



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA



Cláudia Sofia Braz de Brito Ferreira

O ROSTO DAS HORAS
DO FEMININO E DO MASCULINO, COM A ARTE

Tese no âmbito do doutoramento em Estudos Contemporâneos
orientada pelo Professor Doutor António Pedro Couto da Rocha Pita e
pela Professora Doutora Isabel Margarida Ribeiro Nogueira e
apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da
Universidade de Coimbra.

Agosto de 2018

Cláudia Ferreira

O ROSTO DAS HORAS
DO FEMININO E DO MASCULINO, COM A ARTE.

Agosto de 2018



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Agradeço aos meus orientadores, Professor Doutor António Pedro Pita e Professora Doutora Isabel Nogueira: pelo acolhimento e pela confiança.

Agradeço às Amizades sólidas.

Agradeço ao Deus de que fala Cristina Campo: aquele que protege das más leituras.

Agradeço à minha Madrinha: porque é uma fada.

Agradeço à minha Família: à Mãe, às Irmãs, ao Cunhado, ao Pai que já partiu.

Agradeço ao Avô que me deu a “mão” há 25 anos numa circunstância especial e ao Avô que amou a Avó com uma dedicação tocante.

Agradeço a três mulheres essenciais na minha vida, que já não estão cá, mas vivem no meu coração: Avó Maria, “Madrinha” Salete e D. Maria de Lurdes.

Agradeço a Ti.

A investigação que agora se apresenta faz recair sobre a diferença sexual, tal como o afirma Luce Irigaray, uma das grandes questões filosóficas, se não mesmo “a” questão, do nosso tempo: aquela que, a ser bem pensada, pode conduzir a um verdadeiro movimento de “salvação”. Devedora do gesto de Aby Warburg, que compôs um atlas visual com o intuito de apresentar ao “bom europeu” o remédio para uma dissociação psíquica evidente, inverte, todavia, a sua “história de fantasmas para adultos”, e delinea um “conto de fadas para adultos” de natureza analítico-visual, numa *época* que tudo parece saber, mas que em nada acontece parecer acreditar. Elegem-se, portanto, cinco obras de arte de cuja análise avultam problemas fulcrais e que, simultaneamente, enunciam uma visualidade essencial.

Parte-se, entretanto, da enunciação de um horizonte em que se inscrevem o masculino, o feminino e o feminismo, pretendendo-se adentrar a contemporaneidade através de um ponto de vista feminino, que se confunde com o próprio feminismo, mas de natureza menor. Ou seja, perfila-se à partida uma polaridade essencial entre igualdade e diferença, situando-se a segunda numa incomodidade indelével que recai sobre o “interior”.

Na segunda parte desta investigação interrogamo-nos sobre o que pode a arte. Trata-se de estabelecer as bases, inicialmente, de um protocolo de análise específico que assume a mudança paradigmática proporcionada pela arte moderna, também esta sintomaticamente relacionada com a intensificação do “interior”, o que nos exorta a adoptar o ponto de vista da concavidade. Este levar-nos-á à fixação de duas entidades, tanto analíticas como elementos de condensação do que significa a aproximação às obras de arte: *arquitectura interior e recursos operativos*.

Na terceira parte apresentamos as construções filosóficas e de reflexão histórica proporcionadas por cada obra de arte eleita: *O Pequeno Mundo*, de Jorge Molder; *Mulher-Terra-Viva*, de Clara Menéres; *Tela Habitada*, de Helena Almeida; *Tranquila ferida do sim, faca do não*, de Rui Chafes; *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo*, de Lourdes Castro. Assim, e partindo-se de um cenário interior, extravasam-se os sintomas da época num diagnóstico traçado para a contemporaneidade. A seguir enceta-se um caminho que visa descortinar progressivamente a possibilidade de uma verdadeira intimidade.

Na quarta, e última parte, vertem-se, como se se desdobrassem, as essenciais consequências das construções e reflexão da parte imediatamente anterior e apresenta-se o rosto das horas, ou seja, a impressão derradeira para o infinito, que corresponde ao rosto, e para a actualidade entendida enquanto presença, às quais correspondem as horas.

Palavras-chave: história; arte; filosofia; masculino; feminino.

The investigation that shall be presented here will concern sexual difference, which, as Luce Irigaray affirms, is one of the great philosophical concerns, if not, *the* philosophical concern of our time, and which, if carefully thought through, shall lead to a true movement of “redemption”. Owing much to Aby Warburg, who put together a visual atlas that sought to present to “good Europeans” the remedy for an evident psychic dissociation, it nonetheless turns her “ghost story for adults” on its head, bringing together instead a “fairy tale for adults” of an analytical and visual nature, during an era in which everything seems to be known but nothing seems to be believed. As such, five artworks that bring to light core issues via means of their analysis, while simultaneously expressing a marked visuality, have been chosen.

Before that, the scope of which the masculine, the feminine and feminism are a part, shall be defined, as a means to delve into contemporaneity through a feminine point of view, often confused with feminism, though of a minor nature. That is to say, the essential polar nature between equality and difference shall be initially defined, the latter inscribing itself into an undeniable uneasiness that may be attributed to that which is of an “interior” nature.

In the second part of this investigation we shall question that which art is capable of, initially establishing the groundwork for a specific analysis protocol that takes into consideration the paradigm shift brought forth by modern art, also symptomatically connected to the intensification of interiority, leading us to adopt a point of view of concavity. This will then lead us to the establishment of two entities that function as elements of both analysis and condensation of what it means to approach works of art: *internal architecture* and *operative resources*.

In the third part we shall present the philosophical constructs and historical reflections generated by each artwork that has been chosen: Jorge Molder’s *O Pequeno Mundo*; Clara Méneres’s *Mulher-Terra-Viva*; Helena Almeida’s *Tela Habitada*; Rui Chafes’ *Tranquila ferida do sim, faca do não* and Lourdes Castro’s *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo*. In this manner, setting off from an internal perspective, the symptoms of an era, via means of a diagnosis that is outlined for contemporaneity, become evident. Thereafter, a path that seeks to progressively unveil the possibility of true intimacy shall be taken.

In the fourth and last part, the essential consequences of the constructs and reflections presented in the part that immediately precedes it are unfolded, and the face of time is presented, which is to say, the ultimate mark left for infinity that is the face, and contemporaneity understood as a presence, corresponding to time.

Keywords: History; Art; Philosophy; Feminine; Masculine.

«A teimosia, inexausta lição dos contos de fadas, é assim a vitória sobre a lei da necessidade, a passagem constante a uma nova ordem de relações e absolutamente nada mais, porque absolutamente nada mais há a aprender nesta terra. [...] Um ganha porque numa terra de crédulos e intriguistas foi desconfiado e discreto, o outro porque se entregou infantilmente ao primeiro que apareceu ou inclusivamente a um bando de malfeitores. [...] Mas maturidade não é persuasão, e é ainda menos fulgurância intelectual. É um precipitar imprevisto, direi mesmo biológico: um ponto que tem de ser tocado por todos os órgãos juntos para que a verdade possa tornar-se natureza. Como acordar de manhã e saber uma língua nova: os sinais, vistos e revistos, transformam-se em palavras. [...] Apesar de tudo amo a minha época porque é a época em que falta tudo e, exactamente por isso, talvez seja o verdadeiro tempo do conto de fadas. E é claro que não entendo com isto a era dos tapetes voadores e dos espelhos mágicos, que o homem destruiu para sempre no acto de fabricá-los, mas sim a época da beleza em fuga, da graça e do mistério prestes a desaparecer, como as aparições e os sinais arcanos dos contos de fadas: tudo aquilo a que certos homens nunca renunciam, que quanto mais os apaixona mais parece perdido e esquecido. Tudo o que se vai procurar bem longe, mesmo com risco de vida, como a rosa de Belinda em pleno inverno. Tudo o que sempre se oculta sob peles cada vez mais impenetráveis, no fundo de cada vez mais horrendos labirintos.»

Cristina Campo, *Os Imperdoáveis*

ii.....	Agradecimentos
iii.....	Resumo
v.....	Abstract
9.....	Introdução
15.....	1 – Estilizações da época
31.....	2 – O que pode a arte?
32.....	2.1. Da necessidade de estabelecer um protocolo de análise
41.....	2.2. Arquitectura interior e recursos operativos
50.....	2.3. O <i>corpus</i> imagético
55.....	3 – Construções
56.....	3.1. <i>O Pequeno Mundo</i> (2000): sintomas da época
75.....	Figura
100.....	3.2. <i>Mulher-Terra-Viva</i> (1977): da(s) natureza(s)
121.....	Figura
123.....	3.3. <i>Tela Habitada</i> (1976): o corpo
144.....	Figura
146.....	3.4. <i>Tranquila ferida do sim, faca do não</i> (2013): o sujeito
160.....	Figura
162.....	3.5. <i>Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo</i> (1964): a casa
178.....	Figura
180.....	4 – O Rosto das Horas – Pré-conclusões
181.....	4.1. O Mesmo [espaço]: antes o mínimo
187.....	4.2. A Ferida [tempo]: a experiência pré-filosófica
193.....	4.3. O Olhar [arte]: a fenda libidinal
200.....	4.4. A Música: o abraço
206.....	4.5. A Morada: a festa
212.....	Conclusões
219.....	Bibliografia

0.1 Um conto de fadas para adultos

Selar, em epígrafe e epílogo, esta investigação com uma alusão a contos de fadas poderá parecer extravagante. Para lá da extravagância, talvez surja mesmo a dúvida quanto à seriedade dos nossos propósitos, precisamente no momento em que se apresenta ela própria como um conto de fadas. Com efeito, das duas uma: ou infantilizamos os adultos, ou afastamo-nos perigosamente da realidade; tanto uma asserção como outra se afiguram reprováveis, à luz da nossa contemporaneidade. Ou seja, pela primeira parece que desdenhamos do jogo da seriedade; pela segunda colocamo-nos do lado de fora do confirmável, sendo-o exemplarmente pela ciência. Contra nós temos ainda a “desconstrução” de todos os lugares-comuns da identidade feminina tal como nos foi historicamente legada, tendencialmente associados a entidades amorfas. Ora, que maior símbolo de inércia pode encontrar-se para além do daquela princesa que dorme profundamente para vir a ser um dia despertada? Nestes tempos, em que se desconfia da palavra para reivindicar a acção, será prudente aceitar o profundo sono de uma “princesa”? Já os “príncipes” foram bem dissecados pela psicologia.

Todavia, é assim mesmo que começamos e terminamos, convocando alguém em defesa da ex-cêntrica posição: Aby Warburg, com a sua ciência sem nome. Alertamos: não pretendemos replicar *Mnemosyne*, como acabou por chamar ao seu ambicioso e labiríntico projecto; mas sim reavivar o seu especialíssimo gesto. Esclarecemos, seguindo Giorgio Agamben. Warburg definiu uma vez *Mnemosyne* como uma «história de fantasmas para adultos. [Como se fosse] um atlas mnemotécnico-iniciático da cultura ocidental, que permitiria ao “bom europeu” (como ele gostava de dizer servindo-se das palavras de Nietzsche), olhando-o, tomar consciência do carácter problemático da sua tradição cultural e talvez conseguir, desse modo, curar a sua “esquizofrenia” e “auto-educar-se”»¹. Ao invés de tomarmos o projecto de Aby Warburg enquanto via programática para a História da Arte, pois, tal como Agamben reitera, ele perfila, embora “ciência sem nome”, uma «antropologia da cultura ocidental» em que filologia, etnologia, história, biologia convergem para uma «iconologia do intervalo»²; retomamos a sua intenção, com uma diferença.

¹ AGAMBEN, Giorgio — *A Potência do Pensamento. Ensaios e Conferências*. Lisboa: Relógio D' Água, 2013, p.123.

² *Ibidem*, p. 129.

Assim, em lugar de uma “história de fantasmas para adultos”, aliás, também todos os fantasmas que Descartes soube guardar na caixinha da(s) máquina(s) a que deu a corda para vários séculos; entendemos que, passados cerca de 100 anos do projecto de Warburg, e tendo este correspondido às necessidades secretas do “tempo”, o nosso necessita, não já de fantasmas, mas de contos de fadas para adultos, e de poesia. Tal posição não significa que nos embrenhemos num sentimentalismo espúrio, nem mesmo num escapismo “político”: nada existe de sentimental nos contos de fadas, por um lado, e como frisa bem Cristina Campo; por outro, efabular é nomear, e nomear é agir no real. Chamemos-lhe abstracção, ou mundo, ou arte. John Rajchman di-lo: «Porque *este* mundo tem tudo a ver com a abstracção: a abstracção enquanto tentativa de mostrar – no pensamento como na arte, na sensação como no conceito – o múltiplo, imprevisível e estranho potencial de outras novas coisas no meio das coisas, o potencial de outras novas misturas»³.

0.2 Porquê?

Esta é a investigação possível, e desejada, no momento de vida em que nos encontramos; com efeito, as questões que se analisam historicamente e são saturadas filosoficamente nesta sede resultam, basicamente, de cerca de vinte anos de maturação. Pelo que acreditamos ser necessário dizer “pequenas” coisas em nome próprio, ou seja, o que ecoa, o que conviveu connosco. Aqui entronca um pudor: nem a brevidade das descobertas espontâneas, do saque indiscreto; nem o arrastamento das obviedades tristes – “porque foi sempre assim”, brutezas de desistência, transformadas em conformismo e conformidade/s.

Até determinado ponto da nossa existência era-nos difícil encontrar filiações, carreiros cristalinos e abstractos de pensamento: clareiras. Sempre nos foi difícil tornar a densidade dos textos num filão coerente de pensamento. Líamos, mas aos apalpões, tacteando. Sempre foi doloroso, sempre: não conseguíamos agarrar o pensamento.

³ RAJCHMAN, John — *Construções*. Lisboa: Relógio D’ Água, 2002, p.82. John Rajchman relembra Gilles Deleuze, na mesma página: «Deleuze recusa-se a fazer coro com certos realizadores ou críticos influentes que responsabilizam o vídeo pelo declínio do cinema “abstracto” que surgiu depois da guerra com o neo-realismo italiano, a nova vaga francesa e o cinema experimental americano. Considera que o problema é mais geral. O que está em causa é a perda de interesse pelo *mundo* desenhado através do estranho espaço descritivo que esse cinema “abstracto” propunha – uma perda do sentido do mundo, simultaneamente evidenciada na filosofia por um desprezo pelo movimento conceptual em favor de uma meta-reflexão sobre normas abstractas de comunicação [...]»

Embatíamos com uma opacidade angustiante. No entanto, a partir de um nódulo de tempo, essa opacidade como que se esbateu e, embora pressintamos que algum mistério deva permanecer, tornou-se mais clara a formação de filigranas no pensamento. Daí que tenhamos encontrado as mãos que nos permitem escrever, bem como a vontade. Tal sensação brota de nós: não é implante. É esconjurada e feita de vida, das camadas da experiência. Assim, o nosso esforço será o de esvoaçar airoso entre o macro e o micro: evitar a diluição numa arquitectura ideal e demasiado abstracta, num universal apático; mas também não nos perdermos na densidade e especificidade radical do/s acontecimento/s. É preciso uma certa cerimónia e simultaneamente um pacto de sangue com a realidade. Pina Bausch disse que, relativamente a determinados sentimentos e certas sensações, é preciso ter cuidado, ter sensibilidade. É o que procuraremos sempre ter.

Este trabalho de investigação amalgama, pois, a história, a arte, a filosofia, o feminino e o masculino: rastro inequívoco de um passado de formação e vivências precisas.

0.3 O Título

Maria Gabriela Llansol diz que o começo de um livro é precioso. Transcrevemos as suas palavras exactas: «O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos. Mas breve é o começo de um livro – mantém o começo prosseguindo. Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia. Basta esperar que a *decisão da intimidade* se pronuncie. Vou chamar-lhe fio _____ linha, confiança, crédito, tecido.»⁴ O começo marca-se pela intitulação, afigurando-se promessa e, simultaneamente, ponto de fuga fundamental: o nosso título assim o cumpre. *O Rosto das Horas: do feminino e do masculino, com a arte*. Existem dois eixos que se perfilam: o rosto das horas; do feminino e do masculino, com a arte. Correspondem a preocupações concretas: 1) perspectiva histórica; 2) perspectiva filosófica, as quais mantêm uma relação estreita. Ou seja, o “rosto das horas” delinea-se pela dupla presença “do feminino e do masculino”, a qual, pelo seu lado, se aclara “com a arte”.

Como todo o “conto de fadas” sempre foi, não é possível desvendar na introdução a “história”, nem tão-pouco o seu “final”; todavia, sabemos bem que esta é a ocasião de

⁴ LLANSOL, Maria Gabriela — *O Começo de um Livro é Precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, s/p.

uma investigação que se submete a juízo externo, logo, exige-se um compromisso relativo. A preocupação com o “rosto” data já da nossa tese de mestrado, a que demos o título de *Um Rosto para a História da Arte. Seguida de planificação de conteúdos curriculares*⁵, corria o ano de 2008. Nesse momento, a perplexidade de que partimos relacionava-se com a ausência das mulheres na diacronia da História da Arte leccionada no Ensino Secundário, tendo-nos focalizado precisamente na Época Contemporânea, o que correspondeu aos conteúdos do 12º Ano de escolaridade. Ou seja, parecia-nos muito evidente, o que se agudizava para a contemporaneidade, a existência de um “corpo de conhecimentos” que pura e simplesmente se esquecia de integrar a experiência no feminino, elegendo apenas personalidades masculinas e concebendo “conquistas” que faziam crer no “silêncio” das mulheres. A nossa intuição inicial fez-nos associar tal “corpo de conhecimentos” a uma compulsão automatizada, exigindo então aquilo a que chamámos “operação de restauro”, o que correspondia à atribuição de um “rosto” que, como explicávamos, se confundia com a própria feminilidade.

Tal intuição foi acompanhada de uma construção analítica para a qual convocámos dois pensadores fundamentais: José Gil, no que respeita ao que chamou de *cadáver neutro*, e que será agora lembrado neste estudo; Aldo Gargani, no que respeita ao que concebeu enquanto *fisionomia*. Assim, defendemos que à compulsão automatizada do conhecimento correspondia um *cadáver neutro*, todo interior, e apelámos ao seu restauro, o que relacionámos com a dotação de pele e, logo, com a exteriorização de uma subjectividade cognoscível, passível de restabelecer um equilíbrio antropológico. Da *fisionomia* extrapolámos o “rosto”. Neste entorno, as nossas preocupações, embora se mantenham, divergem no objecto e no método: já não se trata de centrar a análise num programa escolar, nem numa entidade que possa considerar-se, digamos, finita, mas sim de dirigir o olhar para o infinito. O infinito é o “real”, em que não estamos pura e simplesmente, mas que nos atravessa e que facetamos inevitavelmente.

Apesar dos atravessamentos e dos facetares, o que impede de totalizar o “real” unidimensionalmente, já que este se pulveriza e enxameia, não nos demitimos de “tentar construir uma arquitectura” que dota a contemporaneidade de um *rosto*, das *horas*. O *rosto* simboliza aqui a subjectividade reconhecível, mas aberta, num plano que podemos considerar transcendental ou metafísico ou infinito. As *horas* contrapõem-se ao tempo dos séculos e das décadas, tão firmemente ancorado na nossa pulsão temporal, e visam

⁵ FERREIRA, Cláudia Sofia Braz de Brito — *Um Rosto para a História da Arte. Seguida de planificação de conteúdos curriculares*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH/UNL, 2008. Não publicada.

vivificar a experiência na “percolação” que lhe subjaz. Emmanuel Levinas diz que «o aspecto verdadeiramente filosófico de uma filosofia mede-se pela sua actualidade. A maior homenagem que se pode fazer-lhe consiste em misturá-la com as preocupações da hora.»⁶ Estamos em crer, todavia, que Levinas subscreveria uma “actualidade” que é “presença” no sentido que lhe dá Cristina Campo, e que reclamamos para nós:

Conceito de actualidade substituído pelo conceito de presença, com todas as responsabilidades que isso implica. Presença significa atenção, única via para realizar e realizar-se. Palavra discreta que implica outras; todas as outras, as que conservam um significado. Leitura atenta da realidade e da arte. Por isso, leitura total, em múltiplos planos: poética, humana, espiritual, religiosa e simbólica. Que ligue o tempo ao tempo, o espírito ao espírito, crie relações, descubra analogias. Vida e não sombra de vida. Animação de textos antigos ou já conhecidos, de todos os países. Regresso a uma cultura viva, que salve do nosso tempo só aquilo que é vivo – ou seja, válido e exemplar – em vez de valores convencionais de uma época e de um ambiente.⁷

Ou seja, conscientes da operante “inactualidade” dos heróis modernos tal como dela/deles dá conta Maria Filomena Molder, em estado de inadaptação que advém do que considera ser o litígio entre «um historicismo sem freio e o desejo torturante de fazer frente ao dia, de recolher as suas cinzas»⁸, impossibilitando mesmo a cidade de cantá-los; eis que desfiamos as *horas*, que não são, contudo, a ruína dos dias, mas antes música. Porque esta investigação, como à frente se verá, é festa e convoca a música. Ora, o que se tornará claro em “Estilizações da época”, a festa exige um “par” transcendental ou metafísico ou infinito: feminino e masculino. Fá-lo com a “arte”, porque demanda a busca da “beleza”, sobre a qual afirmou Cristina Campo: «Ela é o jacinto azul que atrai com o seu perfume Perséfone aos reinos subterrâneos do conhecimento e do destino».⁹

Portanto, a seguir conta-se a história de quem desceu aos reinos subterrâneos do conhecimento e do destino, em perseguição constante do jacinto azul, ou seja, da beleza.

⁶ LEVINAS, Emmanuel — “L’actualité de Maïmonide”. In *Paix et droit*, n°4, avril, 1935, pp. 6-7.

⁷ CAMPO, Cristina — *Sob um Falso Nome*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 169.

⁸ MOLDER, Maria Filomena — *O Absoluto que Pertence à Terra*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005, p. 9.

⁹ CAMPO, Cristina — *Op. cit.*, p. 172.

«Sexual difference is one of the major philosophical issues, if not the issue, of our age. [...] Sexual difference is probably the issue in our time which could be our ‘salvation’ if we thought it through.»

Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*

Entre indesmentidas feministas e filósofas eméritas, ou pelo menos vultos no feminino para o pensamento ocidental, não é raro surgirem diversas cautelas no que concerne ao tema da “mulher”.¹⁰ Vejamos. No ano de 1949, Simone de Beauvoir faria publicar *O Segundo Sexo*, obra que tutelaria lapidarmente o feminismo do século XX, erigindo-se como referência incontornável dos estudos de género, ou daqueles que se debruçam sobre as mulheres. Não deixará de surpreender, pensamos, a sua abertura:

Hesitei durante muito tempo em escrever um livro sobre a mulher. O tema é irritante, principalmente para as mulheres. E não é novo. A querela do feminismo fez correr rios de tinta e está agora mais ou menos encerrada. Não toquemos mais nisso. No entanto, ainda se fala dela.¹¹

Já em 1946, Maria Zambrano teria escrito com a mesma perplexidade:

Um livro sobre a Mulher é nos nossos dias um empreendimento arriscado. Cada problema, como se sabe, tem a sua conjuntura histórica. Não terá já passado a época em que a «questão feminista» foi debatida até à saciedade? Não pertencerá já apenas à História das Ideias, porque na realidade quotidiana foi definitivamente resolvida? [...] Foi o que aconteceu com a questão feminina. Depois do debate e da patética guerra feminista que eclodiu no mundo ocidental paralelamente à luta de classes, chegou o tempo em que vive a minha geração. O debate já estava resolvido, e parecia mesmo estranho que alguma vez tivesse ocorrido. Mas a verdade era outra. Pelo contrário, é agora,

¹⁰ A forma como iniciamos esta primeira parte replica o que já escrevemos em outro lugar, e foi devidamente publicado. Cf. FERREIRA, Cláudia — “Entre o Silêncio e o Clamor e o Silêncio, ainda (perspectivas contemporâneas das palavras e dos corpos das mulheres).” In CONDE, Manuel Sílvia Alves, SILVA, Susana Serpa (Coord.) — *História, Pensamento e Cultura. Estudos em Homenagem a Carlos Cordeiro*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2016, pp. 441-456.

¹¹ BEAUVOIR, Simone de — *O Segundo Sexo*. 4ª Ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987. Vol. I, p. 9.

quando a realidade social, política e económica abriu uma porta à mulher, acolhendo-a «em igualdade de condições com o homem» - pelo menos na aparência -, é agora, dizíamos, que se impõe e se torna necessária essa clareza definitiva que só se alcança quando estão resolvidas as questões práticas. É agora, aproveitando a trégua, que se torna possível e necessário considerar calma e objectivamente essa questão.¹²

Efectivamente, esta trégua parece assinalar os tempos mais próximos, sendo que, e segundo Françoise Collin, «pode considerar-se que os enunciados “sexistas” se tornaram raros ou praticamente desapareceram do pensamento filosófico contemporâneo, pelo menos o da segunda metade do século XX»¹³. No entanto, e contrariamente à diluição, e absolvição, do feminino no pensamento filosófico contemporâneo, Simone de Beauvoir acreditava mesmo que se «quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem nunca começa por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural»¹⁴. Simone de Beauvoir e Maria Zambrano parecem assim posicionar-se num limiar, que pressupõe a devida tensão: por um lado, aponta para um progressivo ocaso da misoginia declarada historicamente através dos desígnios da filosofia, e enxertada no social; por outro, assinala um desconforto identitário sério, que se enuncia em termos de diferença; por outro lado ainda, assume o feminismo, ou o feminino, enquanto querela, ou questão, historicamente situada, num, já, passado.

Se dermos ouvidos a Michel Serres, concretamente à sua *Hominescência*, teremos a oportunidade de nos confrontarmos com uma acusação veemente, não hesitante, sem espelhar o desconforto assinalado para as nossas pensadoras:

Poderia, finalmente e talvez sobretudo, manter alguma confiança na sensibilidade, na razão, no juízo, na própria virtude destes filósofos, antigos e modernos, de Platão a São Paulo e a Santo Agostinho, de Rousseau e Kant e Shopenhauer que, todos e a uma só voz, pretendem que as mulheres e suas companheiras, evidentemente suas iguais, se reduzam, em conjunto, a animais

¹² ZAMBRANO, Maria — *A aventura de ser mulher*. Lisboa: Edições Colibri, 2013, pp.145-146.

¹³ COLLIN, Françoise — “Feminino na Filosofia Pós-Metafísica”. In JOAQUIM, Teresa — *Masculinidades/ Feminilidades*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2010, p.18.

¹⁴ BEAUVOIR, Simone de — *Op. cit.*, p. 11.

inferiores? Como puderam desprezar a este ponto a única amenidade real da existência, uma coragem e uma resistência sempre superior à dos machos, a doçura do seu sono, a reciprocidade das carícias, a mãe dos seus filhos, aquela que, entre os lençóis, acolhe os recém-nascidos, os doentes e os agonizantes? Quando excluem metade dela, como continuar a escutar os seus discursos arrogantes sobre a humanidade? Este disparate lança-os pesadamente para fora do pensamento. Que sabiam eles do amor proclamado bem alto da bela palavra filosofia?¹⁵

E se percorrermos os ecos das mulheres, das metáforas e das mestiçagens que Maria Helena Varela deixou exemplarmente gravados, concluiremos que a mulher terá sido «duplamente excluída da *polis* e do *logos*, como *phusis* rebelde a toda a substancialização, [pelo que a] mudez feminina estendeu-se da *eklesia* grega à fraternidade revolucionária e democrática, como sororidade excluída de todas as *fílias*»¹⁶. Concertando a constatação desta filósofa com a acusação lançada por Michel Serres, caberia lembrar que *filosofia* decompõe-se em *amor* à *sabedoria*; no entanto, o amor tem sido o grande esquecido da aventura que é o humano. Dando mais uma vez a palavra a Maria Helena Varela:

Sem razão suficiente, sem palavras nem conceito, o amor vagueia entregue às suas margens inquietas e obscuras, ainda que outros discursos, da literatura e psicanálise à teologia, se candidatem a libertá-lo da afasia sem grande sucesso. Amor da sabedoria, a filosofia sacrificou o amor ao saber. Renunciando à *amancia* insatisfeita pela posse metafísica do ente, abriu caminho à dominação científica do mundo, apagando de vez a sua origem erótica: *Philo sophia*.¹⁷

Se seguirmos Emmanuel Levinas, através do frutuoso diálogo estabelecido entre Gérard Bensussan e Fernanda Bernardo, veremos que a inter-humanidade em modo de composição do social implica a «sexualidade como origem»¹⁸, donde o erótico se afirma

¹⁵ SERRES, Michel — *Hominescência*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 289.

¹⁶ VARELA, Maria Helena — *Mulheres, Metáforas e Mestiçagens*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, p.27.

¹⁷ *Ibidem*, p.33. Cf., igualmente, MOLDER, Maria Filomena — *A Imperfeição da Filosofia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003, p. 32, quando afirma: «[...] a forma inaugural da filosofia, como diálogo erótico.»

¹⁸ BERNARDO, Fernanda, BENSUSSAN, Gérard — *Os Equívocos da Ética. Les Équivoques de l'Éthique. A propósito. A propos des Carnets de Captivité de Levinas*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013, p.55.

«fonte do tempo humano»¹⁹: não existe corpo ou encarnação senão sexuado(a), apresentando-se a sexualidade como relação, por excelência, com o absolutamente outro.

No rastro das passagens e reflexões até agora enunciadas, podemos repor o social enquanto cruzamento de duas grandezas: uma masculina e outra feminina. Todavia, a primeira histórica e ostensivamente se sobrepôs à segunda, lançando-lhe um anátema poderoso, causa de um mutismo milenar, e encastrado de um desconforto derradeiramente situado no interior, mesmo, de uma difícil identidade feminina, como se insinua através das partes que abrem aqui este nosso texto. Negá-lo seria obstar à prevalência de uma “dominação masculina”²⁰, bem como aos evidentes escolhos que se imiscuem nas tentativas de formalizar um pensamento no feminino. Quando percorremos o fio da herança filosófica ocidental, cujas vozes são amiúde sintomaticamente graves, parece delinear-se um coro implacável: as mulheres sempre estiveram “fora”²¹; seja porque não nos chegou obra positiva com a marca da sua autoria, seja porque os pensadores, homens,

¹⁹ *Ibidem*, p.59. Algo que Jean-François Lyotard, ao vincar a evidência dos corpos sexuados, diz parecer escapar na sociedade contemporânea: «A ideia de sexo que reina na sociedade contemporânea impõe que se esconda esta falha, que se desfaça esta transcendência, que se ultrapasse o “impoder”. [...] A diferença sexual não está apenas ligada ao corpo que experimenta a sua condição de incompleto mas ao corpo inconsciente, ou ao inconsciente como corpo.» Cf. LYOTARD, Jean-François — *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989, pp. 28-29.

²⁰ Cf. BOURDIEU, Pierre — *A Dominação Masculina*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013. Com o título de “A Eternização do Arbitrário”, o pensador francês deixará bem expresso no Prefácio o seu intuito de investigação, e explanação. Começa e desenlaça-se assim: «Este livro, no qual pude especificar, consolidar e corrigir as minhas análises anteriores sobre o mesmo assunto, apoiando-me em inúmeros trabalhos dedicados às relações entre os sexos, levanta *explicitamente* a questão, obsessivamente evocada pela maioria dos analistas (e também pelos meus críticos), da permanência ou da mudança (realizadas ou desejadas) da ordem sexual. [...] A esta questão torna-se necessário opor outra, mais pertinente cientificamente e, sem dúvida também, quanto a mim, mais urgente politicamente: se é verdade que as relações entre os sexos se transformaram menos que uma observação superficial poderia fazer crer e que o conhecimento das estruturas objectivas e das estruturas cognitivas de uma sociedade androcêntrica especialmente bem conservada (como a sociedade cabila, tal como a pude observar no início dos anos sessenta do século XX) oferece instrumentos que permitem compreender alguns dos aspectos mais bem dissimulados dessas relações nas sociedades contemporâneas economicamente mais avançadas, devemos então interrogar-nos sobre os mecanismos *históricos* que são responsáveis pela *des-historização* e pela *eternização relativa* das estruturas da divisão sexual e do modo como essa divisão é encarada. Pôr o problema nestes termos é determinar um progresso na ordem do conhecimento que pode estar no início de um progresso decisivo na ordem da acção. Lembrar que aquilo que, na História, aparece como eterno não passa do produto de um trabalho de eternização que incumbe a instituições (interligadas), tais como a família, a Igreja, o Estado, a escola, e também, noutra ordem, ao desporto e ao jornalismo (visto estas noções abstractas serem meras designações estenográficas de mecanismos complexos que devem ser analisados, em cada caso, na sua particularidade histórica), é reinserir na História, ou seja, é devolver à acção histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista lhes nega (e não, como quiseram que eu dissesse, tentar interromper a História e retirar às mulheres o seu papel de agentes históricos).» Verificar a passagem nas pp.9-10.

²¹ Cf. ANGHEL, Golgona, PELLEJERO, Eduardo (ed.) — «Fora» *da filosofia. As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*. Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008. Nomeadamente a passagem em que os editores, na abertura da obra, deixam escrito: «Para além, da conquista laboriosa da sua unidade, a exposição da filosofia à erosão indefinida do fora, leva desta maneira o pensamento a pôr em causa os seus pressupostos e colocar em questão a (im)possibilidade radical do seu incessante recomeço.» Verificar esta passagem na p. 9.

as silenciaram. E neste silêncio marcam-se diferentes compassos de adiamento: por um lado, os homens não integraram, aparentemente, o feminino nos edifícios da sua arquitectura reflexiva; por outro lado, caucionaram estereótipos larvares sobre a mulher.²²

Será então o século XX aquele que assistirá ao desfiar de um trabalho imperioso, ou seja, o da perscrutação da ressonância do feminino nas construções filosóficas masculinas²³, tanto quanto o da vivificação memorial do pensamento encetado por mulheres; cofiando assim uma presença. Tal trabalho, no entanto, tem sido possível devido a uma realidade historicamente bifurcada e que foi preparada nas brechas do logocentrismo²⁴ ocidental, com a sua inerente “tirania territorial”, e essencialmente misógino: um dos braços pressupõe um devir feminino da cultura, o outro, uma conformação de consciência colectiva para o feminino, tracejando-se num *sujeito*, de direito(s). Dizemos bifurcação reiterando a polaridade de tais braços: o primeiro alicerça-

²² É sintomático, por exemplo, e para que se contrarie (mais d’) o Mesmo, a formulação de projectos de investigação como *A Filosofia e o Feminino*, e *As Mulheres na Filosofia – Marginalidade e Alternativa*, desenvolvidos no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: o primeiro entre 1998 e 2002; o segundo de 2008 a 2012. Maria Luísa Ribeiro Ferreira, quem os coordenou, elucida que a «ideia de trabalhar uma filosofia no feminino partiu de uma provocação/desafio. Instada a participar num ciclo de conferências sobre a filosofia na rádio, coube-me responder a uma questão capciosa: porque será que não há mulheres filósofas? Porque é que as mulheres não fizeram (ou não fazem) filosofia? Confrontada com este problema e lançada num tema que até então não me interessara particularmente, verifiquei em primeiro lugar a inverdade da pergunta. Trata-se de uma interrogação cuja falsidade facilmente se demonstra relativamente aos dias de hoje mas que também pode ser verificada noutras épocas. Pela investigação que até então desenvolvi, tomei consciência de que, no que respeita a esta temática, reinava a maior das ignorâncias e que urgia tornar conhecidas certas vozes inexplicavelmente silenciadas. Esta é uma das finalidades do projecto. A partir dela desenhou-se uma proposta de trabalho em várias frentes. No momento presente a investigação processa-se em três linhas, podendo cada uma delas servir de resposta à questão formulada inicialmente.» Cf. FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.) — *O que os Filósofos pensam sobre as Mulheres*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998, p.8.

²³ Cf. COLLIN, Françoise — “O feminino na filosofia pós-metafísica.” Art. cit., p.17, quando faz reparar que «Na história da filosofia ocidental, de Platão até aos nossos dias, a questão da sexuação ou da diferença dos sexos não é uma questão central. Quando ela aparece, é mais um desvio de pensamento e a título secundário, o que poderia justificar-se pelo facto de a filosofia colocar a questão do Ser e não da particularidade das suas contingências. Mas é curioso e interessante constatar que se trata sempre de uma “questão das mulheres”. O filósofo não se interroga sobre o masculino, sobre os homens, mas sobre o feminino, sobre as mulheres: é indirectamente, nesse espelho, que ele trai a posição sexuada do sujeito pensante sem todavia a problematizar enquanto tal.»

²⁴ Cf. FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro — *Um Olhar Feminino Sobre a Natureza*. Lisboa: Sociedade de Ética Ambiental e Apenas Livros, 2008, p.3. Ao deter-se num projecto de Nancy Tuana, *Woman and the History of Philosophy*, Maria Luísa Ribeiro Ferreira esclarece a posição da autora: «colocando-se concretamente num registo de género e alertando-nos para a impossibilidade de as mulheres lerem certos textos filosóficos de um modo semelhante ao dos homens. Filtradas através de um olhar feminino, teses que pareciam consensuais e inócuas revestem-se de problematidade e apresentam-se como polémicas.» É feita, então, e por Nancy Tuana, uma revisitação da filosofia (o que Luce Irigaray também enceta), entrando no pensamento dos filósofos através do ponto de vista que se atém à forma de representarem as mulheres. Dão-se como exemplos: Espinosa advoga pela democracia, mas exclui as mulheres; Rousseau propala a igualdade de direitos, mas considera as mulheres do lado das adúlteras e servidoras dos homens. Ou seja, como Maria Luísa Ribeiro Ferreira deixa expresso, na p. 4: «Tuana propõe-nos uma nova chave de leitura dos grandes pensadores, que passa pela análise da consistência interna dos seus sistemas, no que se refere à compatibilidade (ou incompatibilidade) entre o modo como perspectivaram teoricamente o ser humano e o lugar que concretamente atribuíram às mulheres.»

se na diferença, em que se radica; o segundo acentua a igualdade, de que deriva, e que persegue. Assim, deste trabalho resultam, simultaneamente, um programa e um movimento: programaticamente trata-se de desconstruir uma significativa parte da metafísica ocidental, um timbre ancestral entoado pelo masculino; em movimento, reclamar uma inscrição social, jurídica, política e económica, do feminino, no recorte de uma prometida cidadania, cuja contemporaneidade fez crer possível, e cujas elipses de inclusão se repercutem, quais ondas concêntricas num lago em face do efeito de uma pedra que sobre ele se lançou.

Assistimos, portanto, ao esfacelamento do Mesmo²⁵, império do universal masculino, numa época de “política dos sexos”²⁶. Diríamos, pois, que tal império se fracturou por dentro e se atacou de fora: por dentro porque foram os próprios filósofos a corroer, quiçá antropofagicamente, a carne metafísica que estaria prometida como veste à sua ossatura de pensamento; de fora porque as mulheres erigiram-se em sujeito reverso, exigindo a respectiva contrapartida pública. Ora, daquela corrosão resultaram feridas e buracos epidérmicos, cuja formulação desenhou concomitantes transeuntes estranhos, que até aí habitavam nas margens ou no “estrangeiro”, bem como a integração de palavras esquisitas que instabilizaram o templo do *logos*, provocando gaguejares linguísticos e até afasias de expressão; da contrapartida pública, entretanto, prenuncia-se uma chaga simbólica, cujo sentido assenta numa história cravejada de sangue, suor e lágrimas.

Se, no entanto, adentrarmos a leitura de *O Segundo Sexo* e de *A aventura de ser mulher*, obras de Simone de Beauvoir e de Maria Zambrano, portanto, e por onde

²⁵ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito. Ensaio sobre a Exterioridade*. 3ª Ed. Lisboa: Edições 70, 2008. Nomeadamente, quando afirma, na p. 24: «A possibilidade de possuir, isto é, de suspender a própria alteridade daquilo que só é outro à primeira vista e outro em relação a mim – é a *maneira* do Mesmo. No mundo estou em minha casa, porque ele se oferece ou recusa à posse. (O que é absolutamente outro não só se recusa à posse, mas contesta-a e, precisamente por isso, pode consagrá-la.) É preciso tomar a sério o reviramento da alteridade do mundo na identificação de si. Os “momentos” dessa identificação – o corpo, a casa, o trabalho, a posse, a economia – não devem figurar como dados empíricos e contingentes, chapeados sobre uma ossatura formal do Mesmo; são as articulações dessa estrutura. A identificação do Mesmo não é o vazio de uma tautologia, nem uma oposição dialéctica ao Outro, mas o concreto do egoísmo. Isso tem a ver com a possibilidade da metafísica. Se o Mesmo se identificasse por simples *oposição ao Outro* faria já parte de uma totalidade englobando o mesmo e o Outro. A pretensão do desejo metafísico, de que tínhamos partido – relação com o absolutamente Outro –, ver-se-ia desmentida. Ora, a separação do metafísico relativamente ao metafísico, que se mantém no âmago da relação – produzindo-se como egoísmo – não é o simples inverso dessa relação.» Entretanto, se nos detivermos em NUNES, Etelvina P.L. — *O outro e o rosto: o problema da alteridade em Emmanuel Levinas*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1993, poderemos obter uma imagem bastante concreta de tal Mesmidade, nomeadamente quando afirma, na p. 170: «O sujeito filosófico, historicamente masculino, reduziu o outro em uma relação com ele – complemento, projecção, inverso, instrumento, natureza. No interior do seu mundo, do seu horizonte. Os sistemas filosóficos marcantes em nossa tradição mostram como o outro é sempre o mesmo e não um outro real.»

²⁶ Cf. AGACINSKI, Sylviane — *Política dos Sexos*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

começámos a pensar, verificaremos que a primeira termina com uma alusão à necessária «fraternidade entre homens e mulheres»²⁷ e a segunda acredita ainda na «força mágica da mulher»²⁸. Sintomaticamente, correspondem a duas valorações que sintetizam a polaridade a que nos temos vindo a referir: por um lado, as tentativas, em exaustão, de aproximação das mulheres aos homens, numa reivindicação de direitos políticos, sociais, económicos e jurídicos, que visam repor uma situação de desequilíbrio histórico evidente; por outro lado, uma tarefa a cumprir pelo feminino, como se toda a história estivesse ainda por escrever. Pelo que nos parece importante recuperar, agora, o limiar em que as duas pensadoras se inscrevem e que, simultaneamente, prefigura um horizonte: o caso da misoginia nos desígnios filosóficos do Ocidente; desconforto identitário sério, enunciado em termos de diferença; feminismo, ou o feminino, enquanto querela-questão, historicamente situada, num, já, passado.

Começamos pela última asserção, e posicionando-nos num século dividido ao meio, ou seja, aproximando-se de 1950: momento que não conhecera ainda a implementação da história das mulheres como campo de estudo específico dos estudos históricos, e que teria um sinal inequívoco, e impulsivo, na monumental *História das Mulheres no Ocidente*, com direcção de Georges Duby e de Michelle Perrot, que se publicou, originalmente, entre 1990 e 1991²⁹. Portanto, desde a sua funda(menta)ção como campo epistemológico, até à síntese de uma história que começa na Antiguidade, para vir então abarcar o século XX, atravessaram-se cerca de vinte anos. Todavia, não foi nos anos setenta do século passado que o feminismo eclodiu enquanto grito, e

²⁷ BEAUVOIR, Simone — *O Segundo Sexo*. 2ª Ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987. Vol. II, p. 568.

²⁸ ZAMBRANO, Maria — *Op. cit.*, p.146.

²⁹ Cf. DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.) — *Storia delle Donne*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1990-1991; com tradução e respectiva publicação em Portugal entre 1993-1995, intitulando-se, então, *História das Mulheres no Ocidente*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, vols. 1 a 5. Será ainda interessante cf. FARGE, Arlette — *Lugares para a História*. Lisboa: Teorema, 1999. Depois de considerar tal empreendimento sob a direcção de Georges Duby e Michelle Perrot essencial no sentido de legitimar este campo de investigação, de onde não está ausentado um “perfume de feminismo”, abrindo-o à crítica externa e colocando em termos históricos uma diferença entre os sexos até então pouco estudada na complexidade da sua localização histórica; Arlette Farge não deixará de encetar uma espécie de lamento, entre as pp. 136-137. Assim, «[...] Parece que nos encontramos na hora presente num lugar frio e amargo onde se constata, com paixão ou indiferença, uma realidade imóvel. A igualdade proclamada entre os sexos, as extraordinárias conquistas obtidas não impedem um imobilismo de facto e a instalação da dúvida nas jovens gerações, quanto aos papéis sexuais a desempenhar. “A soberania masculina parece não bulir”, lê-se...; a realidade mantém-se estática e por vezes a reacção ganha, como nas diversas tentativas para condenar legalmente o aborto. Perante este estado de facto (conquistas, dúvidas, retornos) sente-se por vezes surgir uma estranha resignação que talvez não queira revelar-se: estaremos perante um muro intrançável? Os próprios investigadores estão marcados pela dureza do clima intelectual, incomodados com a dificuldade de inventar novos conceitos. Num contexto moral e intelectual relativamente triste, onde se esbate a presença de pensamentos fortes e de figuras de destaque, a criatividade torna-se mais rara. [...] São apelidados de Utopia, de Arcaísmo os que ingenuamente continuam a perguntar “como sair disto”.»

simultaneamente movimento colectivo. Foi sim nos anos setenta, fruto que rebentou na boca dos irreverentes 60, que urgiu delimitar um corte epistemológico que sempre foi, tal qual gémeo siamês, também movimento político. Não pretendemos, com tal especificação, puerilizar o passado; no entanto, a distância em que nós próprias nos encontramos permite compreender que o feminismo, ou o feminino, enquanto querela-questão, não irrompeu solitariamente num grito feminino, quer ele clamasse por pão, quer ele reivindicasse educação e voto.

Provindo de uma história nocturna³⁰, latente, o feminismo, ou o feminino, que aqui utilizamos com relativa equivalência em face da aproximação que é feita por Simone de Beauvoir e por Maria Zambrano, anarquiza-se durante a Revolução Francesa, é provido de um garrote, abafa a voz, amordaçado, mas recortando-se como negativo da cidadania burguesa; atravessa o século XIX à força de neuroses e histerias, e derrama sangue; desespera-se a par do modernismo³¹ e corta o cabelo nos Loucos Anos 20; invade as ruas nos anos 60, qual efebo enlouquecido, e prometido ao futuro enquanto par enamorado; estabelece-se na Academia logo a seguir, onde reclama o lugar e onde, desde então, tenta enxertar a semente de uma reescrita e de uma inscrição, que provêm da sua posição epistemológica. Paralelamente, difunde-se em associações organizativas, captando forças e distribuindo realidade.

³⁰ Cf. GINZBURG, Carlo — *História Nocturna. Uma Decifração do Sabat*. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

³¹ Vejamos a figura de Valentine de Saint-Point, uma mulher sobre a qual Jean-Paul Morel diz ser «[...] uma das belas esquecida pela História, mas...um dos elos importantes na história da vanguarda no princípio do século XX. Se acaso a citam, é antes de mais para a denegrir. Ser uma mulher foi sem dúvida o seu primeiro pecado. Numa época em que as mulheres tinham de proteger-se, para se fazerem valer (no verdadeiro sentido), com o nome do marido, em que tinham de adoptar um pseudónimo masculino para terem hipótese de serem lidas ou notadas pela crítica, Valentine, embora sobrinha-bisneta de Lamartine – o que mesmo assim em parte a protegeu –, encontrava-se, no princípio do século XX, entre as inumeráveis vítimas da misoginia ambiente, diga-se mesmo, ancestral. Autora de um «Manifesto da Mulher Futurista», publicado em França e em Itália em Março de 1912 – resposta vigorosa, quando não viril através dos mesmos *media* (em forma de panfleto) às declarações do indefectível misógino F.T. Marinetti –, jamais lhe foi concedido o direito de entrada na nossa história cultural, quer entre as «intelectuais», as militantes ou mesmo as «frequentadoras de salões». Ela prima pela ausência nas últimas obras que supostamente revêm hoje o assunto...» Valentine escreveu e foi bailarina/dançarina, essencialmente; vociferou sobre o feminismo, tal como ele se lhe apresentava (embora se perfile, ela mesma, como feminina, e...masculina), nomeadamente, quando diz: «No entanto, a nossa época vê triunfar o feminismo, com seus horrores e suas belezas. Ao lado de mulheres desprovidas de qualquer encanto, que – para adquirir os direitos que outras sempre possuíram virtualmente –, copiando os homens, se virilizaram ao ponto de perderem todas as necessárias qualidades femininas, outras que são belas, ou somente muito mais inteligentes, adquiriram uma muito maior independência de espírito e de vida, uma faculdade – à custa de esforço pessoal e de uma actividade em harmonia com os encantos e as fatalidades do seu ser – que as liberta de toda a tutela e de toda a necessidade de associação.» Cf. “O Teatro da Mulher.” In SAINT-POINT, Valentine de— *Manifesto da Mulher Futurista. Manifesto Futurista da Luxúria*. Lisboa: & etc, 2009, p.46. Para as palavras de Morel, ver a mesma obra, entre as pp.17-18.

Apesar deste caminho, não é raro depararmos-nos com um desconforto identitário sério, enunciado em termos de diferença: segunda asserção. Será sem dúvida importante lembrar o “Anjo da Casa” aludido por Virginia Woolf no ano de 1931³², e que se afigurava necessário matar. Ana Gabriela Macedo, setenta anos depois, faz eco de tal Anjo, que reitera como rochedo a demover por qualquer mulher que queira começar: seja a pensar, seja a criar, seja a diferenciar-se.³³ Como se as mulheres não pudessem inscrever-se numa tradição, porque esta, sem dúvida, fala com voz grave, masculina. Pese embora Victoria Camps esteja convicta de que o «século XXI será o século das mulheres»³⁴, resultado da sementeira revolucionária do XX; que, contudo, lhe votaria simultaneamente o declínio, pelo menos enquanto nomenclatura. Afirma:

Neste fim de século [XX], o feminismo há-de experimentar uma viragem decisiva que preludie, finalmente, a sua própria extinção. Pois não há melhor prova de ter ganho uma causa do que livrar-se da maçada de ter de falar dela porque já não é necessário fazê-lo. A viragem a que me refiro deverá saber evitar, por um lado, aquele «espírito de corpo» que só consegue limitar o discurso a uma cantilena sobejamente conhecida: o «nós, as mulheres», deveria desaparecer da boca das feministas. Por outro, as mulheres têm de saber aproveitar a credibilidade que lhes outorga a novidade do seu acesso à esfera pública.³⁵

³² Cf. MACEDO, Ana Gabriela (org.) — *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002, p.7, que cita, Ana Gabriela Macedo, portanto, Virginia Woolf, na Introdução: «Matar o Anjo da Casa fazia parte das tarefas da mulher escritora. (...) O Anjo estava morto; o que restava agora? Poderíeis talvez dizer que o que restava era um objecto simples e comum – uma mulher jovem num quarto e um tinteiro. Por outras palavras, agora que ela se tinha livrado da falsidade, a mulher tinha apenas de ser ela própria. Ah! Mas o que significa “ser ela própria”? Isto é, o que significa ser mulher? Asseguro-vos que não sei. E tão pouco acredito que o saibais. (Virginia Woolf, “Professions for Women”, 1931).»

³³ Cf. *Ibidem*, pp.7-8, continuando a ler Ana Gabriela Macedo, para vincar a necessidade de remover o rochedo: «Num discurso proferido em Londres em 1931, e dirigido à National Society for Women’s Service, Virginia Woolf resumia assim [como na nota anterior se deixou expresso] a mais profunda e dupla experiência da sua vida de mulher e de escritora: matar o “Anjo da Casa” e desvendar o corpo feminino (“contar a verdade sobre as minhas próprias experiências enquanto corpo”). A primeira parte desta tarefa teria sido bem sucedida, segundo a autora a segunda estaria ainda longe de ser resolvida, pois os obstáculos que se lhe opunham pareciam “imensamente poderosos”: *Na verdade, ainda virá longe o tempo em que a mulher se possa sentar a escrever um livro sem descobrir um novo fantasma para matar ou um rochedo para demover do seu caminho. (Ibid.)* Setenta anos após esta declaração, as palavras de Woolf não perderam ainda a sua veemência: muitos têm sido os espectros com que se têm deparado as mulheres na sua conquista do direito à partilha do espaço público, na inscrição da sua voz, da sua identidade e da sua diferença no território espaço-temporal ocupado. Reclamar esse espaço, redesenhar-lhe as fronteiras e questionar-lhe a memória dominante tem sido, historicamente, a tarefa do feminismo.»

³⁴ CAMPS, Victoria — *O Século das Mulheres*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 11. Sendo o título da obra, será também com o seu rastro musical que Victoria Camps começa a escrita, acreditando mesmo que «Já ninguém pode deter o movimento que constitui a maior revolução do século que está a chegar ao fim.»

³⁵ *Ibidem*, p.13.

Por aqui se percebe, uma vez mais, o desconforto provocado pela querela-questão do feminismo, ou feminino. Victoria Camps aconselha um evitamento do “espírito de corpo”, que pressuporia arregimentar corporativamente as mulheres num “nós” anódino; no entanto, as razões que a fazem rejeitar essa “cantilena” da estagnação permanecem, julgamos, instaladas na sua própria interioridade, à semelhança das cautelas frisadas nesta abertura. Cabendo ainda olhar, agora, “as questões práticas” a que se refere Maria Zambrano, e que estariam no seu entendimento resolvidas, com a devida perplexidade: às mulheres impõe-se um (re)começo perpétuo.

No que respeita à primeira asserção, ou seja, a do ocaso da misoginia nos desígnios filosóficos do Ocidente, estará derradeiramente relacionada com o devir feminino da cultura, anteriormente focado, e que será devidamente escrutinado na nossa reflexão. Todavia, apresenta-se problemáticamente neste exacto momento da contemporaneidade. Com efeito, e se nos focarmos no pensamento propiciado por homens, tanto se oscila entre a potencialidade de uma subjectividade que mais se reconhece estar prometida às mulheres, enquanto reféns históricas de uma fractura identitária que as ostracizou, e por isso mesmo particularmente porosas³⁶; como se insiste nos mecanismos históricos, um domínio que prevalece sobretudo no inconsciente, origem de dispositivos que eternizam a subalternidade e a secundariedade do feminino, teimando em encrostar-se na acção, enquistando-a³⁷; ou se alterna entre a permanência e a revolução, concluindo-se, apesar das conquistas arrebatadas pelas mulheres, que o grande “jogo” do “poder” se mantém masculino, sendo que, nele, os homens continuam a vencer.³⁸

³⁶ Assinala-se, para tal posição, o testemunho de TOURAINE, Alain — *Pensar de Outro Modo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2010, p. 157: «O sujeito emerge directamente nas sociedades que têm maior capacidade de autotransformação; mas, nesta situação, o sujeito corre os maiores riscos de se perder na sua obra e de se arruinar numa racionalidade puramente instrumental. A resposta a esta contradição é: o sujeito vê-se melhor quando faz parte de uma categoria dominada, rejeitada pelos poderosos, que lhe recusam toda a subjectividade, mesmo no interior das sociedades mais modernizadas. A categoria que nos nossos dias melhor engloba o sujeito é a das mulheres, porque mais do que a qualquer outra categoria, lhes foi durante muito tempo recusado o direito à subjectividade (em particular os direitos políticos).» Iguualmente em *O mundo das mulheres*; nesta última obra, e logo na Apresentação, Touraine não poderia ser mais claro: «Muitos filósofos sociais proclamaram que seria necessário suprimir do vocabulário expressões com “actor social”, “movimento social” e principalmente “sujeito”, visto que elas se referiam a concepções ultrapassadas da consciência e da acção políticas. Eu contesto esta visão desanimadora e até mesmo autodestrutiva, e, ao contrário, creio que as lutas feministas, como outras, trazem novas aspirações – e principalmente uma nova representação que as mulheres têm delas mesmas e de seu lugar na vida social.» Cf. TOURAINE, Alain — *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p.9.

³⁷ É o caso do pensamento propiciado por Pierre Bourdieu, na já citada *A Dominação Masculina*, e cuja tese precisamente aqui se radica.

³⁸ Cf. LIPOVETSKY, Gilles — *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000, nomeadamente pela forma como acaba a obra, e na p. 300: «À luz das tendências actuais, as teses da “derrota dos homens” apenas inspiram cepticismo. Socialmente preparados para afirmar

O século XX foi testemunha de regimes totalitários cruéis: Portugal, Espanha, Itália e União Soviética, entre outros, cada país com especificidades particulares, perspectivaram o “mal” e erodiram o “rostro” humano. Permanece sem dúvida como momento decisivo, e ocasião para pensar nunca mais ser possível escrever poesia, na concepção de Theodor W. Adorno, o Holocausto. Inscrita a temporalidade ocidental numa retórica de progresso e desenvolvimento, esta realidade, aliada às duas guerras mundiais que eclodiram na Europa, fez desacreditar, tanto a seta recta da passagem cristalina do tempo, como o próprio humano. «Os regimes totalitários submergiram a democracia num inferno»³⁹, como nos diz Maria Zambrano.

O ano de 1789, aquele que assistiu à fundacional Revolução Francesa, com a trilogia da Liberdade, da Fraternidade e da Igualdade, parecia assim bem longínquo nestes tempos de obscuridade fraterna e de violência inaudita, tanto mais que a tal seta recta da passagem cristalina do tempo faria acreditar numa maior clarividência do humano. O século XX desmentiu-o e lançou a humanidade, ocidental, numa longa noite destituída de luzes estelares.

Inscrevendo-se na matriz revolucionária burguesa de 1789, a democracia contemporânea herda um horizonte de inequívoca soberania do sujeito. Aurora da liberdade, da igualdade e da fraternidade, portanto, a revolução, apesar disso, remete-nos para um universalismo abstracto e tem um alcance enganoso; excluíram-se, como bem relembra Victoria Camps, «as mulheres, excluíram-se os pobres, os operários, os não proprietários, todos os que estorvavam a perspectiva geral, que outra não era senão a perspectiva própria daqueles que a criaram»⁴⁰. Na abertura da Idade Contemporânea, vemos como se conforma um sujeito de recorte cidadão sectário, adulto, homem, de recursos consideráveis. Reabilitado o mundo helénico clássico neste momento, e

o seu eu no confronto com os outros, os homens não perderam a sua posição privilegiada para vencer o jogo do poder e da glória. Apenas os valores machistas, os sinais mais enfáticos da virilidade estão desvalorizados. Não é a crise da masculinidade que constitui o fenómeno significativo, mas a sua permanência identitária para além das formas eufemizadas de que ela se reveste. O desejo de dominar, a necessidade de medir forças com os outros, o gosto de vencer por vencer continuam a ser princípios mais interiorizados no masculino do que no feminino. Como Hegel observou, a subjectividade masculina constrói-se no conflito inter-humano com vista ao reconhecimento e ao prestígio. Este modelo não está caduco, antes perpetua-se, se bem que sem dimensão guerreira. Do “início” da história até ao presente, o masculino afirma-se nos confrontos e nas competições. Menos ferida do que reciclada, a identidade masculina continua a permitir aos homens, nas sociedades abertas, assegurar a sua predominância nas instâncias do poder. A “crise da virilidade” é mais uma imagem literária do que um fenómeno social de fundo – o homem e o devir do homem e o poder masculino, o horizonte insistente dos tempos democráticos.»

³⁹ ZAMBRANO, Maria — *Pessoa e Democracia*. Lisboa: Fim de Século, 2003, p.165.

⁴⁰ CAMPS, Victoria — *Op. cit.*, p.28.

remetendo a democracia grega para exclusões tão ou mais gritantes, eis que se preparam as bases para a conformação de uma consciência feminina específica, em busca de tempos perdidos e em luta por causas nobres.⁴¹ De acordo, ainda, com Victoria Camps, o «cidadão grego podia dedicar-se à política porque tinha um exército de mulheres, escravos e estrangeiros para fazer o trabalho mais vil e duro»⁴².

Momento que revela a parcialidade da Revolução Francesa plasma-se na assimetria entre A Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, que vingou, e no ocaso da Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, proposta por Olympe de Gouges; Olympe de Gouges subiria à força e proibir-se-ia às mulheres a sua ocupação em actividades políticas.⁴³ Se acreditou na Revolução Francesa enquanto ideário defensor de direitos iguais entre os dois sexos, esta literata francesa de percurso *sui generis* viria a escrever, no ano de 1792, e usando um tom de manifesta tristeza: «Ó meu pobre sexo, ó mulheres que nada adquiriste nesta revolução!»⁴⁴ Efectivamente, a moral burguesa do século XIX rejeita o esplendor e o artifício aristocráticos; no mesmo gesto impõe valores como a natureza, a transparência e a lei. Desta valoração, e para o que diz respeito às mulheres, resulta a sua domesticidade, por contraponto ao espaço público masculinizado, e confundido discursivamente com verdade, objectividade e razão; pelo que, e seguindo Joan B. Landes, se recorta uma aguda desvalorização das mulheres para a vida pública num grau raramente observado em períodos anteriores.⁴⁵ Assim, os movimentos das mulheres que surgirão nos finais do século XIX serão, realmente, uma resposta à negação constitucional efectiva dos direitos das mulheres segundo a lei burguesa.⁴⁶

Mais próximo de nós teremos, e partilhando da posição de Fernanda Bernardo, a da Organização das Nações Unidas relativa à designação de Conselho dos Direitos do Homem para a antiga Comissão de Direitos Humanos, no ano de 2006, e a pretexto de

⁴¹ Cf. LANDES, Joan B. — *Women and the public sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, p.169. A autora diz-nos que esse advento do revivalismo clássico na modernidade – com os seus matizes políticos, linguísticos e estilísticos – investe a acção pública de uma dimensão ética (*ethos*) decididamente masculinista.

⁴² CAMPS, Victoria — *Op. cit.*, p.33.

⁴³ Cf. BARRADAS, Ana — *Dicionário incompleto de mulheres rebeldes*. Lisboa: Edições Antígona, 1998, p.167. Cf. igualmente GOUGES, Olympe de, ROBINSON, Mary, STANTON, Elizabeth Cady et al., GAGE, Matilda J. et al, SCHREINER, Olive — *Direitos da Mulher e da Cidadã. Textos Fundadores do Feminismo Moderno*. Lisboa: ela por ela, 2002.

⁴⁴ *Apud ibidem*, p.167.

⁴⁵ Cf. LANDES, Joan B. — *Op. cit.*, p.203.

⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p.1.

que a palavra “Homem” designaria o ser humano em geral.⁴⁷ Trata-se, a nosso ver, de um equívoco que radica na fundação da contemporaneidade e que continua a não resgatar um desequilíbrio ancestral entre mulheres e homens. Deste lado do mundo os equilíbrios são também precários e perspectivam-se na lonjura de um anátema sobre o feminino, bem como na existência de um beneplácito masculino. Face a tal lonjura civilizacional que interpreta o feminino, e as mulheres por extensão, enquanto representadas e não representantes, interrogamos acerca da possibilidade de “liberdade” efectiva: metade da humanidade é tida como representante de corpos, mas não de pensamento, e sem o correlato espaço, tanto discursivo, como de acção. E, seguindo Hannah Arendt em *Entre o passado e o futuro*,

o campo em que a liberdade sempre foi conhecida, não como um problema, é claro, mas como fato da vida cotidiana, é o âmbito da política. E mesmo hoje em dia, quer o saibamos ou não, devemos ter sempre em mente, ao falarmos do problema da liberdade, o problema da política e o fato do homem ser dotado com o dom da acção; pois acção e política, entre todas as capacidades e potencialidades da vida humana, são as únicas coisas que não poderíamos sequer conceber sem ao menos admitir a existência da liberdade, e é difícil tocar em um problema político particular sem, implícita ou explicitamente, tocar em um problema da liberdade humana.⁴⁸

A questão será, todavia, delimitar o âmbito do político; sabemos do *slogan* absoluto do feminismo: “O pessoal é político”. Como nos diz Fernanda Bernardo, «na velhíssima e dominante tradição do conceito europeu do político [...] pressupôs[-se] sempre a forma *polis* ligada ao território nacional, à soberania, aos partidos e à autonomia»⁴⁹. Afinal, trata-se do recorte relativo ao cidadão emanado da Revolução Francesa: soberano e autónomo – o Mesmo, igual lacre da filosofia ocidental, universal masculino. O gesto deste lacre universal masculino é também o que enuncia e anuncia uma Ferida, reescrita na carne evanescente que provém do feminino, e se perpetua no corpo das mulheres: talvez por aqui se compreendam as cautelas, acompanhadas pela irritação para com uma querela-questão patética, do feminismo ou do feminino, como

⁴⁷ Cf. BERNARDO, Fernanda & BENSUSSAN, Gérard — *Os equívocos da ética. Les equivoques de l'éthique. A propósito. A propôs des Carnets de Captivité de Levinas*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013, p.179.

⁴⁸ ARENDT, Hannah — *Entre o passado e o futuro*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp.191-192.

⁴⁹ BERNARDO, Fernanda & BENSUSSAN, Gérard — *Op. cit.*, p.13.

deixam expresso, demonstradas por Simone de Beauvoir e por Maria Zambrano. A imagem de «um homem justo desprovido de ponteiros» que um dia sairá dos pântanos da História, proporcionada por Paul Celan⁵⁰, parece o fantasma dos nossos vultos femininos. Apresentando-se ainda como a sombra, nunca inquirida, do Mesmo.

