições, físicas ou morais, de Leopold e de Molly Bloom, de Stephen Dedalus e das outras figuras que povoam a Dublin ficcional. É, por exemplo, reconhecer na Dublin de Joyce o espaço da cegueira social e política, da paralisia cultural, da violência moral e da hipocrisia religiosa, mas também o espaço da afirmação da arte, do pensamento livre, da resistência individual e da afirmação incondicional do desejo.

Mas a história que *Ulysses* conta não cabe toda na vida ficcional das suas personagens ou nos desenvolvimentos da narrativa; ela é produzida pelo tecido que articula falas e estilos heterogêneos, pelas formas que vão construindo a figura do homem novo a partir do arquétipo anunciado no título da obra. O lugar dessa história é, deste modo, duplo: por um lado, a Dublin do dia 16 de Junho de 1904, por outro, a linguagem sem a qual essa Dublin nunca teria existido. Por isso, além de reconhecer esse mundo e mergulhar nele, lendo assim *Ulysses* como mundo, é indispensável ler *Ulysses* como livro, isto é, tendo em conta

que todo aquele mundo só existe porque a linguagem o criou, que Bloom, Molly e todos os habitantes da Dublin de *Ulysses* nasceram da palavra, são feitos de palavras e não existem antes delas. Embora existam sempre para além delas.

Ler *Ulysses* como livro é escutar o seu texto e perceber que o mundo ali criado por Joyce quer ser lido, justamente, como livro. Ou seja: ler *Ulysses* não é negá-lo nem como mundo nem como livro, é lê-lo, simultaneamente, como mundo e como livro. Porque são justamente as palavras que, no momento em que somos tentados a esquecer o livro e partimos em busca do mundo, insistem em expor perante nós, seus leitores, a sua materialidade indestrutível, isto é, a sua condição de livro.

A literatura, disse alguém, é o conjunto das cartas de amor que me são endereçadas por remetentes desconhecidos. Basta que eu abra um determinado livro, uma dessas cartas, e eis que a sua palavra me toca, me transporta. Pela literatura eu torno-me o sujeito de um outro verbo. E ao conjugá-lo, aprendo a ser de outra maneira, a ser diferente, a ser outro e também a deixar de o ser (RABATÉ 1990). Ou seja, ao ler o mundo construído pela palavra, eu, leitor e habitante desse mundo, aprendo a ler o mundo físico e concreto em que vivo.

É isso que sucede quando nos confrontamos com o *Ulysses* de Joyce: de repente, há um livro que nos ensina a ler...

BIBLIOGRAFIA

1. ATIVA

ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* = Calvino, Italo (1992). *Romanzi e racconti*. Ed. Claudio Milanini; Mario Barenghi; Bruno Falcetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 2. 611-870 [1979].

U = JOYCE, JAMES (1986). *Ulysses*. The Corrected Text. Harmondsworth: Penguin Books [1922].

2. PASSIVA

BARTHES, ROLAND (1987). *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70.

BEAUSANG, MICHEL (1985). Repetition in *Ulysses*. In Claude Jacquet (Coord.), *Genèse et métamorphoses du texte joycien* (97-108). Paris: Publications de la Sorbonne.

BÍBLIA. *Novo testamento. Os quatro evangelhos* (2016). Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.

BUDGEN, FRANK (1972). *James Joyce and the Making of Ulysses*. London: Oxford University Press.

CARDOSO, ABÍLIO HERNANDEZ (1991). *De Ítaca a Dublin: Ulysses ou a odisseia da palavra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

CARDOSO, ABÍLIO HERNANDEZ (1995). James Joyce, o canto das sereias e o segundo fôlego de *Ulysses* em Dublin, *Humanitas*, 47 (2), 1133-1148 .

DERRIDA, JACQUES (1984). Two words for Joyce. In Derek Attridge; Daniel Ferrer (Eds.), *Post-Structuralist Joyce* (145-160). Cambridge: Cambridge University Press.

ECO, UMBERTO (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Helena Domingos; João Furtado; Pedro Dourado; João Romão. Lisboa: Difel.

ELLMANN, RICHARD (1959). *James Joyce*. New York: Oxford University Press.

PÉREC, GEORGE (1978). *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.

RABATÉ, JEAN-MICHEL (1990). Joyce, notre correspondant?, *Texte*, 10, 1-9.

READ, FORREST (ED.) (1967). *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and articles about Joyce*. New York: New Directions.

ROSA, ANTÓNIO RAMOS (1988). *O livro da ignorância*. Ponta Delgada: Editora Signo.

INITIATIVES PLASTIQUES DANS LES FORMES DOCUMENTAIRES FILMIQUES CONTEMPORAINES

NICOLE BRENEZ

Comment les arts filmiques sont-ils devenus une branche des arts plastiques? Observer la richesse des rapports actuels entre art et documentaire, c'est constater la création d'un territoire en expansion à l'intersection de ces deux pôles. Mais il faut avant tout interroger les postulats qui règnent dans la distinction opérée entre art et documentaire. Le dessein de cette «levée» est de ne pas réduire la question de l'entrée du documentaire dans le monde de l'art à celle de l'entrée du documentaire dans les circuits du marché de l'art. Donc de pouvoir penser la notion d'art au regard des enjeux et propositions qui œuvrent dans le champ du documentaire, et non pas l'inverse.

QUELQUES TRAITS CARACTÉRISTIQUES DE LA CRÉATION FILMIQUE CONTEMPORAINE

Au cours des décennies 1990-2010, l'écriture documentaire passe par une profonde reconfiguration des rapports entre la nature, la collectivité humaine et l'individu:

— Les essais documentaires se vident de présence humaine et s'attachent à reconfigurer les rapports entre l'humain, le paysage et l'animal: Peter Hutton, James Benning, Lucien Castaing-Taylor & Véréna Paravel, Scott Barley...

— Les relations entre individu et histoire collective revendiquent une politique de la singularité: Lech Kowalski, Akram Zaatari, Wang Bing, Alain Declercq, Yurii Pupirin, Khalik Allah...

— Le suivi au quotidien des combats ou conflits sur le terrain devient le fait, soit d'individus solitaires (par opposition aux militants soutenus par des Partis ou syndicats), soit de collectifs mondialisés: Florent Marcie en Tchétchénie, Afghanistan puis Lybie, John Gianvito aux Philippines, Marc Tribe aux États-Unis, Anne-Laure de Franssu, Nicolas Klotz & Elisabeth Perceval en France, Ing K en Thaïlande...; Indymedia en Occident, le collectif Abou Naddara en Syrie...

– Décalant le travail filmique du tournage vers le montage, et de la subjectivité individuelle vers l'intelligence collective, la description des situations intègre en tout ou en partie une collecte d'images sur internet: Mauro Andrizzi, Bani Khoshnoudi, Lech Kowalski, Ossama Mohammed & Wiam Simav Bedirxan, Peter Snowdon...

– Au même registre, les pratiques collaboratives transforment les motifs en sujets de leurs propres images: Jérôme Schlomoff & François Bon, Mory Coulibaly, Bijan Anquetil, Pilar Arcila, Takumã, le Collectif Kuikuro de Cinéma...

– Les films s'efforcent de tirer et prolonger les leçons du Tiers Cinéma des années 70. Ils interrogent ce qui concerne une déontologie révolutionnaire, avec des objectifs pratiques et des enjeux théoriques, en particulier pour ce qui concerne les fonctions et usages des images: Eric Baudelaire, Jean-Gabriel Périot, Mary Jirmanus, Nika Autor, Naeem Mohaiemen, Donal Foreman, Vincent Meessen...

Entre le Tiers Cinéma et le documentaire contemporain, les dissimilitudes, ou plutôt, les embranchements (car de telles possibilités s'y trouvaient déjà en germe), deux initiatives s'avèrent particulièrement éloquentes:

– L'extension de la pensée «biopolitique» à tout le vivant et l'environnement.

– Un changement de perspective ontologique. Il ne s'agit plus d'identifier les figures, de les assigner à elles-mêmes en les quadrillant de quelques traits de reconnaissabilité, mais au contraire de déployer à partir d'elles des pluralités plastiques.

Du point des formes, des tendances d'ensemble se manifestent:

– La transmission de la mémoire des luttes devient un laboratoire formel: John Gianvito encore, Clarisse Hahn, Susana de Sousa Dias, Travis Wilkerson, Robert Fenz, Lee Anne Schmitt, Philippe Grandrieux, Eric Baudelaire...

– On assiste au développement de formes interrogatives du documentaire, en particulier, dans cet ombilic d'invention formelle que constitue le travail d'Ange Leccia et de sa constellation (Dominique Gonzalez-Foerster, Mati Diop, Christelle Lheureux...), mais aussi Thomas Jenkoe. Loin d'argumenter une thèse, ni même élaborer une

hypothèse, le regard et la conscience se laissent envahir par le monde: «documentaire» s'oppose radicalement à «docere» (enseigner).

— L'image se déleste de la voix narrative caractéristique du documentaire traditionnel, pour confier tout le sens à la description visuelle et au montage: Chantal Akerman (*D'Est*), Andrei Ujică, Olivier Dury, Tiane Doan na Champassak & Jean Dubrel, Anthony Stern, Maria Kourkouta & Niki Giannari, Jacques Kebadian & Michel Andrieu...

— L'Ekphrasis (description d'image) devient un champ d'expérimentation majeure. Une grande part de l'énergie critique se consacre en effet à explorer les formes de l'analyse visuelle des représentations, devenue le terrain central de la lutte en images: Harun Farocki, Tony Cokes, Jayce Salloum, Yervant Gianikian & Angela Ricci-Lucchi, William E. Jones, Chen Chieh-jen, Sharif Waked, Marylène Negro...

— Parmi celles-ci, se développent la revendication et les pratiques d'analyse exacte d'images ou de sons, par opposition aux falsifications des médias dominants: Francesca Comencini, Lawrence Abu Hamdan...

— L'usage «inactuel» ou «intempestif» (au sens de Nietzsche) du support photochimique et ses propriétés analogiques devient un événement revendicatif: Tacita Dean, Jérôme Schlomoff, Robert Fenz, Laurence Rebouillon, Beatrice Kordon, Aaron Sievers, Nicolas Rey, Philippe Cote, Franssou Prenant, Aminatou Echard, Pilar Arcila, Moira Tierney...

— Le développement plastique de «solo-formes» (terme inventé par le compositeur de Jazz Leo Wadada Smith et importé en cinéma par Robert Fenz), aux antipodes de la «mono-forme» dénoncée par Peter Watkins. Adossées aux idéaux de l'improvisation du Free Jazz, les solo-forms offrent des formes uniques, des hapax. Elles peuvent jaillir des outils, d'une structure, d'une plastique, de l'organisation d'une production, de l'œuvre ou de la réception, ou tout cela en même temps.

— On assiste à un double élargissement du documentaire. En un sens formel, par indistinction entre fiction et documentaire (Ange Leccia, Dominique Gonzalez-Foerster, Mati Diop, Prankit Basu...). En un sens physique, il s'agit d'échapper à la mono-projection, d'utiliser simultanément ou successivement la multiplicité des supports

(Chantal Akerman, Harun Farocki, Jocelyne Saab, Lech Kowalski, Bani Khoshnoudi, João Tabarra...).

Pour presque chacun de ces chantiers (sans doute tous à l'exception de la disparition d'une voix narrative), on aurait pu mentionner une figure de proue, Jean-Luc Godard.

Pour l'ensemble de ces raisons et d'autres encore, on constate que, d'un point d'un vue formel, au cours des décennies concernées, le documentaire s'est avéré beaucoup plus riche, inventif et abondant que la fiction.

Que produisent de telles initiatives artistiques sur nos conceptions de l'esthétique? Le bouillonnement et l'exigence documentaires font-ils retour sur nos idées en matière d'art?

Pour tenter de répondre au moins partiellement à ces questions, nous pouvons envisager deux angles: les rapports entre esthétique, documentaire et responsabilité; puis inscrire ceux-ci dans la perspective d'une tâche que le XXI siècle se doit de mener à bien: repenser l'histoire du cinéma à partir du cinéma engagé.

I. ESTHÉTIQUE, DOCUMENTAIRE ET RESPONSABILITÉ

1. TRADITION PLASTICIENNE DE L'EXPÉRIMENTATION DOCUMENTAIRE

Sur le cinéma, entre autres legs majeur, Marcel Duchamp laisse quatre petites notes rédigées à partir de 1912. Celles-ci formulent quelques propositions radicales pour réagencer le dispositif cinématographique industriel.

Se servir de 2 projections

1 derrière / 1 devant le screen

Beaucoup de phares d'auto (réels) tournés vers le public

Mélange de 2 ou plusieurs films

continu (en mélangeant les photos de l'un avec celles de l'autre)

Effet de côté, faire tourner le screen sur un pivot –
(personnage à la Greco)

écrans en caoutchouc, toile et autres matières

Caoutchouc pour être déformé – en le gonflant, appuyant à certains endroits par-derrrière. (DUCHAMP 1980: 107)

Or, parmi les notes programmatiques de Duchamp, figure une expérience qui préfigure à la fois la caméra portée, la steadycam, et surtout, un désir fou de plonger dans le réel:

Attacher la caméra sur le ventre, et marcher dans la rue (?) en tournant la manivelle. (DUCHAMP 1980: 107)

Duchamp noue ainsi la question de l'appréhension du réel, celle du dispositif et celle de l'art en tant qu'expérimentation. Il semble cependant douter de la possibilité d'une telle immersion dans la rue, puisqu'il ajoute entre parenthèses «(faire ça dans l'atelier avec fond spécial)».

Observer les rapports actuels entre art et documentaire, c'est d'abord bien sûr constater la création d'un territoire en expansion à l'intersection de ces deux pôles.

Sur la sécante des arts plastiques, on constate une intégration matérielle du cinéma aux espaces traditionnels de légitimation. D'abord exposant, le cinéma en effet se voit exposé, et, si les expositions de cinéma existent depuis les années 1920, cette intégration du cinéma en général et du documentaire en particulier au champ des arts plastiques s'effectue désormais selon deux dynamiques principales.

La première dynamique engage le cinéma comme logistique, c'est-à-dire comme fabrication d'images immatérielles par des outils et matériaux spécifiques. La technique redécouvre son caractère artisanal et devient art grâce à l'élégance de sa mécanique, ses solides instruments en métaux communs, son support souple de celluloïd, ses intermittences lumineuses, ses stupéfiants effets d'agrandissement et d'envahissement. Deux expositions majeures ont célébré le

cinéma sous cet angle logistique. En 2010 à la galerie Almine Rech (Paris), la synthèse de ses *Arrangements* effectuée par le pionnier Ange Leccia transformait chaque élément de la chaîne, caméra, projecteur, photogramme, son, en événement poétique, tandis qu'en 2011 à la Tate Modern (Londres), l'installation *Film*, de Tacita Dean, monumentalisait les textures et les effets environnementaux propres à l'argentique. Ainsi, le monde de l'art s'attache à documenter le cinéma, il en devient le conservatoire, le rempart, le défenseur.

La seconde dynamique concerne la circulation des images, dont le cinéma – en serait-ce le legs le plus précieux? – nous aura révélé les richesses et les complexités: mobilités de l'image au titre tantôt de motif, *istoria* (le scénario, selon le vocabulaire classique pictural), schème, tantôt d'empreinte, matrice, simulacre, ou encore de spécimen, calque, version, multiple, bref, l'image envisagée dans son ampleur symbolique et ses capacités d'infiltration, d'adaptation et d'intervention dans le monde psychique ou social. Par sa réflexion propre sur les images, le film (argentique/video/numérique) entre dans les espaces traditionnels du «monde de l'art» par le biais des essayistes, qui proviennent simultanément des arts plastiques (par exemple, outre Ange Leccia, Johan Grimonprez, Mounir Fatmi, Alain Declerq, Tony Cokes, Dominique Gonzalez-Foerster, Marc Tribe, Marylène Negro, Clarisse Hahn...) ou du cinéma (Harun Farocki, Chantal Akerman, Jayce Salloum...). Cela produit une génération d'artistes qui appartiennent de façon équivalente aux deux disciplines (les arts plastiques / les arts filmiques), tels l'Otolith Group, Bani Khoshnoudi ou Eric Baudelaire.

La distinction ne relève alors plus d'une équivalence, deux disciplines côte à côte (les arts/le film), mais d'une inclusion. Les arts filmiques deviennent une branche des arts plastiques. L'un des territoires grâce auquel s'est élaboré l'intersection est bien sûr l'*expanded cinema* et ses initiatives en matière d'installation, pensons en particulier à Ken Jacobs. D'Edison au Lettrisme, de Ken Brown aux exploitants indiens qui transforment les affiches de films en toiles de tente pour cinéma itinérant (photographiées par Amit Madheshiya), le cinéma n'aura cessé d'engendrer des conceptions alternatives

autrefois considérées comme expérimentales et désormais intégrées à l'ensemble éclaté et expansif des pratiques d'images en mouvement.

Or, aujourd'hui, l'inclusion des arts filmiques aux arts plastiques produit des films qui épousent les formes les plus simples et minimales du documentaire. Mentionnons deux exemples récents.

— Frédéric Moser et Philippe Schwinger (deux artistes suisses, nés en 1961) réalisent une série intitulée *France, détours*, initiée en 2009, et inspirée par une célèbre série de 1978, les 12 épisodes de *France/tour/détour/deux/enfants* réalisés par Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville .

Dans l'épisode 1 de Frédéric Moser et Philippe Schwinger, intitulé *Devoir et dérouté*, le procédé est sensiblement le même que chez Godard. Un interlocuteur hors-champ s'entretient avec des adolescents, en l'occurrence, issu d'un quartier populaire défavorisé de Toulouse, Le Mirail.

L'épisode 2, *Ce trait c'est ton parcours*, situé à Pierrefitte dans une Zone d'Éducation Prioritaire, et réalisé avec l'association Fil Continu, qui s'occupe d'adolescents en grande difficulté scolaire, est beaucoup plus surprenant, en ce sens qu'il ne présente plus aucune différence stylistique avec un documentaire institutionnel. Il n'offre pas le moindre déplacement esthétique, ni même ajout décoratif. *Ce trait c'est ton parcours* pourrait passer sur une chaîne de télévision publique à une heure de grande écoute sans causer le moindre émoi ni même peut-être se faire remarquer – au contraire de la série de Godard & Miéville, considérable événement, et passait en pleine nuit, dans une «case» spéciale. Ici, Moser et Schwinger opèrent une jonction inédite et puissante entre le documentaire de plasticien et les formes les plus minimales, non pas du documentaire d'auteur dans sa noblesse (comme chez Peter Hutton par exemple), mais du simple reportage télévisuel. Ils opèrent ainsi une intégration (sans visée subversive, et très humble) du monde de l'art au monde social. Entre leur film et les productions audiovisuelles publiques ordinaires, il n'existe plus de différence stylistique ni de nature, mais seulement une circulation différente. Leur film peut être montré en exposition ou en projection, dans des salles et festivals aussi bien que dans des galeries et musées.

Centré sur les corps, le travail de Clarisse Hahn frappe par sa façon de prendre de face la présence et les habitus d'autrui, dans une grande crudité salubre et désirante. Au principe du style de Clarisse Hahn, la série *Boyzone* (entamée en 1998 et toujours en cours) échantillonne dans la rumeur du monde quelques gestes, quelques mouvements de figures masculines ordinaires prises dans leurs activités usuelles: soldats, *ragazzi*, travailleurs, sportifs, maître-chien. Avec ses premières formes de description libre de toute narrativité, Clarisse Hahn inscrit son travail dans la tradition originelle des séries analytiques qui court d'Etienne-Jules Marey à Phill Niblock ou Harun Farocki.

Affronter l'intensité du corps comme chair, comme viande, comme fantasme, dans l'organicité prise en charge par les rituels et les constructions sociales mais qui pour finir résiste à toute symbolisation — sans rien juger ni même qualifier, les films de Clarisse Hahn fouillent la palpitation de la vie dans le vivant. Chacun d'eux surexpose un état somatique à la fois biologiquement ordinaire et socialement extrême. En 1999, *Hôpital* explore la maladie et la mort; en 2000 et 2003, le diptyque *Ovidie* et *Karima* se consacre aux pratiques sexuelles et à leur exhibition; en 2005, *Les Protestants* vient les compléter sur le terrain mitoyen des pratiques de la pudeur et de la bienséance. Dans la franchise descriptive disparaît toute normativité, donc aussi toute déviance. Ne subsistent que des singularités, individualisées ou traitées en grappes.

À partir de 2009, ce grand tranchant documentaire se met au service de la cause kurde et plus largement des luttes populaires. D'abord avec l'intime *Kurdish Lover* (2010), puis avec la trilogie *Notre Corps est une arme* (2011), montrée en installation comme en projection traditionnelle. C'est forte d'une conscience politique conquise à force de se plonger à corps perdu dans le monde, à force de recherche formelle sur les nuances produites par la violence de l'incontestable apparition d'autrui, que Clarisse Hahn aborde le tournant de la fiction. D'abord avec *Querido Amigos* (2013), où le contrepoint d'images documentaires et d'une correspondance épistolaire rédigée par Thomas Clerc produit des effets de narrativité inédits, tempérés de mélancolie,

dans cette œuvre jusqu'alors farouchement vouée à l'immédiateté de la présence. Puis, avec la préparation au long cours d'un film de fiction consacré au passé de la résistance kurde, un passé sans images et qui requiert alors d'élaborer des formes justes de représentation, au sens politique, électif, de ce terme.

Au cours de ses recherches en «analyse existentielle», Ludwig Binswanger identifia chez les schizophrènes «trois formes manquées de la présence humaine: la présomption, la distorsion, le maniérisme» (BINSWANGER 2002). Là où, y compris sur un mode non pathologique, la vie psychique entraîne déni, myopie, usure, approximation, là où la reproduction aussi fidèle soit-elle médiatise, abstrait, estompe, simplifie, Clarisse Hahn consacre son œuvre à recharger l'image en affirmation de présence, en frontalité, en énergie plastique. Qu'il s'agisse de desquamer les apparences sociales, de protéger les combattants en se faisant l'écho de leur lutte ou de dissoudre au grand jour les tabous visuels, les causes convergent pour un résultat commun. Les motifs traités par Clarisse Hahn imposent jusqu'à la suffocation l'évidence monumentale de leur présence, une forme de parousie profane qui concerne à égalité tous les êtres vivants et à laquelle pourtant, sans ce travail fulgurant, nous n'avions pas accès.