No entanto, como João Barrento tão oportunamente relembra, e sobre a relação entre Celan⁵¹ e Auschwitz,

a língua, que é também a língua dos assassinos, foi a única coisa que ficou da tragédia global da história e da cultura, e é ela que o poeta se propõe «salvar» para usos mais humanos e solidários, mas não contaminados pela doxa e a «desconversa» - a das ideologias e a do «sempre nomeado mas sem nome», no quotidiano e na sua bulimia dos factos, no eterno retorno dos *reality shows* do nosso descontentamento, em que nenhum «caso» tem nome próprio, porque todos se anulam no sempre igual da conversa desfiada.⁵²

É no mesmo «*manto de palavras* que se abateu sobre a experiência, banalizando-a, fazendo-a entrar no domínio do museológico e do arquivístico»⁵³, que o «homem justo desprovido de ponteiros» deverá encetar uma arqueologia da Palavra, tal como o poeta não se demitiu de interpretar o mundo, e o real⁵⁴. Que esta arqueologia se encete com a mulher, será o corolário de tal, e tão urgente, Justiça⁵⁵: e que tal arqueologia justa regresse

⁵⁰ Apud BARRENTO, João — *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005, p.12. João Barrento, entretanto, explicita que «neste caso, o pântano é a metáfora do século, da sua barbárie e da sua esperança, e o “justo” de que aqui se fala uma figura que “tem tempo”, porque está fora do tempo (não tem ponteiros), é suporte daquela luz (messiânica) que tantas vezes ilumina as paisagens de morte desta poesia.» Entre as pp. 13-14.

⁵¹ A escolha de Paul Celan não é aqui casual. Embora derradeiramente operativa, sintetiza uma admiração pelo poeta para quem não existia qualquer diferença entre um aperto de mão e um poema, bem como para quem o que estava no pulmão permanecia igualmente na língua. Cf. BERNARDO, Fernanda — *Levinas refém. A assinatura ético-metafísica da experiência de cativo*. Coimbra: Palimage, 2012, p.83.

⁵² BARRENTO, João — *Op. cit.*, pp.27-28.

⁵³ MIRANDA, José A. Bragança de — *Análítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994, pp.24-25.

⁵⁴ Cf. BERNARDO, Fernanda & BENSUSSAN, Gérard — *Op. cit.*, nomeadamente uma passagem significativa de Fernanda Bernardo, constante na p. 13, que transcrevemos: «E, valha-me Deus, no rumor ensurdecedor que hoje impera, era bem necessário que alguém, no palco deste pobre e palrador mundo – que inclui obviamente os écrans televisivos e a grande maioria da imprensa escrita e dos intelectuais mediáticos – se lembrasse de recolocar a necessária e urgentíssima questão: a saber, de que se fala, hoje e aqui, quando se fala em democracia? Na presente indigência dos tempos, não há talvez questão mais urgente. Talvez de todo não sem razão, outros dirão: questão mais luxuosa. Como se pão e rosas, na sua simultaneidade, não fosse sempre a mais necessária e excelente das divisas!» Efectivamente, tal passagem corrobora o «*manto de palavras*» a que se refere José A. Bragança de Miranda.

⁵⁵ Cf. BERGER, John — *Sobre o olhar*. Barcelona: Editorial Gili, 2003, pp. 58-59. Berger distingue dois tipos de julgamento patentes entre os séculos XIX e XX, no horizonte de uma centralidade/problematização da imagem. Assim, e durante o século XIX, a secularização do mundo capitalista apaga o julgamento de Deus no que a História proporciona, em nome do progresso; neste entorno, democracia e ciência tornaram-se os agentes desse julgamento, e a fotografia apresenta-se eticamente como verdade. Entretanto, e na

sempre a palavras como – masculino, feminino e feminismo, as quais são o nosso horizonte.⁵⁶

segunda metade do século XX, o julgamento da História é abandonado por toda a gente, exceptuando os desprivilegiados e os despossuídos, ou seja, todos quantos ainda aguardam a redenção, para o colocar nos termos de Walter Benjamin. Lancemos mão das palavras de Berger: «O mundo industrializado, “desenvolvido”, aterrorizado com o passado, cego para o futuro, vive dentro de um oportunismo que esvaziou o princípio de justiça de toda a credibilidade. Tal oportunismo transforma tudo em espectáculo – natureza, história, sofrimento, outras pessoas, catástrofes, esporte, sexo, política. E o implemento usado para fazer isso – até que o ato se torne tão habitual que a imaginação condicionada, o possa fazer sozinha – é a câmara.» Ou seja, não há tempo: défice para o que Paul Celan alerta.

⁵⁶ Cf. BERGER, John — *Bolsões de Resistência*. Barcelona/Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2004, p.179. Exactamente quando afirma, e a propósito da ordem (neo-)capitalista: «Primeiro, é preciso descobrir um horizonte. E por isso temos de refinar a esperança – contra todos os empecilhos daquilo que a nova ordem pretende e perpetra. Mas a esperança é um ato de fé e tem de ser sustentada por outras acções concretas. Por exemplo, a acção de *abordar*, de medir distâncias e *andar em sua direção*. Isso conduzirá a colaborações que negam a descontinuidade. O ato de resistência significa não apenas recusar-se a aceitar o absurdo de uma imagem-de-mundo que nos é oferecida, mas denunciá-la. E quando o inferno é denunciado a partir de dentro, ele deixa de ser inferno.»

«As Belas-Artes foram instituídas, e os seus diferentes tipos fixados numa época que se distingue profundamente da nossa, e por homens cujo poder sobre as coisas e as situações era insignificante, quando comparado com o nosso. Mas o espantoso desenvolvimento dos meios ao nosso dispor, no que se refere à sua capacidade de adaptação e precisão, coloca-nos num futuro próximo perante transformações profundas da antiga indústria do belo. Em todas as artes existe uma parte física que não pode hoje ser vista nem tratada como antigamente, que não pode subtrair-se às influências da ciência e da praxis modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, aquilo que haviam sido. É preciso estarmos preparados para aceitar a ideia de que inovações desta dimensão transformam toda a técnica das artes, influenciando assim o próprio nível de invenção e chegando, finalmente, talvez, a modificar como que por artes mágicas o próprio conceito de arte.»

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*

2.1. Da necessidade de estabelecer um protocolo de análise

Partamos da desconfiança actual no que aos sentidos respeita quanto à fruição da arte resultante, acreditamos, daquilo a que José Gil chama de *espinho*: o *ready-made*⁵⁷. Este cursor, que coloca a perplexidade de não ser possível ver o que se vê, apesar do óbvio, intensificaria um fenómeno radicado no Impressionismo⁵⁸. A nossa posição, no entanto, e em relação às obras de arte, insiste numa espécie de profissão de fé: tomá-las na sua fisicalidade irreduzível, acreditar no que os olhos vêem e no que a experiência

⁵⁷ Cf. GIL, José — «*Sem Título*» *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, pp.142-154. Isabel Sabino, por exemplo, considera *A Fonte*, de Marcel Duchamp, o «título da pintura». Cf. SABINO, Isabel — *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000, p. 112.

⁵⁸ Cf. HUYGUE, René — *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 41: «Assim, ao cabo de longos séculos de pintura, o impressionismo que, de um determinado ponto de vista, realiza o aperfeiçoamento máximo do realismo, obstinado em captar o que parece ter de lhe escapar mais, provocou ao mesmo tempo e como que por vingança, a destruição daquela matéria sólida que é o seu único apoio firme.» Ou seja, para Huygue, o Impressionismo priva o realismo do pensamento claro e distinto, o mesmo é dizer, da noção dos objectos e dos corpos; vê a realidade pelo prisma panteísta, incerta e oscilante, em que a visão mais exacta adquire um carácter de real alucinação.

proporciona⁵⁹. Algo semelhante ao que José Gil enceta quando escreve sobre arte e artistas: «submeter o olhar à obra»⁶⁰; ou, como alerta Rui Chafes: «poder restituir alguma verdade ao olhar»⁶¹. Sabendo, todavia, dessa perplexidade contemporânea: as obras de arte simulam uma espécie de movimento côncavo, por oposição à convexidade (exteriorização de relações espaciais) anterior ao Impressionismo, convidando-nos a penetrar naquilo que chamaremos *arquitectura interior*.

Questiona-se José Gil: «Porque é que nunca – ou quase nunca –, na história da arte, da crítica e da filosofia da arte, se deu a devida atenção a este fenómeno que caracteriza a pintura: a tendência do que é pintado para “sair do quadro”?»⁶² A tal chamamos previamente convexidade; o que contrasta com o ensimesmamento posterior, bem colocado por António Pedro Pita quando nos informa de que a «obra de arte fica entregue à sua própria autonomia (à sua coerência, ao sentido imanente, à finalidade de ser ela mesma) na frágil condição em certo momento equivocadamente designada pela expressão *arte pela arte*»⁶³. Autonomia que se impõe com a Modernidade, sem que seja necessário aqui percorrê-la conceptualmente; antes se pretende proporcionar um enfoque através de diferente ângulo aproximativo.

A partir do Impressionismo, portanto, verifica-se uma marcada desacreditação relativa ao exterior ostensivo, dotado do contorno que o desenho poderá estabilizar, e notavelmente representado pela arte até então⁶⁴. Acreditamos que tal movimento se relaciona com a alteração de uma essencial disposição relacional; no entanto, essa alteração não substitui unicamente um exterior por outro, antes destacando a desconfiança

⁵⁹ Cf. BERGER, John — *algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. 2 Ed. Madrid: Árdora Ediciones, 1998, p. 39: «La pintura es, más directamente que cualquier outro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que há sido lanzada la humanidad.»

⁶⁰ GIL, José — *Op. cit.*, p.12.

⁶¹ CHAFES, Rui — *Rui Chafes Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Lisboa: Documenta – Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, 2016, p.25.

⁶² GIL, José — *Poderes da Pintura*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015, p.20.

⁶³ PITA, António Pedro — “O “fim da arte” e a revitalização da estética”. In Isabel Matos Dias (org.) - *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI. Colóquio Internacional Maio 2003*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, p.69.

⁶⁴ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice — *Palestras*. Lisboa: Edições 70, 2003, pp. 28-29, quando afirma: «Ora as explorações da pintura moderna concordam curiosamente com as da ciência. O ensino clássico distingue o desenho e a cor: desenha-se o esquema espacial do objecto, em seguida enche-se de cores. Cézanne, pelo contrário, diz: “à medida que se pinta, desenha-se” – querendo com isso dizer que, nem no mundo percebido nem sobre o quadro que o exprime, o contorno e a forma do objecto são estritamente distintos da cessação ou da alteração das cores, da modulação colorida que tudo deve conter: forma, cor própria, fisionomia do objecto, relação do objecto com os objectos vizinhos. Cézanne quer gerar o contorno e a forma dos objectos como a natureza os gera sob os nossos olhos: pelo arranjo das cores. Daí que a maçã que ele pinta, estudada com uma paciência infinita na sua textura colorida, acabe por inchar, por rebentar para fora dos limites que o sábio desenho lhe imporia. Neste esforço por reencontrar o mundo tal como o apreendemos na experiência vivida, todas as precauções da arte clássica voam em estilhaços.»

que se lhe endereça; no mesmo gesto, exige que se compense pelo investimento no interior. Referimo-nos ao nascimento do “pintor da vida moderna”, que funcionará enquanto paradigma, e enunciado por Charles Baudelaire⁶⁵. A abertura do seu pequeno, mas impactante livro, dedicado ao paradigmático Sr. G, pintor da vida moderna, submete a leitura ao título «O belo, a moda e a felicidade» e não oferece dúvidas.⁶⁶

O museu soube deglutir o passado, o qual deve olhar-se essencialmente pela qualidade de “valor histórico”: se o pintor da vida moderna apresentado por Baudelaire se afirma enquanto paradigma, a pintura impõe-se como arquétipo da visualidade. A progressiva “desconstrução” do universo pictórico esteve na base dos caminhos complexos que a arte tomou a partir do século XX. No entanto, se a pintura se interioriza, correlato do refluxo disposicional exterior focado, a necessidade de entendimento não foi eclipsada, mas igualmente deslocada: ao movimento convexo anterior sucede um movimento côncavo, em que se visa também recuperar o processo formador da obra de arte, e de certa forma percorrê-lo; por isso se tornam interessantes os testemunhos pessoais. Tal ponderação não ficará circunscrita ao modernismo que, grosso modo, os anos 60 do século XX questionam, para abrir então o caminho ao que se considera ser a arte contemporânea; alastra e ecoa para lá dos limites temporais dos séculos XIX e primeira metade do seguinte, permanecendo arquetipicamente: porque altera e opera no regime perceptivo.

Se nos detivermos em depoimentos de artistas, o que nos dizem é absolutamente crucial: de Cézanne a Bazaine, passando por Van Gogh, Klee ou Kandinsky. Ressalta o caminho da abstracção⁶⁷, em que a natureza, menos que referente ostensivo, é avassalada desde o interior. Existe uma correspondência entre o corpo do artista e a matéria que lhe

⁶⁵ Não se esqueça o germe que terá sido Charles Baudelaire no que concerne à dilaceração do capitalismo pelo modernismo, e segundo a perspectiva que aduz Gilles Lipovetsky, na exacta medida das rupturas, das descontinuidades, da negação da tradição e do culto da novidade e da mudança. Cf. LIPOVETSKY, Gilles — *A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Antropos, 1989, pp. 76-81.

⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles — *O pintor da vida moderna*. 2ª Ed. Lisboa: Vega, 2002.

⁶⁷ Cf. CHATEAU, Dominique — *L'Héritage de L'Art. Imitation, tradition et modernité*. Paris: L'Harmattan, 1998. A autora justamente observa, em revisitação da tese de Meyer Schapiro, que «toda a pintura é essencialmente abstracta (e, corolário, a pintura dita abstracta mais não faz que exhibir a essência da pintura)». Ora, mas como logo a seguir esclarece: a dissimulação da picturalidade é menos um efeito da pintura antiga, antes advindo de um novo olhar. Pp. 294-295. Observe-se aqui, igualmente, uma asserção de BERGER, John — *Sobre o olhar. Op. cit.*, p. 71, e a propósito da via aberta pela pintura a novas áreas da experiência, e que pelo final do século XIX incluía os Impressionistas, prosseguindo no século XX, distinguindo-se os primitivos dos profissionais: «A tradição foi desmantelada. Porém, excepto pela introdução do inconsciente, a área da experiência da qual a maior parte dos artistas europeus se nutria permaneceu surpreendentemente igual. Como resultado, quase toda a arte séria do período lidava ou com a experiência de vários tipos de isolamento, ou com a experiência restrita da pintura em si. Esta última produziu pintura sobre pintura: arte abstracta.»

é exterior, captada por vibração e preferencialmente de olhos fechados, num abissal sentido vertiginoso. Denota-se uma vontade de penetração no interior das coisas – o seu coração – sem que este coincida exactamente com o psiquismo do pintor, mas antes lhe acorde a mão. Tal capacidade não fica adstrita ao Impressionismo, mas antes alastra e fulgura no cerne das propostas modernistas.⁶⁸

Assinala-se, portanto, um caminho revelador: perdem-se os sentidos; a arte é abstracção; fixar as visões interiores; ver é criar; o que não vejo, mas sinto; impressão de um duodécimo de segundo; quando as flores e os objectos de súbito nos falam; devemos penetrar as coisas; imitar o universo significa criar de novo o seu mecanismo; uma arte presa ao objecto é escrava; cada objecto tem a sua força interior; a arte abstracta faz falar o mundo; a arte torna visível; o objecto tem um som interior; o mundo soa; espaço imaginário; penetrar profundamente no visível para compreender o invisível; uma arte sem abstracção despoja-se do contacto mais profundo com o que é universal; penetramos a matéria com os olhos e, em breve, passaremos através da sua massa vibratória como através do ar. Ou seja, assim como os artistas penetram no coração da realidade, também aquele/a que se debruça na obra terá de penetrar no coração desta, encetando uma verdadeira arqueologia do visível.⁶⁹

Precise-se, com José Gil: «não existe um espaço bidimensional pictural. A sua suposta “conquista” pela pintura (de Cézanne e Manet aos cubistas e Pollock) foi apenas uma maneira de dizer que o espaço pictural *não é* bidimensional: as maçãs de Cézanne ou os seus *Jogadores* segregam um outro espaço de forças que não se resume às duas dimensões das representações»⁷⁰. Este outro espaço de forças, que tanto pretendemos ver no passado, como no futuro, assume dois movimentos díspares: convexidade até à linhagem do Impressionismo e de Cézanne, daqui para cá, concavidade. José Gil tem razão: «a pintura projecta imediatamente as linhas e figuras no ar, para cá e para lá da

⁶⁸ Cf. HESS, Walter — *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 2001, pp. 51-240, onde se transcrevem tais depoimentos. No que respeita à interioridade focada, René Huygüe devolve-nos uma passagem bastante reveladora. Cf. HUYGUE, René — *Sentido e Destino da Arte (I)*. Lisboa Edições 70, 1998, p.21. É sobretudo esclarecedor quando nos transmite o que se segue: «Assim, a obra de arte afeiçoa, modela os corações e os espíritos, marca-os com o seu cunho. Age como um condensador de vida interior que comunica aos homens a sua carga.»

⁶⁹ Cf. Sobre a questão relativa à arqueologia do visível, e sua necessidade, cf. DUVAL, Romain — “Une pensée formelle: esthétique des formes eloquentes”. In CHATEAU, Dominique, LEMAN, Claire (dir.) — *Représentation et modernité*. Paris: Les Publications de la Sorbonne, 2003, p. 78. José Gil, por sua vez, e em *Poderes da Pintura*, fala-nos em diagrama genético e diagrama de imanência: o primeiro descreve o nexo da própria obra, ou seja, a necessidade interna que guia a formação da imagem; o segundo «descreve o modo como o quadro [porque aqui se refere à pintura de Ângelo de Sousa] tende a sair da tela para o espaço exterior.» Cf. READ, Herbert — *A Filosofia da Arte Moderna*, p. 48.

⁷⁰ Cf. GIL, José — *Poderes da Pintura*, pp. 30-31.

tela»⁷¹. No entanto, em ordem ao ensimesmamento atrás focado para a arte consideramos existirem, efectivamente, a observação de duas forças diversas. Ora, como continua José Gil, e nós com o seu pensamento: a «vocação interna da pintura não é de representar fielmente um objecto exterior nem de se auto-referir começando e terminando apenas em si mesma, mas de sair de si projectando-se infinitamente no espaço real»⁷²; sem dúvida: apenas se projectará de forma intensivamente diferenciada.

Com efeito, a progressiva mutação de formas cumpre-se por um deslocamento referencial fundamental: da natureza como modelo empírico, para a memória como estertor pictural. Um deslocamento inteiramente perceptível nos conselhos dados, por Manet, a um jovem pintor: «e cultive a memória porque a natureza não lhe poderá dar mais do que informações.»⁷³. «Neste respeito pela memória assistimos», como observa Bernardo Pinto de Almeida, «ao esboço de todo um programa estético: algo que não tem já nada que ver com o “d’après nature” e que agora é substituído (...) pela ideia de um “d’après mémoire”, que é afirmação do primado da imaginação (...) de um fazer “d’après peinture”»⁷⁴. Será também no desenvolvimento deste horizonte que José Gil discorrerá acerca do desaparecimento da natureza⁷⁵ e que, associado à política duchampiana do *ready-made*, será «acompanhado por uma «desestetização» ou «desdefinição» (para empregar os termos de Harold Rosenberg) da arte e do gosto artístico»⁷⁶.

⁷¹ Cf. *Ibidem*, p.31. Também Isabel Sabino perspectiva, no contexto de uma problematização da posição pictórica de Caravaggio, algo que aqui se compreende inteiramente: «Enquanto discurso, a pintura emite um rumor, que está para além dela, convoca uma sequência de imagens mentais, de fantasmas, e isso é, nesse processo, o essencial – o sentido. Nessa ordem de ideias, o quadro como suporte e superfície não existe; o olhar do espectador não pode deter-se, trata-se de um mero duplo cuja função é fazer a recepção da leitura transitar para um outro nível. Para poder processar-se a representação, parte-se da assunção técnica, teórica e ideológica da sua neutralização – a tela, as cores, todo o dispositivo material da pintura em vias de falar, têm de tornar-se diáfanos, invisíveis.» Cf. SABINO, Isabel — *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000, p.75.

⁷² Cf. GIL, José — *Op. cit.*, p.44. José Gil ainda nos alerta de que «a semelhança implicava, na “episteme” do Renascimento (e na cultura ocidental, até ao século XVII), toda uma série de relações entre aqueles dois termos que não eram só de original e cópia ou de objecto e ícone. A semelhança traduzia-se em “correspondências” que traçavam percursos no espaço real.» Cf. p.21. Reforçamos: o traçar de percursos no espaço real será precisamente aquilo a que chamamos convexidade. Entretanto, depois, a obra continua a interferir no espaço real, certamente, mas exige um trabalho de inicial submersão no seu interior, como se se tratasse de uma Alice do outro lado do espelho: ou a concavidade. Por isso se devem fechar os olhos, e sentir a ressonância.

⁷³ *Apud* ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *O Plano da Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p.141.

⁷⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *Op. cit.*, p.142.

⁷⁵ Cf. GIL, José — “O Desaparecer da Natureza”. In «*Sem Título*» *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D’Água, 2005, pp.71-77. Também René Huygue elucida que à civilização da natureza sucede a da energia, apresentando-se o/a artista como um/a registador/a hipersensível. Cf. HUYGUE, René — *O Poder da Imagem*. *Op. cit.*, pp. 291-292.

⁷⁶ GIL, José — *Op. cit.*, p.73.

Se este desaparecimento é visto por algumas pessoas como um ocaso da pintura⁷⁷, para outras é tido como a revelação do seu *ser* (verdadeiro)⁷⁸: serão duas valorações díspares, mas ambas sintomaticamente relacionadas com o deslocamento referencial que apontámos. A primeira lamenta a anestesia da arte pelo défice de correlação com a natureza, e a segunda acentua a abertura da pintura a si própria pelo diálogo estabelecido com a sua história – aquilo a que chamamos natureza de segundo grau. De acordo com o próprio Herbert Read, «antes de Cézanne [e do Impressionismo], o princípio de composição em pintura era arquitectónico – a pintura-espaco era “organizada” como um arquitecto organiza a sua construção, e tomavam-se inevitavelmente em linha de conta questões de equilíbrio e de simetria»⁷⁹: ou outra forma de falar da convexidade, assinalada anteriormente. Ora, Cézanne não se posiciona arquitectonicamente perante a natureza, mas como que a delira perceptivamente a partir do olhar; a pintura que se seguirá estará no epicentro de semelhante delírio.

E não foi precisamente contra este caudal pictural que Marcel Duchamp dirigiu a sua fúria através do *ready-made*? Ou seja, ao mesmo tempo que a pintura encetava o seu caminho, devorando-se porque carcomendo a sua projectada arquitectura histórica, ou renascendo porque mais próxima da economia de recursos que a constitui, Duchamp viria desacreditá-la; é bem conhecida a sua repugnância pelo que considera ser a pintura retiniana, que associa ao impressionismo e ao fauvismo, bem como as divergências relativas ao cubismo. No entanto, julgamos que Duchamp não quis aperceber-se da subtilidade que animava os pintores desta pintura: a memória em vertigem corpórea.

Curiosamente, Marcel Duchamp nunca deixaria de pintar, como ficou patente numa exposição realizada em Paris no ano de 2014, e é sublinhado por António

⁷⁷ Cf. LOURENÇO, Eduardo — *O Espelho Imaginário, pintura, anti-pintura, não-pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996. Nomeadamente quando afirma, entre as pp. 15-16: «[...] o criador moderno obedeceu menos a miríficas exigências da “arte pela arte” do que à necessidade, semelhante à sede e à fome, de ter de mudar o aspecto do universo para poder descansar. Entenda-se: à necessidade de libertar as mil figuras de uma imaginação prisioneira durante séculos de regras ou tabus, muitos deles, filhos talvez de uma obscura sabedoria de que não conhecemos ainda o preço. O criador moderno não só se adaptou ao ritmo acelerado de uma sociedade consumidora de quantidades astronómicas de objectivos humanos, como deu expressão espiritual às núpcias devorantes de uma imaginação desbordada pelo seu próprio excesso. E quando já não havia objectos, nem formas, nem ideias, nem sentimentos para ofertar ao tédio vertiginoso deste eunuquismo do imaginário, a arte moderna entreteve-se e entretém-se a devorar-se a si mesma.»

⁷⁸ Cf. BIANCHI, Olivia — *Hegel et la Peinture*. Paris: L’Harmattan, 2003. Olivia Bianchi para quem a pintura é animada por «une impulsion nouvelle, un dynamisme qui l’incite à repenser ses conditions d’existence artistique, mais aussi à inventer un nouveau langage, ce que ne manqueront pas de faire les peintres abstraits principalement. Il y a comme une force désirante que anime la peinture, et qui fait que celle-ci, loin de s’enfermer dans une existence anaclitique, s’ouvre au monde sur un mode toujours improvisé.» Verificar a passagem na p. 306.

⁷⁹ READ, Herbert — *A Filosofia da Arte Moderna*, p.30.

Guerreiro.⁸⁰ *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d' éclairage*, obra significativa que construiu entre 1946 e 1966 no mais completo segredo, e que após a sua morte, ocorrida em 1968, integrou o Philadelphia Museum of Art, pode afirmar-se como uma sùmula inquietante no que respeita à pintura, apresentando-se testamentária da rebeldia de Duchamp. Assim, por uma via Duchamp dotará a arte de um espinho mais ou menos irreversível: o *ready-made*; pelo testamento, propõe uma reflexão que encaminha para a pintura, novamente.

Relembre-se, portanto, a “desestetização” da arte e do artístico que é aberta pelo Impressionismo, com ecos propiciados por Cézanne; em conjunção com a via do processo formador da obra de arte. Notemos, ainda, a aparente e progressiva necessidade de acoplar à obra de arte um reduto palavroso eminentemente explicativo, que com ela estabelece um nó indelével. À medida que se afasta da realidade ostensiva, ou seja, que passa daquilo a que chamámos convexidade, para se tornar côncava, a arte posiciona o/a artista numa perspectiva singular e irreduzível: obra de arte e artista olham-se intensivamente; ao/à espectador/a cabe recuperar a co-relação que, entretanto, estabeleceram – ou seja, àquele/a que vê a arte pede-se que simule a vertigem corpórea do/a artista. Donde, o acto de ver não se baseia numa opticalidade compulsiva, mas convoca igualmente a memória: daqui se conclui o entretecimento com os testemunhos pessoais do/as artistas e a “desestetização” da arte e do gosto artístico⁸¹.

⁸⁰ Cf. <http://www.publico.pt/culturaipylon/noticia/duchamp-e-a-pintura-uma-relacao-celibataria-1679391>. Nomeadamente, quando diz: «Mas a sua relação mais importante e mais secreta com a pintura, e que está para além de outras experiências episódicas, é aquela que se consuma numa obra para onde conflui toda a exposição. Trata-se de *Étant donnés: 1º la chute d'eau, 2º le gaz d' éclairage*. Esta obra misteriosa, que faz uma síntese das técnicas tradicionais da escultura na obra de Duchamp, só foi descoberta depois da morte do artista e soube-se que tinha sido preparada durante mais de vinte anos. A relação desta obra com o *Grand Verre* é evidente e tem sido longamente estudada. O que ela mostra – e essa é a tese desta exposição – é que afinal o ponto de chegada do percurso de Duchamp, feito de grandes buscas e grandes rejeições, é afinal a pintura. Um Duchamp reinventor da pintura mais do que o seu destruidor, eis uma revisão surpreendente da sua obra que lança um enorme desafio e obriga a uma releitura cuidadosa de tudo – e é muito – o que sobre ele se escreveu.» Acedido a 22 de Outubro de 2016.

⁸¹ Cf. KORSMEYER, Carolyn — “Pleasure: reflections on Aesthetics and Feminism.” In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51:2 Spring, 1993, a propósito da questão do “prazer estético”, que entronca na “desestetização” da arte e do gosto artístico e enceta uma ligação derradeira com as teorias feministas. A autora recupera o lastro histórico do prazer estético, primeiro, para depois contrapor a posição do feminismo crítico. Assim, e historicamente, trata-se de uma noção das que entram no catálogo dos conceitos filosóficos aparentemente neutros do ponto de vista do género, exigindo-se que se distinga de outros prazeres. Reconhece que o prazer estético partilha um problema de todos os valores intrínsecos, ou seja, aquele em que uma descrição negativa é mais fácil de aportar, do que uma outra positiva: não é um prazer que indique a satisfação de um desejo; não é um prazer de uma conquista prática; não é um prazer que se relacione com uma aprovação moral; não é um prazer cognitivo; não é um prazer sensorial. Na formulação purista, que deve endereçar-se a Immanuel Kant, trata-se de um prazer que se dá na apreensão de uma forma não subsumida pelo conceito. Ora, as teorias do prazer estético desenvolveram-se através das filosofias da mente, que se inserem em tradições que enfatizam a disciplina “estética” – empirismo e kantismo primeiro, fenomenologia mais tarde. Enquanto estas teorias aparecem numa variedade de formas, no geral podem

Marcel Duchamp dirigiu a sua repugnância à pintura retiniana, mas deixou escapar a memória em vertigem corpórea, espécie de duplo da realidade⁸². Assim, existe como que uma reversão do princípio arquitectónico que presidia à pintura antes do Impressionismo e de Cézanne, e que anteriormente focámos com base em Herbert Read: é no interior mesmo das obras que uma nova arquitectura prevalece. Uma *arquitectura interior* que sintetiza a percepção do/a artista, confundindo-se esta, como vimos, com a memória em vertigem corpórea; igualmente o rastro do processo formador da obra de arte, acumulando este os testemunhos do/a artista, e que aclaram o seu protocolo perceptivo; finalmente, aquilo a que chamamos os seus *recursos operativos*.

Então, o visível é o que estará em causa⁸³: daí tomar-se a pintura, e concretamente a “desconstrução” do seu espaço arquitectónico convertido em exteriorização espacial, em arquétipo para a complexidade que a arte viria a prosseguir no século XX: nela se inscrevem, tanto o “declínio” da pintura, como a «irrupção do olhar pictórico.»⁸⁴

É sintomática uma visão de Paul Klee, deixada em *Diário*:

estabilizar-se quatro linhas de pensamento basilares: 1) tendem a ser descritivas da experiência que, em termos modernos, é chamada de “estética”. Ou seja, a qualidade da apreciação do prazer estético é traduzida numa linguagem que é reconhecida por qualquer pessoa, desde que partilhe uma experiência similar; 2) a descrição é introspectiva, o que requer que a fonte e a qualidade deste prazer estejam abertos a um ordinário escrutínio pessoal; 3) o conceito de prazer estético é igualmente normativo, ou seja, os objectos que inspiram as percepções qualificadas recomendam-se a outras pessoas; 4) são explanatórias. Tais linhas de pensamento apontam para uma consciência genérica; o expectável é que uma experiência consciente será exactamente a mesma em todos os indivíduos, desde que partilhem similar aparelho sensorial e estrutura racional. A teoria crítica feminista, contudo, vem argumentar que o género, tal como outras diferenças, não é acidental, tanto para a percepção, como para a consciência; pelo contrário, apresenta-se como fenómeno sistemáticos que deve ser tomado em conta no momento de determinar a génese do prazer. Pelo que se destaca a ilacção de uma percepção incarnada. Pp.202-203. Podemos agora aqui deixar relativamente clara essa “percepção incarnada” tal como a descrevem os artistas anteriormente aludidos: neste aspecto, o corpo não tem um *grau zero*.

⁸² Estamos conscientes do equívoco que a figura do “duplo” pode aqui instaurar, isto, se a ligarmos à concepção que Platão tinha da imagem, ou seja, enquanto o mesmo em forma de duplo. Para o filósofo da Antiga Grécia, a sombra, o reflexo, a pintura e a estátua, eram uma e mesma coisa: imagem que fornece a semelhança, representando-a. O que nos faz escapar às suas garras, e tendo presente que para Platão o que está em causa é a função mimética do espelho, será o “ver de olhos fechados”, frisado. Além de tal princípio, instauramos uma imagem de João Barrento para a cultura contagiada, ou enxertada, «por uma energia libidinal que gera, em alegria, uma potência de agir. Assim, a cultura seria um móbil de vida, o “duplo de viver”.» Cf. BARRENTO, João — *O Mundo Está Cheio de Deuses: crise e crítica do contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, p. 50. Assim, quando nos referimos a duplo da realidade, estamos muito próximo desse “duplo de viver”.

⁸³ Diz-nos John Berger que «Há uma ideia difundida de que se alguém se interessa pelo visual, esse interesse deve limitar-se a uma técnica de tratar o visual de alguma forma. Assim o visual se divide em categorias de interesse especial: pintura, fotografia, fatos reais, sonhos e assim por diante. E o que é esquecido – como todas as questões essenciais numa cultura positivista – é o sentido e o enigma da visibilidade em si.» Cf. BERGER, John — *Sobre o olhar*. Barcelona/Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2003, p.47.

⁸⁴ SABINO, Isabel — *A Pintura Depois da Pintura*. *Op. cit.*, p. 132. Concretamente, quando afirma o seguinte: «Mas mesmo em muitos não-pintores, como afirma Hubert Damisch, a pintura constitui referência com valor heurístico – a forma quadro, com toda a sua carga extra-geográfica, narrativa e inclusive histórica, acaba por manter-se como um “sub-jogo”, e é nela que o processo criativo de descoberta assume maior liberdade.»

O coração que bate por este mundo está em mim quase morto. Como se o único vínculo que me ligasse a «estas» coisas fosse a memória... Renuncia-se a este mundo e constrói-se numa região além, uma região que pode ser toda ela afirmação. É surpreendente o romantismo frio deste estilo sem «pathos».⁸⁵

E, no entanto, é no próprio coração da realidade que os artistas pretendem penetrar. O facto de o artista moderno se isolar relativamente da sociedade, não deve implicar que tal isolamento é uma característica da arte; todavia, alerta para uma espécie de orfandade. “Ninguém *manda* no artista como o mosteiro ou o grémio, a corte ou o castelo”⁸⁶, nas palavras de Herbert Read; mas quem colherá as flores do seu jardim? Quem percorrer, sem dúvida, os intrincados caminhos do olhar, manifestos na própria obra de arte. Com efeito, e continuando a solicitar o pensamento de Read, a «posição arquitectónica é *a priori*; integra os objectos da percepção num padrão previamente concebido, um sistema de perspectiva e de elevação»⁸⁷ – congela a realidade, embora lhe faculte simultaneamente um exterior estável, a que chamamos convexidade; já a concavidade implica o que acontece «dentro do olhar»⁸⁸ – incarna a realidade, intensifica o interior e exige-nos um movimento vibratório.

Podemos seguir George Kubler quando nos diz e questiona:

De qualquer forma, a nossa percepção dos objectos é um circuito incapaz de admitir uma grande variedade de sensações novas ao mesmo tempo. A percepção humana adapta-se melhor a percepções lentas do comportamento rotineiro. Daí que a invenção tenha tido sempre que se deter frente à cancela da percepção, onde o estreitamento do caminho permite que passe muito menos tráfego do que a importância das mensagens ou a necessidade dos receptores justificariam. Como poderemos aumentar o tráfego que aflui frente a essa cancela?⁸⁹

⁸⁵ KLEE, Paul, *Diário*, 1915. *Apud* READ, Herbert — *A Filosofia da Arte Moderna*. Lousã: Editora Ulisseia, s/d, p.13. É significativo que Klee seja considerado por Walter Benjamin, a par de Franz Kafka, «essencialmente solitário». Cf. BENJAMIN, Walter — *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p.9, no Prefácio intitulado “Sob o Signo de Saturno”, e pela pena de Susan Sontag.

⁸⁶ READ, Herbert — *Op. cit.*, p.15.

⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p.31.

⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p.31.

⁸⁹ Cf. KUBLER, George — *A Forma do tempo*. 4ª Ed. Lisboa: Vega, 2004, p.168.

Mas já ouvimos José Gil a responder-nos:

Mas que significa, aqui, “percepção”? Ou “percepção artística”? Não se trata de um processo confinado ao objecto de arte – que o artista construiria segundo uma lógica própria; ou que dependeria apenas do sujeito, da sua potência de devir-espaço ou devir-forma ou do seu poder de transfigurar formas e forças. Na verdade, esta percepção (artística) combina tão intimamente sujeito e objecto que é preferível abandonar estas categorias e fazer partir a análise da sua “união” ou “osmose”. Porque a percepção supõe aquele espaço impossível “antes” da percepção dos seus componentes.⁹⁰

O “espaço impossível” corresponde ao que chamamos processo formador da obra de arte, igualmente capturável na medida que se disse anteriormente. Já a “osmose” implica percorrer a sua *arquitectura interior*, insistindo nos *recursos operativos* da obra.

2.2. Arquitectura interior e recursos operativos

Arquitectura interior, entidade que consideramos analítica, mas sobretudo condensação do que significa a aproximação a uma obra de arte, e conseqüente experiência por ela proporcionada, possui um plano imanente em que se contam três realidades: obras de arte; testemunhos do/as artistas; teorização, ou pensamento. Neste plano e considerando, portanto, a ponderação axial enunciada, inscreve-se o mesmo número de significativas mudanças: relativamente às obras de arte, uma diferença aspectual na forma de se apresentarem ao mundo; quanto ao/às artistas, uma intensificação (dos sentidos) do corpo, revertida para uma vertigem da ocularidade⁹¹; no

⁹⁰ Cf. GIL, José — *Poderes da Pintura*, p.15.

⁹¹ Detenhamo-nos, a propósito da degradação da ocularidade, em Carlos Vidal: «Exceptuando Cézanne (que reabilitará a representação densa, o peso e a solidez dos objectos, devolvendo à paleta impressionista o preto e as cores terra e ocres), o sensismo retiniano dos impressionistas testemunha que o primado da ocularidade apenas pode subsistir baseando-se numa retina estimulada e exercitada. Por isso o Impressionismo, como a fotografia, irá contribuir a seu modo para a suspeição ocular moderna, pelo menos para a suspeição de uma ocularidade confinada ao registo e à passividade. Portanto, como a fotografia, também o Impressionismo nos revela que a realidade está para além da mera visualidade, concebendo a observação como leitura, trabalho e invenção, num banimento de todo e qualquer mimetismo.» Cf. VIDAL,

que respeita à teorização, ou pensamento, sem dúvida que se observa um movimento de formulação, e captação, do abissal. As três realidades coexistem e iluminam-se mutuamente, solicitando que sobre elas nos detenhamos: afinal, a *arquitectura interior* que propomos nesta investigação, e decorrentes *recursos operativos*, entrosam-se em tal plano imanente.

Exige-se, assim, uma delimitação, e subjacente clarificação, de tal plano. E começamos com um grito, que é também testamento, e palavra de ordem: «Não precisamos de realidade!», por Gottfried Benn.⁹² Não precisamos de realidade: poderia ser a tonalidade, espécie de refrão, do que agora nos ocupamos; partamos, pois, para a elucidação e destrição do plano de imanência com este grito, e tenhamo-lo sempre presente, em eco. No ponto imediatamente anterior desta investigação, e que submetemos à necessidade de estabelecer um protocolo de análise, enumerámos já algumas das questões que exigem, neste momento, uma sistematização diferente. Frisamos, entretanto, que ainda atrás lhes chamámos *realidades*, o que parece colidir com o nosso refrão; no entanto, e por aqui, já se institui uma perplexidade-motora: o que é a “realidade”, o que é o “real”? Pese embora a enunciação de “realidade” em sentido forte e num outro que podemos considerar fraco, não nos enganemos: a arte moderna mudou a feição da “realidade”, cujos alicerces se fundam nas suas obras-mundo; a arte moderna agiu no coração da percepção, quando desejou assistir ao seu deflagrar; que se interprete essa fissura proporcionada pela arte moderna, e sintomaticamente pela pintura, enquanto aventura, ou mais se lhe reconheça um sentido trágico⁹³, aceitamos; mas não podemos evitá-la.

Carlos — *Invisibilidade da Pintura. Uma História de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda, 2015, pp. 431-432.

⁹² *Apud* BARRENTO, João — *A Escala do Meu Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.21.

⁹³ Cf. ALCOFORADO, Diogo — *Pintura e finitude Humana. Sentido trágico da ‘ideia’ baudelaireana de Modernidade; alguns aspectos da prática pictórica francesa: de Courbet a Cézanne*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. Pelo próprio título se retira, de forma económica, a tese de Diogo Alcoforado, que, a páginas tantas, concretamente na p. 15, se revela cristalina; damos-lhe, portanto, a palavra: «Simplesmente, ligar o *trágico*, predicativamente, à produção pictórica de tal período (e, logo, às Obras realizadas), não é ainda tarefa fácil: os preconceitos estabelecidos são muitos, o Impressionismo continua a ser considerado, a um século de distância, como ‘a Pintura da felicidade’ ..., o conceito de *trágico* possui uma carga semântica violenta e restritiva, - e a própria *modernidade* é uma noção que, entendida à margem da formulação baudelaireana, vai sendo pensada como ‘essência’ da época em que o Homem, pela racionalidade e pela tecnologia, se pode libertar do sofrimento e da necessidade. É frente a esta atitude, que as aventuras existenciais de Van Gogh ou Gauguin, ou de alguns outros, poetas e pintores, apenas tingem de um certo exotismo algo patológico, que importa recuperar o sentido mais fundo de uma época tão rica como complexa, através daquilo que a Arte, - e a Pintura, aqui, como campo escolhido, - revela. É esse, genericamente, o sentido deste trabalho.»

Não é nosso propósito responder à questão biface anteriormente colocada, todavia, existe uma inevitável tangência: dar conta da diferença aspectual das obras-mundo proporcionada pela arte moderna; reverberar os testemunhos do/as artistas, a que já se chamou o seu novo auto-retrato⁹⁴; facetar um património de pensamento, criando um análogo cristal, condensação devida de um problema que se coloca no horizonte desta arte; é também, ou mesmo sobretudo, agir *no*, e não *sobre o*, real.⁹⁵ Ou seja, a nossa investigação não é sobre o real, mas pretende agi-lo; tal como a arte moderna não é um *tema* da história da arte, mas sim um *incêndio*⁹⁶, no qual as formas – sejam as das obras de arte, sejam as dos testemunhos, sejam as do pensamento, alcançam um máximo de intensidade luminosa. Tal luminosidade pressupõe, para o nosso propósito, a devida calibração, que o mesmo é dizer: saber manter a temperatura, mas não sucumbir à voragem das chamas; ou arder na neve, já que nela se semeou.⁹⁷

Seguindo uma formulação de António Pedro Pita: «A história das artes plásticas a partir do Impressionismo, ao substituir o olhar pela *sensação*, abre o trilho do abstraccionismo, no mesmo rigoroso processo pelo qual, em acto, desconstrói, mais do

⁹⁴ Cf. HOBSTÄTTER, Hans H. — *Arte Moderna. Pintura, Desenho e Gravura*. Lisboa: Editorial Verbo, 1984, p.16. O autor refere-se, quanto aos testemunhos artísticos substituírem o auto-retrato, a uma afirmação proferida por Schreier.

⁹⁵ No que respeita à profundidade da experiência estética, valemo-nos de passagem esclarecedora e que nos vem em auxílio, pois expressa, de forma lapidar, uma polarização essencial: «O acordo entre a profundidade do objecto estético e a profundidade do espectador estabelece comunicação com o espaço interior do mundo. Fá-lo vir à exterioridade, à superfície. [...] Há, porém, uma condição de possibilidade desta mútua pertença que é a admissão de um acordo entre o homem e o real, que se manifesta, em primeiro lugar, no estatuto do objecto estético, que é um em-si para-nós e, em segundo lugar, na significação deste objecto, que não exprime somente o seu autor mas revela um rosto do real.» Cf. PITA, António Pedro — *A Experiência Estética como Experiência do Mundo. A estética segundo Mikel Dufrenne*. Porto: Campo das Letras, 1999, p.131.

⁹⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges — *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011, pp. 145-146. Nomeadamente quando o autor recupera o conceito de “imagem dialéctica” de Walter Benjamin, para chamar a atenção da beleza como revelação do verdadeiro. Não sendo, todavia, um desvelamento, mas, como Benjamin concebe, um processo coincidente com o momento em que se incendeia o invólucro, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa. Este é o momento correspondente ao próprio coração da dialéctica. Recuperemos, entretanto, as próprias palavras de BENJAMIN, Walter — *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp. 17-18: «E a questão mais profunda d’ *O Banquete* é a de saber se a verdade poderá alguma vez fazer justiça ao belo. Platão responde ao atribuir à verdade a capacidade de garantir o ser do belo. É neste sentido que ele apresenta a verdade como conteúdo do belo. Mas este conteúdo não se revela no desvelamento, manifesta-se antes num processo que, para usar uma outra expressão metafórica, poderia ser visto como o momento em que se incendeia o invólucro que entra no círculo das ideias, como o incêndio da obra, na qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa.»

⁹⁷ Estabelecemos um paralelismo entre um livro de MOLDER, Maria Filomena, que intitulou de *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999, e esta ocasião: *arder na neve* parece-nos uma metáfora conivente com a tarefa da historiadora. E aludimos aqui ao sentimento descrito por Michel Foucault em “A vida dos homens infames.” In FOUCAULT, Michel — *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2002, pp. 89-128.

que critica, o primado da visão»⁹⁸; ora, o primado da visão transporta-nos, essencialmente, para a perspectiva (mon)ocular que o Renascimento fixou e que sempre foi, ou assim se tornou, uma espécie de panóptico da realidade visível, e representável. A mudança da idade da arte, portanto, correlaciona-se com um cansaço da representação, indissociável do sentimento vero de inesgotabilidade – também passível de ser chamado profundidade, do representável.⁹⁹ É em tal sentimento de inesgotabilidade, fonte mesma do real, e revertida para um desassossego imagético, que se recorta uma abissal interioridade, marca espacial tanto do sujeito, bifurcado no/a artista e no/a espectador/a, como da obra de arte, afinal, também esta um quase-sujeito.¹⁰⁰

«”Todo o indivíduo – segundo Musset – traz em si um mundo ignorado, que nasce e morre em silêncio”. À medida que quer senti-lo e vivê-lo, cumpre-lhe descer mais profundamente, numa absorção que o isola de outrem e o torna incomunicável. Nunca este problema e esta angústia foram mais sentidos do que no século XIX, em que a cultura da alma individual e a sua consciência foram levadas ao apogeu pelo Romantismo», diz-nos René Huygüe.¹⁰¹ A genialidade atormentada romântica aqui a reverberar em todo o seu esplendor, mãe nocturna de todo/as quanto/as ofereceram o seu corpo à pintura¹⁰². Todavia, o isolamento, quer seja interpretado em termos de tragédia num horizonte de finitude humana, como Diogo Alcoforado o faz, e atrás assinalámos, quer seja intuído como ensimesmamento da obra numa voragem da arte pela arte, como António Pedro Pita refere ser equívoco, e já realçámos; possui o limiar de uma porta correspondente ao próprio olhar, como o pretende Georges Didi-Huberman e ao qual regressaremos.¹⁰³

Pese embora a aparente incomunicabilidade que assiste o indivíduo, bem como a progressiva despedida da obra de arte, ou seja, uma espécie de apagamento/fechamento

⁹⁸ PITA, António Pedro — *Op. cit.*, p.261.

⁹⁹ *Ibidem*, p.261.

¹⁰⁰ Cf. *Ibidem*, p.108. Cf. igualmente DUVAL, Romain — “Une pensée formelle: esthétique des formes éloquentes”. In CHATEAU, Dominique, LEMAN, Claire (dir.) — *Représentation et modernité. Op. cit.*, p. 69, quando afirma: «A obra de arte não se reduz à expressão fantasmática do desejo do artista, nem mesmo à projecção dos processos imaginários do espectador. Ela não é um écran sintomático de qualquer coisa, mas um vector energético que transporta o sentido, sujeito de múltiplas metamorfoses, ligando a visibilidade e o reino das profundezas.»

¹⁰¹ HUYGUE, René — *Diálogo com o Visível*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994, p. 317.

¹⁰² Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice — *O olho e o espírito*. 9ª Ed. Lisboa: Vega, 2015, p.19. Nomeadamente quando afirma: «O pintor “oferece o seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.»

¹⁰³ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Op. cit.* Trata-se do princípio fundador desta sua obra.

dos olhos com que fitava o espectador¹⁰⁴; a experiência devida à arte opera por contágio¹⁰⁵, sem com esta expressão nos situarmos no patológico. Tal contágio acontece *dentro do olhar*, escalonado em três níveis: o do/a artista, o da própria obra de arte¹⁰⁶, o do/a espectador/a. No meio, a obra de arte: tanto traz agarrados os filamentos do primeiro nível indicado, como se dota a si própria de qualidade interpelante, para ainda vir esburacar o olhar do espectador. Cientes de que estamos, sempre, situado/as na interioridade abissal inicialmente focada: afinal, o que chamamos de concavidade.

Os testemunhos a que aludimos na abertura deste capítulo, e que vão de Van Gogh a Bazaine, passando por Kandinsky, enunciam claramente a rarefacção do exterior para que se intensifique a *experiência interior*¹⁰⁷ do sujeito: o que na obra ressoará pelos filamentos desta experiência que nela vão agarrados, mas também pelos buracos ou porosidades – o limiar da porta, que a abrem à fruição, e orientam, sem contudo sobredeterminar a experiência do/a espectador/a. Abre-se assim uma “voluminosidade”, desdobrada em volume táctil ou construído, e em luminosidade óptica insusceptível de circunscrição, que dá conta da distância, ou forma fundamental do sentir, que será sempre, também ela, dupla: nem objectivável, nem passível de uma abstracção conceptual.¹⁰⁸

Dando voz a António Pedro Pita: «colocar o objecto *diante* de si, abrir entre o corpo e o

¹⁰⁴ Seguimos uma conceptualização de José-Augusto França, para a questão de a obra de arte possuir olhos, que, entretanto, se irão progressivamente fechando. Nomeadamente quando nos diz que a «longa viagem de purificação a que a (...) estética (abstracta) obriga as formas-em-si, e o espectador atento, cria, no espírito deste, uma espécie de fascinação. Não mais ele verá, na superfície do quadro, uma sua imagem, sequer a procurará ali. O quadro cegou, perdeu os olhos de nos ver, que variadamente o têm definido, e, como que em troca, ganhou um olhar essencial, um poder redutor da nossa própria imagem, para além dela. Como se um vácuo subitamente a envolvesse, esta imagem que supomos ou desejamos é projectada para além da suposição ou do desejo – em formas, linhas, cores que o ar respirável não afecta nem justifica.» Cf. FRANÇA, José-Augusto — *Situação da Pintura Ocidental*. Lisboa: Edições Ática, 1958, pp.49-50. Trata-se, aqui, parece-nos, desse “vazio” em que algo desapareceu, sendo esse algo “o Homem”, tal como dá conta Michel Foucault e é devidamente assinalado por GARCIA-PORRERO, Juan — “Vers une définition de la représentation picturale moderne”. In CHATEAU, Dominique, LEMAN, Claire (dir.) — *Op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵ Cf. HUYGUE, René — *Diálogo com o Visível*. *Op. cit.*, p. 327: «A pintura não se explica: limita-se a ser e a mostrar aquilo que é; a nós cabe senti-la, graças à sua virtude de contágio.»

¹⁰⁶ Não esqueçamos, e como já se assinalou, que a obra de arte, imagem-objecto, é um quase-sujeito. Por outro lado, e recuperando Georges Didi-Huberman, “o que nós vemos” também “nos olha”. Além disto, se aludirmos aos testemunhos dos artistas, será precisamente neste aspecto que insistem.

¹⁰⁷ É este o título de uma obra de Georges Bataille, onde o autor manifesta: «A experiência interior responde à necessidade onde eu estou – a existência humana comigo – de colocar tudo em questão, sem apelo» (p.17); ou quando diz: «Chego entretanto ao mais importante: é necessário rejeitar os meios exteriores» (p.29). Cf. BATAILLE, Georges — *L'expérience intérieure*. 5ª ed. [Paris?]: Gallimard: Nouvelle Revue Française, [1943?]. Trata-se, em todo o caso, de algo que constitui o Ocidente, pela via da herança cristã; para tal, cf. DERRIDA, Jacques — *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010: «[...] Conversão de dentro, conversão por dentro: para iluminar por dentro o céu espiritual, a luz divina faz anoitecer, lá fora no céu terrestre. Este véu entre duas luzes é a experiência do deslumbramento, o mesmo que deita por exemplo Paulo no chão no caminho de Damasco.» Cf. pp. 115-116.

¹⁰⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Op. cit.*, pp. 132-138.

objecto a distância necessária para poder pensá-lo, habitar uma distância onde possa realizar-se a configuração do objecto é considerar um vazio que é um *a priori* de sensibilidade»¹⁰⁹; a tal distância, José Gil chama «espaço impossível ‘antes’ da percepção dos seus componentes», relembramo-lo.¹¹⁰ Pela nossa parte, consideramo-lo o rastro do processo formador da obra de arte, síntese na obra do que aconteceu *dentro do olhar*¹¹¹, neste caso, do/a artista, e que a obra, pelos filamentos, carrega consigo. Note-se: não se trata de recuperar uma “identidade do/a artista”, porque, tal como o/a espectador/a deve «despossuir-se de si mesmo[a] para poder chegar, *na* obra que se abre, a uma outra dimensão do real»¹¹², também aquele/a que a fez se (re)fez, nela (re)velado/a¹¹³.

Tal distância equivalerá a uma dupla falta na pintura, passível de ser constatada nos tempos actuais; com efeito, e seguindo Isabel Sabino: «fazer pintura sem pintura implica um conceito desta que não a define mas assume numa visão integradora pictórica, porque existe em potência no próprio olhar»¹¹⁴. Pelo que, desde há dois séculos, sensivelmente, se pretende pintar o que dá a ver o olhar, o espaço mesmo do olhar, a visão a nascer, o deflagrar da percepção; assim, é na forma, na estratégia da forma, que o olhar de quem frui também se inclui: ela olha-nos. Afinal, os buracos ou porosidades da obra, a que Georges Didi-Huberman chama o limiar interminável do olhar, e a que regressamos.

A obra de arte, agora entendida genericamente como «imagem»¹¹⁵, seria estruturada como um *diante-dentro*, como o pretende Georges Didi-Huberman:

inacessível e impondo a sua distância, por mais próxima que seja – pois é a distância de um contacto suspenso, de uma impossível relação de carne para carne. Isto quer dizer justamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que *a imagem é estruturada como um limiar*. Uma moldura de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao

¹⁰⁹ PITA, António Pedro — *Op. cit.*, p.115.

¹¹⁰ GIL, José — *Poderes da Pintura*, p.15.

¹¹¹ Cf. READ, Herbert — *A Filosofia da Arte Moderna*, p. 31.

¹¹² PITA, António Pedro — *Op. cit.*, p.109.

¹¹³ Cf., para uma delicada e firme visão da questão, BERGER, John — *Sobre o olhar. Op. cit.*, concretamente, e na p. 127: «A obra de nenhum artista é redutível à verdade independente; como a vida do artista – ou sua ou minha – a obra de uma vida constitui sua própria verdade, válida ou sem valor. Explicação, análise, interpretação, não passam de molduras ou lentes para ajudar o espectador a focalizar a sua atenção mais agudamente na obra. A única justificativa para a crítica é que nos permite enxergar a obra com mais clareza.»

¹¹⁴ SABINO, Isabel — “A pintura que faz falta”. In SABINO, Isabel (Coord.) — *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes – Pintura-FBAUL, 2014, p.260.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges explica: “E perante a imagem – se agora chamarmos imagem ao objecto do ver e do olhar.” Cf. *Op. cit.*, p.221.

mesmo tempo. Uma fenda num muro ou uma fractura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquitecto ou um escultor para dar forma às nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão daquilo que nos olha naquilo que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*.¹¹⁶

Tal *geometria fundamental* demarca-se de duas acepções mais ostensivas: da que o Renascimento fixou, num fundo ou cenário teatral sobre o qual se dispunham os corpos humanos animados nas histórias habitadas pela semelhança que, em todo o caso, revertia para o exterior vivido¹¹⁷ - aquilo a que chamamos convexidade; e também daquela que faz da geometria um simples objecto visual específico, do qual toda a carne estaria ausente. É, portanto, o Impressionismo, como frisa Carlos Vidal, que «abandona claramente o princípio do quadro janela que “abre” para uma [...] teatralização perspéctica do mundo»¹¹⁸; mas, não esqueçamos, tal teatralização segregava o espaço de forças a que se refere José Gil, neste caso revertidas para uma definição do real exterior. Ou seja, a caixa-profundidade encenada da perspectiva tornava-nos sem dúvida convidado/as, e fornecia-nos linhas de fuga que se inscreviam no real, exterior; já a pintura impressionista, e a que se lhe seguirá, parece envelopar-se, retrair-se, não em direcção à bidimensionalidade, que já se indicou ser uma ficção suprema; mas sim absorta, ser-para-si – daí afirmar-se a obra de arte, imagem-objecto, como um quase-sujeito. Precisamente aqui radicará o equívoco da *arte pela arte*, que António Pedro Pita tão oportunamente refere: qualquer artista sério/a sabe que está em causa tudo. A obra de arte carrega um mundo, diríamos que está *grávida*; o/a espectador/a acede-lhe através do limiar do olhar.

Carregamos o espaço na própria carne, como tão bem indica Didi-Huberman¹¹⁹; a carne que é tecida na tríade do olhar – artista, obra, espectador/a, e propaga-se no corpo todo, permanecendo latente na obra de arte. Esta carne volátil, do olhar, exige então um arquitecto ou um escultor, que dê a forma justa a tal *geometria fundamental*, ou seja, que dê forma à *atmosfera*.¹²⁰ Mikel Dufrenne refere-se à «“estátua interior” que nos

¹¹⁶ *Ibidem*, p.221.

¹¹⁷ E não esquecer, aqui, que tal semelhança se traduzia em “correspondências”, e estas, por sua vez, traçavam percursos no espaço real, como bem coloca José Gil em *Poderes da Pintura*, p. 21.

¹¹⁸ VIDAL, Carlos — *Op. cit.*, p.428.

¹¹⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Op. cit.*, p. 223.

¹²⁰ Falamos de *atmosfera* em acordo com a noção de *Stimmung*. Cf. BARRENTO, João — “«Basta o enigma...» Rilke e as paisagens de Worpswede”. In RILKE, Rainer Maria — *Viagem Singular a Worpswede*. Lisboa: feitoria dos livros, 2016, p.19. No entanto, se nos aproximarmos de AGAMBEN, Giorgio — *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, veremos que traduz *Stimmung* como «estado de alma», e lhe reconhece um estatuto de «silenciosa música da alma»; cf. pp. 84-89. Todavia, e ainda seguindo

constitui»¹²¹; em virtude de o/a espectador/a se despossuir através da obra-mundo, de o/a artista nela se (re)fazer e da obra-mundo interpelar, olhando; tal «estátua interior» será a súpula da tríade do olhar, para cuja formulação se convocaria um/a escultor/a. A nossa preferência por lhe chamar *arquitectura interior* relaciona-se com a imediata sugestão de um espaço interno que possa ser percorrido, atravessado e, bem entendido, significado. E como é ele significado? Pois se a *arquitectura interior* é a *atmosfera*, já esta decompor-se-á porque, como justamente insiste Carlos Vidal, «percebemos a unidade da coisa e objecto no espectro dos seus componentes. Concluo que a minha intuição vê sempre algo «outro» para além do que vejo. A intuição define-se então como a consciência das «partes» não reduzidas à visão»¹²². Assim, se inicialmente aludimos à fisicalidade da obra como instância legitimadora da nossa aproximação, agora se esclarece que o fizemos porque a obra de arte tem limites físicos, é finita; no entanto, e por tudo quanto expusemos, ela ressoa, o espaço está agora lá dentro, os nossos olhos abrem e fecham, e a memória, como tão sintomaticamente aconselha Manet, e vincámos, é convocada. Às “partes” da obra chamamos *recursos operativos*.

A decomposição da obra em *recursos operativos* liga-se indelevelmente ao que Walter Benjamin chama mortificação, pressupondo um desmembramento:

[a] mortificação da obra tem em Benjamin um valor purificador em relação às prerrogativas do sujeito na sua forma mais débil, a empatia, que confunde a obra com «o reflexo da sua familiaridade egoísta» e deve ser severamente combatida, impedindo que ele passe de operador espontâneo a critério metódico de leitura. Se uma obra só pode ser iluminada a partir de si própria, temos de evitar que se torne o depositário de tudo aquilo que arrastamos da nossa vida para ela. Por isso, o enfrentamento com a obra exige uma dieta rigorosa.¹²³

Giorgio Agamben neste rastro, podemos ler concretamente, entre as pp. 86-87: «[...] tal como já não acreditamos em atmosferas, nem nenhum homem inteligente desejaria hoje deixar a sua marca no mobiliário de uma casa ou num estilo de vestuário, assim também não esperamos já muito dos sentimentos que mobilam a nossa alma. A capacidade de inversão dialéctica que estava implícita na angústia e no desespero, e a promessa de cura, que ainda em Heidegger são os guardiães da extrema esperança da época, perderam o seu prestígio. Não que não seja ainda possível experimentar a polaridade dialéctica da angústia; e também se quisermos, poderemos experimentar o poder catártico dos estados de alma. Mas ninguém pensaria em servir-se de uma experiência – e muito menos de uma experiência desse tipo – para reivindicar qualquer autoridade.» E, todavia, é precisamente uma experiência desse tipo a que estará em aberto nesta investigação.

¹²¹ *Apud* PITA, António Pedro — *Op. cit.*, p.128.

¹²² VIDAL, Carlos — *Op. cit.*, p.433.

¹²³ MOLDER, Maria Filomena — *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D' Água, 2011, p.60.

Pelo que, ainda que José Gil nos indique uma “osmose” entre sujeito e objecto, o que na nossa investigação consideramos ser uma *arquitectura interior*, atmosférica, importa não perder de vista as recomendações de Maria Filomena Molder, sediadas em Walter Benjamin:

[se] esse primeiro momento de contacto sentimental imediato, a empatia, substituir a análise demorada, pode tornar-se um obstáculo de monta para o propósito crítico. A empatia é um operador que deve ser mortificado, mesmo que tenha sido o primeiro contacto [...], pois segrega uma ilusão: a familiaridade [...]. Não se pode ficar pela primeira impressão passageira, teremos de aprofundá-la até a pôr à prova, isto é, a familiaridade conquista-se. É imprescindível, para analisarmos um poema, ou uma pintura, ou um filme, ou uma fotografia, o que quer que seja, sermos afectados, sermos tocados, sofreremos essa experiência da susceptibilidade. Mas se essa experiência ficar encerrada no sentimento de empatia, estamos perdidos para a obra, porque a empatia torna-nos tu cá tu lá com a obra e, por isso, por mais estranho que pareça, fecha-nos à relação autêntica, na medida em que a obra fica à nossa mercê.¹²⁴

Neste sentido, cabe realçar que, assim como se penetra na *arquitectura interior*, também a obra de arte, *grávida*, entra na nossa vida: obstada a empatia, é preciso «sofrer as dores de parto»¹²⁵ para que se conceba, ou seja, para que se critique e se historicize. Mortificadas, desmembradas, despedaçadas, decompostas através dos *recursos operativos*, o que pressupõe, então, a penetração na atmosférica *arquitectura interior*, as obras de arte serão, também elas, cristais, não apenas *para* o pensamento, mas sobretudo suas reflectoras, como se o aspergissem ou o pulverizassem. Como se saíssemos da obra? Ouçamos John Berger:

Tive um sonho no qual eu era um estranho comerciante: negociava olhares e aparências. Eu os colecionava e distribuía. No sonho acabara de descobrir um segredo! Descobri sozinho, sem ajuda ou conselho. O segredo era entrar *dentro do* que eu estava contemplando – um balde de água, uma vaca, uma

¹²⁴ *Ibidem*, p.72.

¹²⁵ *Ibidem*, p.73.

cidade (como Toledo) vista do alto, um carvalho, e, estando dentro, arranjar suas aparências da melhor forma. *Melhor* não significava fazer aquela coisa parecer mais bela ou mais harmoniosa; nem significava torná-la mais típica de modo que o carvalho pudesse representar todos os carvalhos; significava simplesmente fazê-la ser mais ela mesma, de modo que a vaca ou a cidade ou o balde de água se tornassem mais evidentemente únicos! *Fazer* esse jogo me dava prazer e eu tinha a impressão de que todas as pequenas mudanças que fazia lá dentro davam prazer a outros. O segredo de como entrar no objecto para rearranjar sua aparência era simplesmente abrir a porta de um armário. Talvez fosse meramente questão de estar ali quando a porta se abrisse sozinha. Mas quando acordei não conseguia recordar como se fazia aquilo, e já não sabia mais entrar *dentro* das coisas.¹²⁶

Não saímos da obra de arte, mas acedemos ao seu mundo, tornando-a naquilo que ela é, fazendo-a *ser mais ela mesma*. Que para tal tenhamos de despertar John Berger do seu sono, «de modo a experimentar o presente como mundo desperto, ao qual em última análise cada sonho reenvia»¹²⁷, é a igual medida desta investigação, cujo *corpus* imagético a seguir se delimita. Assim, e reiterando o *segredo* de Berger: «é preciso descobrir a obra na obra: ela é que fornece os critérios de interpretação, ela é a medida de aferição daquilo que o crítico diz e não a comédia subjectiva em que se coagulam os nossos dias»¹²⁸, como tão justamente alerta Maria Filomena Molder.

2.3. O *corpus* imagético

A selecção das obras de arte que constituem o *corpus* imagético desta investigação não se explica, nem se justifica, de forma essencialmente racional; diríamos que sofre do efeito de *contágio* que assiste a experiência da arte, já referenciadas. No entanto, se nos situarmos na perspectiva que Walter Benjamin nos transmite acerca da *paixão de*

¹²⁶ BERGER, John — *Bolsões de Resistência*. Barcelona/Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2004, pp. 16-17.

¹²⁷ BENJAMIN, Walter — *O Livro das Passagens*, [hº 4] (cf. também [K 1, 3]), *apud* MOLDER, Maria Filomena — *Op. cit.*, p.105.

¹²⁸ MOLDER, Maria Filomena — *Op. cit.*, p.106.

coleccionar, e que Maria Filomena Molder deixa tão bem expressa, e interpretada¹²⁹, podemos aferir princípios orientadores importantes. Aliás, a paixão de coleccionar vai de par com a que reservou às *citações*: ambas anunciam os ecos das coisas, dos seus espíritos¹³⁰. Para Benjamin, o crítico enceta uma crítica fisionómica da sua época, assumindo, então, diversas condições: coleccionista, fisionomista, crítico social e filósofo. Passemos, então, e longamente, por Maria Filomena Molder, filtro deste pensador/crítico:

A arte nos finais do século passado [XIX] refugiou-se no interior e é aí que, segundo Benjamin, podemos encontrar o autêntico coleccionador, o seu verdadeiro habitante, esse Sísifo agora refugiado na casa, procurando libertar as coisas da corveia da utilidade, procurando no seu *Sachuerhalt* a sua originalidade recuperada do montão de detritos, resquícios dos tempos, dos lugares passados e da mancha que sobre eles desceu, quer dizer, do peso da existência, da sua erosão, arrancando-os ao seu contexto, à amálgama invasiva das marés da história e dotando-os de carácter de preciosidade do que é único, inclassificável; surpreendentemente, porém, é essa mesma erosão que o coleccionador pretende dominar, investigando todas as suas condições; apenas desse modo o objecto estará apto a contar a sua própria história, a sua identidade inigualável, acedendo a um modo de existir que sem o coleccionador não conheceria.¹³¹

Se mais uma vez se assinala a *interioridade*, destacaríamos nesta passagem duas consequências em que nos revemos, sendo que em relação a uma delas já vimos recorrendo, ou seja, a que pretende que «desse modo o objecto estará apto a contar a sua própria história, a sua identidade inigualável» – o que significa descobrir a obra na obra; no entanto, tal apenas será possível se a arrancarmos «à amálgama invasiva das marés da história e dotando-a de carácter de preciosidade do que é único, inclassificável», isolando-a como afirma Maria Filomena Molder, e acabámos de citar¹³². Assim, e tal como a arte moderna não é um *tema* da história da arte, mas sim um *incêndio*, também as próprias

¹²⁹ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *Semear na Neve - Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

¹³⁰ Cf. *Ibidem*, p.41.

¹³¹ *Ibidem*, pp.51-52.

¹³² Cf. MOLDER, Maria Filomena — *A Imperfeição da Filosofia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003, p. 53, quando refere que «Para conhecermos os homens, é preciso isolá-los.» Não nos esqueçamos, aqui, do que antes considerámos, ancoradas em António Pedro Pita: a obra como um “quase-sujeito”.

obras deverão ser preservadas do caudal de equivalências analíticas que as difundem, diluem, liquidificam, obstando à *estátua interior* proposta por Mikel Dufrenne, a obra da obra, e tornando inoperante a expressão, mesma, da sua atmosférica *arquitectura interior*. Propõe-se, portanto, em alusão ao esforço da figura contemplativa do colecionador, estabelecer uma *fisionomia*, perseguindo uma objectividade que se fundou, todavia, no acaso, bem como tendo na mira a justeza da análise¹³³.

Em todo o caso, existem similaridades, precisamente as que indiciam o intuito fisionómico: seleccionam-se cinco obras de artistas que laboram contemporaneamente. As cinco obras de arte apresentam uma economia de meios exemplar, ou seja, não são visualmente estridentes, mas, diríamos, contidas; da economia de meios resulta aquilo que se considera ser uma espécie de condensação conceptual essencial, caminho de acesso à saturação filosófica. Entretanto, e no que respeita à/s prática/s artística/s, estarão em causa a fotografia – *O Pequeno Mundo*, de Jorge Molder; a escultura – *Mulher-Terra-Viva*, de Clara Menéres, bem como *Tranquila ferida do sim, faca do não*, de Rui Chafes; a pintura – *Tela Habitada*, de Helena Almeida, bem como *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo*, de Lourdes Castro. Cremos, portanto, ter encontrado entre estas obras uma “lei da boa vizinhança.”¹³⁴

Porque não se trata de chegar à “identidade do/as artistas”, quer considerada no que concerne à sua produção total, quer relacionada com possível/eis intencionalidade/s¹³⁵, não se escalonam as obras de acordo com a autoria, mas indicam-

¹³³ Cf. BARTHES, Roland — *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 71: «[...] é necessário que o crítico seja justo e que tente reproduzir na sua própria linguagem, segundo “uma qualquer encenação espiritual exacta”, as condições simbólicas da obra, sem o que não pode, precisamente, “respeitá-la”.»

¹³⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio — *Ideia da Prosa*, p. 53. Concretamente quando se refere, e sob o efeito da reflexão acerca da “Ideia do estudo”, a Aby Warburg, que precisamente considerava a “lei da boa vizinhança” como o princípio a que submeteu a organização da sua biblioteca.

¹³⁵ Cf. RANCIÈRE, Jacques — *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp. 79-90, essencialmente. Começamos com uma perplexidade colocado por Rancière, na p. 79: «A “política da arte” é deste modo marcada por uma estranha esquizofrenia. Os artistas e os críticos convidam-nos a situar o pensamento ou a prática da arte num contexto sempre novo. Dizem-nos muito naturalmente que as estratégias artísticas devem ser inteiramente repensadas dentro do contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista, da comunicação informática ou da imagem digital. Mas continuam maciçamente a validar modelos de eficácia da arte que foram porventura abalados um ou dois séculos antes destas novidades. Gostaria, pois, de inverter a perspectiva habitual e tomar alguma distância histórica para colocar as questões: a que modelos de eficácia obedecem as nossas expectativas e os nossos juízos em matéria de política da arte? A que era pertencem afinal estes modelos?» Depois de passar pelo século XVIII, o autor particulariza uma eficácia da arte, a qual merece, em sentido próprio, o «nome de eficácia estética, uma vez que é específica do regime estético da arte. Mas trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores ou ouvintes.» (p. 85) Trata-se, portanto, de uma «distância», traduzível na «suspensão de toda e qualquer relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível apresentada num lugar dedicado à arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade.» (pp. 85-86) Como esclarece Rancière mais à frente, entre as pp. 89-90:

se a partir da intitulação. Maria Teresa Cruz precisamente refere a assinatura (autoria) e o título como elementos da para-obra, ou seja, e recorrendo às suas palavras, a «consideração do título e da assinatura, como elementos da para-obra, permite explicar tanto o seu surgimento quanto a sua persistência na margem da obra de arte, a partir do processo da sua autonomização. Como elementos marginais, como agentes de delimitação, eles permitem supor, não uma essencialidade da obra, mas um modo de ser da obra, isto é, um conjunto de condições para a sua existência e circulação na nossa cultura»¹³⁶. Neste campo gravitacional, cultural, em que circulam o nome – assinatura, e a voz – título, preferimos este.

Afinal, e em relação à *atmosfera – Stimmung*, que preside à nossa investigação, Giorgio Agamben reconhece-lhe a qualidade de «silenciosa música da alma»¹³⁷: esta investigação, que também é «festa»¹³⁸, convoca, portanto, a música. Aliás, se não ficasse assim clara a dimensão musical, poderíamos invocar as palavras que temos vindo a utilizar, e que são igualmente aplicadas pelo/as artistas: vibração, soar, ressoar, ressonância, ritmo, som interior. Algo que Kandinsky sintetiza na expressão: «voz da Necessidade Interior»¹³⁹.

Na verdade, o/as cinco artistas que construíram as obras eleitas possuem um inequívoco reconhecimento crítico e histórico, sobre ele/as recaindo vasta produção reflexiva. Curiosamente, as obras de arte eleitas por nós não são as mais icónicas dos seus percursos, no sentido de serem aquelas sobre as quais o/as estudioso/as se detêm ou que apresentam como exemplares sintomáticos de identidade criativa ou biográfica. Para Jorge Molder, acentua-se geralmente a questão do duplo e da máscara, sendo que nesta sede não valorizamos esta. Para Clara Menéres, não existe dúvida em afirmar que a obra aqui em “jogo” se apresentou dilemática, já que foi vandalizada na exposição *Alternativa*

«Dizendo de outra maneira, trata-se da eficácia de um dissentimento. O que entendo por dissentimento não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política. Porque o dissentimento está no âmago da política. A política, na verdade, não é antes de mais o exercício do poder ou a luta pelo poder. O quadro da política não é em primeiro lugar definido pelas leis e pelas instituições. A primeira questão política é saber a que objectos e a que sujeitos dizem respeito essas instituições e essas leis, quais as formas de relação que definem propriamente uma comunidade política, quais os objectos a que estas relações dizem respeito, quais os sujeitos que estão aptos a designar tais objectos e a discuti-los.»

¹³⁶ CRUZ, Maria Teresa — “A obra de arte. Entre dois nomes. O *ready-made*”. In BABO, Maria Augusta (org.) — *Revista de Comunicação e Linguagens. O Corpo, o Nome, a Escrita*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 10/11, s/d, p.119.

¹³⁷ AGAMBEN, Giorgio — “Ideia da música”. In *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p.86.

¹³⁸ PITA, António Pedro — *Op. cit.*, quando precisamente apresenta a “festa” como elemento essencial da experiência estética, e segundo Mikel Dufrenne, p. 107.

¹³⁹ *Apud* PITA, António Pedro — *Op. cit.*, p.279.

Zero, onde se expôs pela primeira vez, aviltou o público no Brasil a segunda vez que foi mostrada, inquietou Serralves pela terceira vez que viu a luz do dia, aliás, como se explicará. Para Helena Almeida, destacam-se as suas pinturas habitadas, mais raramente as telas, e coloca-se uma tônica evidente na progressiva dimensão sacrificial da obra. Para Rui Chafes, cremos ter vindo a instalar-se uma malha discursiva, e interpretativa, que repete a sua inscrição no romantismo alemão, por ter traduzido Novalis, bem como o driblar das temporalidades, fazendo dele a encarnação da eternidade. Para Lourdes Castro, pese embora a sombra seja tutelar na analítica, dedica-se uma atenção especial ao Herbário e um interesse particular ao que produziu em conjunto com Manuel Zimbro, o seu segundo companheiro.

Ou seja, não existem estudos concretos que se detenham nas obras de arte que espessam esta tese, nem mesmo outros que, tendo em atenção o movimento total da produção do/as artistas, as possam eleger como obras-chave que tutelam a decifração de um sentido. Assim, o nosso exercício, não descurando a autoria porque reconhece necessariamente a pertença, rasura o “rasto biográfico” para elevar à máxima potência as obras, insistindo na sua caracterologia intrínseca. Como vimos, tal implica percorrer a sua *arquitectura interior* e identificar os respectivos *recursos operativos*. Trata-se de um exercício radical que, pese embora não convocando a totalidade da produção do/as artistas, não temos dúvida que fará dobrar sobre tal movimento total o seu efeito. Naturalmente, e apesar de escolhermos um “fragmento” da produção de cada artista, contemplaremos afirmações, ideias, asserções por ele/as proferidas.

Por outro lado, este também não é o lugar em que nos concentremos na discriminação das mulheres artistas pela história da arte portuguesa¹⁴⁰, nem mesmo faria sentido considerar a contabilidade autoral aqui plasmada pelo prisma do género. Não negamos a urgência da necessidade de enxertar as mulheres na arte, para que se altere um território monista; todavia, não reside nesse enxerto a radicalidade do nosso exercício.

¹⁴⁰ Para uma detalhada e acutilante visão de tal discriminação, sua demonstração cabal e ainda para a conclusão de que «o feminismo encorajou a história da arte a olhar para si própria, naquele que se tornou um dos seus mais pertinentes desafios» (p. 267), Cf. VICENTE, Filipa Lowndes — *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: BABEL, 2012.

3.1. *O Pequeno Mundo* (2000): sintomas da época

«...on est toujours à l'intérieur.
La marge est un mythe.
La parole du dehors est un
rêve qu'on ne cesse de reconduire»

Michel Foucault, *Dits et écrits*

Em 2000, precisamente num ano de fractura milenar, Jorge Molder propõe-se e propõe-nos *O Pequeno Mundo* (F1 a F24): série de vinte e quatro fotografias a preto e branco, impressas com sais de prata em papel, com as dimensões de 35x35 cm, e retiradas no último andar de um edifício pombalino localizado na baixa de Lisboa, onde outrora havia funcionado um negócio de seu pai. À exceção de uma¹⁴¹, que utilizou como lugar um corredor do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição onde esta obra aliás permanece.¹⁴² Trata-se de uma série que dá corpo a uma história misteriosa, como o são amiúde as impressões imagéticas que o fotógrafo nos apresenta: seja pela tensão dramática da alternância coexistente do branco e do preto, seja pela encenação em que predomina a contenção gestual.

Na exposição denominada *A interpretação dos sonhos*¹⁴³, decorrida entre 9 de Outubro e 27 de Dezembro de 2009 no CAM, e cuja curadoria coube a Leonor Nazaré, incluíram-se igualmente a série *Não tem que me contar seja o que for*, que provém dos anos 2006 (vista na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa) — 2007 (exposta na Cinemateca de Madrid), e a relativa a *O Pequeno Mundo*. Estas seriam, entretanto, doadas à Fundação, sendo que *A interpretação dos sonhos* se concretizou mediante uma co-produção partilhada entre o CAM e o Centro Cultural Calouste Gulbenkian em Paris; além de ter sido mostrada nas duas cidades correspondentes, ou seja, Lisboa e Paris, sê-lo-ia também na Fundação Luís Seoane, em A Coruña, no mesmo ano de 2009. Precise-se que a série *Não tem que me contar seja o que for* voltaria a expor-se em 2012, neste caso, na cidade

¹⁴¹ Agradeço a Delfim Sardo a informação precisa relativamente aos lugares onde esta série foi captada.

¹⁴² Agradeço ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian a facilidade com que me permitiu ver e fotografar *O Pequeno Mundo*, tendo em conta que a obra não se encontra permanentemente exposta, para se guardar antes no Depósito. A ocasião permitiu-me estabelecer o precioso sentido da escala.

¹⁴³ Para uma percepção desta exposição cf. <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Exposicoes/Arquivo/Exposicao?a=70214>. Acedido a 22 de Outubro de 2016.

de São Paulo, e concretamente na Galeria Raquel Arnaud. *O Pequeno Mundo* apresenta-se, neste espectro, como a série inicial: datada, como se começou por dizer, de 2000, não seria sem companhia que Jorge Molder a apresentaria. Assim, e um ano decorrido, faria espessura com *Linha do Tempo*, um vídeo com a mesma data, e no Palácio dos Capitães Generais, em Angra do Heroísmo, Açores. Adoptaria ainda o francês – *Le Petit Monde*, para ser vista na Maison Européenne de la Photographie, em Paris.

Pelo tracejado da obra no tempo em que lhe coube ser exposta, diríamos que *O Pequeno Mundo*, obra singular e sintomática, se adensasse pela contaminação sucessiva de outras propostas do autor; tomada isoladamente, a série propicia a exalação de *recursos operativos* concretos, e que a seguir serão indicados; tomada em companhia, acentua, tudo parece indiciar, a perspectiva do inconsciente, que a tutela pelo título pedido a Sigmund Freud – *A Interpretação dos Sonhos*. Simultaneamente, aparenta quebrar o nexo de uma narrativa, dando-se o caso de nada ter de ser contado. Tal densidade não contraria, nem dilui, *O Pequeno Mundo*, pelo contrário: exacerba-o. A esta questão se regressará.

Vinte e quatro fotografias a preto e branco, em que assinalamos os seguintes *recursos operativos*: interior – o da casa em que são encenadas; desenho – pela existência ocasional de uma folha em que se esboçam algumas linhas, ou rabiscos; passagem – devido ao posicionamento da figura humana em situação de transposição, seja de portas, seja de corredores; penumbra – resultante do jogo sensível entre luz e sombra; vidro – que se apresenta antecipando, em algumas ocasiões, e em forma de placa, a figura humana; duplo – pelo desdobramento ocasional, tanto da figura humana, como de portas, através do uso essencial de um espelho.

Tais *recursos operativos* assumem dois propósitos: por um lado, apresentam-se como sintomas da época; por outro, concorrem para a composição de uma Figura ficcional masculina. Amiúde se faz notar que Jorge Molder, tendo um início artístico que se poderá confundir com o auto-retrato, melhor se enquadra no que se considera ser a auto-representação: o artista fixa mesmo a linha de água de tal metamorfose¹⁴⁴; pelo que

¹⁴⁴ Em entrevista a Alexandre Melo, Jorge Molder expressa, com grande rigor, este deslocamento. Transcrevo precisamente tal passagem: «Comecei a fazer fotografia de mim próprio no início de 1980. Em 1987 expus estes 'auto-retratos' em Montpellier. Durante um período de vários anos, eram de facto sobre auto-representação [...] continuei a trabalhar comigo próprio mas num registo diferente. Posso assinalar esse momento de mudança quando passei da série *The Portuguese Dutchman* (1990) para o *The Secret Agent* (1991). Continuei a usar-me como tema, mas de alguma forma pude encontrar nesta representação peculiar de mim próprio, um carácter que não é inteiramente o meu eu. [...] Suponho uma representação que possui uma identidade quase a mesma que a minha [...]. Que vai na direcção de uma abstracção, ou de um ideal, porque se não sou eu, mas também não é nenhum outro ser possível ou concreto, é uma abstracção.» Cf. *Apud* PEREIRA, Anabela da Conceição — *O Rosto da Máscara. Uma Abordagem*

estamos em presença, não exactamente de um indivíduo, mas de uma Figura construída através da imagem. Pela via de tal construção imagética, justifica-se a potencialidade de formular um enredo ficcional em redor de *O Pequeno Mundo*: resultado da condensação da imagem, o artista-indivíduo será uma presença abstracta e canal de acesso a um mundo que, apesar de ancorado em realidade visível, existe fundamentalmente enquanto projecção¹⁴⁵. E aqui se delinea uma primeira passagem, eminente: do auto-retrato para a auto-representação; um deslocamento que, se atenua a qualidade indiciária do real captado pela fotografia, abre-a, no mesmo gesto, a uma outra espécie de campo analítico.

Ouçamos Matisse: «O pintor já não precisa de se preocupar com pormenores insignificantes, para isso está lá a fotografia, que é melhor e mais rápida [...]. Temos da pintura uma opinião mais elevada. Ela serve ao artista para ele exprimir as suas visões interiores. Ver é já um facto criador»¹⁴⁶. E, apresentando o desenvolvimento do seu raciocínio: «Ver é já em si um facto criador, que exige um esforço violento. Tudo aquilo que vemos no dia-a-dia, é mais ou menos deturpado pelos hábitos adquiridos. – O esforço que é preciso para nos libertarmos das imagens fabricadas [através da fotografia, dos filmes e dos reclamos], exige uma certa coragem e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver tudo como se o estivesse a ver pela primeira vez».¹⁴⁷ Aqui se manifesta, com toda a propriedade, o compósito pintura-fotografia, advogando-se pela verdade perceptiva, vertida em sensação, da primeira, já que a segunda fabrica imagens que dão conta dos hábitos adquiridos.

No entanto, como o coloca, e bem, Hans Belting, o significado de uma fotografia desdobra-se: ao extrair do mundo uma imagem aprazível que responde por si mesma, ou ao analisar o mundo através de imagens; no primeiro caso o mundo faculta o motivo, no segundo a imagem é a chave para o mundo. De tal desdobramento resulta uma percepção programaticamente diferente: se a imagem possui significado em si mesma, estamos

Sociológica dos Usos e Representações do Corpo na Obra de Helena Almeida e Jorge Molder. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa, 2012, pp. 185-186.

¹⁴⁵ É sintomática, sobre a questão de o artista-indivíduo ser uma presença abstracta, uma resposta dada por Jorge Molder a John Coplans: «[...] Mas quando falas em motivação, a pergunta é muito estranha. Não tiro fotografias por necessidade de me expressar e acho que as minhas fotografias não são uma descrição exacta de mim nem da minha vida. São certamente sobre mim e sobre a minha vida, na medida em que construo um certo tipo de ficção que vou mostrando na obra, mas presumo que o público não está particularmente interessado em mim ou na minha vida. Essa é uma questão que eu podia devolver-te: tu trabalhas com o teu corpo, mas a tua obra não é sobre o teu corpo, é sobre algo que queres partilhar com os teus colegas do planeta.» Cf. SARDO, Delfim (coord.) — *Luxury Bound. Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 182.

¹⁴⁶ *Apud* HESS, Walter — *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 2001, p.71.

¹⁴⁷ Cf. *Apud Ibidem*, pp. 71-72.

perante uma composição; se a imagem, todavia, mostra o que é opticamente inconsciente, captando o mundo com maior acuidade visual do que os nossos olhos possuem, neste caso, representa um meio que interpomos entre nós e o mundo.¹⁴⁸ Dando voz a este pensador:

A «fabricação de imagens», em que os autores habitualmente se confirmam como artistas ou narradores, desliza para uma zona de penumbra em virtude do carácter indexical do meio fotográfico. Eis a razão porque desde há algumas décadas os fotógrafos artistas buscam a emancipação ao facto visual, a fim de soltarem a imagem da contingência que opõe o material do mundo ao sujeito. Encenam o mundo, de forma a apoderarem-se dele não só na imagem, mas no tema ou motivo. O mundo torna-se assim matéria para a imaginação. Mas esta mudança só foi possível, a partir do momento em que a fotografia perdeu o seu lugar nos *mass media* e se questionou a si mesma como meio, para poder iniciar uma nova carreira. Ao fazê-lo, alterou o que a caracterizava face às demais artes.¹⁴⁹

Da passagem por Belting, gostaríamos de assinalar quatro questões que nos parecem primordiais: a possibilidade de a fotografia mostrar o que é opticamente inconsciente; a sua emancipação em relação ao facto visual; a capacidade de encenar o mundo; o pressuposto de tornar o mundo matéria para a imaginação.

Ora, em relação à primeira, e considerando eventualmente, como o faz Walter Benjamin, que «a mais exacta das técnicas é capaz de dar um valor mágico às suas realizações, um valor que um quadro pintado nunca mais terá para nós»¹⁵⁰, deverá ser aqui ainda convocado o teórico da “aura”, bem como do seu declínio, para quem não havia dúvida em crer que «a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. Se é vulgar dar-mos conta, ainda que muito sumariamente, do modo de andar das pessoas, já nada podemos saber da sua atitude na fracção de segundo de cada passo. Mas a fotografia, com os seus meios auxiliares – o retardador, a ampliação – capta esse momento. Só conhecemos esse

¹⁴⁸ Cf. BELTING, Hans — *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM: EAUM, 2014, p. 272.

¹⁴⁹ BELTING, Hans — *Op. cit.*, p. 288.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter — “Pequena História da Fotografia.” In *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 246.

inconsciente óptico através da fotografia, tal como conhecemos o inconsciente pulsional através da psicanálise»¹⁵¹.

Assim, e continuando a convocar Benjamin, «a fotografia revela com este material os aspectos fisionómicos, mundos de imagens que habitam o infinitamente pequeno, suficientemente interpretáveis e ocultos para encontrarem o seu lugar nos sonhos diurnos, mas agora, grandes e formuláveis, tornam visível a diferença entre a técnica e a magia enquanto variável totalmente histórica»¹⁵². O “infinitamente pequeno” de que fala Benjamin equivaler-se-á, provavelmente, aos “pormenores insignificantes” a que alude Matisse, para os quais se talha a fotografia, e sobre os quais da pintura teriam opinião “mais elevada” ao considerar que define, e traz à luz do dia, as “visões interiores.” Tais visões pressupõem, então, que a realidade, *em bruto* digamo-lo assim, seja crivada pelo corpo do artista, cujo olhar se responsabilizará por (re)construir. No entanto, e como é vincado por Hans Belting, os artistas ligados à fotografia têm-se precisamente afastado do “facto visual”, encenando o mundo e tornando-se este, então, matéria para imaginação. O que se relaciona de forma excepcional com o facto de Jorge Molder afastar, em *O Pequeno Mundo*, a possibilidade de se auto-retratar, para melhor considerar que se auto-representa.

Neste impasse, poderíamos ser tentadas a olhar estas fotografias como se de pinturas se tratassem, ou seja, não exactamente no sentido de o artista “oferecer o seu corpo”, como o frisa Merleau-Ponty, embora esteja aqui o seu corpo, mas naquele em que o sujeito-autor se destacaria, impondo uma marca responsável pelo obscurecimento da própria técnica. Assumindo-se agora a técnica-máquina enquanto pressuposto de objectividade, aquela que o traço indiciário como prova da realidade permite na fotografia. Todavia: qual é de facto o ponto exacto da realidade, mesmo? Porque a pose, na fotografia, o que é vincado por Belting, qualquer que seja ela, «confirma de modo particularmente simples que nós, já *in corpore*, até na mímica e nos gestos, nos transformamos numa imagem, ainda antes de o disparo fotográfico fazer de nós uma imagem *in effigies*»¹⁵³. Por outro lado, estas fotografias, mesmo se afastadas do facto visual, e por isso exactamente problematizantes da questão da referencialidade na arte, tanto quanto cativas da função sujeito-autor, não têm forma de escapar à própria história do olhar fundante desta técnica: o inconsciente óptico.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 246.

¹⁵² BENJAMIN, Walter — *Op. cit.*, p.247.

¹⁵³ BELTING, Hans — *Op. cit.*, p.140.

No lastro deste inconsciente, indubitável, vamos encontrar uma experiência fantasmática do olhar, nos termos em que existe um poder do olhar emprestado pelo observador ao próprio observado. Ou seja, dissemos anteriormente que o objecto, no caso a obra de arte, pressupõe uma distância, uma dupla distância, embora lhe tivéssemos reconhecido, por isso mesmo, um limiar que é o do olhar: ela implica-nos. No entanto, o próprio olhar acaba por ser trabalhado pelo tempo, somando-se à visibilidade do objecto as suas imagens, afinal, aquilo a que chamámos a carne, volátil, do olhar: fenómeno impregnado de memória. E aqui estamos, sem dúvida, a operar na dimensão da “aura” benjaminiana, que Georges Didi-Huberman diz ser necessário secularizar-se: porque é preciso compreender alguma coisa dessa eficácia “estranha” e “única” de tantas obras modernas e contemporâneas que, ao inventar novas formas, tiveram o efeito de “desmantelar” ou de desconstruir as crenças, os valores de culto, as “culturas” já informadas; «eis porque permanece urgente, claro está, a necessidade de uma crítica social do próprio mundo artístico»¹⁵⁴, diz bem Didi-Huberman.

A secularização da “aura”, para Didi-Huberman, e para nós igualmente, pressupõe uma duplicidade: epifania (que corresponde à memória histórica, a sua tradição) e sintoma; existe, portanto, uma imanência visual fantasmática de fenómenos e objectos.¹⁵⁵ O sintoma tem implícita uma espécie de formação crítica. De *O Pequeno Mundo* surgem, pois, o que consideramos serem os sintomas, da nossa época, plasmando-se nos *recursos operativos* assinalados e que repetimos: interior, desenho, passagem, penumbra, vidro e duplo. No entanto, tais sintomas serão agora diferentemente perspectivados, pela medida do inconsciente: ou seja, o inconsciente assinalado por Walter Benjamin já não corresponde ao inconsciente indicado por Hans Belting, porque nele mesmo se inscreveu a memória, o tempo decorrido, outro inconsciente, que denominamos (o) da paisagem; paisagem enquanto agente de delimitação do real, construção exemplar proporcionada precisamente pela arte, a segunda natureza¹⁵⁶; mas também o próprio uso da fotografia,

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges — *O que nós vemos, O que nos olha*, p.127.

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 129.

¹⁵⁶ Cf. BARRENTO, João — “«Basta o enigma...» Rilke e as paisagens de Worpswede”, in *Op. cit.*, p. 17, nomeadamente quando diz: «Pretende chegar a um outro território, bem mais domável e domado que o da “natureza”, e aquele que verdadeiramente interessa à arte (pelo menos no momento histórico em que nos encontramos, entre a metafísica romântica do sublime e o esvaziamento da natureza nos Modernos), porque lhe é desde logo mais afim: esse território é o da paisagem, essa forma de segunda natureza onde estamos sempre mais em casa.»

aquilo que foi o seu destino social, e que alimentou o (dilemático conceito de) inconsciente coletivo.¹⁵⁷

Recuperemos Walter Benjamin: «a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos»¹⁵⁸. O teórico da “aura”, portanto, indicando que «os quadros, enquanto duram, só despertam interesse como testemunhos da arte de quem os pintou»¹⁵⁹, crê que «na fotografia deparamos com algo novo e especial: naquela peixeira de New Haven [...], de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a “arte”»¹⁶⁰. Aqui, fica bem esclarecida que a redução da fotografia a arte se processa pela função-autor, ou seja, pelo/a artista.

O que aconteceu, entretanto, e no tempo que medeia a escrita de Benjamin e o nosso, é que o olhar, simultaneamente pessoal e colectivo, se transbordou. Vejamos. Este admirável, e profundo, pensador, diz, e bem, que a «perspectiva muda completamente se passarmos da fotografia como arte para a arte como fotografia»¹⁶¹; pelo que se alterou tanto a consideração da fotografia como modo privilegiado de captação desse inconsciente que ele próprio considera disseminado em termos de natureza, como se alterou a interpretação da arte enquanto objecto total. O que exige a já referida secularização da aura relativa à obra de arte, por um lado, e, por outro, a consciência de que a própria fotografia criou o mundo, ao enquadrá-lo, revertendo-o para a paisagem, a tal segunda natureza que, inevitavelmente, cria o seu próprio inconsciente visual. Ou seja, as imagens, e não apenas o corpo próprio, cooperam também na percepção do mundo,

¹⁵⁷ Cf. JUNG, C. G. — *Acerca da Psicologia do Inconsciente*. Lisboa: Delfos, 1967, pp. 164-165, quando esclarece: «O inconsciente colectivo é, sem dúvida, manifestação da experiência e, ao mesmo tempo, tal como um “a priori” destes fenómenos, uma imagem do mundo que se formou desde há eons [sic]. Nesta viragem destacaram-se com o decorrer dos tempos certas características, os chamados *arquétipos* ou *dominantes*. [...] Os arquétipos podem ser tomados como efeito e manifestação de experiências vividas, mas aparecem da mesma forma como factores que provocam tais experiências.» Se atentarmos a René Huygue, por outro lado, lemos, e bem, que «O indizível não é apenas individual, como sobretudo o romantismo o julgou; pode referir-se também a todo um grupo humano, uma colectividade social e religiosa, e, todavia, exceder a capacidade da linguagem. Basta, com efeito, que se refira a um outro domínio que não o da inteligência, seja ela da alçada da pura sensibilidade ou do inconsciente, que apenas há um século foi descoberto.» HUYGUE, René — *Diálogo com o Visível*. *Op. cit.*, p. 317.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter — *Op. cit.*, p.246.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.245.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp.245-246.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 257.

porque às impressões sensoriais se acoplam as imagens mnésicas, interlocutoras e avaliadoras.

Esta memória não se circunscreve ao indivíduo, que bem entendido possui o seu lastro biográfico, mas existe igualmente na memória colectiva de uma cultura, cujo corpo técnico se plasma na memória institucional de arquivos e dispositivos de armazenamento; aqui, como Hans Belting justamente afirma, este fundo técnico será morto se não for mantido pela imaginação colectiva. Sigamos, agora, o seu exemplar raciocínio. Actualmente, e em face da descontinuidade em relação ao passado, vivemos e sentimos “o fim da paridade da história e memória”, como refere Pierre Nora, autor que cita. Neste entorno, vamos encontrar no museu um dos lugares alternativos, ou “heterotopias”, como lhes chama Michel Foucault, produzidas pela modernidade. Uma heterotopia estará em ligação directa com uma cesura temporal, espécie de heterocronia; aquela passa a funcionar de facto quando os humanos permanecem em ruptura total relativamente ao seu tempo tradicional. Ao excluir-se do tempo corrente, estes lugares induzem a transformação do tempo numa imagem, recordando-o precisamente mediante uma imagem. Nas suas exactas palavras: «as culturas do mundo, assim parece, migram para os livros e museus onde são arquivadas, mas já não vivem»¹⁶².

Ora, Hans Belting está correcto na sua lucidez: «o exercício de recordação está ameaçado onde a ficcionalização da realidade coloniza igualmente a nossa imaginação, cujas imagens individuais e colectivas constituem o “Eu”. Quando falta a nossa imaginação, torna-se também fictício o Eu que ainda de si consegue lembrar-se»¹⁶³. E convocando Marc Augé¹⁶⁴, como o faz, relembre-se: neste novo mundo dos espaços abertos, ou seja, global, em que a(s) geografia(s) são superadas pela volatilidade das imagens, cuja potencial reproduzibilidade técnica e seus efeitos foi diagnosticada por Walter Benjamin, e correspondeu à fase somente inicial deste processo, apenas o indivíduo pode ainda recordar o vetusto mundo dos lugares; pese embora o mundo se transmute em imagens, será apenas no indivíduo que elas se agrupam.¹⁶⁵

Na fotografia, invenção a que William Henry Fox Talbot, na consideração da sua magia natural, chamou *sun pictures* ou *words of light*, porque, tal como a escrita, fixa o

¹⁶² BELTING, Hans — *Antropologia da Imagem*, p.93. Entretanto, o fio do seu raciocínio, e que temos vindo a seguir, plasma-se entre as pp. 90 e 92.

¹⁶³ *Ibidem*, p.94.

¹⁶⁴ Não esqueçamos a sua justa lembrança do «”todo ficcional” que nos ameaça». Cf. AUGÉ, Marc — *As Formas do Esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001, p. 44.

¹⁶⁵ Cf. BELTING, Hans — *Antropologia da Imagem*, p.87.

passado para sempre¹⁶⁶, e que Wallace Stevens, pelo seu turno, considerou ser um mecanismo de repúdio da vida¹⁶⁷, depositar-se-iam realmente expectativas contraditórias, que, no entanto, pareciam unânimes em reconhecer a sua implacável penetração no real. Ouçamos, por tal, John Berger:

Não foi senão no século XX e no período entre as duas guerras mundiais que a fotografia se tornou o meio dominante e mais “natural” de nos reportarmos às aparências. Foi então que ela substituiu o mundo como testemunho imediato. Foi o período em que a fotografia foi considerada mais transparente, como um acesso direto ao real: o período dos grandes mestres do testemunho desse instrumento, como Paul Strand e Walker Evans. Ocorreu nos países capitalistas o momento mais livre da fotografia: ela fora liberada das limitações das Belas Artes, e se tornara o instrumento público que podia ser usado democraticamente. Mas o momento foi breve. A verdadeira “veracidade” do novo instrumento encorajava seu uso deliberado como meio de propaganda. Os nazistas estiveram entre os primeiros a usar a propaganda fotográfica sistemática.¹⁶⁸

A fotografia mente? «A humanidade permanece irremediavelmente presa na Caverna de Platão, continuando a deleitar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade. Mas ser-se educado por fotografias não é o mesmo que ser-se educado por outras imagens mais antigas e artesanais. Na realidade, a quantidade de imagens que nos rodeia e exige a nossa atenção é agora muito maior»¹⁶⁹, diz bem Susan Sontag. Transbordada a humanidade de imagens, como antes referimos; sim, e como encontrar a ponta que desemaranhe o(s) intrincado(s) fio(s) do olhar? Basta recordar a História através do olhar de Walter Benjamin, a quem regressamos:

Estarão lembrados de como Platão trata os poetas no projecto da sua *República*. No interesse da comunidade, recusa-lhes a entrada nela. Tinha uma ideia muito elevada da poesia, mas considerava-a nociva e supérflua – numa comunidade *perfeita*, entenda-se. A questão do direito de existência do poeta

¹⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p.229.

¹⁶⁷ Cf. *Apud* SONTAG, Susan — *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal, 2012, p.196. As palavras exactas de Wallace Stevens são as seguintes: «A maioria dos modernos mecanismos que reproduzem a vida, incluindo a câmara, na realidade repudiam-na. Engolimos o mal, engasgamo-nos com o bem.»

¹⁶⁸ BERGER, John — *Sobre o olhar*. Barcelona/Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2003, pp.53-54.

¹⁶⁹ SONTAG, Susan — *Op. cit.*, p.11.

não foi, desde então, colocada com a mesma ênfase; mas coloca-se hoje. Raras vezes, é certo, ela se coloca desta *forma*. Mas todos a conhecem mais ou menos como a questão da autonomia do poeta: a da sua liberdade de escrever o que muito bem quiser. Não estareis inclinados a conceder-lhe essa autonomia. Pensais que a actual situação social o obriga a decidir ao serviço de quem quer colocar a sua actividade¹⁷⁰

A fotografia está embebida na mentira; o poeta é expulso, porque é um fingidor; a comunidade adoeceu pela rarefacção da sua seiva imaginativa colectiva; o indivíduo permanece transbordado, por sua vez, de realidade fantasmática: este é o pântano da História, para o qual aponta Paul Celan, e do qual “o homem justo desprovido de ponteiros” terá de sair. Recuperemos Benjamin, também quando cita Brecht:

a situação «torna-se tão complexa pelo facto de que cada vez menos uma simples “reprodução da realidade” pode dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revela praticamente nada sobre estas instituições. A verdadeira realidade resvalou para o plano do funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo na fábrica, não permite a apreensão destas últimas. É realmente preciso construir alguma coisa”, alguma coisa de “artificial”, de não “real”». O mérito dos surrealistas foi o de terem formado os precursores desse tipo de fotografia.¹⁷¹

Inescapável, agora, o grito de Gottfried Benn: “Não precisamos de realidade!” É manifesta a passível associação da obra de Jorge Molder ao universo imagético de Fernando Lemos¹⁷², fotógrafo que se enquadra exactamente no surrealismo. Se seguirmos

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter — “O autor como produtor”. In *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. Transcrevemos aqui o começo daquela que foi uma Conferência proferida no Instituto para o estudo do Fascismo (Paris), em 27 de Abril de 1934. João Barrento, no comentário ao texto, comprova que a data será certamente posterior.

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter — “Pequena história da fotografia”, In *Op. cit.*, pp.259-260. Lembramo-nos aqui, inevitavelmente, de MARCUSE, Herbert — *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 11, e quando faz radicar, no Prefácio, o potencial político da arte na sua própria dimensão estética, terminando da seguinte forma: «Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objectivos radicais e transcendentais de mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud do que nas peças didácticas de Brecht.»

¹⁷² Cf. SARDO, Delfim — *Jorge Molder*. Lisboa: Caminho/Edimpresa, 2005, p. 6. Fernando Lemos é enunciado no momento em que Delfim Sardo se refere aos «planos de ressonância que a obra vai construindo»: «Assim, este universo de referências é povoado por um enorme conjunto de textos, quer em alusões explícitas, como é o caso de Conrad, quer de formas mais subterrâneas, como as alusões a Joyce, a Gombrowicz, a Georges Perec, a Jorge Luis Borges, ou a essa figura sempre tutelar e quase subliminar na sua obra que é Fernando Pessoa; mas também se trata de um universo de remissões para outras imagens – de Paul Outerbridge, Weegee, Magritte, Bacon, Hopper, Fernando Lemos – ou do cinema – Murnau, Fritz

Delfim Sardo, perscrutador atento a Jorge Molder, e marcador do seu percurso por isso, observamos que «no ano seguinte à realização de *Ethos* [anos 80 do século XX], Jorge Molder começa a apresentar auto-retratos. De facto, estes (assim denominados) auto-retratos, mostrados pela primeira vez em Montpellier, reúnem fotografias desde 1981 e começam a definir uma situação que seria fundamental na evolução posterior do seu trabalho: a passagem dos auto-retratos para uma ampla categoria de auto-representação, expurgada de conotações introspectivas. Enfim, não se tratava já para Molder de realizar uma pesquisa autobiográfica, mas de introduzir uma personagem em trânsito»¹⁷³.

Sem dúvida que se trata de uma personagem (Figura) em trânsito: o que interessará, então, será precisamente demarcar os caminhos desse trânsito. Vejamos, continuando a valer-nos do entendimento de Delfim Sardo, e sendo necessário perspectivar parte do percurso de Jorge Molder: «a partir da série *The Portuguese Dutchman*, de 1990, o carácter de auto-representação começa a definir-se como o centro efectivo da obra de Jorge Molder, ao mesmo tempo que as imagens se adensam. Aliás, o próprio título da série invoca um episódio autobiográfico: o pai de Molder natural da Hungria, veio para Portugal em 1933. Na viagem que o levou a atravessar a Europa mudou o seu nome (originalmente Molnar) para Molder, que, em Holandês – à semelhança da versão húngara –, também significa “moleiro”. Sendo uma das muitas raras – com a série *O Pequeno Mundo*, de 2000 – referência autobiográfica (e discretíssima) que o autor efectua, ela premoniza a crescente importância no seu trabalho da figura do duplo – a dupla identidade, a duplicidade do sentido»¹⁷⁴.

Os apontamentos autobiográficos referenciados são bastante sugestivos, e a eles regressaremos; embora saibamos já, de acordo com o que plasmámos na secção dedicada à *arquitectura interior* e aos *recursos operativos*, que qualquer artista se (re)faz na obra de arte e que, por isso mesmo, não se trata de recuperar a sua particular história: esta é (re)velada na, e pela, sua produção artística. Interessa-nos, então, vincar o facto de a personagem (Figura) estar em trânsito, bem como a importância do duplo, que Delfim Sardo circunscreve tanto à identidade, como ao sentido. Não esqueçamos que o duplo é

Lang, Manuel de Oliveira.” Entretanto, e no momento em que Delfim Sardo ressalta o aspecto da serialidade na obra de Molder, afirma: “O seu trabalho realiza-se em séries que têm vindo a reforçar a questão da repetição como processo criativo. Na base desta atitude está uma memória do surrealismo (e, também, num certo sentido, de Freud), mais do que um dispositivo linguístico. As séries mais recentes incluem, quase exclusivamente, imagens de si mesmo que, no entanto, se caucionam pelo sentido que cada imagem confere à anterior. Não é por acaso que este processo, no seu percurso particular, estabelece um eixo entre o carácter progressivamente minimal das suas imagens e o universo surrealista.»

¹⁷³ *Ibidem*, p.8.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.9.

um dos nossos *recursos operativos*. Relembremos os outros: interior, desenho, passagem, penumbra e vidro. Ora, aqui, na nossa investigação, serão precisamente os *recursos operativos* a apontar os caminhos, em trânsito, passíveis de serem trilhados por *O Pequeno Mundo*. Não nos esqueçamos do desígnio inicial: fixar sintomas da época; compor uma Figura ficcional masculina. Começamos pela primeira parte de tal desígnio.

O interior: por corresponder precisamente ao de uma casa onde são encenadas as fotografias. Situamo-nos exemplarmente, assim parece, no lugar por onde começámos, ao justificar a necessidade de estabelecer um protocolo de análise das obras de arte, o que nos encaminhou para a fixação da *arquitectura interior*: no interior. Ou seja, em *O Pequeno Mundo*, ao efectivamente assinalar-se uma cena que se desenrola no interior de uma casa, diríamos que se reduplica o efeito desta interioridade. Pelo que foi exposto, tal interioridade permite aceder de forma intensa à ressonância mesma das coisas, apresentando-se como a mais exacta medida da sensação. Também Walter Benjamin, a cujos raciocínios temos recorrido, faz reparar, como fixámos através das palavras de Maria Filomena Molder, que a figura do coleccionador se decide no “interior”; ora, a figura, contemplativa, do coleccionador, é a medida mesma da nossa (re)coleção, o que tomamos como um pressuposto válido, e justo.

No que respeita ao desenho: numa folha branca, a Figura parece inscrever signos, rabiscar ou escrever tendo como pano de fundo também um mapa, enunciando-se aquilo que transforma em vontade de delinear uma espécie de diário; em face da existência do mapa-mundo, numa das fotografias, poderíamos pensar tratar-se de um diário de bordo ou, então, da concepção de um trajecto para uma possível viagem. A Figura surge eminentemente concentrada, sentada a uma mesa, vista de ângulos diferenciados, que tanto captam com maior acutilância o gesto, intermediário da ligação entre os olhos e a mão, como fazem reparar na sua postura corporal. Todavia, tal postura corporal mantém-se similar, quer seja vista de lado, frontalmente, de costas, ou de cima, como se apontasse para um perspectivismo essencial. Assim, a personagem embrenha-se: tanto parece fazer a contabilidade dos dias, como conter uma espécie de vontade secreta, passível de ser colocada em prática através da viagem.

Quanto à passagem, de facto, ela insinua-se pelo posicionamento da figura humana em situação de transposição, seja de portas, seja de corredores. Reparemos, desde já, que as portas se encontram abertas, pelo menos aquelas que a Figura transpõe, bem como as que a enquadram dentro de outras divisões. Apenas num caso particular se verifica, de par com aquela em cujo limiar permanece, uma porta fechada. Recordemos o

que foi dito quando demos forma à nossa *arquitectura interior*: a obra de arte possui um limiar, porta de entrada mesma para a secreta matéria, coincidentes com o do olhar, frestas íntimas que dão acesso à sua noite fundamental. No que respeita aos corredores, definem-se dois: o que proporciona uma perspectiva genérica de parte da casa; o que é delimitado por duas paredes de cimento, numa tonalidade cinzenta, e em que a Figura se mantém afastada.¹⁷⁵ Aliás, no segundo caso, parece mesmo ser deglutida pela escuridão profunda, como se se tratasse de um buraco. Nestas passagens, a Figura permanece em estado expectante.

Relativamente à penumbra, resulta do jogo sensível entre luz e sombra e decide-se pela coexistência do branco e do preto, o que confere uma marca de drama à série *O Pequeno Mundo*. Existem casos em que a luz queima ou incendeia a imagem, outros em que se dissemina, outros ainda em que provém de objectos ou do papel ou, então, circunscreve-se em pequenas espécies de janelas que definem um enquadramento para a situação da Figura. Existem, por sua vez, situações em que a figura aparece nitidamente perfilada, nítida, captada na sua concentração de diversos pontos de vista; outros em que assume o estatuto de sombra. De qualquer forma, a ambiência generalizada é a de uma concentração da penumbra.

Passemos ao vidro. Com efeito, ele surge por diversas ocasiões, quer interpondo-se entre o nosso olhar e a presença da Figura, que está para lá dele, assumindo o sentido de uma imagem espectral; quer dispondo-se entre a Figura e um outro lugar para lá dela, confirmando-se enquanto barreira; quer ainda servindo de moldura, e espécie de saturador da luminosidade, onde se enquadra, portanto, a figura humana. Assume em todos os casos um aspecto fosco, apesar da inevitabilidade da transparência, o que lhe confere uma tonalidade de resistência. Parece transmitir-nos, ainda, a constituição de uma fina película: ainda que fosco, não transmite a sensação de grossura ou peso, mas exactamente o que dissemos – película.

Por fim, o duplo, fixado pelo desdobramento, muito pontual, tanto de portas, como da casa, como da figura humana, usando-se neste caso uma entidade espelhante. O duplo, realmente, circunscreve-se a três fotografias (F11, F4, F24). Ao fixar a duplicidade da porta, da Figura e da própria casa, Jorge Molder parece-nos encaminhar para um triplo dilema: o do objecto, o do sujeito, o do interior. No primeiro caso, permanece a porta fechada em paralelo com aquela em que surge a Figura, pelo que não nos é dado a

¹⁷⁵ Não esqueçamos que se trata da fotografia captada num dos corredores do Centro de Arte Moderna, na Gulbenkian, em Lisboa.

conhecer o que se encontra para lá dessa primeira suposta abertura: tranca-se. Sendo esta história habitada por uma única figura humana, não sabemos, efectivamente, se na casa poderá eventualmente existir outra presença. Estará a Figura realmente só? Nos dois outros casos, na verdade, duplica-se a sua imagem. Pelo que podemos julgar, por aqui, o delineamento de um enigma circunscrito ao objecto.

Detenhamo-nos, agora, nas razões que nos levam a considerar tais recursos operativos como sintomas da época. No que respeita ao interior, e como se frisou, poderia apresentar-se enquanto confirmação de tudo quanto deixámos registado a propósito dessa entidade, e que tanto reverteu para a formalização daquilo que apelidamos *arquitectura interior*, como dá conta mesmo da experiência, seja no que respeita ao/à artista, seja no que concerne ao/à espectador/a: portanto, julgar-se-ia pela sua positividade e operacionalidade manifesta. Contudo, é inevitável verificar que este interior, da casa, é um espaço todo aberto, com fugas espaciais labirínticas, mas essencialmente aberto: diríamos mesmo escancarado. À Figura não são permitidas ocasiões de recolhimento, visto a exposição ser total, ainda que se enunciem zonas de escuridão. Ora, se recorrermos a Georges Didi-Huberman, poderemos considerar que «"tudo está aberto, e nada resolvido. (...) Subsiste apenas o homem que busca." Ou seja, o homem que olha diante da porta aberta, e a quem serão necessários anos – e um corpo encolhido, progressivamente retesado, e uma visão irremediavelmente decadente – para “reconhecer na obscuridade a gloriosa luz que emana”...»¹⁷⁶

Vejamos: se tomarmos em conta a imagem do «corpo encolhido, progressivamente retesado» desse homem, adicionada por Didi-Huberman, poderíamos encontrá-la no desenho: com efeito, vemos um homem, a Figura, extremamente concentrado, sentado a uma mesa, insistentemente laborando na sua folha branca. Poderíamos mesmo julgar pelo seu empolgamento, se se tratar do enunciar de uma viagem, cujo confronto com o mapa (F5) indicia. No entanto, olhando com algum cuidado apercebemo-nos, e como deixámos escrito atrás, de uma posição repetida: seja de que ângulo for, os gestos do corpo mantêm-se, exceptuando uma vez, aquela em que se aproxima mais acutilantemente da folha, para destacar a mão (F8). Ao manter-se na mesma posição, transmite-nos uma sensação de panóptico e acentua o sentido de que tudo está aberto, tudo é, por tal, de uma evidência demasiada, sem latência.

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges — *O que nós vemos, O que nos olha*, p.224. Assinala-se que as ideias a surgir nas aspas interiores se devem a Massimo Cacciari, citado, portanto, por Didi-Huberman.

Nesta altura, poder-se-ia julgar pela passagem como uma possível fuga: tanto à exposição de tamanha evidência, como ao sentimento de vigilância. Na verdade, a sugestão de passagem seria o equivalente ao limiar da porta, ao limiar do olhar, à travessia exacta, ao acto mesmo de atravessar: espaços, olhares, objectos (F12, F11, F17, F12, F22, F24). Acontece, no entanto, que a Figura permanece longinquamente disposta e fita-nos, parecendo aguardar um sinal, um incitamento: impõe-se a hesitação, a expectância perante o(s) limite(s). Nunca nada é realmente transposto, pelo que as passagens são possibilidades aparentemente existentes, mas não efectivadas, não cumpridas – verifica-se um impasse.

Recorrendo agora à penumbra, poder-se-ia, pela coexistência da luz e da sombra, encontrar aqui um ritmo dialéctico, um enfrentamento potencialmente resolutivo. Todavia, a luz torna a sombra mais sombra, e a sombra é escuridão espessa, impenetrável. A luminosidade obscurece invariavelmente a Figura, fecha-a, dota-a de carácter intrigante, e, simultaneamente, vem de muito longe, está para lá da cena, parecendo ser irreal, queima. A luz não ilumina, permanecendo insone na sua autonomia fechada. Apenas um sinal: aquele em que a Figura se vê num plano mais próximo e que nos transmite o poder do olhar e da mão, manifestando o desdobramento do humano – portanto, este homem, ainda assim, não perdeu a sua sombra (F8).

Reparemos no vidro: podemos, eventualmente, julgar tratar-se de uma garantia de transparência e, por tal, também de claridade, de potencial propagação do olhar, bem como agente preferencial de protecção. No entanto, se olharmos com atenção, não é isso que se passa. O vidro sustém a personagem em dois lados: para cá e para lá; para cá porque serve de enquadramento (F2, F3, F4) e porque forma uma parede (F21); para lá porque se interpõe entre ela e o nosso campo de visão (F1, F9, F13, F15, F19, F23). No primeiro caso, delimita um fundo sob a forma de janela, mas é uma janela que já não nos leva a ver o quer que seja, a não ser a referida luz autónoma e soberana, fechada em si própria. Na segunda situação, a Figura depara-se com uma “parede de vidro” que, mais uma vez, define uma impossibilidade. Quanto ao estar para lá da Figura, repare-se que o vidro, em lugar de nos permitir vê-la, torna-a espectral; referenciando-se, igualmente, uma aflição quanto à transponibilidade – o vidro permite ver, mas impede de tocar. Além disso, e porque alterna a aparência de alguma espessura com o aspecto de película fina (F23), o vidro apresenta-se, também para nós, como se fosse uma película existente no nosso olhar; ou seja, como se o olhar, vítreo, fosse paradoxalmente o responsável por

veremos mal¹⁷⁷. Reforça-se a consideração do espaço interior aberto, mas agora alertando para o facto de que uma visibilidade ostensiva, escancarada, afinal, não permite ver bem: vemos mal, e a Figura também não se dá a conhecer realmente, apesar de podermos pensar estar a vigiá-la.

Por fim, o duplo, desdobrado no objecto, no sujeito e no interior/casa. Poder-se-ia pensar tratar-se de polissemia, dialéctica, tensão produtiva, polaridade, distância de si a si. Mas, na verdade, o duplo, aqui e pela replicação exacta, devolve o mesmo: estamos perante replicações que não induzem a diferença, mas reiteram a mesmidade. Nada é dissonante, não existe dissidência, pelo que, tanto o objecto, quanto o sujeito, como o interior/casa, parecem dizer-nos que permanecemos na equivalência da validade dos pontos de vista: uma relativização do ponto de vista, ao invés de conferir pregnância ao real, parece vir inscrevê-lo como se fossem as várias faces da mesma moeda. Uma excepção: a que nos confronta com uma porta rigorosamente fechada (F11), fazendo permanecer um certo mistério, mas também inquietude – estará alguém/algo para lá da porta?

A partir dos sintomas aduzidos fica clara, quanto a nós, a possibilidade de configurar uma Figura ficcional masculina, encarnação mesma da época. Reparemos que Georges Didi-Huberman, ao debruçar-se sobre quatro fotografias arrancadas ao real dos campos de concentração nazis por elementos do *Sonderkommando*, que se constituía por judeus encarregados de aniquilar outros judeus, reforça, também aí, a sua qualidade de sintoma histórico; ou seja, capaz de perturbar, e, portanto, de reconfigurar, a relação que o historiador das imagens mantém habitualmente com os seus objectos de estudo. Tais fotografias, em lugar de um erro, de um fantasma, de uma ilusão, de uma crença, de um voyeurismo, de um fetichismo; conteriam, e dariam conta, do *imaginal* da imagem, expressão que resulta da extensão das palavras “imagem” e “real”.¹⁷⁸ No caso de *O Pequeno Mundo*, afirmamos que os sintomas por nós percorridos dão conta igualmente do *imaginal* da imagem, mas, agora, na extensão de imagem e real fantasmático, ou seja, naquele que contém a própria prega relativa ao exercício imaginativo. Explicamos melhor: Walter Benjamin não consentia em que a peixeira de New Haven, cujo fio de

¹⁷⁷ Cf. MATOSSIAN, Chaké — “O corpo de vidro ou o delírio melancólico do filósofo”. In BABO, Maria Augusta (org.) — *O Corpo, o Nome, a Escrita. Revista de Comunicação e Linguagens*. 10/11 (Março de 1990), p. 71: «O vidro, produto de uma técnica, surge também enquanto fantasma e assinala o singular parentesco entre os sistemas dos génios e os delírios dos doentes. O filósofo sonha mundos e estes mundos angustiam os melancólicos; os filósofos são melancólicos e sistematizam os seus delírios para superá-los, vencê-los, converter a doença em obra.»

¹⁷⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM, 2012, pp. 80-82.

olhar vivia ainda, se transformasse num manifesto artístico de Hill, convertendo-se, portanto, em “arte”¹⁷⁹; para nós, *O Pequeno Mundo* também não fica adstrito à “arte”, seja num sistema de autoria, seja numa fuga referencial labiríntica. A Figura masculina de *O Pequeno Mundo*, isso sim, aparece-nos como um sintoma do inconsciente da própria imagem, tal como dele discursámos com base em Hans Belting.

Recuperemos as palavras de Belting: «o exercício de recordação está ameaçado onde a ficcionalização da realidade coloniza igualmente a nossa imaginação, cujas imagens individuais e colectivas constituem o “Eu”. Quando falta a nossa imaginação, torna-se também fictício o Eu que ainda de si consegue lembrar-se»¹⁸⁰. E convocando Marc Augé, como o faz, relembre-se: neste novo mundo dos espaços abertos, ou seja, global, em que a(s) geografia(s) são superadas pela volatilidade das imagens, cuja potencial reproduzibilidade técnica e seus efeitos foi diagnosticada por Walter Benjamin, e correspondeu à fase somente inicial deste processo, apenas o indivíduo pode ainda recordar o vetusto mundo dos lugares; pese embora o mundo se transmute em imagens, será apenas no indivíduo que elas se agrupam.¹⁸¹ Portanto, a Figura de *O Pequeno Mundo* manifesta visualmente um mal-estar generalizado e que já se perfilou, já se instalou, no inconsciente, na memória colectiva, afectando singularmente o indivíduo: Jorge Molder torna-o manifesto.

Se continuarmos a convocar Marc Augé, como fez o Belting, mas agora na sua “guerra de sonhos”, veremos que, no tempo exacto da nossa actualidade, «o inimigo está em nós, portas da praça adentro, ou é mais intra- que extraterrestre, e porque as perversões da nossa percepção, a dificuldade de estabelecer e pensar relações (aquilo a que por vezes chamamos crise) resulta mais de uma desregulação do nosso sistema imunitário que de uma agressão externa. A nossa doença é auto-imune, a nossa guerra civil»¹⁸². Se

¹⁷⁹ Opera-se aqui algo muito semelhante ao que John Berger refere quanto a Miquel Barceló, ou seja, de que «Nada do que ele pinta quer desistir de sua alma e tornar-se simplesmente imagem.» Cf. BERGER, John — *Bolsões de Resistência. Op. cit.*, p.171.

¹⁸⁰ BELTING, Hans — *Antropologia da Imagem* p.94.

¹⁸¹ Cf. *Ibidem*, p.87.

¹⁸² AUGÉ, Marc — *A Guerra dos Sonhos. Exercícios de Etnoficção*. Oeiras: Celta Editora, 1998, p.9. Se, entretanto, abriremos *Para que Vivemos?* do mesmo autor, iremos ler o seguinte, e que se harmoniza com tais dificuldades em estabelecer relações: «Aquilo a que chamo o sentido não é, portanto, não sei que significação metafísica ou transcendente, mas simplesmente a consciência partilhada (recíproca) do laço representado e instituído com o outro. E o rito é o dispositivo espacial, temporal, intelectual e sensorial (pode fazer apelo à música, ao movimento, às cores) que visa criar, reforçar ou lembrar esse laço. [...] Quando nos pomos de vez em quando, hoje, a duvidar do sentido do sistema de educação ou da vida política, quando falamos da “crise de identidade” que seria consubstancial à nossa época, é, mais profundamente, a dificuldade de pensar o laço com os outros que estamos a pôr em causa.» Cf. AUGÉ, Marc — *Para que Vivemos?* Lisboa: 90 Graus Editora, 2007, pp. 86-87.

relembremos também agora a constelação das obras de Jorge Molder de que *O Pequeno Mundo* faz parte ou, pelo menos, a que tem sido associado em termos expositivos, chegaremos a uma interpelação societal muito clara: *Linha do Tempo, Não tem que me contar seja o que for, Interpretação dos Sonhos*. Assim, *O Pequeno Mundo*, que, por ser pequeno, é o da Casa, é o do interior, inscreve-se numa linha de problematização do tempo, induz a incapacidade aparente para contar uma história, mantendo a narratividade constituinte, e propõe que nos resolvamos interpretando os sonhos, colectivos.

Então, é como se Jorge Molder nos colocasse perante uma “história de fantasmas para adultos”¹⁸³, dando forma visual ao Mesmo: aquele que na nossa Abertura, quando nos dedicámos a estilizar a época, identificámos – universal masculino, soberano, autónomo, encarcerado. Um Mesmo que agora vem disposto como se num labirinto permanecesse. Giorgio Agamben bem observa que «as casas (as “pátrias”) que estes [Estados-nações do Ocidente] se aplicaram a construir revelaram-se, afinal, para os “povos” que as deveriam habitar, apenas armadilhas mortais. (E Kafka é certamente o autor que descreveu de modo mais lúcido o fim do espaço político do Ocidente e a absoluta indeterminação que daí deriva entre espaço público e espaço privado, «castelo» e quarto de dormir, tribunal e sótão.)»¹⁸⁴ Sendo realmente o espaço de *O Pequeno Mundo* uma espécie indistinta entre tribunal e sótão, e se tivermos em conta a qualidade labiríntica, pensamos ser inevitável fixar duas alternativas: primeira, relativa ao indivíduo; segunda, relativa à alteridade. Ou seja, se recordarmos a referência autobiográfica de *O Pequeno Mundo*, que Delfim Sardo diz ser bastante discreta, todavia, plasmando-se no facto de Jorge Molder se fazer fotografar numa casa onde houvera funcionado um negócio de seu pai; veremos que, por aqui, se abre uma brecha, esta mesmo encaminhando para a possibilidade de identidade.

Ora, tal como Giorgio Agamben afirmou, e quanto ao projecto *Mnemosyne* de Aby Warburg: «poderá parecer um sistema menmotécnico de uso privado em que o estudioso e psicopata Aby Warburg projectou e procurou resolver os seus conflitos psíquicos pessoais. E isto é verdade para lá de toda a dúvida [mas, por outro lado,] é a medida da grandeza de um indivíduo que não só as suas idiossincrasias, mas também os

¹⁸³ Aplicamos, então, aqui, a expressão que Aby Warburg utilizou para definir o seu projecto *Mnemosyne*, e que pretendia que fosse um «atlas mnemotécnico-iniciático da cultura ocidental, que permitiria ao “bom europeu” (como ele gostava de dizer servindo-se das palavras de Nietzsche), olhando, tomar consciência do carácter problemático da sua tradição cultural e talvez conseguir, desse modo, curar a sua «esquizofrenia» e “auto-educar-se”.» Cf. *Apud* AGAMBEN, Giorgio — *A Potência do Pensamento. Ensaios e Conferências*. Lisboa: Relógio D’Água, 2013, p.123.

¹⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio — *Op. cit.*, p.282.

remédios que ele encontra para as dominar correspondem às necessidades secretas do espírito do tempo»¹⁸⁵; também nós aqui, em *O Pequeno Mundo*, nos encontramos perante uma possibilidade semelhante, sem desejarmos, todavia, considerar Jorge Molder psicopata, mas sim um sintomatologista admirável.

Já no que concerne à alteridade, e ancoradas na imagem do labirinto, é para nós inescapável a consideração do mito ancestral: existe, de facto, uma “senhora do Labirinto”¹⁸⁶ que pode auxiliar o Mesmo na saída do horrendo. É em tal “senhora” que iremos deter-nos a seguir.

¹⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio — *Op. cit.*, pp. 123-124.

¹⁸⁶ Cf. COLLI, Giorgio — *O Nascimento da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010, pp.17-25.

Figura



F1

Jorge Molder – *O Pequeno Mundo*. 2000; Papel; Fotografia impressa com sais de prata; 49,7x39,7 cm; Série de 24 fotografias (F1 a F24).

Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



F2



F3



F4



F5



F6



F7



F8



F9



F10



F11



F12



F13



F14



F15



F16



F17



F18



F19



F20



F21



F22



F23



F24

3.2. *Mulher-Terra-Viva (1977): da(s) natureza(s)*

«(não diz Spinoza que, da Natureza, sob qualquer atributo que seja considerada, se segue uma infinidade de coisas? _____ apenas acontece, meu amor, que a Natureza nunca ninguém a viu.)
Ou seja, Témia, ninguém sabe o que a Leitura pode fazer, e se esse poder tem algum limite _____ ninguém conhece de que é feito exactamente esse Sexo, como respira. e ao escrever «como respira», estou talvez a induzir-te em erro porque não posso garantir-te que uma força respira, excepto que suspeito que respira como as árvores porque o ouço ofegar como um rumorejo de folhas.»

Maria Gabriela Llansol, *O Jogo da Liberdade da Alma*

Acerquemo-nos, pois, da “senhora do Labirinto”, uma mulher, mas igualmente uma deusa, cujo nome é Ariana. «Esta dupla natureza, humana e divina, de Ariana, esta sua ambiguidade radical, compele-nos a uma interpretação simbólica daquele que é talvez o mais antigo mito grego, o mito cretense de Minos, Pasífae, o Minotauro, Dédalo, Teseu, Ariana e Dioniso»¹⁸⁷, diz-nos Giorgio Colli. No que respeita ao Labirinto, mesmo, «cujo arquétipo pode ser egípcio, [mas] cuja relevância simbólica cretense é tipicamente grega», Colli, em lugar de se valer das interpretações modernas, prefere uma alusão de Platão que, «no *Eutidemo*, usa a expressão “lançados para dentro de um labirinto” a propósito de uma inextricável complexidade dialéctica e racional. O Labirinto é obra de Dédalo, um ateniense, personagem apolínea em que confluem, na esfera do mito, as capacidades inventivas do artífice que é também artista (tido de geração em geração como iniciador da escultura) e da sabedoria técnica que é também a primeira formulação de um *logos* imerso ainda na intuição, na imagem»¹⁸⁸. Será precisamente Dédalo quem dará a Ariana o novelo de lã com que Teseu conseguiu sair do Labirinto, depois de ter morto o Minotauro.

¹⁸⁷ COLLI, Giorgio — *O Nascimento da Filosofia*, p.18.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.19.