Avec les deux premiers épisodes de la trilogie *Notre Corps est une arme*, l'œuvre devient dispositif de transmission des images d'autrui. Celles des combattants du PKK qui s'entraînent dans les montagnes du Kurdistan (*Gerilla*); celles des militantes kurdes emprisonnées et torturées en Turquie (*Prisons*). Elle se met au service d'images pauvres techniquement et actualise les idéaux politiques du Tiers Cinéma, dans une logique explicite d'effacement de soi-même. Avec de telles œuvres, le champ de l'art devient celui de l'accueil des hurlements des combattants contre l'injustice et pour l'émancipation, dans le présent d'une lutte encore inachevée.

Parfaitement conscients de ce qui fonde l'art comme pratique dans un contexte capitaliste, ce qu'avait si efficacement démontré Duchamp, c'est-à-dire comme simple activité de production d'une plus-value symbolique, les artistes contemporains, tels Clarisse Hahn, utilisent cette plus-value au service de la mise en valeur des «damnés de la terre».

Pour autant, il s'agit de ne pas réduire la question de l'entrée du documentaire dans le monde de l'art à celle de l'entrée, même subversive, du documentaire dans les circuits du marché de l'art. Il s'agit de penser la notion d'art au regard du documentaire, et non pas l'inverse.

2. POSSIBILITÉS ET RESPONSABILITÉS DU CRÉATEUR D'IMAGES

Dès lors, qu'est-ce que l'art? Au moins deux choses:

– L'Art est une dynamique d'ensemble par laquelle une société valorise et conserve les productions qu'elle considère comme les plus significatives. Plus une production provient d'un passé lointain, plus elle apparaît comme appartenant au monde de l'art. Ainsi l'art effectue-t-il un retour permanent à son origine étymologique, (lat.) *ars*, *artis*, savoir-faire, artisanat. Silex, objets de culte, outils du quotidien, éléments décoratifs, tout nous semble art, et désormais, au temps de l'obsolescence accélérée, avant même que les objets soient déconnectés de leurs usages et fonctions pratiques – comme ce fut le cas avec les instruments cinématographiques, muséifiés on ne peut plus précocement.

À l'échelle des arts filmiques, tout deviendra document – la fiction vaudra par sa dimension documentaire.

– L'Art maintient ensemble un empilement de conceptions qui ne s'annulent pas les unes les autres mais au contraire se stratigraphient, s'étaient et se thésaurisent.

Par exemple, l'art serait l'apparence fautive qui nous détourne du monde des Idées (Platon), ou un ensemble de règles, un idéal, une erreur (Blaise Pascal), une propédeutique (à la philosophie pour Hegel, à l'émancipation pour Schiller), un corpus (objectivement), une histoire des formes, un devoir d'obscurité (selon la belle formule de P. Adams Sitney, «rendre le monde un peu plus difficile à voir») (SITNEY 1990), une préfiguration révolutionnaire (selon le manifeste d'André Breton et Diego Rivera, 1938), un rempart contre la falsification, le monde du faux (T. W. Adorno), un geste émancipateur (René Vautier, Edouard de Laurot, Armand Gatti...).

Les arts filmiques, et plus particulièrement leur pointe avancée dans le réel, héritent de l'ensemble de tels conceptions et devoirs. Un documentariste (plasticien ou cinéaste) sait d'emblée qu'il s'inscrit dans une histoire des formes et une histoire des idées qui lui confèrent un nombre considérable de responsabilités et de devoirs. Une manifestation radicale de cette conscience aiguë apparaît dans le film d'Eric Baudelaire, *L'Anabase de May et Fukaso Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images* (2011). Eric Baudelaire commence par identifier le plus activiste des cinéastes, celui qui a payé de sa liberté son engagement révolutionnaire: Masao Adachi, parti au Liban pour se battre au côté des Palestiniens et y résidant pendant 27 ans dans la clandestinité. Puis, au sein de cette histoire, Eric Baudelaire s'attache à l'histoire des images manquantes: Adachi a perdu toutes ses archives filmiques, en particulier ses *Actualités Palestiniennes*, disparues dans un bombardement en 1982. Enfin, il se met concrètement au service de Masao Adachi pour tourner (à Beyrouth) les images que celui-ci ne peut plus réaliser, puisque, en tant qu'ancien membre de l'Armée Rouge Japonaise, il est assigné à résidence à Tokyo, interdit de sortie de territoire.

L'Anabase de May et Fukaso Shigenobu, Masao Adachi et 27 années sans images assume ainsi une triple responsabilité, pour un dispositif qui parachève un siècle de documentaire mis au service des «sans voix» (telle que nous la connaissons à ce jour, donc encore imparfaitement, cette histoire commence en 1913 avec les documentaires contre-actualités et fictions produites par le collectif Le Cinéma du Peuple, et continue avec Joris Ivens, René Vautier, Carole Roussopoulos, les cinéastes qui ont contribué à établir l'histoire des peuples par eux-mêmes).

La question de l'art n'engage plus seulement celle, classique, des rapports entre le beau et le vrai, mais désormais, celle des responsabilités de la représentation vis à vis du réel. La première responsabilité consiste ainsi à poser la question: quel réel voulons-nous? Et donc, à ne pas postuler ce qu'est le réel.

Dans ce cadre spéculatif, s'ouvre un chantier pour le XXI^e siècle: repenser l'histoire du cinéma à partir du cinéma engagé.

II. UNE TÂCHE POUR LE XXI^E SIÈCLE: REPENSER L'HISTOIRE DU CINÉMA À PARTIR DU CINÉMA ENGAGÉ

Le cinéma engagé, tout à l'encontre de sa réputation de cinéma sans style, est bien au contraire le champ d'invention formelle le plus riche, complexe et avancé dans l'histoire du cinéma.

— C'est lui qui accorde le plus de droits et de devoirs aux images, qui sait tout le prix éthique et politique que peut coûter une image (par opposition à son prix industriel), prix qui peut aller jusqu'au sacrifice de sa vie, comme dans le cas de Raymundo Gleyzer, cinéaste militant assassiné par la dictature argentine en 1976, à l'âge de 34 ans.

— C'est le cinéma engagé qui invente le plus de formes, structurées par les principes d’Affirmation visuelle (ex: la contre-information), d’Objection visuelle (exemple: le pamphlet, le dialogue d’images), d’Argumentation visuelle (l’essai polémique, l’étude d’images, etc.). Il faut donc opposer «cinéma des normes stylistiques» (cinéma industriel, qui procède par décalque infini et fétichise le bougé du décalque) à un «cinéma de l'exigence formelle» (cinéma des zones de guerre, qui produit ses propres normes).

— C'est dans le champ aussi du cinéma engagé que se sont développées les théories de l'image les plus rigoureuses et cruciales: Kiyoteru Hanada, Masao Matsuda, Jean Epstein (dont les textes des années 1950 anticipent ceux de Guy Debord), Gil Wolman, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, Pier Paolo Pasolini.

Ainsi, le cinéma engagé mobilise non seulement toutes les ressources matérielles et stylistiques du cinéma, mais aussi toutes les ressources de l'ingéniosité et de l'inventivité humaine.

La première revendication – qui relève éventuellement du réflexe, de l'intuition et pas nécessairement d'une délibération – d'un cinéaste engagé dans son art consiste à refuser la réduction des propriétés symboliques attribuées à son médium. Un préjugé (bien utile pour refuser de prendre une œuvre en considération) voudrait que le cinéma engagé, pris dans les urgences matérielles de l'histoire, reste indifférent aux questions plastiques. Il s'agit là d'une conception

piteusement décorative des exigences formelles, puisque le cinéma d'intervention au contraire n'existe qu'à se poser les questions cinématographiques fondamentales: pourquoi faire une image, laquelle et comment? Avec et pour qui? Soit l'image d'un événement (la mort d'un homme, une guerre, un massacre, une lutte, une rencontre), comment la monter, dans quel contexte la mettre en perspective? À quelles autres images s'oppose-t-elle? Au regard de l'histoire, quelles sont les images manquantes et quelles seront les images indispensables? À qui donner la parole, comment la prendre si on vous la refuse? Pourquoi, ou autrement dit, quelle histoire voulons-nous?

En ce sens, le cinéma engagé s'avère le lieu de définition et d'invention maximale du cinéma.

Faire des images, quel que soit l'instrument dont on dispose (teinture, peinture, argile, celluloïd, bande magnétique), quels que soient les moyens de production que l'on accepte, conquiert ou s'accorde, c'est s'attribuer une parcelle de pouvoir symbolique: pouvoir de créer quelque chose qui n'était pas là, pouvoir de conserver quelque chose qui était ou aurait été là, pouvoir de transmission, d'intervention, d'affirmation, de suggestion. Aussi apparemment sophistiquées qu'elles semblent, la provenance et la substance technologique de l'image ne changent fondamentalement rien aux puissances archaïques qui travaillent sourdement l'activité symbolique. On peut indiquer sommairement trois de ces puissances:

— Des puissances apotropaïques. Apotropaïque vient du grec *apotropein*, détourner: ce qui conjure la maladie. Que l'image prenne en charge la souffrance et la mort – pensée pérenne dont héritent Walter Benjamin et Theodor Adorno – et ce jusqu'à pouvoir les écarter, c'est le grand thème de la «résistance», dont héritent Malraux, Godard, Deleuze. Le cinéma engagé en effet résiste (à la mort, à l'oppression, à l'oubli), mais surtout, il contre-attaque.

— Des puissances cognitives. L'image documente, atteste, indique, informe, explique, argumente.

— Des puissances performatives. L'image assure une emprise tantôt ou tout à la fois sur son référent, son spectateur, son environnement, elle révèle, modifie, intervient, agit.

Le cinéma engagé, et en particulier dans ses formes documentaires ou dans la dimension documentaire de ses fables et fictions, porte à leur comble ces trois puissances, au moins en intention, sinon *de facto*. Dans les trois cas, l'image assure une transition entre l'actuel et le virtuel: l'actuel de ce qui est, le virtuel de ce qui devrait ou pourrait être. C'est pourquoi le corpus du cinéma engagé est crucial au regard de l'histoire du cinéma: il assure un usage plénier des puissances de la représentation. Un documentaire critique explicite, intensifie et agit les questions structurelles liées à tout geste de représentation; élabore une proposition sur ce que le réel est, peut être, pourrait être, n'est pas, n'est pas encore, ne doit pas être, ne doit plus être. À cet égard, on pourrait dire qu'un documentaire engagé est toujours plus ou moins blanquiste.

«Il se peut que la réalité n'ait jamais surgi aux yeux de personne», formulait le plasticien Michel Semeniako dans *La Chinoise* en 1967. Le cinéma engagé se charge d'une série impressionnante de tâches:

- Ne pas présupposer ce qu'est le réel,
- Se désintoxiquer de toute scénarisation,
- Analyser les rapports de force,
- Filmer pour dissoudre le donné,
- Monter pour élaborer du possible,
- Montrer pour en débattre,

et ainsi, pratiquer tout l'inverse de l'audiovisuel qui enkyste l'histoire sur elle-même. Le cinéma engagé se porte au secours du devenir, il injecte de la plasticité dans le réel.

Nul n'a mieux résumé cette somme de nécessité, d'exigence et de conscience critique que le combattant, écrivain et cinéaste polonais Edouard de Laurot: «What is not real, but ought to be, is more real than what really is» (LAUROT 1973).

Lisbonne-Coïmbra-Paris, 2012-2018.

BIBLIOGRAPHIE

BINSWANGER, LUDWIG (2002). *Trois Formes manquées de la présence humaine: la présomption, la distorsion, le maniérisme.* Trad. J-M. Froissart. Paris: Société d'Anthropologie Phénoménologique et d'Herméneutique Générale.

DUCHAMP, MARCEL (1980). *Notes.* Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou.

LAUROT, EDOUARD DE (1973). Engaged Cinema. Praxis, 'Prolepsis', *Cinéaste Engagé*, October [special issue].

SITNEY, P. ADAMS (1990). *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema & Literature.* New York: Columbia University Press.

THE INNER EYE. JOURNEYS AROUND THE MUSEUM

PENELOPE CURTIS

I. SPACE

I want to think today about the relationship between space and time in relation to the Museum. Although I am going to think in quite personal terms, my models might be seen as holding good for a wider and more impersonal account as well. In considering two broad types of museum, I will think too about some other architectural types for the framing of art, and about how museums expand or contract time and space, both conceptually and literally. This is to say, I will consider my own journeys, around the museums I have worked in, but also the journeys which we all create when we are in museums...

So, let me start with Tate Britain, in many ways a classic 19C museum building. The Tate grew from quite small beginnings to become what it is today. The tendency, over the century, and more, of its development, was always to restore symmetry. You can see thus how it begins centrally, and when one wing is added, another comes to join it. However, the crucial part of the building's development came about half way through its life, when Joseph Duveen, later Lord Duveen of Millbank, paid for the new sculpture hall which now bears his name. Duveen was unhappy with the Tate's proposed architects, and insisted on using his own, the American John Russell Pope, who was to go on to work at the Frick and the Met, but for whom this was the first grand museum project to be realized (interestingly, ironically, if the Gulbenkian wing had been added to London's National Gallery, as designed by William Delano between 1938-1940, it too would have been designed to an American Beaux Arts prescription).

The Duveen Sculpture Hall opened in 1937 with works of modern international sculpture including Milles and Manship. I am interested in the way that its creation, ostensibly for the showing of sculpture, also created a distinctly church-like plan. I am interested in that because I think this affinity, implicit as it may be, underlies a lot of our museum experience.

What I discerned, and attempted to consolidate in the rehang of 2013, was to use the essentially longitudinal navigation of the building, to assert more strongly the chronological nature of the hang. The concept of the walking viewer was important to me, and I wanted to make more of these long ambulatories, creating a perhaps subliminal sense of the connection between the two: walking and viewing, space and time. We hear a lot about embodied viewing, and this perhaps an example of that at its most basic, and real. It was also an attempt to be clear-eyed about what people do in a big museum: they want to get round it. The Tate's architecture is perfectly suited to combining a natural urge to walk, with making the journey through its collection. The change in emphasis was to do this deliberately, consistently and more or less rigorously.

Let me jump now to the building where I am working currently; the Gulbenkian Museum. Its principal facade looks like this — it opened in 1969, the work of three young Portuguese architects, Athougia, Pessoa and Cid — and its plan is the following. Fundamentally different from the Tate, and different in an interesting way. It is not just another variant of a museum plan, but something like the direct opposite of the Tate. There is no verticality here, and no linearity either. Its routes of navigation are essentially serpentine, curvaceous, meandering, and, I think one might say, personal (this is despite the rather rigorous departmental organization of what had been a private collection).

The Tate building and the Gulbenkian buildings are very much of their time, one late Victorian, one post-war. They are typical, but good examples, of ways of viewing and being. In their very different ways they embody culturally appropriate ways of thinking about the experience of art. The Tate has often been described in terms of the Temple, but much less often, if ever, described in terms of the church, or, more specifically, ecclesiastical architecture. Perhaps it is easier for us to think of temples, foreign as they are, than churches. But more importantly than its look, or its elevation, which is temple-like rather than cathedral-like, the Tate most clearly matches a cathedral in terms of the ground plan, with its central nave, aisles and chapels.

And just as we never know quite how best to circumnavigate a cathedral, so the Tate offers conflicting options: to go up an aisle and down the nave, or up the nave and down the aisle. The nave almost always wins. In any case, this thinking, this strong and straight linear pull, lay behind the thinking of the rehang.

I would suggest that, by contrast, The Gulbenkian building, is rooted in a modern domestic plan as exemplified by Mies van der Rohe, and especially by his courthouses. The balance here between interior and exterior is very important. The inner courts offer refreshment, and pauses, especially important when the vocabulary is transferred to the museum. The physicality of the Miesian building is very different from that of the Tate: its horizontality at a scale is interestingly between the public and private. Even if these emerged out of pictorial compositions by de Stijl painters, by the post war years we are clearly rooted in a Miesian architectural vocabulary.

We might know this best today from the example of the Barcelona pavilion, but in the 1960s this was much less well known. It would be 30 years before it would be reconstructed, and its latter-day fame was only nascent at this point. An alternative comparison, also by Mies van der Rohe, would be his Neue Nationalgalerie in Berlin, exactly contemporary with the Gulbenkian. A comparison of their overground/underground solutions is perhaps relevant, as is their compelling treatment of the glass façade like a gigantic screen. Nonetheless, the permanent galleries of the museum are less concerned with the spectacular exterior image, and much more concerned with the interior journey. And to return to the personal, my proximity to the Barcelona pavilion in terms of my own work inevitably informs the way I absorb the inner circulation of the Gulbenkian Museum. Serpentine, curvaceous, meandering.

II. TIME

I want now to think a little about time, and museum time specifically. The Tate's British collection covers nearly 500 years. To show it chronologically was hardly unusual. What was different was a) to show it properly chronologically and b) to use the architecture of the building to create and assert that chronology. The galleries making up the enfilades had tended to be treated individually; the new arrangement asserted their connectivity, as enfilades do. Each room gives on to the next and connects with the last. The view down the line keeps you moving ahead. The galleries could shed names and unmemorable numbers, and instead be marked by their thresholds, each one a step forward, or back.

The Tate walk through time was fairly steady, and the reading or interpretation of time quite consistent. At the Gulbenkian, as we bring together two very different collections, the Founders and the Modern, I have been exploring different ways of thinking about time (perhaps these express also the nature of the architecture). The first exhibition to show the two collections side by side will use the same timeframe for the two collections, even though one covers the period from Ancient Egypt to art Nouveau, and the other the 20th century. That is to say, we will look at both as creations of the 20th century. I suggest this is valid because the collections do overlap, if we use not just the dates of creation, but also the dates of acquisition. Gulbenkian's first documented purchase was in 1896, he went on buying until he died, in 1955. Thus we can bring together different kinds of pairs: 2 pieces of furniture made at the same time, but bought at different; two pieces of furniture bought at the same time, but made at different. A kind of double dating allows us to introduce taste in ways that conventional chronologies do not.

Collections are about opportunity as well as about taste. If the Gulbenkian collection owes its being to the exploitation of oil in Iraq, it owes its shape to other topical incidents, such as the new Soviet government's need for hard currency, which meant that it sold treasures from the Hermitage and Gulbenkian was in on the act as early as 1927?

Ancient Egypt was all the rage in 1922 after Carter opened up the tomb of Tuntankhamun. Gulbenkian knew Howard Carter personally, and paid for his service as a broker.

Gulbenkian commissioned designs and accessories from artists associated with the 1925 *Exposition des Arts Décoratifs*, and in many ways his decorative tastes help explain the coincidence of historic Islamic and contemporary European design in the Gulbenkian collection. This was expressed in the applied rather than the fine arts, and one might argue that the applied arts are always more trans-historical, more timeless, in their connections.

This elasticity has been expressed for us in the exhibition graphic design, which expresses the true meaning of contemporary, as being of the same time as, in time with. This time is not consecutive, or sequential, but con-temporary.

III. TIME AND SPACE 1

I spoke earlier about the ecclesiastical nature of the Duveen Gallery. It may lack the East window, but its nave leads one up to the end, despite the disappointing arrival. That strong linear pull through the building, from its entrance to its end, is most familiar to Western viewers from the cathedral. The fact that it seems almost to demand that one walk directly to the end has been explored by the artists who have worked in this space. Perhaps of all of them, Martin Creed's runner expressed that physical pull most directly.

The Duveen gallery has an interesting close contemporary in London, a brother or sister, in the Elgin Marble gallery at the British Museum, designed by the same architect, paid for by the same patron, opened very slightly later (its protracted inauguration, delayed by the war, and by various internal scandals, means that it is hard for us now to name a single opening moment or indeed an authorial concept). The gallery is an interesting twist — almost literal — on the Tate's Duveen gallery, and of course does something very different in housing a fixed set of sculptures on permanent display. But I find they make an interesting and unexplored pair. It took a long time for the Elgin Marbles

to be properly displayed: acquired by the nation in 1817, the new Duveen Gallery opened only in 1939, closed almost immediately, and was only reopened after extensive restoration following war damage.

The Tate's Duveen Gallery was also damaged during the war. That was indeed the point of departure for Simon Starling's exhibition 'Phantom Ride' in 2013. He restaged photographs of the morning after the blitz by using rubble from the new building project. Over-layering one work with another, Starling showed a wide range of the many pieces which had been shown in the same space in the previous half century. This was an accumulation of temporary projects, short-term visitors, present like ghosts assembled in the memory of one space. Their commonality, however, was the thread of violence as associated with art, or done to art. The safe-haven becomes the target, the prison the gallery, etc. Inversions.... prison: Paul Noble, flood: Phyllida Barlow, Gonzalez Forster, Huyghe.

Such thinking, such approaches to simultaneity, have marked Starling's work in recent years, and have been a feature of recent projects by other artists too (such as DGF at Munster). This is a kind of literal collapsing of time and space, and might perhaps seem like a hallmark of contemporary art. But I think it has a precedent, and one which resonates interestingly with the Duveen spaces, and the Duveen spaces taken together, ie the Tate and the British Museum, as repositories, one of memory, the other of artefacts.

This kind of amalgamation, or collapsing, of space and time also happens, if perhaps in the opposite way, in the cast courts of European Museums. The V&A cast courts are probably the best known example, and also the best example, given its unusually non-national focus. Opened in 1873, they largely house casts made in the 1850s and 1860s, commissioned by the Museum as a result of the agreement for the Promotion of Universal Reproductions of Works of Art, signed by 15 European Courts in 1867, and by Robinson's tours of Italy and Spain. The reciprocal results of this convention, as well as commercial purchases, notably from Italian companies (Franchi and Brucciani settled in London), mean that these rooms contain life-size material from across Europe (the frieze suggests a range from A to Z;

Ahmedabad to Zurich) and from across a thousand years and more (Trajan 113 to Thorvaldsen). The uniformity of the medium – plaster – is strangely successful in promoting convergence of time and place rather than divergence. One might say indeed that a new continuum is successfully proposed, in South Kensington, with a reality as compelling as that of the many individually dispersed geographical sites of origin.

But perhaps more immediately telling here are the single sculptor museums, where the plaster cast allows for sculptures which were commissioned for different places and at different times to all be together in one place at the same time. The cast court is a deeply traditional convention, but one which is oddly contemporary in its virtuality. These copies have a strange reality, somehow in limbo between 3D and 2D, between the object and the image, between reality and reproduction. They have become substitutes which may effectively stand in for lost originals. The Cast Court reflects the working life of sculpture and of those contradictions: the fact that it is commissioned, monumental, outdoors. It reminds too of its inherent plurality, at the very same time as it speaks of its essential immobility. Bourdelle's plasters stand in for commissions in his home city, his home country, and elsewhere, as far away as Argentina.