Continuemos a seguir Giorgio Colli. «O Labirinto apresenta-se [...] como criação humana, do artista e do inventor, do homem do conhecimento, do indivíduo apolíneo, mas ao serviço de Dioniso, do animal-deus. [Portanto, representa] o conflito homem-deus, que na visibilidade é representado simbolicamente pelo Labirinto, [e] na sua transposição interior e abstracta encontra o seu símbolo no enigma. Mas como arquétipo, como fenómeno primordial, o Labirinto só pode prefigurar o logos, a razão. Que outra coisa, a não ser o *logos*, é um produto do homem, em que o homem se perde e se arruína? O deus fez construir o Labirinto para emboscar o homem, para o reconduzir à animalidade: mas Teseu servir-se-á do Labirinto e do domínio sobre o Labirinto que lhe oferece a mulher-deusa para vencer o animal-deus»¹⁸⁹.

Ariana, por seu turno, personagem com uma significação profunda e ligada a Dioniso como «deusa labiríntica e obscuramente primitiva, [...] reaparece no mito como mulher, filha de Pasífae e irmã de Fedra, portanto a expressão da violência elementar do instinto animal. E também da fragmentaridade e da inconstância da vida imediata, já que Ariana abandona o deus pelo homem. O símbolo que salva o homem é o fio do *logos*, da necessidade racional: justamente a descontínua Ariana renega a divindade animal que traz em si, fornecendo ao herói a continuidade, entregando-se ela própria à continuidade, para fazer triunfar o indivíduo permanente, para redimir o homem da cegueira do deus-animal»¹⁹⁰.

Todavia, «o triunfo do homem é breve, porque os deuses rompem logo toda a presunção de continuidade do homem, seja no mito mais recente, através da paradoxal, inversa, rapidíssima saciedade de Teseu por Ariana, abandonada em Naxos, seja no mito primordial, pela intervenção imediata e trágica de Ártemis, que mata a mulher Ariana e restitui a Dioniso – dissolvida a ilusão humana – a sua esposa imortal e sem velhice. O deus-humano permanece vencedor»¹⁹¹.

Entretanto, e com o atravessamento dos séculos, o fundo tenebroso do mito cretense atenua-se, a figura de Dioniso mitiga-se, inclinando-se mais benignamente para a esfera humana; até ao ponto em que recuperar o abismo do passado significa, para o homem, uma inevitável identificação com Dioniso.¹⁹² Esta associação ao deus pressupõe um triplo enquadramento: memória, vida, deus, são a conquista mistérica, contra o

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.20.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁹¹ *Ibidem.*, p.22.

¹⁹² Cf. *ibidem*, p.24.

esquecimento, a morte, o homem.¹⁹³ Repitamos: memória, vida, deus. Mas com uma morte, com um sacrifício: a/o de Ariana. Regressaremos mais à frente ao mito cretense.

No ano de 1977, Clara Menéres criou *Mulher-Terra-Viva* (E1): uma escultura coberta de relva que define com clareza um torso, em alusão ao corpo feminino. Tal obra integrou a exposição-acontecimento *Alternativa Zero*, ocorrida na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa, entre os meses de Fevereiro e Março do mesmo ano da obra, da responsabilidade organizativa de Ernesto de Sousa e espécie de barómetro da vanguarda, em Portugal dos anos setenta do século XX. Compunha-se de acrílico, terra e relva, sendo as suas medidas 300x180x90 cm. A escultura haveria de ter outras duas versões para espaços exteriores, assumindo nessas ocasiões dimensões maiores. Assim, para a Bienal de São Paulo, a que coincidiu com o mesmo ano de 1977, e onde foi montada à entrada do edifício que acolhia tal bienal; para o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, no Porto, inserida na exposição intitulada – “Perspectiva: Alternativa Zero”, que decorreu no ano de 1997, expondo-se, então, no jardim da Casa de Serralves.

Nos dois últimos casos, *Mulher-Terra-Viva* causou perplexidade: se no Brasil se entendeu a nudez feminina, traduzida em material vegetal, como polemicamente impudica e provocatória; já em Serralves os arquitectos paisagistas resistiram quanto à sua localização, o que implicou uma presença algo dissimulada, forçando a uma espécie de ocultamento. Foi capa da revista *Colóquio-Artes* nº34, que viu a luz do dia em Outubro de 1977; mais tarde, em entrevista às *Faces de Eva*, e especificamente no nº4, Clara Menéres seria esclarecedora:

É uma peça que identifica as curvas da paisagem com o corpo da mulher, uma clara referência aos mitos da Terra-Mãe. É uma ideia simples que está inscrita na tradição mítica e sagrada da humanidade. [...] Esta obra fez-me compreender que tocar na versão feminina da mitologia das origens, nos ciclos de gestação, no mistério da transformação da morte em vida e na figuração do corpo da Grande Mãe, era também tocar em níveis muito profundos do inconsciente humano. É óbvio que esta escultura reflecte a minha preocupação com a ecologia [...], o respeito pela vida e a preservação das raízes culturais. Dentro desta linha, outras peças se seguiram, nas quais tentei recuperar a

¹⁹³ Cf. *ibidem*, p.24.

tradição etnológica, integrando as formas e os modos que o povo tem de se relacionar com a natureza, extraindo dela vida e sustento.¹⁹⁴

São pressupostos fortes, os de Clara Menéres, cujo alcance será aqui sem dúvida debatido. Assinalamos, no entanto, e desde já: a associação que faz da mulher à Terra, assim como a sua vitalidade enquanto Mãe. No que respeita à decomposição da obra em termos de *recursos operativos*, indicamo-los da seguinte forma: seios, ventre, vulva e relva.

Recuperemos, entretanto, palavras de Ernesto de Sousa em face do que foi a exposição *Alternativa Zero*, e concretas acerca de *Mulher-Terra-Viva*: «pode ser que para a Clara Meneres a sua «Mulher-Terra-Viva» seja um belo objecto escultórico (o sentido das formas, a mão e o erotismo disciplinado); e para mim, essencialmente, um claro, renovado projecto... Jorge Listopad, “Expresso”, 25/III/77 “*Clara Meneres com a sua tumba-mulher. Alguém, sem cantar (é pena), aparava a relva do púbis (a natureza não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda-natureza-a-arte-idem)*...” Esse *alguém*, era a própria Clara Meneres, o artista. Eu até consideraria assim o *projecto*: o artista que é escultor e professor de escultura projecta assassinar-a-natureza com seu sentido-das-formas (a escola) e isso transformou-se numa bela luta quotidiana, exactamente o que agora se diz: uma *performance*»¹⁹⁵. Não podemos deixar de reparar em algumas ideias: a possibilidade de ser um belo objecto escultórico; a essencialidade de ser um projecto; a tumba-mulher; a arte como segunda natureza; a enunciação de Clara Menéres no masculino.

Retomemos os *recursos operativos*. Seios: dispostos de forma rigorosamente simétrica, são rematados por brotos delicados a aludir aos mamilos, e prenunciam duas montanhas paralelas com um vale de permeio. Ventre: assinala o centro do torso, definindo-se através de uma suave protuberância. Vulva: dispõe-se triangularmente e brota de forma farfalhada, prenunciando uma abertura central. Relva: de cor verde, cobre integralmente o torso, enunciando uma espécie de atapetado, e jorra intensamente da vulva. Repare-se que se trata de uma estratificação do corpo da mulher, que delimita as partes comprometidas na reprodução e na maternidade; assim: seios como fonte de

¹⁹⁴ MENÉRES, Clara — “(Auto)-Retrato”. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Número 4 (Ano de 2000), pp. 162-163.

¹⁹⁵ SOUSA, Ernesto de — “Alternativa Zero. uma criação consciente de situações.” *Colóquio Artes. Revista Bimestral de Artes Visuais, Música e Bailado*, 34 2ª Série (19º Ano Outubro 1977), p.52.

alimento; ventre enquanto lugar que abriga e contém; vulva apontando para os rituais de passagem, tanto do sexo, como da criança. Deixemos por agora a relva.

Regressando às ideias expressas em *Colóquio-Artes*, e que acima apenas enumerámos, para agora criticar: ao tratar-se de um belo objecto escultórico, *Mulher-Terra-Viva*, insere-se a obra automaticamente no âmbito da arte e, a partir desta, no cerne da “paisagem”, sobre a qual já se discorreu no sentido de proporcionar a estabilização de olhares, concorrendo sintomaticamente para a formulação de uma segunda natureza, a que Jorge Listopad tão significativamente se refere. Já no que concerne ao teor de projecto, manifestado por Ernesto de Sousa, mantém-se a abertura da obra, o seu devir constitutivo, em grande medida relacionado com a necessidade de assistência pressuposta, de que decorre o âmbito performativo, exigindo o aparar da relva, nomeadamente na vulva, em que se afigura farfalhuda e cresce ininterruptamente. Entretanto, referir-se a Clara Menéres como “escultor” e “professor”, em detrimento de “escultora” e “professora”, faz-nos vacilar e adentrar a figura da neutralidade enunciativa do sujeito, exemplarmente nomeada masculinamente. Aliás, como Luce Irigaray oportunamente interroga: como determinar o masculino, como reclamá-lo, como estabilizá-lo, como configurá-lo, como atribuir-lhe particularidades singulares se, historicamente, se apresentou enquanto neutro?¹⁹⁶ Tal perplexidade, e sua proposta de revisão, será problematizada a partir de *Tela Habitada*.

Mulher-Terra-Viva, e seguindo agora as essenciais declarações de Clara Menéres, “escultora”, assume os mitos, e seu devido inconsciente, de Terra-Mãe e Grande Mãe, para os quais nos transporta o próprio corpo da mulher. No entanto, sublinhe-se, este corpo que agora aqui se manifesta opera um corte, seleccionando por tal um fragmento intensivo: torso, decomposto nas partes, *recursos operativos*, que já estabilizámos. Pois bem, este fragmento prescinde de duas partes altamente significantes – cabeça e pés: portanto, despede-se, tanto do pensamento, e rosto, como da raiz, potencialmente móvel. Nesta medida, Terra-Mãe e Grande Mãe resultam numa abstracção-flutuante que evidencia a potencialidade da Mulher, e não das mulheres; poder-se-ia mesmo acrescentar que se trata do grande Feminino. Feminino aqui derradeiramente conotado com a Natureza, como aliás fica ainda expresso no texto explicativo de Clara Menéres.

Aqui chegadas poderíamos, talvez numa redução que tem a sua história efectiva, deixarmo-nos enredar pela associação do Feminino/Mulher à Natureza, e, pela outra

¹⁹⁶ Cf. IRIGARAY, Luce — *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press, 1993, pp. 5-19.

parte, do Masculino/Homem à Cultura. Sigamos, então, e através de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Carolyn Merchant e a sua “morte da natureza”:

nas suas reflexões sobre a filosofia moderna, Merchant dá um particular relevo a dois conceitos interactuantes, a natureza e a mulher, encontrando neles semelhanças quanto ao modo como foram (e por vezes ainda continuam a ser) encarados. Fala-nos com nostalgia da mundividência orgânica que a modernidade combateu e exorcizou. Procura demonstrar que, não obstante os elementos mágicos, míticos e poéticos que os novos filósofos combatem como acientíficos, há nessa cosmovisão um ideal de sintonia com a natureza e de respeito por ela. Nele domina a metáfora de uma terra-mãe que nos alimenta e acarinha, da qual totalmente dependemos e que, conseqüentemente, provoca atitudes de reverência e de amor. A natureza, quer perspectivada como entidade pacífica e harmoniosa quer entendida como dotada de poderes maléficos e sujeita a catástrofes, é simultaneamente venerada e temida – algo que nos transcende e que deveremos respeitar. É mãe criadora, organismo inteligente, entidade que protege, mas que também castiga. Nela nos projectamos pensando-a dotada de vida e de poderes, semelhante a nós. Tal atitude de atracção mas também de temor impede a sua exploração e modera o desejo de desvendar os seus segredos.¹⁹⁷

Ora, tais segredos seriam precisamente desvendados, dir-se-ia mesmo devassados, pelo mecanicismo do século XVII, advento da ordem e do poder, e sua correlativa intervenção num mundo secularizado e desprovido de mistério.¹⁹⁸ Segunda morte, portanto, que se segue à de Ariana: a da natureza, enquanto Terra-Mãe. Todavia, dela ainda adviriam conseqüências extremamente segregadoras, a um outro nível, o da fêmea. Para tal, ouçamos Michel Onfray:

o modelo estabelecido pela natureza implica conseqüências negativas para as mulheres e positivas para os homens: de um lado, a actividade, o comando, a direcção, a iniciativa, a decisão, o elemento masculino dispondo de controlo do que é exterior; do outro, a passividade, a submissão, a obediência, a docilidade, a subordinação, o elemento feminino limitando-se a ter poder

¹⁹⁷ Apud FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro — *Um Olhar Feminino sobre a Natureza*. Lisboa: Sociedade Ética Ambiental e Apenas Livros, 2008, p.6.

¹⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p.7.

sobre o interior. Mais ainda do que o estabelecimento do modelo naturalista e misógino, é a presença e a existência dos órgãos da procriação que obriga as mulheres ao seu destino de mães.¹⁹⁹

Dicotomia espúria, e em zénite, que não nos deixa grandes probabilidades de saída: natureza/cultura, interior/exterior, mulher/homem, feminino/masculino – Mãe. Compreender-se-ia, então e agora, a impávida violência simbólica como dela dá conta Pierre Bourdieu, para exigir «devolver à *doxa* o seu carácter paradoxal e, ao mesmo tempo, de desmontar os processos que são responsáveis pela transformação da História em natureza, e da arbitrariedade cultural em natural».²⁰⁰ Em desacordo, e não sem violência, de outra ordem, vem Maria Isabel Barreno dizer-nos que a Mãe morreu.²⁰¹ Terceira morte, portanto. E morreu enquanto possibilidade essencial de discurso, contável. Vejamos, por tal, o que nos diz uma das mulheres que ficaria conhecida como fazendo parte das *Três Marias*²⁰²: «somos seres humanos, mais especificamente somos mulheres e homens. Definirmo-nos, identificarmo-nos, implica reconhecermos o rosto dos que, semelhantes a nós, nos precederam. Pai e mãe, e atrás deles todos os outros que nos determinaram. [...] Nesta *démarche* do reconhecimento de nós mesmos há uma outra face: o reconhecimento dos outros. Como grupo colectivo, as mulheres só muito recente e limitadamente começaram a existir. Dantes não se falava em mulheres, falava-se na MULHER – o que testemunha o seu encerramento no privado, [...] o encerramento no afectivo, no psicológico, domínios da MULHER por “excelência”. Mas nunca as mulheres foram vistas como um grupo social, com caminho histórico diferenciado e específicas relações económicas com o restante tecido social»²⁰³.

Atravessando tal passagem, rapidamente nos apercebemos de que as mulheres existem, para Maria Isabel Barreno, a partir do momento em que são contadas, e se fala delas; pelo que, aqui, prepondera a Lei, através da Palavra. No entanto, obrigamo-nos a discordar da autora: as mulheres são quem engendra de forma comunal com os homens; daqui decorre a sua existência simultânea, a sua co-existência, se recuperamos a fonte sexuada do social em que insiste, e bem, Emmanuel Levinas, já por nós vincada

¹⁹⁹ ONFRAY, Michel — *Teoria do Corpo Amoroso*. Lisboa: Temas e Debates, 2001, p. 139.

²⁰⁰ BOURDIEU, Pierre — *A Dominação Masculina*. Lisboa: Relógio D' Água, 2013, p.14.

²⁰¹ Cf. BARRENO, Maria Isabel — *A Morte da Mãe*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. Trata-se, com efeito, da tese primordial da obra em questão, e que nos devolve um manto memorial extremamente penoso.

²⁰² Sendo as restantes Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, autoras, em conjunto. No BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho da — *Novas Cartas Portuguesas*. 7ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

²⁰³ BARRENO, Maria Isabel — *Op. cit.*, p.13.

inicialmente e como queremos agora demonstrar. Para além de tal discordância, gostaríamos de assinalar o carácter problemático residente na possibilidade de encarar as mulheres como grupo social: não esqueçamos que, por tal via, arriscamos o caminho do espírito de corpo que já Victoria Camps denuncia, e antes frisámos. Note-se: este carácter problemático reside na via, por sua vez, corporativa e, por tal, confrontada com a masculina que, como teremos oportunidade de verificar a partir de *Tela Habitada*, foi configurada em termos históricos – delinear-se-ia, então, uma imagem de trincheira. A nossa posição tanto é devedora de Emmanuel Levinas, relembremo-lo, como ainda de Sylviane Agacinski, quem deixa bem claro que o sexo é um traço diferencial *universal*.²⁰⁴ Todavia, Maria Isabel Barreno terá razão quanto ao silenciamento das vozes femininas, e sua emergência sem dúvida recente; sobre tal já discorremos na primeira parte, quando estilizámos a época. No sentido de inviabilizar a trincheira o que iremos fazer, não sem antes fechar os olhos e percorrer a memória, será precisamente estabilizar uma Figura que dê conta da específica experiência histórica das mulheres.

Não nos despedimos ainda, todavia, do pensamento de Maria Isabel Barreno, já que recuperamos, em *A Morte da Mãe*, uma fábula exemplar que deixa expressa, e para a qual solicitamos a devida atenção:

— As mulheres novas não deviam gastar tanto tempo com amarguras — disse ela. — Quando reparamos no tempo perdido, já é tarde.

Parecia muito maternal. Nós não gostámos. Encolhemo-nos num canto.

A senhora gorda podia ser uma óptima e conservada secretária numa firma antiga mas resistente aos ventos económicos.

Nós perguntámos-lhe:

— Já que a senhora é tão gorda e grisalha, e apareceu aqui tão autoritária, dê-nos resposta às nossas dúvidas.

Ela suspirou:

— Eu? Porquê eu? Tive uma vida muito difícil. Tive que começar a trabalhar desde muito nova. Sempre trabalhei por conta própria, mas sempre resolveram imaginar que eu tinha um patrão, um amante. Quando me tornei rica, começaram a pintar retratos meus, aqui e acolá; imaginaram-me então com

²⁰⁴ Cf. AGACINSKI, Sylviane — *Política dos Sexos. Op. cit.*, p. ix. Transcrevemos, entretanto, a passagem em que tal se afirma, para que se observe o movimento do seu pensamento: «[assim] sexo não é um traço social ou cultural, ou ainda étnico, que não é a característica comum de uma “comunidade” – à semelhança de uma língua, de uma religião ou de um território –, mas que é de facto um traço diferencial *universal*, quer dizer que o género humano não existe fora desta dupla forma, masculina e feminina.»

túnicas verdes e coroas de flores na cabeça. Mas como não sabiam conjugar o amor e a morte, começaram a atribuir-me ares lânguidos, cada vez mais lânguidos, até me verem quase desmaiada. Agora imaginam-me como uma senhora velha, que um dia virá vingar-se. Ninguém me ouve e todos falam de mim.

De uma algibeira, tirou vários rolos de filme.

— É a isto que estou reduzida, a mostrar as fotografias que eles tiram — continuou.

— Eles? Eles quem?

— Os homens. Só posso mostrar as fotografias feitas por eles e mudar a banda sonora: em vez dos discursos deles, tento contar a minha história.

— Mas quem é a senhora?

— Eu sou a Mãe Natureza.

[...]

A gorda senhora grisalha reapareceu, muito mais nova, e armada de enigmático sorriso.

— Porque te disfarças assim? — perguntámos-lhe, finalmente.

— Eu tento entrar no «cultural», ainda que não me deixem — disse ela, penosa. — Este é o meu sorriso de Gioconda. Se ao menos os homens pudessem deixar seus antigos terrores, e olhar-me com calma analítica...

[...]

Acabada toda aquela projecção, a Mãe Natureza cessou o seu manejo de interruptores variados, que ela executara com o ar prático de quem acrescentou essa ciência de interruptores a um já usual *crochet*.

Nós tínhamos várias perguntas urgentes a fazer-lhe:

— Mas, não nos pode dar mais detalhes sobre a sexualidade das fêmeas? Que prazer têm elas em todas essas andanças? Têm orgasmo? Têm clítoris? E que pretende a senhora demonstrar-nos com tudo isto? Que deveremos voltar à doce produção das fêmeas confiantes? Ele tentou organizar-se perante aquela avalanche de perguntas, e respondeu, muito esfíngica:

— Teremos de concluir se a criação de vida é penosa em si mesma, ou se é um desejo e prazer desde o princípio. Não há volta atrás. Tudo está cheio de palavras, e eu sou aquilo que quiserem fazer de mim. No entanto, as palavras significantes não chegam a esse espaço onde estamos, que é o espaço do «natural», o espaço «das mulheres».²⁰⁵

²⁰⁵ BARRENO, Maria Isabel — *Op. cit.*, p. 31, p. 55 e p. 65.

De tal fábula poderemos estabilizar três questões-problema: a passagem da Mãe Natureza a Paisagem, nomeadamente através das fotografias tiradas pelos homens; o temor dos homens relativamente à Mãe Natureza, dissimulado no referido sorriso da Gioconda; a reprodução e sexualidade, femininas, para as quais as palavras significantes parecem faltar. Começemos pela última questão, extremamente delicada, e sintomaticamente em suposta simetria, desnivelada em termos simbólicos, com o *Logos*, o mesmo que está pressuposto no mito do Labirinto, por onde começámos a nossa reflexão acerca de *Mulher-Terra-Viva* e se remete historicamente à Razão, masculina.

Efectivamente, e já referia Virginia Woolf que, depois de matar o Anjo da Casa, e finalmente estando a mulher no interior do seu quarto, pronta a escrever, assomaria novo rochedo para demover, novo fantasma a superar, até, finalmente, ser capaz de derramar as suas experiências enquanto corpo. Virginia Woolf vai mais longe: a esta mulher restaria escrever-se enquanto mulher, mas, saberia ela, e saberíamos nós, o que é uma mulher?²⁰⁶ Manifestava assim as suas profundas inquietações: sendo o *Logos*, e sua extensão razoável, um jogo masculino, como o mito do Labirinto particulariza, e tendo a Palavra sido derradeiramente pronunciada num tom grave, que discurso se promete para o feminino? No entanto, e como Luce Irigaray refere acutilante, e já referenciámos, o masculino enfrenta uma questão-problema similar, e repetimos: na medida em que o discurso se afirmou neutro, mas enunciado no masculino, como chegar à singularidade do/s homem/ens? E aqui espreita o Mesmo.

No que respeita à experiência feminina, e que *Mulher-Terra-Viva* vem avivar com fervor, poderemos seguir agora Julia Kristeva sem reservas: «como conciliar a cozedura uterina com o fogo da palavra; como soldar a lógica da paixão com a ordem [...] do ideal, do interdito, da lei?»²⁰⁷ Esta pensadora da profundidade, e que pulverizou a sua actividade pela semiótica, pela psicanálise, pela arte, pela escrita; apresenta situações de mulheres cujo discurso e aparição se afiguram dilemáticos, sejam provenientes do misticismo medieval, como Catarina de Siena, sejam provindas da sua prática enquanto analista, não hesitando em afirmar que a palavra se afigura fundamental. Particularmente focada num caso de anorexia, Julia Kristeva diz bem que a sua paciente sofre porque não encontrou a

²⁰⁶ Cf. WOOLF, Virginia — “Professions for Women”, 1931, discurso proferido em Londres e dirigido à National Society for Women’s Service, *apud* MACEDO, Ana Gabriela — “Introdução”. In MACEDO, Ana Gabriela (org.) — *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, p.7.

²⁰⁷ Julia Kristeva, na correspondência mantida com Catherine Clément, e reunida em CLÉMENT, Catherine /KRISTEVA, Julia — *Le féminin et le sacré*. Paris: Stock, 1998, p.184.

retórica, ou a *economia* (que utiliza no sentido bizantino de uma “travessia”, de uma “dialéctica”, de uma “astúcia”) adequada à sua experiência: porque não encontrou a palavra sensível.²⁰⁸ Que a filósofa francesa o afirme num horizonte de problematização que traz à colacção a figura da Virgem cristã, será extremamente desafiador.

Passemos, entretanto, às restantes questões-problema que se decalcam da fábula de Maria Isabel Barreno, e apresentemo-las em relação estreita uma com a outra. Poder-se-ia eventualmente pensar que o temor dos homens relativamente à Mãe Natureza se resolve na reversibilidade da “paisagem”: não serão as fotografias sistematicamente tiradas por eles, então, o símbolo da passagem do insondável ao mensurável, a tal segunda natureza, que a arte define? Segunda natureza que, agora, não temos dúvida em confundir com a cultura; recuperando Maria Gabriela Llansol, cujas palavras servem de pórtico de entrada a esta reflexão sediada em *Mulher-Terra-Viva*: «não diz Espinosa que, da Natureza, sob qualquer atributo que seja considerada, se segue uma infinidade de coisas? _____ apenas acontece, meu amor, que a Natureza nunca ninguém a viu»²⁰⁹. O que vemos, realmente, são fragmentos, mas que encerram em si, justamente, uma economia própria. Repare-se que tais fragmentos não são as possíveis apresentações de uma realidade – Mãe Natureza, mais vasta e existente para lá de deles: não, são mesmo a natureza-cultural.

Aqui chegadas, deveremos lembrar-nos do sério aviso proferido por Manet, e dirigido a um jovem pintor: «e cultive a memória porque a natureza não lhe poderá dar mais do que informações»²¹⁰. Como discurremos anteriormente, tal referência à memória exige que se fechem, essencialmente, os olhos, percorrendo, então, a paisagem, mas também reverberando o corpo. Convidemos, portanto, as mulheres, e os homens, a fecharem os seus olhos trazendo, aqui e agora, uma memória específica: que recordar? Vejamos.

Em primeiro lugar, a memória das mortes: a de Ariana, em favor dos homens; a da Mãe Natureza, em favor dos artistas; a da Mãe, em favor do patriarcado; o mito, a natureza e o social, devolvem às mulheres um sofrimento inequívoco, peso de uma herança ensurdecadora, diríamos mesmo, de um domínio que consideramos patológico. Se seguirmos Clara Menéres no depoimento inicialmente focado, nomeadamente quando faz reparar que «esta obra fez-me compreender que tocar na versão feminina da mitologia

²⁰⁸ Cf. *Ibidem.*, p. 218.

²⁰⁹ LLANSOL, Maria Gabriela — *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio D’Água, 2003, p.72.

²¹⁰ *Apud* ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *O Plano da Imagem*, p.141.

das origens, nos ciclos de gestação, no mistério da transformação da morte em vida e na figuração do corpo da Grande Mãe, era também tocar em níveis muito profundos do inconsciente humano»; podemos verificar o alcance da vontade da escultora, no entanto, interrogamo-nos sobre a efectiva possibilidade de fazer tal *regressão* edificante. Em termos psicanalíticos, regredir tem subjacente, com a maior das probabilidades, a psicose²¹¹: ora, os caminhos que permitem chegar à psicose são, na sua maioria, insondáveis. Além dessa problemática, e arriscada via, concordamos com Catherine Clément, nomeadamente quando diz:

as «origens» traumatizantes não são mais do que reconstrução, fantasma de peças e de bocados «compostos» pelo inconsciente como um saxofonista «compõe» um tema musical. No lugar de uma falaciosa verdade originária de onde partiriam todas as repetições da vida de um indivíduo, Freud propõe o «ecrã-lembrança». [...] Aqui está porque a regressão não é um retorno exacto ao passado, mas sim um retorno do passado na vida adulta, sob formas contrárias aos códigos de conduta. [...] A lição de Freud é também a de que o passado permanece travestido.²¹²

Enumeramos, desde já, para a seguir os analisarmos, quatro tópicos que consideramos fundamentais, conformadores da época contemporânea, e que complexificam a relação de si a si das mulheres: Jean-Jacques Rousseau e a sua proposta educação de Emílio, protótipo de cidadão-cidadania, com o reverso feminino na companhia de Sofia; a estrita moral oitocentista, que segrega espaços e sexos, distinguindo “derradeiramente” o público e o privado; o Romantismo e sua visão da natureza como mãe nocturna; a figura da prostituta como referente artístico.

Iniciemos a nossa análise através de Rousseau insistindo numa passagem, longa, mas necessária, constante em *Emílio*:

No desejo geral de agradar, a coqueteria sugere métodos semelhantes: os caprichos só conseguiriam afastar, se não fossem sabiamente doseados; e é dispensando-os com arte que ela reforça as correntes com que prende os seus escravos. [...] A que se deve esta arte, se não a observações finas e contínuas que a levam a ver, constantemente, o que se passa nos corações dos homens,

²¹¹ Cf. Julia Kristeva, na correspondência mantida com Catherine Clément — *Op. cit.*, p.244.

²¹² Catherine Clément, na correspondência mantida com Julia Kristeva — *Op. cit.*, pp.249-250.

e que a levam a pôr, em cada movimento secreto de que se apercebe, a força necessária para o suspender ou acelerar? Ora, essa arte aprende-se? Não! Nasce com as mulheres; todas elas a têm, e nunca os homens a tiveram ao mesmo nível. A presença de espírito, a penetração, as observações finas são a ciência das mulheres; a habilidade para as utilizar é o seu talento. Eis o que é, e viu-se por que motivo isso deve ser. «As mulheres são falsas», dizem-nos. Tornam-se falsas. O dom que lhes é próprio á a habilidade e não a falsidade: nas verdadeiras tendências do seu sexo, mesmo quando mentem, não são falsas. Porque consultais a sua boca, quando não é ela que deve falar? Consultai os seus olhos, a sua tez, a sua respiração, o seu ar receoso, a sua mole resistência: eis a linguagem que a natureza lhe dá para vos responder. A boca diz sempre que não, e deve dizê-lo; mas a entoação que ela põe nessa palavra, nem sempre é a mesma, e essa entoação não sabe mentir. A mulher não terá as mesmas necessidades que o homem, embora não tenha o direito de as evidenciar? O seu destino seria excessivamente cruel, se, mesmo para os seus desejos legítimos, ela não dispusesse de uma linguagem equivalente à que não se atreve a falar. Será necessário que o seu pudor a faça infeliz? Não terá necessidade de uma arte de comunicar as suas inclinações sem as descobrir? De quanta habilidade não precisa ela, para conseguir que lhe furem o que anseia por conceder!? Como não haveria de estar interessada em aprender como atingir o coração de um homem, sem parecer interessar-se por ele!? Que discurso encantador, não é verdade, a maçã de Galateia e a sua desajeitada fuga! O que é necessário que ela acrescente a isso? Irá dizer ao pastor que a persegue por entre os salgueiros, que, se foge, é para o atrair a ela? Mentiria, se dissesse isso; porque, nesse caso, deixaria de o atrair. Quanto mais reservada é uma mulher, mais arte precisa de utilizar, mesmo para com o marido. Sim, sustento que conservando a coqueteria nos seus limites, ela se torna modesta e sincera, faz-se dela uma lei da honestidade.²¹³

Rousseau é lapidar: mulheres e homens ocupam posições diametralmente opostas; o que naquelas é afectação total do corpo, nos outros é pronúncia inequívoca de palavra(s); a linguagem daquelas é muda, dispersando-se pelos olhos, pela tez, pela respiração, enquanto os outros expiram através da boca a verdade testamentária da sua vontade. Por aqui nos convencemos de que as mulheres permanecem numa exposição

²¹³ ROUSSEAU, Jean-Jacques — *Emílio*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990. Vol. II, pp.217-218.

total, ligada sem dúvida às disposições corporais; por outro lado, dispõem de qualidades “vaporosas” que lhes permitem aceder, não sem mistério, ao coração masculino, que desvendam secretamente. Cauciona-se a posição de Maria Isabel Barreno: «o que testemunha o seu encerramento no privado, [...] o encerramento no afectivo, no psicológico, domínios da MULHER por “excelência”»²¹⁴. Será alvo, entretanto, da nossa averiguação, se o privado, o afectivo, o psicológico, serão efectivamente cárceres, ou, historicamente, como assim se afigura, se configuraram enquanto partes fragilizadas, causa mesmo de uma demencial condição de párias; a esta questão regressaremos quando nos detivermos em *Sombras Projectadas de Lourdes Castro e de Réne Bertholo*.

Por ora, não hesitamos em relacionar a fragilidade do privado, do afectivo, do psicológico, com a estrita moral oitocentista, que segrega espaços e sexos, distinguindo “derradeiramente” o público e o privado: se o público é nobreza, e contável, o privado é incerteza, e segredo. No entanto, mesmo antes de nos atermos a tal segregação que tece as malhas de um desequilíbrio abismal, gostaríamos de insistir na devotada relação que Sofia deverá estabelecer com Emílio, o par-paradigma de Jean-Jacques Rousseau para o seu singular protótipo de cidadão-cidadania. Porque, já afirma Fernanda Henriques, «pode-se considerar Rousseau um dos responsáveis mais determinantes pelas dificuldades que as mulheres tiveram – e ainda têm – para chegarem a ser reconhecidas como uma individualidade com entidade ontológica capaz de protagonizar um modo de ser humano autónomo e livre e, conseqüentemente, capaz de assumir a cidadania na plenitude das suas dimensões»²¹⁵. Os conceitos de “autonomia” e de “liberdade” serão retomados na última parte; se aqui se mantêm sem ser problematizados, será para que se conserve a tensão evidente na “cidadania” emanada da Revolução Francesa.

O «romance pedagógico»²¹⁶ proposto por Rousseau sob o título de *Emílio* transporta-nos para o epicentro do debate desenvolvido no século XVIII sobre a natureza feminina, e obriga-nos a avivar a lembrança, agora, da mundividência de Carolyn Merchant quanto à “morte da natureza.” Veja-se: se a ciência esburacou a “natureza” para lhe descortinar os segredos, manipular as forças e ordenar as energias, numa vertigem de poder e ordem a mimetizar na relação estabelecida entre mulher e homem, com este a submeter aquela, o raciocínio daqui decorrente será o de que, sendo a mulher associada à

²¹⁴ BARRENO, Maria Isabel — *A Morte da Mãe*, p.13.

²¹⁵ HENRIQUES, Fernanda — “Rousseau e a exclusão das mulheres de uma cidadania efectiva.” In FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.) — *O que os Filósofos pensam sobre as Mulheres*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998, pp.171-172.

²¹⁶ *Ibidem.*, p.173.

natureza, ela surge, na raiz, genuinamente depreciada. E isso se exemplifica em *Emílio*, para cuja história do seu percurso de edição chamamos a atenção, e apoiando-nos em Fernanda Henriques. Como nos informa, inicialmente Rousseau não contempla, em *Emílio*, a possibilidade de uma educação feminina; já numa segunda redacção, que incorpora a *Emílio* a questão mesma da educação, destino por necessidade de alcançar a maturidade através de um processo de maturação, o filósofo refere-se esporadicamente a Sofia, sua companheira, sem com tal se deter em processo similar, avultando apenas o anúncio, por parte de Emílio, de que vai ser pai; enfim, quando Rousseau se detém em *Emílio e Sofia ou Os Solitários*, eis então a mulher a surgir através do discurso de Emílio, sintomaticamente referindo-se à sua traição e morte.²¹⁷

Rousseau é claro quando acredita que «Não é bom que o homem esteja só; Émile é homem; tínhamos-lhe prometido uma companheira, é preciso dar-lha. Esta companheira é Sofia»²¹⁸. Seguindo Fernanda Henriques, ainda: «Fica aqui, claramente, explicitado que é como futura mulher de Émile que Sophie aparece; ela não surge como um ser humano, mas como função. Sophie não é um indivíduo, ela é o paradigma da mulher, situação, aliás, que o sub-título do livro V, Sophie ou de la femme, deixa totalmente claro».²¹⁹ Quanto a Sofia ser um paradigma e Emílio o indivíduo julgamos que, quando sinalizámos os sintomas da época ficou provado, e para o momento actual, o próprio dilema de tal configuração relacional, na medida de uma diluição do masculino no Mesmo. Sem dúvida que nos deteremos mais à frente na questão do “indivíduo”; no entanto, mesmo antes de aí chegarmos, pretendemos que fique clara uma questão: o foco do problema não reside, apenas, no facto de a Sofia ser interdita a via do indivíduo. Lembre-se, e como explanámos na primeira parte, a existência de duas vias, polarizadas: a que se apoia na igualdade e a que deriva da diferença; as duas devem ser mantidas, sem que a primeira se acantone na luta feminista e a segunda num trabalho epistemológico de enxerto, desocultação ou desvelamento d/no feminino. Nesta medida, não basta simetrizar a assimetria, calibrando o indivíduo-mulher, se se não fizer, em simultâneo, uma crítica do Mesmo; portanto, é preciso agir no coração da própria diferença. Será em vista desta acção que aqui proporemos uma Figura que dê conta da específica experiência histórica das mulheres, a ser desvendada no fim da análise de *Mulher-Terra-Viva*.

²¹⁷ Cf. HENRIQUES, Fernanda — *Ob. Cit.*, pp.182-183.

²¹⁸ ROUSSEAU, J.J. — “Émile ou de l’éducation.” In *Oeuvres Complètes*. Tomo IV, p.692. *Apud* HENRIQUES, Fernanda — *Op. cit.*, p. 183.

²¹⁹ HENRIQUES, Fernanda — *Op. cit.*, p.183.

Centremo-nos, por enquanto, na estrita moral de Oitocentos, que segrega espaços e sexos, distinguindo “derradeiramente” o público e o privado: segundo tópico que consideramos fundamental, dos que conformam a época contemporânea, complexificando a relação de si a si das mulheres. Segregação que, pese embora arraste uma história profunda – não esquecer: morte de Ariana, morte da Natureza, morte da Mãe²²⁰; nos (a)parece como derradeiramente relacionada com a misoginia dos filósofos das Luzes. Conclui Rousseau: «Na união dos sexos cada um concorre igualmente para o objecto comum mas não da mesma maneira. (...) Um deve ser forte o outro passivo e fraco: é preciso, necessariamente, que um vigie e tenha poder, sendo suficiente que o outro ofereça pouca resistência. Estabelecido este princípio, deduz-se que a mulher é feita especialmente para agradar ao homem»²²¹. Fonte da dicotomia: mesmo. A *gendered republic*²²² que, se permitirá ao feminismo a formulação de uma forma e consciência modernas, em face do silenciamento público das mulheres durante a Revolução Francesa; sê-lo-á a dois tempos: como resposta à recusa, tanto por parte dos liberais como dos republicanos, de resolução do problema da subordinação das mulheres, quer civil, quer política; e igualmente um esforço despendido pelas mulheres provenientes de vários espectros sociais, no sentido de participarem, mas também reclamarem, as suas instituições literárias e políticas no seio da esfera pública burguesa.²²³ Como Joan B. Landes sintomaticamente discorre, e a despeito da esfera pública absolutista evidenciar os caracteres de pertença com base na condição nascente, o século XIX não foi menos cruel, melhor, tornou-se sub-repticiamente injusto: porque fez assentar na natureza feminina a fonte mesma da diferença, mas também a causa da sua superioridade, entretanto remetida para a circunscrição aos domínios moral e espiritual.²²⁴ A autora não

²²⁰ Para a extensão de tal segregação, sua manutenção desde a matriz grega da civilização ocidental, e perpetuação nos corpos, todos, será interessante lembrar que «Pitágoras e Platão, Xenofonte e Aristóteles, Plutarco e todos os Padres da Igreja sem excepção, dedicam longas páginas a defender o modelo natural e a proibir com grande veemência a possibilidade das mulheres tomarem conta do seu destino, e de quererem baseá-lo no artifício, nas suas próprias decisões ou na construção de si. O diabo é artifício, engano, sedução, mentira a quintessência da arte. Uma mulher que vira as costas à natureza e recorre aos artifícios demonstra saber que esses dois mundos estão tão separados como o estão a alimentação e a gastronomia, a sexualidade e o erotismo, o instinto e a vontade. O modelo naturalista, fundador da lógica falocrata, condena as mulheres à sexualidade e proíbe que tenham acesso ao erotismo. Ameaças de niilismo generalizado para qualquer relação entre homens e mulheres...» Cf. ONFRAY, Michel — *Teoria do Corpo Amoroso*. Pp. 140-141. Afinal, Michel Onfray aproxima-se bastante de Michel Serres, na sua condenação veemente que já transcrevemos, e proveniente de *Hominescência*.

²²¹ ROUSSEAU, J.J. — “Émile ou de l’éducation”. In *Oeuvres Complètes*. Tomo IV, p.693. *Apud* HENRIQUES, Fernanda — *Ob. Cit.*, pp. 188-189.

²²² Cf. LANDES, Joan B. — *Women and the public sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, p. 169.

²²³ Cf. *Ibidem*, p.169.

²²⁴ Cf. *ibidem*, p.170.

oferece dúvidas: «A República foi construída contra as mulheres, e não apenas sem elas»²²⁵, escudadas no enfrentamento de um “inimigo” que transcendia as usuais divisões entre Esquerda e Direita.²²⁶ Neste cenário, os “Direitos do Homem”, e que caracterizam o terreno político de Oitocentos, incorporam «princípios despersonalizados de lei, universalidade, igualdade, e contrato»²²⁷.

Apresentemos agora, sucintamente, a importância do Romantismo, com a sua visão da natureza enquanto mãe (nocturna); a agir no coração dos «iluminismos», aparece-nos de facto como uma alternativa de estilização²²⁸. Diz Bragança de Miranda:

[...] estilização romântica. Também esta não é definível, com maioria de razão, porque se opõe à razão decidida do racionalismo e à sua delimitação epistemológica de todos os aspectos do pensamento (e da experiência). Por outro lado, também não se confunde com nenhum momento histórico ou espaço geográfico, pois neste caso o que predomina é a singularidade, ou melhor, o conflito de singularidades, que se assemelha a um pluralismo (mas que é acima de tudo um «nacionalismo linguístico»). Isso não impede que, enquanto estilização geral, não seja dotada de unidade, mas trata-se de um tipo de «unidade» que assume formas muito distintas. Uma das questões essenciais é que o «romantismo», por difícil que seja de definir, *vem depois do iluminismo*, i.e., é uma reacção, uma síntese alternativa e, podemos suspeitá-lo, uma forma de inverte-lo e de desenvolver as antinomias que o animavam. Aliás, tais antinomias eram menos teóricas que «reais», ou seja, participavam na crise profunda aberta pela modernidade. A diferença essencial é que enquanto o iluminismo reprimia a crise, colocando-a no exterior, os românticos estão em «*correspondência com a crise profunda dos últimos anos do século XVIII*».²²⁹

Estilização da modernidade, menor, como aqui se justifica, o romantismo age no interior e, a partir deste, numa visão inequivocamente seráfica, e salvífica, da(s)

²²⁵ *Ibidem*, p.171. Sintomático é, como Joan B. Landes deixa registado na abertura da sua interessante, e basilar, reflexão, que a relação das mulheres na família e na economia não possa ser entendida como algo à parte das problemáticas das mulheres e da esfera pública. Cf. p. 7. Ou seja, remeter as mulheres ao interior/família é esquecer a essencial exterioridade que sempre mantiveram e que foi colocada ao serviço, óbvio, da imagem que o homem fez recair sobre si.

²²⁶ Cf. *ibidem*, p.172.

²²⁷ *Ibidem* p.173.

²²⁸ Cf. MIRANDA, José A. Bragança de — *Analítica da actualidade*, p.189.

²²⁹ *Ibidem*, pp.189-190.

mulher(es): Rousseau “coraria” perante as asas com que aquele dotou o feminino. Aliás, como se interroga, oportunamente, Paulo Archer de Carvalho, e para uma situação específica ocorrida em Portugal na transição de Oitocentos para o século XX: «como facto de estrutura mental, o puritanismo ou o imaculismo, não serão ressurgências de uma poderosa imagética com que o romantismo, melhor, os romantismos, vestiram a personagem feminina, utilizando os andrajos celestiais e angélicos, a gestualidade de uma quase-divindade, a intocabilidade das musas imatéricas, a ubiquidade invisível dos entes espirituais?»²³⁰ E por aqui se adivinha o pêndulo do tempo: Iluminismo – dispensar às mulheres luzes veladas; Romantismo – entronização do feminino; Oitocentos – puritanismo cerrado. Façamos reparar que o Romantismo, por oposição às Luzes, fez da noite o seu berço, da natureza o mar e da mulher a mãe inexcedível: uma família espiritual timbrada pela melancolia, mas também pela promessa de todos os futuros. Aqui, o feminino eleva-se a uma potência explosiva, trazendo trémula nas mãos uma responsabilidade redentora, sem dúvida incumprida.

A herança romântica é exemplarmente complexificada, e problematizada, pela centralidade que assumirá a figura da prostituta como referente artístico, durante o século XIX, e no cerne do próprio modernismo. Pois, com efeito, na Europa de fim-de-século, as mulheres reais dividem-se, se nos concentrarmos nas palavras de Paula Morão, «entre as “castíssimas esposas/ Que aninham em mansões de vidro transparente” (Cesário Verde) e as mulheres de prazer, escalonadas entre as *femmes fatales* mais ou menos sofisticadas (por vezes próximas das prostitutas sagradas) e as «imorais» das ruas, dos teatros, *cabarets* e *maisons closes* que existem para todos os gostos e bolsas»²³¹. Não se esqueça a obra que abre o modernismo: *Les Demoiselles d’Avignon*, de Picasso²³²; não se esqueça, também, a insónia dos poetas portugueses ligados ao *Orpheu*. Constelada entre o Anjo (da Casa), que Virginia Woolf dizia ser necessário matar, as asas do desejo romântico, e a infernal parafernália da devassidão, à mulher parecem não ser deixadas as palavras devidamente calibradas que lhe permitam contar a sua experiência: de corpo, de sujeito.

²³⁰ CARVALHO, Paulo Archer de — *Moralidade e Bons Costumes. Notas sobre Provincianismo e Puritanismo nos inícios do Século XX (a propósito de um caso exemplar)*. Separata da Revista de História das Ideias. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. Vol. 15, p.424.

²³¹ MORÃO, Paula — *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, pp. 14-15.

²³² Obra, aliás, considerada por Jean-Pierre Barou como estando no epicentro de uma verdadeira revolução copernicana operada no domínio das artes. Cf. BAROU, Jean-Pierre — *L’oeil pense. Essai sur les arts primitifs*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002, p. 95.

Neste contexto, *Mulher-Terra-Viva*, pese embora seja datada de 1977 e, por tal, coincida com a eclosão das epistemologias ligadas ao feminismo e que se instalam nas academias, acertada também, temporalmente, com as lutas vivazes pelos direitos das mulheres; apresenta-se-nos com o aspecto de uma Ferida. Tal dimensão dolorosa é ainda exacerbada pela própria condição actual da Terra. Se não, reflecta-se. Permanecemos no cerne de uma crise da equação Casa-Mundo, tão bem diagnosticada por João Barrento, e descrita com pungência por John Berger. Para utilizar as palavras do mensageiro de Paul Celan: «a ausência de mundo traduz-se então na perda do potencial simbólico e da presença da natureza, absorvidos pela onda avassaladora do consumo que tudo nivela, gerando e generalizando a miséria simbólica, existencial e libidinal».²³³ Já John Berger explica que a *casa-lar* se estiolou, em face da emigração e demais deslocamentos populacionais, desagregadores do centro do mundo.²³⁴ Por aqui se compreenderia a consideração desta escultura como tumba-mulher, de acordo com Jorge Listopad: uma das ideias que destacámos a partir do testemunho de Ernesto de Sousa a propósito da exposição *Alternativa Zero*, e concretamente acerca da obra de Clara Menéres.

Recuperemos agora a relva de *Mulher-Terra-Viva*, único *recurso operativo* cujo sentido não explicitámos. Na medida em que alastra e cobre integralmente o torso, formando o atapetado que identificámos, eis que prenuncia uma disponibilidade total, que agora associamos à afectação de corpo tão sintomaticamente descrita por Rousseau, como atrás se deixou escrito. Ora, tal disponibilidade total, ao ser cruzada pelas heranças paradoxais indicadas, e nelas se enxertar ainda a fragilidade mesma da Terra, eis que faz emergir claramente o valor heurístico da Ferida como Figura, precisamente a que dá conta da específica experiência das mulheres. A Ferida dialoga com o Mesmo, na exacta medida histórica; assim, as mulheres não são o “segundo sexo”, como o indicou Simone de Beauvoir, mas quem engendra de forma comunal com os homens.²³⁵ Simplesmente, terá

²³³ BARRENTO, João — *O Mundo está Cheio de Deuses: crise e crítica do contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011, p.39.

²³⁴ Cf. BERGER, John — *E os Nossos Rostos, Meu Amor, Fugazes como Fotografias*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008, pp. 65-67.

²³⁵ A nossa consideração da experiência das mulheres avassalada pela dimensão da “ferida” data de um trabalho de ponderação histórica, redigido em 2005 e que se publicou na revista *Faces de Eva*. Cf. FERREIRA, Cláudia Sofia B. de Brito — “A vontade de escrever história. Casas de mulheres: uma experiência feminina na Academia de Coimbra”. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, Número 22 (Ano 2009), pp. 27-49. Também Rui Chafes, em entrevista a Dóris Graça Dias, por ocasião de uma exposição na Galeria Alda Cortez, e no ano de 1994, deixa expresso: «Se calhar vai ser a minha primeira exposição triste. Não sei muito bem como hei-de dizer, mas parece-me que há qualquer coisa de feminino nestas peças. Feminino não no sentido formal, mas no ponto de vista da sua concepção. São peças que têm muito a ver com uma ferida, e para mim, uma noção que está sempre ligada à mulher, ou ao lado feminino, é a ferida. Acho que as mulheres têm uma relação com a ferida bastante intensa e vivem com isso. É isso que faz a

de ser feito todo um trabalho de arqueologia, com vista a desenredar os homens do Mesmo, tanto quanto as mulheres da Ferida: afinal, o inextricável fio do Labirinto, mito que simboliza o Logos e a Razão, e por onde começámos o nosso raciocínio, terá de ser tecido a quatro mãos, tanto masculinas, quanto femininas.

No entanto, apesar de não considerarmos as mulheres um “segundo sexo”, já que partilham, com os homens, e como acabámos de explicitar, impasses históricos desapropriadores de singularidades mútuas, e identitárias, obstando, portanto, a que a própria alteridade seja libertada e a que possam afirmar-se, tanto mulheres quanto homens, enquanto mistério(s) engendrado(s) num destino de que comungam; não podemos escamotear toda uma tradição que as circunscreve essencialmente ao “corpo”. Daqui não adviria um problema se esse “corpo” não viesse depreciado, em face de um Logos-Razão agigantado, e masculino; no entanto, como vimos, o jogo racional está ferido, também ele, de morte, pelo que se exige uma cooperação entre feminino e masculino. Recuperemos, e para que se reitere a dimensão da Ferida, palavras sintomáticas de Simone de Beauvoir:

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autónomo. “A mulher, ser relativo...”, diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d’Uriel*: “O corpo do homem tem um sentido em si, abstraindo do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... Pensa-se o homem sem a mulher. Não ela sem o homem.” Ela não é senão o que o homem decide que seja; assim é chamada “o sexo” para significar que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela é-o absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o ser, o Absoluto; ela é o Outro.²³⁶

A consideração da humanidade como masculina, definidora do mundo e, com este, da própria mulher enquanto objecto que dele faz parte, remete sem dúvida para a centralidade da Palavra, *locus* do Logos-Razão, como se diagnosticou já. Todavia, o facto, assumido por Simone de Beauvoir, e pacificamente aceite, de que “o corpo do homem

sua força. [...] Sim, de chaga. Ou de mutilação.» Cf. CHAFES, Rui — *O Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 116-117.

²³⁶ BEAUVOIR, Simone de — *O Segundo Sexo. Op. cit.* Vol. I, pp. 12-13.

tem um sentido em si, abstraindo do da mulher”, já nos interpela e convoca, na sua estranheza: é precisamente neste *facto, assumido*, que iremos a seguir deter-nos.

Figura



E1

Clara Menéres – *Mulher-Terra-Viva*. 1977; Madeira, terra, relva e acrílico; Escultura/Instalação; 300x180x90 cm.

Colecção da Artista.

Disponível em <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>. Acedido a 6 de Agosto de 2018.

3.3. *Tela Habitada* (1976): o corpo

As mulheres não se arriscam no deserto
Ao contrário, são prudentes.
Na morna cela dos corações se contentam
Com o pão bolorento dia a dia.

Louise Bogan, “Women”

Entre o composto Logos-Razão e o Corpo estabelece-se uma relação intrincada, sobre a qual é imperioso que nos detenhamos. Afigura-se-nos essencial, na perseguição da perspectiva desta investigação, e recuperando a afirmação de Luce Irigaray relativa à diferença sexual – a grande questão da nossa época²³⁷, continuar a facetar as heranças através de um enfoque duplo: masculino e feminino. Ora, se adoptarmos uma posição genealógica, o que nos instiga a ir aquém da abertura da Idade Contemporânea, e seu momento fundador que se plasma na Revolução Francesa de 1789; se nos detivermos na ciência médica, concretamente, na prática anatómica que a sustenta primordialmente; concluiremos pelas causas modernas e remotas da *afonia* pública das mulheres, correlativas da construção de um *cadáver neutro* por tal ciência. Vejamos, e começando pelas palavras de Isabel do Carmo e de Lúcia Amâncio:

Como se sabe até certa altura as mulheres não tinham alma...

Mas o mais curioso é que além de não terem alma também não tinham esqueleto! Só depois da revolução francesa foi representado pela primeira vez num livro de anatomia o esqueleto feminino, que, como se calcula, é diferente do esqueleto do homem. Possivelmente até aí não tinha diferença, tinha defeito...²³⁸

Tais constatações tornam-se demasiado opressivas na medida em que se articulam com o absolutismo da temporalidade, histórica: um magma que localiza parâmetros,

²³⁷ Cf. IRIGARAY, Luce — *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press, 1993, p.5.

²³⁸ CARMO, Isabel do, AMÂNCIO, Lúcia — *Vozes Insubmissas. A história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p.15.

comparando-os em termos de sexo, e normalmente tendendo para a dissimetria das ocorrências. A alma negada à mulher não recupera o lapso de história que reconheceu a do homem como evidência: desvendar-se-á como a sombra da do seu ocultador ou revelar-se-á numa especificidade constitutiva? O esqueleto que durante tanto tempo se recusou à sustentação do feminino poderá, enfim, revelar uma inteireza de corpo? Porque, exactamente no mesmo momento em que se desenhava o esqueleto feminino, Olympe de Gouges subiria à forca, proibindo-se às mulheres a sua ocupação em actividades políticas²³⁹: se acreditou na Revolução Francesa enquanto ideário defensor de direitos iguais entre os dois sexos, esta literata francesa de percurso *sui generis* viria a escrever, no ano de 1792, e usando um tom de manifesta tristeza: «Ó meu pobre sexo, ó mulheres que nada adquiriste nesta revolução!»²⁴⁰

Olympe de Gouges lamentaria a impossibilidade de as mulheres acederem ao governo temporal: ficariam, assim, interdidas ao uso da palavra pública, como aos homens estaria, assim, vedada a sua capacidade para ouvirem publicamente as mulheres – se aquelas perdem a voz para os homens, estes perdem os ouvidos para as mulheres. O afastamento de Olympe de Gouges, ocorrido não sem antes ser submetida ao descrédito público – o «jornal *Les Révolutions de Paris* comenta, referindo-se a declarações suas: “A honra das mulheres consiste em cultivar, de bico calado, todas as virtudes do seu sexo sob o véu da modéstia e na sombra do recolhimento. Além disso, não é às mulheres que compete indicar o caminho aos homens”²⁴¹ – radica numa reificação de visões masculinas solvidas pelo tempo construtivo das mesmas instituições que irão ocupar-se da representação do esqueleto feminino.

Contrariando (um)a visão da mulher como urdidora de planos na sombra, aqui claramente se diz que as mulheres não indicam os caminhos aos homens: estes indicam-nos. Esquecem-se do engendramento comunal com a mulher, mesclam historicidade com natureza, associam o feminino a um caudal subterrâneo de passagem da carne; oferecem o seu corpo em sacrifício a uma metafísica científica e bebem do mesmo copo espiritual, seguros de que a volatilidade que se prometem será adquirida no momento em que cortam o cordão umbilical: o corpo da mulher assume-se como uma passagem temporária,

²³⁹ Cf. BARRADAS, Ana — *Dicionário Incompleto de Mulheres Rebeldes*. Lisboa: Edições Antígona, 1998, p.167.

²⁴⁰ *Apud Ibidem*, p.167.

²⁴¹ *Ap. Ibid.*, p.167.

morada transitória de uma promessa já inteiramente residente no corpo masculino, e que a ele retorna sob a forma de inteireza espiritual, tratando-se, claro, de um homem.

A radicalização da assunção da mulher como corpo de passagem pode vislumbrar-se na prática actual da fertilização *in vitro*, que distingue claramente a fecundação da maternidade: a criança, enfim, como criação da medicina. Nas palavras de David le Breton: «Com a fantasia do útero artificial pelo qual alguns médicos clamam, ela é excluída do começo ao fim do processo. A criança nasceria sem mãe, fora do corpo, sem sexualidade, na transparência de um olhar médico que dominasse cada instante do seu desenvolvimento. [...] Trabalho e fantasia de homens, não de mulheres, como se aí houvesse um resultado de muitos séculos que visasse transferir tecnicamente para as mãos do masculino um processo que lhe escapava organicamente».²⁴²

A ânsia de ver o feto desenvolver-se a olho nu é talvez uma das últimas etapas da progressiva necessidade clínica²⁴³ de ver tudo, que se inicia pelo corpo: a gravura de 1543 em que André Vesalio, responsável pelo primeiro tratado de anatomia moderno²⁴⁴, fixa uma aula perpetrada sobre o corpo de uma mulher não deixa quaisquer hesitações quanto ao desejo intenso de ver o interior do ventre franqueado. Tal desejo transforma-se em acontecimento majestoso pela sufocação figural que compõe a gravura: tendo como ponto de fuga o esqueleto bem definido pelo escopo anatómico da visão dessa necessidade médica – que abre um corpo morto colocado ao serviço do prolongamento da vida, esqueleto articulado pelas rótulas do saber, confirmado pela observação sistemática e repetido pelo discurso confirmativo da visão²⁴⁵ – a gravura apresenta com grande eficácia simbólica a figuração fenomenal do corpo de estudo científico, que entretanto iria conformar-se como um dos *simulacros* fundamentais da experiência humana. Dizemos

²⁴² BRETON, David le — *Adeus ao corpo. Antropologia e Sociedade*. São Paulo: Papyrus Editora, 2003, p.75.

²⁴³ Cf. FOUCAULT, Michel — *O Nascimento da Clínica* (1963). Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1977.

²⁴⁴ Trata-se de *Fabrica* (1543). Cf. MALLEY, Charles D. O., SAUNDERS, J. B. M. Saunders (Translation, Text and Introduction) — *Leonard da Vinci on the Human Body*. New York: Dover Publications, 2000, p.13.

²⁴⁵ Cf. FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, nomeadamente quando se afirma, na p. 131: «Um olhar que escuta e um olhar que fala: a experiência clínica representa um momento de equilíbrio entre a palavra e o espectáculo. Equilíbrio precário, pois repousa sobre um formidável postulado: que todo o visível é enunciável e que é inteiramente visível, porque é integralmente enunciável. Mas a reversibilidade sem resíduo do visível no enunciável ficou na clínica mais como exigência e limite do que como um princípio originário. A *describibilidade* total é um horizonte presente e recuado; sonho de um pensamento, muito mais do que estrutura conceitual de base». Ou ainda, mais à frente, na p. 133: «O olhar lia soberanamente um texto, cuja clara palavra recolhia sem esforço, para restituí-la em um segundo discurso idêntico: dada pelo visível, esta palavra, sem nada mudar, fazia ver. O olhar retomava em seu exercício soberano as estruturas de visibilidade que ele próprio depositara em seu campo de percepção.»

simulacro em consonância com aquilo a que José Gil chamou «epistemofilia»²⁴⁶: um saber que não mais se deterá a si próprio, correspondente à constituição do sujeito da ciência enunciada por Michel Foucault²⁴⁷ e que se reificará, dotando-se de movimento independente, corpo-esqueleto-esfolado (Vesalio) que triunfa, porque ascende e impera, sobre a corpo-pele-carne dos homens e das mulheres.

O ponto de fuga numa imagem e como pressuposto de uma construção artística, embora seja marcado segundo uma esquadria matricamente finita, enceta sempre um infinito representacional de imaginário: dir-se-ia que sai da imagem e aponta o caminho. Erwin Panofsky defendeu-o na sua descrição da perspectiva como forma simbólica: o que significa que este corpo-esqueleto-esfolado sintetiza um programa. Mas Panofsky também demonstrou a promessa de morte contida numa obra de arte, porque sujeita a processos físicos de envelhecimento, assim como a sua condição coexistente relacionada com funções espaciais, tanto com outras obras de arte, como com acções (práticas culturais). As palavras exactas que nos legou são as seguintes: «as obras de arte são tanto manifestações de “intenções” artísticas quanto objectos naturais, muitas vezes dificilmente isoláveis do seu ambiente físico e sempre sujeitos ao processo físico de envelhecimento»²⁴⁸. Todavia, o suporte das gravuras de Vesalio é o papel e a este prometeu-se, na mesma exacta medida em que a obra de arte envelhece, a reprodução como possibilidade de disseminação poderosa: as gravuras, se para os pintores significaram transferidores que originaram uma comunidade de imagens verdadeiramente europeia, aos médicos surgiram como um positivo mecanismo de sugestão de posse do conhecimento e contribuíram, como reitera José Gil, «para fundar uma ciência»²⁴⁹. «É muito curiosa esta visão monocular – a da perspectiva clássica em pintura – que manifesta

²⁴⁶ GIL, José — “Corpo”. In ROMANO, Ruggiero (Dir.), GIL, Fernando (Coordenador-responsável ed. Port.) — *Enciclopédia Einaudi. Soma/psique – Corpo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Vol.32, p. 259.

²⁴⁷ Cf. FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, quando explicitamente escreve na p. 125: «Estrutura *coletiva* do sujeito da experiência médica; caráter de *coleção* do campo hospitalar: a clínica se situa no encontro de dois conjuntos; a experiência que a define percorre a superfície de seu confronto e de seu recíproco limite. Adquire aí sua inesgotável riqueza, mas também sua figura suficiente e fechada. É o recorte do domínio infinito dos acontecimentos pelo entrecruzamento do olhar e das questões combinadas.» Também essencial será fixar um parágrafo da p. 130: «Acima de todos estes esforços do pensamento clínico para definir seus métodos e suas normas científicas plana o grande mito de um puro Olhar, que seria pura Linguagem: olho que falaria. Abarcaria a totalidade do campo hospitalar, acolhendo e recolhendo cada um dos acontecimentos singulares que nele se produzem; e à medida que visse, que visse mais e melhor, se faria palavra que enuncia e ensina; a verdade que os acontecimentos, por suas repetições e suas convergências, delineariam sob seu olhar, seria, por este olhar e em sua ordem, reservada sob forma de ensino àqueles que não sabem e que ainda não viram. Este olho que fala seria o servidor das coisas e mestre da verdade.»

²⁴⁸ PANOFSKY, Erwin — *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.28.

²⁴⁹ GIL, José Gil — *Op. cit.*, p.261.

a tendência para resolver o eterno conflito do casal, do «dois», eliminando um em benefício do outro»²⁵⁰, observa, justamente, Regine Pernoud.

«A tragédia e o nu, o tormento e o prazer, jazendo potencialmente no que Vesalio chamou a ‘fábrica do homem’, [...] começava, de facto, a parecer-se com um espírito a que poderíamos chamar renascentista»²⁵¹, observa António Pedro. Um espírito científico que democratiza o conhecimento médico na medida em que o fixa em desenhos sintetizadores da experiência, portadores dos sinais identificativos das possíveis patologias observadas e observáveis, e que se desembaraça da voz contida nos textos antigos. O deslocamento da voz para a visão significa, assim, a passagem da antiga para a nova ciência: em lugar de ouvir o que os textos dizem, o novo médico fala sobre o que vê. E o que vê? Um *cadáver neutro*²⁵² ao qual a imagem promete a vida do saber científico: a ele não escapam nem mulher, nem homem – um *cadáver neutro* que alimentará, século após século, a promessa de uma vida melhor. Michel Foucault, ainda, afigura-se preciso:

Esta estrutura em que se articulam o espaço, a linguagem e a morte – o que se chama em suma o método anátomo-clínico – constitui a condição histórica de uma medicina que se dá e que recebemos como positiva. [...] Foi quando a morte se integrou epistemologicamente à experiência médica que a doença se pôde desprender da contra natureza e *tomar corpo no corpo vivo* dos indivíduos. É sem dúvida, decisivo para a nossa cultura que o primeiro discurso científico enunciado por ela sobre o indivíduo tenha tido que passar por este momento da morte. É que o homem ocidental só pôde se constituir a seus próprios olhos como objecto de ciência, só se colocou no interior de sua linguagem, e só se deu, nele e por ela, uma existência discursiva por referência à sua própria destruição. [...] Pode-se compreender, a partir daí, a importância da medicina para a constituição das ciências do homem: importância que não é apenas metodológica, na medida em que ela diz respeito ao ser todo do homem como objecto de saber positivo.²⁵³

No entanto, por ironia ou por interesse obscuro, por insistência mental ou por traço civilizacional, por masoquismo espiritual ou por sadismo temporal, por qualquer coisa de

²⁵⁰ PERNOUD, Regine — *A Mulher no Tempo das Catedrais*. Lisboa: Gradiva, 1984, p.263.

²⁵¹ PEDRO, António — *O Nu e a Arte*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1975, p.236.

²⁵² Cf. GIL, José — *Op. cit.*, p.262.

²⁵³ FOUCAULT, Michel — *Op. cit.*, pp. 226-227.

sempre, e como relembra José Gil, que Freud fez confluir na «questão “De onde vêm os meninos?”» como estando «na base do desejo de saber, da epistemofilia»²⁵⁴, a aula em que Vesalio abriu o ventre da mulher foi aquela que mais público atraiu dentre o vasto número de lições oferecidas. «Estudantes, frades, fidalgos, ratos de biblioteca»²⁵⁵, agitam-se na ânsia de ver esse interior surpreendente e, «contudo, aquele ventre apenas mostra uns órgãos, e da matriz aberta não sairá mais do que ...a própria *Fabrica* [...], ou seja, a ciência médica»²⁵⁶.

Mestre, médicos, estudantes, fidalgos, ratos de biblioteca: todos eles poderão falar do corpo da mulher que viram; estes homens corporizam o corpo-esqueleto-esfolado da ciência, e serão os ventríloquos de um tecido institucional feito de práticas «como a pedagogia, como o sistema de livros, o da edição, o das bibliotecas»²⁵⁷. A voz que fala, ainda que ventríloqua, é a masculina; assim se percebe a sugestão feita no jornal parisiense a propósito de Olympe de Gouges, de que as mulheres devem manter o “bico calado”. Às mulheres estavam interditas as aulas de Vesalio, bem como durante bastante tempo as outras que se seguiram a estas e que contribuíram para fundar a ciência médica moderna; não obtêm o conhecimento do corpo humano, na sua extensão de *cadáver neutro*, e está-lhes vedado o acesso à compreensão do seu próprio corpo: as mulheres estão fora da ciência, como mais tarde estariam fora da política.

Permanece, todavia, a questão: é como se as ciências do homem estivessem desde o início especialmente interessadas no conhecimento da mulher, ou melhor, na passagem do homem pelo corpo feminino. Esse corpo dissecado, do qual se expulsa a natureza e incarnação, constitui, como já observámos, o primeiro simulacro sobre o qual se vão debruçar os saberes médicos como matéria-prima indefinidamente manipulável. Amplificando as palavras de António Fernando Cascais, «Descartes, primeiro, e depois La Mettrie, apenas vêm consumir um processo iniciado com a anatomia. Na verdade, o indivíduo humano moderno tem muito mais do que se pensa de cadáver ressuscitado como de autómato, extensão reanimada pelo seu funcionamento mecânico»²⁵⁸. No entanto, sobre este simulacro da ciência, fundado sem dúvida, e como Philippe Breton

²⁵⁴ GIL, José — *Ob. Cit.*, p.263.

²⁵⁵ *Ibidem*, p.263.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.263.

²⁵⁷ FOUCAULT, Michel — *A Ordem do Discurso. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p.15.

²⁵⁸ CASCAIS, António Fernando — “Entrar pelos olhos dentro”. In MARCOS, Maria Lucília, CASCAIS, António Fernando (Org.) — *Corpo, Técnica, Subjectividades. Revista de Comunicação e Linguagens*, Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Nº3 (Junho de 2004), pp.128 e 129.

manifesta, no projecto do homem «obtenir un être à son image»²⁵⁹, paira o fantasma do corpo da mulher que, por ausência de investimento pesquisador, e numa ignorância assinalada por Isabel do Carmo e Lígia Amâncio, restou essencialmente desconhecido na sua especificidade interna. Este desconhecimento, primeiro atenuado por uma suposição reversiva da exterioridade observada na anatomia (sexual) masculina, serviu, como se sabe, e durante longo tempo, para considerar a mulher como um homem falhado. Observa-se algo semelhante ao que Maurice Merleau-Ponty aponta para a relação encetada por Descartes relativamente ao espaço: «Descartes tinha razão em libertar o espaço. O seu mal foi de o erigir num ser todo positivo, para lá de qualquer ponto de vista, de qualquer latência, de toda a profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira»²⁶⁰, entendendo a profundidade como «dimensão do composto alma-corpo, do mundo existente, do ser abissal que Descartes abriu e de imediato fechou»²⁶¹.

Assim, abre-se o corpo da mulher, mas imediatamente se fecha, porque, nas palavras de Évelyne Berriot-Salvadore, o «naturalista do Renascimento, tal como o do final da Idade Média, está de facto prisioneiro de uma metodologia: a observação segue um caminho analógico que toma como referência o corpo masculino»²⁶². Através da analogia justificará racionalmente essa falha enquanto disfuncionalidade, na qual entroncam patologias variadas: esterilidade, fraqueza, arrebatamento, ciúme, mentira.²⁶³ Permanece, todavia, a irrefutabilidade da mulher-útero²⁶⁴ como estranho «animal»²⁶⁵ e «durante muitos séculos, a terapêutica feminina baseou-se numa ideia comum aos médicos, aos moralistas e aos teólogos: a mulher está sujeita ao seu sexo»²⁶⁶. Nesta sujeição ao seu sexo residiu a impossibilidade de dedicar-se às ciências durante tão largo tempo. A dificuldade encontrada pelas mulheres acorda-se, cremos, mais com uma dificuldade demonstrada pelos homens para ouvi-las como resultado da sedimentação de práticas das quais se mantiveram reiteradamente afastadas, do que propriamente com uma inépcia de expressão. Todavia, essa sedimentação não deixaria de gerar uma orfandade genético-estrutural: um vazio de objectividade social que tornou problemáticas as suas

²⁵⁹ BRETON, Philippe — *À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles*. Paris : Éditions du Seuil, 1995, p.93.

²⁶⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice — *O olho e o espírito*. 9ªed. Lisboa: Vega, 1997, p.41.

²⁶¹ *Ibidem*, p.47.

²⁶² BERRIOT-SALVADORE, Évelyne — “O discurso da medicina e da ciência”. In DAVIS, Natalie Zemon, FARGE, Arlette — *História das Mulheres. Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, Vol.3, p.408.

²⁶³ Cf. *Ibidem*, p.414.

²⁶⁴ Cf. *Ibid.*, pp.416 a 420.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.420.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.421.

biografias. Esse vazio só pôde contornar-se através de um potente movimento de compensação subjectivo em que se evidencia a identificação com o *cadáver neutro*, diferindo uma socialização primária tomada como inevitável.

Évelyne Berriot-Salvadore faz correr ao longo do seu artigo “O discurso da medicina e da ciência” a mesma frase: «Aquele de quem tanto se falou»²⁶⁷. Falou-se dela, mulher, pelo cumprimento de uma irreversível cultura visual da medicina, omnipresença de um olhar que fala como o configurou Michel Foucault: «o olhar médico vê na medida em que se imprime na superfície do real para depois revelar discursivamente essa imagem por ele próprio impressa»²⁶⁸. Mas, não nos enganemos, o negativo do *cadáver neutro* é o corpo masculino. Assim, e ainda de acordo com António Fernando Cascais, a «*De Humanis corporis fabrica* de Vesalio é comumente apresentada como o mo(nu)mento inaugural da cartografia do corpo humano, e daquilo a que a própria historiografia médica chama a revolução icónica da medicina»²⁶⁹ – esse olhar que se vai imprimir na superfície do real.

A sujeição das mulheres ao seu sexo, como foi vincada, e no rastro da genealogia encetada, obriga-nos a recuperar a Ferida a que demos forma com *Mulher-Terra-Viva*, e respectiva(s) natureza(s); agora, também, se poderia tomar como realmente paradigmático o crescimento ininterrupto da relva na zona da vulva, símbolo inequívoco da exposição total do feminino, que alastra, como vimos, à própria tez da pele. Por outro lado, introduz o enigma da gestação²⁷⁰: aquele sobre o qual se funda a “epistemofilia” e que contribui ainda para a fundação de um saber compulsivo, na concepção de José Gil; mas também o que serve de argamassa aos corpos masculinos. Deste enigma, então, e porque os homens fazem corpo entre si, se chega a uma visão corporativa do masculino, tanto quanto as mulheres se envergam em corpos, diríamos, pulverizados, localizados: a esta questão se regressará mais à frente. Na medida da diferença entre os corpos sexuais chegar-se-ia, igualmente, e se considerássemos as mulheres enquanto grupo social, como o queria Maria Isabel Barreno, a uma imagem de trincheira, à qual obstamos.

Por outro lado, estamos em crer que, em plena fermentação renascentista, e na pintura, desenvolveu-se uma aplicabilidade diferenciada do conhecimento anatómico, em busca daquilo a que chamamos de *pele*. Tal aplicabilidade exemplar encontramos-la

²⁶⁷ *Ibid.*, pp.405 a 455.

²⁶⁸ CASCAIS, António Fernando — “Entrar pelos olhos dentro”. *Op. cit.*, p.134.

²⁶⁹ *Ibidem*, p.131.

²⁷⁰ Não esqueçamos: aquele, também, a que se referia Clara Menéres no seu depoimento publicado em *Faces de Eva*.

sintomaticamente em Leonardo Da Vinci, embora nos obriguemos a uma paragem conceptual mais lata porque, efectivamente, o Renascimento será o momento de reinvenção artística assinalável.

Assim, e optando por uma análise da representação provinda do desejo de medir tudo com uma precisão formulada em termos de leis proporcionais²⁷¹, será em Leon Battista Alberti que deverão ser encontradas as motivações do quadro como esquadrihada «janela aberta para o mundo». Nas palavras exactas de Alberti: «Aqui, deixando de lado tudo o resto, direi apenas o que faço quando pinto. Em primeiro lugar, onde devo pintar. Traço um quadrilátero de ângulos rectos do tamanho que pretendo, o qual considero ser uma janela aberta através da qual o olho vê o que vai ser pintado»²⁷². Nesta grelha repousa o intuito de uma estética da perfeição²⁷³ como pressuposto do encontro com a beleza, e esta expressa-se uma vez atingida a *concinntas*: determinada conveniência meditada em todas as partes, face à qual uma ligeira mudança poderia sentir-se como prejudicial.²⁷⁴ A beleza advém da imitação da natureza, recriando organismos ao modo do processo natural, mas submetidos a um *ratio* contentor²⁷⁵ dominado pela medida da perspectiva.²⁷⁶ Como nota Raymond Bayer, não «é pois exagerado afirmar, com Venturi, que o fim de toda a pesquisa de Alberti está inteiramente na visibilidade, na composição e no acordo das superfícies; e que já está nele o que será toda a estética da idade seguinte: a coincidência entre o ideal artístico e o conhecimento científico»²⁷⁷. É este o duplo movimento observado por António Fernando Cascais entre um devir-ciência da arte e um devir-arte da ciência²⁷⁸: uma relação que dotará o ventríloquo do *cadáver neutro* de uma qualidade grandiloquente, tanto quanto transformará o artista num cientista da natureza e do corpo humano.

Terá sido certamente Leonardo Da Vinci aquele que mais atenção qualitativa dedicou à observação de cadáveres com o intuito de compilar, com rigor, uma medida dos corpos; todavia, a atitude que o faz desenvolver estas pesquisas difere da do anatomista, embora através de si se opere a maior proximidade entre a arte e a

²⁷¹ Cf. CHALUMEAU, Jean Luc — *As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, pp.33 e 34.

²⁷² *Apud Ibidem*, pp.33 e 34.

²⁷³ Cf. BAYER, Raymond — *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p.104.

²⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p.105.

²⁷⁵ Cf. *Ibid.*, p.106.

²⁷⁶ Cf. CHALUMEAU, Jean Luc — *Op. cit.*, p.33.

²⁷⁷ BAYER, Raymond — *Op. cit.*, p.112.

²⁷⁸ Cf. CASCAIS, António Fernando — “Entrar pelos olhos dentro”. *Op. cit.*, pp.127 a 134.

anatomia.²⁷⁹ Na diferença dos dois projectos deve buscar-se, neste exacto momento renascentista de gestação, a sua axiologia fundamental: entre o artista prevalece o detalhe, mas entre os anatomistas privilegia-se o sistema. Desenvolvimentos posteriores poderão ter sido responsáveis pela torção desta relação de forças, quando: por um lado, de acordo com António Fernando Cascais, e «com o tempo, a horrenda perícia, a refinada e encarniçada minúcia da imagem anatómica cede aos desenvolvimentos tecnocientíficos que a tornam de facto pouco precisa e inútil, intensificando-lhe, porém, e na proporção exactamente inversa, o valor aurático de raridade artística»²⁸⁰; e por outro, o «ilusionismo da arte da pintura, que poderia ser mestre de fantasia, é na verdade pretexto para obra de ciência, de todas as ciências voltadas para a prática da exactidão, para a imitação do objecto do mundo [em desfavor de uma] natureza naturante: é já o que cada vez mais será a pintura no classicismo evoluído, o decalque e a captura da natureza naturada»²⁸¹, como insiste Raymond Bayer.

Leonardo representa, portanto, o ponto mais elevado da pesquisa realizada pelos artistas-anatomistas, detectando-se, depois dele, uma gradual integração da necessidade de correcção do desenho nas ilustrações que acompanham as inquirições da medicina. Se, num primeiro momento, o artista se aplica a corrigir as proporções do desenho de músculos superficiais, por exemplo, enquanto o anatomista insiste na sua relação com a restante estrutura do corpo humano; quando Vesalio publica as *Tabulae anatomicae* (1538) e a *Fabrica* (1543), «o emprego correcto da anatomia, juntamente com as ilustrações naturalísticas produzidas segundo as indicações do anatomista e cuidadosamente relacionadas com o texto, tornar-se-ão importante atributo para o ulterior avanço dos estudos anatómicos»²⁸².

Desta forma, o desenho sustenta, tanto um renascimento da pintura, como uma sedimentação progressiva do conhecimento anatómico: funciona como um engendrador do poder de retenção do corpo; significa possuir, mas também distribuir pelo espaço essa retenção exterior retrabalhada pelo interior. Panofsky coloca bem, quanto a nós, o duplo movimento da perspectiva, e suas inerentes perplexidades:

²⁷⁹ Cf. MALLEY, Charles D. O., SAUNDERS, J. B. De C. M. — *Op. cit.*, p.15.

²⁸⁰ CASCAIS, António Fernando — “Art. cit.”, p.134.

²⁸¹ BAYER, Raymond — *Op. cit.*, p.112.

²⁸² MALLEY, Charles D. O., SAUNDERS, J. B. De C. M. — *Op. cit.*, pp.15-16.

a perspectiva é um mecanismo capaz de dois resultados diferentes: por um lado, é um dos meios capazes de dar aos corpos a possibilidade de se expandirem num espaço, mas, ao mesmo tempo, permite à luz difundir-se nesse mesmo espaço, decompondo pictoricamente os corpos. Sucede, assim, que enquanto ela permite criar distância entre homens e coisas, simultaneamente elimina essa mesma distância, absorvendo no olhar humano as coisas que existem diante dele. Os fenómenos artísticos são reduzidos a regras matemáticas, mas são também remetidos para o indivíduo e as condições psico-físicas da sua posição e da sua impressão visual. [...] Portanto, a história da perspectiva pode assinalar o momento em que o sentido de objectivação da realidade triunfa, mas também aquele em que se define uma espécie de vontade de poder do homem, que anula a distância das coisas relativamente a si. Há, em suma, uma espécie de esquizofrenia entre objectivo e subjectivo na própria natureza da perspectiva, entre racional e casual. O seu significado é também duplo: por um lado, é sinal do fim da visão teocrática (objectivismo), por outro, é sinal do princípio da visão antropocrática (subjectivismo).²⁸³

A perspectiva significa simultaneamente realidade e ilusão – realidade progressiva da medicina e ilusão continuada da pintura: através da primeira colonizar-se-á o corpo humano tendo como instância o *cadáver neutro*/corpo de conhecimento científico; através da especificidade da segunda levantar-se-á um corpo animado tendo como instância mediadora o *corpo-pele-carne*, vivo. Leonardo Da Vinci estava plenamente consciente do poder das suas imagens, porque sabia como pareceriam claras

²⁸³ Apud CALABRESE, Omar — *A Linguagem da Arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1986, p.26. Neste contexto, não deixará de ser interessante a referência a um livro intitulado *On Not Being Able to Paint (Sobre a Incapacidade de Pintar)*, escrito por Marion Milner e publicado em 1950. Este livro é analisado por Peter Burger em *Arte e Psicanálise*, sendo considerado como «um dos mais importantes textos a que os analistas de arte podem recorrer. Na introdução, Milner conta que passou cinco anos nas escolas a fazer um estudo científico sobre o modo como as crianças eram afectadas pelos métodos educativos ortodoxos. Começou a certa altura a ter dúvidas sobre o tipo de trabalho que estava a fazer e pressentiu que tais dúvidas tinham a ver como o ‘problema da criatividade psíquica’. Gradualmente, acabou por chegar à ideia de que ‘o problema pode começar a resolver-se mediante o estudo de uma área específica na qual ela própria não conseguiu aprender uma coisa que desejava aprender.’ Essa coisa era, para Milner, a pintura.» Peter Fuller concentra a sua atenção nas passagens em que Milner se refere aos problemas da perspectiva, bem como à natureza dos contornos. Através das descrições feitas por Milner, o autor devolve-nos, então, essa tensão constitutiva da perspectiva: não se tratará de uma técnica tornada senso comum, à qual se combinasse «um estudo cuidadoso», mas antes revela a interferências de «certas forças desconhecidas». Para Milner, estas forças cedo lhes tornaram «evidente que a dificuldade residia no facto de ‘a imaginação impor pontos de vista irresistíveis sobre o modo de representar a luz, a distância, o escuro, etc.’ A imaginação interferia muito em especial no desenho da perspectiva.» Cf. BURGER, Peter — *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, pp.144 e 145.

perante a escassez da linguagem: «E assim darei a verdadeira imagem do seu aspecto, do qual é impossível que os antigos e modernos dessem imagem certa sem uma imensa, fastidiosa e confusa perda de tempo e de palavras. Mas por via deste modo tão sucinto de os representar sob diversos aspectos, a sua imagem será total e verdadeira, e para que este benefício que eu dou aos homens se não perca, deixarei indicações para o imprimirem capazmente; a vós que me sucederdes, peço-vos que a avareza vos não constranja a recorrer a gravuras de madeira!»²⁸⁴ – este modo sucinto de representar as coisas é, já sabemos, o pressuposto da necessidade clínica de ver as coisas tal como elas são.

A arte de Leonardo é historicamente inseparável da ciência, mas, como Raymond Bayer tão sintomaticamente faz notar, o «racionalismo de Leonardo reserva um lugar à sensualidade, ao *sensus communis*, como na sua terminologia lhe chama»²⁸⁵, no sentido em que mantém na pintura a pele e a carne que os desenhos de Vesalio sem dúvida escondem. O gesto do desenhador é diferente do gesto do pintor: o desenho, neste, é ocultado pela pintura e permanece reserva de pintura, promete as sombras e a claridade; o desenho de Vesalio é sobretudo mimético, enquanto a pintura de Leonardo, e reforçando sempre a ligação que deve estabelecer-se entre ela e o desenho (como se fossem um composto), é fantástica.

Pairará, agora, o paradoxo da perspectiva apontado por Panofsky. Relembremos, porém, as máximas diferenças axiológicas destes dois projectos: o sistema e o detalhe. Leonardo Da Vinci junta na mesma superfície pictórica o que a ciência dispersará pelas especificidades empíricas: anatomia, botânica, hidráulica, biologia; Leonardo dedica-se à definição de um corpo humano com a mesma atenção com que desenha uma pequena erva; uma pedra será tão válida quanto uma montanha. A forma de dispersar estes elementos no quadro também se afasta da quadrícula coordenada de Alberti: é «o primeiro a preconizar a técnica do esboço para alcançar esse resultado»²⁸⁶, como vinca Jean Luc Chalumeau, e a privilegiar, deste modo, a atmosfera.

Temos aqui dois sentidos de desenho diferentes. O do anatomista André Vesalio funciona pela rarefacção e omite informação excrescente: é um fixador do corpo esquematizado por dentro, mostra-se todo. O do artista Leonardo Da Vinci funciona pela ocultação contínua de si próprio e exala na carne do esboço o esforço de restauro do exterior, dotando o corpo de pele. O do anatomista Vesalio é figurativo e o do artista

²⁸⁴ Apud PEDRETTI, Carlo — *Leonardo*. Lisboa: Editorial O Livro, s/d, p.13.

²⁸⁵ BAYER, Raymond — *Op. cit.*, p.117.

²⁸⁶ CHALUMEAU, Jean Luc — *Op. cit.*, p.36.

Leonardo é ambiental: o primeiro é a vista por dentro – *cadáver neutro*, e o segundo é a vista de fora – *fisionomia*. O primeiro está prometido à medicina enquanto programador, e aguarda-o a «perícia, a refinada e encarniçada minúcia da imagem anatómica»²⁸⁷, a que faz menção António Fernando Cascais; o segundo encena uma espécie de duplicidade antropológica e restaura a fragmentação a que se sujeitará o humano, na sua extensão de *cadáver neutro*. Poderíamos, talvez, imaginar, que aquilo que se diz ser a idealização luminosa da *pele* que cobre os corpos pintados por Leonardo, se relaciona com esta operação de *restauro* de um corpo que a medicina se encontra a esmiuçar: digamos que seria uma espécie de apego, de ternura. E poderíamos, talvez, imaginar, que esta ternura é uma reacção à plena consciência, operada através da prática anatómica, do poder desenfreado do corpo-esqueleto-esfolado: afinal, a ternura que permitiu à pintura existir enquanto tal, e dar conta do corpo.²⁸⁸

Todavia, não colocou Marcel Duchamp um bigodinho a Gioconda? Por outro lado, não diz Maurice Merleau-Ponty, utilizando também as palavras de Paul Valéry, que o pintor oferece o seu corpo? No entanto, não pretendem os pintores por nós enunciados em *O que pode arte?* e através dos seus elucidativos testemunhos, encetar uma osmose com as coisas? Aliás, como demos conta, não é a abissalidade um contraponto, seja considerado aventura, seja tomado enquanto tragédia, à teatralidade proporcionada pela janela albertiana? E não disse Leonardo Da Vinci que a pintura é *cosa mentale*? Neste contexto, julgamos produtivo insistirmos numa obra de arte que precisamente exige uma detenção exacta na questão do corpo: *Tela Habitada* (P1), da autoria de Helena Almeida. Trata-se de uma composição de 16 fotografias com dimensões que se repetem: 42,5x32,5 cm; formam um painel e, simultaneamente, uma história animada, datando do ano de 1976. Apesar do meio ser o fotográfico, as questões conceptuais que avultam de *Tela Habitada* remetem, todas, para a pintura; logo, consideraremos tal obra como pictórica.

Enunciamos, desde já, os *recursos operativos*: grade, tela-película, corpo da artista, fotogramas. Grade: é mostrada, em todas as fotografias, a própria grade que sustenta habitualmente a tela, num formato rectangular, e quebrado por uma trave horizontal colocada a meio do rectângulo que define a moldura. Tela-película: da qual nos apercebemos quando o corpo da artista intervém nas fotografias, já que se deixa ver

²⁸⁷ CASCAIS, António Fernando — “Art. Cit.”, p.134.

²⁸⁸ O caminho especulativo até aqui delineado foi desenvolvido na nossa tese de mestrado, *op. cit.* Entretanto, para uma visão condensada de tal caminho, cf. FERREIRA, Cláudia — “Um Rosto para a História.” In CARVALHO, João Carlos — *Arte e Ciências em Diálogo*. 1ª Ed. Coimbra: Grácio Editor, 2013, pp. 294-304.

para lá da estrutura, em virtude da transparência. Corpo da artista: surge em posições relativas, face à estrutura composta pela grade e pela tela-película. Fotogramas: consideramos desta forma cada uma das fotografias, já que nos parecem ser partes singulares de um todo, a obra em si, que, em todo o caso, adquire sentido pela animação proporcionada.

Embora nos pareça instalar-se uma sensação difusa quando olhamos *Tela Habitada*, ou seja, parece tratar-se de uma espécie de puzzle – como se cada fotografia pudesse de repente desencaixar-se e ser aleatoriamente recomposta numa ordenação diferenciada, é certo que Helena Almeida as compõe, e encaixa, de determinada forma visual. Portanto, analisamos esta obra começando pelo canto superior esquerdo e acabando no canto inferior direito, e percorremos as 16 fotografias em linha, da esquerda para a direita. A nossa opção justifica-se por dois motivos: porque a artista assim as dispôs; porque a acção desenvolvida pelo corpo da artista, na articulação da presença, adquire um sentido profundo se respeitarmos tal alinhamento. Entretanto, chamamos fotogramas às fotografias, na medida em que, efectivamente, cada uma das dezasseis partes que constroem *Tela Habitada* mais parece uma parcela de um negativo da pintura, ou seja, como se a fotografia pudesse demonstrar, e desse a ver, um processo eminentemente pictórico.

Já que decompomos *Tela Habitada* em fotogramas, correspondentes a cada uma das fotografias, e para que a nossa análise seja expressiva e precisa, atribuímos a cada um deles um número, precedido da letra “f”, que respeita o percurso já justificado da própria obra: assim, e começando pelo canto superior esquerdo, para acabar no canto inferior direito, iniciamos no número 1, para terminar no 16. Concretamente, teremos: primeira linha – f1 a f4; segunda linha – f5 a f8; terceira linha – f9 a f12; quarta linha – f13 a f16. Tais fotogramas, como frisámos, animam uma história que dá conta da arqueologia da pintura, já que permite visualizar, estabilizando, alguns dos seus processos específicos. Ou seja, como se a diferença entre *mimesis* – fotografia e *sensação* – pintura, se solidificasse; todavia, e paradoxalmente, será precisamente essa capacidade mimética a responsável por dar a ver o invisível do pictórico, remetendo, simultaneamente, para a questão da convexidade e da concavidade, por nós assinalada em *O que pode a arte?* Retomaremos este nóculo conceptual mais à frente.

Vejamos, agora, o que está a acontecer de f1 a f16, que correspondem, tanto o começo como o fim (f1 e f16), a uma aparente repetição, com f1 a manifestar apenas um contraste mais acentuado entre sombra e luz; no meio, que corresponde então à história

animada pela presença do corpo de Helena Almeida, de f2 a f15, decide-se um verdadeiro programa. Aparentando a grade o aspecto de uma janela de guilhotina, eis que o corpo da artista se apresenta para lá da tela-película entre f2 e f11, embora dela se aproxime progressivamente. Entretanto, a trave horizontal, que divide a grade em dois planos, distingue também claramente a cabeça e ombros, do restante corpo. À medida que se aproxima, então, eis que o rosto e a mão direita tocam a tela-película, o que acontece logo em f4, para continuamente sugerir uma pressão, até chegar ao rompimento dessa tela-película, o que se dá em f12. Nesse momento, em f12, a mão esquerda pressiona igualmente a tela-película, o que se mantém em f13, mas sem adquirir a nitidez transparente da mão direita, que já se encontra para cá. Em f14 a presença do corpo da artista evade-se, permanecendo a grade vazia, tal como em f1 e f16, mas com uma alteração: na tela-película ficaram registados os rasgos do rosto e da mão direita; da esquerda não resta qualquer vestígio. Já em f15, o corpo da artista aparece como que escultoricamente firmado, hierático, para cá da grade, envolto de matéria em tudo semelhante ao aspecto da tela-película.

Seguindo o desenrolar dos acontecimentos de f1 a f16 e verificando-se, como vincámos, uma correspondência aspectual entre o começo e o fim, poderemos desde já apontar uma possível circularidade, cujo alcance será discutido mais à frente. Por outro lado, afigura-se-nos notório, para que a nitidez do corpo da artista se firme em termos de reconhecimento do rosto, estar assegurada uma relativa distância: tanto para lá da grade (f1 e f2) como para cá da grade (f12 e f13); ou seja, entre f3 e f11, quando o rosto começa a confundir-se progressivamente com a tela-película, os seus traços também permanecem indistintos, para se sobrevalorizar a mão direita. Será preciso o rosto atravessar a tela-película para voltarmos a discerni-lo. Quanto às mãos, existe uma visibilidade ostensiva da direita, de f4 a f13, sendo que é a ela que pertence o rompimento da tela-película: a esquerda surge apenas em f12, para se manter em f13, mas sem demonstrar semelhante nitidez. Toda a história destes fotogramas possui, portanto, um campo de acção: a grade que apresenta o aspecto de janela de guilhotina, cuja trave horizontal divide em dois planos, eles próprios distinguindo duas partes no corpo da artista. Abstraindo a circularidade que apontamos, pela equivalência de f1 e f16, e que retomaremos, a história contada por Helena Almeida parece apresentar duas consequências: a permanência de um vestígio que implicou o rompimento da tela-película (f14) e uma espécie de inscrição impressiva do corpo da artista com carácter fantasmático; ambas se relacionam, como se fossem as duas faces da mesma moeda.

A grade, e respectivo posicionamento relativo do corpo da artista face a ela, transporta-nos exemplarmente, estamos em crer, para a janela albertiana renascentista, assim como para a relação que entre o plano, na sua extensão, e o alçado, na sua altura²⁸⁹, se estabelece com o corpo criador. Apesar desta arqueologia da pintura, passível de ser visualmente enunciada pela qualidade indiciária da fotografia, aqui plasmada no que apelidamos de fotogramas, eis que se coloca um problema fulcral relativo ao/à espectador/a: de convidado/a pelo/a pintor/a, passa a testemunha de uma realidade fantasmática. Explicitemos o nosso raciocínio.

A perspectiva na pintura assume-se enquanto construção essencial e, claro está, não se circunscreve a uma questão meramente artística: extravasa como um copo cheio pelas bordas da ciência, da filosofia, da sociedade. Paradoxal, já o afirmámos sediadas em Panofsky, que atrás citámos: um sonho, em todo o caso, que teve a sua factura social. E se Leonardo Da Vinci, que consideramos ter dotado o corpo de pele, associa a “janela” a uma vidraça²⁹⁰, também é certo que Merleau-Ponty vincará acutilante a potência da “linha coleante” a que tal pintor multiforme se referiu no seu *Tratado de Pintura*²⁹¹. Ora,

²⁸⁹ Cf. PANOFSKY, Erwin — *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, para a questão da “janela” e perspectiva; nomeadamente quando afirma, nas pp. 31 e 32, o seguinte: «e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa “janela”. Assim se nega o suporte material em que são desenhados, pintados ou esculpidos as figuras ou os objectos e se reinterpreta esse suporte apenas como um “plano do quadro”. Sobre este plano do quadro projecta-se o contínuo espacial visto através dele e no qual se considera estarem contidos os diversos objectos isolados. Se é uma impressão sensorial imediata ou uma representação geométrica, mais ou menos “correcta”, a determinar esta projecção, não vem, até ao momento, ao caso. A representação correcta referida foi, na verdade, inventada no renascimento e, mau grado os variados aperfeiçoamentos técnicos e simplificações a que a submeteram, permaneceu, no que toca às premissas e aos objectivos, inalterada até à época de Desargues. A explicação mais acessível á a seguinte: imagino a imagem (de acordo com a definição de “janela”) como uma secção transversal plana feita através da chamada pirâmide visual; é o olho o vértice desta pirâmide e ele está ligado aos pontos isolados que fazem parte do espaço a representar. Plano (extensão) mais alçado (altura) [...]».

²⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p.70.

²⁹¹ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice — *O olho e o espírito*. Concretamente quando afirma, nas pp. 58 e 59: «O esforço da pintura moderna não consistiu tanto na escolha entre a linha e a cor ou, mesmo, entre a figuração das coisas e a criação de signos, quanto em multiplicar os sistemas de equivalência, em quebrar a sua aderência ao invólucro das coisas, o que pode exigir que se criem novos materiais ou novos meios de expressão, mas que se faz, por vezes, através do reexame e reinvestimento daqueles que já existiam. Houve, por exemplo, uma concepção prosaica da linha como atributo positivo e propriedade do objecto em si. É o contorno da maçã, ou o limite do campo arado e do prado, tidos como presentes no mundo, pontilhados sobre os quais o lápis ou o pincel só teriam de passar. Esta linha, precisamente, é contestada por toda a pintura moderna, provavelmente por toda a pintura, pois Da Vinci no *Tratado de Pintura* falava de “descobrir em cada objecto...a forma particular como se dirige através de toda a sua extensão...uma certa linha coleante que é como o seu eixo gerador”. Ravaisson e Bergson sentiram aí qualquer coisa de importante, sem ousarem decifrar até ao fim o oráculo. Bergson só procura “o serpentear individual” nos seres vivos, e só muito timidamente avança que a linha ondulante “pode não ser nenhuma das linhas visíveis da figura”, que “ela não está mais aqui e ali” e no entanto “dá a chave de tudo”. Ele ficou no limiar desta descoberta entusiasmante, já familiar aos pintores, de que não há linhas visíveis em si, que nem o contorno da maçã, nem o limite do campo ou do prado estão aqui ou ali, mas sempre para cá ou para lá do ponto a partir do qual se olha, sempre entre ou atrás daquilo que se fixa, indicados, implicados, e mesmo muito

tal potência da linha relaciona-se com o poder de engendramento interior do visível, captável em vertigem ocular, como deixámos expresso através da *arquitectura interior*; radical, tal linha, e no limite, implica “romper” o plano da perspectiva, o que Helena Almeida tão bem exemplifica em *Tela Habitada*. Tal rompimento, então, enuncia um traço, um vestígio de uma impressão que, no verso da sua enunciação e manifesto, nos deixa uma presença fantasmática. Não será por acaso que Helena Almeida posiciona o seu corpo face à grade frontalmente, e a meio. Ouçamos, a propósito da questão da posição, ainda Erwin Panofsky:

Assim, a história da perspectiva pode ser entendida, com a mesma legitimidade, de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objectivante, ou como o triunfo da luta do Homem pelo poder, luta essa que renega a distância. Assiste-se, simultaneamente, à consolidação e à sistematização do mundo exterior e ao alargamento dos domínios do eu. O pensamento artístico ter-se-á visto, de contínuo, confrontado com o problema de encontrar uma forma de levar à prática este método ambivalente. Uma pergunta se impunha (e impôs-se, de facto): deveria a configuração da perspectiva de uma pintura ir ao encontro do ponto de vista factual do observador? Verificou-se ser este o caso, muito especial, da pintura de tectos “ilusionista”, que coloca o plano do quadro na horizontal e extrai, depois, todas as consequências desta rotação de 90 graus do mundo inteiro. Será que, pelo contrário, o observador deveria (e isto seria o ideal) adaptar-se à configuração da perspectiva do quadro? Considerada a última situação, outras perguntas se sucedem: Qual é a melhor localização do ponto de fuga central, no campo do quadro? A que proximidade, ou a que distância, deve ser medida a distância perpendicular? Será de admitir, e, em caso afirmativo, até que ponto, a visão oblíqua do espaço total? Em todas estas perguntas, a “reivindicação” (para recorrermos a um termo moderno) do objecto confronta-se com a ambição do sujeito. O objecto afirma a sua intenção de se manter a distância do espectador (precisamente como algo de “objectivo”). Quer impôr, sem reservas, a sua própria legitimidade formal, a sua simetria, por exemplo, ou a sua frontalidade.²⁹²

imperiosamente exigidos pelas coisas, mas em si mesmos não são as coisas. Era suposto que circunscrevessem a maçã ou o prado, mas a maçã e o prado “formam-se” por si mesmos e incarnam no visível, como vindos de um mundo anterior pré-espacial.»

²⁹² PANOFSKY, Erwin — *Op. cit.*, pp. 63-64.

Assegurada a objectividade de acordo com a ambição do sujeito, eis que, como Panofsky tão significativamente nos transmite, a distância afigura-se essencial; efectivamente, como registámos ao percorrer os fotogramas de *Tela Habitada*, na narração que se incendeia de f2 a f15, precisamente vemos bem o corpo da artista, e exemplarmente o seu rosto, se se mantém muito para lá (convexidade) da tela-película, ou se, pelo contrário, já se encontra para cá, rompendo-a (concavidade), mas permanece indistinta se com essa tela-película se confundir. Vejamos: e não se trata esta tela-película daquilo a que temos vindo a chamar pele²⁹³ — a pele da pintura? Nesse caso, ao ser rompida, além do vestígio ou traço, enuncia igualmente uma ferida, neste caso, a do próprio olhar. Será neste preciso ponto que localizamos a diferença entre o/a espectador/a-convidado/a e o/a espectador/a-testemunha, por sua vez em ordem a estabelecer um laço entre a convexidade e a concavidade: convidado/a pelo/a pintor/a a penetrar no espaço extenso da convexa “janela” ou, pelo contrário, testemunha de uma metamorfose côncava, vertida em realidade fantasmática. Sintomaticamente, ambas necessitam de um ponto de vista que implica uma distância: ou longe ou perto, em relação à tela-película, mas nunca confundindo-se com ela. Esta in/distinção em relação à tela-película, ou seja, indistinção do meio pictórico e do corpo; mas simultaneamente distinção na medida em que a identidade não se confunde com esse referido meio; sugere-nos reconhecer a centralidade de um ponto de vista, tanto na criação da obra de arte, como na sua recepção.

Neste contexto, surge desconcertante o testamento de Helena Almeida: «Porque é que eu dei cabo da pintura... - no fundo não dei cabo, no fundo sou pintora, não é? Mas passei a ser a pintura, passei a ser a minha obra, passei a ser a coisa criada. E ao mesmo tempo sou o criador. E não sei dizer porquê»²⁹⁴. Por outro lado, a artista é clara: «Não, aquilo não sou eu. Aquilo é o outro. Eu estou a contar uma história, mas vou fantasiando. Não estou emocionada quando estou a fazer as coisas. Estou muito distanciada. Posso ter uma grande emoção e dizer “vou fazer isto” mas depois tenho de ganhar distância para

²⁹³ Acerca deste conceito de “pele”, pensamos ser interessante cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *Quatro Movimentos da Pele. As Imagens e as coisas – II*. Porto: Campo das Letras, 2004. Significativa será a abertura, que aqui transcrevemos: «Poderemos olhar para a pintura – e desde logo considerando que chamámos pintura a uma tradição que, no Ocidente, tem mais de dois mil anos de uma historicidade própria, constituindo-se como uma das tradições mais prestigiadas da sua cultura – como se ela não fosse mais do que a forma de um tecido, de uma pele que se tivesse acrescentado infinitamente ao longo dos seus séculos, a pele de um corpo tatuado de signos cujo significado, quanto mais se nos revela, mais parece esconder-nos o seu profundo enigma, o seu segredo?» P.7.

²⁹⁴ Helena Almeida entrevistada por Marta Moreira de Almeida e João Ribas, “Uma conversa que não acaba”. In RAMOS, M. (coord.) — *Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves; Paris: Jeu de Paume, 2016, p. 131.

conseguir pôr aquilo em prática»²⁹⁵. Peggy Phelan reconhece à arte de Helena Almeida um estatuto «livre dos fardos ontológicos do Ser»²⁹⁶, na medida em que não se trata de uma artista essencialista, nem de uma artista do corpo²⁹⁷, também não o sendo da performance, já que não trabalha com a efemeridade, nem mesmo posicionando-se na fotografia documental, uma vez que utiliza esse meio positivamente e não enquanto negativo de outra coisa.

Peggy Phelan, ainda, relembra que Helena Almeida terá abandonado a pintura depois de ver uma fotografia da Terra vista da Lua; capturemos o trecho em que sobre isso discorre Phelan:

A distância, a reorientação radical da perspectiva, fizeram-na sentir-se desterrada da pintura. Ao fim de algum tempo apercebeu-se de que “fazer uma imagem de uma imagem” poderia ser um caminho para voltar para trás. A fotografia da Terra vista da Lua tornou evidente a enorme distância que temos de percorrer antes de podermos ver o que é ver. Estamos ainda apenas no limiar da dança entre o mundo interior e a imagem exterior. O trabalho de Helena Almeida ao longo de mais de cinco décadas testemunha o esforço e a beleza de encontrar uma imagem na qual se vive e em a qual se sobrevive.²⁹⁸

O “limiar da dança entre o mundo interior e a imagem exterior” corresponde, no nosso entendimento, à ferida do olhar que enunciámos, precisamente o limiar aduzido por Georges Didi-Huberman, a porta, a fricção mesma entre convexidade e concavidade. Por outro lado, estamos nos antípodas de *Mulher-Terra-Viva*, com a Terra ali a servir de eixo, mas aqui, em *Tela Habitada*, a verificar-se um des-Terrar. E se Helena Almeida, portanto, diz que não é ela quem está ali, então, não se trata de um auto-retrato, nem mesmo de uma auto-representação, como frisa Bernardo Pinto de Almeida: antes de figuração, de encenação, de actuação, de representação.²⁹⁹ Mas, desta forma, parece que estamos no território da teatral representação renascentista, precisamente aquela que a pintura

²⁹⁵ *Ibidem*, p.138.

²⁹⁶ PHELAN, Peggy — “Helena Almeida: O espaço no limite da imagem”. In *Ibidem*, p.188.

²⁹⁷ Cf. CARLOS, Isabel — *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Caminho, 2005, p, 19, quando afirma: «O corpo é o lugar de confrontação com os limites. O limite do próprio corpo, mas também o limite das disciplinas artísticas. O limite da pintura, do desenho, do espaço físico, ou seja, cumprir de outro modo o eterno preceito que o mestre de Velasquez, o velho Pacheco, sempre repetia: “A imagem deve saltar do quadro.”»

²⁹⁸ PHELAN, Peggy — “Helena Almeida: O espaço no limite da imagem”, *op. cit.*, p.193.

²⁹⁹ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de — “Signos de uma escrita imóvel.” In *Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra. Op. cit.*, p.28.

moderna, a arte modernista e, basicamente, uma diferente proposta perceptiva advinda delas, colocou em jogo, para elidir. Como superar, ou explicar, ou justificar, tal perplexidade? Pelas diferentes distâncias encenadas em *Tela Habitada*, avultando, a dado momento, o desejo de fundir o objecto artístico – a pintura, com o seu corpo, como frisa Cornelia Butler.³⁰⁰ No entanto, o desejo de fusão torna-a indistinta, na sua identidade, para nós; pelo que, parece-nos, existe um momento, ou uma fase, da criação artística que se apresenta enigmática para o/a espectador/a – existe uma constitutiva opacidade da obra de arte, transferível para uma mesma resistência do próprio corpo. Um enigma que, pese embora a tónica colocada no desvendamento processual do acto criativo, nunca desaparecerá.

Retomemos agora a questão específica do corpo, e da própria identidade que nesse corpo embebe, incarna e relacionemo-la, especialmente, com os dois fotogramas extremos: f1 e f16; equivalentes, tornam os extremos tocáveis e enunciam a circularidade já identificada, encaminhando-nos, cremos, para um «sentido completamente moderno da experiência, “infinito”»³⁰¹. Retomando Erwin Panofsky, «esta visão do espaço [...] é a mesma que [...] o Cartesianismo racionalizará e que será formalizada pelo Kantismo»³⁰²: um espaço que não temos dúvidas em afirmar que brotou do corpo anatomizado e se transmutou na “epistemofilia” aduzida por José Gil, configurando um *cadáver neutro* cujo negativo é, sem dúvida, o corpo masculino, embora elidido, diluído, e formando corpo entre-si. Já as mulheres permanecem pulverizadas, atomizadas, mistéricas: sem “esqueleto” que as sustente. Afinal, os homens pagaram com o corpo o nascimento da ciência moderna, embora tivessem ganho as posições, os pontos de vista do sujeito; as mulheres, pelo contrário, permaneceram só corpo, mas sem órgãos, logo, sem a distância.

Aqui chegadas, afigura-se inescapável a convocação do perspectivismo de Friedrich Nietzsche e sua relação crucial com um corpo essencialmente passível de afectação, parecendo então que precisamente resiste, e denuncia simultaneamente o que Merleau-Ponty chama de pensamento de sobrevoo, pensamento do objecto em geral, específico da ciência, para, ao invés, se colocar num aí prévio e sobre o solo do mundo sensível³⁰³, onde radica a própria filosofia e que a arte tão bem conhecerá. Como frisa

³⁰⁰ Cf. BUTLER, Cornelia — “Fora da moldura: A tela habitada de Helena Almeida.” In *Ibidem*, p.84.

³⁰¹ PANOFSKY, Erwin — *Op. cit.*, p.61.

³⁰² *Ibidem*, p.61.

³⁰³ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice — *Op. cit.*, p.15.

António Marques, «a teoria da representação de Nietzsche apenas se demarca do nominalismo estrito (que corresponde ao perspectivismo do nihilismo passivo) através de uma afirmação da qualidade cognitiva da corporeidade»³⁰⁴, assumindo então o corpo como fio condutor, labirinto e “grande razão” na sua mundividência.³⁰⁵ Ou seja, os conhecimentos são sempre incorporados, embebidos num corpo singular. Lembre-se, agora: não beberam os homens do mesmo copo espiritual e metafísico, sem o oferecerem às mulheres? Pelo que, e se lembrarmos a centralidade da “vontade de poder” nietzscheana como elemento de desempate no jogo das perspectivas, interrogamo-nos: quem estará, apesar de ter perdido o corpo próprio, mais bem colocado em termos sociais no sentido de reiterar, e fazer valer, a(s) sua(s) perspectiva(s)? Genericamente, os homens que, ironicamente, perderam o corpo próprio mas, realisticamente, criaram as condições de afirmação colectiva: daí falarmos em corpo corporativo. Não se duvide: a perspectiva criou realidade – ciência, e ilusão – arte; a quem, ou a qual, vender a alma?

No entanto, Helena Almeida, e em *Tela Habitada*, dá exemplarmente conta de uma circularidade, que tanto é a da razão como é a do corpo, sediada na obra de arte. Ainda que Friedrich Nietzsche chame ao corpo a “grande razão”, e até pareça que assim se abre um devir feminino na cultura, é-nos claro que esta brotação da razão num sujeito encarnado será, mais cedo ou mais tarde, atravessada pelo vector sólido da cristalização histórica de um corpo-corporativo, afinal, a história da ciência. Quanto à segunda natureza – a arte, permanece, como vimos, com os olhos feridos. Sobre as mãos discorreremos em 4.

³⁰⁴ MARQUES, António — *Perspectivismo e modernidade: o valor construtivo e crítico do perspectivismo de Nietzsche*. Lisboa: Vega, 1993, p.9.

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p.70.

Figura



P1

Helena Almeida – *Tela Habitada*. 1976; Aparite e Carvão; Fotografia; 167,5x126,5 cm (total das fotografias) e 40x30cm (cada fotografia).

Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Disponível em: https://makingarthappen.com/2014/01/08/sob-o-signo-de-amadeo-um-seculo-de-arte/helena_almeida-tela_habitada-1976/. Acedido a 6 de Agosto de 2018.

3.4. *Tranquila ferida do sim, faca do não* (2013): o sujeito

“Poucos acreditam já na palavra,
embora todos queiram ser amados,
nem que seja só por um momento.
Mas sem palavras não há amor,
as pessoas deviam saber isso.”

Rui Chafes, *O Silêncio de...*

Tranquila ferida do sim, faca do não (E2) trata-se de uma instalação, de índole escultórica, que pôde ver-se em dois locais distintos no ano de 2013; assim, na Galeria Filomena Soares, em Lisboa, e no Centro Cultural de Vila Flor, Centro Internacional das Artes José de Guimarães, em Guimarães, integrada na exposição mais vasta *Lições da Escuridão*. Descrevemos sumariamente a referida instalação: cinco estruturas de ferro rigorosamente iguais, dispostas ao longo de uma parede de cada uma das salas onde se apresentou, a uma altura considerável se considerarmos a exiguidade da nossa, em proporção com um espaço generosamente maior. As cinco estruturas de ferro datam de 2000 e foram inicialmente expostas em *Storm Centres*, Watou, Bélgica, com o título: *La Blessure Tranquille du Oui, le Couteau du Non*. As suas dimensões: 78×27×300 cm³⁰⁶.

Refira-se que o espaço se encontra, no momento em que entramos, em escuridão total: uma cortina separa duas espécies de mundos; o que não aconteceu em 2000. Portanto, cinco esculturas de ferro pintado de negro, dispostas ritmadamente, a uma altura relativamente elevada se considerarmos a nossa exígua verticalidade, a escuridão absoluta e cinco focos de luz projectados sobre as estruturas. As esculturas de ferro são rigorosamente iguais, rectangulares e finas, delimitadas por duas lâminas que simulam arcos; no espaço que entre elas se define, uma placa de ferro finamente esburacada, onde a luz assume um duplo movimento: de introjecção e de projecção.

Rui Chafes é um escultor que labora contemporaneamente e que do seu trabalho nos diz:

³⁰⁶ Cf. CHAFES, Rui — *Um Sopro*. Porto: Galeria Graça Brandão, 2003. Obra 96, p.291.

É evidente que pode dar a impressão que estou à margem do modernismo, de que estou à margem da contemporaneidade e de que estou à margem da minha geração (o que quer que isso queira dizer); mas é-me totalmente indiferente o que a maioria faz ou pensa, ou pensa que se deve fazer correctamente. A minha obra assenta em termos e princípios que parecem ser absolutamente ignorados pela contemporaneidade, como: o silêncio e a sombra, a quietude, a religião e o mito, a beleza e a impossibilidade de beleza, a solidão, a dor, a morte e a serenidade, a suspensão do tempo, a paragem do tempo no meio da velocidade.³⁰⁷

Este testemunho alerta-nos para uma concordância com uma espécie de «tranquila oposição ao espírito deste tempo, ao fetichismo do “fenómeno histórico”, do “valor documental”, das “exigências dos costumes”, dos “casos”»³⁰⁸. Delfim Sardo coloca a obra do escultor a «contra-ciclo em relação à recuperação das vanguardas do século XX, [na enunciação de um percurso que] tem vindo a olhar para dois tópicos fundamentais – a experiência da arte como um momento insubstituível e a insistência num permanente processo de desadequação que a obra de arte instaura»³⁰⁹. Rui Chafes, por sua vez, diz-nos: «Também não sei o que é a arte contemporânea, não sei o que é isso; não sei quem é que decide ou quem é que escreve acerca de uma arte que dizem que nasceu hoje»³¹⁰. Entende que «hoje as coisas estão muito classificadas. A minha escultura não encontra lugar nessa classificação. O que eu faço poderá ser uma elipse entre a arte medieval e a escultura pós-minimalista americana»³¹¹, inserindo ainda a sua obra numa linha que desvaloriza a comunicação, para melhor laborar «na magia visual»³¹². Nesta medida, assume que o seu trabalho «não é [...] reactivo. É, quando muito, um trabalho evocativo ou instaurador»³¹³.

Demos espaço às palavras de Rui Chafes, que acompanharam a exposição em Lisboa:

³⁰⁷ CHAFES, Rui — *O Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.94.

³⁰⁸ CAMPO, Cristina — *Sob um Falso Nome*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 170.

³⁰⁹ SARDO, Delfim — “O Silêncio da Noite é Ensurdecedor”. In CHAFES, Rui — *a mesma origem nocturna*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, pp.17-18.

³¹⁰ CHAFES, Rui — *O Silêncio de ... Op. cit.*, p.94.

³¹¹ *Ibidem*, p.122.

³¹² *Ibid.*, p.124.

³¹³ *Ibid.*, p.128.

Um espaço, dependendo da sua estrutura geométrica, poderá ser investido de uma dimensão sacral que, normalmente, está ocultada. Muito mais difícil do que enchê-lo é esvaziá-lo, virá-lo do avesso, operar a sua inversão de forma a aproximá-lo do \ “quase nada \”, do\”antes do nada\”. Torná-lo magro, como queria, desesperadamente, Alberto Giacometti. Um espaço austero, de redução e ascetismo, de total despojamento e esvaziamento. Não podemos ter medo do vazio, do silêncio e da ferida. A dimensão abstracta da religião passa, também, por essa coragem.

Trata-se de encher o vazio, não de o encenar. Cada escultura é um núcleo cerrado, retraído, fechado para dentro, obscuro, concentrado; um espaço vazio, de clausura, uma prisão fechada sobre si mesma. Cada uma é um cárcere vazio, onde a luz se dissolve nas estreitas frinchas que definem a sua estrutura: uma concentração de escuridão que absorve a luz e o espaço. As suas escuras fendas são feridas íntimas, entradas íntimas para a obscuridade do corpo.

Uma escultura, no seu retraído formalismo e na sua impessoalidade icónica, cria um lugar hierático e rígido, um núcleo de redução, austeridade e ascetismo, uma transcendência através da depuração, da pobreza próxima da essência. Ausência de encenação: o vazio dentro do vazio. Ela não é só um objecto, é, também, a sua relação com o nosso corpo, a escala do confronto entre a nossa dimensão e o seu tamanho. Faz-nos pensar, também, a distância que percorremos até chegar ao pé dela, o tempo que demoramos, a consciência total do espaço que atravessamos e que, havendo a necessária coragem e confiança, nos levará a saber que \”a primeira coisa a morrer são os olhos\”.³¹⁴

Esta será a sentença do artista e devemos tomá-la como séria, nesta medida: as suas esculturas estão, desde o início do seu trabalho, associadas a uma nomeação bem estrita, bem como relacionadas com reflexões pessoais muito precisas.³¹⁵ Um devir-nome diferindo de uma constante relativamente bem observável na contemporaneidade, que deixa sem título as obras de arte.³¹⁶ A precisão nominativa de Rui Chafes, que reconhece

³¹⁴ Trata-se do texto que acompanhou a inauguração da exposição em Lisboa e que pode ler-se ainda em <http://www.gfilomenasoaes.com/pt/expo/quiet-wound-of-the-yes-knife-of-the-no/pressrelease>. Acedido a 22 de Outubro de 2013.

³¹⁵ Salientamos os textos reunidos em *O Silêncio de...*, obra já citada.

³¹⁶ Cf. GIL, José — «*Sem título*», *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa, Relógio D'Água, 2005. José Gil precisa, na p.13, que a «ausência apontada do título por um título produz um caos na própria ideia de livro e de escrita. Que desse caos surgissem e proliferassem imagens, forças, formas, cores, abrindo assim as palavras à pintura – eis a ambição maior deste livro. Como o seu título o mostra. Reiterando e suprimindo, mais uma vez a supremacia do verbo.» O que extrapolamos para a ausência de título na obra de arte.

não poder «conceber as» [suas] esculturas livres desse “logos”. Todas têm título, palavra. A palavra que traça as sementes»³¹⁷, é ela própria um exercício de redução: uma faca afiada semelhante ao “não” da instalação que temos por problema. Não será por acaso que o escultor se refere ao seu trabalho como aquele que define limites, caminhos e fecha portas.³¹⁸ Ou seja, em concomitância com a redução a que submete a matéria, também a palavra, que traça as sementes, instaura uma *rasura* na forma, instabiliza a percepção. Aqui, relembramos o processo de desadequação mencionado por Delfim Sardo e aludimos ainda à decepção provocada pela “obra aberta” no que respeita à arte contemporânea.³¹⁹

Segundo Walter Benjamin, a energia do nome equivale à do reconhecimento³²⁰: o poder de atribuir nomes que reconhecem a irradiação expressiva dos seres, a sua magia. Mas a própria nomeação, na medida em que se compõe em linguagem, abre uma dimensão de dignidade à palavra e demonstra a sua essência.³²¹ Nas palavras de Benjamin: no «domínio da linguagem, só o nome tem esse sentido e significados incomparavelmente elevados: ele é a essência mais íntima da linguagem. O nome é aquilo *através* de que nada mais se comunica e, *no qual*, a própria linguagem se comunica, em absoluto. No nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem»³²². Como muito oportunamente refere J. A. Bragança de Miranda, Benjamin «visa uma política da linguagem, pois a linguagem instrumental não é tão “errada” cientificamente quanto recusável politicamente, ou inaceitável eticamente»³²³. Trata-se, portanto, de uma espécie de possessão pela palavra que se torna nomeação e vivifica, na medida em que espiritualiza, a linguagem.

³¹⁷ CHAFES, Rui — *O Silêncio de...*, p.131.

³¹⁸ Cf. *Ibidem*, p.160.

³¹⁹ Referimo-nos à posição de Emmanuel Levinas, em exegese de Cristina Beckert, nomeadamente quando afirma: «Ora, o excesso de informação sobre a comunicação é, para Levinas, a própria transmutação da abertura em fechamento da obra, ou seja, dado que a mensagem é irrelevante, a obra não é palavra dirigida, mundo oferecido a outrem mas pura ostentação de si mesma. A riqueza expressiva que a abertura parecia querer preservar acaba por anular-se, na medida em que a obra não é expressão de nada nem é para ninguém; encontra-se encerrada na sua exposição e abertura.» Cf. BECKERT, Cristina — *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p.177.

³²⁰ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *Semear na Neve*. *Op. cit.*, p.94.

³²¹ Palavras de Benjamin numa carta a Buber: «por variadas que sejam as formas segundo as quais a linguagem pode mostrar-se eficaz, não o é por comunicar conteúdos, mas por trazer à luz da maneira mais límpida a sua dignidade e a sua essência.» Cf. BENJAMIN, Walter — *Cartas*, Vol. I, carta 45. *Apud* MIRANDA, J. A. Bragança de — *Traços. Ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Vega, 1998, p.90.

³²² BENJAMIN, Walter — *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p.181.

³²³ MIRANDA, J. A. Bragança de — *Traços*. *Op. cit.*, p.91.

Neste sentido, a obra de arte pertence à categoria de fenómeno que o é antes de ser criticado. Nesta medida, então, o intuito nomeador de Rui Chafes pertence a um instinto crítico fundamental; pese embora não irmos, porque não podemos, seguir a par e passo o rastro do texto que acompanhou a inauguração da sua exposição, teremos as suas palavras em conta. E dizemos que não podemos porque também nós estamos tuteladas pela advertência de Giorgio Agamben, na esteira de Benjamin: «como *tu falas, isso é a ética*»³²⁴.

Entrar na experiência de *Tranquila ferida do sim, faca do não*, em Lisboa e em Guimarães, proporcionou-nos duas percepções diferenciadas em função, tanto das características dos espaços, como das condições pessoais de circunstância. Assim, em Lisboa a sala era consideravelmente mais ampla do que em Guimarães, logo, as estruturas de ferro encontravam-se relativamente mais elevadas, simulando um maior afastamento em relação às pessoas; em Lisboa encontrávamo-nos acompanhadas de uma pessoa amiga, bem como o espaço se povoava de inúmeros outros espectadores, o que não aconteceu em Guimarães, onde nos deparámos (por opção, e ainda por aleatoriedade) com a ausência de companhia. Tanto as características, como as circunstâncias, iriam definir sentimentos díspares, embora não pequem por incompatibilidade: no essencial, o sentimento para com a obra manteve-se, apenas se recortando mais intensivamente algumas qualidades da mesma, numa e noutra ocasião.

Diríamos que a instalação se desdobra em dois planos, a que chamamos de A e de B: o primeiro corresponde à sala na qual entramos e que permanece, como já descrevemos, na mais impenetrável escuridão (espessura que sentimos mais intensamente em Guimarães) – é o plano de acesso, aquele em que *caímos* sem remissão, nem pré-aviso (embora em Guimarães se pudesse ler um aconselhamento a quem padecesse de claustrofobia, pânico, medo da escuridão, ou outros que tais, precisando-se que o espaço no interior seria amplo e sem obstáculos); o segundo corresponde à parede que enfrenta a entrada, onde se alinham, ritmadamente, as cinco esculturas, sendo que das quais emana vagarosamente uma luz muito ténue, mas que acaba por definir o espaço e proporcionar a relativa visibilidade do que nos rodeia.

Em face da percepção que nos coube, julgamos ser possível encetar uma espécie de movimento elíptico: começar por significar os dois planos de acordo com uma teoria da visibilidade de senso comum – 1º nível; passar para um nível de entendimento do

³²⁴ AGAMBEN, Giorgio — *Il Linguaggio e la Morte*, p.139. Apud MIRANDA, J. A. Bragança de— *Op. cit.*, p.91.

espaço – 2º nível; tratar a questão da herança histórica – 3º nível; por fim, encetar uma reflexão filosófica da obra – 4º nível. Para cada par de significação estabelece-se um entre - planos, justificado na medida em que esta instalação parece situar-se *entre*: o sim e o não; a sombra e a luz; o invisível e o visível. Ainda pelo tempo de espera, inteiramente justo aliás, para que a luminosidade se declare; existe, sem dúvida, um intervalo entre A e B: a este intervalo chamamos entre - planos, que tentaremos significar com igual justiça. Portanto, em termos de *recursos operativos*, a obra decompõe-se em plano A, em que se inscrevem as pessoas, as sombras e a horizontalidade; plano B, em que se inscrevem as obras de arte, a luz e a verticalidade; entre - planos, em que se destaca a espera.

Iniciemos, pois, a análise pelo 1º nível. Quando se afasta a cortina que separa o mundo exterior do da experiência da obra de arte mergulhamos numa espessa escuridão. Pelo que nos foi dado perceber, em Lisboa, há a consciência da vastidão da sala; mas em Guimarães, fosse pelo espaço mais reduzido, fosse pela calibração da própria luz, a sensação é a de queda num poço. Escultura do medo, onde a humanidade vagueia e tateia o espaço. Este será o plano A. Em relação ao plano B pressentimos enunciar-se, muito vagorosamente, a luz através das frestas de ferro, com uma dupla forma: introjectiva e projectiva. Este duplo sentido faz-nos pensar em interior e exterior, na reversibilidade espacial. Entre - planos: a escultura das sombras em A e a intensa sedução da luminosidade esburacada de B. Se abandonássemos a luz, que nos ancorava, tentávamos procurar os contornos benignos do corpo da pessoa que nos acompanhava em Lisboa. Em Guimarães decidimos permanecer, a ouvir as veias, no escuro, sob um fio de decisão que nos faria acreditar poder esperar por uma boa-nova. Repare-se que a nossa decisão de permanecer, porque hesitámos perante a angústia, deveu-se a saber já que algo se definiria em luz. Entre a espera e a definição do espaço lembrámo-nos de que continuamos a necessitar de uma oração.

Em relação ao 2º nível, o plano A refere-se à horizontalidade e o plano B à verticalidade. A horizontalidade determina-se na extensão espacial, a que associamos a espessura do tempo. Por espessura do tempo entendemos a crisálida das épocas: extensivamente, a humanidade alastra pelo espaço, sentindo o peso da compressão do tempo. Pelo que, à revelia do que a actualidade nos quer fazer crer, ou seja, de que podemos simular virtual e levianamente a história, as diversas temporalidades, *Tranquila ferida do sim, faca do não* deixa bem expresso que a humanidade está ancorada numa época, num tempo. A verticalidade determina-se pela elevação em altura, e que ligamos à densidade do espaço. Por densidade do espaço entendemos a relação vital do humano

com uma natureza habitada, espécie de casa do coração. Este adensar, próximo do sentido, proporciona-se pela luminosidade irradiante das frestas, num entrelaçar de fulgor e de vela exangue. Entre - planos: a sedução da elevação do olhar e o olhar fincado nas frestas luminosas, para que se contrarie o peso do tempo. O perigo de esquecer o resto do mundo. Em Lisboa este sentimento permaneceu mais vívido, conquanto se encontravam inúmeros espectadores em redor, o que nos alvoroçava ainda a visão e nos enchia de medo de perder o lastro do corpo da pessoa amiga. Em Guimarães, um sorriso encheu-nos de tranquilidade.

Passemos ao 3º nível. Em A, o que percepcionámos com cabal sentido em Lisboa, porque em Guimarães, como aliás já afirmámos, não nos deparámos com outras pessoas no espaço horizontal da instalação, é de toda a oportunidade lembrar a radicalidade³²⁵ de Alberto Giacometti, como o faz Rui Chafes. Na realidade, enquanto vagueamos pelo espaço cerrado e pesado da galeria parecemos figuras desapossadas, atravessadas pela impossibilidade, inclusivamente pela de ver, sendo que a visão é um dos eixos mais marcantes da civilização ocidental. Todas as pessoas são automaticamente transformadas nas suas sombras, emagrecidas de roupa, reduzidas a espécies de espectros fantasmáticos. Em B, a verticalidade corresponde a um movimento ascensional já defendido por Rui Chafes enquanto elevação programática, e provavelmente problemática numa cultura de horizontalidade dominante. Sem dúvida remete para a sua/nossa Europa gótica, num acento da predilecção que não raro apresenta, e que atrás se mencionou para a arte medieval. O ritmo, a repetição, a serialidade, relacionados com o desdobramento das cinco esculturas rigorosamente iguais, são conceitos que vem desenvolvendo ininterruptamente, mas simulam igualmente uma nave de catedral e, assim, captam, num espaço profano, um sentido religioso que atravessa toda esta obra.

³²⁵ Cf. BERGER, John — *Sobre o olhar. Op. cit.*, a propósito de tal radicalidade, nomeadamente, quando afirma, entre as pp. 159-160: «Isto pode soar radical, mas, apesar do relativo tradicionalismo de seus métodos reais, Giacometti era um artista muito radical. Comparados a ele, os neo-dadaístas e outros ditos iconoclastas atuais são meros decoradores de vitrina, bem convencionais. [...] A proposta radical em que Giacometti buscava toda a sua obra madura era que nenhuma realidade – e ele só se preocupava com a contemplação da realidade – jamais poderia ser partilhada. Por isso ele acreditava ser impossível concluir uma obra. Por isso o conteúdo de qualquer obra não é a natureza da figura ou a cabeça retratada, mas a história incompleta do *olhar dele* enquanto a contemplava. O ato de olhar era para ele, como uma forma de oração – tornava-se um modo de abordar mas jamais conseguir apreender um absoluto. Era o ato de olhar que lhe dava consciência de estar constantemente suspenso entre o ser e a verdade. Se tivesse nascido em algum período anterior, Giacometti teria sido um artista religioso. Mas nascido em um período de profunda e generalizada alienação, ele se recusava a escapar pela religião, o que teria sido escapar para o passado. Era obstinadamente fiel ao seu próprio tempo, que deve ter-lhe parecido como a própria pele: o saco dentro do qual tinha nascido. Enfiado nesse saco ele simplesmente não conseguia superar honestamente sua convicção de que sempre fora e sempre estaria totalmente sozinho.»

Foi-nos muito claro o desenho de uma catedral gótica em Lisboa e de uma igreja românica em Guimarães. Daí que, entre - planos, não possamos deixar de falar em transcendência.³²⁶ Por outro lado, tal ritmo induz uma inequívoca qualidade musical a *Tranquila ferida do sim, faca do não*.