Bourdelle's cast court in Paris, or even more so, Canova's Gipsoteca in Possagno, revert to the basilica form in their architecture and layout. In Paris the 'Dying Centaur' occupies the apse, and in Possagno there is even an altar, if an altar to a pagan rather than a Christian god. In the Duveen galleries no artist has quite made the leap to the altar. Perhaps it is too obvious to be obvious. But in her work with two harrier jump jets Fiona Banner surely calls up our associations with the suspended crucifix, icon of Christian architecture.

IV. TIME AND SPACE 2

During the post-war period when the Duveen gallery was used for different kinds of temporary exhibitions, a particular example sought exactly to counteract the singular and axial approach which the archi-

ecture inevitably suggested. This was the exhibition *Painting and Sculpture of a Decade 1954-64*, entirely supported, as it happens, by the Gulbenkian. Designed by Alison and Peter Smithson, it represented in its architecture contemporary thinking about the relationship between time and space, and movement and perception.

Labyrinthine in its basis, it reflected too the work of their colleague, Aldo van Eyck, in their joint work on the labyrinth, and on the street, and the concept, as well as the practice, of play. The way in which this generation applied the concept of the playground to the display of art is perhaps most noticeably present in van Eyck's Sonsbeek pavilion, recently reconstructed at the Kröller-Müller Museum. This pavilion involves a journey with no known or obvious end, with multiple equal paths and no kind of narrative.

This is very different to the increasing expectation for a museum narrative, which I find antipathetic to the true nature of looking, and of learning. True learning is playful, with no fixed outcome. One directional journeys from A to B are antithetical to real experience, in which we almost always return home, and just as space is more circular than linear, so time is irregular. A to B may lead us nowhere in particular. Circular journeys are more usual, and often more rewarding, and indeed doing a journey backwards is probably more memorable than doing it forwards.

I am disinclined to think of a museum like a book, which can only be read one way. I would rather think of it as a library, with many options, only a few of which can be absorbed at any one time. We rearrange the books on our shelves, adding and taking away.

This is the fundamentally pluralistic way in which a museum can be enjoyed and which seems to be in jeopardy at present. The Tate rehang sought to validate the possibility of not telling a story. The Tate chronology had no beginning and end other than the dates in themselves, and its story was a story of works, rather than of story (and, despite its axiality, the Tate also had side chapels, as it were, with different potential moments of diversion).

The Gulbenkian Museum does it another way, and it is effected through architecture rather than through installation. The Gulbenkian

architecture is never authoritarian, even if the curatorial arrangement of the collection was simplistic. Its scale is neither small nor large; interestingly semi-domestic, not at all unlike the Barcelona Pavilion. And it even has a hidden sculpture, a goddess, at its heart.

The coincidence of these sculptures is salutary. Their beguiling charm is inherently architectural, and each plays a strongly physical role in the circulation of the building. In thinking this through, the challenge for the curator becomes clearer, because these sculptures are not merely works of art on exhibition, but fixed parts of the building's *mode d'emploi*. The Gulbenkian Museum's interior installations were informed by Franco Albini, and the Italian school of museum design, stemming from Carlo Scarpa, and taking in also, I would argue, Lina Bo Bardi, depends on fixity. It is then very different from the Tate model, which has in fact, despite its apparent grandeur, given way to countless re-stagings. Dare one move the goddess from her apparently divine right? Maybe the question comes down to mobility, and who moves, the art, or the viewer?

**A MELANCOLIA DO MESTRE DAS CORRESPONDÊNCIAS.
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, HOJE
LUÍS QUINTAIS**

Lá, tout n'est qu'ordre et beauté. CHARLES BAUDELAIRE

*Esthétique is the measure of civilization: not the sole measure,
but a measure.* WALLACE STEVENS

ESTÉTICA E MELANCOLIA I

O belo é provavelmente uma categoria que parece estar cada vez mais longe da nossa reflexão sobre a arte. Assim, a estética, esse território de inquirição de um conjunto de propriedades que certos objectos têm – qualidades sensíveis que nos permitem dizer que uns são belos e outros nem por isso – deixou de ser interessante para a grande maioria dos teóricos e estudiosos contemporâneos da arte, essa criatura informe, complexa, de definição improvável, que parece mover recursos intelectuais e materiais de dimensão esmagadora e global. Dir-se-ia que a arte não é, hoje, o território da estética, ou a estética o território da arte, sendo que aquela passou a operar de um modo particularmente periférico aos «mundos da arte», para usar a expressão consagrada por Howard Becker (BECKER 2008).

Num mundo onde o movimento pendular entre universais e particulares se tornou um espaço pouco sedutor para muita gente, como se se precisasse finalmente de romper com uma estratégia de demarcação do pensável que operaria equivocadamente há centenas de anos no interior de uma tradição filosófica particular (a ocidental, a sermos capazes de assumir a exclusividade de uma mundividência ocidental), não é de estranhar que a antropologia, ou o que resta dela, se tenha empenhado em defraudar as suas regras epistémicas básicas (justamente aquelas que fazem cumprir e re-cumprir esse exercício entre universais e particulares), e se tenha aproximado de formas de fazer e de dizer que continuam em ruptura com as apreciações tensionais que percorrem esse contínuo que vai do particular ao universal,

da etnografia à antropologia, e volta. Uma ruptura tão flagrante evidencia-se na apropriação de discussões várias que, desde a década de oitenta do século XX em diante, se tornaram comuns; discussões que vão da «crise da representação» à dimensão performativa da arte, passando pelas suas valências estritamente sociológicas, construtivistas ou cognitivas, sem esquecer as inscrições discursivas e fenomenológicas ou as «lógicas da sensação» que parecem pautar as avaliações e juízos sobre a arte neste momento histórico em que escrevo.

Assim, se fizermos um levantamento das figuras que emblematizam este tipo de deriva e dilaceramento conceptual e teórico (no interior ou mesmo no exterior daquilo a que chamamos de antropologia), vamos descobrir nomes como os de Michel Foucault, Jacques Derrida, Nelson Goodman, Pierre Bourdieu, mas também, e muito decisivamente, Merleau-Ponty ou, num plano cada vez mais insistente e quase normativo, Gilles Deleuze. Na antropologia este transporte é muito significativo (não apenas na antropologia da arte) e quase podemos dizer que é difícil, dada a multiplicidade e dispersão conceptual ou instrumental que aí ocorre (as fronteiras disciplinares são aí apenas fronteiras institucionais), aferir um centro teórico forte a partir do qual se possa erguer um edifício que privilegiou sempre uma leitura recursiva entre particulares e universais. Podemos, talvez, acrescentar que a única teoria verdadeiramente digna desse nome (dada a sua densidade e singularidade) no terreno da antropologia da arte (a apelar a esse campo sub-disciplinar tão pulverizado como outro qualquer) das últimas décadas é/foi a de Alfred Gell, que, muito significativamente, enfeitou qualquer enfeudamento no domínio da estética (GELL 1998).

O que fazer com a estética, podemos interrogar-nos então? Ela continua a interpelar-nos, quanto mais não seja porque o seu campo de enunciação é difuso. A arte não parece privilegiar qualquer compromisso com a estética, e seria interessante pensar porquê. Seja como for, o alcance deste texto é outro.

Interessa-me aqui tentar voltar a Claude Lévi-Strauss, quanto mais não seja porque a estética, enquanto categoria, terá sido um alicerce fundamental da sua particular concepção antropológica (em

sentido forte) do mundo. Rer Lévi-Strauss é confrontarmos com a apoteose da estética no século XX. De uma forma que me parece insofismável, essa apoteose deriva de uma elaboração tácita em que a reflexão estética é, para Lévi-Strauss, comensurável com a reflexão sobre a arte. Num tempo em que essa comensurabilidade foi sendo minada (não apenas pela teoria, mas, e sobretudo, pelos oficientes da arte do século XX *après* Duchamp), Lévi-Strauss mantém uma posição de reserva, uma reserva pautada, implícita ou explicitamente, por uma forma de melancolia que nos diz que o abandono da estética é também o abandono da arte. Ou seja, Lévi-Strauss acredita que é possível pensar a arte através de uma compreensão estética do mundo, em que aquela é apenas o lugar onde esta se faz significar de maneira mais clara. Essa capacidade de organizar o mundo de acordo com um conjunto de propriedades sensíveis é um atributo humano que a arte do século XX terá negligenciado, mas que poderá ser encontrado no passado ou em certas franjas de humanidade entretanto sitiadas pela impiedade moderna.

O interesse pelas culturas «primitivas» não é outro senão o interesse por uma acepção de natureza humana que terá sido entretanto perdida e que faz colocar a estética e as manifestações artísticas que melhor o significam no seu centro. Um olhar sob reserva – um «olhar distanciado» – que está também presente no seu interesse pelo Japão, como se o país do sol nascente nos pudesse ainda resgatar desse enorme desastre que foi a modernidade, na sua divergência entre arte e estética (LÉVI-STRAUSS 2011). Melhor seria, talvez, dizer que Claude Lévi-Strauss nos traz uma reflexão sobre a natureza da dissociação moderna (uma dissociação da nossa sensibilidade, diria certamente Eliot). Para o mestre das correspondências, o mundo fora do eixo que a modernidade nos legou só pode ser vivido melancolicamente. É também disso que trata este texto, de uma teoria sobre a estética – que é uma teoria sobre a arte – que parece profundamente tocada por uma noção de perda.

A ARTE ENTRE A CIÊNCIA E O MITO

Em *La pensée sauvage* (1962), Claude Lévi-Strauss circunscreve, rigorosamente, o campo em que se move a produção estética: a arte situa-se assim a meio caminho entre a ciência e o mito (LÉVI-STRAUSS 1990: 37).

O pensamento mítico trabalha a partir de signos, isto é, unidades constitutivas com um número limitado de combinações possíveis. A reflexão mítica é uma «forma intelectual de “bricolage”» (LÉVI-STRAUSS 1990: 35), propondo-se elaborar estruturas reciclando resíduos, fragmentos puramente acidentais. A ciência, por seu turno, opera a partir de conceitos, ou seja, representações dotadas de uma maior «liberdade», no sentido em que possuem um poder referencial que é, em larga medida, ilimitado – a finalidade da ciência é produzir acontecimentos a partir de estruturas (teorias, hipóteses) (LÉVI-STRAUSS 1990: 36). O mito – cuja aspiração última é ultrapassar a história – refere acontecimentos que, formando uma estrutura, se reportam simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro (LÉVI-STRAUSS 1974: 231).

Como se o mito manipulasse as coordenadas temporais, projectando uma imagem de atemporalidade. Como se a seta do tempo fosse aniquilada. O mito trava um combate contra a ausência de sentido, assumindo, à sua maneira, as disjunções entre significante e significado. A ciência, num trabalho inacabado e sempre em progresso, procede por sucessivas rectificações. Procura, em suma, o conhecimento e não o sentido.

Tal como o inventor de mitos, o artista é um «bricoleur», alguém que através de meios artesanais cria um objecto material que é, em simultâneo, um objecto de conhecimento (LÉVI-STRAUSS 1990: 37). Tal como o cientista, e longe do mito-poeta, o artista propõe-nos um objecto que é também um saber.

Existe, porém, uma distinção fundamental entre o conhecimento científico e o conhecimento estético. O objecto de arte tem a natureza de uma miniatura: trata-se de um «modelo reduzido». Lévi-Strauss, estudando um retrato de mulher de François Clouet (1510-1572), interroga-se sobre as razões da profunda emoção estética que esta obra

lhe produz [1]. O «escrupuloso trompe l'oeil de uma gola de renda» (LÉVI-STRAUSS 1990: 37) evoca o fascínio do retratista pelo mais pequeno que a natureza, como se as suas telas fossem, afinal, jardins japoneses na pormenorizada miniaturização que denotam. Clouet parece ter exprimido a linguagem do «bricoleur»: a do modelo reduzido, justamente. Há uma vocação estética subjacente a todo o modelo reduzido, sendo modelos reduzidos muitas das obras de arte que conhecemos. Apesar das suas dimensões avassaladoras, os frescos da Capela Sistina são um modelo reduzido, já que o «tema que ilustram é o fim dos tempos» (LÉVI-STRAUSS 1990: 37). A importância de que se reveste o modelo reduzido é mais visível no domínio das artes plásticas, onde cada arte deve, para melhor assegurar a representação, renunciar a algumas das dimensões do objecto: na pintura, trata-se de negligenciar o volume, na escultura dispensam-se as cores, os odores, as impressões tácteis, e em ambas é omitida a dimensão temporal, isto porque o todo da obra figurada é apreendido no instante (LÉVI-STRAUSS 1990: 38).

A figuração artística (seja ela plástica, musical ou literária) remete-nos para a sua infidelidade às aparências sensíveis. Dir-se-ia estarmos perante uma «condição intrínseca a toda a mimesis estética», algo que se instalou definitivamente na «consciência estética moderna» depois da provocação baudelairiana: «Quem ousará atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?» (CIT. MERQUIOR 1977: 27).

O modelo reduzido é portador de um atributo suplementar: ele é construído, «man made», como sugere Lévi-Strauss, logo não é uma simples projecção passiva do objecto: «ele constitui uma verdadeira experiência sobre o objecto» (LÉVI-STRAUSS 1990: 38). A mimesis subjacente à figuração estética procura, em todo o caso, transcender a mera representação. Só a partir do visível se pode aceder ao invisível, parece querer dizer-nos Lévi-Strauss.

[1] Trata-se do retrato da Imperatriz Elisabete da Áustria de 1570 que se encontra no Louvre.

Se o modelo é um todo artificial, a apreensão do seu modo de construção confere-lhe uma outra dimensão. Como pano de fundo a essa construção subsiste um problema que possui uma multiplicidade de soluções. O que nos conduz ao esboroamento dos limites entre o artista e o fruidor da obra de arte:

Pela mera contemplação, o espectador é, se assim o podemos dizer, enviado para outras modalidades possíveis da mesma obra, das quais ele, confusamente, se sente, na melhor das hipóteses, criador tal como o próprio criador, que as abandonou ao excluí-las da sua criação; e estas modalidades formam outras tantas perspectivas suplementares, abertas sobre a obra actualizada. (LÉVI-STRAUSS 1990: 39)

Estamos perante uma concepção dinâmica da experiência estética que se alia à leitura que dela nos dá Umberto Eco em *Opera aperta*, livro que é, curiosamente, publicado no mesmo ano de 1962 em que *La pensée sauvage* vem a lume.

A virtude do modelo reduzido deriva de um exercício compensatório: da supressão de um conjunto de dimensões sensíveis pela aquisição de dimensões inteligíveis.

E regressemos ao quadro de Clouet:

Tudo o que acabámos de dizer aplica-se-lhe, pois, para a representar [a gola de renda] sob a forma de projecção num espaço de propriedades, cujas dimensões sensíveis são mais pequenas, e menos numerosas, do que as do objecto, era preciso proceder de maneira inversa à da ciência, se esta assim se tivesse proposto, como é sua função, de produzir – em vez de reproduzir – não apenas uma nova peça de renda no lugar de uma peça já conhecida, mas também uma renda real em lugar de uma renda figurada. (LÉVI-STRAUSS 1990: 39)

Nesse sentido, aquilo que Lévi-Strauss nos propõe é que a ciência trabalha à escala real, enquanto a arte trabalha à escala reduzida, tentando construir uma imagem que, não sendo nunca o objecto real, é um seu homólogo. Se a ciência supõe um processo de metonimização

(ela substitui um elemento por outro elemento, um efeito pela sua causa), a arte resulta de um processo de metaforização (ela é, e glosando Merquior, uma mimesis transformadora – procedendo por analogia com o real, transfigura-o). Como argumenta o autor de *L'esthétique de Lévi-Strauss*: «A forma puramente intelectual do conhecer é analítica; ela releva da metonímia; a forma estética do conhecer é sintética e confunde-se com a metáfora» (MERQUIOR 1977: 29).

Se o conhecimento estético subscreve a percepção do todo sobre a inteligibilidade das partes, a ciência funciona de maneira inversa. E a arte – parente próxima da lógica sensível do «pensamento selvagem» – exerce o seu logos, a sua inteligibilidade, através um universo de apreensões sintéticas (MERQUIOR 1977: 132).

A criação artística vacila assim entre o universo do mito (pautado por uma necessidade extrema em produzir sentido) e o universo da ciência (que procura antes do mais o conhecimento). O que Lévi-Strauss pretende afirmar é não somente a singularidade do fenómeno estético na sua correlação com linguagens próximas, mas também, e sobretudo, uma nova leitura da arte em geral. Esta não conduz a qualquer «revelação» – não nos é possível justificar quaisquer inclinações místicas ou românticas através da suposta «gnose sobrenatural» da arte (MERQUIOR 1977: 133). Trata-se de substituir essa atitude mental subjacente a uma estética de tipo idealista, por uma que dê conta da obra enquanto entidade autónoma, que existe, em certa medida, para lá de quaisquer fulgurações ou manifestações da subjectividade individual. A estética estruturalista é assim uma estética da significação. O olhar estruturalista apreende a obra de arte como um sistema de signos, e não como a afirmação de um sujeito, noção tão cara ao idealismo. De outro modo, poderíamos dizer que a mediação realizada entre o pensamento científico e o pensamento mítico, tal como ela nos é apresentada, coloca, apesar de tudo, a ênfase na obra enquanto sistema de significação.

ESTÉTICA E MELANCOLIA II

Mediação, disse. Uma melhores formas de compreender o lugar que esta noção ocupa no tratamento do fenómeno estético em Lévi-Strauss encontra-se na sua articulação entre música e mito.

A análise estrutural dos mitos procura transcender a oposição entre o sensível e o inteligível, colocando-se ao nível dos signos. A relevância da música instala-se, precisamente, neste contexto. A música praticou sempre esta articulação entre percepção estética e pensamento lógico.

A arquitectura das *Mythologiques*, explicitamente musical, é justificada na sua «Overture». Não se trata apenas de invocar a escrita de uma partitura para legitimar o método adoptado na análise dos mitos. Sugerir que a análise dos mitos é comparável à análise de uma partitura musical é, segundo Lévi-Strauss, retirar a conclusão lógica de uma descoberta que atribui a Wagner, «o pai da análise estrutural dos mitos»: que a estrutura destes pode ser revelada através de uma partitura musical. Neste sentido, as *Mythologiques* erguem-se como uma tetralogia à maneira do Ring, portadora, na sua «Overture» e na sua «Finale», de uma longa reflexão sobre a natureza da música e da experiência musical.

O nosso autor defende, pois, a existência de uma profunda afinidade entre o mito e a obra musical. Uma determinada relação com o tempo e com a sua progressão aproximam mito de música. É como se mito e música precisassem do tempo unicamente para o negarem. Trata-se de dispositivos de supressão do tempo, onde a diacronia se faz subordinar à sincronia.

A semelhança de processos – que é também uma excelente ilustração do alcance da análise estrutural – pode ser atestada através da seguinte citação:

[...] a minha convicção era que, tal como sucede numa partitura musical, é impossível compreender o mito como uma sequência contínua. Esta é a razão por que devemos estar conscientes de que se tentarmos ler um mito da mesma maneira que lemos uma novela ou

um artigo de jornal, ou seja, linha por linha, da esquerda para a direita, não poderemos chegar a entender o mito, porque temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim posso dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História. Portanto, temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante. Ou seja, não só temos de ler da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo. Temos de perceber que cada página é uma totalidade. E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado.

(LÉVI-STRAUSS 1981: 67-68)

A par do mito, mas mais intensamente que este último, visto que a importância da visceralidade é aí mais pronunciada, a música corporiza virtudes hiper-estruturadoras. Se no mito a estrutura adere ao sentido (porque destituída de som), na música a estrutura, privada de sentido, liga-se, inequivocamente, ao som. Ou seja, apesar das afinidades, há aqui diferenças: o mito emerge como uma entidade semântica, a música como uma entidade somática. A experiência musical é um autêntico erotismo do espírito que se funda numa «metamorfose sensível do entendimento» – estranha conexão entre o ouvido, «o mais intelectual dos sentidos» (LÉVI-STRAUSS 1971: 587), e os ritmos da vida orgânica – os nossos ritmos viscerais, cardíacos e respiratórios. A essência da fruição estética é, neste caso, o resultado de uma multiplicidade de sobressaltos e momentos de suspensão numa atitude sempre expectante face à obra. A música faz-se natureza, pois participa da percepção interior do tempo que mobiliza somaticamente aquele que escuta; a música faz-se também cultura porque se exerce a partir de escalas de sons que, pelo seu número e pelos seus intervalos, variam de sociedade

para sociedade. A música reforça esta polaridade matricial, sobrepondo natureza e cultura. Daí o cromatismo a que se reporta Lévi-Strauss, como uma característica que se inscreve nos diferenciais modos de mobilizar as descontinuidades entre natureza e cultura. Inspirando-se em Rousseau, Baudelaire e Wagner, Lévi-Strauss reconhece no cromatismo uma dolorosa declinação pelos intervalos que separam natureza de cultura. Na sua «Peça cromática», contida em *Le cru et le cuit*, o nosso autor demonstra-nos como o pensamento indígena possui a faculdade de reduzir ao mínimo o intervalo entre cultura e natureza. Assim, a dialéctica entre estes dois pólos que a música incarna envia-nos para a ideia da necessidade dos intervalos, mas também para a dor que esta necessidade impõe aos homens. Como se uma iniludível tristeza estivesse associada à convicção de que a existência de uma ordem cultural requer um afastamento em relação à natureza.

Através da analogia entre o mito e a música, e encontrando alento no cromatismo de Baudelaire e de Wagner, o estruturalismo de Lévi-Strauss elege-se como crítica da cultura. O tema das afinidades entre a música e o mito, que havia sido introduzido em «Ouverture», ganha um novo fôlego. Em «Finale», Lévi-Strauss defende a tese de que a invenção da fuga – e a arte da fuga serve, com acuidade, o argumento estrutural, dada a intrincada recuperação de um tema através de uma estratégia contrapontística e polifónica que percorre uma obra musical –, já plenamente constituída no mito, «reencarnou» na música do Ocidente. Esta passagem dá-se com o nascimento da ciência moderna (de Galileu e Newton) e o espaço, até aí consagrado à acção do pensamento mítico, é ocupado pela música e também por novas formas de expressão literária. Neste quadro, é com Wagner que a música toma consciência da apropriação de estruturas míticas por si protagonizada. E esta consciência, face ao afastamento que dela tomou a música contemporânea a partir da revolução serialista [2], é herdada pela análise estrutural. Estamos perante uma espécie de tradição em

[2] Depois de Schoenberg, seja pela recusa de prestar um fundamento natural (ou melhor, naturalizado) ao sistema de relações estabelecido entre as notas (serialismo), seja por uma refutação dos sons, restringindo-se a ruídos (música concreta), a música contornou qualquer possibilidade de se constituir enquanto ordem significativa.

que as formas contempladas pelo pensamento mítico são primeiro herdadas pela música (mas também pela literatura) e, finalmente, pela semiologia antropológica. Como escreve José Guilherme Merquior:

O que emigra do mundo do mito para o da hermenêutica antropológica, através do declínio da polifonia clássica, é sempre o «pensamento selvagem» e a sua «lógica do sensível». (MERQUIOR 1977: 142)

Assim, a discussão do cromatismo ameríndio – essa espécie de inquietação face à descontinuidade natureza/cultura – conduz Lévi-Strauss a uma concepção profundamente elegíaca da arte.