No que respeita ao 4º nível, o da reflexão filosófica, será o mais desenvolvido e amalgamará o que nos antecessores se disse, embora se introduzam dados novos que precisaremos de imediato. No plano A projectamos o conceito de *noite* de Walter Benjamin, bem como o *há* de Emmanuel Levinas. No plano B cremos ver o conceito de *estrelas* ainda de Benjamin, assim como a solitude de si tal como a enformam tanto Benjamin, como Levinas. Entre-planos, o passo fraterno teorizado por Benjamin, a linguagem como bondade de Levinas, bem como a noção de vocação ou destino, pelo tempo de espera para que a luz se declare. Passamos a explicitar estes conceitos, no tecido da conjura com o que anteriormente apontámos.

Numa carta a Herbert Belmore, Walter Benjamin escreveria ter tido «a experiência de que na noite nem pontes nem voos nos ajudam»³²⁷, numa acepção que toma a arte como o que «dá a ver a noite que pertence a cada ser humano»³²⁸. Ou seja, na noite, escuridão absoluta, breu lapidar, não existem pontes que encurtem a distância e que liguem o que derradeiramente permaneceria desligado, nem voos salvíficos que permitam rasar o perigo. O ser humano parece estar submerso numa indistinção e invisibilidade que associamos à experiência inicial da escuridão de *Tranquila ferida do sim, faca do não*. Esta indistinção, por sua vez, ligamo-la ainda ao *há* de Levinas, fenómeno do ser impessoal.³²⁹ E aqui divergimos de Rui Chafes, nesta medida: o escultor alude ao vazio

³²⁶ Cf. CHAFES, Rui — *O Silêncio de...*, nomeadamente, quando perguntam a Rui Chafes: «*Não entenderias, portanto, a transcendência no sentido de existir um outro mundo por detrás dos limites da nossa percepção? Isso seria para ti demasiado religioso?*» Ao que responde: “Pelo contrário, acredito que a transcendência não tem outro significado a não ser o de mostrar ou pressentir algo que não está aqui. E penso que a redução, enquanto processo de trabalho ou de pensamento, pode efectivamente conduzir ao abrir de uma porta nessa fronteira, seja em que plano for, religioso ou artístico, existem muitos caminhos. Para mim põe-se a questão: como pode acontecer uma escultura num espaço de tal modo que dessa maneira surja uma abertura para um outro mundo, que seja efectivamente uma libertação desta vida quotidiana? Ainda assim os humanos são os únicos seres que dispõem desta capacidade de sair do seu estreito mundo, nem que seja por momentos. Acredito que a arte trata sempre da possibilidade de despertar no Homem o pressentimento de um outro mundo. Esta é a realidade da arte e não, evidentemente, o objecto.» P.157.

³²⁷ BENJAMIN, Walter, *apud* MOLDER, Maria Filomena — *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D’Água, 2011, p.83. Fazemos notar que teremos em Maria Filomena Molder a referência para a exegese das passagens de Walter Benjamin, onde se abordam as questões que apontámos acima.

³²⁸ *Ibidem*, p.85.

³²⁹ LEVINAS, Emmanuel — *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.31 - 37. Note-se que, como Jacques Rolland deixa expresso sem equívocos na Introdução a *Da Evasão*, obra dos inícios do percurso encetado por Levinas, «a “perfeição” do ser é a sua brutalidade, a brutalidade de seu há.» Cf. LEVINAS,

da sua instalação; recuperando as suas palavras: «ausência de encenação: o vazio dentro do vazio»³³⁰, que cremos não poder verificar-se porque, seguindo Levinas, «no vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há»³³¹. Levinas refere-se, pois, ao silêncio “«sussurrante»”³³² do quarto em que dorme a criança para dar conta desse murmúrio existente no *há*, uma vez que «na enlouquecedora “experiência” do “há”, tem-se a impressão de uma impossibilidade total de dela sair e de «parar a música»³³³.

Assim, no *há* parece haver um murmúrio, algo, sem dúvida próximo da *noite* de Benjamin, neste sentido: será necessária uma intervenção secundária para que a humanidade possa sair desse estado de perigo. Existe o medo, se bem que Rui Chafes se refira, e bem quanto a nós, a um «espaço austero, de redução e ascetismo, de total despojamento e esvaziamento» e diga que «Não podemos ter medo do vazio, do silêncio e da ferida. A dimensão abstracta da religião passa, também, por essa coragem.»³³⁴ É curiosa a dimensão do vazio porque aconteceu-nos, sobretudo em Guimarães, sentir claramente a presença de algo no espaço, embora estivéssemos embrenhadas nessa escultura do medo e tacteássemos esse mesmo espaço; de certa forma, *escutávamos* a presença, das esculturas? – perguntamos; de outras pessoas? – questionamos. Em Guimarães foi claro termos o sentido de uma presença³³⁵ antes mesmo da luz se declarar nas frestas das esculturas; mas também o horror de perceber a possibilidade de permanecermos acompanhadas e disso nada sabermos, como se algo ou alguém pudessem agarrar-nos nessa escuridão, e apenas descansámos quando percebemos que nos encontrávamos a sós. Pelo que, além do vaguear e do tacto do espaço, desse alastrar horizontal e do desapossamento espectral, possamos falar ainda da percepção de uma presença através da *escuta*, próxima do sussurro no quarto da criança de que nos dá notícia Levinas.

Emmanuel — *Da Evasão*. Introdução e notas de Jacques Rolland. Vila Nova de Gaia: estratégias criativas, 2001, p. 19.

³³⁰ CHAFES, Rui — <http://www.gfilomenasoares.com/pt/expo/quiet-wound-of-the-yes-knife-of-the-no/pressrelease>. Acedido a 22 de Outubro de 2013.

³³¹ LEVINAS, Emmanuel — *Ética e Infinito*. *Op. cit.*, p.34.

³³² *Ibidem*, p.33.

³³³ *Ibid.*, p.35.

³³⁴ CHAFES, Rui — <http://www.gfilomenasoares.com/pt/expo/quiet-wound-of-the-yes-knife-of-the-no/pressrelease>. Acedido a 22 de Outubro de 2013.

³³⁵ Cf. QUINTAIS, Luís — *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Maia: Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão (Ala da Frente) / Sistema Solar (chancela Documenta), 2015, concretamente, e no contexto da co-presença inerente à arte, pode ler-se na p. 21: «Assim, estamos perante uma obra de Rui Chafes como se estivéssemos perante uma pessoa, e como se o olhar dessa pessoa nos fosse devolvido com toda a intensidade mágica, invisível. Um dos aspectos mais desconcertantes da leitura de Arthur Danto via Alfred Gell quando a aproximamos de Noé é o da sua afinidade profunda com aquilo a que Walter Benjamin irá chamar de “aura”.»

Reparemos que, para Walter Benjamin, a existência humana aparece na obra de arte como solidão³³⁶ que traz a natureza e esta, por sua vez, «é “noite”, escuridão insondável, espessa, que resiste ao esforço compreensivo, racional, energia formativa [...]»³³⁷. Podemos agora questionar a divisão que operámos no 2º nível, relativo à questão espacial, em que opusemos a horizontalidade do tempo espesso à verticalidade da densidade espacial, relativa à natureza. Mas, não esqueçamos, estamos sempre *dentro* da obra de arte: uma cortina separou dois mundos bem distintos. Para Benjamin, arte e natureza são inseparáveis, como se a visibilidade das obras de arte fosse parte integrante da natureza e não da história, e se desvanecesse precisamente no momento em que se tentasse reduzir a existência misteriosa das obras de arte à história da arte³³⁸. Assim, apesar de associarmos o plano A à época, num ancoramento estrito a uma temporalidade, cremos poder falar de natureza, mas *habitada*, para o plano B. E aqui trata-se de introduzir o conceito de *estrelas* de Benjamin, aquelas que iluminam a noite e que se confundem com a própria obra de arte³³⁹, fazendo com que se possa contar o que é a noite. O que nos aparece com alguma clareza através da luz que emana das frestas de *Tranquila ferida do sim, faca do não*, e que associamos às estrelas de Benjamin, luz temporariamente dissipadora do medo na medida em que define o espaço. Escultura verticalizada que dota o espaço de significação, possível fuga ao tempo vazio, num habitar pessoal de si, mas que vota o humano a uma clara solitude.

Esta associamo-la ao «nascimento do *Selbst*, do si próprio, daquele momento em que a solidão do homem se eleva nele próprio»³⁴⁰, o que no dizer de Levinas se toma como interioridade soberana do ser separado³⁴¹ e, por isso, individuado. Aqui cabe-nos recuperar, novamente, as palavras de Rui Chafes: «Cada escultura é um núcleo cerrado, retraído, fechado para dentro, obscuro, concentrado; um espaço vazio, de clausura, uma prisão fechada sobre si mesma. Cada uma é um cárcere vazio, onde a luz se dissolve nas estreitas frinchas que definem a sua estrutura: uma concentração de escuridão que absorve

³³⁶ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, p. 77. Cf. igualmente, para uma outra perspectiva desta solidão, UNAMUNO, Miguel de — *Solidão*. Coimbra: ariadne editora, 2005.

³³⁷ *Ibidem*, p.77.

³³⁸ Cf. *Ibid.*, p.78.

³³⁹ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D'Água, 2011, pp.83-85.

³⁴⁰ BENJAMIN, Walter, *apud* MOLDER, Maria Filomena — *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*, p.101.

³⁴¹ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.174. Nas palavras de MOLDER, Maria Filomena — *A Imperfeição da Filosofia. Op. cit.*, p. 35: «Ser separado, experimentar a separação e tentar preenchê-la, esse abismo glorioso e terrível é o oceano de onde nasce Afrodite.»

a luz e o espaço»³⁴². Concordamos com o escultor para a solitude, mas não para o «cárcere vazio», porque aquela é condição da existência do sujeito, da sua individuação: certamente uma espécie de movimento ascensional que identificámos para o 3º nível, correspondente à própria verticalidade humana. Compreendemos a noção que aponta de «prisão fechada sobre si» na medida em que cada escultura se delimita por duas pusilânimes lâminas, mas acreditamos que se a «luz se dissolve nas estreitas frinchas que definem a sua estrutura», também se nos declara em abertura para fora, em irradiação e projecção; além de que a presença das cinco esculturas pode permitir pensar que fazem uma espécie de coro, onde se desenha um espaço de ritualidade e musicalidade evidente. Como se fosse na confrontação das *estrelas* (esculturas) iluminantes da *noite* da obra de arte e que permitem distinguir o espaço murmurante do *há*, que a humanidade se definisse e individuasse, mas permanecendo numa evidente solitude. Esta solitude apresentou-se nos em todo o seu “esplendor” na percepção de Lisboa: permanecemos assumidamente absortas na contemplação das frestas luminosas e dirigimos o olhar para uma em particular, não propriamente numa postura reactiva, mas num acto de clara evocação.

Avançaríamos, então, para o que se poderia passar entre-planos como sendo talvez um momento decisivo, não superador, mas que introduz diferenças. Não esqueçamos que, num sentido significativo, *Tranquila ferida do sim, faca do não*, decide-se *entre*: o sim e o não, a luz e a sombra, o invisível e o visível e o tempo de espera. Para Benjamin, as estrelas dissipam temporariamente o medo, mas ele retorna: as estrelas não suprimem o medo, embora o transformem em esplendor.³⁴³ Para Levinas, por sua vez, a «luz ao afastar as trevas não pára o jogo incessante do *há*. O vazio que a luz produz permanece espessura indeterminada [...]»³⁴⁴. Estas posições são lapidarmente confirmadas pela nossa experiência a partir da instalação: em Lisboa, depois de termos ficado absortas na contemplação das frestas luminosas, e quando voltávamos o olhar para a horizontalidade do plano A, retornou o medo e o terror. Como ultrapassar, então, o medo da *noite* e o terror do *há*? Já podemos perceber por aqui que as obras de arte «não salvam a nossa noite, a noite da nossa vida, apenas a iluminam»³⁴⁵ e que, na iluminação que proporcionam, permanecem espessura (do tempo?). Do *há*, parece-nos com alguma propriedade poder concluir, o sujeito emergiu *nesta* obra de arte, mas como solitude.

³⁴² CHAFES, Rui. — <http://www.gfilomenasoares.com/pt/expo/quiet-wound-of-the-yes-knife-of-the-no/pressrelease>. Acedido a 22 de Outubro de 2013.

³⁴³ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, p.86.

³⁴⁴ LEVINAS, Emmanuel — *Op. cit.*, p. 185.

³⁴⁵ MOLDER, Maria Filomena — *Op. cit.*, p.85.

Para Benjamin, a noite só pode ser salva pela acção dos homens, pelo passo fraterno³⁴⁶, ou seja, pela palavra rememorativa que alguém decide dirigir a outrem, pela fraternidade. Lembramo-nos agora claramente da forma como o nosso olhar se dirigia, em Lisboa, para o rastro do corpo da pessoa que nos acompanhava, como se, se a perdêssemos, ficássemos nós mesmas lançadas sobre a noite (do tempo?), numa orfandade epocal evidente. Para Levinas, a espessura indeterminada do vazio que a luz produz «não tem sentido por si mesma antes do discurso»³⁴⁷, apelando este para a exterioridade que funda a alteridade. A palavra permite, para Levinas, uma relação de «bondade e justiça»³⁴⁸.

No rastro do pensamento dos dois filósofos, aparece-nos agora com alguma evidência o fio de oração com que nos deparámos no entre - planos do 1º nível.³⁴⁹ Assim, também, a sedução de elevação do olhar observada no 2º nível, sugere-nos equipará-la à altura da comunicação com outrem, numa relação de frente a frente tal como a descreve Levinas³⁵⁰, dimensão da transcendência³⁵¹ (3º nível). Futuração que nos aparece, com alguma evidência, na acção histórica preconizada por Benjamin.³⁵² Mas, para tal, teremos de *deixar* a obra de arte, *sair* dela, embora a tenhamos presente na memória. Separar a vida da arte?³⁵³ Separação eventualmente válida para o artista, mas que se mantém para o espectador?³⁵⁴ Benjamin parece-nos claro: o que as estrelas fazem, o passo fraterno não

³⁴⁶ BENJAMIN, Walter — *Op. cit.*, pp.85 e 86.

³⁴⁷ LEVINAS, Emmanuel — *Op. cit.*, p.185.

³⁴⁸ *Ibidem*, p.293.

³⁴⁹ Apontamos aqui uma curiosidade. Em Guimarães soubemos, através de pessoa que conhecemos no dia em que visitámos a exposição, que as três crianças que a acompanhavam ficaram completamente absortas e deliciadas com *Tranquila ferida do sim, faca do não*. No entanto, para que vencessem o medo da escuridão e pudessem esperar pela luz, precisaram de permanecer unidas através das mãos e atentas às palavras de coragem: o passo fraterno de Benjamin e a exterioridade de Levinas.

³⁵⁰ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Op. cit.*, p.69 - 71 e 78.

³⁵¹ Cf. *Ibidem*, p.35 - 40.

³⁵² Cf. MOLDER, Maria Filomena — *Op. cit.*, p.86.

³⁵³ Como o quer CHAFES, Rui — “O perfume das buganvílias”. In *Entre o céu e a terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p.54. Sendo também a perspectiva que aduz em “A história da minha vida”, constante na mesma obra, *Entre o céu e a terra*, pp. 11-34: uma espécie de autobiografia encantada, em que se faz nascer, não em 1966, como é facto, mas sim em 1266. Ora, se lançarmos mão de LEJEUNE, Philippe — “Definir Autobiografia”. In MORÃO, Paula (org.) — *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, 2003, pp. 53-54, podemos ver o seguinte: «Os autobiógrafos são as igrejas dos indivíduos. O estudo das autobiografias vulgares leva a recolocar a função estética num quadro mais vasto. As autobiografias não são objectos de *consumo* estético, mas meios sociais de *comunicação* individual; essa comunicação tem vários registos – ético, afectivo, referencial. A autobiografia é feita para transmitir um universo de valores, uma sensibilidade ao mundo, experiências desconhecidas, e isto no quadro de uma relação pessoal percebida como autêntica e não ficcional.» Ora, o gesto dissociativo de Rui Chafes percola uma questão problemática.

³⁵⁴ Notemos o que escreveu Rui Chafes em 2000, no texto intitulado “Durante o Fim”, onde nos parece ter surgido pela primeira vez precisamente o que viria a ser o título desta instalação: «Ninguém sente, nem pergunta, nem procura, nem diz nada, nem ouve, é o silêncio contínuo: *tranquila ferida do sim, faca do*

faz – o passo fraterno não ilumina a nossa noite, mas ajuda-nos a perder o medo; as estrelas não suprimem o medo, mas transformam-no em esplendor. Assim, as obras de arte, nos círculos mágicos que criam, e que tentámos decifrar para *Tranquila ferida do sim, faca do não*, exalam algo que deverá ser criticado e dirigido a outrem. Destino desta obra, no entre - tempo de espera, entre - planos derradeiro, algo semelhante à maturidade de que nos fala Cristina Campo³⁵⁵, como aquele instante imprevisível, fulmíneo e conclusivo. Então, desta forma, não saímos realmente da obra de arte mas apercebemo-nos, *dentro* dela, do invisível que se manifesta.

Numa tentativa de esconjurar o título, aludimos a essa ferida originária da qual o santo parece ser aquela pessoa onde não se vislumbram os seus vestígios.³⁵⁶ E aqui, nessa tranquilidade do *sim*, recôndita, como diz Rui Chafes, veríamos o *não* a obstar, precisamente, a devassa; mas na abertura interior das frestas veríamos desenhar-se a disponibilidade, para o outro. Algo semelhante ao que Miguel Unamuno relata: «para que essa humanidade solidifique e se fragúe, é necessário primeiro que nos rompam todas as carapaças ou no-las adelgacem em finíssimas membranas, e que os nossos vastos conteúdos espirituais se vertam pelas fendas da carapaça rota ou gotejem pela adelgada membrana, e se misturem e confundam uns com os outros»³⁵⁷.

Contrapondo *Tela Habitada* e *Tranquila ferida do sim, faca do não*, configura-se uma relação espelhada: o infinito da experiência moderna, que identificámos com base naquela obra de arte, confina com a temporalidade estrita desta outra, em que as pessoas surgem enquanto sombras espectrais radicadas, pertença do/ao tempo; também o modo corporativo, especificamente masculino, contrasta agora com a iminência do sujeito se concretizar numa solidão, podendo associar-se a oração que nos pareceu emergir de *Tranquila ferida do sim, faca do não* a um essencial monólogo. Para que este decorra e se transforme em solidão agregadora dando então origem a um colectivo solitário, é necessário, como diz Rui Chafes, que os olhos morram, aliás, são os primeiros a morrer, como afirma. No entanto, morrem para deixar advir a obra de arte e, com ela, todo um mundo novo: musical e coreografado. Tal mundo novo, fulgurante na irradiação das

não. Não é verdade e, no entanto, é verdade. É o silêncio e não há silêncio, aqui não está ninguém e está alguém aqui. Nada impede nada.» Cf. CHAFES, Rui — *O Silêncio de...*, p.73.

³⁵⁵ Cf. CAMPO Cristina — *Os Imperdoáveis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp.47 e 157.

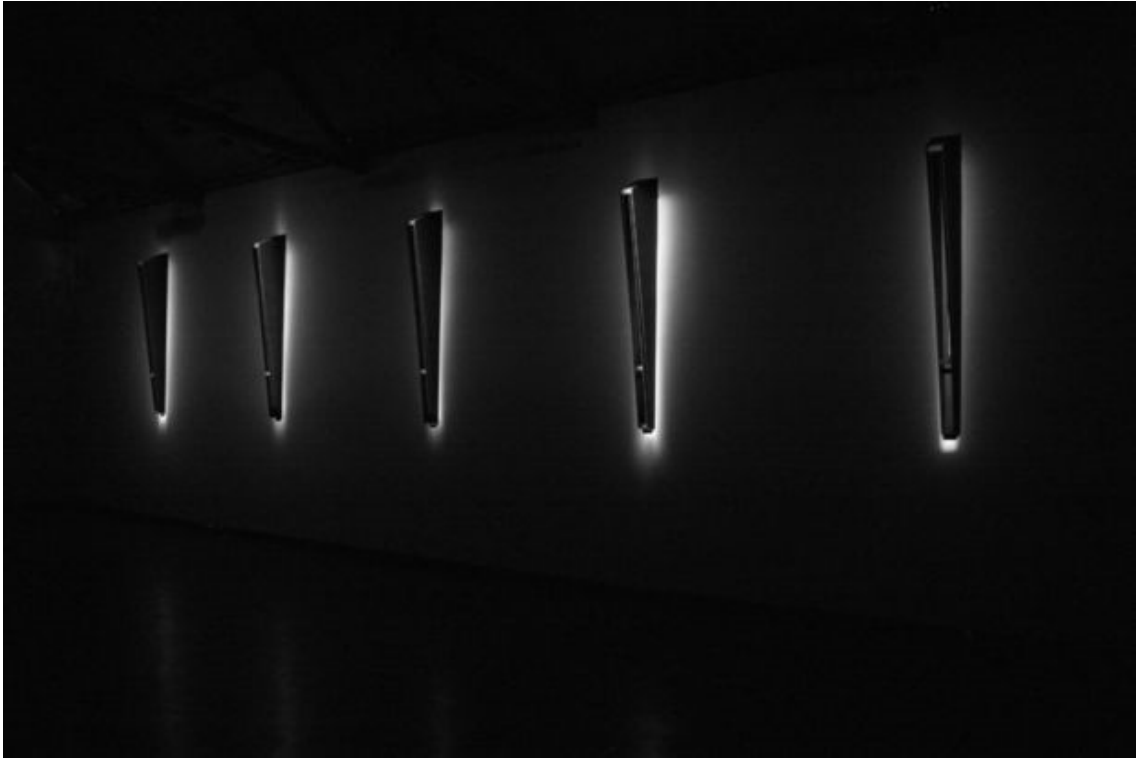
³⁵⁶ *Ibidem*, p.251.

³⁵⁷ Cf. UNAMUNO, Miguel de — *Solidão*, p.25. O caminho argumentativo que aqui se deixou plasmado para *Tranquila ferida do sim, faca do não* segue, a par e passo, um trabalho redigido durante a parte curricular do doutoramento e que se publicou posteriormente na revista *Alegrar*. Cf. FERREIRA, Cláudia — “*Tranquila ferida do sim, faca do não*: aproximação à experiência.” In *Alegrar*. Campinas, nº 17.

próprias frestas, não está para trás, não pertence ao passado mítico, cremos; antes fende o campo de sombras do presente, futurando-o, na sua simultaneidade. Também a qualidade musical daqui irradiada diferirá da sussurrante e aterradora música do *há*, tal como deste dá conta Emmanuel Levinas: seria mais uma modinha trauteada e, bem entendido, partilhada em coro. Então, chegaríamos à «humanidade do homem, a subjectividade [como] uma responsabilidade pelos outros, uma vulnerabilidade extrema.»³⁵⁸

³⁵⁸ LEVINAS, Emmanuel — *Humanisme de L'Autre Homme*. Paris: Fata Morgana, 1972, p. 109.

Figura



E2

Rui Chafes – Tranquila ferida do sim, faca do não. (2000)/2013; Ferro; Escultura/Instalação; (5) 3000x27x78 cm.

Acervo da Galeria Filomena Soares.

Disponível em <https://makingarthappen.com/2013/03/23/rui-chafes/>. Acedido em 6 de Agosto de 2018.

3.5. Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo (1964): a casa

«A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa que é feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. O contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente. E, para mim, é ir mais longe. O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características»

Lourdes Castro, 1963

No entanto: o que aconteceu à voz feminina?

Não temos vindo a esclarecer que a “palavra”, no simpósio histórico do Logos-Razão, se tem proferido gravemente, afirmada no masculino? Na realidade, e como já escrevemos através das palavras de Maria Helena Varela, a mulher terá sido «duplamente excluída da *polis* e do *logos*, como *phusis* rebelde a toda a substancialização [pelo que a] mudez feminina estendeu-se da *eklesia* grega à fraternidade revolucionária e democrática, como sororidade excluída de todas as *filiis*»³⁵⁹. Prova desta exclusão encontramos-a em 1848, quando o utopista P. J. Proudhon afirma no jornal *Le Peuple* «Um facto muito grave e sobre o qual nos é impossível guardar silêncio passou-se recentemente num jantar socialista. Uma mulher colocou seriamente a sua candidatura à Assembleia Nacional [...]. É necessário que o socialismo não aceite esta solidariedade. [...] O homem, à medida que a razão se desenvolve, vê na mulher uma igual, mas nunca verá nela uma semelhante. [...] A mulher só tem uma alternativa: doméstica ou cortesã»³⁶⁰.

A domesticidade a que Proudhon se refere convoca extensas historicidades e sintetiza-se no que Rousseau escreve a d’Alembert em pleno século XIX: «Uma mulher que se exhibe desonra-se». [...] O que é temível: as mulheres em público, as mulheres em movimento. A *assimetria* do vocabulário ilustra as desconfianças: homem público é honra; mulher pública é vergonha, mulher de rua, de bordel. O aventureiro é o herói dos

³⁵⁹ VARELA, Maria Helena — *Mulheres, Metáforas e Mestiçagens*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, p.27.

³⁶⁰ CARMO, Isabel do, AMÂNCIO, Lígia — *Vozes Insubmissas. Op. Cit.*, p.59.

tempos modernos; a aventureira uma inquietante criatura»³⁶¹. Aliás, é bastante sugestiva a diferença entre homem, coisa e mulher público/as, como deixa bem patente Joan B. Landes; assim, “homem público” é aquele que age de acordo com o bem universal; “coisa pública” é o que permanece disponível para ser usado e partilhado por todos os membros da comunidade; “mulher pública” será uma prostituta, uma mulher comum.³⁶² Este desequilíbrio espacial convoca uma eternização de constantes históricas arbitrárias³⁶³, patente na crença de Kant: «As mulheres [...] não podem defender pessoalmente os seus direitos e os seus assuntos civis, por não lhes caber fazer a guerra; só o podem fazer através de um *representante*»³⁶⁴. Portanto, às mulheres não cabe falarem publicamente por si mesmas. Rousseau, ainda, é claro quando afirma: «Toda a educação das mulheres deve fazer-se em função do homem. Agradar-lhe, ser-lhe útil, fazer-se amar e honrar por ele, educá-lo em jovem, aconselhá-lo, consolá-lo, tornar-lhe a vida agradável e doce: aí estão os deveres das mulheres em todos os tempos e aquilo que se lhes deve ensinar desde a infância»³⁶⁵. É assim que pensa a maioria dos filósofos das Luzes. Na verdade, como afirma Michelle Perrot, «é preciso dispensar às raparigas “luzes veladas”, filtradas pela noção dos seus deveres»³⁶⁶.

Repita-se uma parte das palavras de Proudhon: «O homem; à medida que a razão se desenvolve, vê na mulher uma *igual*, mas nunca verá nela uma *semelhante*», sublinhado nosso. Se nos valermos de um dicionário da Língua Portuguesa, concluiremos pela relativa proximidade dos dois termos, ainda que uma disparidade seja responsável por introduzir uma diferença significativa. Assim, se *igual* é aquilo que tem a mesma grandeza ou o mesmo valor, forma ou qualidade que outro, que tem as mesmas características, que tem os mesmos direitos, deveres, privilégios e oportunidades, que é sem diferença, idêntico, ou uniforme, inalterável, sem reentrâncias ou saliências, liso, pessoa que ocupa a mesma posição que outra em determinada hierarquia, ou pessoa da mesma categoria social ou condição social; já *semelhante* será o que tem semelhança, que é análogo, idêntico, parecido no aspecto, no carácter, o que é comparável, uma pessoa ou coisa da mesma espécie que outra, o que é parecido, o que decorre do mesmo modo,

³⁶¹ PERROT, Michelle — *Uma história das mulheres*. Porto: Edições Asa, 2007, p.152.

³⁶² Cf. LANDES, Joan B. — *Women and the Public Spheres in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, p.3.

³⁶³ Cf. BOURDIEU, Pierre — *A Dominação Masculina*. Lisboa: Relógio D' Água, 2013. Será a tese em que assenta a obra, como vincámos.

³⁶⁴ *Apud* BOURDIEU, Pierre — *Op. cit.*, p.98.

³⁶⁵ *Apud* CARMO, Isabel do, AMÂNCIO, Lígia — *Op. cit.*, p.54.

³⁶⁶ PERROT, Michelle — *Op. cit.*, p.100.

pessoa ou algo da mesma natureza, sendo ainda que, quando se alude ao nosso semelhante, se pretende aludir ao que está/é próximo.³⁶⁷ Ora, por aqui se vislumbra a especificidade do utopista: homem e mulher são de espécies e naturezas diferenciadas, o que os distancia; mas sobre a distância também nós temos uma palavra a dizer.

Relembre-se aqui Giacometti, na senda de Maurice Merleau-Ponty:

O imaginário está muito mais próximo e muito mais distante do actual: mais próximo, pois ele é o diagrama da sua vida no meu corpo, a sua polpa, ou o seu reverso carnal expostos aos olhares pela primeira vez, e que neste sentido, como o diz energeticamente Giacometti: “O que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, quer dizer, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior.” Muito mais distante, pois o quadro só é um análogo segundo o corpo, ele não oferece ao espírito a ocasião de repensar as relações constitutivas das coisas, mas ao olhar, para que ele os despose, os traços da visão do interior, à visão, o que a reveste interiormente, a textura imaginária do real.³⁶⁸

Portanto, tidas como iguais, mas não semelhantes, sem serem próximas, mas sim distantes, as mulheres em relação aos homens, e alguns deles, já sabemos, são mesmo a fractura uterina do *cadáver neutro*, simultaneamente estridência da fragilidade a que eles obstam. A oposição entre igualdade e semelhança é extremamente loquaz, na medida em que uma semelhança implica o encontro³⁶⁹; nestes termos, e insistindo-se na estatal política de igualdade, desbarata-se o surgimento do especificamente humano. Será assaz sintomática, a este propósito, uma outra passagem de Jean-Jacques Rousseau: «Se me tivesse conservado livre, obscuro, isolado, como era do meu temperamento, não teria praticado senão o bem, porque no meu coração não existe o germe de nenhuma paixão nociva. Se eu fosse invisível e todo poderoso como Deus, seria generoso e bom como ele.

³⁶⁷ Cf. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editores, s/d, pp. 844 e 1341-1342; *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010, pp. 871 e 1444.

³⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice — *O olho e o espírito*, pp. 24-25.

³⁶⁹ Cf. BERGER, John — *Bolsões de Resistência*. Op. cit., pp. 212-214: «Semelhanças escondem-se em aposentos, e às vezes as encontramos quando os aposentos ficam vazios. [...] Há certas pessoas tão isoladas – vivem em uma espécie de Suíça da percepção – que não conseguem ver uma semelhança mesmo quando ela os encara de frente. Um jornalista visita uma prisão moderna, orgulho das autoridades locais. Eles a chamam prisão-modelo. Ele conversa com um interno antigo. Finalmente, ainda tomando notas, o jornalista pergunta: E o que é que você fazia antes? Antes do quê? Antes de vir para cá? O prisioneiro o fita. Crime, ele diz, crime...[...] Em um dos seus livros, Arno Schmidt cita um poema em inglês: Caminho até a minha semelhança, a minha semelhança vem até mim. Ela me abraça e me aperta contra si, como se eu tivesse saído da prisão.»

A força e a liberdade é que geram os homens excelentes. A fraqueza e a escravatura nunca produziram senão malvados»³⁷⁰. A estas questões regressaremos mais adiante.

Detenhamo-nos agora, não no invisível, mas em algo da ordem do etéreo: a sombra. Para tal convocamos uma obra de 1964 da autoria de Lourdes Castro, que consideramos de natureza pictórica e intitulada *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo* (P2). Lourdes Castro tem indagado a(s) sombra(s) de múltiplas formas, praticamente desde o início do seu percurso criador: seja fixada numa parede, como é este o caso, seja jazente num lençol, seja delicadamente desenhada numa folha de papel, (a)parece (como) o rastro e o resto. O rastro de uma vida de atenção e o resto de saturações, ou diluições, da realidade: Lourdes Castro chama-lhe o Menos.

Apesar de as duas figuras humanas estarem delineadas, aparecendo então enquanto sombras, surgem dotadas de uma carnalidade que proporciona um sentimento cheio, como se de facto apresentassem volume e pudessem, de repente, movimentar-se e, até, conversar connosco. Aliás, mantém-se uma “terceira” cadeira em cena: poderia ser ocupada por qualquer um/a de nós, o que, logo à partida, sugere um convite, mas igualmente a disponibilidade de acolhimento face ao exterior. O que vemos, então, ou melhor, como decompomos *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo* em termos de *recursos operativos*? Decompomo-las da seguinte forma: interior, exterior, lâmpada, mesa, cadeira, desdobramento, sombra. Explicitemos o nosso raciocínio.

Com efeito, esta obra de arte parece uma dobra, que se desdobra perante nós. No interior da própria imagem permanecem os contornos³⁷¹ de tudo quanto é digno de memória: a artista e o seu conviva, serenamente sentados à mesa onde, com toda a cerimónia, procedem a uma refeição. Entretanto, a cena é desdobrada no seu exterior, com a mesa a servir de limiar, onde se dispõem os objectos devidos à acção retratada, e aludida. Entre as cabeças das duas pessoas, e ao centro, também desdobrada, uma lâmpada eléctrica serve de agulha paralela em relação à mesa. Permanece, como já vincámos, uma cadeira vazia, no exterior da imagem. Estas sombras de Lourdes Castro

³⁷⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques — *Os devaneios do caminhante solitário*. Lisboa: Edições Cotovia, 1989, p. 93.

³⁷¹ Cf. SARDO, Delfim — *Obras-Primas da Arte Portuguesa. Século XX – Artes Visuais*. Lisboa: Athena, 2011, pp. 56-57, quando afirma, a propósito de “Odalisque d’Après Ingres”, momento que considera fundador no percurso de Lourdes Castro, o seguinte: «O contorno, que é o tema único desta pintura, é um dos primeiros ensaios dessa descoberta da especificidade de cada coisa a partir da convenção que é o desenho – de facto, o contorno é o que não existe no mundo visível, é uma relação completamente abstracta e, no entanto, tão eficaz como sistema de representação. [...] Daqui, Lourdes Castro iria interessar-se por essa forma negativa de desenho da luz que é a sombra, produzindo, sobre diversos suportes, representações de sombras de pessoas, objectos, plantas, como se a arte perseguisse essa fotografia natural que é o processo da sombra.»

acontecem numa luminosidade crua; no entanto, esta não é propiciada pela lâmpada, mas antes pela enorme área delimitada pelas sombras. Contrariamente a *Tranquila ferida do sim, faca do não*, em que as pessoas se ensombravam até parecerem espectros desapaosados, figuras emagrecidas de vida, agulhas imponderáveis de uma espécie de perdição; aqui revemo-nos numa presença cheia, contudo leve, diáfana.

Quanto ao desdobramento, é ainda assaz demonstrável pela forma da própria mesa, com todo o aspecto de ser daquelas que se recolhem; pelo que poderíamos pensar na possibilidade de o par de *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo*, apesar de absorto na sua refeição, estar pronto para nos receber. Aqui, somos simultaneamente convidado/as e testemunhas, pelo que, tanto a imagem sai de si, como nós sub-repticiamente entramos nela; tanto a percorremos de fora, como nos sentamos dentro dela, e completamo-la. Relembremos agora *O Pequeno Mundo*, em que dissemos estarmos perante uma casa toda aberta, escancarada mesmo, sem qualquer possibilidade de recolhimento. Será o que acontece aqui? Não: estamos perante uma cena de interior, sem dúvida, com um exterior desdobrado que nos integra, mas eis que agora existe um laço, existe uma cumplicidade. Curiosamente, se analisarmos esta imagem com a devida justiça, apresentam-se-nos subtilmente todas as linhas e formas de construção da perspectiva linear: a pirâmide, o círculo, a ortogonalidade da vertical e da horizontal – o espaço reticulado, enfim. O elemento dissonante, uma linha diagonal, manifesta-se na cadeira. Podemos alterar a sua disposição? Certamente. No entanto, foi assim que Lourdes Castro a colocou, logo, remete para o/a espectador/a a possibilidade de completar a imagem: somos nós quem irá instabilizar a retícula da imagem.

Assim, parece enunciar-se uma via dialógica de alguma evidência. Apesar de absorto, o par permanece em abertura, sendo precisamente entre as sombras dos corpos, também considerados como o interior, que o exterior entretanto irrompe. Neste ponto, poderíamos realmente pensar que tudo sem nós continua, com a mesa e a cadeira a representarem também o futuro.

Passemos à sombra. Já o afirmámos: apesar de Lourdes Castro lhe chamar o Menos, e de ser da ordem do etéreo, no caso da obra que temos em mãos ela é cheia e voluminosa. Ou seja, apesar de restarem os contornos parece-nos que dentro deles, por serem tão “generosos” na área ocupada e na rigorosa definição dos corpos, palpita algo da ordem da carnalidade. Repare-se, antes mesmo de adentrarmos a análise, que a sombra possui diferentes graus, digamos assim: tanto pode ser aquela que resulta de um jogo de luz natural a incidir nos corpos e coisas existentes no mundo, como pode ser a outra de

segundo grau, diríamos aqui segunda natureza pelo que antes explicitámos, a emergir na arte, que já se apontou ser um duplo da realidade. Assim, as sombras de Lourdes Castro pertencem aos tipos de segundo grau, podendo ser mesmo reinventadas por sombras de primeiro grau que sobre aquelas recaiam. A ser assim, verificar-se-ia nova espessura da imagem. Ora, desde a linhagem de Platão até às iconoclastias contemporâneas³⁷², desconfia-se de qualquer imagem como se fosse a própria sombra da realidade; sem nos caber desenvolver este aspecto, visto não ser o cerne do que nos ocupa, é bem verdade que pesa sobre a sombra o ónus do engano³⁷³.

Contudo, na obra que nos ocupa as sombras, embora a intitulem, não estão manifestas: inscrevem-se pela memória de algo que aconteceu, pelo que funcionam, aqui, como algo que deverá ser imaginado. O que manifestamente surge, e na qualidade de sintoma, é a lâmpada, que exemplifica a luz eléctrica³⁷⁴: um símbolo inequívoco, e

³⁷² CF. FREEDFERG, David — *Iconoclasts and their motives*. Maarssen: Gary Schwartz, 1985.

³⁷³ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *A Imperfeição da Filosofia*. *Op. cit.*, p. 33: «Para ele [Platão], a arte perde o homem, produz a distração, obriga-o a permanecer, como um sonâmbulo, no mundo das sombras, a arte, parecendo reconciliar o que está dilacerado, é uma actividade perigosa. Não nos enganemos, porém, os puritanos como Platão não são os que menos compreendem a natureza própria da arte, são aqueles, ao invés, que estremecem constantemente, perdidamente sob os efeitos, os efeitos de *eros*. Frente à crença inocente de Acasto sobre a verdade da arte, espécie de pureza que parece manter-se íntegra desde o princípio até ao fim, Platão é impuro e sabe-se impuro, a sua exigência consiste em não repousar nunca desse combate contra a impureza, dirigindo contra ela a mesma energia que lhe está na origem: o entusiasmo erótico é o seu mestre de armas.»

³⁷⁴ Faça-se reparar que a luz eléctrica é mesmo um símbolo da tecnologia do mundo Ocidental, podendo de certa forma encaminhar-nos para a consideração de uma relativa “artificialidade” descarnada ou, por outro lado, de uma devassa perante o(s) mistério(s) da existência. É esta a perspectiva, por exemplo, de TANAZAKI, Junichirō — *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008. Tal como o título indicia, a obra faz o elogio da sombra, por contraponto à luz invasiva e naturalizada, partindo logo de uma constatação paradoxal, na p. 15: «Uma lâmpada eléctrica é, doravante, coisa familiar aos nossos olhos; então, porquê estas meias-medidas em vez de deixar muito simplesmente o bolbo a nu, com um simples *abat-jour* de vidro fino e leitoso, que dará a impressão de naturalidade e simplicidade.» Apresenta o exemplo paradigmático das retretes para distinguir a atitude dos Ocidentais da dos Orientais; assim, e na p. 19, lê-se: «Os nossos antepassados, que poetizavam todas as coisas, tinham paradoxalmente conseguido converter num local de extremo bom gosto o sítio que, de toda a residência, deveria por finalidade ser o mais sórdido e, devido a uma estreita associação com a natureza, esbatê-lo numa profusão de delicadas associações de imagens. Comparada à atitude dos Ocidentais que, deliberadamente, decidiram que o local era sujo e que era mesmo preciso evitar fazer-lhe a mínima alusão em público, a nossa é infinitamente mais sábia pois, na verdade, penetrámos aí, no âmago do requinte. Os inconvenientes, se é necessário encontrá-los a qualquer preço, seriam o afastamento, e o desconforto que daí advém quando somos obrigados a ir lá durante a noite, e por outro lado o risco de, no Inverno, nos constiparmos; se, todavia, para citar Saitō Ryokuō, “o requinte é coisa fria”, o facto de reinar nesses lugares um frio igual ao do ar livre, seria um prazer suplementar. Desagrada-me solenemente que, nas casas de banho de estilo ocidental dos hotéis, se tenha vindo a introduzir o calor do aquecimento central.» Defende os «jogos de sombras, pelo valor dos contrastes» (p.23), para esclarecer-nos, nas pp. 25-26: «Não é que tenhamos uma reserva *a priori* relativamente a tudo o que brilha, mas, a um brilho superficial e gelado, preferimos sempre os reflexos profundos, um pouco velados; seja nas pedras naturais seja nas matérias artificiais, esse brilho ligeiramente alterado que evoca irresistivelmente os efeitos do tempo. “Efeitos do tempo”, é o que de certo soa bem, mas, para dizer a verdade, é o brilho produzido pela sujidade das mãos. Os Chineses têm uma palavra para isso, “o lustro da mão”; os Japoneses dizem a “usura”: o contacto das mãos no decorrer de um longo uso, o roçar, sempre aplicado nos mesmos locais, produz com o tempo uma impregnação gordurosa; noutros termos, esse lustro é, pois, a sujidade das mãos.» O pequeno livro, entretanto, acaba de forma bastante

saturador, do próprio progresso Ocidental. Uma vez que surge a lâmpada desdobrada, ou seja, vem a coisa e a sua sombra, poderíamos julgar tratar-se de uma alusão a duas qualidades iluminantes: uma técnica e outra da ordem da própria imagem, portanto, vinda do interior. Assim se demonstraria a natureza explicitadora da imagem, resolvida numa ultrapassagem do dilema luz/sombra: aclara tudo aquilo que guardamos, e as imagens devolvem-nos esses traços, esses vestígios. Todavia, as imagens são entidades contaminadas pelo exterior e contagiadas na sua, diríamos, nevrálgia interna.

Sendo uma imagem que recai sobre o interior, parece então, como atrás dissemos, que regressamos ao pequeno mundo: o da Casa. Mas eis que agora existe uma circunscrição: as figuras concentram o seu olhar sobre a mesa, o que fecha a cena, confere-lhe limites, aliás, semelhantes aos que os contornos das figuras encetam.

Nas grandes narrativas do ocidente, existe uma espécie de teoria da visibilidade dos actos, instância prescritiva do positivo e assinalável histórica, social e politicamente. Se a estas narrativas contrapusermos a dinâmica sexual, e formos beber a Emmanuel Levinas, veremos que este entende que o «patético do amor consiste [...] numa dualidade insuperável dos seres: é uma relação com aquilo que se esquiva para sempre. [...] O feminino é, na existência, um acontecimento diferente do da transcendência espacial ou da expressão, que se dirigem para a luz; é uma fuga diante da luz. A maneira de existir do feminino é esconder-se, ou o pudor»³⁷⁵.

Ora, não estaremos, precisamente neste “esconder-se”, ou ainda relativamente ao “pudor”, a perpetuar uma fórmula, em repetição, da aquiescência dita feminina, a mesma advogada por Rousseau, como atrás manifestámos? Levinas declara «o fim do “poder de poder”»³⁷⁶ e será certamente por aqui que deveremos segui-lo. Ou seja, podemos

sugestiva: «[...] vou desligar a minha lâmpada eléctrica», lê-se na p. 77. Não resistimos, todavia, a deixar aqui plasmado o raciocínio que antecede este manifesto final: «Mas basta de recriminações, sou o primeiro a reconhecer que os benefícios da civilização contemporânea são incontáveis, e além disso os discursos não irão modificar nada; o Japão está irreversivelmente embrenhado nas vias da cultura ocidental, de tal forma que só lhe resta avançar valentemente, deixando pelo caminho aqueles que, como os velhos, são incapazes de prosseguir; contudo, na medida em que a nossa pele nunca mudará de cor, é preciso resolvermo-nos a suportar eternamente inconvenientes que somos os únicos a sofrer. Para finalizar, a minha intenção ao escrever isto era a de colocar a questão de saber se, em tal ou qual direcção, por exemplo nas letras ou nas artes, não subsistiria alguma maneira de compensar os estragos. Quanto a mim, gostaria de tentar fazer reviver, pelo menos no domínio da literatura, esse universo de sombra que estamos prestes a dissipar. Gostaria de alargar o beiral desse edifício que tem o nome de “literatura”, escurecer-lhe as paredes, mergulhar na sombra o que está demasiado visível e despojar-lhe o interior de qualquer ornamento supérfluo. Não pretendo que seja preciso fazer o mesmo a todas as casas. Mas creio que seria bom que ficasse, nem que fosse apenas uma, deste género. E para ver o que pode resultar daí, pois bem: vou desligar a minha lâmpada eléctrica.» (p. 77).

³⁷⁵ LEVINAS, Emmanuel — *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.53.

³⁷⁶ *Apud* BERNARDO, Fernanda — “Feminidade e Hospitalidade em Levinas – A difícil incondição do «Humano» hóspede/refém de outrem.” In MARCOS, Maria Lucília, CANTINHO, Maria João,

porventura conjecturar que o esforço de simetria da mulher relativamente ao homem, numa espécie de corrida de fundo em que o segundo claramente leva a sua vantagem, mais não será do que um desejo de poder igualmente reprovável? Acontece que Levinas atribui «à mulher traços manifestamente androcêntricos: “fada do lar”, recolhimento, clandestinidade e domesticidade apolítica, “sem linguagem”, doçura, graça, fragilidade, pudor, sem vergonha, nudez lasciva, obscena, virgem, “cabeça tonta”, etc. etc...»³⁷⁷. Como segui-lo neste seu falocentrismo? Sobretudo, o ser «sem linguagem», localização precisa de uma verdadeira condescendência masculina.

Trata-se de pensar a interioridade. Sim, porque a “exterioridade” estará adquirida nos actos viris da máscula aparência. E a *casa*? Como quer crer Pierre Bourdieu, «o trabalho da mulher, destinada a afadigar-se em casa “como a mosca no leite, sem que nada surja do exterior”, está condenado a permanecer invisível, e continua a aplicar-se num contexto que parece radicalmente mudado, como o demonstra também o facto das mulheres estarem ainda, com muita frequência, privadas do título hierárquico que corresponde à sua função real»³⁷⁸. Será efectivamente uma «mosca no leite, sem que nada surja do exterior»?

E esse interior: não deverá ser preservado? Parece-nos que a história sintomaticamente seguiu o rastro dos acontecimentos ditos “exteriores”, das atitudes arrasadoras, das guerras sintomáticas, dos territórios conquistados: em suma, a história do *cadáver neutro*. Senhores do corpo todo, efectivo, os homens emprestam o seu próprio corpo em sacrifício, e diluem-se numa abstracção, mas fazem corpo uns com os outros: uma espécie de irmandade. Não será despiciente, então, pensar nas sororidades femininas como formas de gerar solidariedades contemporâneas, em torno de uma perplexidade contudo: o corpo das mulheres é excessivamente singular. Efectivamente, como Adrienne Rich alerta, «para muitas mulheres que eu conheci, a necessidade de começar com o corpo da mulher – o nosso próprio corpo – foi vista [...] como a localização do território do qual se possa falar com autoridade *como* mulher. Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o»³⁷⁹. Acrescentaríamos: não transcendendo a casa, mas sim reclamando-a.

BARCELOS, Paulo — *Emmanuel Levinas entre Reconhecimento e Hospitalidade*. Lisboa: Edições 70, 2001, p.163.

³⁷⁷ BERNARDO, Fernanda, BENSUSSAN, Gérard — *Os Equívocos da Ética. Les Équivoques de l'Éthique. A propósito dos. A propôs des Carnets de Captivité de Levinas*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013, p.169.

³⁷⁸ BOURDIEU, Pierre — *A Dominação Masculina*. Lisboa: Relógio D' Água, 2013, p.78.

³⁷⁹ RICH, Adrienne — “Notas para uma política da Localização (1984)”. In MACEDO, Ana Gabriela — *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002, p.17.

E aqui trata-se de recuperar Levinas. Para este filósofo a

interioridade do recolhimento é uma solidão num mundo já humano. O recolhimento refere-se a um acolhimento. [...] Para que a intimidade do recolhimento possa produzir-se na ecuménia do ser é preciso que a presença de Outrem não se revele apenas no rosto, que desvenda a sua própria imagem plástica, mas que se revele, simultaneamente com essa presença na sua retirada e na sua ausência. Esta simultaneidade não é uma construção abstracta da dialéctica, mas a própria essência da discrição. E o Outro, cuja presença é discretamente uma ausência e a partir da qual se realiza o acolhimento hospitaleiro por excelência que descreve o campo da intimidade, é a Mulher. A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da Casa e da habitação.³⁸⁰

E que Casa é esta?

A familiaridade é uma realização, uma *en-ergia* da separação. A partir dela, a separação constitui-se como morada e habitação. Existir significa a partir daí morar. Morar não é precisamente o simples facto da realidade anónima de um ser lançado na existência como uma pedra que se atira para trás de si. É um recolhimento, uma vinda a si, uma retirada para sua casa como para uma terra de asilo, que responde a uma hospitalidade, a uma expectativa, a um acolhimento humano, em que a linguagem que se cala continua a ser uma possibilidade essencial. As idas e vindas silenciosas do ser feminino, que faz ecoar com os seus passos as espessuras secretas do ser, não constituem o turvo mistério da presença animal e felina, cuja estranha ambiguidade Baudelaire se compraz em evocar. A separação que se concretiza através da intimidade da morada delinea novas relações com os elementos.³⁸¹

Assim, para Levinas, a casa não está no mundo, mas é sim o mundo que será a partir da casa: da interioridade. Como o próprio nos diz: «o nascimento latente do mundo dá-se a partir da morada»³⁸². E esta, como vimos, marca-se pelo ser feminino.

³⁸⁰ LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008, pp.147 e 148.

³⁸¹ LEVINAS, Emmanuel — *Op. cit.*, p. 148.

³⁸² *Ibidem*, p.149.

Portanto, a casa, “terra de asilo”, é especificamente habitada pelo feminino. Desta forma, o interior, a casa especificamente, já não seria investida de um déficit referencial, mas erigir-se-ia numa espécie de referente absoluto e primeiro. Algo que pré-existe como condição do próprio exterior. Atentemos nas palavras de Levinas:

Outrem que acolhe na intimidade não é o *vós* do rosto que se revela numa dimensão de altura – mas precisamente o *tu* da familiaridade: linguagem sem ensino, silenciosa, entendimento sem palavras, expressão no segredo. O eu-tu em que Buber descobre a categoria da relação inter-humana não é a relação com o interlocutor, mas com a alteridade feminina. Esta alteridade situa-se num plano diferente da linguagem e não representa de modo algum uma linguagem truncada, balbuciante, ainda elementar. Muito pelo contrário, a discricção desta presença inclui todas as possibilidades da relação transcendente com outrem. Só se compreende e exerce a sua função de interiorização tendo como pano de fundo a plena personalidade humana mas que, na mulher, pode precisamente reservar-se para abrir a dimensão da interioridade. E esse é uma possibilidade nova e irreduzível, um desfalecimento delicioso no ser e fonte de doçura em si.³⁸³

Portanto, a linguagem permitida pela mulher inaugura a própria interioridade, num lance de onde será necessário retirar todas as consequências subjectivas. Ou seja, este «silêncio que fazendo a *épokhê* de uma certa linguagem, do mesmo modo que a casa também a fez do mundo, mais não diz que a incondicionalidade do acolhimento do “rosto feminino” que, no dizer de Levinas, é o “acolhimento hospitaleiro por excelência”, o “acolhedor por excelência” ou o “acolhedor em si”»³⁸⁴. O acolhimento é dado «antes mesmo de ele ser – posto ou suposto – um sujeito: um sujeito identificável, um sujeito de direito ou um sujeito político. Um cidadão, dir-se-á, porque, na sua posição ética, o “eu singular” é, para Levinas, “distinto do cidadão e do indivíduo”»³⁸⁵.

Fernanda Bernardo interroga-se, passando por Derrida, relativamente a «que silêncio é condição da hospitalidade incondicional?»³⁸⁶ Para, num outro fôlego, nos remeter para a clivagem encetada por Levinas entre o *Dizer* e o *Dito*: «o *Dizer* do *Dito* a cada instante, e na cadência do instante, justamente, interrompendo, fissilizando,

³⁸³ *Ibid.*, p.148.

³⁸⁴ *Apud* BERNARDO, Fernanda — Art. cit., pp.175 e 176.

³⁸⁵ *Ibidem*, p.176.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.178.

abissalizando e desdizendo o *Dito?*»³⁸⁷ Conduz-nos, enfim, a uma evidência benfazeja: «o silêncio da linguagem do feminino mais não é, mais não traduz que o *absoluto* da relação “ética” ao outro e *ipso facto* a incondicionalidade da hospitalidade “ética” - como a própria “hospitalidade ética”: uma hospitalidade que acolhe sem perguntas e que *é de todo* intraduzível no corpo das leis sociais e político-jurídicas da hospitalidade (imigração, asilo, etc.), de quem no entanto é uma sentinela sem sono a quem, *a cada instante*, lembra a insuficiência, se não mesmo a iniquidade, e para cuja perfectibilidade e crescente justiça apela»³⁸⁸.

Aparece, assim, o feminino como uma espécie de vigília silenciosa, num raiar da palavra a *dizer*, mais do que *dita*: um fazer(-se) continuado. Como dirá Luce Irigaray, se continuarmos a falar a mesma linguagem, iremos reproduzir a mesma história.³⁸⁹ Efectivamente, não será de considerar um pouco *louco* todo o trabalho de desqualificação da mulher por parte do homem? Donde, como sublinha ainda Irigaray, «pour que la femme advienne là où elle jouit comme femme, un long detour par l’analyse des divers systèmes d’oppression qui s’exercent sur elle est certes nécessaire».³⁹⁰ Vale a pena relembrar agora Michel Serres, com a sua *Hominescência*, que transcrevemos pela segunda vez:

Poderia, finalmente e talvez sobretudo, manter alguma confiança na sensibilidade, na razão, no juízo, na própria virtude destes filósofos, antigos e modernos, de Platão a São Paulo e a Santo Agostinho, de Rousseau e Kant e Shopenhauer que, todos e a uma só voz, pretendem que as mulheres e suas companheiras, evidentemente suas iguais, se reduzam, em conjunto, a animais inferiores? Como puderam desprezar a este ponto a única amenidade real da existência, uma coragem e uma resistência sempre superior à dos machos, a doçura do seu sono, a reciprocidade das carícias, a mãe dos seus filhos, aquela que, entre os lençóis, acolhe os recém-nascidos, os doentes e os agonizantes? Quando excluem metade dela, como continuar a escutar os seus discursos arrogantes sobre a humanidade? Este disparate lança-os pesadamente para fora do pensamento. Que sabiam eles do amor proclamado bem alto da bela palavra filosofia?³⁹¹

³⁸⁷ *Ibid.*, p.182.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.183.

³⁸⁹ Cf. IRIGARAY, Luce Irigaray — *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977, p. 205.

³⁹⁰ IRIGARAY, Luce — *Op. cit.*, p. 30.

³⁹¹ SERRES, Michel — *Hominescência*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 289.

Filosofia decompõe-se em amor à sabedoria; no entanto, o amor tem sido o grande esquecido desta aventura que é ser homem e que é ser mulher, sem dúvida a grande diferença fundadora e intrigante da própria humanidade, geradora de novas diferenças. «Sem razão suficiente, sem palavras nem conceito, o amor vagueia entregue às suas margens inquietas e obscuras, ainda que outros discursos, da literatura e psicanálise à teologia, se candidatem a libertá-lo da afasia sem grande sucesso. Amor da sabedoria, a filosofia sacrificou o amor ao saber. Renunciando à *amancia* insatisfeita pela posse metafísica do ente, abriu caminho à dominação científica do mundo, apagando de vez a sua origem erótica: *Philo sophia*»³⁹², alerta Maria Helena Varela. Origem erótica que não temos dúvida em associar ao par homem/mulher como causador das grandes perplexidades iniciais; no dizer de Levinas, o «patético do amor consiste [...] numa dualidade insuperável dos seres [...]»³⁹³, como já se registou.

Falar da mulher e das mulheres não poderá significar apenas a desocultação dum feminino excluído e recalcado na nossa cultura ocidental, nem mesmo significar um desprezo do masculino, numa tentativa de substituir um pelo outro, o que vai levar ao mesmo. Deveremos, sim, pensar num devir feminino da filosofia, da cultura, da sociedade, da lei, etc., etc... E pensar ainda, a partir de Levinas, que será necessário contrariar um mundo ontologicamente indiferenciado; porque a humanidade se faz por referência a uma morada e esta, sintomaticamente, relaciona-se com o feminino. Pelo que urge continuar a pensar, com espessura, as noções de *casa* e de *interioridade*, não como correlatos amorfos da *Ágora* e do exterior, mas como temas irreduzíveis.

Recuperando, neste momento, o vaticínio de Kant, para quem às mulheres não caberia falarem, uma vez que não lhes caberia igualmente fazerem a guerra; perguntamo-nos: será preciso fazer a guerra para poder falar? Por nós, sinceramente, seria sem dúvida preferível a paz.

Julgamos poder pensar-se que o ser de que Levinas tão veementemente se afasta significa uma herança essencialmente masculina. A tradição torna as mulheres estrangeiras por excelência, pese embora as linhagens que o feminismo tenta reiteradamente desentranhar, e está bem. Convenhamos: apesar do século XIX, com especial ênfase, ter confundido as mulheres com a domesticidade, elas não têm uma casa

³⁹² VARELA, Maria Helena — *Mulheres, Metáforas e Mestiçagens*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011, p.33.

³⁹³ LEVINAS, Emmanuel — *Ética e Infinito*, p.53.

na linguagem. Não têm casa a onde regressar: o seu tempo é este, bem como o que virá. Se estar no mundo é, para além do *dasein* heideggeriano, filósofo que Levinas admirou, mas não amou, também a evasão que dele se presta, nomeadamente pela arqui-originaridade, bem como pelos livros em que penetramos; então, manifestamente, as mulheres, enquanto exteriores ao ser, são também elas estrangeiras por excelência, assumindo com propriedade a condição de reféns numa eleição que Levinas reclama para o sujeito ético que se afasta do ser.

Lembre-mos, agora, do que diz Rousseau, e que antes deixámos expresso, a propósito dos homens fortes e livres e, por outro lado, da fraqueza e da escravatura, ou seja, de que aqueles serão excelentes, e que as outras nunca produziram senão malvados; cruzemo-las com o seu testamento generalista que distingue os homens das mulheres, em *Emílio*, associando aqueles à força e as outras à fraqueza, ao que deixa obedecer; rapidamente surge uma imagem-motora muito clara. Recuperemos as palavras de Rousseau: «Na união dos sexos cada um concorre igualmente para o objecto comum mas não da mesma maneira. (...) Um deve ser forte o outro passivo e fraco: é preciso, necessariamente, que um vigie e tenha poder, sendo suficiente que o outro ofereça pouca resistência. Estabelecido este princípio, deduz-se que a mulher é feita especialmente para agradar ao homem»³⁹⁴. Temos aqui o princípio do protótipo de cidadão, soberano e autónomo, masculino.

Soberania e autonomia que Emmanuel Levinas corajosamente combate no âmbito da existência, afirmando sem hesitações que a liberdade humana difere do ser, em jeito de evasão, de libertação e de resistência: uma inquietude. «A ética levinasiana é também, lembremo-lo, uma ética da meteoricidade do instante»³⁹⁵. Ouçamos Levinas a propósito deste instante:

que o vazio do espaço esteja preenchido por um ar invisível – oculto à percepção, a não ser na carícia do vento ou na ameaça da tempestade -, não percebido, mas que me penetra até às dobras da minha interioridade – que esta invisibilidade ou este vazio sejam respiráveis ou - que esta invisibilidade, não indiferente, me obceque antes de qualquer tematização, que a simples *ambiência* se imponha como *atmosfera* à qual o sujeito se entrega e se expõe até às entranhas, sem intenções nem visadas -, que o sujeito possa ser pulmão

³⁹⁴ ROUSSEAU, J.J. — “Émile ou de l’éducation”. In *Oeuvres Complètes*. Tomo IV, p.693. *Apud* HENRIQUES, Fernanda — *Op. cit.*, pp. 188-189.

³⁹⁵ BERNARDO, Fernanda & BENSUSSAN, Gérard — *Op. cit.*, p.47.

no fundo da sua substância -, isto significa uma subjectividade que sofre e se oferece antes de estabelecer-se no ser – passividade, um completo *suportar*.

396

Passividade do sujeito que aponta para uma vulnerabilidade constitutiva; um novo conceito de passividade, mais radical que a de um efeito causal³⁹⁷. O filósofo ainda se interrogará se colocar em questão a liberdade entendida como origem e presente, procurar a subjectividade na passividade radical, não será destinar-se à fatalidade ou à determinação, que significariam a abolição do sujeito³⁹⁸. Sim, responderá, se a alternativa livre/não livre for última e se a subjectividade consistir numa aproximação à origem³⁹⁹. Mas Levinas considera que a «humanidade no ser histórico e objectivo, a própria abertura ao subjectivo, do psiquismo humano, na sua original vigilância ou acalmia, é o ser que se desfaz da sua condição de ser: o des-inter-*es*se»⁴⁰⁰. Aqui o sujeito é sinónimo de singularidade como abertura e resposta, ou seja, responsabilidade: a abertura ao Outro é “pneumatismo”, já que a respiração é por excelência um acesso à exterioridade. Ao invés de um eu sobre si mesmo, fechado e criador de si e do mundo, Levinas propõe um eu passivo, inverso da essência, e em que a responsabilidade não tem origem determinada. A passividade absoluta, por sua vez, relaciona-se ao Bem, diferente de uma relação mediada pela liberdade, estando na realidade aquém da liberdade. Esta medida em nada deverá confundir-se com uma fatalidade, como atrás se mencionou, antes participando de uma eleição, em que a não-violência se recorta. Em lugar de um eu bastando-se a si próprio, Levinas propõe um eu responsável com sentido ético profundo, uma vez que irrompe na proximidade inter-humana. Donde a “extra-vagância” da ética levinasiana diferentemente que ser: longe de ser apolítica ou despolitizante, ela implica uma hiperpolítica⁴⁰¹.

Convém agora referir que, para o nosso filósofo, a inter-humanidade em modo de composição do social implica a «sexualidade como origem»⁴⁰², donde o erótico se afirma «fonte do tempo humano»⁴⁰³. O que obriga a confrontar as filosofias do corpo (próprio)

³⁹⁶ LEVINAS, Emmanuel — *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.191.

³⁹⁷ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Humanisme de L’Autre Homme*. Paris: Fata Morgana, 1972, p.80.

³⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 81.

³⁹⁹ Cf. *Ibid.*, p.81.

⁴⁰⁰ LEVINAS, Emmanuel — *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, p. 83.

⁴⁰¹ Cf. BERNARDO, Fernanda & BENSUSSAN, Gérard — *Op. cit.*, p.29.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 55.

⁴⁰³ *Ibid.*, p.59.

e, com elas, a autonomia e soberania do sujeito. Tal perspectiva aviva a imperiosa existência de mulheres e homens: a sua co-presença originária. Pelo que podemos endereçar agora uma séria desconstrução ao espaço público republicano tal como nos foi legado pela revolução de 1789 e percorreu o século XIX: extremamente sexualizado, mas em que os homens, e alguns, como vimos, submetem legal e existencialmente as mulheres. Segundo Joan B. Landes, a «República foi construída contra as mulheres, e não apenas sem elas»⁴⁰⁴. Face a tal concepção societal, as mulheres erigiram-se em sujeito reverso e objectaram, nos finais do século XIX, a situação agravada em que haveriam de ser colocadas. Como se existisse consciência deste sexo que constrói socialmente, mas fosse efectivamente necessário submeter a parte que ostensivamente fragilizava o sujeito republicano; daí a soberania exausta do eu burguês, contra a qual Levinas particularmente dirige as suas cogitações profundas.

«Abordar Outrem é pôr em questão a minha liberdade [...]»⁴⁰⁵, diz-nos Levinas, num des-interessamento abissal. Tal des-interessamento enforma uma “liberdade finita”, à qual um “sim” incondicionado dá o mote: palavra mais antiga do que qualquer espontaneidade ingénua. «Noção de liberdade finita? Sem dúvida que a ideia de uma responsabilidade anterior à liberdade – compossibilidade da liberdade e do *outro*, tal como ela se mostra na responsabilidade por outrem – permite conferir um sentido irreduzível a esta noção, sem prejudicar a dignidade da liberdade pensada desta forma na finitude»⁴⁰⁶.

Propõe-se uma “liberdade finita” em lugar de uma liberdade que nasce com o sujeito. Este vem ao mundo sempre tarde, sendo por excelência criatura. Esta chegada ao mundo depois do próprio mundo estar criado pressupõe, então, uma arqui-originariedade da responsabilidade que, ao invés de nascer com o sujeito, o escolhe derradeiramente. Aqui radica o carácter de eleição que deverá tornar-se, ele próprio, civilização. A eleição é desinteresse constitutivo e transporta (a)o Bem, na exacta medida em que o Bem não se escolhe, antes investe.⁴⁰⁷

O facto de a sociedade resultar do erótico, e deste pressupor uma relação dual, significa que os homens nunca estiveram completamente a sós, e sabiam-no, com especial

⁴⁰⁴ LANDES, Joan B. — *Women and the public sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, p. 171.

⁴⁰⁵ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito. Ensaio sobre a Exterioridade*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.301.

⁴⁰⁶ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *De outro modo que ser ou para lá da essência*. *Op. cit.*, p.140.

⁴⁰⁷ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Humanisme de L'Autre Homme*. *Op. cit.*, pp.85-86.

acutilância para a moral burguesa do século XIX, fortemente resultante da revolução de 1789. Acontece que estabeleceram uma espécie de parede de vidro com as mulheres: masculino é soberano e feminino é vulnerabilidade. Afinal, como alerta Levinas, vulnerável é o sujeito, mesmo, decidindo-se numa interioridade que se conforma enquanto morada.

Figura



P2

Lourdes Castro – *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo*, Rue des St. Péres, Paris; 1964; Contorno, mesa com objectos, cadeira.

Disponível em <http://arteref.com/tag/biografia-lourdes-castro/>. Acedido a 6 de Agosto de 2018.

4.1. O Mesmo [espaço]: antes o mínimo

Cristina Campo distingue o grande do pequeno e insiste numa disparidade não reduzida à escala, relacionada com uma espécie de abismo intersticial: o grande pode ser sempre maior, mas o pequeno, o ínfimo, atravessa como um estilete o coração e “circunscreve” alagamentos nos sentidos. As suas palavras exactas são as seguintes:

Infinitamente mais delicada e tremenda é a presença do imenso no pequeno e não a dilatação do pequeno no imenso. [...] Mas só a verdade é maior que o real, e no entanto o real faz tremer quando se mostra: tão pequeno, tão tangível, tão corruptível. Contudo, é o único invólucro concedido à visão.⁴⁰⁸

Se analisarmos conscientemente o rastro histórico do Mesmo, concluiremos inevitavelmente pelo ângulo do sempre maior: o que nos remete para o ponto de vista preponderante do Grande – adulto; neste destaca-se o Neutro – masculino; do masculino recorta-se a Expansão – guerra. Daqui avulta uma trilogia operativa aparentemente inesgotável: Grande-Neutro-Expansão, submetidos à sombra do Mesmo. O Mesmo torna-se, portanto, um sintoma do adulto, do masculino, da guerra, na medida da trilogia operativa do Grande-Neutro-Expansão. De tal súpula avultam consequências perplexas que tornaram o mundo numa colónia de férias, numa instância balnear ou num parque zoológico⁴⁰⁹, onde a experiência se aviltou, sem para ela restarem as palavras na medida certa. A figura do narrador, que Walter Benjamin tão bem descreve no seu tom mesclado de recordação e de despedida, rarefaz, e a cotação da experiência baixou⁴¹⁰. Os eixos

⁴⁰⁸ CAMPO, Cristina — *Os Imperdoáveis*. *Op. cit.*, p.55.

⁴⁰⁹ Cf. BERGER, John — *Sobre o olhar*. *Op. cit.*, concretamente, a reflexão que dedica a “Porque olhar os animais? Para Gilles Aillaud”, entre as pp. 13-32. Transcrevemos a forma como termina: «O zoológico só pode decepcionar. O objetivo público dos zoológicos é oferecer aos visitantes a oportunidade de olhar animais. Mas em parte alguma num zoológico o visitante pode encontrar o olhar de um animal. Quando muito, o olhar do animal bruxuleia brevemente e segue adiante. Eles olham de soslaio. Olham cegamente para além de nós. Escaneiam tudo mecanicamente. Foram imunizados contra o encontro, porque nada mais pode ocupar um lugar central na sua atenção. Nisso reside a última consequência de sua marginalização. Esse olhar entre animal e homem, que pode ter tido um papel crucial no desenvolvimento da sociedade humana, e com o qual, seja como for, todos os homens sempre conviveram até menos de um século atrás, foi extinto. Olhando cada animal, o visitante desacompanhado do zoológico está sozinho. Quanto às multidões, elas pertencem a uma espécie que finalmente foi isolada. Essa perda histórica para a qual muitos zoológicos são um monumento, agora é irredimível para a cultura do capitalismo.»

⁴¹⁰ Cf. BENJAMIN, Walter — *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, pp. 28-40. Os raciocínios de Benjamin são lapidares, ou seja: depois de deixar bem claro que as pessoas não regressavam dos campos de batalha mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável, daí a sua mudez; Benjamin lamenta realmente o declínio da figura do narrador, relacionando-o com o

marcados, e marcantes, da Casa, que a psicanálise distingue e para os quais estabelece simbolismos: exterior – máscara ou aparência do “homem”; telhado – cabeça e o espírito, o controlador da consciência; andares inferiores – nível do inconsciente e dos instintos; cozinha – local das transmutações alquímicas, ou transformações psíquicas, isto é, uma fase da evolução interior⁴¹¹; parecem fora precisamente dos eixos, como para Hamlet estava o tempo. Daquela Casa restou o salão, metáfora das solidões burguesas tal como o quis Walter Benjamin:

O interior «representa o universo para o homem privado. Naquele, reúne este o longe e o passado. O seu salão é um camarote no teatro do Mundo».⁴¹²

Por “teatro do Mundo” entendamo-lo como Imagem, na senda de Martin Heidegger; afinal, sobre o/a qual discorremos em *O Pequeno Mundo*, na companhia essencial de Jorge Molder com a sua auto-representação. Assim, parece-nos passível formular uma ilacção: o homem converte-se em espectáculo para Si próprio; extrapolando, na medida em que explicitámos tal obra de arte como estabilizadora de uma personagem ficcional masculina – converte-se no Mesmo, tornado auto-contemplativo. No entanto, e apesar de *O Pequeno Mundo* poder ser considerado o da casa, o do interior, assumindo então a aparência de uma protecção ontológica, como discorremos, e liminarmente entretecido com os fixados sintomas da época, decalca-se uma exposição total do Mesmo, em face de uma abertura letal: o “interior” de Benjamin está decisivamente rasgado. O salão, que sabemos bem ser uma especificidade europeia, projecta na tela cinemática o Grande Exterior; no entanto, pese embora crer-se omnividente, o Mesmo, ao fugir para dentro de Si, encontra um “estranho”, que é também

definimento da experiência. Assim, e na p.31, escreve: «[...] mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. Se, no entanto, “dar conselhos” começa hoje a soar-nos como coisa antiquada, isso deve-se ao facto de a comunicação da experiência ser cada vez menor.» Mais à frente, na p. 34, reconhece que «cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas.»

⁴¹¹ Cf. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain — *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994, p.166.

⁴¹² *Apud* SLOTERDIJK, Peter — *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008, p.34. Para uma outra visão devastada de tal interior, cf. BERGER, John — *Bolsões de resistência*. *Op. cit.*, p.178: «A cultura em que vivemos é talvez a mais claustrofóbica que jamais existiu; na cultura da globalização, como no inferno de Bosch, não há lampejo de uma *outra parte* ou um *outro modo*. O que foi dado é uma prisão. E diante de tal reducionismo, a inteligência humana é reduzida à cobiça.» De resto, podemos elencar algumas das fantasmagorias do século XIX, tal como delas dá conta João Barrento: progresso, utopias políticas, fetichismo da mercadoria, moda, cortejo infernal dos tipos urbanos e interior burguês, deste dando-se conta aqui através de Walter Benjamin. Cf. BARRENTO, João — *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. *Op. cit.*, p. 16.

o Neutro. Como justamente observa Hannah Arendt, «[...] a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos.»⁴¹³

O movimento por excelência do Mesmo, diluído no Neutro, é a Expansão. Leiamos a propósito de tal movimento as alongadas palavras de Emmanuel Levinas:

A identificação do Mesmo no Eu não se produz como uma monótona tautologia: «Eu sou Eu». A originalidade da identificação, irredutível ao formalismo de A é A, escaparia assim à atenção. Há que fixá-la não reflectindo sobre a abstracta representação de si por si: é preciso partir da relação concreta entre um eu e um mundo. Este, estranho e hostil, deveria, em boa lógica, alterar o eu. Ora a verdadeira e original relação entre eles, e onde o eu se revela precisamente como o Mesmo por excelência, produz-se como *permanência* no mundo. A *maneira* do Eu contra o «outro» do mundo consiste em *permanecer*, em *identificar-se* existindo aí *em sua casa*. O Eu, num mundo, à primeira vista, outro, é no entanto autóctone. É o próprio reviramento dessa alteração; encontra no mundo um lugar e uma casa. Habitar é a própria maneira de *se manter*; não como a famosa serpente que se agarra mordendo a sua cauda, mas como o corpo que, na terra, exterior a ele, *se aguenta e pode*. O «em sua casa» não é um continente, mas um lugar onde *eu posso*, onde, dependente de uma realidade outra, sou, apesar dessa dependência, ou graças a ela, livre. Basta andar, *fazer* para apoderar-se seja do que for, para apanhar. Tudo, num certo sentido, está no lugar, tudo está à minha disposição no fim de contas, mesmo os astros, por pouco que eu faça contas, que eu pense nos outros intermediários ou nos meios. O lugar, o ambiente, oferece meios. Tudo está ao alcance, tudo me pertence; tudo é de antemão apanhado com a tomada original do lugar, tudo está compreendido. A possibilidade de possuir, isto é, de suspender a própria alteridade daquilo que só é outro à primeira vista e outro em relação a mim – é a *maneira* do Mesmo.⁴¹⁴

A posse, portanto, comanda a Expansão e transforma, paulatinamente, o mundo em Imagem, instância última da transparência e estância/estádio actual da própria

⁴¹³ ARENDT, Hannah — *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p. 317. É ainda sintomático que nos diga o que se segue, na p. 313: «Os homens vivem agora num todo global e contínuo, no qual a noção de distância, inerente à mais perfeita contiguidade de dois pontos, cedeu perante a furiosa arremetida da velocidade. A velocidade conquistou o espaço.»

⁴¹⁴ LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito. Ensaio sobre a Exterioridade*, pp. 23-24.

globalização que, como muito bem o coloca Peter Sloterdijk, não se tratando de um acontecimento peculiar iniciado no século XX, antes remonta ao que se considera ser amiúde a aventura das Descobertas Marítimas, portanto, ao “longínquo” século XV⁴¹⁵. Sintomaticamente coincidentes, essas Descobertas, com o Renascimento, bem como com a própria prática anatómica enquanto gradiente da Medicina. Pelo que o mecanismo operativo do Grande-Neutro-Expansão assume uma tripla assunção: é ponto de vista primordial, é estranheza essencial e é musculatura. O jogo da seriedade do/s adulto/s é masculino e musculado, como se costuma adjectivar para tudo quanto recorra à força. Uma força ampliativa e recrudescente, cujo correlato é um «espaço externalizado, neutralizado, homogeneizado, [em que ressalta] o princípio da primazia do lá-fora»⁴¹⁶. Desta forma, o Mesmo, dominado pelo Grande-Neutro-Expansão, é o grande viajante por excelência: distende diante de Si o mapa-mundo desde um ponto de vista amorfo, já que, como discorremos em *O Pequeno Mundo*, verifica-se uma equivalência lisa da visão,

⁴¹⁵ Cf. SLOTERDIJK, Peter — *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização. Op.cit.* É a tese central desta obra, que aliás se inscreve nas grandes narrativas. Ouçamos parte da sua justificação em defesa de tão intempestiva “empresa”: «O ensaio que se segue é consagrado a uma empresa que não sabemos se devemos considerar intempestiva ou impossível. Na medida em que recapitula a globalização terrestre da história, propõe-se dar os traços gerais de uma teoria do presente pelos meios de uma grande narrativa inspirada na filosofia. Quem achar esta pretensão estranha poderá considerar que, embora, é certo, seja provocatório reivindicá-la, também seria derrotismo intelectual ignorá-la. Desde sempre, o pensamento filosófico pretende dizer o que somos e o que temos a fazer; e, desde há uns bons duzentos anos, incluem-se nisso as informações sobre a forma como havemos de nos situar na “história”. Até agora, a intrusão do tempo no pensamento filosófico da antiga Europa impôs apenas uma revisão parcial dos patrimónios tradicionais. Mas agora que parece ultrapassada a era do endeuamento unilateral do tempo, o espaço vivido reclama também os seus direitos. No fim de contas, já Kant, no seu tempo, estava ciente de que a própria razão tinha como modelo a orientação no espaço. Quem seguir esta indicação suficientemente longe deverá logicamente chegar a uma concepção alterada da tarefa da actividade filosófica: a filosofia é o seu lugar apreendido em pensamentos. Nos momentos em que sabe o que faz, ostenta os traços de uma análise da situação, em que muitas disciplinas têm a sua palavra a dizer. Para esclarecer uma situação, são necessárias grandes narrativas. Tal tentativa surge como intempestiva, em face do consenso intelectual hegemónico desde há uma geração, segundo o qual esse tipo de narrativas, as chamadas grandes narrativas, estaria definitivamente ultrapassado. Esta opinião não brota de maneira nenhuma do nada. Apoiar-se na plausível convicção de que as narrativas deste tipo conhecidas, embora quisessem construir o curso da “história” em traços gerais, continham inevitavelmente traços provincianos; de que, inçadas de preconceitos deterministas, introduziam de contrabando na marcha dos acontecimentos projecções de objectivos de escandalosa linearidade; de que, dado o seu eurocentrismo incorrigível, estavam mancomunadas com a exploração colonial do mundo; de que, professando aberta ou ocultamente uma história salvífica, contribuíram para a perpretação de extensos males profanos, e de que, por fim, se torna agora necessário pôr em prática um pensamento com uma configuração totalmente diferente – um discurso sobre as coisas históricas discreto, polivalente, não totalizador, mas, antes do mais, ciente da circunstancialidade das suas perspectivas. [...] o discurso corrente sobre o fim das grandes narrativas exorbita dos seus objectivos, visto não se contentar com rechaçar as simplificações inaceitáveis. Não desembocou ele, por sua vez, numa meta-grande narrativa? [...] A miséria das grandes narrativas de feitura tradicional não reside de maneira nenhuma em serem demasiado grandes, mas, sim, em não serem suficientemente grandes. O significado de “grande” está sujeito, certamente, a controvérsia. Para nós “suficientemente grande” quer dizer do pólo do desmedido.» Cf. Pp. 13-15. Quando Peter Sloterdijk se refere ao «desmedido» não estará a aludir ao abissal? Exactamente aquele que suporta o plano imanente à *arquitectura interior* a que demos forma anteriormente.

⁴¹⁶ SLOTERDIJK, Peter — *Op. cit.*, p.32.

permanecendo esta como que suspensa num ponto fora de cena e fora-de-si relativamente ao Mesmo.

Na mesma medida deste “espaço externalizado, neutralizado, homogeneizado”, vazio e vazado, errância do Mesmo, dá-se paralelamente forma a uma espécie de fome de Si que solicita «o regresso, a partir da exterioridade cósmica, à essência humana auto-reflexiva»⁴¹⁷. Todavia, ao mergulhar no Si, o Mesmo depara-se com a estranheza, no dizer de Benjamin, com a própria solidão do seu “camarote”. Diríamos que, mais uma vez com Peter Sloterdijk, e no reverso do espaço circum-navegado da Terra em que todos os pontos valem por igual, também os seres humanos reflectem espacialmente com base num sistema de localização constituído por pontos indiferentes relativos a uma representação arbitrariamente retalhável⁴¹⁸.

Virginia Woolf reclamava, como vincámos, um “quarto” a que a/s mulher/es pudesse/m chamar seu; trata-se de uma metáfora, claro, para um espaço de livre criação⁴¹⁹. Lembremo-nos: existe uma porta trancada em *O Pequeno Mundo*. Será a porta

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 33. Peter Sloterdijk faz reparar que tal movimento coube a Alexander von Humboldt. Ouçamo-lo no seu raciocínio: «Na geração anterior, Immanuel Kant caracterizara como o sentido do sublime a capacidade da alma humana de, a partir do desmedido, do mais exterior, do mais estranho, regressar a si própria – e o sublime para ele é a consciência humana da própria dignidade em resistência contra todas as tentativas de se render ao avassalador. Na medida em que o seu quadro do mundo consumou com edificante pormenor, nos salões letrados, o regresso dos extremos da natureza, das dimensões astrais e oceânicas, Humboldt propiciou aos seus contemporâneos uma última iniciação ao sublime cosmológico. A visão do mundo em grande tornou-se aqui emergência da vida estética. [...] Neste particular, Humboldt vai mais longe do que o seu colega rival Charles Darwin, que, da sua viagem à volta do mundo, entre 1831 e 1836 a bordo do *Beagle* [...], trouxe poucas imagens manifestamente sublimes, nomeadamente esta: “De todas as imagens que ficaram profundamente marcadas na minha memória, nenhuma supera pelo seu carácter sublime a das florestas primevas ainda não tocadas pela mão do homem, sejam elas as do Brasil, onde são predominantes as forças da vida, ou as da Terra do Fogo, onde prevalecem a morte e a dissolução. Ambas são templos cheios das variadas produções do Deus da Natureza – ninguém pode deter-se nestas solidões sem se comover e sem sentir que no homem existe algo mais do que a simples respiração do seu corpo.” Também Darwin sabe que um naturalista já não pode sobreviver apenas com uma estética do belo; no espírito de tempo, esta deve ser complementada com o sublime (do ponto de vista quantitativo e dinâmico): “Por fim, dos cenários naturais, as visões das grandiosas montanhas, embora certamente, em certo sentido, não belas, são muito memoráveis. Quando olhámos para baixo da crista mais elevada da Cordillera, o espírito, não perturbado por pequenos pormenores, sentia-se totalmente penetrado pelas estupendas dimensões das massas circundantes.»

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.35.

⁴¹⁹ Cf. WOOLF, Virginia — *Um Quarto que seja Seu*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1996, p. 13. É assaz sintomático que Maria Isabel Barreno termine o Prefácio do texto exemplar de Virginia Woolf da seguinte forma: «Virginia Woolf conseguiu evitar os alienantes sentimentos de ódio e medo, conseguiu o seu ideal de escrita íntegra, sem contestações. Mas o preço foi o desespero, a morte. A total impossibilidade de encontrar outras conclusões. Que a visão das mulheres sobre o mundo, originada pelas suas milenárias relações de servidão ou por qualquer misteriosa «natureza», encontre seus meios de registo colectivo, esse é, realmente, o objectivo a conseguir. Teremos que escavar nosso mundo com os cuidados de quem procura as ruínas de uma cidade lendária. Mas até lá quantas mortes, quantas heroínas tentando falar de desesperos ainda sem nome – ou apenas conhecidos por grosseiros rótulos psiquiátricos?» Tais palavras, e tom, são proferidas e proferido agora, agora no século XX; o que comprova o anátema sobre o feminino e o beneplácito masculino, como deles demos conta na primeira parte desta investigação.

que dá acesso ao Anjo da Casa? Recuperamos o que dissemos nesse momento, e com base no *recurso operativo* do duplo, em que se fixa a duplicidade da porta, do Mesmo (Figura) e da própria casa, parecendo então que se aponta para o dilema do objecto, do sujeito e do interior. Todavia, como se notou, dá-se a replicação exacta nos casos do Mesmo e da casa; para a porta, ao invés, coloca-se em paralelo uma entreaberta e uma outra rigorosamente trancada (F11). Será, repetimos, a porta a dar acesso ao Anjo da Casa? O Anjo que é essa Mulher solícita, compassiva, rigorosamente suave, sem desejos, que se transforma no fantasma opressor de todas as mulheres que querem escrever, que querem plasmar as suas verdades enquanto “corpo”, que pretendem cantar-se em voz própria.

Ou estará, para lá dessa porta, a própria alteridade masculina perdida: o Outro do Mesmo, uma Sombra nunca inquirida a que(m), com Paul Celan, chamámos o Homem Justo Desprovido de Ponteiros? Não se observou, pois, logo na análise de *O Pequeno Mundo*, que o Mesmo, ainda assim, não perdeu a sombra, o que se manifesta através de uma fotografia que o mostra a desenhar de forma extremamente concentrada (F8)? Seja o Anjo da Casa, seja uma Sombra, ou seja o Homem Justo Desprovido de Ponteiros, manifestações figuráveis do Outro, afigura-se-nos necessária a aliança entre o feminino e o masculino para que se consiga sair dos pântanos da História, que o mesmo é dizer, portanto, sair do século, da sua barbárie, escorando a esperança.

4.2. A Ferida [tempo]: a experiência pré-filosófica

Além do Anjo fixado por Virginia Woolf, são passíveis de identificar três outros ainda: o Anjo melancólico de Walter Benjamin⁴²⁰; o Anjo da teoria enunciado por Peter Sloterdijk; o Anjo das ligações aludido por Luce Irigaray. A partir de tal constelação, e sem propriamente respeitar uma ordem cronológica, mas sem dúvida aferindo a nossa indagação pelo tempo, julgamos possível delimitar uma espécie de angelologia fundamental. Firme-se desde já que, dentre os quatro, apenas um se manifesta na potência positiva do mensageiro – o de Irigaray; os restantes mantêm qualidades ou neurótico-históricas – Woolf; ou melancólicas – Benjamin; ou esquizoides – Sloterdijk. Ou seja, quase todos estão doentes, seja porque são aprisionados – Anjo da Casa; seja porque não conseguem voar – Anjo Melancólico; seja porque aparentemente permanecem mortos no pensamento – Anjo da Teoria.

Neste contexto, os Anjos tecem as malhas de um nódulo que agora nos interessa: casa-história-teoria. No caso da casa, mantém-se o pendor feminino da refém; no que respeita à história, a derrota e o fracasso do mundo; para o que concerne à teoria, um apagamento/afastamento da vida. Conjugando os três vectores, parece-nos relativamente razoável, ainda que respeitando a incomensurabilidade dos sistemas autorais, concluir pelo recalçamento do feminino, como se se tratasse de uma pegada que o tempo apagou. Assim, é como se o preço que os homens pagaram por recalcar as mulheres tenha sido o fracasso do mundo e o afastamento da vida; naturalmente, a nossa ilacção exige que a clarifiquemos com veemência.

O Anjo Melancólico de Walter Benjamin estava doente: vestia-se de uma felicidade algo masoquista para, impossibilitado de esvoaçar, olhar petrificado a derrota e o fracasso do mundo, afirma Peter Sloterdijk⁴²¹. Ouçamos, por ora, o próprio Benjamin:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem

⁴²⁰ É assim, “Anjo Melancólico”, que o nomeia Maria João Cantinho, não fosse ele, aliás, tutelado por Saturno, como Susan Sontag justamente deixa expresso no Prefácio a *Rua de Sentido Único*. Cf. CANTINHO, Maria João — *O Anjo Melancólico. Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus. 2002, p. 8.

⁴²¹ Cf. SLOTERDIJK, Peter — *Op. cit.*, p.189, nomeadamente a passagem concreta em que afirma: «Vistos no seu conjunto, os estudos de Benjamin testemunham a felicidade vingadora do melancólico que constitui um arquivo para provar que o mundo é um fracasso.»

os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval.⁴²²

Contextualizem-se as ideias deste pensador: são veiculadas em “Sobre o conceito da História” – 18 teses com adição de dois apêndices, onde se distinguem historicismo e materialismo dialéctico, com o primeiro a representar a história dos vencedores e o segundo a repor a devida justiça.⁴²³ Pergunta Benjamin: «Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós?»⁴²⁴ Ora, não será este “ar” envolvente aquele mesmo de que fala Emmanuel Levinas, invisível e que preenche o vazio do espaço?⁴²⁵ Todavia, há que distinguir o ar, ou sopro, do vendaval do progresso, como se a história devesse alastrar e não empurrar, sim, a história não poderá espetar-se como um agulhão na pessoa: Walter Benjamin sabe que o preço do progresso é o ocaso de múltiplas subjectividades. Algo que se relaciona tão bem à “corrida de archotes” da história monumental aludida por Friedrich Nietzsche, em que unicamente sobrevive o que é grande.⁴²⁶ E vemos aí o tempo cavalgar no seu curso desmedido, a tragar a vida e a tradição, a ansiar pelo recrudescimento, a lançar as suas línguas de fogo sobre o passado,

⁴²² BENJAMIN, Walter — *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp.13-14.

⁴²³ Cf. *Ibidem*, pp. 9-20.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁴²⁵ Cf. LEVINAS, Emmanuel — *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p.191. Transcrevemos de novo a passagem exacta em que dá conta deste fenómeno: «[...] que o vazio do espaço esteja preenchido por um ar invisível – oculto à percepção, a não ser na carícia do vento ou na ameaça da tempestade –, não percebido, mas que me penetra até às dobras da minha interioridade – que esta invisibilidade ou este vazio sejam respiráveis – que esta invisibilidade, não indiferente, me obceque antes de qualquer tematização, que a simples *ambiência* se imponha como *atmosfera* à qual o sujeito se entrega e se expõe até às entranhas, sem intenções nem visadas –, que o sujeito possa ser pulmão no fundo da sua substância –, isto significa uma subjectividade que sofre e se oferece antes de estabelecer-se no ser – passividade, um completo *suportar*.»

⁴²⁶ Cf. NIETZSCHE, Friedrich — *Da utilidade e inconvenientes da história para a vida*. Lisboa: Livrolândia, [1945?], p. 34.

sobre o presente e o futuro, afinal, como um operador num «tempo homogéneo e vazio»⁴²⁷, seguindo as mesmas ideias de Walter Benjamin.

O progresso é uma avalanche que não estanca, que não desacelera, que não contempla, que não se detém: tal é absolutamente perceptível nos discursos actuais acerca da necessidade de crescimento, essencialmente perpassada pela gíria da linguagem economicista. Padecemos, tal como Benjamin tão significativamente diagnosticou há cerca de cem anos, de uma doença do tempo imparável.⁴²⁸ O Anjo Melancólico, todavia, e apesar da lucidez do seu artífice, padece da contra-doença – o vendaval é de tal forma violento que ele não consegue esvoaçar e, por tal, fica privado da sua qualidade mais intrínseca: encetar as ligações e fluir.

Assim, os Anjos da Casa e Melancólico parecem-nos as duas faces de uma mesma moeda: o primeiro porque foi aprisionado pelo homem e o segundo porque é o próprio homem que se detém perante a catástrofe pelo Mesmo criada. Se o primeiro é a mulher solícita, compassiva, rigorosamente suave, sem desejos; já o segundo é como se fosse o homem doente, esvaído, impotente, fleumático, incapaz de salvar a mulher e, com tal, salvar-se a si igualmente e estabelecer uma redenção para o tempo.⁴²⁹ Trata-se, por tal, de um Inverno permanente e na floresta, cujas árvores se encontram perdidas e tristes, desloca-se uma escultura sem lugar definitivo, como qualquer outro anjo, fantasmática: não é o que nos diz Rui Chafes?⁴³⁰ O Inverno é a estação interior por excelência e, nela,

⁴²⁷ BENJAMIN, Walter — *Op. cit.*, p.17.

⁴²⁸ Cf. *Ibidem*. João Barrento, quem traduz, anota e comenta *O Anjo da História*, indica-nos, na p. 147, as circunstâncias do aparecimento de «Sobre o conceito da História»: «As teses «Sobre o conceito da História» são um dos mais acabados exemplos da dinâmica do pensamento de Walter Benjamin e do seu «fragmentarismo construtivo». [...] Referidas já em carta a Gretel Adorno, de 7 de Maio de 1940 [...] como contendo matéria que o ocupa desde o início dos anos 20 (reflectida também em textos como o «Fragmento teológico-político»), elas constituem um conjunto instável de reflexões que colocam problemas de vária ordem: de sequência dos fragmentos, de fixação textual e de datação.»

⁴²⁹ Cf. *Ibidem*. Nomeadamente a Tese II, quando Walter Benjamin escreve, entre as pp. 9 e 10: «Entre as mais notáveis características do espírito humano», diz Lotze, “conta-se ..., no meio de tantas formas particulares de egoísmo, a ausência generalizada de inveja de cada presente em relação ao seu futuro”. Esta reflexão leva a que a imagem de felicidade a que aspiramos esteja totalmente repassada do tempo que nos coube para o decurso da nossa própria existência. Uma felicidade que fosse capaz de despertar em nós inveja só existe no ar que respirámos, com pessoas com quem pudéssemos ter falado, com mulheres que se nos pudessem ter entregado. Por outras palavras: na ideia que fazemos da felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O mesmo se passa com a ideia de passado de que a história se apropriou. O passado traz consigo um *index* secreto que remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? As mulheres que cortejamos não têm irmãs que já não conheceram? A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve esse direito. E o materialista histórico sabe disso.»

⁴³⁰ Cf. CHAFES, Rui — *O Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.82. Concretamente, o texto «Sick Angel», datado do ano de 2001.

portanto, «um anjo permanece entre nós, carregando a pobreza como uma grande luz na profundidade do seu coração»⁴³¹. Esta “pobreza” tão necessária contrasta, claro, com o progresso avassalador, e letal, anteriormente fixado com sede em Walter Benjamin.

Contudo, e tal como antes imediatamente observámos quando nos detivemos no Mesmo [espaço], convém particularizar a estranheza deste interior no que concerne ao “homem” moderno, e agora mais uma vez dando a mão a Friedrich Nietzsche. Transmite-nos aquele que Peter Sloterdijk considera ser o segundo de dez assassinos que vêm ajustando contas com o fantasma do homem teórico paleoeuropeu desde os finais do século XVIII⁴³², a sua inegável desconfiança face ao precipitar do saber histórico que assola o “homem” na Modernidade ao acumular «quantidade fantástica de indigestos blocos de saber que, logo que se ofereça oportunidade, o molestam»⁴³³. Tais molestos, como esclarece, acabam por trair a sua característica mais íntima, em que a um interior não corresponde nenhum exterior, configurando-se, portanto, um exterior sem interior:

O saber, tomado desmedidamente sem necessidade, mesmo contra a necessidade, já não actua como causa transformadora, impelindo para fora, e encerra-se em certo e caótico mundo interior, que àquele homem moderno designa, com estranho orgulho, como o seu «íntimo» caraterístico.⁴³⁴

Fora encontramos o espaço circum-navegável; dentro «homens universais medrosamente escondidos»⁴³⁵, mais uma vez nas palavras de Nietzsche e apelando agora

⁴³¹ *Ibidem*, p.82.

⁴³² Cf. SLOTERDIJK, Peter — *Morte Aparente no Pensamento. Da filosofia e da ciência como prática*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, pp. 106-108. Se seguirmos Gilles Deleuze, na sua expressiva abordagem de Nietzsche, veremos que o filósofo do futuro será simultaneamente médico e artista, o que equivale a ser legislador: «é ao mesmo tempo o explorador dos velhos mundos, cumes e cavernas, e só cria à força de se lembrar de qualquer coisa que foi essencialmente esquecida». Tal «qualquer coisa» é, segundo Friedrich Nietzsche, e como recupera Deleuze, a «unidade do pensamento e da vida». No entanto, o que se observa é diferente: «Mas ao mesmo tempo que a filosofia degenera, o filósofo legislador cede o lugar ao filósofo submisso. Em vez de criticar valores estabelecidos, em vez de criador de novos valores e de novas avaliações, aparece o conservador dos valores admitidos. [...] O filósofo deixa de ser fisiólogo ou médico para se tornar metafísico; deixa de ser poeta, para se tornar “professor público”.» Cf. DELEUZE, Gilles — *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2007, pp. 17-19.

⁴³³ NIETZSCHE, Friedrich — *Op. cit.*, p.50.

⁴³⁴ *Ibidem*, p.50. Entretanto, Nietzsche considera a época moderna como aquela em que se acumula um excesso de história hostil que corresponde a uma crença na velhice da humanidade, o que será concomitante de uma ironia que recai sobre si e leva ao cinismo. Contrapõe a criança, instintiva, a esse interior caótico, em que se amontoa aquilo que o “homem” aprendeu, mas que já não actua para fora de si, sendo informação que não se torna vida. O correlato exterior, em face da expulsão dos instintos pela história, torna assim os “homens” quase em meras sombras e abstrações. Cf. pp. 57-59.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 60.

ao Anjo da Teoria, tal como dele dá conta Peter Sloterdijk.⁴³⁶ O Anjo da Teoria é o “homem metafísico” de alma noética separável. Se o Anjo Melancólico está petrificado perante o vendaval do progresso e enregelado num Inverno eterno, patinando na transparência do que poderia ter sido, mas sem poder bater as suas asas em direcção ao Agora redentor, observando aterrado o fracasso do mundo; eis que o Anjo da Teoria, para poder entrar no templo do Logos como quem se exila⁴³⁷, abdicou de tais asas, como que as cerzindo ao longo do corpo, anulando dessa forma uma natureza e, com ela, a inerente vida. O Anjo da Teoria é o eterno-masculino.⁴³⁸

No entanto, fora encontramos também a Ferida: um feminino (re)calcado, absolutamente externalizado tal como disso dá conta *Mulher-Terra-Viva* de Clara Menéres e assinalámos quando nos focámos no *recurso operativo* da relva, fixado como um dos componentes da *arquitectura interior* de tal obra de arte. Logo, a associação sistemática da mulher ao interior deverá ser adensada com a sua excrescência física que a torna exterior/externa por excelência. Entretanto, como vincámos nesse momento, o mito, a natureza e o social, devolvem às mulheres um sofrimento inequívoco, peso de uma herança ensurdecadora: a memória das mortes, portanto – morte de Ariana, em favor dos homens; morte da Mãe Natureza, em favor dos artistas; morte da Mãe, em favor do patriarcado.

⁴³⁶ Cf. SLOTERDIJK, Peter — *Op. cit.* A denominação de Anjo associada à teoria não é uma premissa, mas sim uma aclaração à chegada ao martírio de certo tipo de conhecimento, e rituais associados. Assim, Sloterdijk começa com o fenómeno da *epoché* husserliana para o laçar com as “ausências” protagonizadas por Sócrates, ambas dando conta de tipos especiais de abandono sintomaticamente reveladores de uma viagem interior: «Quem pensa como pensavam os primeiros filósofos parte de férias do mundo comum, migra para o mundo alternativo que a metafísica platónica interpretava sem grandes dificuldades como o mundo transcendente, o verdadeiro mundo, quase, de facto, a pátria da melhor parte da nossa alma.» Cf. p.43. Entretanto, elucida que as academias, as escolas, os mosteiros, as igrejas e os claustros, mostram como o Algures em que Sócrates se perdia se articula arquitectonicamente, estabelecendo cortes com a Vida e fazendo valer a “posição” de um observador neutro; eis que o modernismo epistemológico decide romper, «numa mais do que larga frente, com as sublimes ficções da razão desinteressada e de apelar aos cognoscentes a que voltem das suas mortificações artificiais» (cf. p.106). É então aqui que chama a tal cesura rompimento com o «angelismo cognitivo» (cf. p.106).

⁴³⁷ Cf. MOLDER, Maria Filomena — *A Imperfeição da Filosofia. Op. cit.*, p. 33.

⁴³⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich — *Op. cit.*, pp.63-64 Transcrevemos as suas palavras exactas: «E visto que o eterno-feminino nunca vos conseguirá elevar, rebaixai-lo vós para vós mesmos e considerais a história, dada a vossa condição de neutros, como qualquer coisa neutra. Mas, para que se não julgue que eu, na verdade, compare a história com o eterno-feminino, quero antes acentuar com clareza que a considero, pelo contrário, como o eterno-masculino. Apenas para âqueles que são impregnados de “cultura histórica” será bastante indiferente o ela ser uma ou outra coisa: eles mesmos não são homens nem mulheres, nem sequer *communia*, mas unicamente neutros, ou, exprimindo-me de forma mais culta, apenas os eternos-objectivos.»

É então que surgem os Anjos de Luce Irigaray, aqueles que ligam, que esvoaçam, que arrasam os monstros⁴³⁹: «*angels* would circulate as mediators of that which has not yet happened, of what is still going to happen, of what is on the horizon. Endlessly reopening the enclosure of the universe, of universes, identities, the unfolding of actions, of history»⁴⁴⁰. Ao destruírem o monstruoso, eis que permitem aceder à possibilidade de uma nova época, anunciando um novo nascimento, uma nova manhã. Uma manhã que contrasta o tédio do camarote do homem e a chaga da herança da mulher. Ou seja, «quando uma pessoa é outra e nenhuma é ela própria, o humano é despojado da sua *ek-stase*, da sua solidão, da sua própria decisão, da sua ligação directa ao exterior absoluto: a morte. A cultura de massa, o humanismo e o biologismo são as máscaras alegres sob as quais se oculta, do ponto de vista do filósofo, o profundo tédio da existência que não tem desafio a enfrentar. A missão da filosofia seria então fazer explodir o tecto de vidro por cima da própria cabeça, a fim de repor o indivíduo numa relação imediata com o monstruoso»⁴⁴¹.

Todavia, também quando uma pessoa é outra e nenhuma é ela própria, eis que o humano é igualmente despojado do passado, que aniquila.⁴⁴² Ora, aqui fazem entrada os Anjos esvoaçantes, aqueles que ligam interior/exterior, homem/mulher, Mesmo/Ferida. A relação imediata com o monstruoso é, assim, pré-filosófica.

⁴³⁹ Cf. IRIGARAY, Luce — *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press, 1993, pp. 15-16.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁴¹ SLOTERDIJK, Peter — *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*. *Op. cit.*, p.187.

⁴⁴² Cf. NIETZSCHE, Friedrich — *Op. cit.*, pp. 46-47. Exactamente quando afirma: «Porque, uma vez que somos o resultado de antigas gerações, somos também o resultado dos seus enganos, paixões e erros, ou mesmo crimes; não é possível libertamo-nos por completo desta cadeia.»

4.3. O Olhar [arte]: a fenda libidinal

Peter Sloterdijk considera, pois, que a filosofia deverá fazer explodir o tecto de vidro por cima da nossa cabeça, a fim de repor o indivíduo numa relação imediata com o monstruoso. Afinal, Aby Warburg com a sua “ciência sem nome” não o visava precisamente? E não considerámos, portanto, que tal confrontação, passados cem anos, exigiria uma reavaliação, ou melhor, um deslocamento? Dos fantasmas para as fadas, é o que propomos: afinal, Luce Irigaray precisamente refere que o maravilhamento provocado genericamente pelas obras de arte raramente se transpõe para as restantes dimensões, nomeadamente, a das relações entre homem e mulher.⁴⁴³

Por outro lado, se para Walter Benjamin as obras de arte são as irmãs dos problemas filosóficos, numa formulação algo enigmática, mas iluminada; já para Sloterdijk uma filosofia não subalterna só já é possível se se associar à arte. Na verdade, o pensador alemão socorre-se de uma expressiva história para demonstrar tal entrelaçamento e recorre às figuras, para tal, da senhora e da criada. Assim, teríamos a filosofia antiga a encarnar a senhora que queria fazer da política a sua criada: na era cristã, por sua vez, a filosofia a tornar-se criada da teologia; já na época moderna, e tendo desejado tornar-se senhora do mundo, a filosofia apenas o terá conseguido libertando do seu serviço as ciências, as quais, por sua vez, passaram a ser as criadas da técnica; após a derrota, e seguindo sempre Peter Sloterdijk, a filosofia ter-se-á disponibilizado para ser a criada, ou a porteira, da democracia. Destarte, conclui pela subalternização que caracteriza a filosofia académica da actualidade, impressão mesmo de uma consciência infeliz, tanto no que diz respeito à sua concepção do mundo, como ao pendor escolástico manifesto. Donde, e desde que se transferiu a soberania da teoria para a arte moderna, uma filosofia não subalterna só já é possível através da aliança com as artes.⁴⁴⁴ Julgamos que a posição de Peter Sloterdijk se aproxima da asserção de Hannah Arendt quanto a ter restado, na sociedade de massas, um derradeiro indivíduo: o artista.⁴⁴⁵

Nas artes, como analisámos anteriormente e após o Impressionismo, cravou-se no Olhar uma inequívoca fenda libidinal: o seu recolhimento num interior, para o qual a

⁴⁴³ Cf. IRIGARAY, Luce — *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University, 1993, p.13.

⁴⁴⁴ Cf. SLOTERDIJK, Peter — *Morte Aparente no Pensamento. Da filosofia e da ciência como prática*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.68.

⁴⁴⁵ Cf. ARENDT, Hannah — *Entre o passado e o futuro. Op. cit.*, p. 252.

“porta” de Georges Didi-Huberman estará sempre entreaberta, é também a história de uma perplexidade. Lembre-se, dentre os depoimentos dos artistas a que aludimos em “Da necessidade de estabelecer um protocolo de análise”, o particular de Kirchner: «O grande mistério que existe por detrás de todos os fenómenos e coisas do mundo que nos rodeia, torna-se por vezes fantasmagoricamente visível e palpável, quando falamos com um ser humano ou quando nos quedamos ante uma paisagem, ou quando as flores e os objectos de súbito nos falam»⁴⁴⁶. Como discorremos, esse “grande mistério” entretece-se exemplarmente na memória, que passa a ser o verdadeiro estertor pictural, pelo que se opera um afastamento da natureza como modelo empírico em direcção a esse mundo ignorado que, segundo Musset, e através da lembrança de René Huygue, todo o indivíduo traz em si.⁴⁴⁷

Tal fenda libidinal, ao cravar-se no Olhar e ao originar a perplexidade de existir entre a obra de arte e a realidade um desfazamento relativamente ao visível, afirma-se também como um excesso transbordante que advém de o real ter-se gravado, ou selado, no/a artista, através de uma mediação. Ou seja, o real advém texto, letra cravada no/a artista; algo muito semelhante, estamos em crer, à relação que Emmanuel Levinas afirma dever ser mantida com a tradição por cada pessoa em particular e para a qual deve contribuir singularmente.⁴⁴⁸ Neste entorno, o “teatro do Mundo” entendido enquanto Imagem, em que o artista se converte em espectáculo para Si próprio e, por extrapolação, transformado no Mesmo, difere daquilo a que poderíamos chamar agora o *texto do Mundo*.

Recuperemos a convexidade e a concavidade a que nos referimos quando nos detivemos em *Tela Habitada*, de Helena Almeida, e que localiza aquilo que distinguimos ser o/a espectador/a convidado/a e o/a espectador/a testemunha. Ou seja, convidado/a pelo/a pintor/a a penetrar no espaço extenso da convexa “janela” ou, pelo contrário,

⁴⁴⁶ Apud HESS, Walter — *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 2001, p.90.

⁴⁴⁷ Cf. HUYGUE, René — *Diálogo com o Visível*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994, p.317.

⁴⁴⁸ Cf. CHALIER, Catherine — *Lévinas – a Utopia do Humano*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p.31. Nomeadamente, quando reflecte no seguinte: «Contrariamente ao ideal da objectividade absoluta, de apagamento de si perante a universalidade do verdadeiro, Lévinas insiste frequentemente na necessidade da contribuição singular de cada pessoa para a vida da tradição. Como o filósofo Franz Rosenzweig, em *L'étoile de la Rédemption*, ele evoca o papel insubstituível de cada um no desenvolvimento da verdade. O espírito, concentrado na letra, aguarda a solicitação de cada pessoa que tenha a inteligência e o coração alerta, uma vez que é animado pelo desejo de “fazer sair de si um pouco de água” de textos que se tornaram desérticos aos olhos de muitos. E, como se tivesse esperado longamente essa solicitação, e em resposta a ela, o espírito toma então balanço e vem dar ao presente uma orientação cuja nostalgia não pode ser apagada pelos bons resultados da racionalidade científica e técnica.»

testemunha de uma metamorfose côncava, vertida em realidade fantasmática. Como se fez reparar, tanto o/a convidado/a como a testemunha necessitam de um ponto de vista que implica uma distância: ou longe ou perto em relação à tela-película, mas nunca confundindo-se com ela.⁴⁴⁹ Não esqueçamos que tais conceitos de convexidade e de concavidade tinham sido por nós aduzidos em “Da necessidade de estabelecer um protocolo de análise”, apresentando-se o primeiro como uma colagem visual à realidade ostensiva, comumente traduzida no sistema de representação, e o segundo como o progressivo afastamento dessa representação para vir a situar o/a artista no interior especialíssimo, para o qual conjurámos uma entidade de análise, ou seja, a *arquitectura interior*.

Todavia, que “interior” é este? Ao referirmo-nos à Ferida [tempo], particularizamos a estranheza do interior no que concerne ao “homem” moderno, e com a ponte em Friedrich Nietzsche, quem considera, e repetimos, que acumula «quantidade fantástica de indigestos blocos de saber que, logo que se ofereça oportunidade, o molesta.»⁴⁵⁰ Ora, tal indigestão, estamos em crer, relaciona-se com o pendor escolástico da própria Filosofia académica, que Peter Sloterdijk acentua vir atribuir-lhe uma tristeza infinita na actualidade e, por extensão, a forma como inquina todo o que possa ser forma do conhecimento. Como se existisse um alarde coquete do saber, por um lado e, por outro, um empanturramento inchado dos tais blocos de saber. Por tais motivos, o interior humano a que a obra de arte dá acesso, e para o qual a fresta é estreita, terá de apresentar outras qualidades.

Com efeito, não duvidamos da necessidade em operar uma torção no pensamento. Interroga-se John Rajchman, para o qual chamamos a atenção:

E se, em Kant, o arquitectónico não fosse um sistema abrangente, como um arco englobante, mas algo que tem de construir-se de novo, caso a caso,

⁴⁴⁹ Cf. ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *A vontade de representação*. Porto: Campo das Letras, 2008. Nomeadamente quando afirma, entre as pp. 183 e 184: «Precisamente que toda a actividade artística – mesmo quando nos aparece radicalizada nos seus propósitos ideológicos, como por exemplo no caso das vanguardas históricas em que parecia querer romper-se de súbito com tudo o que estava para trás no campo da arte – corresponde sempre, de uma maneira ou de outra, a uma vontade de representação. [...] O que pretendi afirmar foi que mesmo nos casos mais extremos, em que aparentemente toda a acção artística se faz na tentativa de estabelecer um rompimento do cânone, através daquilo que convencionou chamar-se uma ruptura, esse gesto não escapa – por muito que na aparência dele se procure diferenciar – a um regime mais ou menos previsível de desenvolvimento iconográfico que procede em acordo mais ou menos explícito com uma tradição reconhecível.»

⁴⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich — *Da utilidade e inconvenientes da história para a vida*. Lisboa: Livrolândia, [1945?], p.50.

relativamente a novos problemas – algo mais solto, mais flexível, menos completo, mais irregular, um plano livre em que as coisas se agrupam sem ainda se fixarem? E se o «esquematismo» kantiano fosse apenas uma contrução temporária, sempre prestes a reinventar-se por meio de um artifício livre que já não se ancorasse nem nas regras de uma imaginação «produtiva» nem nas de uma imaginação «reprodutiva»? E se disséssemos então que jamais podemos ter a certeza daquilo que os nossos corpos ainda podem vir a fazer, as nossas vidas vir a ser, das formas que podem vir a assumir, das configurações espaciais em que se podem conjugar – se partíssemos da ideia de que somos seres singulares e indefinidos, coordenados por planos informais, que constantemente divergem das geometrias fixadas do nosso ser (sendo anteriores a qualquer coisa nele semelhante à multiplicidade unificada do «eu penso» kantiano) e se abrem a futuros virtuais? E se, nesse caso, pudéssemos, por meio de construções, libertar toda a ideia de *aesthesis* não apenas da problemática kantiana da regulação das faculdades, mas também de toda a problemática do julgamento ou do Juízo Final, relacionando-a, ao invés, com outra ideia inacabada de tempo, característica da cidade?⁴⁵¹

Tal “outra ideia inacabada de tempo” provém da fenda libidinal do Olhar aberta a partir do Impressionismo, incrusta-se no par da convexidade/concavidade e exige uma intervenção do operador masculino/feminino que, tendencialmente, remete para a seguinte correspondência: convexidade/masculino e concavidade/feminino, em ordem ainda ao exterior/interior. Não terá sido por acaso que antes apontámos a imagem de uma obra de arte “grávida” e que incita a crítica a sofrer as devidas dores de parto. A gravidez precisamente dá conta dessa passagem do tempo inacabado; não se descreve, pois, a mulher enquanto ser descontínuo, feito de interrupções, que faz e desfaz tapeçarias na formulação de Teresa Joaquim?⁴⁵² Tendo sido inclusivamente tal descontinuidade a responsável pela exclusão histórica das mulheres em relação ao pensamento filosófico⁴⁵³, permanecendo por excelência “fora”, como vimos, e manifestando um mal estar constitutivo que para nós ganhou forma através das palavras inaugurais de Simone de Beauvoir e de Maria Zambrano.

⁴⁵¹ RAJCHMAN, John — *Construções*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002, pp.13-14.

⁴⁵² Cf. JOAQUIM, Teresa — A (Im)possibilidade de ser filósofa. In *As Causas das Mulheres: a comunidade infigurável*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 69.

⁴⁵³ Cf. *Ibidem*, p.68-86.

Por outro lado, é tradição associar as mulheres à imanência e circunscrevê-las ao corpo, vindo a maternidade como campo cuja energia urgiu dominar masculinamente. Ora, quando Nietzsche vem chamar ao corpo a “grande razão” e até pareça, como assinalámos, abrir-se assim um devir feminino na cultura, é indiscutivelmente urgente accionarmos as consequências dos pares de significação imediatamente antes por nós referidos e a que agora fazemos ainda corresponder o/a convidado/a e a testemunha, identificados na análise de *Tela Habitada*, a obra pictórica de Helena Almeida, pelo que virá: convexidade/masculino/exterior/convidado/a e concavidade/feminino/interior/testemunha. No entanto, apesar de estabilizarmos tais composições vectoriais, parecendo então que nos encaminham para mútuas exclusões, não poderá escamotear-se o entretecimento que entre elas se estabelece, como aliás se discorreu já e agora se dirá diferentemente. Ou seja, não podemos afirmar simplesmente que se passou do regime da representação para o regime da expressão, reforçando a validade do último em detrimento da grosseira inverdade do primeiro: já sabemos que o problema é bem mais complexo. Porquê? Porque, em lugar de se excluírem ou de se sucederem temporalmente na história, estas composições vectoriais tecem correspondências e relacionam-se mediante intensidades⁴⁵⁴.

Ouçamos Luce Irigaray:

Yes, man’s eye – understood as substitute for the penis – will be able to prospect woman’s sexual parts, seek there new sources of profit. Which are equally theoretical. By doing so he further fetishizes (his) desire. But the desire of the mystery remains, however large a public has been recruited of late for “hysteroscopy.” For even if the place of origin, the original dwelling,

⁴⁵⁴ Cf. GARCIA-PORRERO, Juan — “Vers une définition de la représentation picturale moderne”. Art. cit., pp. 97-100. O seu raciocínio é extremamente esclarecedor: sigamo-lo. A secularização artística equivale à autonomia da forma, donde avulta a crítica da «coisificação da obra de arte». Assim, «o desejo de restituir o valor próprio à superfície (de uma tela) data do fim do século XIX, e provém do abandono do ilusionismo perspectivista e figurativo da Renascença, sobre o qual a pintura europeia havia estabelecido, desde o início do século XV, uma das suas declarações de princípio, uma das suas formas simbólicas.» Mas, como frisa, tal «abandono» não se oferece enquanto ruptura, pese embora, como frisámos na Parte 2, as obras de arte moderna se tenham apresentado ao mundo aspectualmente diferentes. O que se passa é que, à medida que os meios empregues na representação se fazem evidentes, mais se perde terreno em relação à sua função referencial. Agora se entende cabalmente as razões pelas quais Helena Almeida se torna indistinta quando se confunde com a tela-película. Nesta medida, o/a artista evidencia a realidade processual da representação, questionando-a através dos seus próprios meios significantes quando representa «o processo de representação pela representação.» É em tal contradição denotativa que será visível «o germe da modernidade pictural.» Assim, e tendo no horizonte a tradição da presença na pintura, ao quebrar essa ficção pela reivindicação da autonomia formal, a representação pictural moderna modifica o estatuto da aparência e, por tal, o estatuto da imagem.

even if not only the woman but the mother can be unveiled to his sight, what will he make of the exploration of this mine? [...] To return to the gaze, it will be able to explore all the inner cavities. [...] You will be noted, in fact, that what polarizes the light for the exploration of internal cavities is, in paradigmatic fashion, the *concave mirror*. Only when the mirror has concentrated the feeble rays of the eye, of the sun, of the sun-blinded eye, is the secret of the caves illumined. Scientific technique will have taken up the condensation properties of the “burning glass”, in order to pierce the mystery of woman’s sex, in a new distribution of the power of the scientific method and of “nature.” A new despecularization of the maternal and the female? Scientificity of fiction that seeks to exorcise the disasters of desire, that mortifies desire by analyzing it from all visual angles, but leaves it also intact. Elsewhere. Burning still.⁴⁵⁵

Arder na neve: a tarefa da crítica. Seguindo Luce Irigaray, torna-se relativamente claro que qualquer teoria do sujeito sempre terá sido apropriada pelo “masculino”; nesta medida, e tomando o olhar do homem como substituto do pênis, concretiza-se uma nova subordinação do feminino. Todavia, como a filósofa francesa também afirma, e apesar de tal psicose do sujeito, permanece o “desejo do mistério”, afinal, o mistério para o qual Kirchner apontava, e que repetimos: «O grande mistério que existe por detrás de todos os fenómenos e coisas do mundo que nos rodeia, torna-se por vezes fantasmagoricamente visível e palpável [...]»⁴⁵⁶. Em ordem a tal mistério, firma-se efectivamente uma discrepância entre o/a convidado/a e a testemunha: o/a primeiro/a penetra no espaço extenso, mas permanece para sempre estrangeiro, no exterior; a segunda permanece derradeiramente implicada na cena interior; o segredo reside no seu potencial encontro. Com efeito, o primeiro está para a representação e o masculino, como a segunda o está para a expressão e o feminino; em ordem à nossa defesa do encontro, necessariamente deverão interpenetrar-se.

Já no que respeita às mãos que Helena Almeida tão expressivamente deixa registadas em *Tela Habitada*, interessa-nos recuperar Cristina Campo quando distingue realmente a direita da esquerda. Transmite-nos, em metáforas extremamente perturbantes, que encarnam duas mortes distintas: a primeira por arma branca, a segunda por asfixia

⁴⁵⁵ IRIGARAY, Luce — Any Theory of the “Subject” has always been appropriated by the “Masculine”. In JONES, Amelia (Ed.) — *The Feminism and Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 2003, pp. 127-128.

⁴⁵⁶ *Apud* HESS, Walter — *Op. cit.*, p.90.

lenta em areias movediças; raramente restam as palavras para contar a experiência proporcionada pela mão esquerda, e a restarem, são como fogo que queima.⁴⁵⁷ Em todo o caso, como Walter Benjamin expressa, «todos os golpes decisivos são desferidos com a mão esquerda»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Cf. CAMPO, Cristina — *Os Imperdoáveis*. Pp.150-151. Transcrevemos a passagem integral, de uma beleza asfixiante, na verdade: «"La grande énigme de la vie humaine ce n'est pas la souffrance, c'est le malheur". É uma descoberta que poucos fazem e talvez seja a pedra angular sobre a qual nos é dado pôr o pé. Poder-se-ia dividir o reino do sofrimento humano em desventura da mão direita e desventura da mão esquerda. Os antigos conheciam estas sagradas metáforas, para além das quais não há definição possível. A desventura da mão direita está para a desventura da mão esquerda como uma ferida por arma branca está para o aperto pelas areias movediças, ou para a morte pela sede no deserto. A pobreza, a despedida, a perseguição e a própria morte podem ser desventuras da mão direita. Acerca de tudo isto tem florescido muita poesia, e é a mais bela. As desventuras da mão esquerda quase sempre ficam mudas. Poucos se salvam para as contar, como Jonas do ventre do Leviathan. É o milagre do *Filocletes* e do *Ricardo II*, do *Crepúsculo da Lua* e dos últimos versos de Hölderlin. De *Un amour de Swann* e de *Matadouro-Cinco ou A Cruzada das Crianças*. Daquele soneto miraculoso de Gaspara: "*Signor, io so che me non son più viva*" [*Senhor, dentro de mim sei que já não estou viva*]. Poucas coisas, e à distância de séculos. Tal como na Fénix, nelas a vida resplandece para além das suas próprias cinzas.»

⁴⁵⁸ BENJAMIN, Walter — *Rua de Sentido Único*. *Op. cit.*, p. 42.

4.4. A Música: o abraço

Giorgio Agamben reconhece à atmosfera – *Stimmung*, como deixámos expresso quando delimitámos o *corpus* imagético desta investigação, a qualidade de «silenciosa música da alma»⁴⁵⁹. Presidindo, também, a travessia da nossa investigação, a *atmosfera* convoca, portanto, a música; por tal, recuperamos a percepção do pensador italiano para quem, por maioria, poderemos ser a primeira “época” não musical⁴⁶⁰:

[...] tal como já não acreditamos em atmosferas, nem nenhum homem inteligente desejaria hoje deixar a sua marca no mobiliário de uma casa ou num estilo de vestuário, assim também não esperamos já muito dos sentimentos que mobilam a nossa alma. A capacidade de inversão dialéctica que estava implícita na angústia e no desespero, e a promessa de cura, que ainda em Heidegger são os guardiães da extrema esperança da época, perderam o seu prestígio. Não que não seja ainda possível experimentar a polaridade dialéctica da angústia; e também se quisermos, poderemos experimentar o poder catártico dos estados de alma. Mas ninguém pensaria em servir-se de uma experiência – e muito menos de uma experiência desse tipo – para reivindicar qualquer autoridade.⁴⁶¹

Através da passagem por Giorgio Agamben, fica relativamente clara a visão da experiência como pressuposto ético e em que se gravam melodiosamente os “estados de alma”, aqueles cujos sentimentos mobilam. Ora, e historicamente, não se atribui ao masculino/homem a morada no templo do Logos e, por oposição, ao feminino/mulher a

⁴⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio — *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p.86.

⁴⁶⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio — *Op. cit.* Entretanto, deixem-se plasmadas algumas ideias fundamentais que enquadram, ou emolduram, esta aversão à música. Logo na abertura desta particular “Ideia da música”, p.84: «Uma estranha pobreza de descrições fenomenológicas contrasta com a abundância de análises conceptuais do nosso tempo», para nas páginas seguintes (pp.85-86) esclarecer: «Se a sensibilidade é a esfinge com a qual toda a época histórica tem sempre de medir-se, então o enigma que o nosso tempo tem de resolver é aquele mesmo que encontrou pela primeira vez a sua formulação na Paris obscurecida pela Primeira Guerra Mundial, na Alemanha da grande inflação ou na Praga da queda do Império Austro-Húngaro. Isso não significa de modo nenhum que desde então se não tenham produzido obras de valor, na filosofia como na literatura, mas tão-somente que elas não contêm o inventário de novos sentimentos epocais. Quando não se limitavam a revisitar as atmosferas do passado ou a registar pacientemente ínfimas variações, a sua grandeza reduzia-se precisamente ao gesto sóbrio com o qual os estados de alma eram decididamente postos de lado. O recenseamento das *Stimmungen*, a escuta e a transcrição desta silenciosa música da alma, tinham chegado ao fim de uma vez por todas por volta de 1930.»

⁴⁶¹ *Ibidem*, pp. 86-87.

oclusão dos sentimentos num Coração que extravasa o órgão e faz corpo na totalidade da pele, apresentando então um aspecto de carne viva? Faça-se reparar que o esquizoide Anjo da Teoria, o qual, desde Platão até Husserl, como Peter Sloterdijk demarca, e na sua “ausência” (decalcada das célebres ausências de Sócrates) autista, se se despedia da vida e das tradicionais solidariedades familiares, étnicas e cívicas, também sepultava o Coração. Não é considerada a mulher, e a feminilidade, por Hegel, e na sua *Fenomenologia do Espírito*, a “eterna ironia da comunidade”? É-o no sentido de ameaçar as leis, de colocar em causa a estabilidade do social em virtude da sua evidenciada singularidade. Mas de que comunidade se trata aqui? Porque também o Logos, em termos de «mundo verdadeiro» e que originou a filosofia, se separou do mundo comum. Não é o que nos diz Sloterdijk?

Ouçamo-lo: «Quem pensa como pensavam os primeiros filósofos parte de férias do mundo comum, migra para o mundo alternativo que a metafísica platónica interpretava sem grandes dificuldades como o mundo transcendente, o verdadeiro mundo, quase, de facto, a pátria da melhor parte da nossa alma»⁴⁶², e começa uma real «viagem interior».⁴⁶³ Pelo que as academias, as escolas, os mosteiros, as igrejas e os claustros, demonstram como se formula arquitectonicamente esse Algures para o qual se migra; já actualmente, e de acordo com a cultura de racionalidade essencialmente antiplatónica, iniciou-se um processo de reincorporação dos portadores de conhecimento. O que não é nada absolutamente estranho à fundação nietzscheana: o carácter local do conhecimento. Recorrendo novamente às palavras de Peter Sloterdijk, e a propósito da nova crítica pelo intempestivo filósofo afluída: «acabar com isso de sair da própria pele por amor do fantasma duma sabedoria transpessoal e meter-se, antes, completamente na própria pele para explorar até ao fim a oportunidade cognitiva contida na indefensável perspectiva duma existência singular.»⁴⁶⁴ E é aqui, em tal política de localização, “completamente na própria pele”, que radica o devir-feminino⁴⁶⁵ da cultura.

⁴⁶² SLOTERDIJK, Peter — *Morte Aparente no Pensamento. Da filosofia e da ciência como prática*, p.43.

⁴⁶³ *Ibidem*, p.42.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, pp. 108-109.

⁴⁶⁵ Cf. VARELA, Maria Helena — *Mulheres, Metáforas e Mestiçagens*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011. Concretamente quando escreve, entre as pp. 62-63: «A emergência do feminino como paradigma cultural tem vindo a processar-se lenta e sub-repticiamente como procura de uma *Weltanschauung* que não mais se contenta com o dizer e o fazer excessivos da razão unívoca, disseminando-se esta contestação ao logocentrismo ocidental, pelas suas franjas mais esquecidas e silenciadas tais como: a natureza e o animal, o corpo e a sensibilidade, o feminino e a loucura, esses *héteroi* encapsulados e/ou recalçados numa razão que só se escuta a si mesma. A denúncia de um logocentrismo como um falogocentrismo ganhou foros de expressividade peculiar numa pós-modernidade em que, se o cerne da questão é ainda e sempre o da unidimensionalidade duma *ratio* que, de Platão a Hegel, não cessaria de

Todavia, se assim é, ou seja, se efectivamente se perscrutou uma revalorização da pele e da singularidade, por que razão Giorgio Agamben então afirma que seremos, nesta época, e lamentavelmente, os primeiros seres humanos não musicais? Por outro lado, tendo-se perfilado um efectivo devir-feminino da cultura, por que razão se iniciaram precisamente na época contemporânea as lutas do feminismo dito histórico? Porque, como afirma Luce Irigaray, e nós com ela, qualquer teoria do sujeito é, sempre foi, apropriada pelo masculino, concretamente pelo Mesmo. Portanto, e convocando agora *Tranquila ferida do sim, faca do não*, instalação escultórica de Rui Chafes, afigura-se-nos necessário o cumprimento da verdadeira solidão para que se sobrevoem espaço e tempo, formulando-se o tal mundo novo, cumprindo-se a manhã que o Anjo das Ligações anuncia, e para o/a qual incessantemente labora. E em tal mundo/manhã avulta o “interior”, constelado.

Recorremos novamente a Miguel de Unamuno, cujas palavras nos fazem companhia desde *Tranquila ferida do sim, faca do não*, e agora bem focadas na sua *solidão*.⁴⁶⁶ Sigamo-lo:

Os homens só se sentem verdadeiramente irmãos quando se escutam mutuamente no silêncio das coisas através da solidão. O Ai! Apagado do teu pobre próximo, que te chega através do muro que vos separa, penetra-te muito mais dentro do teu coração do que te penetrariam todas as suas queixas, se tas contasse estando tu a vê-lo. [...] Só a solidão derrete essa espessa capa de pudor que nos isola uns dos outros. Só na solidão nos encontramos e, ao encontrarmo-nos, encontramos em nós todos os nossos irmãos em solidão. Acredita em mim, a solidão une-nos tanto quanto a sociedade nos separa. E se não sabemos amar-nos, é porque não sabemos estar sozinhos. [...] Se queres aprender a amar os outros, recolhe-te em ti mesmo.⁴⁶⁷

afirmar-se, é também, e mais especificamente, a do silenciamento das teias que subtilmente a fiaram e desfiaram, ousando agora desafiar-la em cenário aberto. No balbuciar duma linguagem outra, tecida de metáforas e silêncios, o feminino emerge da sua invisibilidade ontológica, como o esforço da alteridade no reconhecimento dum *logos* outro, não apenas razão diferente, mas sobretudo razão das múltiplas diferenças, um *logos* polifónico, matizado, coreografia de afectos, perceptos e conceitos, as multiplicidades e custo contidas num Mesmo indiferente. Durante séculos excluída do reino do simbólico e do contrato social, a mulher é a forma radical da negatividade, o não masculino, impensável e indefinível. Alheia à vontade de saber masculina, é o que não pode ser conceituado ou definido, o *pas tout*, o absolutamente não, o inapreensível. Mais próxima do imaginário e da natureza, privilegiará a linguagem do corpo e dos afectos, a ambiguidade subtil do *talvez versus* a lógica disjuntiva da razão calculadora, permanecendo invisível, quando não excluída no discurso do mesmo.»

⁴⁶⁶ Cf. UNAMUNO, Miguel de — *Solidão*. Coimbra: ariadne editora, 2005, pp. 9-39.

⁴⁶⁷ UNAMUNO, Miguel de — *Op. cit.*, pp. 10-11.