A melancolia do mestre das correspondências – que, em *Saudades do Brasil* (LÉVI-STRAUSS 1994), revisita o álbum fotográfico dos grandes espaços naturais e culturais do Brasil da sua juventude distante, não sem nos transmitir a noção de perda e de irreversibilidade que lhe sugerem as viagens – denuncia o olhar através do qual se contempla o crepúsculo da arte, um crepúsculo que porém parece traduzir-se sob a forma de uma ambição desmedida em que Lévi-Strauss e o estruturalismo se afirmam como o termo final da sequência *mythos-melos-logos*. E, nesse sentido, as *Mythologiques* assomam como o negativo de uma sinfonia da qual o compositor, um dia, poderá retirar a imagem positiva, resgatando, finalmente, o lugar da arte enquanto síntese maravilhosa do sensível e do inteligível.

Esta síntese nada tem a ver com o século XX, que é o seu século, mesmo que ele não o quisesse. Nesse século, segundo Lévi-Strauss, a arte acercou-se perigosamente da desestruturação. Uma das mais significativas refutações da arte moderna – que, não obstante, faz de Lévi-Strauss um moderno – atravessa o percurso do antropólogo. Trata-se da negação de um tempo, o seu tempo, como se a modernidade fosse, afinal, o momento histórico em que se assiste ao cumprimento das impiedosas forças de entropia que, em última análise, se inscrevem em todas as produções culturais.

A cultura que se encaminha para a desagregação e para a inércia. Uma das imagens mas inquietantes dessa entropia é a da *Árvore*, tal como ela se nos oferece em *La pensée sauvage*: a forte estruturação do

seu tronco vai, progressivamente, transformando-se, dando espaço, bem lá no alto, à máxima arbitrariedade e a um estado de indiferenciação (LÉVI-STRAUSS 1990: 192-193). A *Árvore* é uma metáfora da desagregação da linguagem, e dir-se-ia ouvirmos nestas palavras de Herberto Helder a voz de Lévi-Strauss: «O homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem» (HELDER 1987: 135).

Estamos perante uma das obsessões de Lévi-Strauss, ou não será *Tristes trópicos* «a grande narrativa da entropia e da perda» (CLIFFORD 1988: 14), onde a diversidade do humano é retratada em plena desintegração – fragmentos que acabam por ser submergidos pelo colecionismo ou pelo folclore. O antropólogo é, neste cenário triste, o viajante sem ilusões que, não obstante, persiste em se dedicar a uma alteridade que tende a desaparecer, como se fosse a testemunha privilegiada de uma imagem que progressivamente se dilui. Crepúsculo e elegia da cultura e da humanidade, mas também heroísmo, como assinala Susan Sontag quando, num ensaio sobre Lévi-Strauss, se refere ao seu «pessimismo heróico, diligente e complexo» (SONTAG 1987: 100).

BIBLIOGRAFIA

BECKER, HOWARD S. (2008). *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press [1982].

CLIFFORD, JAMES (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.

GELL, ALFRED (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.

HELDER, HERBERTO (1987). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim [1979].

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1971). *Mythologiques IV. L'homme nu*. Paris: Plon.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1974). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon [1958].

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1981). *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70 [1978].

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1990). *La pensée sauvage*. Paris: Plon [1962].

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1994). *Saudades do Brasil*. Paris: Plon.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (2011). *L'autre face de la lune. Écrits sur le Japon*. Paris: Seuil.

MERQUIOR, JOSÉ GUILHERME (1977). *L'esthétique de Lévi-Strauss*. Paris: Presses Universitaires de France.

SONTAG, SUSAN (1987). O antropólogo como herói. In *Contra a interpretação* (86-100). Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.

DA CURADORIA PARA O CURACIONISMO

ISABEL CARLOS

Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pela luz do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua ínfima obscuridade. [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. AGAMBEN 2009: 63-64

O uso do termo curador nos últimos anos transbordou da área das artes visuais e é agora aplicado indiscriminadamente para atividades tão diversas como festivais de música, feiras de queijos ou provas de vinho. Mais do que esta banalização da palavra e da prática da curadoria interessa pensar a sua origem e perceber como chegámos ao atual estado das coisas.

Os cursos de curadoria continuam a aumentar e como alguém que teve a responsabilidade de ter sido umas das primeiras a introduzir o termo na década de 90 do século passado para designar o trabalho que, antes na então comum referência à cultura francesa, intitulávamos de «comissário», tenho a necessidade de refletir ou no mínimo fazer uma pequena história do termo e do seu uso e aplicação.

Esta tarefa tornou-se mais fácil com a leitura do livro de David Balzer, *Curationism. How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, publicado em Toronto em 2014 e a melhor sistematização desta temática que até hoje encontrei. Este texto e a intervenção que lhe deu origem, a participação no ciclo de conferências «As artes do Colégio» em 2015, são em boa parte o resultado da ponte criada entre o livro e a minha experiência profissional e vivência pessoal.

Desde logo porque é precisamente em Coimbra no âmbito do ciclo *Projectos&Progestos* e mais precisamente no trabalho com James Coleman na ação performativa *Ignotum per Ignotius* (CITAC, 1983) que pela primeira vez compreendo a necessidade da figura do curador como alguém que opera uma necessária mediação entre artista, instituição e público.

Entre o registo do teatro naturalista e a performance (FISHER 2003: 49), entre a música e as artes plásticas, entre o canto e a récita, entre o consciente e o inconsciente, entre a versão irlandesa e a versão portuguesa, *Ignotum per Ignotius* era uma pantomina sobre a identidade pessoal e artística, um continente de referências e de saberes operativos que exigia uma nova prática de mediação.

Balzer confirma que «the provenance of the verb to curate (which has its roots in the early-1980s performance art scene)» (BALZER 2014: 11) e que deriva de «a real need: in the 1960s and 1970s, the art world increasingly yearned for a figure to make sense of things, to act as advocate for an ever more obtuse, factionalist art scene. Too many artists, too many movements, too many works in too many shows, too much discussion: who would parse them? The curator's new position entailed duties of ringleader, translator, mediator, diplomat, gatekeeper. It was a full-time job, and a completely new one» (BLAZER 2014: 46).

Numa metáfora católica diríamos que tantos eram os santos e as leituras que era necessário um padre para mediar. Portanto antes da proliferação de curadores, houve a proliferação de artistas e consequentemente de linguagens e registos. Artistas e curadores estão no início desta breve história intrinsecamente ligados.

O pai da curadoria é sem dúvida Harald Szeeman (BERNA, 1933 - TEGNA, TESSINO, 2005), que se definia a si mesmo como um *Ausstellungsmacher* — «fazedor de exposições», um meta-artista, e que reivindicava o estatuto de curador-autor.

Entre as inúmeras exposições que organizou destaca-se: *When Attitudes become form: live in your head* — Kunsthalle de Berna (1969), em que participaram 70 artistas, entre os quais Joseph Beuys, Eva Hesse, Bruce Nauman, Robert Morris, Richard Serra, Claes Oldenburg, os quais mais do que criarem objetos respondiam ao espaço expositivo.

Em vez da tradicional uniformidade clínica do museu — plintos, vitrinas, obras na parede à altura do olhar — as obras intervencionavam o espaço, como Lawrence Weiner que lascou um quadrado na superfície de uma parede ou Michael Heizer que partiu o cimento do passeio em frente à entrada da exposição. A exposição desconstruía assim a ideia de museu e introduzia o que mais tarde se torna uma designação comum — o *site specific* —, ou seja, criar obra para um lugar específico respondendo às características próprias de um determinado espaço.

Para estas novas atitudes e obras era preciso mais do que uma montagem, era preciso uma coreografia, e não por acaso o início da carreira de Szeeman foi no teatro, como cenógrafo e ator.

Em Portugal a figura mais próxima desta atitude foi Ernesto de Sousa com a sua aura de *shaman* e catalisador, tocando e praticando todas as vertentes da atividade artística desde o teatro ao cinema, passando pela fotografia, pela arte popular, pela organização de exposições e pela crítica de arte. Fez sua a afirmação de Frantz Fanon sobre o colonialismo em África: «Todo o espectador é um covarde ou um traidor».

Se há uma exposição equivalente a *When Attitudes Become Form* no contexto português é a *Alternativa Zero* em 1977, organizada por Ernesto de Sousa. Lá está a defesa de obras de arte «sem plinto nem parede» (CARLOS: 1995), mais Joseph Beuys e o movimento Fluxus como referências intelectuais e inspiradores assumidos, bem como a *Documenta 5* em Kassel. Entre outros participaram Alberto Carneiro, Clara Meneres, Angelo de Sousa, Álvaro Lapa, Melo e Castro, Ana Vieira, Joao Vieira, Julião Sarmento, Salette Tavares.

A *Documenta 5* em 1972 é outro momento importante na trajetória de Szeeman pelo modo pioneiro como introduz instalação, performance e happening e concebe a exposição como a *100 Day Event* em vez de um «museu de 100 dias».

A outra grande contribuição do curador suíço para a história das exposições da segunda metade do século xx foi a introdução na Bienal de Veneza em 1980 do «Aperto», palavra que significa aberto em italiano, uma zona dedicada a jovens artistas, ignorando as divisões nacionais dos pavilhões, a prática habitual da bienal de Veneza.

Mas a carreira de Szeeman não foi isenta de polémica. Reportemos somente dois exemplos até porque são significativos de outros dois aspetos que passaram muitas vezes a ser associados com a profissão de curador: a necessidade de captar mecenato e apoio monetário para os projetos expositivos e a tensão entre curador e artista.

A exposição *When Attitudes Become Form* teve como principal mecenas a empresa de tabaco Philip Morris. Szeemann foi acusado de ser um vendido, ao que respondeu: «Deram-me dinheiro e total liberdade» (BALZER 2014: 50). O que de facto não é pouco e, sendo um fumador inveterado, o apoio deve-lhe ter dado um particular prazer.

Mas o que é interessante neste episódio é a relação entre a arte de vanguarda e o mundo dos negócios que o presidente da Philip Morris para a Europa, John A. Murphy, advoga num pequeno texto introdutório no catálogo da exposição:

The works assembled for this exhibit have been grouped by many observers of the art scene under the heading «new art». We at Philip Morris feel it is appropriate that we participate in bringing these works to the attention of the public, for there is a key element in this «new art»? Which has its counterpart in the business world. That element is innovation – without which it would be impossible for progress to be made in any segment of society. Just as the artist endeavours to improve his interpretation and conceptions through innovation, the commercial entity strives to improve its end product or service through experimentation with new methods and materials. (CIT. BALZER 2014: 50)

A relação entre a arte contemporânea e o mundo dos negócios intensificar-se-á na década de oitenta e noventa e o curador opera muitas vezes a ponte entre os dois.

A curadoria e a arte têm colaborado noutras narrativas que não só as que já foram enunciadas. Sabe-se hoje o papel que o MOMA de Nova Iorque teve em estreita colaboração com a CIA na defesa do abstracionismo por oposição à figuração do realismo socialista da União Soviética, da obra abstrata como metáfora de uma sociedade livre, porque precisamente aberta a todas as interpretações.

Também na relação entre curador e artista, a vida e prática de Harald Szeeman é paradigmática: amado por todos aqueles com quem trabalhou e claramente detestado por aqueles que não selecionou. Veja-se o episódio de Daniel Buren que colocou as suas conhecidas riscas nas paredes de Berna em protesto por não ter sido escolhido para a exposição *When Attitudes Become Form* e que acaba com o artista a ser preso pela polícia com a acusação de pôr obras na via pública sem autorização.

Documenta 5 provocou reações violentas ainda antes de abrir. Na *Artforum* de Junho de 1972 um grupo de artistas publica um texto-manifesto contra a exposição e em geral contra todas as exposições criadas por curadores. Apesar disso, Haacke, LeWitt, Barry le Va, Dorothea Rockburn e Richard Serra permitiram que as suas obras fossem integradas na exposição, enquanto Robert Smithson optou por só colaborar no catálogo com um texto contra os museus; Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris e Fred Sandback afastaram-se completamente de todo o projeto da *Documenta 5*.

Morris escreve ainda outra carta publicada na *Flash Art* de Maio-Junho de 1972 em que torna clara a sua posição: «I do not want to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories...». E Smithson em Outubro na *Artforum* escreve assertivamente: «Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Could it be that certain art exhibitions have become metaphysical junkyards? Categorical miasmas? Intellectual rubbish? Specific intervals of visual desolation?».

O curador-autor teve as suas merecidas polémicas e críticas. Tenho para mim que o curador deve sempre seguir o artista e não o contrário, deve-se descentrar para mergulhar no universo do artista e assim poder comunicá-lo melhor ao público, à instituição, ao mundo: o curador como mediador.

Mas se há alguém que radicalizou esta ideia de mediador foi precisamente outro suíço – Hans Ulrich Obrist (Weinfelden, 1968) – de tal modo que os únicos textos que publica são entrevistas que faz aos artistas e que intitula de textos-máquinas.

Paradoxalmente torna-se um autor. Nem sequer a transcrição das entrevistas é feita por Obrist, são estudantes de doutoramento que as transcrevem e passam para várias línguas.

Um dos seus livros intitula-se *don'tstopdon'tstop...*, em que a expressão *don't stop* é repetida cinco vezes e sem intervalos como num poema dadaísta, e uma das suas séries de exposições intitula-se *Do It*. Toda esta atividade tem algo de litania, de homilia dominical, é uma espécie de curador expandido, e são suas estas palavras: «I curate art, I curate science, architecture, urbanism» (BALZER 2014: 27).

Historicamente o termo curador remonta ao Império Romano. Os curadores eram os burocratas responsáveis pelas obras públicas. *Cura* em latim significa cuidar mas também tomar conta e ser responsável, logo o curador é aquele que cuida. *Cura* é também a raiz de *curioso*.

Na Idade Média, a Igreja Cristã apropria-se do termo e aplica-o precisamente aos padres que têm como missão curar as almas. O paralelismo entre arte e religião, entre igreja e museu, tem sido recorrente nas últimas décadas numa leitura em que a progressiva laicização das sociedades ocidentais levou á substituição da religião pela arte e a etimologia da palavra curadoria é mais um dado para esta interpretação.

Em termos artísticos a prática da curadoria surgiu da necessidade de uma figura de mediador, de tradutor, uma resposta para a proliferação de movimentos, artistas e obras. A expansão do uso do termo para praticamente todas as áreas que impliquem seleção, conhecimento e gosto, provavelmente é igualmente a resposta a uma sociedade de multi-produtos e do seu fácil acesso através da internet, o que provoca uma incapacidade de escolha, de saber o que é melhor, de ter um gosto pessoalizado que radique no que de facto se gosta e acredita e não no que é suposto gostar-se. Mas se é assim a vivência atual, então precisa-se de um curador para escolher o vinho e outro para o queijo e por aí fora.

Em termos do mundo da arte — uma designação surgida na década de oitenta e sem a qual hoje não se passa — estamos a assistir a mudanças de *modus operandi* significativas. Um exemplo recente e paradigmático: a nova galeria Hauser Wirth & Schimmel na baixa de Los Angeles.

Vejam, o nome resulta da associação entre a muito bem-sucedida galeria Hauser & Wirth — que abriu o seu primeiro espaço em Londres em 2003 e se expandiu depois para Zurique e Nova Iorque — e Paul Schimmel, antigo curador-chefe do MOCA de Los Angeles e director em 2016 de Hauser Wirth & Schimmel. O espaço com os seus 11 3000 metros quadrados, dos quais 24 000 dedicados a área expositiva, é maior do que o recentemente construído New Museum em Nova Iorque.

A exposição inaugural, intitulada *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947-2016*, faz jus ao título, é uma exposição histórica com obras de Louise Bourgeois, Ana Maria Maiolino, Lígia Pape, Cristina Iglesias ou Louise Nevelson, só para referir alguns dos nomes. Mais de metade das obras de arte foram emprestadas por museus e colecionadores privados, ou seja, não estão à venda, mas 20% da exposição está.

Estamos perante uma exposição com o calibre de um museu mas que é também um salão de venda. A distinção entre público e privado, entre museu público e galeria privada, entre curador e galerista torna-se cada vez mais imperceptível. A maior parte dos curadores da minha geração que iniciaram a sua prática em museus e bienais trabalham hoje nas equipas das mais prestigiadas galerias comerciais.

As exposições museológicas são cada vez mais apoiadas monetariamente pelas galerias privadas. Parece termos voltado à época dos Medici, em que se encomenda de tudo um pouco aos artistas. Ainda os Hauser & Wirth: o artista Martin Creed está a decorar o interior da casa londrina do casal Iwan e Manuela Wirth ([S. N.] 2016). Os museus concebidos como lugares de fruição pública das obras de arte têm nos seus conselhos consultivos colecionadores privados que aconselham sobre aquisições, programação e curadoria.

A curadoria invadiu tudo e todos mas também foi invadida e assimilada. Este texto é uma pequena resenha e reflexão de como isso aconteceu.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, GIORGIO (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.

BALZER, DAVID (2014). *Curatorism. How Curating Took Over The Art World And Everything Else*. Toronto: Coach House Books.

CARLOS, ISABEL (1995). Sem plinto, nem parede: anos 70-90. In Paulo Pereira (Direcção), *História da Arte em Portugal. Vol. 3.* (638-647), Lisboa: Círculo de Leitores.

FISHER, JEAN (2003). The Enigma of the Hero in the work of James Coleman. In James Coleman (ed.), *October Files 5* [MIT Press].

[S. N.] (2016). *The Art News Paper*, 278.

THE IDEA OF EXEMPLARY WRITING IN ART HISTORY

JAMES ELKINS

It would be delightful to begin with a canonical text, one that everyone agrees is exemplary of the best of writing in art history. But that isn't possible. At some point in the late 1950s in North America, Erwin Panofsky's English-language style seems to have been taken as exemplary, and I have heard the same said about E.H. Gombrich in the 1960s and 1970s.

In the 1980s and 1990s, the name that came up most in connection with good or admirable writing in art history was probably Michael Baxandall's (that's him in the photograph—it's almost the only modest-looking photo of any of these historians on the internet). Even today, Baxandall may be one of the least often criticized of art historians; I only know one very mild critique of his work. But his style—a mixture of English academic prose and public-school conversational cadences—is hardly typical of the discipline. It is a *significant* style, in the sense that his narrative manner allows him the subtleties and intentional ambiguities that are taken as integral to his argument. But his manner wouldn't be a productive starting point.

Another candidate, a half-generation older, is Leo Steinberg, and I contemplated opening this account with him. He is a model for what any of us might achieve if we pay a certain kind of attention to writing; but it is not the kind that most of art historians want to pay. I also could have started with Griselda Pollock or other art historians who experimented with personal authorial voices, in the wake of both feminism and deconstruction; but those texts now seem more of their time, and writing influenced by feminisms—including Pollock's—has moved in different directions.

When I posted a draft of this text on Facebook in 2013, I got many more suggestions: Sydney Freedberg, Anthony Blunt, Jean-Claude Lebensztejn, E. H. Gombrich, Daniel Arasse, Clement Greenberg, John Berger, Svetlana Alpers, Georges Didi-Huberman, Thomas Da Costa Kaufmann, Thierry de Duve, David Summers, Lucy Lippard, Hal Foster,

George Kubler, and Frederic Schwartz. For me they conjure disparate ideas of the discipline, and some seem parts of art history's past. Clark, for example, would sigh at the mention of Freedberg and Blunt, and people who admire Didi-Huberman might scratch their heads over the idea that Kaufmann is a writer in that sense.

The social media discussion reminded me that there is another question, which I would put in the past tense: what has counted as good writing in art history? My interest here is not only in what counts, now and for the next generation, as plausible models of good writing, but also what is actually emulated. Few of the people on this list are being studied by young art historians as models, and that is why I haven't focused on their work.

In short, there were many choices. My decision to open with a text of Rosalind Krauss is partly an attempt to sidestep the problem of finding, or needing to characterize, what «good writing» might be, or has been, in art history. I have the feeling that Krauss's writing is as often criticized as it is emulated, and that it is seldom simply praised. But the writing she and others did remains deeply influential—«deeply» in the sense that many art historians trained in North America and Europe practice modes of writing that are indebted, sometimes indirectly and often unintentionally, to the model provided by the first decade of the journal *October*. This oblique, always qualified, frequently unconscious influence is pervasive in art history. I want to open with texts that are within the discipline's sense of itself, and by that criterion, Krauss is arguably as central as several others.

SPEAKING ABOUT WRITING IN ART HISTORY...

Before I begin, it may be prudent to say what it means to read for the writing when the writing is done in the name of a discipline like art history, visual studies, or the philosophy of art. There is precious little writing in philosophy on what writing styles mean, and what they do to the philosophy. I like the novel *Wittgenstein's Mistress* as a way to think about what it means that Wittgenstein's philosophy once existed as notes, even though Wittgenstein scholars write in complete essays.

And I learned from Philippe Lacoue-Labarthe something about what it means that Heidegger's prose is so calm, so stentorian. A short but interesting bibliography could be compiled of such books, but nothing of the kind has happened in art history, theory, or criticism, and even in philosophy, those few texts are shouted down by the discipline as a whole.

So the first thing that needs to be said about what it means to talk about writing in art history (or the other fields where writing's purpose is to say something about art) is that the talk is treason. Or more charitably, perhaps just irrelevant. Good writing, in for writers who want to say something about art and also have their work read as art history, theory, or criticism, is simply clear writing. At Williams College in 2011, I got to know Paul Park, a genre novelist in the English Department who was teaching a mandatory course on writing for art history graduate students. His mandate, and his interest, was clear writing: concise, parsimonious, logical prose that said what the students needed to say in the simplest and most forceful manner. In a sense Park was teaching Ciceronian plain style. There's that discourse in art history — that good writing is fairly unornamented — and then there's the idea that good writing is an unexpected bonus, a delightful ornament on scholarship, which can make reading more of a pleasure and help the author convince her readers.

Part of talking about writing in art history, theory, and criticism is therefore indulgence: writing is what people think about when they can, when they have leisure time, but it's not a required subject. Another part of talking about writing is the plain style and its companions in classical rhetoric: direct speech, reasonably free of jargon, which pays attention to its argument. Both of these operate in university seminars, sometimes in succession, sometimes in opposition.