Vejamos: tal recolhimento em si mesmo, para que se possa realmente amar os outros, difere, apenas assim fará sentido, dos “homens medrosamente escondidos” a que se refere Nietzsche, e que anteriormente apontámos. A *solidão* aludida por Miguel de Unamuno não é o “camarote” devastado do homem moderno. Continuemos, por isso, a seguir o comovente monólogo do pensador espanhol, nomeadamente quando alerta para o facto de que se procura «a sociedade apenas para que cada um fuja de si mesmo, e assim, fugindo cada um de si, juntam-se e conversam apenas sombras vãs, miseráveis espectros de homens»⁴⁶⁸. Ora, e não foi precisamente a nossa percepção de *Tranquila ferida do sim, faca do não* informada pela espectralidade que nos inquietou naquilo que chamámos de plano A, o do acesso, vaga enxameada de sombras? Elucida a seguir Unamuno: «Os homens não conversam entre si senão no desalento, esvaziando-se a si mesmos, e daqui resulta o facto de que nunca estão mais verdadeiramente sós do que quando estão reunidos, nem nunca se encontram mais acompanhados do que quando se separam»⁴⁶⁹.

Na era da representatividade democrática, mas do ocaso aparente da representação na arte, o apelo de Miguel de Unamuno traz «em silêncio um alento sonoro»⁴⁷⁰ quando desabafa da seguinte forma: «Não posso ouvir um homem a falar com outro, e muito menos ainda perante uma multidão. Queria ouvi-lo a sós, quando fala consigo mesmo»⁴⁷¹. Tal desabafo induz automaticamente uma plêiade de consequências, as quais interessará elevar à máxima potência. Uma delas, ostensiva, pauta-se pela denúncia do individualismo espúrio, cínico e empedernido, contrapondo-se o sentido de comunidade redentora; outra, igualmente sonora, a denúncia do “personalismo” expansivo, contrapondo-se o monólogo interior, ou uma espécie de música pessoal. Ora, e não nos confrontámos, nós, e em *Tranquila ferida do sim, faca do não*, com a solidão pessoal no que apelidámos de plano B, o das frestas que irradiam a luz?

Foqemos-nos agora em Tarkovski:

A arte nasce e se afirma onde quer que exista uma ânsia eterna e insaciável pelo espiritual, pelo ideal: ânsia que leva as pessoas à arte. A arte contemporânea tomou um caminho errado ao renunciar à busca do significado

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p.14.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.14.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.15.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.15.

da existência em favor de uma afirmação do valor autônomo do indivíduo. O que pretende ser arte começa a parecer uma ocupação excêntrica de pessoas suspeitas que afirmam o valor intrínseco de qualquer ato personalizado. Na criação artística, porém, a personalidade não impõe seus valores, pois está ao serviço de uma outra idéia geral e de caráter superior. O artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como que por milagre, lhe foi concedido. O homem moderno, porém, não quer fazer nenhum sacrifício, muito embora a verdadeira afirmação do eu só possa se expressar no sacrifício. Aos poucos, vamos nos esquecendo disso, e, inevitavelmente, perdemos ao mesmo tempo todo o sentido da nossa vocação humana Quando falo do anseio pelo belo, ideal como objetivo fundamental da arte, que nasce de uma ânsia por esse ideal, não estou absolutamente sugerindo que a arte deva esquivar-se da “sujeira” do mundo. Pelo contrário! A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição ... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem.⁴⁷²

Gostaríamos de realçar, das palavras do realizador russo, dois princípios tutelares: o/a artista enquanto veículo e não como validado por uma autonomia encapsulada; o repúdio do homem moderno pelo sacrifício. Afinal, os depoimentos dos artistas que deixámos no início desta investigação aludidos, precisamente neste sentido operam: quase mesmo um desmaiar exangue. Para de tal ter exacta noção, basta agora transcrever o testemunho do Van Gogh: «A excitação que se apodera de mim ante a Natureza, vai aumentando até me fazer perder os sentidos»⁴⁷³. Tal não implica uma diluição de Si, mas antes, como fica claro pelo que já foi dito, um brotar, na solidão, desse interior constelado, verdadeiro; que as pessoas possam a seguir olhar-se como solidões mútuas que se agregam, cujos monólogos irradiam, e chocam, e falam, e abraçam-se, tal é a nossa visão. Neste entorno, declara-se a «importância da experiência subjectiva como factor histórico»⁴⁷⁴. E que aí cresça a música responsável pelo tecido de uma melodia comum; afinal, o que Friedrich Nietzsche também tão belamente soube transmitir:

⁴⁷² TARKOVSKI — *Esculpir o Tempo*. 2ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 40-41.

⁴⁷³ *Apud* HESS, Walter — *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*, p. 51.

⁴⁷⁴ BERGER, John — *Sobre o olhar*. *Op cit.*, p. 120.

Assim, espero que a história não reconheça o seu significado nas idéias mais gerais como espécie de florescência e de frutos, mas sim que o valor seja precisamente o de parafrasear espiritualmente um tema conhecido, talvez vulgar, melodia de todos os dias, de a levantar, de a elevar a símbolo universal e, deste modo, deixar transparecer no tema original todo um mundo de profundidade, poderio e beleza.⁴⁷⁵

Sujeito invadido por uma música interior a que Cristina Campo também chama, justamente, *sprezzatura*⁴⁷⁶: o abraço do tempo.

⁴⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich — *Da utilidade e inconvenientes da história para a vida*, p.73.

⁴⁷⁶ Cf. CAMPO, Cristina — *Os Imperdoáveis*, pp. 101-116. Entretanto, julgamos importante transcrever algumas passagens, nomeadamente, entre as pp. 103-104: «*Sprezzatura*, é um ritmo moral, é a música de uma graça interior; é o *tempo*, quero dizer, dentro do qual se manifesta a completa liberdade de um destino, inflexivelmente medida, todavia, sobre uma ascese coberta»; ainda, na p. 116: «"Com leve coração, com leves mãos..." Uma vida pura fica inteiramente ritmada sobre essa música ligeira e veemente, toda esquecimento e solicitude, toda sorriso e piedade.»

4.5. A Morada: a festa

Fez-se reparar, quando delimitámos o *corpus* imagético desta investigação que, convocando a música da qual é perenemente devedora, ela é também “festa”; e é-o no sentido que lhe atribui Mikel Dufrenne, ou seja, o de se apresentar como elemento essencial da experiência estética, afinal, a nevrálgia da companhia desta travessia. Todavia, a dimensão festiva extrapola, porque aí exemplarmente sediada, tornando-se ocorrência fundamental para dar conta do encontro, nomeadamente, do feminino e do masculino, e dos Outros, o que significa a criação da própria sociedade.

Em face do que ficou escrito, o Mesmo, como se demonstrou, vive num espaço externalizado, neutralizado, homogeneizado; já a Ferida depara-se com um tempo vazio e homogéneo. De tal forma que, se o Masculino enfrenta o tédio num camarote devastado que serve de varanda para o Nada; já o Feminino desespera-se numa casa de porta fechada que serve de poço para o Vazio. O nosso esforço, de seguida, consistiu em mostrar como a arte moderna inscreveu no Olhar uma fenda libidinal e, com isso, reconfigura o corpo; para a seguir termos considerado o sujeito enquanto música e abertura, aos Outros. Cabe-nos agora demonstrar a co-presença do feminino e do masculino.

Introduzamos aqui um selo de Maria Gabriela Llansol:

- Sim — digo-te, pousando as mãos nos teus joelhos: —
Desejo encontrar alguém que me ame com bondade, e saiba ler.
- Alguém que queira ressuscitar para ti??
- Sim, alguém que tenha para comigo essa memória.⁴⁷⁷

A passagem que acabamos de transcrever é jogada num “jogo da liberdade da alma”, ocasião em que se estabelece diálogo entre duas figuras femininas, com uma delas a temer a impostura da língua. Efectivamente, existe modernamente uma dolorosa clivagem entre a palavra e a acção⁴⁷⁸: desconfia-se das palavras, não se lhes reconhece o

⁴⁷⁷ LLANSOL, Maria Gabriela — *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio D’Água, 2003, p.80.

⁴⁷⁸ Cf. UNAMUNO, Miguel de — *Solidão*. *Op. cit.*, exactamente quando, a propósito da questão do que é a verdade, nos transmite o seguinte, na p. 65: «” Nada de palavras: actos, actos!””, gritam os escravos da mentira, sem advertir que isso a que chamam actos não são senão palavras e que a palavra é o acto mais fecundo. Chamam acto a uma lei publicada, e o que é uma lei publicada senão uma palavra escrita? [...] Palavras, palavras, palavras! Que mais quereríamos para além de palavras, se fossem palavras de verdade,

selo que qualifica a experiência, mais parecendo operadoras vazias, sem apresentarem o seu sabor máximo.⁴⁷⁹ Aliás, não foi sem razão que José A. Bragança de Miranda considerou ter-se abatido sobre a experiência um «*manto de palavras*»⁴⁸⁰, entretanto banalizador, e que a inseriu no domínio do museológico e do arquivístico. Ora, o que nos parece urgente analisar será precisamente a consideração do “*manto*”, no sentido de também agora na linguagem se instalar um desconforto associado a uma ideia de operacionalidade vazia.

Com efeito, e dando a palavra, longa, a José A. Bragança de Miranda, «não poder falar de “liberdade” (mas também de “verdade”, de “belo”, etc.) é uma consequência do niilismo, da “morte de Deus”, de cuja putrefacção hoje já não pode haver dúvidas, tendo chegado a notícia dessa “morte” ao público, fenómeno desejado mas também temido por Nietzsche. Encontramos algo semelhante em Foucault. Porque é que ele também não pode utilizar estas palavras, quando é este o seu único problema? Talvez pese aqui um “hiperiluminismo”, pois o quedar-se por uma “grande palavra”, seja ela “razão”, “progresso” ou “crítica”, implica parar a crítica a meio, ancorando-nos a *idola*, o que é precisamente a falta suprema para o iluminismo. Será pela desilusão provocada pela história dessas palavras, que com a “igualdade” produziram a indignidade, com a “liberdade” a morte? Também não é menos recusável a facilidade da solução de Rorty, que opõe ao uso das “*Thick words*” (como *Good, True, Beautiful*) as “*thin words*” (como *good catholic, patriotic american*, etc.). Além de não serem menos “ideais” que as

de verdade oportuna ou inoportuna? Que mais quereríamos do que palavras, se essas palavras fossem o próprio pensamento de quem as pronuncia, seja ou não conforme com a realidade?»

⁴⁷⁹ Cf. CAMPO, Cristina — *Os Imperdoáveis*, *op.cit.*. Além de se ter intitulado um capítulo deste livro como «O Sabor Máximo de cada Palavra», eis que na p. 182, a propósito de William Carlos Williams, Cristina Campo, e na consideração de um prólogo a uma colectânea de traduções de Williams, se lê, transcrita: «[...] Mas tal como a flor (esta heroína delicada da saga de Williams) testemunha da árvore invisível, também cada verso isolado do poeta nos oferece já puros os elementos da sua arte. O primeiro de todos é aquela raríssima coexistência de leveza extrema e de possante enraizamento que é a própria substância da poesia: aquele *sabor máximo de cada palavra* de que Williams é um dos poucos mestres vivos.» Para mais à frente, concretamente na p.187, esclarecer pela sua pena: «Vanguarda é por natureza colectiva, monolítica. A viagem de Williams através da sua língua (da sua terra) terá sido talvez a mais solitária da poesia americana contemporânea. Mais solitária do que a dos heróis de Malraux, que a golpes de machete vão abrindo caminho na *écoeurante virulence* da selva virgem, por sobre os restos de uma antiquíssima Estrada Real. Só a sua grande amiga Marianne Moore se lhe pode comparar em solidão: mas ela permanece quieta no seu jardim de porcelana, dedicada ao seu valioso trabalho de paleontóloga-taxidermista, que continua a encerrar em limpidíssimos blocos de âmbar minúsculos e delicados animais pré-históricos: fora da vida, fora do ar. É a sua imobilidade de pedras preciosas a preservá-los do tempo. Para Williams é o contrário. Como Saba, como Kavafis, como Brecht, ele vive da sua perene transmutação, do seu incansável retorno, de salmão contra a corrente, às nascentes da palavra, daquele *sabor máximo de cada palavra* de que falei ao princípio. São precisamente estes os mestres dos mistérios gaudiosos da palavra, a imergi-la de contínuo, “para que ela viva”, nas lutuosas águas de Parménides.»

⁴⁸⁰ MIRANDA, José Bragança de — *Análítica da actualidade*, pp.24-25.

“grandes palavras” já nada ecoa nelas (nem no seu autor) da grandeza da *poiesis* da imaginação que, como nos diz Pessoa, “*é o nada que é tudo*”. O problema decisivo é que não é possível ir além da palavra, quando ela nos está a destruir. No fundo, é preciso passar sempre pelas palavras, mais não seja porque enquanto falamos estamos vivos, e a violência fica de fora. Mas isso é insuficiente, por importante que seja. É isso que nos diz Kafka que, no *Relatório a uma Academia*, deixa o relator, e antigo-macaco, dizer: “*De propósito evitei a palavra ‘liberdade’. O que eu queria era uma saída*” [...]. A palavra liberdade é recusada, ou melhor, “evitada”, porque o que está em causa é o corpo (a “pele”, relembra Stirner), e quando a corporeidade impera, a palavra é sempre segunda. E se esse segundo é, para o homem enquanto “animal político”, sempre o primeiro, é-o de duas maneiras: enquanto figuração do sonho de liberdade, da possibilidade de uma comunidade política; e enquanto desfiguração do corpo pela técnica, pelo discurso e pelas instituições.»⁴⁸¹

No rastro de Bragança de Miranda conclui-se que a teoria, para que seja vital, terá de colocar em “jogo” a própria pele, ou seja, ser um lugar de perigo e não de conforto, quase diríamos anti-burguesa no sentido que dá Emmanuel Levinas, em *Da Evasão*, ao burguês.⁴⁸² Dito de outra forma, não ser apressado, como o afirma Aldo Gargani: «Todos os pequenos burgueses têm grande pressa, e como quase todos os homens se tornaram pequenos burgueses, pode dizer-se que quase todos os homens têm pressa e precipitação e, por isso, a humanidade inteira idealiza e sublima a noção de verdade..»⁴⁸³ Regressemos ao “manto”. Querirá transmitir-nos precisamente a “cola” que se dá entre as palavras e as derradeiramente associa, em imagens previsíveis: também elas, palavras, têm peles de uso, são mastigadas e andam na boca de toda a gente⁴⁸⁴. Digamos que na actualidade, e

⁴⁸¹ *Ibidem*, pp. 318-319.

⁴⁸² Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Da Evasão*. V.N. Gaia: estratégias criativas, 2001, pp.59-60, particularmente quando aí afirma: «O burguês não confessa nenhum desgarramento interior e teria vergonha de que lhe faltasse confiança em si; mas ele, em contrapartida preocupa-se com a realidade e com o futuro pois que ameaçam romper o equilíbrio incontestado do presente que ele possui. O burguês é essencialmente conservador, mas vive num conservantismo inquieto. Preocupa-se com negócios e com a ciência como duma defesa contra as coisas e o imprevisível que elas encerram. O seu instinto de posse é um instinto de integração e o seu imperialismo uma procura de segurança. Sobre o antagonismo que o opõe ao mundo deseja lançar o manto branco da sua “paz interior”. A sua falta de escrúpulos é a forma vergonhosa da sua tranquilidade de consciência. Mas toscamente materialista, ele prefere à fruição a certeza do dia que começa. Contra o futuro que introduz o desconhecido nos problemas resolvidos sobre os quais ele vive, busca as garantias do presente. O que ele possui converte-se num capital carregado de interesses ou numa segurança contra os riscos e, o seu futuro assim prevenida, integra-se desde logo no seu passado.»

⁴⁸³ GARGANI, Aldo — *O Texto do Tempo*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 123.

⁴⁸⁴ Cf. ZAMBRANO, María — *Clareiras do Bosque*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1995, p.95: «Enquanto dura um ciclo histórico há palavras que permanecem numa determinada visibilidade e correm de boca em boca; são os tópicos desses séculos.»

com sede numa ânsia de comunicação eficaz, a teoria poderá ter tendência a amortecer a sua vivacidade e inquietação, em prol de uma mensagem sloganística⁴⁸⁵. Portanto, um dos trabalhos mais valiosos que temos, como civilização, pela frente, é o de não deixar que as palavras “boas” morram. E o que entendemos por palavras “boas”? Sem dúvida: liberdade (finita)⁴⁸⁶, igualdade, fraternidade, amor, bondade, paz. Ou seja: palavras que conformam finalidades, que prefiguram horizontes de experiência, palavras que não se demitem dos fins, na exacta medida em que Marc Augé diz não poder colocar-se *fim aos fins*⁴⁸⁷, sob pena de nos tornarmos numa monstruosidade instrumental, e intermutável, e transitiva.

No selo de Maria Gabriela Llansol, e para quem tenha a memória de ressuscitar:

alguém que deixe espaços entre as palavras para evitar que a
última se agarre à próxima que vou escrever
alguém que admita que a cartografia dos animais e da pon-
tuação não está ainda estabelecida
alguém que eu possa ler diferentemente depois de me ler
alguém que dirá aos animais e às plantas que nem sempre se-
rão servos
alguém que *nos amarmos* se reconheça de matéria estelar
ou seja, Témia,
ou seja,

_____ alguém que deseje ardentemente vestir-se
de *sanctitas*⁴⁸⁸

Estamos então próximas da responsabilidade infinita por outrem de que fala Levinas, sobre a qual nos detivemos em *Sombras projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo*, entendida, tal responsabilidade infinita, como caridade ou amor. Efectivamente,

⁴⁸⁵ Cf. KRISTEVA, Julia — *História da Linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969, pp. 9-10. Concretamente, quando afirma: «O nosso século é tanto o do átomo e o do cosmos, como o da linguagem. Rádio, televisão, cinema, jornais diários com tiragem de milhões de exemplares, livros de bolso e de bibliotecas, relatórios económicos, políticos e sociais, documentos internacionais, conferências – os verbos falar, ler e escrever são conjugados em todas as pessoas e em todos os tempos, de manhã à noite e em todos os países do mundo, a um ritmo que nunca se tinha conhecido e que não se podia imaginar há uns cinquenta anos. [...] O homem moderno está mergulhado na linguagem, vive na fala, é assaltado por milhares de signos, a ponto de já quase só ter uma existência de emissor e de receptor.»

⁴⁸⁶ Exactamente como de tal liberdade finita demos conta com Emmanuel Levinas.

⁴⁸⁷ Cf. AUGÉ, Marc — *Para que vivemos?* Lisboa: 90 Graus Editora, 2007, pp. 150-156.

⁴⁸⁸ LLANSOL, Maria Gabriela — *Op. cit.*, pp.80-81.

«a certeza dessa vocação desinteressada não se compreende em referência ao ser-no-mundo do homem, uma vez que o contraria radicalmente, mas adquire sentido a partir do Livro, graças ao qual uma interioridade desperta para o seu destino humano, e torna-se imperiosa no frente a frente com outrem. Como se o rosto humano, sempre ameaçado pela violência e inelutavelmente votado à mortalidade, constituísse um testemunho vibrante e vivo das palavras do Livro. Como se o frente a frente testemunhasse da perenidade dessas palavras e as recordasse àqueles que julgaram poder emancipar-se da sua leitura para caminharem menos inquietos na história»⁴⁸⁹, como nos diz Catherine Chaliier.

Então, é como se pedisse ao Homem/Mesmo que ressuscitasse para a Mulher/Ferida, e a amasse com bondade: algo muito próximo da «santidade numa época que parece procurar apenas, com cega fúria e arrepiante sucesso, o divórcio total da mente humana em relação à sua faculdade de atenção»⁴⁹⁰. Tal ressurreição, estamos em crer, cerze-se indelevelmente com a linguagem, nesta medida: não pode cirandar-se fantasmaticamente pelas palavras e seus espaços em branco, ou pelos seus silêncios, como se fossem efectivamente aqueles onde a consciência feminina se revela; tal concorre para uma insanidade dolorosa porque encarna a «casa-prisão da linguagem».⁴⁹¹ Pretende-se, ao invés, «levantar o céu»⁴⁹², num exercício de abandono inequívoco em face da convocação de uma sabedoria, bem como, simultaneamente, trazer aqui e agora uma polifonia⁴⁹³ urgente, a que junta o feminino e o masculino. Tal polifonia, embora aluda a

⁴⁸⁹ CHALIER, Catherine — *Op. cit.*, pp. 133-134.

⁴⁹⁰ CAMPO, Cristina — *Op. cit.*, p.178.

⁴⁹¹ SHOWALTER, Elaine — “A Crítica Feminina no Deserto”. In MACEDO, Ana Gabriela (org.) — *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Livros Cotovia, 2002, p.57. Como a autora esclarece, e bem, na mesma página: «O problema não reside no facto de a linguagem ser insuficiente para exprimir a consciência das mulheres mas no facto de lhes terem sido negados recursos completos de linguagem e de se terem visto forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou à circunlocução.»

⁴⁹² MATTOSO, José — *Levantar o Céu. Os labirintos da Sabedoria*. 2ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012. Destacamos a seguinte passagem, entre as pp. 273-274: «O espírito da sabedoria fala. É vento e palavra. Que palavra? Que fala? Para a ouvir é preciso escutar o vento com toda a atenção. [...] A sabedoria é, pois, o resultado de uma experiência, não de um raciocínio.»

⁴⁹³ Cf. TRAVERSO, Enzo — *O passado, modos de usar. História, memória e política*. 2ª ed. Lisboa: Unipop, 2012, pp. 43-44: «Tradicionalmente, a historiografia não se apresentou sob a forma de um relato polifónico pela simples razão de que as classes subalternas não eram tomadas em consideração, o que resultou na redução da narração do passado aos relatos dos vencedores. Foi esse historicismo que Benjamin denunciou nas suas *Teses sobre o conceito de história*, descrevendo o seu método como uma forma de empatia unilateral com os vencedores.» Entretanto, demos voz a BENJAMIN, Walter — *O Anjo da História*. *Op. cit.*, pp. 11-13: «Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos

um necessário equilíbrio antropológico, não resolve, todavia, e para sempre, a diferença sexual, nem tão pouco serena o pensamento que sobre ela se produz. Uma e outra coisa, pelo que se deixa claro, ligam-se como se fossem irmãos siameses e lembram-nos aqui Gilles Deleuze: «A lógica de um pensamento é como o vento que nos bate nas costas, uma série de rajadas e de choques.»⁴⁹⁴

em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para a dominar. [...] A natureza desta tristeza torna-se mais clara se procurarmos saber qual é, afinal, o objecto da empatia do historiador de orientação historicista. A resposta é, inegavelmente, só uma: o vencedor. [...] Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo.»

⁴⁹⁴ DELEUZE, Gilles — *O Mistério de Ariana. Cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. 2ª ed. Lisboa: Vega, 2005, p. 69.

«Não: a arte é o que mais longe está da mentira,
e a mentira é o que de mais profundamente inestético existe.»

Miguel de Unamuno, *Solidão*

«Inveja de todas estas pessoas que sabem onde vão
E todavia se calhar vão para o deboche – perdem o seu tempo.
Inveja das pessoas que são pessoas habituadas, que não sofrem,
como eu, com a inquietude com o tempo perdido; que não sofrem
com a preocupação por uma obra.»

Emmanuel Levinas, «Carnets» (1942)

Antes mesmo de registarmos as conclusões deste trabalho de investigação, que foi essencialmente viagem e abraço, travessia e festa, ou seja, *experiência*, deixamos cravadas duas plantas cuja semente em nós germinou: Emmanuel Levinas e Etty Hillesum⁴⁹⁵. O primeiro permaneceu prisioneiro em diversos campos especiais para judeus, tanto em França como na Alemanha nazi, mas sobreviveu; a segunda, embora tivesse tido forma de escapar ao nazismo, preferiu comungar do mesmo destino que acometeu o seu “povo” e partiu tranquilamente para o campo de concentração onde viria a morrer. De Etty Hillesum gostaríamos de realçar a forma tranquila como continuava a ler os seus livros naqueles tempos sombrios, a alegria edificante e o doce bálsamo para feridas que gostaria de ser, e foi. Diz-nos:

Se sofro pelos indefesos, não sofro então pelo que há de indefeso em mim?
Parti o meu corpo em pão e reparti-o pelos homens. Porque não? Não estavam
eles extremamente famintos e carentes há tanto tempo? [...] Em tempos
difíceis, por vezes as pessoas têm o costume de, com um gesto desprezível,
deitar fora as conquistas espirituais de artistas das chamadas épocas fáceis (ser

⁴⁹⁵ Emmanuel Levinas é um dos pontos cardais desta tese. Todavia, este trabalho de investigação não toma “as dores” de nenhum autor em particular, embora seja amplamente devedor da ressonância que todos os nomes aqui plasmados nos provocaram. Por tal, enunciarmo-nos no plural: porque sabemos que somos uma, outra e todo/as o/as que convivem com essa ressonância. Esperamos que também as nossas palavras possam ecoar. Este trabalho de investigação formulou um horizonte e aspergiu da nossa experiência concreta e, portanto, é também a “música” que encontramos da atmosfera – *Stimmung* que tanto nos enreda, como de nós alastra. Como afirma Maria Filomena Molder, em *A Imperfeição da Filosofia. Op.cit.*, «Enquanto ser pensante, o ser humano não é, por conseguinte, apenas ele, no pensamento há acrescentado um outro, o outro.» P. 45.

artista em si mesmo já é bastante difícil, não é?), com o acrescento: “Para que é que isso nos serve?” Talvez seja compreensível, mas é tacanho. E infinitamente empobrecedor. [...] Gostaria de ser um bálsamo para muitas feridas.⁴⁹⁶

De Emmanuel Levinas gostaríamos de registar uma filosofia exercida em nome próprio que contraria o *ser em geral* da ontologia e que abre, no mesmo gesto, para o humano para lá do “homem”, assim como o de ter escrito e pensado tanto utopicamente, como com os olhos postos no porvir. Diz-nos:

Na prisão de Bourassol, e no forte de Pourtalet, Léon Blum terminava um livro no mês de Dezembro de 1941. Escreveu nele: “Trabalhamos *no* presente, não *para* o presente. Quantas vezes repeti e comentei em reuniões populares as palavras de Nietzsche: que o porvir e as coisas mais distantes sejam a regra de todos os dias presentes.”

Que importa a filosofia pela qual Léon Blum justifica esta força estranha de trabalhar, sem trabalhar para o presente. A força da sua confiança é sem medida comum com a força da sua filosofia. 1941! – buraco na história – ano em que todos os deuses visíveis nos tinham deixado, em que deus está verdadeiramente morto ou voltou para a sua irrevelação. Um homem prisioneiro continua a crer num porvir irrevelado e convida a trabalhar no presente para as coisas mais distantes para as quais o presente é um irrecusável desmentido. Há uma vulgaridade e uma baixeza numa acção que não se concebe senão para o imediato, quer dizer, no fim de contas, para a nossa vida. E há uma nobreza muito grande na energia libertada do sufoco do presente. Agir para as coisas distantes no momento em que triunfava o hitlerismo, nas horas surdas desta noite sem horas – independentemente de qualquer avaliação de “forças presentes” – eis, sem dúvida, o cúmulo da nobreza.⁴⁹⁷

A confiança de Levinas no porvir, todavia, não é hegeliana, neste sentido: a que justifica o mal como momento indispensável, como mediação necessária à causa da realização progressiva do espírito. Pelo que «a obra de Lévinas não é a de um dialéctico

⁴⁹⁶ HILLESUM, Etty — *Diário: 1941-1943*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 333.

⁴⁹⁷ LEVINAS, Emmanuel — “La Signification et le Sens”. In *Humanisme de l’Autre Homme*, pp. 46-47. Apud BERNARDO, Fernanda — *Levinas Refém. A assinatura ético-metafísica da experiência do cativo*. Coimbra: Palimage, 2012, p. 93.

[...]. Nunca, diz ele, um bem ulterior compensa as vidas hoje destruídas»⁴⁹⁸; o que se harmoniza com uma filosofia “fora” do *ser em geral*. Nesta perspectiva, o nosso intuito nunca foi delimitar uma configuração contemporânea do real, mas sim contar uma história que possa, também ela, abrir-se perante o futuro. A história não é o que “foi”, nem o real “é” o que “é”: exigem uma laboriosa construção. Lembremo-nos agora, em eco, de Gottfried Benn, quem atrás citámos: «Não precisamos de realidade!» Por outro lado, esta investigação, ou esta história, assumamo-lo com toda a propriedade, não é *sobre* o real, mas *age-o*. Lancemos mão, aqui, de Walter Benjamin: «Benjamin busca, de facto dar uma fisionomia ao que de secreto há numa época (“Escrever história é dar aos anos a sua fisionomia”, lemos em *Zentralpark: Benjamin: 1974-1989, I/2, 661*).»⁴⁹⁹ Foi também, então, este intuito fisionómico que seguimos, mas em direcção ao Rosto, das Horas.

A seguir enunciamos por pontos as principais conclusões da nossa “festa”:

- Perfila-se contemporaneamente um desconforto inequívoco relativo ao interior. Quanto ao “homem” moderno, ele plasma-se no seu íntimo característico, externalizado espacialmente num salão devastado, num tribunal impiedoso ou num sótão esquecido. No que respeita à “mulher”, vemo-la com o seu corpo rasgado pela diferença constitutiva, e ainda essencialmente exposto, porque (re)calcado no tempo.
- Neste entorno, as obras de arte, na medida em que se apresentam como quase-sujeitos, bem como tendo em conta o facto de, na sociedade de massas, ter restado o/a artista como provável único indivíduo, funcionam enquanto análogos primordiais da experiência humana. Além de tal, não esqueçamos que, numa sociedade essencialmente instrumentalizada, e que potencialmente mina, por tal, o maravilhamento inerente à vida, ainda

⁴⁹⁸ CHALIER, Catherine — *Lévinas – a utopia do humano*. *Op. cit.*, p. 60. Catherine Chalier elucida-nos ainda quanto a palavras essenciais de Levinas: «Mais tarde, afirmará que um século dominado por tantas recordações terríveis. Auschwitz, Hiroxima, o Gulag, o genocídio do Cambodja – e uma actualidade angustiante, não pode absolutamente continuar a acreditar que os milhões de infortúnios singulares que estas palavras terríveis evocam sejam a condição de um progresso.» P. 61. Porque, como a autora fixa justamente, e se pode ler na p. 62 da mesma obra: «por detrás da perseverança no ser evocada por Espinosa, do ser-no-mundo de Heidegger, ou da dialéctica que, segundo Hegel, supostamente governaria a história, Lévinas procura o humano. Ora, esta vinda do humano no ser parece-lhe impossível enquanto a preocupação do ser enfeitiça cada um com os seus sortilégios [...]» P. 62.

⁴⁹⁹ BARRENTO, João — *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. *Op. cit.*, p. 44.

poderá ser a partir da arte que se enxerta no olhar a expectativa da esperança, nomeadamente através da fenda libidinal.

- Contudo, exige-se uma deslocação inicial do enfoque perspéctico: da convexidade para a concavidade, assumindo a gravidez da obra e, com ela, um ponto de vista que tem em conta a feminilidade. Digamos que a convexidade é exterior por excelência; a concavidade age no interior, na própria vibração da obra. Com efeito, como se deixou plasmado, e de acordo com a mudança de idade da arte, passamos de uma posição arquitectónica *a priori* para o que acontece “dentro do olhar”. Logo, estamos a agir no coração da percepção, na própria carne, deflagrando então a percepção artística enquanto osmose de sujeito e de objecto.
- Desenha-se assim uma abissal interioridade, onde cremos ver alojada uma outra arquitectura, agora interior, e que solicita também um *a priori*, mas de sensibilidade, correspondente à distância, vertiginosa, entre o corpo e o objecto. Ou seja, na osmose assinalada verifica-se uma fissura, que tanto é encarnada pela fenda libidinal selada no olhar, como pela porta entreaberta da obra de arte. Em face de tal porosidade, e apesar dos limites físicos e envelopados de sujeito e de obra de arte, quase-sujeito, eis que passa o ar, o mesmo ar que se propaga, mas sem corresponder às liquidificações do movimento do progresso, que tudo empurra. Tal fica derradeiramente exemplificado pela pele, através dos poros.
- O ar propagado, que é pneuma e atmosfera, contrasta o vendaval, portanto, do progresso. Nesta medida, exige uma espécie de desacelerar e igualmente uma necessária intransitividade. Ou seja, apesar da mudança de idade da arte insistir no “movimento” interno da obra de arte que, como se afirmou, é essencialmente vibração; apesar de a arte moderna pretender dar conta, desesperadamente, dos mecanismos internos das coisas, realizando tanto as sensações, como reproduzindo analogamente tais mecanismos; as obras adquirem um estatuto singular irreduzível, ainda que o/a artista não se detenha. Obstar à singularidade da obra de arte (quase-sujeito) seria insistir na compulsão processual, excisando o único e irrepetível, para o diluir em generalidades amorfas. Todavia, será essencial não esquecer o gesto primordial do/a artista: o seu arremesso criativo, potência por excelência de devir, no porvir. Daí que se exija uma

equidistância: não pender para a fetichização da obra, mas, por outro lado, também não deixar que se liquidifique. Por tal, urge uma educação do olhar. Extrapolando, por um lado não deverá perder-se a medida do humano, por outro, deverá manter-se a individualidade singular da pessoa; afastamo-nos, portanto, do individualismo, tanto quanto da marca genérica uniformizadora de base numérica, ou do *ser em geral*.

- Para que a equidistância defendida se efective torna-se necessário fixar uma distância, uma dupla distância, aliás, que se configura no interior do sujeito. Assim, ela tanto se mede pelo *a priori* de sensibilidade antes referido, que é espaço de inscrição por excelência, em que o sujeito se dispõe interiormente para que as coisas se venham a gravar anagramaticamente em si próprio; como se perfila na disposição transcendental. Por disposição transcendental queremos dizer um espaço de dádiva, de esquecimento de Si, de específica ressonância interna, de doação; no entanto, para que tal aconteça, é essencial encontrar uma “oração” íntima, afinal, a “música” que alastra.
- Fica então clara a dupla condição da “pele”: tanto protege, como abre, urgindo mantê-la calibrada na sua porosidade constitutiva. Assim, a abertura não deverá ser escancarada, mas o fechamento ostensivo obsta a passagem do ar, que deverá propagar-se. Tal exige colocar em causa a sua pele através da teoria, mas também utilizar palavras que não se demitem dos fins, (re)configurando horizontes para o porvir. Não esqueçamos que tanto o Mesmo como a Ferida padecem dessa abertura letal, ostensiva, escancarada. Não esqueçamos, por outro lado, que a obra de arte moderna se envelopou, apesar de pretender (de)mo(n)strar as “entranhas” das coisas; paradoxalmente, adquiriu uma resistência interpretativa fulcral, como vimos.
- Que o ser humano na sua singularidade permaneça enigma aparece-nos com toda a propriedade; mas que “eu” me destitua de “mim” para compor uma musicalidade comum, ou seja, que “eu” me esqueça de “mim”, embora sintonizada na minha voz íntima, implica um acordo máximo com o/a meu/minha semelhante. Afinal, um acordo que passa em tangente pela “voz da necessidade interior” de que fala Kandinsky, mas que é também o

eco dos Outros em Mim: uma evasão ou, dito de outro modo, uma economia discursiva.

1. AGACINSKI, Sylviane — *Política dos Sexos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 1999.
2. AGAMBEN, Giorgio — *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
3. AGAMBEN, Giorgio — *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
4. AGAMBEN, Giorgio — *A Potência do Pensamento. Ensaios e Conferências* (2005). Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
5. AGAMBEN, Giorgio — *Profanações*. Tradução de Luísa Feijó. Lisboa: Cotovia, 2006.
6. ALCOFORADO, Diogo — *Pintura e Finitude Humana. Sentido trágico da 'ideia' baudelaireana de Modernidade; alguns aspectos da prática pictórica francesa: de Courbet a Cézanne*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
7. ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *A vontade de representação*. Porto: Campo das Letras, 2008.
8. ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *O Plano da Imagem. Espaço de Representação e Lugar do Espectador*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
9. ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *Quatro Movimentos da Pele. As Imagens e as Coisas - II*. Porto: Campo das letras, 2004.
10. AMÂNCIO, Lígia, TAVARES, Manuela, JOAQUIM, Teresa, ALMEIDA, Teresa Sousa (orgs.) — *O Longo Caminho das Mulheres. Feminismos – 80 Anos Depois*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
11. ANGHEL, Golgona, PELLEJERO, Eduardo (ed.) — *«Fora» da filosofia. As formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*. Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008.
12. ARENDT, Hannah — *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
13. ARENDT, Hannah — *A Promessa da Política*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
14. ARENDT, Hannah — *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.
15. AUGÉ, Marc — *As Formas do Esquecimento*. Tradução de Ernesto Sampaio. Almada: Íman Edições, 2001.
16. AUGÉ, Marc — *A Guerra dos Sonhos. Exercícios de etnoficção*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 1998.
17. AUGÉ, Marc — *Para que Vivemos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2007.
18. BABO, Maria Augusta (org.) — *Revista de Comunicação e Linguagens. O Corpo, o Nome, a Escrita*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 10/11, s/d.
19. BADINTER, Elisabeth — *Caminho Errado*. Tradução de Carlos Sousa de Almeida. Porto: Edições Asa, 2005.
20. BADINTER, Elisabeth — *XY A Identidade Masculina*. Tradução de Luís de Barros. Porto: Edições Asa, 1993.
21. BACHELARD, Gaston — *A Psicanálise do Fogo*. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
22. BALTAZAR, Maria João — *O Olhar Moderno. A Fotografia enquanto Objecto e Memória*. Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design, 2009.
23. BARNES, Djuna — *O Livro das Mulheres Repulsivas*. Tradução de Fernanda Borges. Lisboa: & etc, 2007.

24. BAROU, Jean-Pierre — *L'oeil pense. Essai sur les arts primitifs*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2002.
25. BARRADAS, Ana — *Dicionário Incompleto de Mulheres Rebeldes*. Lisboa: Edições Antígona, 1998.
26. BARRENO, Maria Isabel — *A Morte da Mãe*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
27. BARRENTO, João — *A Escala do Meu Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
28. BARRENTO, João — *Como um Hiato na Respiração. Diário do Dia Seguinte*. Lisboa: Averno, 2015.
29. BARRENTO, João — *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
30. BARRENTO, João — *O Mundo está Cheio de Deuses – crise e crítica do contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011
31. BARTHES, Roland — *A Câmara Clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
32. BARTHES, Roland — *Fragments de um Discurso Amoroso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2001.
33. BATAILLE, Georges — *L'expérience intérieure*. 5ª ed. [Paris?]: Gallimard: Nouvelle Revue Française, [1943?].
34. BATAILLE, Georges — *O Nascimento da Arte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
35. BAYER, Raymond — *História da Estética*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
36. BAUDELAIRE, Charles — *O pintor da vida moderna*. 2ªed. Tradução de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 2002.
37. BEAUVOIR, Simone de — *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Venda Nova: Bertrand Editora, 1987. Vols. I, II.
38. BECKERT, Cristina — *Subjectividade e diacronia no pensamento de Levinas*. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.
39. BELTING, Hans — *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM: EAUM, 2014.
40. BELTING, Hans — *A Verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Tradução de Artur Morão. Porto: Dafne Editora, 2011.
41. BENJAMIN, Walter — *A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
42. BENJAMIN, Walter — *Mythe et violence*. Tradução de Maurice de Gandillac. Paris: Denoel, 1971.
43. BENJAMIN, Walter — *Kafka*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
44. BENJAMIN, Walter — *O Anjo da História*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
45. BENJAMIN, Walter — *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
46. BENJAMIN, Walter — *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Tradução de Isabel de Almeida e Sousa e de Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio D' Água, 1992.
47. BENJAMIN, Walter — *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D' Água, 1992.
48. BERGER, John — *algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Tradução de Pilar Vázquez, Nacho Fernández. Madrid: Árdora Ediciones, 1998.

49. BERGER, John — *Aqui Nos Encontramos*. Tradução de Isabel Leite da Silva. Porto: Civilização Editora, 2006.
50. BERGER, John — *Bolsões de resistência*. Tradução de Lya Luft. Barcelona/Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2004.
51. BERGER, John — *E os Nossos Rostos, Meu Amor, Fugazes como Fotografias*. Tradução de Helder Moura Pereira. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.
52. BERGER, John — *Modos de ver*. 2ª tirada. Tradutor Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.
53. BERGER, John — *Sobre o Olhar*. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Editorial Gili, 2003.
54. BERGSON, H — *A Intuição Filosófica*. Tradução de Maria do Céu Patrão Neves. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
55. BERNARDO, Fernanda — *Levinas Refém. A assinatura ético-metafísica da experiência do cativo*. Coimbra: Palimage, 2012.
56. BERNARDO, Fernanda, BENSUSSAN, Gérard — *Os Equívocos da Ética. Les Équivoques de l'Éthique. A propósito. A propôs des Carnets de Captivité de Levinas*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013.
57. BIANCHI, Olivia — *Hegel et la Peinture*. Paris: L'Harmattan, 2003.
58. BOLLMANN, Stefan — *Mulheres que escrevem vivem perigosamente*. Tradução de Maria Manuela Gomes. Lisboa: Quetzal Editores, 2007.
59. BOURDIEU, Pierre — *A Dominação Masculina*. Tradução de Júlia Ferreira. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
60. BRAZ, Ivo — *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições Colibri / IHA – Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.
61. BRETON, David Le — *Adeus ao Corpo. Antropologia e Sociedade*. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.
62. BRETON, Phillipe — *À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
63. BURGER, Peter — *Arte e Psicanálise*. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
64. BUTLER, Judith — *Problemas de Género*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
65. C., Carlos M. couto S. — *Theatrum-Mortis. Poiéticas, arquitectónicas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
66. CALABRESE, Omar — *A Linguagem da Arte*. Tradução de Armandina Puga. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
67. CALDAS, Manuel Castro — *Dar Coisas aos Nomes: escritos sobre arte e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
68. CAMPO, Cristina — *Os Imperdoáveis*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
69. CAMPO, Cristina — *Sob um Falso Nome*. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
70. CAMPS, Victoria — *O Século das Mulheres*. Tradução de Regina Louro. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
71. CANTINHO, Maria João — *O Anjo Melancólico. Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.
72. CARLOS, Isabel — *Helena Almeida – Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Caminho / Edimpresa, 2005.

73. CARLOS, Isabel, PHELAN, Peggy — *Intus. Helena Almeida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
74. CARMO, Isabel do, AMÂNCIO, Lígia — *Vozes Insubmissas. A história das mulheres e dos homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
75. CARVALHO, Paulo Archer de — *Moralidade e Bons Costumes. Notas sobre Provincianismo e Puritanismo nos inícios do Século XX (a propósito de um caso exemplar)*. Separata da Revista de História das Ideias. Coimbra: Faculdade de Letras, 1993. Vol. 15.
76. CASCAIS, António Fernando — “Entrar pelos olhos dentro”. In MARCOS, Maria Lucília, CASCAIS, António Fernando (Org.) — *Corpo, Técnica, Subjectividades. Revista de Comunicação e Linguagens*. Publicação do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. N°3 (Junho de 2004).
77. CASTRO, Zília Osório de (dir.) — *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*, Número 4 (Ano 2000).
78. CAUQUELIN, Anne — *A Arte Contemporânea*. Tradução de Joana Ferreira da Silva. Porto: Rés-Editora, s/d.
79. CHAFES, Rui — *a mesma origem nocturna*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
80. CHAFES, Rui — *Carne Misteriosa*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2013.
81. CHAFES, Rui — *Entre o céu e a terra*. Lisboa: Documenta, 2012.
82. CHAFES, Rui — *O Silêncio de...* Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
83. CHAFES, Rui — *Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Lisboa: Documenta – Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015.
84. CHAFES, Rui — *Um Sopro*. Porto: Galeria Graça Brandão, Porto, 2003.
85. CHALIER, Catherine, Lévinas — *a utopia do humano*. Tradução de António Hall. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
86. CHALUMEAU, Jean Luc — *As Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Tradução de Paula Taipas. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
87. CHATEAU, Dominique — *L’Héritage de L’Art. Imitation, tradition et modernité*. Paris: L’Harmattan, 1998.
88. CHATEAU, Dominique, LEMAN, Claire (dirs.) — *Représentation et modernité*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.
89. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain — *Dicionário dos Símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.
90. CLÉMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia — *Le féminin et le sacré*. Paris: Stock, 1998.
91. COLLI, Giorgio — *O Nascimento da Filosofia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2010.
92. CRESPO, Nuno (org.) — *Arte. Crítica. Política*. Lisboa: Tinta da China, 2016.
93. CRUZ, Ana Maria Braga da, GRÁCIO, Fátima, SANTOS, Paulo Borges, JOAQUIM, Teresa — *Pensar o Futuro*. Santarém: Publicações Fundação Cuidar o Futuro, 2007.
94. CRUZ, Maria Alfreda, CARVALHO, Maria Manuela — *Mulheres em Movimento*. Lisboa: ele por ela, 2004.
95. DAVIS, Natalie Zemon, FARGE, Arlette (dir.) — *História das Mulheres. Do Renascimento à Idade Moderna*. Tradução de Alda Maria Durães, Egito

- Gonçalves, João Barrote, José S. Ribeiro, Maria Carvalho Torres e Maria Clarinda Moreira. Porto, Edições Afrontamento, 1994. Vol. 3.
96. DELEUZE, Gilles — *Foucault*. Tradução de José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, s/d.
97. DELEUZE, Gilles — *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.
98. DELEUZE, Gilles — *O mistério de Ariana*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2005.
99. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix — *O Que é a Filosofia?* Tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
100. DIAS, Isabel Matos (org.) — *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI. Colóquio Internacional Maio 2003*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.
101. DERRIDA, Jacques — *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
102. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Imagens Apesar de Tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM:EAUM, 2012.
103. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Ninfa Moderna. Ensaio sobre o Panejamento Caído*. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM:EAUM, 2016.
104. DIDI-HUBERMAN, Georges — *O que nós vemos, O que nos olha*. Tradução de Golgona Anghel e João Pedro Cachopo. Porto: Dafne Editora, 2011.
105. DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.) — *História das Mulheres no Ocidente (1990-1991)*. Tradução de Vários. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, 1993-1995. Vols. 1 a 5.
106. EDELMAN, Bernard, HEINICH, Nathalie — *L'art en conflits. L'oeuvre de l'esprit entre droit et sociologie*. Paris: Éditions La Découverte, 2002.
107. FARGE, Arlette — *Lugares para a História*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1999.
108. FERREIRA, Cláudia Sofia B. de Brito — “A vontade de escrever história. Casas de mulheres: uma experiência feminina na Academia de Coimbra.” *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*, Número 22 (Ano 2009).
109. FERREIRA, Cláudia — “Entre o Silêncio e o Clamor e o Silêncio, ainda (perspectivas contemporâneas das palavras e dos corpos das mulheres). In CONDE, Manuel Sílvia Alves, SILVA, Susana Serpa (coord.) — *História, Pensamento e Cultura. Estudos de Homenagem a Carlos Cordeiro*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2016.
110. FERREIRA, Cláudia — “*Tranquila ferida do sim, faca do não: aproximação à experiência*”. In Alegrar. Campinas, nº17.
111. FERREIRA, Cláudia — “Um Rosto para a História.” In CARVALHO, João Carlos — *Arte e Ciências em Diálogo*. 1ª ed. Coimbra: Grácio Editor, 2013.
112. FERREIRA, Cláudia — *Um Rosto para a História da Arte. Seguida de planificação de conteúdos curriculares*. Tese de Mestrado. Lisboa: FCSH/UNL, 2008. Não publicada.
113. FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.) — *O que os Filósofos pensam sobre as Mulheres*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.
114. FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (org.) — *Também Há Mulheres Filósofas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.
115. FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro — *Um Olhar Feminino sobre a Natureza*. Lisboa: Sociedade de Ética Ambiental/Apenas Livros, 2008.

- 116.FERRY, Luc — *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Nota de Apresentação de António Pedro Pita. Coimbra: Almedina, 2003.
- 117.FLORES, Maria Bernardete Ramos, PIAZZA, Maria de Fátima Fontes (org.) — *História e Arte. Movimentos artísticos e correntes intelectuais*. São Paulo: Mercado de Letras, 2011.
- 118.FOUCAULT, Michel — *O Nascimento da Clínica*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- 119.FOUCAULT, Michel — *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- 120.FOUCAULT, Michel — *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e de Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2002.
- 121.FRADE, Pedro Miguel — *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto: Edições ASA, 1992.
- 122.FRANÇA, José-Augusto — *Situação da Pintura Ocidental*. Lisboa: Edições Ática, 1958.
- 123.FREEDBERG, David — *Iconoclasts and their motives*. Maarssen: Gary Schwartz, 1985.
- 124.FREUD, Sigmund — *Esquecimento e Fantasma*. Tradução de José Manuel Peneda e de Rosa Busse. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- 125.GARGANI, Aldo — *O Texto do Tempo*. Tradução de Abílio Queirós. Lisboa: Edições 70, 1995.
- 126.GARCIA, Elsa, MATOS, Miguel de, SOUSA, Paulo (coords.) — *Coordenadas do corpo na arte contemporânea*. Braga: Umbigo Associação Cultural, 2005.
- 127.GARGANI, Aldo — *O Texto do Tempo*. Tradução de Abílio Queirós. Lisboa: Edições 70, 1995.
- 128.GARGANI, Aldo G. — *Regard et destin*. Tradução de Charles Alunni. Paris: Éd. Du Seuil, 1990.
- 129.GIL, Fernando — *A Convicção*. Tradução de Adelino Cardoso e de Marta Lança. Revisão da tradução de Fernando Gil. Porto: Campo das Letras, 2003.
- 130.GIL, José — “Corpo”. In ROMANO, Ruggiero (Dir.), GIL, Fernando (Coordenador-responsável ed. Port.) — *Enciclopédia Einaudi. Soma/Psique – Corpo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. Vol. 32.
- 131.GIL, José — *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- 132.GIL, José — *Poderes da Pintura*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- 133.GIL, José — «Sem Título». *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- 134.GINZBURG, Carlo — *História Nocturna. Uma Decifração do Sabat*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- 135.GOODMAN, Nelson — *Modos de Fazer Mundos*. Tradução de António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995.
- 136.GOUGES, Olympe de, ROBINSON, Mary, STANTON, Elizabeth Cady et al., GAGE, Matilda J. et al, SCHREINER, Olive — *Direitos da Mulher e da Cidadã. Textos Fundadores do Feminismo Moderno*. Selecção, comentários e tradução de Ana Barradas. Lisboa: ela por ela, 2002.
- 137.GREINER, Christine — *O Corpo. Pistas para Estudos Indisciplinares*. Coimbra: Annablume/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

138. HESS, Walter — *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*. Tradução de Ana de Freitas e de José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 2001.
139. HILLESUM, Ety — *Diário: 1941-1943*. Tradução de Maria Leonor Raven-Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
140. HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise. LE DOARÉ, Hélène, SENOTIER, Danièle (Coords.) — *Diccionario crítico del feminismo*. Tradução de Teresa Agustín. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
141. HOBSTÄTTER, Hans. H. — *Arte Moderna. Pintura, Desenho e Gravura*. Tradução de Mercedes Gallis Rufino. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.
142. HUYGHE, René — *Diálogo com o Visível*. Tradução de Jacinto Baptista. Venda Nova: Bertrand Editora, 1994.
143. HUYGHE, René — *O Poder da Imagem*. Tradução de Helena Leonor Santos. Lisboa: Edições 70, 2009.
144. HUYGHE, René — *Sentido e Destino da Arte (I)*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1998.
145. IRIGARAY, Luce — *An Ethics of Sexual Difference*. Translation by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1993
146. IRIGARAY, Luce — *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
147. IRIGARAY, Luce — *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
148. JOAQUIM, Teresa — *As Causas das Mulheres: a comunidade infigurável*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
149. JOAQUIM, Teresa (Org.) — *Masculinidades/Feminilidades*. Porto: Edições Afrontamento, 2010.
150. JONES, Amelia (ed.) — *The Feminism and Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge, 2003.
151. JUNG, C. G. — *Acerca da Psicologia do Inconsciente*. Tradução de Ingrid Bauner Trigo Trindade. Lisboa: Delfos, 1967.
152. KRISTEVA, Julia — *História da Linguagem*. Tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70, 1969.
153. KUBLER, George — *A Forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos*. Tradução de José Vieira de Lima. Lisboa: Vega, 2004.
154. LANDS, Joan B. — *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
155. LEVINAS, Emmanuel — *Da Evasão*. Introdução e Notas de Jacques Roland. Tradução de André Veríssimo. Vila Nova de Gaia: estratégias criativas, 2001.
156. LEVINAS, Emmanuel — *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Tradução de José Luis Pérez e de Lavínia Leal Pereira. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
157. LEVINAS, Emmanuel — *Ética e Infinito*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 2010.
158. LEVINAS, Emmanuel — *Humanisme de l'Autre Homme*. Paris: Fata Morgana, 1972.
159. LEVINAS, Emmanuel — *Totalidade e Infinito*, Tradução de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 2008.
160. LIPOVETSKY, Gilles — *A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Miguel Serras Pereira e de Ana Luísa Faria. Lisboa: Antropos, 1989.
161. LIPOVETSKY, Gilles — *A Terceira Mulher. Permanência e Revolução do Feminino*. Tradução de Marta João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

- 162.LLANSOL, Maria Gabriela — *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- 163.LLANSOL, Maria Gabriela — *O Livro das Comunidades. Geografia de rebeldes I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- 164.LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário — Pintura, anti-pintura, não-pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- 165.LYOTARD, Jean-François — *O Inumano. Considerações sobre o Tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e de Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- 166.MACEDO, Ana Gabriela, AMARAL, Ana Luísa (orgs.) — *Dicionário da Crítica Feminista*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2005.
- 167.MACEDO, Ana Gabriela, RAYNER, Francesca — *Género, Cultura Visual e Performance. Antologia Crítica*. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2011.
- 168.MACEDO, Ana Gabriela (org.) — *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Livros Cotovia, 2002.
- 169.MAIO, Fernanda — *A encenação da arte*. Tradução de Fernanda Maio. Leiria: Textiverso, 2011.
- 170.MALLEY, Charles D. O., SAUNDERS, J. B. M. (Translation, Text and Introduction) — *Leonard da Vinci on the Human Body*. New York: Dover Publications, 2000.
- 171.MARCOS, Maria Lucília, CASCAIS, António Fernando (org.) — *Corpo, Técnica, Subjectividades. Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- 172.MARCUSE, Herbert — *A Dimensão Estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2013.
- 173.MARQUES, António — *Perspectivismo e modernidade: o valor construtivo e crítico do perspectivismo de Nietzsche*. Lisboa: Vega, 1993.
- 174.MATTOSO, José — *Levantar o Céu. Os labirintos da Sabedoria*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012.
- 175.MERLEAU-PONTY, Maurice — *O olho e o espírito*. 9ªed. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Vega, 2015.
- 176.MERLEAU-PONTY, Maurice — *Palestras*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- 177.MIRANDA, José A. Bragança de — *Análítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- 178.MIRANDA, J. A. Bragança de — *Traços. Ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Vega, 1998.
- 179.MOLDER, Maria Filomena — *A Imperfeição da Filosofia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.
- 180.MOLDER, Maria Filomena — *As Nuvens e o Vaso Sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- 181.MOLDER, Maria Filomena — *O Absoluto que Pertence à Terra*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- 182.MOLDER, Maria Filomena — *O Químico e o Alquimista – Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.
- 183.MOLDER, Maria Filomena — *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- 184.MOLINA, Ángela — *Helena Almeida. aprender a ver*. Porto: mimesis, 2005.
- 185.MORÃO, Paula (org.) — *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, 2003.

- 186.MORÃO, Paula — *Salomé e Outros Mitos. O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de-Século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.
- 187.NEVES, Margarida Maria Mendes Gil dos Reis Paulouro — *Reconfigurar o Corpo. O Fragmento nas Poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*. Doutoramento em estudos de Literatura e de Cultura/Estudos Comparatistas. Lisboa: Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras, 2011.
- 188.NIETZSCHE, Friedrich — *Da utilidade e inconvenientes da história para a vida*. Tradução de Armando de Moraes. Lisboa: Livrolândia, [1945?]
- 189.NOUEIRA, Isabel — *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- 190.NOUEIRA, Isabel — *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*. Lisboa: Nova Vega, 2007.
- 191.NOUEIRA, Isabel — *Teoria da Arte no Século XX. Modernismo, Vanguarda, Neovanguarda, Pós-Modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- 192.NUNES, Benedito — *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- 193.NUNES, Etelvina Pires Lopes — *O outro e o rosto: problema da alteridade em Emmanuel Levinas*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1993.
- 194.OLIVEIRA, Márcia Cristina Almeida — *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-revolução*. Braga: Universidade do Minho/Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2013.
- 195.OLIVEIRA, Susana — *Lições das Sombras. Imagens e Histórias das Sombras Projectadas na Experiência e Conhecimentos do Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2012.
- 196.ONFRAY, Michel — *Teoria do Corpo Amoroso*. Tradução de Fernando Caetano, Lisboa, Temas e Debates, 2001.
- 197.ORTEGA Y GASSET, José — *A desumanização da arte*. Tradução de Manuela Agostinho e de Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Vega, 2008.
- 198.PAGLIA, Camille — *Personas Sexuais. Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*. Tradução de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- 199.PAGLIA, Camille — *Vampes & Vadias*. Tradução de Renato Aguiar (Brasil), revista por Manuela Vaz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- 200.PANOFSKY, Erwin — *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.
- 201.PANOFSKY, Erwin — *O Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Diogo Falcão. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- 202.PEDRETTI, Carlo — *Leonardo*. Tradução de Gaetan Martins de Oliveira. Lisboa: Editorial o Livro, s/d.
- 203.PEDRO, António — *O Nu e a Arte*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1975.
- 204.PELLEJERO, Eduardo — *A Postulação da Realidade (filosofia, literatura, política)*. Tradução de Susana Guerra. Lisboa: Vendaval, 2009.
- 205.PEREIRA, Anabela da Conceição — *O Rosto da Máscara. Uma Abordagem Sociológica dos Usos e Representações do Corpo na Obra de Helena Almeida e Jorge Molder*. Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Sociologia. Lisboa: ISCTE-IUL- Instituto Universitário de Lisboa, 2012.

- 206.PERNOUD, Regine — *A Mulher no Tempo das Catedrais*. Tradução de Miguel Rodrigues. Lisboa: Gradiva, 1984.
- 207.PERROT, Michelle — *Uma história das mulheres*. Tradução de Angela M. Côrrea. Porto: Edições Asa, 2007.
- 208.PITA, António Pedro — *A Experiência Estética como Experiência do Mundo. A estética segundo Mikel Dufrenne*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- 209.PLATÃO — *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e de Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- 210.QUINTAIS, Luís — *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Maia: Documenta, 2015.
- 211.RAJCHMAN, John — *Construções*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- 212.RAMOS, M. (coord.) — *Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto: Fundação de Serralves; Paris: Jeu de Paume, 2016.
- 213.RANCIÈRE, Jacques — *A Fábula Cinematográfica*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- 214.RANCIÈRE, Jacques — *O destino das imagens*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- 215.RANCIÈRE, Jacques — *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- 216.READ, Herbert — *A Filosofia da Arte Moderna*. Tradução de Maria José Miranda. s/l: Editora Ulisseia, s/d.
- 217.RILKE, Rainer Maria — *O Livro da Pobreza e da Morte*. Tradução de Ana Diogo e de Rui Caeiro. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2007.
- 218.RILKE, Rainer Maria — *Viagem Singular a Worpswede*. Ensaio e Tradução de João Barrento. Lisboa: feitoria dos livros, 2016.
- 219.RITA, Annabela — *No Fundo dos Espelhos [II] – Em Visita*. Porto: Edições Caixotim, 2007.
- 220.ROBINSON, Hilary — *Feminism Art-Theory: an anthology, 1968-2000*. Oxford/Malden: Blackwell, 2001.
- 221.ROUSSEAU, Jean-Jacques — *Emílio*. Tradução de Pilar Delvaux. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990. Vol. II.
- 222.ROUSSEAU, Jean-Jacques — *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Henrique de Barros. Lisboa: Edições Cotovia, 1989.
- 223.SABINO, Isabel (Coord.) — *And Painting? A Pintura contemporânea em questão*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Pintura – FBAUL, 2014.
- 224.SABINO, Isabel — *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, 2000.
- 225.SAINT-POINT, Valentine — *Manifesto da Mulher Futurista. Manifesto Futurista da Luxúria*. Tradução de Célia Henriques. Lisboa: & etc, 2009.
- 226.SARDO, Delfim — *A Visão em Apneia. Escritos sobre Artistas*. Lisboa: Babel, 2011.
- 227.SARDO, Delfim — *Jorge Molder*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.
- 228.SARDO, Delfim — *Jorge Molder. Condições de Possibilidade*. Coimbra: Centro de Artes Visuais, 2006.
- 229.SARDO, Delfim (coord.) — *Luxury Bound. Fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- 230.SARDO, Delfim — *Obras-Primas da Arte Portuguesa. Século XX – Artes Visuais*. Lisboa: Athena, 2011.

- 231.SEMKE, Hein — *A Coragem de Ser Rosto*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- 232.SERRES, Michel — *Hominescência*. Tradução de Luís Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- 233.SLOTERDIJK, Peter — *Morte Aparente no Pensamento. Da filosofia e da ciência como prática*. Tradução de Carlos Leite. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.
- 234.SLOTERDIJK, Peter — *Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.
- 235.SLOTERDIJK, Peter — *Temperamentos Filosóficos. Um breviário de Platão a Foucault*. Tradução de João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2012.
- 236.SONTAG, Susan — *Ao Mesmo Tempo. Ensaios e Discursos*. Tradução de José Lima. Lisboa: Quetzal, 2011.
- 237.SONTAG, Susan — *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Tradução de José Lima. Algés: Gótica, 2004.
- 238.SONTAG, Susan — *Ensaios sobre Fotografia*. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal, 2012.
- 239.SONTAG, Susan — *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Tradução de José Lima. Algés: Gótica, 2003.
- 240.SOUSA DIAS — *Questões de estilo, arte e filosofia*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2004.
- 241.TAMEN, Miguel — *Amigos de Objectos Interpretáveis*. Tradução de David Neves Antunes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- 242.TANIZAKI, Junichirō — *Elogio da Sombra*. Tradução de Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- 243.TARKOVSKI — *Esculpir o tempo*. 2ª ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 244.TOURAINE, Alain, *O mundo das mulheres* (2006), trad. Francisco Morás, Petrópolis, Editora Vozes, 2007.
- 245.TOURAINE, Alain — *Pensar de Outro Modo*. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2010.
- 246.TRAVERSO, Enzo — *O passado, modos de usar – história, memória e política*. Tradução de Tiago Avó. Lisboa: Unipop, 2012.
- 247.UNAMUNO, Miguel de — *Solidão*. Tradução de Carlos João Diogo. Coimbra: ariadne editora, 2005.
- 248.VARELA, Maria Helena — *Mulheres, Metáforas e Mestiçagens*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- 249.VALÉRY, Paul — *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Lisboa: Vega, 2005.
- 250.VAQUINHAS, Irene — *Nem Gatas Borracheiras, nem Bonecas de Luxo. As Mulheres Portuguesas sob o olhar da História (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- 251.VENTURI, Lionello — *Para Compreender a Pintura. De Giotto a Chagall*. Tradução de Nataniel Costa. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1968.
252. VICENTE, Filipa Lowndes — *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: BABEL, 2012.
- 253.VIDAL, Carlos — *Invisibilidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda, 2015.

254. VIDAL, Carlos — *O Corpo e a forma. Dois conceitos, o mesmo tema. Cindy Sherman. Arnulf Rainer*. Porto: Edições mimesis (multimédia & Carlos Vidal), 2013.
255. WEIL, Simone — *Espera de Deus*. Tradução de Manuel Maria Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
256. WOOLF, Virginia — *Diário* (Primeiro e Segundo Volumes). Tradução de Maria José Jorge. Lisboa: Bertrand Editora, 1987.
257. WOOLF, Virginia — *Um Quarto que seja Seu*. 3ª ed. Tradução de Maria Emília Ferros Moura. Lisboa: Vega, 1996.
258. ZAMBRANO, Maria — *A aventura de ser Mulher*. Tradução de Maria de Lourdes Assis. Lisboa: Edições Colibri, 2013.
259. ZAMBRANO, Maria — *A Metáfora do Coração e outros escritos*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
260. ZAMBRANO, Maria — *Clareiras do Bosque*. Tradução e prefácio de José Bento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1995.
261. ZAMBRANO, Maria — *Pessoa e Democracia*. Tradução de Inês de Andrade. Lisboa: Fim de Século, 2003.

«O oblíquo e delicado conto de fadas, por outro lado, é obstinadamente horoscópico. Quase como que surgindo de um horizonte, entram uma a seguir à outra no baptizado da princesa recém-nascida as fadas madrinhas. Sete planetas, doze constelações, benignos ou adversos conforme os méritos dos pais: a rainha fez os convites como devia ser, lembrou-se da fada que realmente era sua amiga, com preferência sobre outras mais poderosas? Faustos planetas e constelações benéficas primeiro. Mas um maligno Saturno – a fada descurada, rancorosa – surgirá a escurecer o céu no seu coche puxado por morcegos. De que servem os dotes requintados das outras se esta fixa um prazo infausto: a princesa morrerá aos vinte anos? De nada valem as súplicas, tudo parece perdido, quando uma última fada – um ser jovial que por acaso ainda não tomou a palavra – intervém com o seu pequeno voto. Não lhe será concedido anular, mas sim atenuar o malefício, alterando a sua natureza. A princesa não morrerá, ficará cem anos mergulhada no sono mágico, antes que o seu destino se cumpra. É o adiamento, portanto, em vez da desventura, que presidirá à vida da princesa. Tal como a relação entre os pecados dos pais e a sorte dos filhos, o tempo imponderável necessário para uma vocação.»

Cristina Campo, *Os Imperdoáveis*