I have in mind both those ways of thinking about art historical writing, and two others. The third is a way of critiquing writing that pays attention the way one pays attention to a novel, a poem, or any other work of serious literature. This is close reading: attending to voice, pace, style, manner, word choice. Being patient and demanding about how the writing becomes expressive, how its message finds its

form. Here I would want to apply the full arsenal of literary criticism from Empson to De Man, from Derrida to Perloff. This is an inherently unfair thing to do to writing that hasn't been made for that kind of reading, but my criterion will always be that whatever is said about style, manner, and voice has to be connected to what the scholar meant to communicate. In other words: no carping about writing unless the writer's choices have a nameable effect on what is being argued. In that way close reading, no matter how unusual it is in art history, is pertinent.

The fourth kind of reading is radical, and I will not be doing much of it, but it is presupposed in each of these three strategies. This is reading nonfiction *as if* it is fiction. It is probably not yet possible to do that with Krauss's texts: they are still close to us in time, and their themes and *dramatis personae* are still largely our own. But a time will come, as it does for all writers, when Krauss's concerns are more about her than about Picasso or Duchamp, and then her writing will exist as writing. Perhaps it is time to begin thinking about that possibility.

... AND THE USE VALUE OF THESE READINGS

And so it is also important to say that only some of these readings might be of use to students or practitioners of art history. If you're an art historian, and you feel your writing might be too full of jargon, then you might find it helpful to think about the plain style, and about clarity. Or if you're an art historian interested in what counts, in the discipline, as good writing, then you could possibly find pointers, or directions to avoid, in the writing of Alex Nemerov and others.

The questions for such a reading are: what can art history do to make contact with twenty-first century writing? How, by what means, does disciplinary art history continue to sequester and control writing? What is omitted when art history pays only nominal attention to its own medium?

Most of what I have to say in these pages won't be helpful for any particular future art history, because it is aimed in a different direction. Looking at even the most adventurous art historical writing is

like looking back in time. Art history — and, of course, academia in general — isn't the place where writing is finding new voices. And looking at writing means looking past content: in short, it means not caring what might be true about artworks, and that probably isn't a promising starting point for new scholarship.

If this project does have a use value for the discipline, I hope it is something more general: art history — and, I mean to say, humanities and social sciences in general — can only become more interesting, more challenging to itself and to its readers if its own medium becomes an object of full attention.

THE POTENTIAL DANGER OF READING TOO MUCH OF THIS PROJECT

Having taught this material for several years now, I find that it produces an uncanny effect on my ordinary reading. It's not an especially pleasant effect, and it has actually begun to hamper my capacity to take art history as seriously as I once did. It is this: if you read a text, any text, with full attention to the way it is written, you will find yourself thinking about the author's or narrator's voice, tone, and mood. The writer of *In Search of Lost Time*, as he is implied by the book itself, is supernaturally patient — he manages things over the span of 3 600 pages — calm, rational, almost pathologically reflective, and suffused with nostalgia that makes most of our memories simpleminded by comparison. And so on: every strong novelist expresses herself, and the mood, the tone, of her writing is one of the things we grow to love, even if we know we cannot read through the novel to the novelist, even if reading a biography of the novelist doesn't help, even if the difference between the author and her narrator is impossible to disentangle. These are commonplaces.

But if you read art history, theory, or criticism in this way, what do you find? What I discover is that the author's voice is often unpleasant. What he or she really cares about, what makes the author or narrator passionate, is the desire to demonstrate how knowledgeable she is, and if she has a passion it is to own her subject in such a way that no other author can have interpretive power over her. This isn't true of all art

historical writing, and a love of the artworks and artists does sometimes drive the prose. But much more often the writing expresses the author's or narrator's intense concentration on professional prestige.

The *feeling* of art historical texts is often this sort of ambition, mixed with fear or anxiety about embarrassment or mistakes. Scholars have remarked on Panofsky's calm, Olympian tone, at least in his English-language writings, and it has been said that tone served to project cultural mastery, and that such a style is no longer appropriate or persuasive. Yet contemporary art historians have their own versions: for example the cool hyper-accuracy of writing in the *Zeitschrift für Kunstgeschichte* or *The Art Bulletin*, or the projection of mastery of theory in some essays in *October*.

In this way much of art history has been poisoned for me. When I pick up the latest issue of a journal, or leaf through the latest offerings from Yale or California, I am initially interested by the subjects the authors describe, but soon I find myself put off by the unremitting narrowness, the thin emotional range, the frantic construction of complexity, the abject dependence and simultaneous anxiety about authority, and the author's perfect obliviousness to such questions of feeling, tone, voice, mood, and expression — all the things Nietzsche diagnosed in scholars 130 years ago. In the end, when writing is in question, this is what is wrong with art history and other humanities: they are bad writing, written by people who do not realize that what they write expresses their own lives.

LONDON FIELDWORKS. POLARIA FIELDWORK AND INSTALLATION

JO JOELSON, BRUCE GILCHRIST

Hold With Hope Peninsula, Northeast Greenland, August 2001. The pilot had never landed on that particular beach before but had prior information that an increased glacial melt that season had drastically swollen the river. As a consequence, the beach was quite a bit shorter than it had been, truncated by the swell. A low pass and mental simulation of a landing convinced the pilot he could pull it off. The de Havilland Twin Otter came into its own as it shuddered around and down past the looming basalt cliffs and onto the thin ribbon of ash-coloured beach, earning its reputation as the ultimate short takeoff and landing aircraft. Almost immediately, enraged Arctic Terns, like Stuka dive bombers, let us know how unwelcome we were. We seemed to be in the wrong place at the wrong time. We did feel clandestine, having gained our permit from the Danish Polar Centre posing as a scientific party. The Twin Otter took off for its return to Mestersvig, a military outpost in Scoresby Land to the south. We got out of the furious Terns' way, set up camp on the tundra, and got to work.

At last, then, artistic expression seems to be moving away from the existential angst and self-defeating ironies born of the political and psychoanalytical preoccupations of the recent past, towards a tougher, scientifically and technologically informed curiosity, both clinical and passionate at the same time. But in turning to science, artists force a human perspective into those chilly disorientating environments. (EDE 2000)

London Fieldworks' collaborative and multidisciplinary practice oscillates between the East London studio and the natural landscape. Projects typically engage with the notion of ecology as a complex inter-working of social, natural and technological worlds. If aesthetics is the study of new ways of seeing and of perceiving the world, then the Polar Regions are exceptional loci for the quest for multiple ways

of interpreting what it feels like to be human in the natural world. The Polaria project focuses on an experience of nature, which is both scientific and subjective and is interested in the ways in which we encounter nature phenomenologically. Polaria is an artwork that translates objective field-work data into an intimate participative experience. Inspired by medical research into the bio-stimulation effects of full-spectrum polarized light, it involved a month-long field trip to Hold With Hope Peninsula in northeast Greenland in August 2001. We recorded light and physiological data within a continuous 24-hour daylight regime, with its gradual transition towards a sunset emphasizing a seasonal as opposed to a diurnal rhythm. The recorded data was subsequently used to create an interactive virtual daylight installation for a touring gallery exhibition. Gallery visitors were regarded as both users and components of the work, being literally electrified by the installation interface in order to trigger representations of arctic light. In prospecting various sites of production and experimenting with the course of reception, there is often latitude in our work in the way relationship to audience is defined: spectator, voyeur, witness and user. Implicit within this is an interest in problems around intersubjectivity and an interrogation of the authenticity of the mediated experience, especially experience of place. The poet and ecologist Gary Snyder says that the best way to experience the world is in one's own body. With this in mind we were curious about whether we could transmit something about our experience of such an extreme place to other bodies in a gallery.

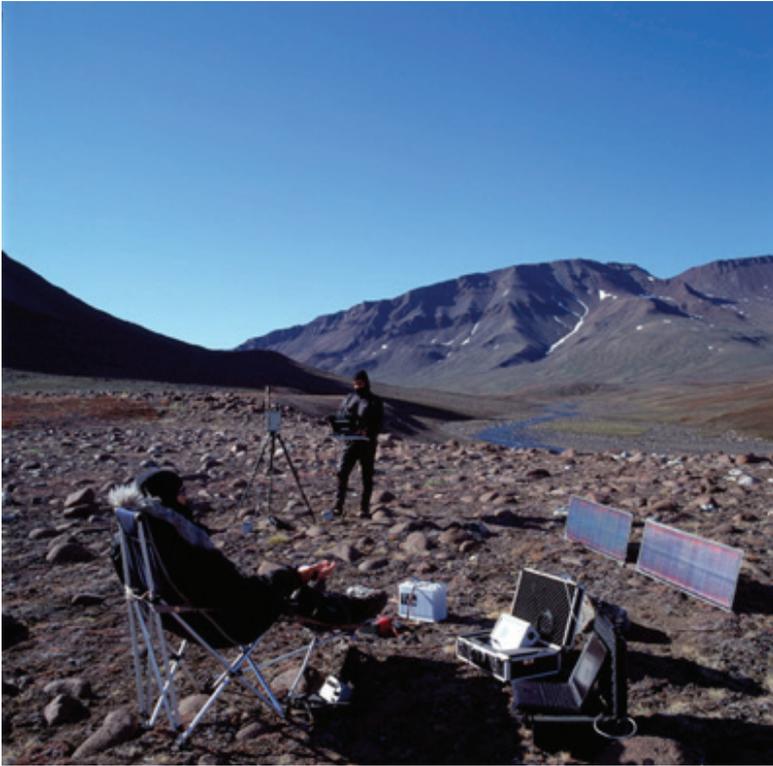


FIG. 1

Polaria Fieldwork: Noon, Hold With Hope, Northeast Greenland. Image courtesy of London Fieldworks, 2001.

Imagining the Polar Regions as pristine, unpolluted wilderness is perhaps wishful thinking. The artist, political activist and founder of auto-destructive art, Gustav Metzger, has become well known since the 1960s within the artistic community for his radical redefinition between the notions of nature and environment: the voidance of nature and its substitution by environment. He has described how nature used to be something we could turn to in order to find strength in its symbolism of continuity and dynamic permanence, but now when we reflect on it, it is «with considerable doubt and hesitancy

and uncertainty». He regarded the development of the first manifesto for auto-destructive art in 1959, as «a way of dealing rationally with a society that appears to be lunatic» (METZGER 1996).

The Spanish philosopher and essayist, Ortega y Gasset, in *The Revolt of the Masses* (1930), describes the outlook of a new kind of man, «a *Naturemensch* rising up in the midst of a civilized world» (MARX 1964). Here the new man wants his motor-car, and enjoys using it, but believes that it is the «spontaneous fruit of an Edenic tree». Leo Marx's concept of the «machine in the garden» is a study of the literary responses to the onset of industrialization. The nineteenth-century image of the «machine's» sudden appearance in the «garden» became a great central metaphor of contradiction. Marx addresses the relations between technology and culture in an examination of the clash between the idea of harmonious accommodation to nature and the progressive quest for power and wealth that continues to fuel many of today's environmental and political conflicts. In the twenty-first-century we have substituted the idea of the «machine in the garden» with the mediated image of the Poles as harbinger of the future.



FIG. 2

Polaria Installation, Wapping Hydraulic Power Station, London. Andy Paradise, 2001.

It has always been our intention not to project our remembered subjective experience onto the Polaria project or its documentation. We adopted a rigorous, reductive, scientific-like methodology and detachment in order to work with the idea of science as metaphor. We are concerned with the disconnection of the human from the natural world through technological colonization of the bodymind and the abstractions of science. It was our aim at the time to leave the ‘feeling’ and interpretation to the users of the installation once they had completed the electrical ‘circuit’ of Polaria.

We are conscious of our bodies drawing in and expelling physical material from the external environment through cycles of respiration and food processing. In this way, there is an enfolding of inside and outside through the physiology of the body. Elements from the external environment are temporarily embodied. The dichotomy of ‘out there’ and ‘in here’ becomes ambiguous and the porous body can be thought of as something half-open through which the environment flows. As well as physical material we are also open to information in the form of sound and light. We are used to the idea of patterns of light entering the eye and being made meaningful by the mindbrain. Science is still getting to grips with the implications of light channeled from the eye interacting with the biological clock within the midbrain. It appears that our deepest rhythms originate from the sun: light enters the eye and synchronises the body clock. There is evidence that other organs, notably the skin and the nervous system, are also involved in the assimilation of incident light. This incident light striking the body is a combination of light reflected from the environment, as well as downwelling light from the sky. A neurological connection to light has been substantiated: light entering the eyes is not just for the purpose of vision but is sent to the midbrain to influence the body’s regulatory centres as well as the immune system (LIBERMAN 1991). The discovery of this non-visual function of light is a link that bonds us intimately with the environments we inhabit.



FIG. 3

Polaria Fieldwork: 6am, Hold With Hope, Northeast Greenland. Image courtesy of London Fieldworks, 2001.

The nature-or-nurture debate has been discredited as another false dichotomy. Epigenetics studies the ways the experiences we undergo change how our genes operate. Our surroundings affect the workings of our genes, causing them to be active or not, or to act in certain ways instead of others. These insights from epigenetics (ZHANG; MEANEY 2010) have put to rest the century-old debate on nature versus nurture: do our genes or our experiences determine who we become?

That debate turns out to be pointless, based on the fallacy that our genes and our environment are independent of each other.

The Polaria project involved the invention of an interactive interface connecting light and physiology, inspired by the skin's ability to assimilate light. Polaria is a conflation of words denoting geographical poles, electrical polarity and the solaria from ancient Mediterranean cultures that harnessed light as a curative. During the fieldwork we adopted a rigorous methodology that employed scientific instruments – a spectroradiometer and range of biomonitors – in an attempt to 'capture' the arctic light and the body's response to it. The artist's body was therefore employed as a sensor, evoking the ethnographer, Marcel Mauss's notion «that the body is our first technology», and the Chilean biologist and cognitive scientist, Francisco Varela's idea of «the body as portable laboratory, a set of instruments to generate knowing» (WARR 2001).

Mundane day-to-day tasks at Hold With Hope included maintaining firearms and bear alarms – trip wires connected to flares – but one of the main challenges was sustaining radio contact with the Danish Polar Centre. This was dependent on generating enough power from a pair of 24V solar panels. Towards the end of our trip the sun was lower in the sky and increased cloud cover and stormy weather conditions meant the solar panels were producing significantly less power. We therefore became conscious of a solar budget that started to determine the priority and frequency of our work. The Greenland fieldwork was conducted with a longer-term interest in how we might represent the recorded data for an audience to experience and interpret. By mimicking methods of applied science, we could explore how a reductive method might communicate a sense of place. While making the field recordings we didn't have a definitive idea as to how we would construct an interface, but there was the sketch of an idea: the installation user would inherit the role of transducer from the artist in the field and, with their own bodily responses mapped onto the artist's field responses, trigger representations of the arctic daylight. In this way a circuit of production and reception would be completed:

[T]he data was used to control an artificial daylight installation in a work called *Polaria*, where viewers were able to interact with the spectral patterns of Arctic light. Participants were given a white jacket and overshoes and sat in a room on a specially designed chair, which had conductive bronze plates in the armrests sensitive to the skin's response, allowing their physiological feedback to trigger one of twenty-four artificial daylight states. White light altered subtly from blue to green or to warm yellow. Interacting with the environment so intuitively, so physically, the viewer could tune in to ancient responses to changes in the earth's ambient light. There is something deeply moving about such an encounter with nature, even if it is at second remove. Digital technology is transforming art as it is science but to be other than alien, the artist has to find a connection with the viewer's felt physical and temporal experience. (EDE 2005)



FIG. 4

Polaria Installation left-hand chair electrode, Wapping Hydraulic Power Station, London. Stephen Morgan, 2002.

This physical and direct connection with the work «made explicit the idea of the body as technology in itself: both the source and receptor of data as well as its transducer» (WARR 2001). The nature of the electrical connection also introduced the experience of being colonized by technology; interaction was invasive with current flowing through the body of those who chose to engage with it.

We are not currently planning another polar trip. There are many artists messing about around the Poles now; it has become too easy to get there. The trips have become like package tours for artists, organised by various art & science agencies pushing ‘culture of climate change’ agendas. It’s as if the artists have no real reason or desire to go there; they are going because there is the money and ready-made agenda to do so. (LONDON FIELDWORKS 2010)

When the Polaria project was instigated in 2000 there was no precedent in the UK for an arts-funding organization to support artists undertaking autonomous polar fieldwork. The project was artist-initiated and artist-led and as a consequence the fieldwork component of Polaria was largely self-funded. We were supported in-kind by NERC (Natural Environment Research Council), and EPFS (Equipment Pool for Field Spectroscopy) with training and use of one of their field spectroradiometers. Other in-kind support came from Air Iceland, the Cambridge Arctic Shelf Programme (CASP), the Danish Polar Centre, FujiProfessional, Hasselblad and the ProCentre, Iwasaki Eye, the Solar Energy Alliance, and the Awakened Mind Ltd (Biomonitors). The non-extant Interdisciplinary Department of the Arts Council of England funded the touring gallery installation.

REFERENCES

EDE, S. (ED.) (2000). *Strange and Charmed. Science and the Contemporary Visual Arts.* London: Calouste Gulbenkian Foundation.

EDE, S. (2005). *Art & Science.* London: I. B. Tauris.

LIBERMAN, J. (1991). *Light: Medicine of the Future. How We Can Use it to Heal Ourselves Now.* Santa Fe, NM: Bear & Company.

LONDON FIELDWORKS (2010). *Verbeke Foundation. FLondon Fieldworks.* http://www.verbeke-foundation.com/london_fieldworks.html (accessed 27 May 2011).

MARX, L. (1964). *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America.* New York: Oxford University Press.

METZGER, G. (1996). *Damaged Nature. Auto-destructive Art.* London: Coracle.

WARR, T. (2001). Tuning In. In B. Gilchrist; J. Joelson (Eds.), *London Fieldworks: Syzygy / Polaria* (6-11). London: Black Dog.

ZHANG, T.; MEANEY, M. (2010). Epigenetics and the Environmental Regulation of the Genome and Its Function. *Annual Reviews of Psychology*, 61, 439-66.

QUALQUER COISA COMO O ÚLTIMO POEMA DE AMOR À CIDADE

RITA MARNOTO

1. O INVISÍVEL

Um dos livros da segunda metade do século xx que inspirou um mais denso caudal de produções artísticas ligadas à visualidade, do desenho à vídeo-arte, apresenta-se afinal, desde o seu título, como sendo dedicado a uma matéria que se caracteriza pela invisibilidade — *Le città invisibili*. Acrescente-se que o seu autor, Italo Calvino, no ensaio *Lezioni americane* incluiu a «Visibilità» entre as qualidades de uma literatura para o próximo milénio, que é aquele em que vivemos.

Facto é que as páginas do romance, uma após outra, confrontam o leitor com descrições e situações dotadas de uma precisão objectual clamorosa. Cada palavra remete para uma coisa ou para uma qualidade, rigorosamente enunciadas em segmentos frásicos sustidos por uma sintaxe límpida.

Fino observador da esfera urbana, o escritor não pode deixar de privilegiar o campo lexical da arquitectura:

[Zenobia] benché posta su terreno asciutto essa sorge su altissime palafitte, e le case sono di bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l'un l'altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili, sormontate da belvederi coperti da tettoie a cono, barili di serbatoi d'acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru. (LE CITTÀ INVISIBILI: 384)

[Zenóbia] embora situada em terreno seco, surge sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e de zinco, com muitos poleiros e varandas, postas a diferente altura, em andas que se sobrepõem umas às outras, ligadas por escadas de madeira e passeios suspensos, encimadas por miradouros cobertos de alpendres em cone, barricadas de depósitos de água, girândolas cataventos, e sobressaem roldanas, linhas de pesca e gruas. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 47)

Muito frequentemente, Italo Calvino detém-se em panoramas mais vastos que incidem sobre o quadro urbano no seu conjunto. A apresentação de estruturas e redes de relações, que inclui dados quantitativos, não impede, também neste caso, a captação do pormenor que liga escalas diversas de representação:

[Dorotea] quattro tori d'alluminio s'elevano dalle sue mura fiancheggiando sette porte dal ponte levatoio a molla che scavalca il fossato la cui acqua alimenta quattro verdi canali che attraversano la città e la dividono in nove quartieri, ognuno di trecento case e settecento fumaioli. (LE CITTÀ INVISIBILI: 364)

[Doroteia] quatro torres de alumínio se elevam das suas muralhas ladeando sete portas de ponte levadiça sobre o fosso cuja água alimenta quatro verdes canais que atravessam a cidade e a dividem em nove bairros, cada um deles com trezentas casas e setecentas chaminés. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 25)

A dar exactidão ao relato, são utilizadas linguagens especializadas de sectores precisos, tão precisos como, por exemplo, a hidráulica:

[Isaura] gli dei abitano nei secchi che risalgono appesi alla fune quando appaiono fuori della vera dei pozzi, nelle carrucole che girano, negli argani delle norie, nelle leve delle pompe, nelle pale dei mulini a vento che tirano su l'acqua delle trivellazioni, nei castelli di traliccio che reggono l'avvitarsi delle sonde, nei serbatoi pensili sopra i tetti in cima a trampoli, negli archi sottili degli acquedotti, in tutte le colonne d'acqua, i tubi verticali, i saliscendi, i troppopieni, su fino alle girandole che sormontano le aeree impalcature. (LE CITTÀ INVISIBILI: 372)

[Isaura] os deuses habitam nos baldes que sobem pelas roldanas quando saem fora da boca dos poços, nas polés que giram, nos cabrestantes das noras, nas alavancas das bombas, nas pás dos moinhos de vento que puxam a água dos furos artesianos, nos castelos das plataformas que sustêm o aparafusar das sondas, nos reservatórios

suspensos sobre os tetos em cima de andas, nos arcos finos dos aquedutos, em todas as colunas de água, nos canos verticais, nos ferrolhos, nas válvulas, até às girândolas que se sobrepõem aos andaimes aéreos.

(AS CIDADES INVISÍVEIS: 36)

O método experimental de pesquisa científica era bem familiar a Italo Calvino e as relações entre ciência e literatura sempre foram tema privilegiado da sua reflexão ensaística. Cresceu por entre fichas de espécies botânicas e relatórios acerca do cultivo de plantas e espécies vegetais. O pai era agrônomo e a mãe foi a primeira mulher a ensinar botânica numa universidade italiana, a Universidade de Pavia. O casal trabalhou em Cuba durante alguns anos, tendo seu pai dirigido a Estación Experimental Agronómica de Santiago de las Vegas. Foi essa a cidade que serviu de berço ao primeiro filho do casal, Italo, que aí nasceu a 15 de Outubro de 1923 e que aí passou os seus dois primeiros anos de vida, até à transferência para Sanremo. Fiel a uma tradição de família, em 1941 veio a inscrever-se na Faculdade de Agrária da Universidade de Turim, interrompendo porém, em 1944, um curso ao qual nunca se dedicara com convicção, para se juntar aos *partigiani* dos Alpes ocidentais. Terminada a guerra, em 1947 acabará por se licenciar em Letras na Universidade de Florença com uma tese sobre Joseph Conrad.

Era mais do que um exímio conhecedor de plantas, árvores e arbustos. Nas várias casas onde morou nunca dispensava um jardim, que ele próprio cultivava, e quando o espaço em que habitava era mínimo arranjava forma de instalar um canteiro que fosse.

A minúcia das descrições contidas em *Le città invisibili*, que muito devem a um olhar familiarizado com a prática experimental, ressalta igualmente quando referida à esfera natural. É resultado de uma escolha e de uma operação de composição a que não escapa a *expertise* do conhecedor da natureza, quer se trate de flora, fauna ou do mundo mineral:

[Kublai Kan] *una vasca di vetro alta come un duomo per seguire il nuoto e il volo dei pesci-rondine e trarne auspici; una palma che con le foglie al vento suona l'arpa; una piazza con intorno una tavola di marmo a ferro di cavallo, con la tovaglia pure in marmo, imbandita con cibi e bevande tutti in marmo.* (LE CITTÀ INVISIBILI: 391)

[Kublai Kan] *uma piscina de vidro da altura de uma catedral para seguir o nadar e o voar dos peixes-andorinhas e deles extrair auspícios; uma palmeira que com as folhas ao vento toca harpa; uma praça tendo à sua volta uma mesa de mármore em ferradura, com a toalha também de mármore, posta com comidas e bebidas todas de mármore.* (LE CITTÀ INVISIBILI: 55)

O ponto extremo até ao qual pode ser levada essa busca de precisão é bem ilustrado pelas sequências de termos muito próximos, mas não sinónimos, de que Italo Calvino frequentemente se serve para escalpelizar ao pormenor o objecto que coloca perante os olhos do leitor:

[Tecla] le impalcature, le armature metalliche, i ponti di legno sospesi a funi o sostenuti da cavalletti, le scale a pioli, i tralicci. (LE CITTÀ INVISIBILI: 466)

[Tecla] dos andaimes, das armações metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou seguras por cavaletes, dos escadotes, dos postes. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 136)

[Berenice] una rete di fili e tubi e carrucole e stantuffi e contrappesi. (LE CITTÀ INVISIBILI: 495)

[Berenice] uma rede de fios e tubos e roldanas e pistões e contrapesos. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 167)

Ao detalhe da descrição, acrescenta-se uma estratégia de junção e encadeamento que acentua o impacto visual da escrita, transversal a todo o texto de *Le città invisibili*. Consiste na construção de sequên-

cias de objectos, quadros ou situações através de técnicas de justaposição que criam efeitos fílmicos. Por vezes o elenco de itens resulta da montagem ritmada de vários planos de igual extensão, sem deslocação da objectiva, a partir de um olhar que parece apagar-se. Noutras ocasiões, uma sucessão de elementos vai sendo descrita com recurso a um plano longo que se desenvolve em continuidade, o plano sequencial. Aliás, na década de 1960 Italo Calvino trabalhara com o produtor Franco Cristaldi num projecto cinematográfico sobre Marco Polo que contudo nunca chegou ao ecrã [1].

O realismo do plano sequência é, como se sabe, matéria amplamente debatida no campo da cinematografia. Pier Paolo Pasolini, numa intervenção de 1967 que ficou para a história, «Osservazioni sul piano sequenza», sustém que a montagem é a operação transformadora do passado num modo presente, o qual passa a ser o presente histórico capaz de dar sentido à vida. Como possibilidade *post mortem*, tem por destinatário aquele que permanecerá diante do ecrã [2].

[1] Começou a escrever um guião, que apresentou a Suso Cecchi D'Amico e a Luigi Vanza, mas o projecto acabou por não se realizar, muito provavelmente por falta de consenso quanto ao seu teor.

[2] Recorrendo a uma imagem que a história lhe devolveu tragicamente em Ostia, a 2 de Novembro de 1975. Escreve Pasolini no referido artigo: «*La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrarti o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile (nell'ambito appunto di una Semiologia Generale). *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*. / Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita.» (Pasolini 1999: 1. 1560-1561).

«*A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida*: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). *Só graças à morte, a nossa vida serve para nos expressarmos*. / A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (que é constituído por fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e de planos subjectivos infinitos), tal como a morte opera sobre a vida.» (Pasolini 1992: 196, com adaptação).

Em *Le città invisibili* o passado é explicitamente chamado ao presente pelos diálogos entre Kublai Kan e Marco Polo que estruturam o romance, como se fossem a sua moldura, e que se destacam graficamente por serem impressos a itálico. Marco Polo descreve a Kublai Kan as cidades que no passado visitou e o Imperador ouve os seus relatos. É um dos senhores mais potentes do mundo e governa um império desmesurado, que se estende do Pacífico à Europa Central. Contudo, nunca visitou nem possivelmente haverá de visitar as cidades que o constituem. O espaço em que lhe é dado mover-se reduz-se ao seu próprio palácio e aos jardins adjacentes, delimitados por fronteiras que não ultrapassa e por sua vez inacessíveis ao comum dos mortais. Simbolizam uma distância centralizadora proporcional ao poder que detém. Para Kublai Kan, o que existe fora delas é o que Polo lhe traz, através do discurso que a sua objectiva captou, montou e sonorizou.

Se as suas descrições fossem apenas imagens de um passado, não contemplariam a possibilidade *post mortem* inerente à transformação do passado num presente histórico. Ao Imperador interessa o conhecimento e a revitalização das suas cidades, antídoto da melancolia que o corrói e das incongruências que as afectam. A paisagem de Zenobia está saturada de sobreposições e em Isaura os deuses circulam no sistema hidráulico. As interrogações e os comentários de Kublai Kan sucedem-se de modo instigante, incidindo as grandes questões que coloca, de uma forma ou de outra, sobre a relação entre palavras e coisas e sobre a verificabilidade do discurso que ouve. Objectos mentais *in absentia*, as cidades descritas afirmam-se da mesma feita como objecto de um desejo que só poderá ser satisfeito no futuro. Todas elas têm nomes femininos que são o enunciado discursivo desse desejo — invisível.

Marco Polo é um mediador e um estrangeiro que não domina as línguas do extremo Oriente (LE CITTÀ INVISIBILI: 386; AS CIDADES INVISÍVEIS: 51). Para se fazer entender, a certo ponto tira objectos da sua bagagem e gesticula, até que um idioma de comunicação vai sendo encontrado. Contudo, os interesses de Kublai Kan estão bem para além das notícias que o seu emissário lhe traz. O que mais o fascina é aquele vazio que as palavras não preenchem:

Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa. (LE CITTÀ INVISIBILI: 386)

Mas o que tornava preciosos a Kublai todos os factos ou notícias referidos pelo seu inarticulado informador era o espaço que ficava à volta deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham este dom: podia andar-se por elas com o pensamento, nelas podíamos perder-nos, parar a apanhar fresco, ou fugir a correr. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 51)

É nesse espaço livre que o pensamento pode circular como bem entender, parando ou correndo, conforme o desejo. Ao Imperador a quem não é dado viajar pelo território que governa, cativo das fronteiras do seu próprio palácio, não resta senão ir viajando mentalmente pelos vazios da voz do emissário. Descrições rigorosíssimas e planos cinematográficos contêm signos e sinais que remetem para o que está em volta. Como se sabe, qualquer sinal reenvia para um referente, ao qual se encontra ligado de forma não motivada e cujo estatuto é puramente semiótico. O que Marco Polo mostra, diz ou mima funciona como estímulo à descoberta do que fica para além do objecto ou do gesto.

Figura de ficção de *Le città invisibili*, esta personagem saiu de uma outra narrativa de papel, *Il Milione*, trazendo consigo as cidades nela contidas. Além de serem literárias, encontram-se envolvidas pela patine de um enunciado originariamente registado em ano não muito distante de 1289. Perante o processo de *mise en abyme*, implicado por um livro que desdobra outro livro, por uma personagem que desdobra outra personagem e por cidades que desdobram outras cidades, a questão de saber se Marco Polo viu realmente as cidades perde razão de ser. Viu-as noutro livro e ele mesmo saiu doutro livro. A visibilidade e a precisão descritiva não se aplicam ao que é visto e descrito noutro livro. Ou melhor, só através de outro livro pode ser enunciada.

Da mesma feita, este enlace gera efeitos pragmáticos de desdobramento particularmente eficazes pela forma como infecta o leitor. A Kublai Kan é atribuída a mesma cadeira, na sala de cinema onde passa a montagem de Marco Polo, e o mesmo papel, na estrutura diegética de *Le città invisibili*, que cabe ao leitor do livro. Em termos comunicacionais, a personagem do destinatário interno Kublai Kan, que não vê as cidades que afinal possui, corresponde a um desdobramento do leitor. Os relatos que, como destinatário interno, ouve Marco Polo contar, ou talvez recontar, são os mesmos que o leitor, destinatário externo, lê.

Calvino seguiu de perto os grandes passos das correntes do estruturalismo e da semiótica, sem nunca ceder à dialéctica da negatividade e ao descarte da história. Em Itália acompanhou as pesquisas primordiais de Umberto Eco e a génese de *Opera aperta*, publicada em 1962, bem como os desenvolvimentos da escola de semiótica. Em 1967 vai viver para Paris, onde assiste aos seminários de Roland Barthes e de Claude Lévi-Strauss, convive com Michel Foucault e participa na actividade do grupo Oulipo (Ouvroir de la Littérature Potentielle).

Sem ignorar o «vazio não preenchido por palavras», fê-lo valer como apelo às viagens que levam o pensamento por reversos tão fecundos como invisíveis. Por isso é extremamente precisa a descrição dos deuses que circulam no sistema hidráulico de Isaura.

A fantasia, grau mais alto da imaginação desmaterializada, é um lugar onde chove, escreve a propósito da «Visibilità», citando um verso de Dante — «Poi piovette dentro a l'alta fantasia» («Depois choveu dentro da alta fantasia», *Purg.* 17. 25; *Saggi*: 1. 697-698; *Seis lições para o próximo milénio*: 101-102). É essa a sua fecundidade.

2. A CIDADE

Uma densa linha de continuidade liga *Le città invisibili* ao resto da trajectória intelectual do seu autor, prolongando-se até às últimas páginas que escreveu. Italo Calvino voltou reiteradamente ao romance de 1972, para a partir dele ir refinando posições e pontos de vista. As várias intervenções que foi dedicando à sua génese e ao seu comentário encontram-se sintetizadas na introdução aposta à edição de *Le città invisibili* que em 1993 saiu na colecção Oscar Mondadori [3], ao que há a acrescentar as reflexões contidas nas *Lezioni americane*.

Convidado pela Universidade de Harvard a proferir as *Poetry Lectures Charles Eliot Norton* do ano académico de 1985-1986, planificou um conjunto de conferências sobre os valores, as qualidades e as especificidades de uma literatura para o próximo milénio (*Six memos for the next millennium*, é o título inglês). O ciclo de lições fora instituído em 1926, para celebrar o dantista e historiador da arte norte-americano Charles Eliot Norton, e a sua regência era pela primeira vez confiada a um escritor italiano. De entre as personalidades anteriormente convidadas para o assumirem contam-se T. S. Eliot, Igor Stravinski, Jorge Luis Borges, Northrop Frye ou Octavio Paz.

As pastas que continham as lições que preparou acabaram por ficar irremediavelmente pousadas sobre a sua secretária, pois Italo Calvino faleceu inesperadamente a 19 de Setembro de 1985. É na lição sobre a «Esattezza» que se encontra a incisiva leitura de *Le città invisibili*, feita pelo seu próprio autor:

Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo

[3] Segue o texto da conferência proferida na Universidade de Columbia a 29 de Março de 1983, *IC on Invisible Cities*. Bibliografia específica em *Romanzi e racconti*: 3. 1458.

sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.

Nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza. (SAGGI: 1. 689-670)

Um símbolo mais complexo, que me deu as maiores possibilidades de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas, foi o da cidade. O livro em que creio que disse mais coisas continua a ser *Le città invisibili* (As cidades invisíveis), porque consegui concentrar num único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque construí uma estrutura multifacetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas sim uma rede dentro da qual se poderão traçar múltiplos percursos e extrair conclusões plurais e ramificadas.

Em *Le città invisibili* todos os conceitos e valores se revelam duplices: até a exactidão. (SEIS PROPOSTAS: 89)

Para o escritor, a cidade vale como uma espécie de hiper-símbolo que em si condensa as declinações da experiência humana. Trata-se, de facto, de um símbolo dotado de uma extraordinária compactidade antropológica, pela forma como amalgama tempos, tenções e vislumbres, bem como pela sua ligação a outros símbolos com os quais mantém relações intrínsecas.

A exactidão e a minúcia da observação acabam por reverter num processo de expansão do sentido, cuja vertigem é arrastada pela semiose do fantástico. O detalhe é levado a um ponto tal que se projecta sempre por outros níveis de significação a explorar em cadeia, como as várias categorias de cidades o sublinham — «Le città e la memoria», «Le città e i segni», «Le città e gli occhi».

A atitude de Kublai Kan perante os relatos-objecto de Marco Polo desdobra com «Esattezza» a atitude do leitor que discorre por essas pregas, em correlação com os referidos efeitos pragmáticos de *mise en abyme*:

Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potevano voler dire cose diverse: un turcasso pieno di frecce indicava ora l'approssimarsi d'una guerra, ora abbondanza di cacciagione, oppure la bottega d'un armaiolo; una clessidra poteva significare il tempo che passa o che è passato, oppure la sabbia, o un'officina in cui si fabbricano clessidre. (LE CITTÀ

INVISIBILI: 386)

Nem sempre as conexões entre um elemento e outro do relato se tornavam evidentes ao imperador; os objectos podiam querer dizer coisas diferentes: uma aljava cheia de flechas indicava ora o aproximar-se de uma guerra ora a abundância de caça ou a oficina de um armeiro; uma clepsidra podia significar o tempo que passa ou que já passou, ou a areia, ou uma oficina onde se fabricam clepsidras. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 51)

Há que decidir se uma aljava cheia de flechas indica a iminência de uma guerra, a abundância de caça ou a proximidade de um armeiro; se uma clepsidra significa a passagem do tempo, a areia ou um fabricante de clepsidras. Cada uma dessas respostas pode conduzir, de vários modos, a uma reflexão acerca das questões fulcrais que concentravam os interesses de Calvino na última fase do seu percurso intelectual e que hoje continuam a manter toda a sua actualidade.

Na associação de uma exactidão extrema à dualidade de sentidos, o duplo erige-se em metáfora do plúrimo. Os contornos de cada objecto e de cada situação apresentados, dissolvidos na fantasia, desdobram-se nas pregas de uma tensão no mínimo ambivalente. Por detrás das coisas alojam-se encruzilhadas profundas a requererem indagação cognoscitiva. Para perseguir a verdade há que as percorrer, fazendo opções que desafiem «o emaranhado das existências humanas».

Por conseguinte, o simbolismo da cidade agrega o da viagem, para com ele formar um organismo simbiótico. Num universo onde nada é dado de uma vez por todas, mas onde o sentido existe, a viagem é o elemento móvel que garante a possibilidade de apreender, de escolher ou de construir esses «múltiplos percursos» e essas «conclusões plurais e ramificadas», como escreve Italo Calvino nessa mesma lição

sobre a «Visibilità». Num artigo de 1980, intitulado «Il viandante nella mappa», o escritor observava não serem tanto os mapas captados a partir do céu a interessarem-lhe, quanto aqueles que desenham trajectos (SAGGI: 1. 426-440). A viagem é o elemento móvel que dá consistência ao valor projectual da cidade, inoculando na vivência o desejo de sentido.

O ser humano é eminentemente social e os mais ancestrais vestígios da sua existência histórica indicam que desde sempre viveu agrupado em cidades, como o mostra Claude Lévi-Strauss. Os grandes avanços da humanidade tiveram a sua origem ou ocorreram em núcleos gregários. Ao longo dos séculos, a *urbs* destaca-se como espaço que materializa as suas capacidades organizativas, cognoscitivas e criadoras, o que faz da urbanidade um dos mais altos valores da civilização. Aliás, a Itália deu um contributo fundamental ao desenvolvimento do Mediterrâneo com a gestação, em curso a partir do ano de 1 000, do que viria a ser a cidade moderna. A prosperidade desses centros em muito se deve a um sistema que, rompendo as muralhas do feudalismo medieval, instituiu elos cosmopolitas de intercâmbio e de partilha entre quem entra e quem sai. O regime cívico que sustém essa abertura à alteridade, congregando direitos e deveres, funda a cidadania. Essa paisagem histórica oferece a Italo Calvino um terreno ideal para a implantação do sistema de valores éticos em que acredita e que propugna.

A operação de reescrita de *Il Milione*, de Marco Polo, levada a cabo em *Le città invisibili*, é uma das mais portentosas metaficções da literatura contemporânea, pela forma como trabalha a cidade e a viagem, mostrando que o discurso literário e metaliterário pode ser um meio privilegiado de indagação, interrogação e problematização. A modificação de referência que da narrativa de Polo leva à de Calvino, e vice-versa, implica, também ela, uma série de «conexões entre um elemento e outro do relato», potenciadoras de conhecimento simbólico.

O mercador veneziano Marco Polo, a par de Ulisses, de Luís de Camões, de Joseph Conrad ou de Bruce Chatwin, pertence à galeria dos grandes viajantes conhecedores de cidades. Depois de um trajecto

marítimo que o levou até ao extremo oriental do Mediterrâneo, passou a norte das nascentes do Tigre e do Eufrates e inflectiu em direcção ao Golfo Pérsico, para retomar o paralelo 40, a norte dos Himalaias, e seguir pela Bacia do Tarim até Cambalu ou Coblau, a actual Pequim, coração do Império Tártaro. A partir daí, fez expedições até outras zonas, de entre as quais a Birmânia, e recolheu informações sobre o Japão. Regressou através do Mar da China (cuja existência Ptolomeu pusera em causa), bordejando a Península da Indonésia, Java, Ceilão e a costa da Índia, até à entrada do Golfo Pérsico.

Um reflexo cruzado entre espelhos liga o retiro de Kublai Kan, em *Le città invisibili*, à situação de isolamento em que *Il Milione* foi escrito. Tal como o Imperador de um dos mais vastos territórios do planeta vive nos limites do seu palácio, assim Marco Polo, que de cidade em cidade chegou ao Mar da China, escreve o seu livro, surpreendentemente, recluso no espaço fechado onde fora feito prisioneiro pelos genoveses, na sequência da derrota naval sofrida pelos venezianos. *Il Milione* é uma obra elaborada a quatro mãos por Marco Polo e pelo seu companheiro de cárcere, Rustichello da Pisa, conhecido como amanuense que refundiu e recompôs narrativas do ciclo arturiano.

Também *Il Milione*, tal como chegou até nós, tem a particularidade de ser o resultado de uma operação de refundição e recomposição. Além de não se saber exactamente qual a parte que coube a Marco Polo e a Rustichello da Pisa na sua elaboração, não há muitas certezas nem acerca da língua em que a obra foi originariamente redigida, nem sobre o seu título, nem sobre a fisionomia específica do seu texto. Dela não se conhece o autógrafo nem um apógrafo, dissolvidos que foram por uma imediata e célere circulação. A crítica textual agrupou os cerca de 150 manuscritos que se conhecem em duas grandes famílias, cuja tradição se pode intersectar, e em vários filões tradutivos. A família das redacções franco-italianas dá-lhe o título de *Le divisament dou monde*, a descrição do mundo. A família das redacções francesas apresenta-se sob o título de *Livre des merveilles*, livro das maravilhas. Integra manuscritos preciosos, ricamente decorados por imagens mirabolantes, o que, associado à dilatação de quadros fantasiosos e de cenas de batalha, mostra a atracção que exercia sobre

um público de corte sedento de evasão literária. Diferentemente, as versões toscanas são elaboradas com materiais modestos e o seu texto é mais directo, privilegiando informação sobre cidades, rotas, mercados e mercadorias que seria de grande utilidade em ambiente comercial. O título *Il Milione*, que é o mais corrente, identifica a obra com o viajante, Marco Polo, do ramo Emilion. Por sua vez, as versões venezianas gozaram de grande prestígio, em nome da que seria a língua do famoso viajante. A partir de uma delas foi feita uma tradução latina, por determinação da ordem dominicana, que atingiu uma circulação planetária e cuja re-elaboração se encontra vinculada a instâncias ideológicas discriminatórias.

A dissolução de um original acerca do qual pouco se sabe tem por contraponto a sua reconstrução e a sua re-escrita, ao longo dos séculos, por todos os leitores-recompiladores que o foram moldando e adaptando a expectativas específicas e ao mesmo tempo diferenciadas, potenciando a escala de difusão de um enunciado tão invisível como as cidades que descreve. Com *Le città invisibili*, Italo Calvino acrescenta, de certa forma, mais um elo a essa cadeia de mediações geradora de novos discursos. O romance desdobra a fala do prisioneiro que percorreu o Extremo Oriente, bem como o provável registo escrito do seu companheiro de cela, na voz que relata e no ouvido que escuta uma viagem por cidades. Aliás, um clássico é uma obra revivificada pelo ruído de fundo [4].

A cidade é um dos símbolos que melhor se presta a exprimir a complexidade e a compacticidade desta rede de comunicação entre espaços, tempos, leitores e formas de expressão.

[4] Refiro-me ao seu artigo que ficou conhecido como «Perché leggere i classici», originalmente publicado com o título «Italiani, vi esorto ai classici», em *L'Espresso* de 28-06-1981, pp. 58-68 (*Saggi*: 2. 1816-1824.); (1991). Porquê ler os clássicos?. In Italo Calvino, *Porquê ler os clássicos* (7-13). Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

3. MUNDOS POSSÍVEIS E CONSTRANGIMENTOS

As duas imagens escolhidas por Italo Calvino para a capa de *Le città invisibili* representam cidades imaginárias a que a arte dá consistência. O escritor encontrava-se profundamente envolvido na esfera da edição, tendo desempenhado um papel muito activo na renovação do panorama editorial da Itália do pós-guerra. Trabalhava então na casa Einaudi e acompanhava de perto a preparação das suas próprias obras para o prelo.

Os primeiros textos que escreveu saíram em duas publicações periódicas que relançaram a cultura italiana do imediato pós-guerra, *Il Politecnico* (1945-1947) e *L'Unità* [5], num trabalho de colaboração partilhado com dois amigos que o marcaram, Elio Vittorini (na sequência de cuja morte prematura, em 1966, foi viver para França) e Cesare Pavese (cujo suicídio, em 1950, o abalou profundamente). O primeiro emprego que conseguiu na editora Einaudi foi o de modesto vendedor de livros a prestações, logo passando a redactor, até que em 1950 assumiu as funções de director do gabinete de imprensa e de consultor editorial.

A escolha de uma imagem de cidade, para a capa de um livro cujo título contempla cidades invisíveis, oferece-se ao olhar como sinalética primordial do jogo de tensões nele inscrito. Torna-se, pois, um elemento peritextual basilar da sua leitura.

[5] Entre 1948 e 1949, virá a coordenar a secção cultural de *L'Unità*, que tinha honras de terceira página. Abandonou o Partito Comunista Italiano em 1956, na sequência da invasão soviética da Hungria. Com Elio Vittorini funda, em 1959, a revista *Il Menabò*, uma das primeiras publicações periódicas a reflectir o interesse despertado pelas experiências de neo-vanguarda que então começavam a dar os seus melhores frutos em todos os campos artísticos. As páginas da revista abriram-se ao debate de temas prementes, como as relações entre literatura e indústria, oferecendo oportunidade de vir a público, em alguns casos pela primeira vez, a uma nova geração de jovens escritores — Lucio Mastrorardi, Stefano d'Arrigo, Elio Pagliarani, Giovanni Giudice, Amelia Rosselli, Ottiero Ottieri, Paolo Volponi, Umberto Eco, Giorgio Manganelli ou Edoardo Sanguineti.

Para a primeira edição, de 1972 (Einaudi, colecção Supercoralli), a escolha recaiu sobre a tela de René Magritte, *Le Châteaux des Pyrénées* [6], que ilustra a sobrecapa (FIG. 1). Cinco anos depois, quando a obra sai em edição de bolso (Einaudi, colecção Nuovi Coralli), a capa reproduz o desenho de Claude-Nicolas Ledoux para a *Maison des gardes agricoles* [7] da nova cidade de Maupertuis (FIG. 2). Ambas as imagens surpreendem pela transposição de elementos materiais e construtivos muito concretos para o domínio do fantástico, através de combinações alternativas, cuja consistência é puramente virtual.

A tela de Magritte desafia as leis da gravidade, ao colocar no seu centro uma massa pétreia imensa e compacta, suspensa no ar. É esse rochedo que comporta o núcleo de uma cidade acastelada que parece feita da mesma matéria. O próprio título da tela identifica-a como um elemento arquitectónico dotado de uma história, um castelo ou um palácio, vinculando-a ao tempo. A impossibilidade física da levitação confronta-se com uma evolvente em que o mundo natural se encontra bem representado, acrescentando ao domínio mineral o gasoso e o líquido. Uma evanescência de nuvens e ondas em movimento, desenhadas em cores claras e serenas, mas frias, serve de moldura à massa mais escura do rochedo, coroada por uma cidade.

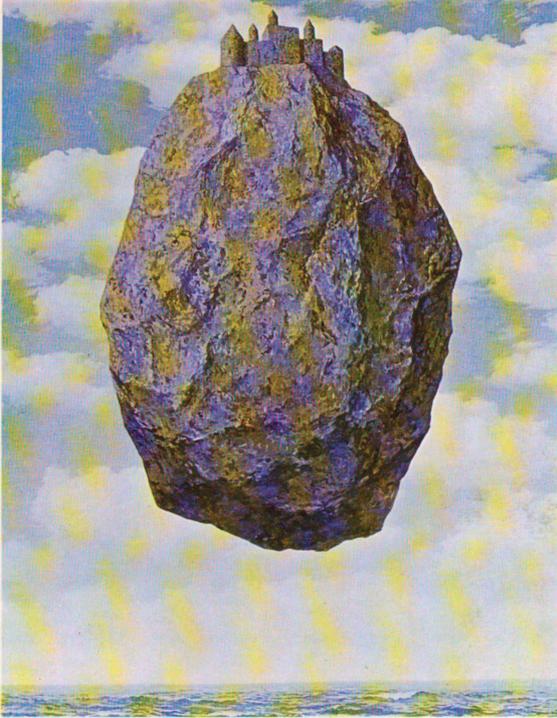
Por sua vez, o globo posicionado no centro da plancha de Claude-Nicolas Ledoux destaca-se como ficção técnica envolvida por um quadro natural produtivo. O desenho faz parte de um plano visionário. Associa o mais regular dos volumes geométricos, a esfera, às mais improváveis possibilidades construtivas, na medida em que os meios que na época eram correntemente usados trabalhavam com arestas e planos. A forma esférica do edifício e a sua porta, que é citação de um templo, assinalam o centro do poder. Contudo, as duas pontes suspensas que se encontram no ângulo de visão sugerem dois eixos que se cruzam no seu interior e que, ao mesmo tempo, sustentam o

[6] Ólio sobre tela, 1959 (h 200 x l 140 cm), Israel Museum, Jerusalém.

[7] Desenho sobre papel, 1785-1789, ed. em gravura por Daniel Ramée (1847). *L'architecture de C. N. Ledoux*. Paris: Lenoir, t. 2, plate 254 (ed. fac simile, Princeton University, 1984). Calvino predispôs um corte do original que exclui elementos de evidente simbologia maçónica, como seja a triangulação no terreno, direccionada para um sol radioso.

ITALO CALVINO

LE CITTÀ INVISIBILI

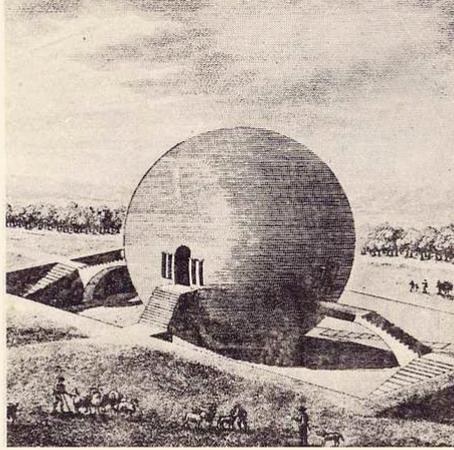


EINAUDI

FIG. 1

Capa de Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972.

Italo Calvino Le città invisibili



Einaudi

FIG. 2

Capa de Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1977.

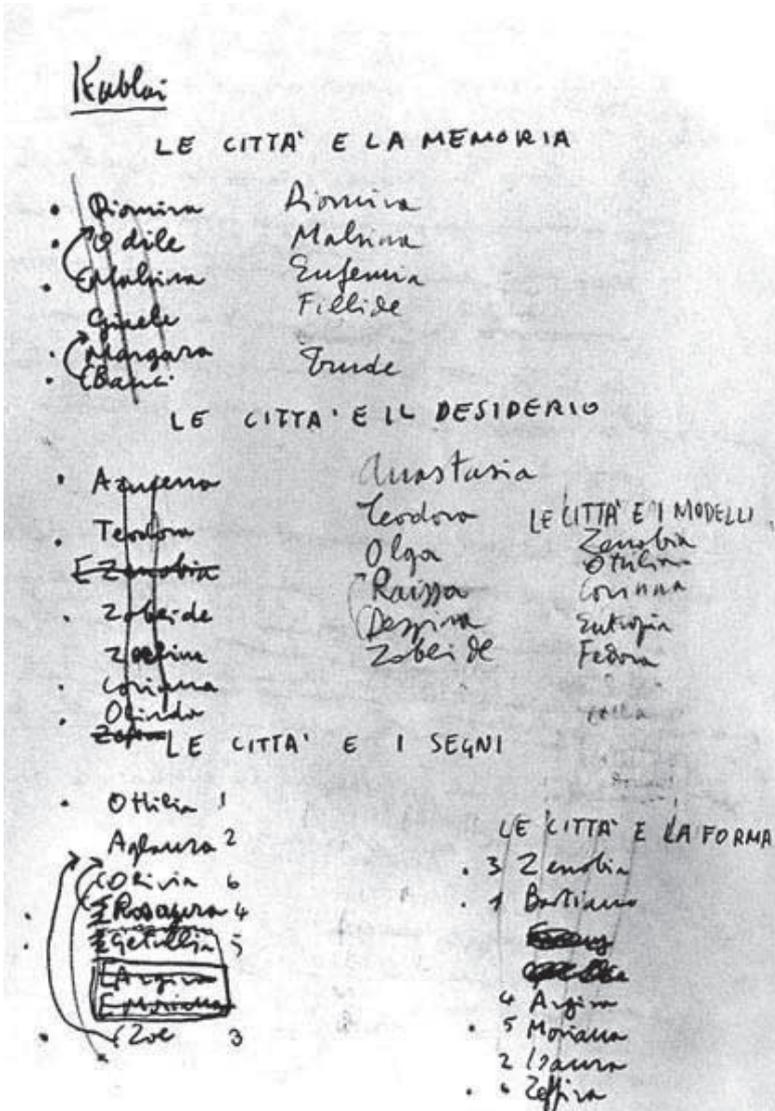


FIG. 3

Esquemas de Italo Calvino para a estruturação de *Le città invisibili*. Manuscrito autógrafo, *Internet Culturale*.

edifício. O mais antigo sinal conhecido para representar uma cidade é uma cruz. Os eixos consagram o encontro da diversidade e também a liberdade de transpor fronteiras nos dois sentidos, de descobrir o novo dentro ou fora dela, de observar, avaliar ou negociar.

De uma forma ou de outra, Calvino põe em evidência as capacidades, que são apanágio do ser humano, de projectar cidades virtuais susceptíveis de ultrapassarem os constrangimentos da ciência e da natureza, embora sem os ignorar. O que daí resulta é uma forte aliança entre o potencial criativo e o potencial cognoscitivo da imaginação. A tensão entre, por um lado, a exactidão e os constrangimentos de uma ordem e, por outro lado, as possibilidades combinatórias de elementos muito precisos, sempre surpreendentes, que dentro dela podem ser exploradas, são os princípios que regem a estrutura de *Le città invisibili*.

O próprio escritor explica a génese do livro, no texto que mais tarde serviu de apresentação à edição de 1993. Durante algum tempo foi registando descrições de animais, personagens históricas, cidades e objectos em folhas soltas que ia arrumando em pastas. Contudo, o maço formado por cidades era aquele cujas proporções mais intensamente cresciam. Começou então a meditar como seria possível fazer dessa pasta um livro.

Daí resultou, numa primeira fase, a ordenação dessas fichas em categorias: «Le città e la memoria», «Le città e il desiderio», «Le città e i segni», «Le città sottili», «Le città e gli scambi», «Le città e gli occhi», «Le città e il nome», «Le città e i morti», «Le città e il cielo». Posteriormente, deu-se conta que, para completar o seu catálogo, era necessário acrescentar duas outras categorias, «Le città continue» e «Le città nascoste», tendo expressamente elaborado a descrição de mais dez cidades para preencher essas casas. Onze tipologias, cada uma das quais é representada por cinco peças, perfaz um total de cinquenta e cinco cidades.

Esta distribuição perfeitamente calibrada tanto se poderá considerar devedora ao apreço pelo rigor taxionómico do observador da natureza, como ao simpatizante do estruturalismo. Contudo, o seu alcance é bastante mais vasto. Para formarem um livro, as cidades careciam de um modelo organizador e Italo Calvino descartou, desde o primeiro momento, o recurso a um enredo narrativo, não obstante sempre tivesse designado *Le città invisibili* como romance.

As descrições são micro-textos a serem articulados num macro-texto orgânico, como num livro de poemas. Uma vinculação à cadeia de determinações entre causa e efeito, própria de uma intriga, não se coadunava com a insuficiência que o escritor reconhecia aos esquemas explicativos da razão. Desse modo, Italo Calvino transpunha para a literatura a perda de confiança nas grandes meta-narrativas totalizantes de cariz histórico ou científico, cujo conteúdo se ia esvaziando ou se ia mesmo revelando falseador. As respostas que avança ao debate acerca do paradigma moderno, em acto há algum tempo, são de ordem literária. Encontram-se alinhadas com alguns marcos miliários da pós-modernidade que haviam de vir à luz nos anos subsequentes — o ensaio que François Lyotard publicará em 1979, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, ou as formas arquitectónicas que, um ano depois, sob o lema *La presenza del passato*, serão expostas na Bienal de Veneza por arquitectos com os quais aliás mantinha elos de proximidade.

No seu espólio conservam-se esquemas que ilustram bem a perseverança com que foi procurando um quadro matemático e uma forma geométrica que lhe correspondesse, susceptíveis de estruturarem as cidades e as categorias em que se inseriam (FIG. 3). O que daí resultou foi a forma de um losango construído por séries numéricas. Considerando que cada uma das onze categorias de cidades é representada cinco vezes, que cada vez que surge é numerada por ordem crescente e que o livro é composto por nove capítulos, daí resulta o seguinte esquema matemático-geométrico:

Cap. I	1
	2-1
	3-2-1
	4-3-2-1
Cap. II	5-4-3-2-1
Cap. III	5-4-3-2-1
Cap. IV	5-4-3-2-1
Cap. V	5-4-3-2-1
Cap. VI	5-4-3-2-1
Cap. VII	5-4-3-2-1
Cap. VIII	5-4-3-2-1
Cap. IX	5-4-3-2
	5-4-3
	5-4
	5

O triângulo superior, formado pelas primeiras quatro linhas, compreende os números das cidades que surgem no primeiro capítulo pela respectiva ordem e que são dez. As sete linhas seguintes compreendem os números das cidades, sempre cinco, pela ordem em que surgem nos sete capítulos subsequentes. Por sua vez, o triângulo inferior, formado pelas últimas quatro linhas, compreende os números das cidades do último capítulo pela respectiva ordem e que são igualmente dez.

Percursos descendentes na vertical com numeração contínua crescente, horizontais com numeração contínua decrescente e oblíquos descendentes que, lidos da esquerda para a direita, repetem o mesmo algarismo e, da direita para a esquerda, alternam séries de números pares e ímpares, travejam a rede assim estruturada. Outras representações gráficas deste mesmo esquema podem ser feitas, as quais não se afastam, em termos gerais, destes princípios ordenadores.

Também o índice do romance tem uma particularidade. Nos outros livros das coleções onde foi editado, costumava figurar no fim. Contudo, Calvino coloca-o no início, deslocando a sua função, de apendicial, para essencial. Cuidadosamente preparado (FIG. 4), esse primeiro texto a ser oferecido aos olhos do leitor oferece-se como uma espécie de guia das cidades através das quais poderá desenhar o seu percurso.

Essa opção organizativa encontra-se estritamente ligada à participação de Italo Calvino no grupo Oulipo durante o período em que viveu em Paris, sem que a tal seja redutível. As experiências desenvolvidas nesse laboratório visavam um cruzamento entre literatura e matemática através da aplicação de esquemas numéricos e seriais à criação literária, num momento em que a informática estava a dar os seus primeiros frutos. O escritor era desafiado a seguir certas regras que tanto podiam explorar uma matriz clássica, no domínio das formas métricas fixas, como regras criadas *ad hoc*. É este o caso do lipograma, em que uma letra é sistematicamente cortada, do tautograma, em que todas as palavras começam pela mesma letra, ou da ante-rima, colocada no início e não no fim do verso. Esses esquemas não eram sentidos como uma mera restrição, mas antes como um jogo que explorava e mostrava as potencialidades de uma literatura sujeita a regras matemáticas. O nome do laboratório exprime bem esse propósito — Ouvroir de la Littérature Potentielle. Os escritores Raymond Queneau e Georges Pérec, bem como o matemático François Le Lionnais contavam-se entre os mais activos membros do grupo e uma das poucas empresas tradutivas de Italo Calvino foi precisamente *Les fleurs bleues*, de Queneau, para italiano.

Apesar disso, Calvino não se limita à experimentação de um mero lance fenoménico ou de uma grelha que valha por si. O beco sem saída a que uma tal opção conduziria é posto em evidência por um dos últimos diálogos entre Kublai Kan e Marco Polo, no oitavo capítulo. O mensageiro do Imperador dispõe as mercadorias sobre os ladrilhos pretos e brancos do pavimento, num reenvio por demais evidente para a imagem do tabuleiro de xadrez, usada por Saussure e pela corrente estruturalista. Kublai Kan reflecte sobre a ordem invisível

que rege as cidades e sobre as regras a que corresponde a sua evolução. Contudo, não consegue encontrar nenhum modelo condizente com essa partida de xadrez. Esforça-se então por se concentrar nos vários estádios do tabuleiro, como formas sucessivas contidas pelo sistema, numa tentativa de abranger a diacronia. O resultado é que o verdadeiro sentido do jogo lhe escapa, pois quando termina sabe perfeitamente se perdeu ou se ganhou, mas não o que perdeu ou o que ganhou. Essa grelha abstracta contém o nada:

A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla... (LE CITTÀ INVISIBILI: 462)

À força de desmaterializar as suas conquistas para as reduzir à essência, Kublai chegara à operação extrema: a conquista definitiva, de que os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a um pedaço de madeira aplainada: o nada...

(AS CIDADE INVISÍVEIS: 132)

Nestas páginas, fica também contida uma advertência ao leitor de *Le città invisibili* relativamente à deriva por esse nada. Há várias instâncias que o corroboram. Por um lado, os constrangimentos implicados pelo esquema combinatório que sustém o romance funcionam como um desafio a enfrentar quer pelo escritor, quer pelo leitor. Por outro lado, o esquema é enquadrado numa moldura que sustenta uma subtilíssima operação de revisitação literária.

As regras que inervam a organização do romance redundam em restrições inapeláveis que no seu avesso deixam porém em aberto inúmeras possibilidades de novas combinações. O esquema pode ser percorrido em vários sentidos, mas para além disso, como o próprio escritor o observou no citado passo do ensaio sobre a «Esattezza», possibilita a construção de percursos de viagem intermitentes ou zigzagueantes entre as várias cidades, livremente desenhados, criando diálogos à distância e associações entre elementos metafóricos com

valências antinómicas ou contíguas. Da mesma feita, os trajectos que assim são delineados assumem a cidade, assintoticamente, como desenho urbano e como forma integradora do relacionamento humano que cimenta o valor da urbanidade. O ludismo reverte pois, para quem explorar os seus caminhos, num capital cognoscitivo e de relação que conjuga exactidão e riqueza simbólica, racionalidade e capacidade de imaginação, projecto individual e projecto cívico, «tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas».

Ao colher no fundo do tempo o primeiro relato de um viajante laico sobre o Oriente, *Il Milione*, para o desdobrar noutro livro, Italo Calvino relança uma projecção que oferece ao ser humano a possibilidade de se pensar como ser imanente e histórico. A dilatação da fantasia do viajante, que aliás encontra sólidos antecedentes na família dos manuscritos franceses, envolve o romance num tom visionário que instiga a confutação de um Imperador sempre relutante em aceitar o definitivo. Bastaria este confronto entre as duas personagens de *Le città invisibili* para mostrar que nenhum sistema é gratuito quando oferece a possibilidade de o pensar.

Para ver uma cidade, não basta ter os olhos abertos, escreve Calvino em 1977, num passo que poderia ser um comentário à invisibilidade que colocou no título do seu romance. Para a compreender, há que fazer tábua rasa de preconceitos de modo a destrinçar, por entre uma grande massa de elementos, o essencial do acidental. São os constrangimentos desse transvase entre forma material e forma mental que permitem atingir a sua estrutura:

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e le capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona.

(SAGGI: 1. 346)

Para ver uma cidade não basta ter os olhos abertos, é preciso antes de mais nada deitar fora tudo o que impedir de vê-la, todas as ideias recebidas, as imagens pré-construídas que continuam a estorvar o campo visual e a capacidade de compreender. Depois tem de se saber simplificar, reduzir ao essencial o enorme número de elementos que a cada segundo a cidade põe diante dos olhos de quem a observa, e ligar os fragmentos esparsos num desenho analítico e ao mesmo tempo unitário, como o esquema de uma máquina, pelo qual se possa compreender como funciona. (PONTO FINAL: 341)

4. A UTOPIA PULVICULAR

A perda de urbanidade, a massificação da cultura, o poder dos média, a degradação do ambiente, o descarte da história, o nivelamento banalizador, o consumismo, os desmandos do neoliberalismo e todos aqueles aspectos negativos da que hoje é correntemente designada como globalização mereceram agudas reflexões a Italo Calvino já no período em que, juntamente com Elio Vittorini, dirigia a revista *Il Menabò* (1959-1967). A crença na literatura como forma empenhada de agir sobre o mundo é uma constante ao longo do seu percurso intelectual. Os seus primeiros contos e o seu primeiro romance, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), integram-se no movimento neo-realista, embora o jovem escritor já então operasse uma deslocação muito sintomática dos padrões do realismo para o campo da fantasia.

O final da década de 1950 e o início da seguinte foram, para a Itália, um período de grandes transformações e de vivos entusiasmos. Depois de mais de duas décadas de fascismo, a Itália tornava-se um dos países mais industrializados da Europa e uma das maiores potências económicas do mundo. Os resultados do plano Marshall, aplicado a partir de 1947, foram um factor não secundário da assinatura, sob a égide de Alcide De Gasperi, em Roma, no ano de 1957, dos tratados que lançaram as bases da Comunidade Europeia.

A irrupção dos novos modelos de planificação industrial, agrícola e urbana foi acompanhada pela eclosão de alguns dos movimentos de neo-vanguarda mais arrojados da Europa. O neo-experimentalismo literário, a arte programada, o neodadaísmo, a pop art, a arte povera, o conceptualismo e a nova música modificaram profundamente o tecido cultural italiano, tirando partido da tensão formal, muitas vezes com recurso aos avanços técnicos contemporâneos.

Contudo, os sinais do reverso desse *boom* não tardaram a fazer-se sentir, coagulados nas contestações de 1968 e na radicalização de posições das décadas seguintes, os anos de chumbo. Foram acompanhados por movimentos de contracultura fortíssimos, desenvolvidos em direcções tão diversificadas que os estilhaços que lançaram não raro se despenharam sobre o seu próprio campo de actuação.

Em 1968 Italo Calvino encontrava-se a viver em Paris, mas não participou nas barricadas. O empenhamento era, para o escritor, um projecto actuante e infiltrado no tempo, resultante de uma interrogação aprofundada e inclusiva que envolvia todas as instâncias em jogo. Essa atitude dialogante será um dos factores que confere maior acuidade às suas posições, no umbral do questionamento entre moderno e pós-moderno.

Símbolo muito significativo do presente, *Le città invisibili* carregam os sintomas de todas essas conturbações em acto, embora haja duas categorias de cidades que de forma mais incisiva lhes respondem, «Le città continue» e «Le città nascoste». Trata-se das duas tipologias que, como acima se notou, o escritor sentiu necessidade de acrescentar ao seu esquema compositivo, quando a obra se encontrava numa fase adiantada de elaboração.

À medida que o romance avança, depois de uma categoria de cidades atingir a sua quinta representação, em seu lugar é introduzida uma nova tipologia. «Le città continue» e «Le città nascoste» adensam-se no extremo inferior do losango desenhado pelo esquema do livro e, além disso, encontram-se ligadas por um percurso que estabelece entre elas relações intrínsecas de complementaridade.

Apesar de nenhuma das cidades descritas ser impermeável à indiferenciação e à desordem que afectam e ameaçam a vida gregária, «Le città continue» expõem, muito particularmente, a degradação da megalópolis indistinta. Na apresentação do seu romance Italo Calvino destaca-as explicitamente, mostrando a sua preocupação pela destruição do ambiente em nome de grandes sistemas tecnológicos afinal falíveis, o que o leva a considerar a escala desmesurada da cidade como cara e coroa de duas crises, crise da megalópolis e crise da natureza («Presentazione»: IX). Com efeito, em «Le città continue» concentram-se alguns dos símbolos mais inquietantes da perda de referências antropológicas.

Leonia («Le città continue. 1») é uma cidade imaculada, onde só há o mais moderno, e cuja opulência fica patente em tudo o que os seus habitantes diariamente deitam fora, para adquirirem coisas ainda mais actuais. À sua volta estende-se um anel de lixo que, juntando-se

aos de outras cidades, forma um aterro contínuo, no qual irrompem crateras em constante ebulição que são as próprias cidades. A todo o momento são ameaçadas pelas avalanches de lixo do seu passado.

Trude («Le città continue. 2») assemelha-se a tantas outras cidades, com o mesmo aeroporto, os mesmos subúrbios, as mesmas mercadorias, e onde até as conversas se repetem. O viajante que não mostrar interesse por Trude poderá trocá-la por outra cidade, que será porém igual.

Procopia («Le città continue. 3») aumenta a sua população a um ritmo acelerado, conforme o viajante o vai verificando nas estadias que todos os anos faz nessa cidade. O vale, o milheiral, a colina e o céu vão deixando de se ver, cobertos por rostos calmos e sorridentes, todos iguais. O quarto de hotel onde o viajante fica alojado é sempre o mesmo, mas também esse espaço se vai enchendo de hóspedes, aliás todos eles muito cordatos, a ponto de não se poder movimentar.

Cecilia («Le città continue. 4») é uma cidade-parábola que Marco Polo descreve a Kublai Kan, para satisfazer o seu desejo de saber o que há entre as cidades. Aí conheceu, em tempos transactos, um pastor em transumância a quem ensinou o nome da cidade, pois ele só conhecia o nome dos pastos que ficavam entre as cidades. Passado tempo, perdeu-se ele próprio numa malha onde tudo era igual. Foi o mesmo pastor, acompanhado por umas poucas cabras raquíticas, a explicar-lhe que aquela era Cecilia, a cidade que mistura todas as cidades e donde não se consegue sair.

Pentesilea («Le città continue. 5») é anunciada pela negativa: não se ergue no meio da planície, nem tem uma porta que assinale a sua entrada, nem é dado ao viajante saber se está dentro ou fora dela. Há quem nela durma e quem nela trabalhe, mas não há quem nela viva. Também não se consegue perceber se tem um passado ou se é periferia de si mesma.

«Le città continue» encarnam os aspectos mais negativos da suburbanidade que invadiu a sociedade pós-moderna, com a acumulação contínua de imundices materiais e mentais que satisfaz necessidades impostas pelo consumo, a massificação niveladora de lugares e de formas de comunicação, a contiguidade desqualificada e acrítica entre

espaços densificados e vazios e uma indiferenciação que converte as cidades numa grande periferia desprovida de centro. E, contudo, isso não impediu Italo Calvino de considerar *Le città invisibili* «qualcosa come l'ultimo poema d'amore alla città» («Presentazione»: IX; «qualquer coisa como o último poema de amor à cidade»). É a salvaguarda da cidade a ditar-lhe esse poema de amor, como tal último.

Incansável viajante, também ele, era um bom conhecedor de todo o tipo de cidades. Com uma bolsa da Ford Foundation, passou seis meses nos Estados Unidos entre Novembro de 1959 e Maio do ano seguinte. Admirava Chicago e Nova Iorque, que para si eram verdadeiras cidades. Apreciou a beleza de São Francisco, porém com uma certa desilusão, por não lhe oferecer nada para descobrir. Já a escala de Los Angeles o levava a considerá-la invivível. Nos relatos de viagem conta que mudou de hotel várias vezes para se tentar aproximar do centro, porém sem sucesso. Apenas variava o exílio, num espaço desmesurado e desorgânico onde era difícil comunicar e tudo se tornava provincianismo (SAGGI: 2. 2508-2510; UM OTIMISTA: 126-127). Em 1976 tem a mesma ideia ao percorrer o trajecto entre Quioto e Osaka (SAGGI: 1. 565-572).

Conhecer as cidades implicava, para Italo Calvino, uma aguda compreensão das questões, colocadas pela escala urbana, que no período em que preparava *Le città invisibili* estavam na ordem do dia. O país que reconstruía o seu tecido edificado a partir dos escombros da segunda guerra era um pólo dinâmico e avançado dos novos programas de construção social e de todo o debate teórico que levou à revisão do movimento moderno. A eficácia dessas operações de alojamento encontrava no programa do Tiburtino, em Roma, e de Gallarate, em Milão, dois laboratórios privilegiados. Simultaneamente, no quadro do debate internacional gerado em torno da teoria da cidade, a designada *tendenza* liderava a revisão do movimento moderno, tendo por figuras de proa Carlo Aymonino e Aldo Rossi, que foi um dos projectistas de Gallarate.

Deve-se a este último o ensaio que em 1966 vem mostrar de que modo a cidade é um conjunto orgânico de elementos racionalmente estruturados, *L'architettura della città*. A concepção de Rossi assinala uma viragem de página da teoria urbana e Italo Calvino encontra-se

indubitavelmente alinhado pela *tendenza*, ao referir-se à cidade como «un disegno analitico e insieme unitario». Desenvolvendo a sua teoria, o arquitecto de Gallarate publicará em 1981 a *Autobiografia scientifica*, cujas páginas consagram uma mais íntima fusão do normativismo estruturalista com a história e o lugar. Por essa via, mostra também como a imaginação se pode moldar às combinações possíveis e identitárias que constroem a cidade e a cidadania. Nesse sentido, foi ele um atento leitor de Italo Calvino.

No atlas que Kublai Kan possui e em que todas as cidades do seu império e dos reinos vizinhos estão regularmente desenhadas, há uma parte de sombra em que acaba e começa aquilo que cidade não é, se a cidade é uma forma orgânica:

Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma. (LE CITTÀ INVISIBILI: 476)

Onde as formas esgotam as suas variações e se desfazem, começa o fim das cidades. Nas últimas cartas do atlas diluam-se reticulados sem princípio nem fim, cidades em forma de Los Angeles, em forma de Kyoto-Osaka, sem forma. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 147)

Apesar disso, Leônia, Trude, Procopia, Cecília e Pentésilea, e as Los Angeles e as Quioto-Osaca não deixam de fazer parte de *Le città invisibili*, em nome de uma literatura que não ilude um princípio de realidade nem os grandes problemas que a contemporaneidade enfrenta. A cidade é um símbolo e um símbolo é dotado da plurivalência que requer a interpretação.

O célebre ensaio «La sfida al labirinto», publicado nas páginas de *Il Menabò* em 1962 e coligido em 1980 na recolha *Una pietra sopra*, expõe o entendimento da pós-modernidade como empenho cívico apostado em traçar uma síntese dos complexos problemas deixados em aberto pelo moderno (SAGGI: 1. 105-123; PONTO FINAL: 109-126). Para Italo Calvino, a diversidade, a complicação e o misto felicidade-infelicidade

da cultura de massas, se sob uma perspectiva estritamente atomizada não ultrapassam a contingência, em termos de futuro constituem o campo donde hão-de emergir novos valores. A saída do labirinto requer a indagação de pistas e escolhas, passando a excluídos aqueles que se conformam com o seu jogo ou que ignoram os seus desafios.

Essa tomada de posição, que na altura suscitou vivas reacções, lança uma espécie de programa ao qual se irá entregar. *Le città invisibili*, juntamente com a série de escritos sobre Charles Fourier na qual trata o tema da utopia, escrita pelos mesmos anos e também compilada em *Una pietra sopra* (SAGGI: 1. 274-314; PONTO FINAL: 273-310), podem ser lidos como expansão dessa ideia.

Os ensaios que dedica a Fourier permitem conhecer directamente a forma como concebia a utopia. Acreditando sem reservas no seu papel libertador, como oportunidade de alternativa ao presente, só entende o apregoado fim das utopias como efeito de totalitarismos que cerceiam a capacidade de pensar e de imaginar, ou seja, o humano. Em seu entender, o fulcro da questão reside no seu enraizamento no tempo, o que faz com que, ao longo dos séculos, tenham vindo a ser concebidos vários tipos de utopia. Os grandes sistemas orgânicos pertencem ao passado, não tendo cabimento nos não-lugares da contemporaneidade. Deixam espaço, porém, a outras idealizações de campos de energia utópica. Aliás, o interesse e o fascínio que sente pela cidade de Fourier não o impede de observar que a ambicionada libertação do humano e das suas paixões redundava afinal numa forma de organização de tal modo calculada e dirigida que deixa pouco espaço para a espontaneidade. Em seu entender, a utopia contemporânea tem de ir para além quer do racionalismo da utopia iluminista, que estabelece à partida um sistema de predisposições, quer da indeterminação da utopia marxista, que pressupõe a exploração como consolação para uma desagregação da sociedade capitalista sempre a fazer, quer da negatividade dos bátratos infernais e do totalitarismo tecnológico.

À luz do activismo voluntarista do artigo de 1962, «La sfida del labirinto», as respostas que a utopia dá aos problemas do presente não podem deixar de decorrer da indagação e do potenciamento desse próprio presente, por mais fragmentado e dissoluto que ele seja, na

sua diversidade. Partículas mínimas à deriva, tão infinitésimas como gotas gasosas — é nelas que se aloja essa fecunda e portentosa capacidade, apanágio do ser humano, de ver e construir o invisível, a utopia pulviscular:

Certo ultimamente anche il mio bisogno di rappresentazione sensoriale della società futura è scemato. Non per vitalistica rivendicazione dell'imprevedibile, né per cinica rassegnazione al peggio, o perché abbia riconosciuto la superiorità dell'astrazione filosofica nell'indicarmi l'auspicabile, ma forse solo perché il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa. (SAGGI: 1. 314)

É certo que ultimamente a minha necessidade de representação sensorial da sociedade futura também se reduziu. Não por vitalística reivindicação do imprevisível, nem por cínica resignação ao pior, ou porque tenha reconhecido a superioridade da abstracção filosófica para me indicar o desejável, mas talvez só porque o melhor que eu espero ainda é outro, e tem de se procurar nas pregas, nas vertentes em sombra, no grande número de efeitos involuntários que o sistema mais calculado traz consigo sem saber que talvez mais do que noutro lugar esteja aí a sua verdade. Hoje a utopia que procuro não é mais sólida do que é gasosa: é uma utopia pulverizada, corpuscular, suspensa. (PONTO FINAL: 310)

Assim termina o ensaio de 1973 que depois veio a intitular «Per Fourier 3. Commiato. L'utopia pulviscolare» / «Sobre Fourier 3. Despedida. A utopia pulviscular». A negação de uma necessidade pré-determinada tem por contraponto o privilégio dos espaços fluidos e abertos que deixam terreno livre à interpretação e margem à criatividade. Nesse mesmo ensaio, Italo Calvino compara a utopia pulviscular a uma cidade, uma cidade que não pode ser fundada por nós, mas se funda

ela mesma dentro de nós, na nossa capacidade de a imaginar e de a pensar, e que dessa feita nos habita, entre encontros e desencontros.

Infiltradas pelo pulvísculo, as várias cidades do romance não são, no seu conjunto, nem absolutamente perfeitas, nem absolutamente infernais. Mostra-o explicitamente a outra categoria que Calvino acrescentou ao seu romance numa fase adiantada de elaboração, «Le città nascoste». Todas elas evidenciam uma pluralência que, inerente ao simbolismo da cidade, é feita das partículas gasosas da utopia pulviscular.

Olinda é uma cidade em círculos que se compreendem mutuamente (LE CITTÀ INVISIBILI: 464; AS CIDADES INVISÍVEIS: 138). Em Raissa alternam-se a cidade feliz e a cidade infeliz (LE CITTÀ INVISIBILI: 483; AS CIDADES INVISÍVEIS: 155-156). Marozia é a cidade do rato e da andorinha que se liberta dele (LE CITTÀ INVISIBILI: 489-490; AS CIDADES INVISÍVEIS: 161-162). Teodora é devassada por uma fauna, perigosa para o ser humano, cuja exterminação leva a que do letargo da biblioteca despertem grifos, quimeras e dragões (LE CITTÀ INVISIBILI: 493-494; AS CIDADES INVISÍVEIS: 165-166).

«Le città nascoste» são aquelas onde a crítica especializada mais insistentemente tem captado o sentido profundo do livro. A última cidade descrita, a «città nascosta» de Berenice, encerra uma espécie de sùmula das questões da justiça e da injustiça que fazem a urbanidade (LE CITTÀ INVISIBILI: 495-496; AS CIDADES INVISÍVEIS: 167-168). Berenice é a cidade justa e injusta, numa vertigem de sobreposições e implicações em cadeia. Mas o que Marco Polo quer que Kublai Kan perceba perfeitamente é que todas as Berenices futuras estão presentes, em gérmen, na Berenice de hoje, o que é uma forma de a entregar e de entregar a sua história a quem a habita:

Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. Ma la cosa di cui volevo avvertirti è un'altra: che tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili. (LE CITTÀ INVISIBILI: 496)

Da minha conversa retirarás a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas a coisa de que pretendia avisar-te é outra: que todas as Berenices futuras já estão presentes neste instante, envolvidas uma dentro da outra, apertadas empilhadas inextricáveis.

(AS CIDADES INVISÍVEIS: 168)

Se o bem e o mal não são absolutos, existindo pois no espaço e no tempo, essa dualidade vale como possibilidade. A cidade é o lugar onde o global pode não anular o local e onde o ultraje da dignidade pode não impedir a defesa dos desprotegidos. A multiplicidade dessa rede possibilita uma utopia que só pode ser pulvercular.

No último diálogo do livro, Kublai Kan contempla um grande atlas que contém cidades prometidas que existem no pensamento, mas ainda não foram descobertas ou fundadas. Têm nomes lendários ou que saem das páginas de utopias literárias: Nuova Atlantide, Utopia, Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria. Depois de percorrer cinquenta e cinco cidades, tantas quantas as da *Utopia* de Thomas More, *Le città invisibili* conduzem até à cidade futura:

[C]ercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (LE CITTÀ INVISIBILI: 498)

[Procurar] e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar. (AS CIDADES INVISÍVEIS: 170)

Numa época de crise da cidade e da cidadania que põe em perigo a distinção entre urbano e suburbano, Italo Calvino escreve qualquer coisa como o último poema de amor à cidade.

BIBLIOGRAFIA

1. ITALO CALVINO

CALVINO, ITALO (1992). *Romanzi e racconti*. Ed. Claudio Milanini; Mario Barengi; Bruno Falchetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 2 vols.

CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*. Ed. Mario Barengi. Milano: Arnoldo Mondadori, 2 vols.

LE CITTÀ INVISIBILI = CALVINO, ITALO (1992). *Romanzi e racconti*: 2. 357-498.

UNA PIETRA SOPRA = CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*: 1. 5-405.

LEZIONI AMERICANE = CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*: 1. 627-753.

CORRISPONDENZE DAGLI STATI UNITI = CALVINO, ITALO (1995). *Saggi. 1945-1985*: 1. 2497-2679.

«PRESENTAZIONE» = CALVINO, ITALO (1993). «Presentazione». In Italo Calvino, *Le città invisibili* (v-xi). Milano: Mondadori.

INTERNET CULTURALE. *Cataloghi e Collezioni digitali delle Biblioteche Italiane*.
http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_208.html (consultado a 30-01-2018).

AS CIDADES INVISÍVEIS = CALVINO, ITALO (2015). *As cidades invisíveis*. Trad. José Colaço Barreiros. Alfragide: Leya.

PONTO FINAL = CALVINO, ITALO (2003). *Ponto final. Escritos sobre literatura e sociedade*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

SEIS PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÉNIO = CALVINO, ITALO (1990). *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*. Inclui o texto inédito Começar e acabar. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

UM OTIMISTA = CALVINO, ITALO (2016). *Um otimista na América. 1959-1960*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: D. Quixote.

2. ENSAIOS

BARENGHI, MARIO (2009). *Italo Calvino*. Bologna: Il Mulino.

BELPOLITI, MARCO (1996). *L'occhio di Calvino*. Torino: Einaudi.

FIGUEIRA, JORGE (2017). Fragmentos rossianos na arquitectura portuguesa. *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 12, 35-47.

JÚDICE, NUNO (2015). O construtor de cidades. In Italo Calvino, *As cidades invisíveis* (11-15). Alfragide: Leya.

LAVAGETTO, MARIO (2001). *Dovuto a Calvino*. Torino: Bollati Boringhieri.

MCLAUGHLIN, MARTIN L. (1998). *Italo Calvino*. Edinburg: Edinburg University Press.

MENGALDO, PIER VINCENZO (1991). Aspetti della lingua di Calvino. In Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie* (227-291). Torino: Einaudi [1988].

PASOLINI, PIER PAOLO (1999). *Empirismo eretico*. In Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Ed. Walter Siti; Silvia De Laude; Cesare Segre; Nico Naldini. Milano: Arnaldo Mondadori, 2 vols.

PASOLINI, PIER PAOLO (1982). *Empirismo hereje [herege]*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim.

PUREZA, JOSÉ MANUEL (2003). Os muitos dialectos da emancipação. In Rita Marnoto (Ed.), *Leonardo express* (57-59). Coimbra: Instituto de Estudos Italianos da FLUC, Edarq.

YÉLANOS MARTÍNEZ, MARÍA ANTONIA (2017). O fim da guerra e a génese das novas vanguardas italianas dos anos de 1960. In Rita Marnoto (Ed.), *Vanguardas* (195-206). Coimbra: CAUC.

[S. N.] (1996). *Italo Calvino. Um roteiro*. Lisboa: Teorema.

AUTORES

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO é Professor Associado (aposentado) do Colégio das Artes e da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorado em Literatura Inglesa, com História e Estética do Cinema criou a área de Estudos Fílmicos na UC em 1986. Ocupou os cargos de Pró-Reitor da Cultura, Director do Colégio das Artes e do Teatro Académico de Gil Vicente, Presidente de Coimbra Capital Nacional da Cultura e da Associação Portuguesa de Programadores Culturais.

NICOLE BRENEZ é Professora de Cinema na Universidade de Paris 3, dedicando-se, em particular, ao cinema de vanguarda. As suas pesquisas privilegiam John Cassavetes, Abel Ferrara, Jean-Luc Godard ou Philippe Grandrieux. Dedicou vários estudos à análise fílmica, criando uma metodologia e um vocabulário que são hoje largamente utilizados pela crítica de cinema.

PENELOPE CURTIS doutorou-se na Universidade de Oxford com a tese *Sculpture after Rodin*, foi Directora do Henry Moore Institute de Leeds, da Tate Britain de Londres e, entre 2015 e 2018, do Museu Gulbenkian de Lisboa. Faz parte do júri do Turner Prize desde 2010.

JAMES ELKINS é historiador e crítico de arte. Responsável pela cátedra de História da Arte, Teoria e Crítica do Art Institute of Chicago. Membro do Conselho Consultivo do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

LUÍS QUINTAIS nasceu em 1968. Poeta, ensaísta e antropólogo, é Professor da Universidade de Coimbra. Publicou treze livros de poesia. Foi distinguido com os prémios Aula de Poesia de Barcelona, PEN Clube Português, Prémio Fundação Luís Miguel Nava, Prémio Fundação Inês de Castro, Prémio António Ramos Rosa e Prémio Associação Portuguesa de Escritores.

ISABEL CARLOS é licenciada em Filosofia pela Universidade de Coimbra e mestre em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Performance ou a arte num lugar incómodo* (1993). Crítica de arte desde 1991. Assessora e organizadora de inúmeras exposições, entre 2009 e 2015 foi directora do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

BRUCE GILCHRIST E JO JOELSON criaram na cidade de Londres, em 2000, o projecto London Fileldworks que se propõe promover uma prática artística interdisciplinar, através da colaboração criativa. Valorizando a ecologia como rede em que sociedade, natureza e tecnologia se intersectam, trabalham no campo societário, da instalação, da escultura, da arquitectura, do vídeo e da escrita.

RITA MARNOTO é Professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. No Colégio das Artes coordenou, entre 2011 e 2017, o Seminário de Arte Contemporânea I do doutoramento em Arte Contemporânea e os Seminários de Escrita I e II do mestrado em Crítica de Arte e de Arquitectura.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

RITA MARNOTO

5

E SE UM LIVRO, DE REPENTE, ME ENSINASSE A LÊ-LO?

ULYSSES, DE JAMES JOYCE

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO

7

INITIATIVES PLASTIQUES DANS LES FORMES DOCUMENTAIRES

FILMIQUES CONTEMPORAINES

NICOLE BRENEZ

27

THE INNER EYE. JOURNEYS AROUND THE MUSEUM

PENELOPE CURTIS

43

A MELANCOLIA DO MESTRE DAS CORRESPONDÊNCIAS.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS, HOJE

LUÍS QUINTAIS

53

DA CURADORIA PARA O CURACIONISMO

ISABEL CARLOS

67

THE IDEA OF EXEMPLARY WRITING IN ART HISTORY

JAMES ELKINS

75

ÍNDICE

LONDON FIELDWORKS. POLARIA FIELDWORK AND INSTALLATION

JO JOELSON, BRUCE GILCHRIST

81

QUALQUER COISA COMO O ÚLTIMO POEMA DE AMOR À CIDADE

RITA MARNOTO

91

AUTORES

129

VOLUME 1
ARTE E UNIVERSIDADE

VOLUME 2
VANGUARDAS

VOLUME 3
UT PICTURA POESIS